



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

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

**21 a 23 de outubro de 2015**



“Reclining reader” (Milton Avery)

**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, em 2011, com o objetivo de fomentar a troca de experiências com pesquisadores de outras Instituições de Ensino Superior e de Centros de Pesquisa de todo o país, sendo, portanto, um evento nacional.

Em sua quinta edição, o Encontro Tricordiano de Linguística e Literatura contou com minicurso, oficinas, Grupos de Trabalhos (GTs) e apresentação de comunicações de pesquisadores e estudantes de todo país, além de lançamento de livros.

O V Encontro Tricordiano de Linguística e Literatura ocorreu nos dias 21, 22 e 23 de outubro na cidade de Três Corações, em Minas Gerais.

Thayse Figueira Guimarães  
**(Organizadora)**

## SUMÁRIO

<b>O MITO E SUA REPRESENTAÇÃO NO CONTO "O CONVIDADO", DE MURILO RUBIÃO</b> Aguinaldo Adolfo do Carmo (UNINCOR/CAPES).....	9
<b>MINAS E SUAS CASAS</b> Alana Adães de Gouvêa (CES/JF).....	21
<b>DA UTOPIA DA CRIAÇÃO EM A EVA FUTURA DE VILLIERS DE L'ISLE-ADAM À MULHER REAL CONTEMPORÂNEA</b> Alba Valéria Durães Milagres (CEFET-MG) .....	33
<b>CONSTRUÇÃO DE ESTEREÓTIPOS EM PUBLICIDADES DE PRODUTOS DIET E LIGHT</b> Alcione Aparecida Roque Reis (PÓS-LIN/UFMG/CAPES).....	44
<b>INTERRUPÇÕES INCESSANTES: O DILACERAMENTO DA FORMA EM CENT MILLE MILLIARDS DE POÈMES, DE RAYMOND QUENEAU, TOM, TOM, THE PIPER'S SON, DE KEN JACOBS, E PATTERNS, DE GERHARD RICHTER</b> Alexandre Rodrigues da Costa (UEMG) .....	54
<b>A MULTIPLICIDADE DA PAISAGEM CULTURAL MINEIRA: UM OLHAR DE CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE E DE MURILO MENDES</b> Ana Carolina Pereira (UFV).....	68
<b>A NOVA CRÍTICA E A ANÁLISE DO SUBGÊNERO CRÔNICA DE VIAGEM: UMA PROPOSTA DE PRÁTICA PEDAGÓGICA NO ENSINO DE LITERATURA</b> Ana Cristina de Souza Costa (CES-JF).....	81
<b>A ARGUMENTAÇÃO EM CAMPANHAS ELEITORAIS: ESTRATÉGIA DE CONSTRUÇÃO DE UM POLÍTICO VENDÁVEL</b> Ana Miriam Carneiro Rodriguez (UNINCOR/CAPES).....	93
<b>LETRAMENTO E ESCRITA ACADÊMICA: O QUE OS ALUNOS DO ENSINO SUPERIOR ESPERAM DA DISCIPLINA PORTUGUÊS INSTRUMENTAL</b> Ana Paula Mendes Alves de Carvalho (IFMG –Ouro Branco) Denise Giarola Maia (IFMG- Ouro Branco).....	103
<b>A INTIMIDADE DE UM DEVIR INTEMPESTIVO: UMA LEITURA DO CONTO “A TEMPESTADE”, DE FERNANDO FIORESE</b> Angie Antunes (UFJF).....	117
<b>ESTÉTICA DA VIOLÊNCIA URBANA: TRADUÇÕES COLETIVAS NO CINEMA LITERÁRIO BRASILEIRO PÓS-RETOMADA</b> Augusto Rodrigues Silva Junior (UnB) Lemuel da Cruz Gandara (UnB).....	127

<b>PARA ALÉM DO ACASO E DA FORTUNA: O TRÁGICO MODERNO COMO REPRESENTAÇÃO DA REALIDADE EM FOGO MORTO</b> Barbara Del Rio (CEFET/UFMG).....	141
<b>DESDOBRAMENTOS DE VOZES NO GÊNERO ACÓRDÃO: POSSÍVEIS EFEITOS DE SENTIDOS</b> Carlos José de Carvalho Neto (UNINCOR) .....	157
<b>A NARRATIVA DO REAL NA FICÇÃO: A MEMÓRIA DA GUERRA COLONIAL PORTUGUESA EM OS CUS DE JUDAS</b> Carmem Roquini Juliacci Santana (UFLA) .....	168
<b>O ESCRITOR COMO AUTOR DE SI MESMO: A CONSTRUÇÃO IDENTITÁRIA DE LUIZ RUFFATO NA IMPRENSA</b> Carolina Nalon Silveira (CES/JF) .....	181
<b>UM MINEIRO INTELECTUAL: GILBERTO DE ALENCAR</b> Cássia Aparecida Braz Araújo (PUC MINAS) .....	193
<b>PERCURSO CRÍTICO: A OBRA DE JOÃO ALPHONSUS</b> Cilene Margarete Pereira (UNINCOR).....	208
<b>CONSTRUINDO UMA NARRATIVA PATRIMONIAL: AS CONGADAS DE MINAS</b> Corina Maria Rodrigues Moreira (PUC Minas/Iphan-MG).....	218
<b>MADRINHA LUA DE HENRIQUETA LISBOA: ENTRE MEMÓRIA, HISTÓRIA E POESIA – UM OLHAR DIFERENCIADO SOBRE TIRADENTES</b> Daiana Santos Machado (UNIMONTES).....	229
<b>UM OLHAR SOBRE A ADAPTAÇÃO: AS RELAÇÕES ENTRE LITERATURA E CINEMA ATRAVÉS DO UNIVERSO DE O PODEROSO CHEFÃO</b> Daniel Santos Ribeiro (UNINCOR) .....	244
<b>VESTIDOS DE HISTÓRIAS: NARRAÇÃO E MOVIMENTO COM O MITO NO MODERNO “CORPO DE BAILE” ROSIANO</b> Danilo Almeida Patrício (UFMG/FAPEMIG).....	254
<b>LEITURAS DA DITADURA À LUZ DA ADAPTAÇÃO DO TEXTO TEATRAL MILAGRE NA CELA PARA O FILME A FREIRA E A TORTURA</b> Dênis Sebastião Ramos Firmino (UFU) .....	267
<b>A IMAGEM POR TRÁS DO GOLPE - UMA ANÁLISE SEMIÓTICA DE CAPA DE REVISTA</b> Diego Henrique Alexandre (UNINCOR).....	279

<b>AMBIVALÊNCIA E INDETERMINAÇÃO: DESDOBRAMENTO DO ESPAÇO EM CORPO DE BAILE, DE JOÃO GUIMARÃES ROSA</b> Edinília Nascimento Cruz (UFMG).....	293
<b>SENTIDOS E DIREÇÕES DA FICÇÃO E DA CRÍTICA LITERÁRIA EM ANTONIO OLINTO</b> Édimo de Almeida Pereira (CES/JF).....	304
<b>A PRESENÇA DO IMAGINÁRIO TROPICALISTA E O CARÁTER SEMIÓTICO NA PRODUÇÃO ARTÍSTICA DE ADRIANA CALCANHOTTO: ANÁLISE DO ÁLBUM MARITMO</b> Eduardo Eustáquio Chaves Durães Júnior (CEFET-MG).....	316
<b>CARLOS DRUMOND DE ANDRADE O PÊNDBULO MINEIRO: ENTRE A MODERNIDADE E A TRADIÇÃO, O POETA</b> Emanoelle Patente Santos (UNIMONTES).....	328
<b>LEI MARIA DA PENHA: O DISCURSO OFICIAL QUE NÃO CONSEGUE PENETRAR NAS RELAÇÕES SOCIAIS</b> Évelyn Salgado Oliveira (FACECA).....	341
<b>NAS VEREDAS DA INFÂNCIA: UMA ANÁLISE DO AMADURECIMENTO DA CRIANÇA EM "AS MARGENS DA ALEGRIA" E "OS CIMOS", DE GUIMARÃES ROSA</b> Fabiola Procópio Sarrapio (UNINCOR).....	352
<b>PROJETOS DE VIDA E DE FÉ: MURILO MENDES ESCREVE A ALCEU AMOROSO LIMA</b> Fátima Aparecida Campos de Oliveira (CES/JF).....	363
<b>A MISÉRIA INCONFESSA EM CADA UM DE NÓS: UMA ANÁLISE DAS INFLUÊNCIAS DO MELODRAMA NOS FOLHETINS MINHA VIDA E A MULHER QUE AMOU DEMAIS, DE NELSON RODRIGUES</b> Fernanda Maffei Moreira (PUC-SP).....	375
<b>“HARRY POTTER” NA HISTORICIDADE DA LITERATURA INFANTO-JUVENIL</b> Fernanda Ramos de Carvalho (UEM).....	386
<b>RITMO NARRATIVO EM LYGIA FGUNDES TELLES</b> Francine Rodrigues Sanchez (PUC-SP).....	399
<b>O REI MANDOU CHAMAR O SAMBA E SEU VASSALO: ATAULFO ALVES</b> Francisco Antonio Romanelli (UNINCOR).....	412
<b>CONVIVÊNCIA POÉTICA: UMA LEITURA DA POESIA DE GUILHERME DE ALMEIDA ENTRE A TRADIÇÃO E O MODERNISMO</b> Giovanna Soalheiro Pinheiro Chadid (UFMG).....	426

<b>A MULHER CIGANA: AMOR E SEXUALIDADE EM LA GITANILLA</b> Ianny Lima Maia (UNIMONTES) .....	438
<b>O ETHOS DISCURSIVO DO ALUNO DA EDUCAÇÃO DE JOVENS E ADULTOS: UMA ABORDAGEM ACERCA DA IDENTIDADE DOS ALUNOS DO 1º E 2º SEGMENTO DA EJA DE UMA INSTITUIÇÃO DE ENSINO DA REDE MUNICIPAL DE BETIM</b> Janine Marta Pereira Antunes da Silva (CEFET-MG) .....	447
<b>A QUESTÃO DA TÉCNICA NO DISPOSITIVO CINEMATOGRAFICO</b> Jefferson Assunção (CEFET-MG) .....	462
<b>O BEIJO DA MULHER ARANHA: HIBRIDISMO QUE DESAFIA O ROMANCE</b> Juan Ferreira Fiorini (UFU) .....	477
<b>ASPECTOS DA REPRESENTAÇÃO DO REAL NO ROMANCE CONTEMPORÂNEO</b> Júlia de Mello (UNIFAL).....	487
<b>VERTENTES ENIGMÁTICAS: O MEDO E A CORAGEM EM GRANDE SERTÃO: VEREDAS</b> Júnia Cleize Gomes Pereira (UNIMONTES) .....	498
<b>AS MULHERES QUE FAZEM O HOMEM: "É O DITADO QUE DIZ"</b> Larissa Archanjo de Oliveira (UNINCOR/CAPES).....	511
<b>A CONSTRUÇÃO DO HERÓI SOLITÁRIO EM LÚCIO FLÁVIO, O PASSAGEIRO DA AGONIA, DE JOSÉ LOUZEIRO</b> Letícia Veiga Vasques (UNINCOR) .....	522
<b>INTERTEXTUALIDADE NO CASTELO DOS DESTINOS CRUZADOS DE ITALO CALVINO</b> Luana Rennó Martins Toledo ( USP) .....	533
<b>DISCURSOS, LETRAMENTOS, PRODUÇÕES DE SENTIDOS: O SER PROFESSOR NO AEE</b> Luciana Andrade Miranda (UNINCOR).....	547
<b>INFÂNCIA, MEMÓRIA E MITO EM INVENÇÃO DE ORFEU, DE JORGE DE LIMA</b> Luciano Marcos Dias Cavalcanti (UNINCOR).....	560
<b>REPRESENTAÇÕES E SENTIDOS NA FOLIA DE REIS EM TRÊS CORAÇÕES</b> Maria Alzira Leite (UNINCOR).....	571
<b>BADALADAS, REPIQUES E DOBRES: DESDOBRAMENTOS NARRATIVOS DO TOQUE DOS SINOS EM MINAS GERAIS</b> Maria Elisa Rodrigues Moreira (UNINCOR) .....	582

<b>A POESIA DE MILTON REZENDE</b> Maria José Rezende Campos (CES/JF) .....	594
<b>DIÁLOGOS TEMÁTICOS NA POÉTICA DE LOBIVAR MATOS E ANTÓNIO JACINTO</b> Marta de Oliveira Fróis da Silva (UNEMAT).....	608
<b>O “RECATO ESCANCARADO” À “MALÍCIA ESCONDIDA”: REPRESENTAÇÕES FAMILIARES EM SAGRADA FAMÍLIA, DE ZUENIR VENTURA</b> Nina Arbex de Souza Oliveira (UNINCOR/FAPEMIG).....	621
<b>CAMINHOS POÉTICOS DA MEMÓRIA</b> Ozana Aparecida do Sacramento (IFSudesteMG).....	631
<b>A POÉTICA DE IRACEMA MACEDO ENTRE MONTANHAS DE MINAS GERAIS</b> Rajni Rodrigues Mendes (CES/JF).....	642
<b>A DOIDA, A VELHA E A MORTA: TRÊS MULHERES EM TRÂNSITO</b> Rita de Cássia Cruz Falcometa Akabane (CES-JF).....	656
<b>SEMIÓTICA E DISCURSO JURÍDICO</b> Roberta Menezes Figueiredo (UNINCOR/FAPEMIG).....	669
<b>CINEMA LITERÁRIO E TRADUÇÃO COLETIVA: CAVALEIRO SEM CABEÇA NO LIVRO, NA TELA, NA HISTÓRIA</b> Samuel Nogueira Mazza (UFU).....	684
<b>A OBRA RETRATOS-RELÂMPAGO DE MURILO MENDES E SUA FORTUNA CRÍTICA</b> Sandra Maria Barbosa de Almeida (CES/JF).....	698
<b>O ESPAÇO E O TEMPO DA MEMÓRIA NA PEÇA DANCING AT LUGHNASA DE BRIAN FRIEL</b> Maria Isabel Rios de Carvalho Viana (CEFET-MG) .....	711
<b>CITTÀ DI ROMA: DA MEMÓRIA INDIVIDUAL À MEMÓRIA COLETIVA</b> Sheila dos Santos Silva (UNINCOR) .....	721
<b>VERSIPROSA, DE CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE: A DILUIÇÃO DAS FRONTEIRAS LITERÁRIAS</b> Sônia Pereira Dias (UNIMONTES) .....	731
<b>EMANCIPAÇÃO OU OPRESSÃO: A CONTRIBUIÇÃO DO DISCURSO SOBRE A HOMOSSEXUALIDADE NA OBRA “O GATO QUE GOSTAVA DE CENOURAS”</b> Terezinha Richartz (UNINCOR).....	745



<b>VIOLÊNCIA SIMBÓLICA E A CRISE DE RUI ÁLVARES EM ELES ESTÃO AÍ FORA, DE WANDER PIROLI</b> Thaís Lopes Reis (UNINCOR/FAPEMIG).....	756
<b>ESCREVER A DIÁSPORA: A ESTÉTICA DA PALAVRA EM O CENTAURO NO JARDIM, DE MOACYR SCLiar</b> Thaís Rios de Aguiar (UNIMONTES) .....	770
<b>ENTRE EVENTOS INTERACIONAIS NA ESCOLA E NA WEB 2.0: A OBSERVAÇÃO DA NEGOCIAÇÃO DE SIGNIFICADOS EM UMA SALA DE AULA CONTEMPORÂNEA</b> Thayse Figueira Guimaraes (UNINCOR).....	781
<b>A POESIA E A REALIDADE NO DOCUMENTÁRIO “DA JANELA DO MEU QUARTO” DO CINEASTA E ARTISTA VISUAL CAO GUIMARÃES</b> Vitor Bedeti Gomes (CEFET-MG) .....	794
<b>TRIÂNGULO NO PONTO, DE EROS GRAU: UM ROMANCE PÓS-MODERNO</b> William Valentine Redmond (CES/JF).....	804
<b>ANÁLISE DOS ATOS DE FALA DE AMARO E ALEIXO NA OBRA BOM-CRIOULO, DE ADOLFO CAMINHA</b> Zionel Santana (UNINCOR).....	815



## O MITO E SUA REPRESENTAÇÃO NO CONTO "O CONVIDADO", DE MURILO RUBIÃO

Aguinaldo Adolfo do Carmo (UNINCOR/CAPES)

**Resumo:** O objetivo deste trabalho é apresentar algumas observações de nossa pesquisa de mestrado em andamento, a qual busca analisar as incidências do mito nos contos de Murilo Rubião, com ênfase ao mito de Sísifo. Nele, apresentaremos uma análise do conto “O convidado”, pertencente à obra de mesmo nome publicada pela primeira vez em 1974. Com base na crítica de Jorge Schwartz e Davi Arrigucci Jr., entre outros críticos da narrativa contemporânea, o propósito da análise é mostrar como as situações banais e cotidianas vivenciadas pelas personagens do universo Rubiano integram-se ao mundo fantástico; suas inferências com relação ao mito e à mitologia de Sísifo, na qual entra, também, a questão da circularidade.

**Palavras-Chave:** mito de Sísifo, circularidade, Murilo Rubião, literatura fantástica

Em seu livro *Mitologia Grega*, aponta que Sísifo, rei da cidade de Corinto, era conhecido como o mais astucioso dos mortais. Conseguiu enganar a morte por duas vezes. Conta-se que Zeus encantou-se pela beleza de Egina, filha de Asopo, o deus-rio, e a raptou. Sísifo sabendo do rapto aproveitou a ocasião e delatou o deus dos raios ao pai da moça, com a condição que ele provesse água à cidade de Corinto. Zeus, irritado pela afronta, enviou a Morte para apanhá-lo, mas ele em um ato de esperteza acabou acorrentando-a. Com a Morte acorrentada, Hades viu seu reino se empobrecer, pois ninguém mais morria. Hades pediu apoio a Zeus para ajudá-lo a libertar a Morte. Zeus enviou Ares, o deus da guerra, para libertá-la. Com a morte liberta, Sísifo foi a primeira vítima.

Antes de morrer, Sísifo havia instruído sua mulher para jogar o seu corpo insepulto no meio da praça. Sísifo foi para o inferno, mas sua estadia por lá não durou muito tempo. Ele reclamou a Hades que seu funeral não havia sido feito corretamente; queria que ele lhe concedesse mais alguns dias na Terra, pois queria castigar sua mulher por ela não ter feito suas honras fúnebres devidamente. Hades concedeu-lhe mais algum tempo para que ele resolvesse suas pendências terrenas. Chegando à superfície decide não mais voltar,

infringindo seu acordo com o senhor das profundezas. O rei de Corinto permaneceu na Terra até alcançar a velhice. Certo dia, Tânatos (Morte) é enviado a buscá-lo e levá-lo definitivamente para o inferno. Chegando nas profundezas, seu castigo já estava preparado: carregar incessantemente uma enorme pedra até o cume de uma montanha, onde ela, em consequência de seu peso, caía, retornando ao seu ponto inicial. Assim Sísifo é obrigado a retomar seu trabalho por toda a eternidade. (Cf. BRANDÃO, 1986, p. 107).

Os mitos, muitas vezes, representam a vida do homem. Eles são atualizados de acordo com as necessidades das épocas e lugares. Como Salienta Mirian da Silva Pires, “eles se transformam, se renovam, às vezes ficam esquecidos, envelhecem, para ressurgirem vigorosos tempos depois”. (PIRES, 2009, p. 39). A vida cotidiana é um cenário bastante propício para a representação dos mitos. Para Verena kast, “a duração de um mito é explicada pelo fato de tanto a coletividade como indivíduos se reconhecerem nele, estando expressos nele, portanto um anseio ou uma experiência existencial fundamental”. (KAST, 1997, p.11). Dessa forma percebemos que o mito de Sísifo e o eterno rolar da pedra torna-se símbolo da vida do homem contemporâneo. O homem que habita um mundo carregado de paixões e tormentos e que nele, empenha-se a realizar coisas que parecem ser intermináveis. Segundo Pires:

O mito não morre porque se atualiza na vida do homem. Talvez seja Sísifo um dos mais presentes no nosso cotidiano, expressado de diversas maneiras. Ele fala de astúcia, astúcia para driblar obstáculos. E fala, principalmente, de perseverança, pois o que se mantém da sua performance é o eterno rolar pedras. (PIRES, 2009, p. 41)

O fato de enfrentar os deuses e a morte levou Sísifo à sua punição eterna. Para Kast, o castigo de Sísifo “transmite em primeiro lugar a experiência do esforço enorme, da mobilização intensa e da permanência junto a essa pedra, mesmo que o objetivo não possa ser alcançado. Daí resulta, portanto, essa eterna repetição.” (KAST, 1997, p.13). Dessa maneira, o mito passa a representar “uma experiência fundamental da existência humana, um aspecto da vida e do ser humano” ( KAST, 1997, p. 13).

Assim sendo, o tema do mito consiste, basicamente, na eterna repetição, que está presente na vida do homem, em sua rotina em enfrentar os desafios encontrados na vida moderna. O esforço do homem para sua sobrevivência está incrustado em suas repetições. O

mito está ligado ao trabalho do homem, que, muitas vezes, parece ser inútil. Segundo Kast, “apesar de todos os esforços, nunca se pode realmente levar algo ao seu final, terminá-lo, porque a expressão da vida é justamente o afluxo contínuo de tudo enquanto vivermos”. (KAST, 1997, p. 34). Portanto, o mito esta aí presente na vida do homem no seu dia a dia. “Viver se compara, assim, com o esforço contínuo de rolar pedra, tomando-se a pedra como metáfora de dificuldades”. (PIRES, 2009, p. 40).

O mito encarna-se como um arquétipo do homem dentro da sociedade. Como já foi visto, ele é atualizado pela literatura, uma vez que esta também tem a função de representar a realidade da vida do homem.

Pires, em seu artigo “A pertinácia de Sísifo: e tudo começa de novo”, procurou mostrar como o mito de Sísifo é representado na literatura brasileira. Ela introduz sua análise trazendo à tona um trecho do conhecido poema de Carlos Drummond de Andrade: “No meio do caminho tinha uma pedra/ Tinha uma pedra no meio do caminho”. (DRUMMOND apud PIRES, 2009, p. 40). A partir desses versos, Pires reflete sobre os obstáculos que encontramos no nosso dia a dia: “Como nos relacionar com a pedra posta diante de nós, no meio do caminho? Precisamos da força do mito para deslocá-la e, talvez, edificarmos com ela alguma conquista”. (PIRES, 2009, p. 40).

Em outro poema de Drummond, intitulado de “O lutador”, no qual consiste na eterna luta do poeta com suas “pedras-palavras”, Pires salienta que o trabalho do poeta é um trabalho de Sísifo, pois exige muito esforço e muita habilidade para a construção do poema: “Sísifo-poeta não morre, não dorme, não descansa”. (PIRES, 2009, p. 41).

Albert Camus, em sua obra *O mito de Sísifo*, torna o mito de Sísifo um símbolo do homem contemporâneo ao tomá-lo como um herói absurdo. Para Camus, o homem absurdo é aquele que, ante um momento de lucidez, percebe que o mundo à sua volta torna-se sem sentido. Nesse instante, “ele rompe a corrente dos gestos cotidianos” e vê os “cenários desabarem”. (CAMUS, 2010, p. 27).

O homem, em sua empreitada cotidiana, convive com a repetição: “acordar, bonde, quatro horas no escritório ou na fábrica, almoço, bonde, quatro horas de trabalho, jantar, sono e segunda terça quarta quinta sexta e sábado no mesmo ritmo...” (CAMUS, 2010, p. 27). Ao tentar procurar um sentido para essa vida de repetições, instaura-se “um movimento da consciência” no indivíduo e isso, o leva ao despertar. Neste estágio, inconscientemente, ele retorna “aos grilhões” e continua sua jornada sem objetar sua posição, ou então, vem “o

despertar definitivo”, pois sabe que sua condição é absurda e que vive num mundo carregado de injustiças. (CAMUS, 2010, p. 27). Conseqüentemente ao despertar definitivo, o homem absurdo opta pelo suicídio ou o restabelecimento. Ao conscientizar-se e descobrir que a morte não é a melhor opção, o homem torna-se absurdo e trágico como Sísifo.

Tornando-se consciente, o homem aceita a condição do absurdo de estar no mundo e vive suas conseqüências, dores, angústias, tristezas, etc. A aquisição da consciência do homem absurdo é a sua revolta ante um mundo caótico.

Se eu fosse uma árvore entre as árvores, gato entre os animais, a vida teria um sentido ou, antes, o problema não teria sentido porque eu faria parte desse mundo. Eu seria esse mundo ao qual me oponho agora com todas as minha consciência e com toda a minha exigência. Esta razão, tão irrisória, é que me opõe a toda a criação. (CAMUS, 2010, p. 58, grifos do autor).

Ele é consciente de que não encontrará saída no suicídio, mas sabe que ao enfrentar o mundo o caminho percorrido não será fácil e que não terá esperança de que um dia sua vida faça sentido. Segundo Sartre, existe uma paixão pelo absurdo, o homem absurdo “quer viver, sem abdicar de nenhuma de suas certezas, sem amanhã, sem esperança, sem ilusão, sem resignação tão pouco”. (SARTRE, 2005, p. 120). O homem absurdo não tem esperança, pois sabe que sua vida é finita e não se apega ao “socorro enganoso das religiões ou filosofias existenciais”. (SARTRE, 2005, p. 120). “O presente e a sucessão de presentes diante de uma alma consciente, eis o ideal do homem absurdo”. (CAMUS, 2010, p. 68).

O mito de Sísifo representa os pontos principais do livro de Camus: o confronto com os deuses, a recusa pela morte e a aceitação de seu destino absurdo. Sísifo sabe que não tem esperança, por maior que seja seu esforço, não há recompensa, não há “nenhum futuro melhor a ser alcançado. É tudo ilusão. Mas, embora tudo seja ilusão, Sísifo não foge. [...] Fugir seria suicídio; [...] ele carrega a sua pedra”. (KAST, 1997, p.41-42).

Na narrativa rubiana, os personagens são comparados ao homem contemporâneo em busca de sentido para a sua existência e sua integração na sociedade. Podemos presenciar essa questão em “Os comensais”, em que Jadon, o protagonista, tenta se integrar com os convivas do restaurante onde costumava frequentar. Para Fábio Lucas, o conto:

desenvolve uma fábula sedutora: processo compulsório de sociabilização da personagem, de seu ingresso entre os convivas, todos distantes e alheios. E, afinal quando Jadón tenta regressar ao refeitório, aí então é que se depara com o salão vazio, isto é, com sua mais completa solidão. Havia regressado aos vinte anos. (LUCAS, 1983, s/p.).

Além do caráter existencialista, o tema da repetição também é constante nos contos de Murilo Rubião. Até no próprio ato de reescrita do autor, percebemos essa relação com o mito. “A busca obsessiva da perfeição que marcou a carreira de Murilo se liga à escrita tenaz e, secretamente, aos temas e à natureza do fantástico que o contista retrabalhava sem cessar”. (ARRIGUCCI JR., 1998, s/p). A constante reescrita da obra de Rubião é na verdade um trabalho de Sísifo, mas de um Sísifo consciente, como nos diz Camus. Para Vera Lúcia Andrade, a essa incessante busca pela perfeição valeu a pena, pois nos deparamos com um escritor de “fino ouvido estilístico” e original, além de servir de modelo para muitos que “penam e duram, na prática da esquiva arte de escrever, cujo aprendizado nunca chega a terminar”. (ANDRADE, 1986, s/p).

Desarticulando a linguagem que procura imitar o real, Rubião volta-se para o irracional e para o mágico utilizando-se de uma linguagem metafórica em que a condição absurda da existência é privilegiada.

Em “O convidado”, José Alferes recebe um convite para uma festa. Porém, neste convite não havia indícios do remetente, nem data ou local da solenidade. A princípio, pensou ter sido enviado por sua vizinha, uma estenógrafa chamada Débora - “o talhe feminino da letra autorizava essa suposição”. (RUBIÃO, 2000, p. 16). Essa primeira tentativa de descoberta da origem do convite o instigou ao comparecimento à festa, pois tentara várias abordagens à moça, mas sempre fora repellido. Assim, pensando que o convite viesse da mulher, decidiu encarar o desafio e procurou saber, por outras pessoas, o local e a data da suposta cerimônia.

A única coisa que o bilhete exige é a vestimenta dos cavalheiros: “fardão e bicorne ou casaca irlandesa sem condecorações” (RUBIÃO, 2000, p.16). Na loja onde fora buscar seus trajes, haviam-lhe informado que um motorista de táxi chamado Faetonte era um condutor

habitual de quem procurava diversão e que poderia ajudá-lo. Antes de sair à procura do taxista, descobrira que o convite não havia sido enviado pela vizinha, pois, esta havia viajado de férias. A decepção que tivera quase o fez desistir, mas devido aos pensamentos nos gastos que tivera e o medo de ser ridicularizado pelo acontecido lhe dera motivos para que prosseguisse.

Ao encontrar o taxista, Alferes estranha a vestimenta usada por ele, pois era pouco comum: uma túnica azul com cordões dourados e uma calça vermelha, mas isso não o impediu de seguir e o motorista o guiou para a misteriosa festa.

Segundo Schwartz, o conto passa a girar em um único eixo: o percurso de José Alferes. De acordo com o trajeto e as ações feitas pela personagem, esperamos identificar os elementos que possam detectar a mitologia e principalmente o mito de Sísifo.

O herói do conto aparenta ter uma imagem negativa em comparação ao herói da mitologia. Segundo Brandão, Sísifo era “o mais solerte e audacioso dos mortais”. (BRANDÃO, 1986, p. 228). A imagem do herói mitológico é vista como grandiosa, diferente da imagem que o narrador faz de Alferes através de adjetivos como “constrangido” e “desajeitado”. A imagem que temos da personagem é de um homem solitário, não sociável e às vezes, passivo.

Havia tal segurança na voz e nos modos do caixeiro que Alferes, mesmo vendo não ser bicórneo o chapéu, evitou contradizê-lo. A um sinal do outro, acompanhou-o a um cubículo revestido de espelhos. Um pouco constrangido e desajeitado, ia experimentando as peças do vestuário, quase todas em seda preta: um gibão, calções, meias longas, sapatilhas e para adornar o pescoço rufos brancos engomados. (RUBIÃO, 2000, p.18, grifos nossos).

Notamos nessa passagem que Alferes parecia aceitar tudo com passividade.

De acordo com Arrigucci Jr., o mito é caracterizado por ser um “reino onde tudo pode”. Assim, os personagens mitológicos são tidos como “entes superiores que realizam tudo o que pretendem” neste mundo; ao contrário dos heróis de Rubião que “nada podem” e vivem num mundo de irrealizações. (ARRIGUCCI JR., 1987, p.157). Dessa forma, o mundo Rubiano “regressa ao mito” de uma forma contrária. A semelhança do mundo mítico com o

mundo de Rubião é, de certa forma, construída através da narrativa onde “se torna evidente o modo irônico como são representados os personagens murilianos”. (ARRIGUCCI JR., 1987, p. 156-157).

Ao concordarmos com Arrigucci Jr., vemos que o percurso feito por José Alferes na narrativa é o que vai aproximá-lo do mito de Sísifo, apesar do contraste entre a personalidade de ambos.

Os transtornos começam quando José Alferes chega à suposta festa. Na entrada, os anfitriões da cerimônia percebem que o protagonista não é o convidado esperado. Contudo, examinam suas roupas, o convite, e o deixam entrar, procurando fazer de tudo para integrá-lo ao grupo de convidados.

De acordo com Schwartz, a vestimenta de Alferes simboliza a sua forma de entrada para integração à sociedade. A estranha roupa faz parte do processo, pois ele “torna-se personagem. A máscara é necessária para enfrentar o jogo social”. (SCHWARTZ, 1981, p. 46, grifos do autor).

Embora soubessem da situação de Alferes, ninguém o tratava a distância ou com hostilidade. Pelo contrário, procuravam cercá-lo de atenções, insistindo que se juntasse às alegres rodas, formadas de senhoras e cavalheiros excessivamente cortesias. Mas logo ele se retraía e se afastava ante a impossibilidade de acompanhar os diálogos, que giravam em torno de um\_único e cansativo tema: a criação e corridas de cavalos. (RUBIÃO, 2000, p. 66).

Dessa maneira, Alferes é introduzido na festa e sente-se sufocado pelas conversas dos outros participantes. Percebe-se, aí, o deslocamento da personagem ante àquela sociedade. Schwartz considera a temática do conto como:

uma aguda crítica à sociedade. A linguagem e a gestualidade do grupo aparecem sobre a forma de cliché, totalmente mecanizadas. Fala-se apenas em corridas de cavalos: os sorrisos e as cortesias são sempre o mesmo, o indivíduo sente seu isolamento e conseqüente solidão ao fugir deles. (SCHWARTZ, 2000, p. 21).

A crítica à sociedade dá-se ao notarmos os gestos e falas totalmente mecânicas e enfadonhas daquele grupo social. Este tipo de crítica é visto também no poema “Hípica”, de Oswald de Andrade, o qual é considerado pela crítica como um poema cubista, herança do movimento vanguardista europeu.

Saltos records

Cavalos da Penha

Correm jóqueis de Higienópolis

Os magnatas

As meninas

E a orquestra toca

Chá

Na sala de cocktails (ANDRADE apud BASTOS, 2004, p. 113)

De acordo com Alcmeno Bastos, a fragmentação do poema contribui para a construção da crítica do poeta à sociedade. Os versos soltos designam imagens que parecem estar em uma certa desordem quanto à sua importância hierárquica, informando que a “cena social” é decomposta em partes “rearrumáveis; podendo ser lidas por “diversos ângulos” ao mesmo tempo sem agravar seu entendimento. (BASTOS, 2004, p. 113). Essa técnica “parece ser um ótimo recurso para captar o pulsar frenético da vida contemporânea, moderna, dispersiva e estilhaçada”. (BASTOS, 2004, p. 113).

Na poema de Andrade vemos o mesmo tema que discorre no conto de Rubião, a crítica à elite e às suas diversões enfadonhas e dispersivas.

Alferes, irritado com as lisonjas e as bajulações dos outros participantes, refugia-se, isolando-se no lado de fora da casa. Em seu isolamento encontra-se com uma bela mulher chamada Astérope. Encantado com a beleza da moça é conduzido por ela pelos jardins, reiniciando seu percurso. “Foram varando jardins. Intranquilo, metido em dúvidas, Alferes ouvia desatento a companheira”. (RUBIÃO, 2000, p. 23).

À medida que a narrativa vai se desenrolando, percebemos na figura de Astérope uma mulher misteriosa. “Algo inquietante emanava de Astérope. Da excessiva beleza ou do brilho dos olhos? [...] Calava a desconfiança, preocupado em descobrir se teria visto uma jovem senhora parecida com ela num quadro, folhinha ou livro”. (RUBIÃO, 2000, p. 23).



Neste percurso, o casal passa por um “parque demasiado extenso” e por “jardins intermináveis” que não levavam a lugar algum. Alferes hesita. Alguma coisa naquela mulher o amedrontava, talvez sua “excessiva beleza” ou o brilho que emanavam de seus olhos. (RUBIÃO, 2000, p. 23). O medo fez com que José Alferes retrocedesse, traçando o mesmo caminho que fizera anteriormente.

Nessa cena, percebemos o aparecimento da hipérbole na construção da narrativa do conto. A hipérbole, muitas vezes, pode ser a condução do fantástico na obra. Ao percorrer o extenso caminho do parque, Alferes se vê envolto a indagações e desconfiança. O interminável caminho, a beleza excessiva da mulher e o estranho brilho em seus olhos são elementos que fazem o protagonista indagar se o que vive faz parte da realidade ou de um sonho. Absorto em dúvidas, sente medo do que vê, e isso o faz retroceder. Segundo Schwartz (1981, p. 70), a figura hiperbólica é tida como uma figura reveladora dos elementos fantásticos na obra de Rubião.

O aparecimento de expressões como: “excessiva beleza”, “demasiado extenso” e “jardins infundáveis” revela, na narrativa, o percurso absurdo pelo qual o herói de Rubião é obrigado a percorrer. O fantástico está ligado ao homem e manifesta-se como a rebelião dos meios contra os fins como nos diz Sartre:

O fantástico humano é a revolta dos meios contra os fins, seja que o objeto considerado se afirme ruidosamente como meio e nos mascare seu fim pela própria violência dessa afirmação, seja que ele remeta a um outro meio, este a um outro e assim por diante até o infinito, sem que jamais possamos descobrir o fim supremo, seja ainda que alguma interferência de meios pertencentes a séries independentes nos deixe entrever uma imagem compósita e embaralhadas de fins contraditórios. (SARTRE, 2005, p. 140).

Sartre nos mostra que todos os caminhos estão fechados e não há como descobrir um modo para sair desse labirinto sufocante em que percorre o homem nesse mundo fantástico. O qual se assemelha ao percurso de José Alferes, que não consegue conviver com as pessoas daquele meio social, tenta se isolar em um local mais ameno, mas esse local também não condiz com a sua realidade. Encontra-se com Astérope que tenta levá-lo à saída, no percurso,

ele se sente amedrontado. Não há um meio de sair do local, nem mesmo um fim para seu tormento.

Alferes vai ao encontro do taxista, mas este o nega a condução no momento, pedindo que aguardasse até o término da cerimônia. Sem paciência, decide caminhar até achar alguma outra condução.

Mal andara cem metros, as dificuldades começaram a surgir. Tropeçou no meio-fio, indo chocar-se contra um muro. Seguiu encostado a este durante curto espaço de tempo e logo as mãos feriram-se numa cerca de arame farpado. Afastando-se dela, teve a impressão que embrenhara num matagal. Daí por diante, perdeu-se. Ia da direita para a esquerda, avançava, retrocedia, arranhando-se nos arbustos. [...] Os pés sangravam. Perdeu o equilíbrio e rolou por um declive. Ao levantar, avistou bem próximo [...] o edifício que há pouco deixara. (RUBIÃO, 2000, p. 24-25)

Ao tentar fugir daquele ambiente opressor, Alferes se vê diante dele novamente. Esse é o percurso pelo qual passa o herói contemporâneo, perdido nessa circularidade, em um trajeto infinito. Dessa forma, o conto está próximo ao fantástico proposto por Sartre, pois se direciona ao homem perdido em “labirintos<sup>1</sup> de corredores, portas de escadas que não levam a nada” (SARTRE, 2005, p. 141). O fantástico está no absurdo; é a luta do homem em seu cotidiano sufocante, uma luta infundável. Eis que o caminho percorrido por José Alferes assemelha-se ao trabalho infinito de Sísifo nos infernos. Para Schwartz, a fuga da personagem é um ato simbólico que significa o seu dever de “co-existir com a sociedade, é caminho que somos obrigados a trilhar que simboliza a procura do homem, o seu questionamento”. (SCHWARTZ, 1974, p. 16).

Por fim, José Alferes não consegue voltar para casa, mesmo tentando subornar Faetonte, que se mantinha firme em seu posto, dizendo que só o levaria depois que levassem todos os outros convidados.

---

1 Para sua definição do fantástico, Sartre baseia-se nas obras de Maurice Blanchot e Franz Kafka. Essa citação é oriunda das análises das obras dos dois autores.

Cansado de esperar, entregava-se ao desânimo, quando alguém toca em seu braço: era Astérope, dizendo que sabia do caminho. “Saberia? – Dos olhos de Alferes emergia a avassaladora dúvida, mas deixou-se levar”. (RUBIÃO, 2000, p. 25).

Quanto à relação do conto com o mito, percebemos, nas ações de José Alferes, que existe uma proximidade com o mito de Sísifo. Independente das diferenças de personalidade entre os dois heróis, no final, o destino deles é igual. Tanto Sísifo quanto José Alferes foram levados à triste condenação por causa de suas paixões.

Segundo Camus, Sísifo foi condenado por causa de seu amor à vida e pelo ódio aos deuses. José Alferes foi levado a trilhar o caminho sem volta pelo desejo que tinha por sua vizinha. Sísifo é considerado o “herói absurdo tanto por causa de suas paixões quanto pelo seu tormento”. (CAMUS, 2010, p. 122). A partir desse ponto de vista, o herói de Rubião pode ser considerado desta mesma forma: um herói absurdo. “É o preço que se paga pelas paixões desta Terra”. (CAMUS, 2010, p. 122).

De acordo com Mielietinski, alguns autores do século XX recorrem à mitologia como uma forma de organização de suas narrativas. Os mitos antigos são recriados e seus arquétipos são representados como tipos sociais. Nas obras de Kafka é traçada “uma situação de antinomia em princípio insolúvel entre o indivíduo e a sociedade e, correspondente a essa antinomia, a discórdia interna da alma do herói, o qual sempre representa o indivíduo universalizado”. (MIELIENTINSKI, 1987, p. 408, grifos do autor). Segundo o crítico, “o herói tem um valor universal, o herói everyman modela a humanidade em seu todo, em termos de acontecimentos temáticos, descreve-se e explica-se o mundo”. (MIELIENTINSKI, 1987, p. 409).

Percebemos que a narrativa de Rubião possui uma estreita relação com esse tipo de mitologismo. José Alferes caracteriza o indivíduo solitário e passivo que não consegue integrar-se à sociedade. Essas características situam o personagem de Rubião como representante da antinomia entre indivíduo e sociedade. Além de José Alferes, outros personagens de Rubião também carregam essa característica kafkiana, como Botão-de-Rosa, Alfredo, Pererico, entre outros. São personagens que convivem com a alienação, a não-integração ao mundo e a “solidão existencial do mundo no socium moderno”. (MIELIETINSKI, 1987, p. 409).

Para Schwartz, o confronto do homem com o mundo é presenciado com frequência na poética de Murilo Rubião, “o modo pelo qual o herói tenta integrar ao seu meio delimita o

percurso absurdo do indivíduo dentro da sociedade”. (SCHWARTZ, 1981, p. 39). Os personagens de sua narrativa são, muitas vezes, representações de indivíduos inseridos em um mundo absurdo, condenados a carregar, metaforicamente, sua pedra eternamente.

## Referências

- ANDRADE, Vera Lúcia. **As visões do invisível**. O Estado de São Paulo, 31 de maio de 1986.
- 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 sequestro da surpresa**. In: Jornal das resenhas. Folha de São Paulo, 11 de abril de 1998.
- BASTOS, Alcmeno. **Poesia Brasileira e estilo de época**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2004.
- BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia grega**. São Paulo: Vozes, 1986. v. 1.
- CAMUS, Albert. **O mito de Sísifo**. Trad. Ari Roitman e Paulina Watch. 1ª ed. Rio de Janeiro: Edições BestBolso, 2010.
- KAST, Verena. **Sísifo – a mesma pedra, um novo caminho**. São Paulo, Cultrix, 1997. Trad. Erlon José Paschoal.
- LUCAS, Fábio. **A arte do conto de Murilo Rubião**. O Estado de São Paulo, 21 de agosto de 1983.
- MIELIETINSKI, E. M. **A poética do mito**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987. Trad. Paulo Bezerra.
- PIRES, Mirian da Silva. **A pertinácia de Sísifo: e tudo começa de novo**. In: O Marrare - Revista de Pós-graduação em Língua Portuguesa n. 10. Rio de Janeiro, UFRJ, 2009. Disponível em: <http://www.omarrare.uerj.br/numero10/mirian.html>. Acesso em: 06 de ago de 2015.
- RUBIÃO, Murilo. **O convidado**. São Paulo: Ática, 2000.
- SARTRE, Jean-Paul. **Aminadab, ou o fantástico considerado como linguagem**. In: Situações I. Trad. Cristina Prado. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- SCHWARTZ, Jorge. **Do fantástico como máscara**. In: RUBIÃO, Murilo. O convidado. São Paulo, Ática, 2000.
- SCHWARTZ, Jorge. Murilo Rubião – **A poética do Uroboro**. São Paulo: Ática, 1981.

## MINAS E SUAS CASAS

Alana Adães de Gouvêa (CES/JF)

**Resumo:** A presente comunicação é uma leitura do capítulo quatro da obra **Inocência**, de Alfredo d'Escragolle Taunay (Visconde de Taunay), publicada em 1872 e considerada pela crítica literária um romance romântico regionalista. Tal capítulo intitulado **A Casa do Mineiro**, será a base do estudo específico da casa em seu ambiente interno. À luz do conceito de Hospitalidade, considerado filosoficamente, sobretudo por Jacques Derrida, a leitura proposta busca evidenciar a veracidade dos registros de Taunay, que permitem visualizar os cantos da casa juntamente ao seu parco mobiliário, além de emocionar com o romance. A casa não traduz hospitalidade espacial, mas aconchego na recepção palavreada e no oferecimento da alimentação para o estrangeiro. Considerando o texto literário o limite e fórum privilegiado dos estudos na busca da compreensão das tensões e ambiguidades que acontecem no mesmo, os conceitos da Nova Crítica serão aprofundados na análise da obra. Independente do tipo de argumento utilizado pelo autor na composição do romance, intencional ou emocional, o que infere emoção ao texto é a forma como os termos são empregados, tornando o romance completo em si mesmo.

**Palavras-Chave:** Hospitalidade. Sertão. Casa mineira. Ambientação.

### Introdução

Este estudo tem por objetivo analisar um fragmento da obra de Alfredo Maria Adriano d'Escragolle Taunay, o Visconde de Taunay, intitulada *Inocência*, tendo o romance sido publicado em 1872. O capítulo desta análise é o capítulo IV- a casa do mineiro.

O presente trabalho resulta também das reflexões do Grupo de Trabalho "Hospitalidade, Alteridade e Feminino: uma Transposição de Soleiras", inserido na Linha de Pesquisa "Literatura Brasileira: enfoques transdisciplinares e transmidiáticos", devidamente registrado no CNPq, sendo coordenado pelo professor Doutor Altamir Celio de Andrade.

Pretende-se perpassar pelos conceitos de hospitalidade de Jacques Derrida, quanto ao estrangeiro e a estranheza que o mesmo promove quando de sua chegada ao sertão, na narrativa do Visconde de Taunay. Além de Derrida, os conceitos de Simone Bernard-Griffiths

e Tatiana Smoliarova, acerca da hospitalidade nos espaços internos das habitações, irão corroborar para os estudos ora propostos, nas questões sobre a hospitalidade, a rusticidade, a exiguidade, a pobreza, a limpeza que surgem no sertão, na casa mineira. Os pontos de vista destas autoras estão manifestados na obra *O livro da hospitalidade: acolhida do estrangeiro na história e nas culturas* (2011).

Ao lado da investigação sobre a hospitalidade, serão utilizados os conceitos fenomenológicos de Gaston Bachelard quanto à ambientação dos cantos da casa, considerando a mesma como um local que sugere identidade ao ser humano. O embasamento teórico terá suporte nos estudos dos críticos literários Afrânio Coutinho e Alfredo Bosi; na teoria literária da Nova Crítica, considerando o texto literário como objeto limite e fórum privilegiado de seus estudos e que os demais campos de pesquisa, possíveis para se refletir sobre uma obra, sejam alvo de investigações secundárias ou mesmo suplementares.

## **O Romantismo**

O Romantismo foi um movimento ou escola de âmbito universal que aconteceu entre meados dos séculos XVIII e XIX na Europa. Alguns escritores rompendo com as regras de composição e estilo de autores clássicos passaram a falar da natureza, dos sofrimentos amorosos, tentando escapar de um mundo real para outro mundo, ilusório, desenvolvido e concebido por eles mesmos. Há uma diferença, portanto, entre o movimento Romântico e o estado da alma romântico, ou o temperamento romântico, este é uma invariável universal através da qual o homem expressa sua apreensão do real de forma artística.

Historicamente, remonta ao século XVII com as narrativas de heroísmo, aventura e amor, este movimento estético, representando um estilo de vida e de arte, dominando a civilização ocidental entre meados do século XVIII, chegando à metade do século XIX.

Afrânio Coutinho (1986) caracteriza o romântico como apaixonado, entusiasmado com a vida, e extremamente emocional. Esta pessoa busca na natureza, no regional e no pitoresco seu contentamento, e imaginando livrar-se do mundo real tenta se salvar em um mundo fantasioso, criado por ele mesmo e distante de sua realidade, ou ainda foge para o passado longínquo ou para lugares distantes. Seu estímulo essencial, fundamental é a fé. A regra que segue na vida é a liberdade, “suas fontes de inspiração a alma, o inconsciente, a

emoção, a paixão. O romântico é temperamental, exaltado, melancólico. Procura idealizar a realidade, e não reproduzi-la” (COUTINHO, 1986, p. 7).

Desta forma o romântico é espontâneo e movido por suas emoções e suas considerações sobre a vida em suas múltiplas faces. Assim, como consegue conviver com uma pluralidade de emoções, também se permite pluralizar e misturar os gêneros “aparecendo lado a lado a prosa e a poesia, o sublime e o grotesco, o sério e o cômico, o divino e o terrestre, a vida e a morte” (COUTINHO, 1986, p. 11).

No Brasil, entre os anos de 1800 e 1850 aconteceu um grande salto na literatura. Devido ao movimento Romântico que se adaptava à realidade brasileira, valorizando-a e permitindo a exaltação do passado e das particularidades locais, o país alcançou sua independência literária, triunfando então a liberdade de pensamento e expressão, precipitando o amadurecimento do processo literário (COUTINHO, 1986).

A ascensão burguesa veio junto à necessidade das atividades comerciais, ao crescimento das profissões liberais, intelectuais e políticas, e à integração social dos mestiços, negros e seus descendentes. Neste momento também acontecia o processo de Independência em 1822 e a elaboração das leis escravocratas. Este movimento literário transformou-se em um estilo de vida e promoveu uma espécie de revolução, oferecendo espaço para outras manifestações literárias no Brasil.

As características do Romantismo brasileiro são: nacionalidade; inspiração e improvisação; conotação político-social; indianismo; culto ao sertão e regionalismo; e as raízes do romantismo, como melancolia, pessimismo, religiosidade e dúvida, enfim “o mal do século” (COUTINHO, 1986, p. 24). Estas características difundiram-se através dos heróis e heroínas nos romances românticos, incluindo-se aqui os protagonistas da obra que é objeto deste estudo.

Coutinho (1986) divide o Romantismo brasileiro em quatro grupos, baseados no amadurecimento do movimento. O autor da obra estudada, Visconde de Taunay, está inserido no quarto grupo de romancistas do Brasil, depois de 1860. Um grupo onde se evidencia um “Romantismo liberal e social: intensa impregnação político-social, nacionalista, ligada às lutas pelo abolicionismo [...] É quase um grupo de transição, de ‘romantismo realista’, preludiando a ‘arte pela arte’ [...] algumas figuras penetrando mesmo o Parnasianismo ou servindo de traço de união entre os dois estilos” (COUTINHO, 1986, p. 22).

A ficção literária neste momento se torna maior que o romance, este “se esgota no sentimentalismo e no sertanismo”, passando depois de 1870 a uma forma mais realista, na análise dos costumes, na maneira de vida urbana, consolidando-se como literatura ficcional nacional e autônoma (COUTINHO, 1986, p. 22).

### Visconde De Taunay: O Autor E Sua Obra

Alfredo Maria Adriano d’Escragolle Taunay, o Visconde de Taunay, nasceu em 22 de fevereiro de 1843 no Rio de Janeiro e faleceu na mesma cidade 55 anos mais tarde. Foi professor, historiador, memorialista, sociólogo, romancista, engenheiro militar e político. Participou da Guerra do Paraguai, foi membro da Academia Brasileira de Letras e do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro.

Alfredo Bosi (1984) defende que **Inocência**, considerada uma obra de ficção é um romance do gênero romântico regional ou sertanista (BOSI, 1994, p. 128-144). Escrito em trinta capítulos e um epílogo e traduzida para vários idiomas, esta obra foi levada para países como França, Alemanha, Itália, Bélgica, Dinamarca, Suécia, Polônia, Argentina e Japão (BOSI, 1994, p. 145).

Segundo Bosi, considerando Visconde de Taunay, uma pessoa culta, tendo sido engenheiro militar e pintor, era tido como “Homem de pouca fantasia, muito senso de observação”, o mesmo foi hábil escrevendo **Inocência**, ao registrar de forma “onde tudo é verossímil”, os costumes sertanejos sem obscurecer o ambiente tosco, campestre e pastoril que, até os dias atuais, se percebe na leitura da obra (BOSI, 1994, p. 144-145).

Na tentativa de denominar os romances através de fatores ou dados explicando-os pela natureza do gênero, Bosi observa que Taunay busca nas realidades sociais do campo, do ambiente citadino, nas realidades paisagísticas, e do contexto familiar e nos personagens a inspiração para desenvolver suas obras (BOSI, 1994).

A linguagem caminha entre a forma culta e a forma regional e os valores românticos são adequados à realidade bruta do sertão. A obra tem sua ambientação entre os estados de Minas Gerais, Goiás, Mato Grosso e São Paulo.

Alfredo Taunay utilizando-se de um “realismo mitigado” consegue mostrar os costumes, as maneiras características do linguajar do sertanista e as cores da paisagem com todas as suas nuances (BOSI, 1994, p. 145).



Paralelamente ao enredo, considerando-se que ocorra o registro real de fatos, locais e objetos, acontece um choque de valores culturais, do meio rural brasileiro com o meio urbano trazido por um dos personagens, ou seja, o meio urbano europeu.

Coutinho (1986) diz que no enredo de **Inocência** existem dois momentos de deslealdade, o mais importante é o assassinato de Cirino, protagonista do romance, por Manecão, seu rival.

E o autor pontua que “o amor não se desliga da morte: Cirino morre sem conseguir desposar Inocência. O amor de Cirino não se realiza além da morte, encerra-se com a morte” (COUTINHO, 1986, p. 305-306).

Entre os temas que caracterizam o movimento literário do Romantismo, encontrados na obra em questão, observa-se: o amor impossível; a honra familiar; as contradições sociais; o sofrimento; a simplicidade; a beleza e a escravidão.

Além de Inocência, Taunay ainda escreveu: Mocidade de Trajano (1870); A retirada da laguna (1872 edição francesa, traduzida pelo autor; 1874 edição brasileira); Lágrimas do coração (1873); Histórias brasileiras (1874); Ouro sobre azul (1875); Narrativas militares (1878); Céus e terras do Brasil (1882); Estudos críticos, 2 vols. (1881 e 1883); O encilhamento (1894); No declínio (1899). No teatro: Da mão à boca se perde a sopa (1874); Por um triz coronel (1880); Amélia Smith (1886). Obras póstumas: Reminiscências (1908); Trechos de minha vida (1911); Viagens de outrora (1921); Visões do sertão (1923); Dias de guerra e do sertão (1923); Homens e coisas do Império (1924).

### **A Casa Do Mineiro E Suas Facetas: Uma Leitura**

Neste capítulo da obra se concentra a maior e mais detalhada descrição da casa do mineiro. O autor mostra a recepção do pai de Inocência ao jovem Cirino, sua explanação da casa, o acolhimento com o jantar e a insegurança de Pereira, o pai, em apresentar a filha ao doutor.

Dentre os personagens, neste capítulo estão: Pereira, pai de Inocência, homem dedicado e simples, desconfiado e ingênuo, conservador e de costumes arraigados na cultura sertaneja. A preta idosa e escrava Maria Conga; o visitante Cirino, moço jovem que se apresentava como simples boticário, considerado um doutor.

O narrador inicia contando da recepção dos viajantes feita pelos cães da casa. Em seguida conta das galinhas e galos empoleirados na cumeeira da morada, os porcos e bacorinhos entre as palhas de milho se erguendo, olhando para os que chegavam com cara de sono.

Pereira cumprimenta a escrava Maria Conga, esta lhe pede a benção e o senhor da casa lhe diz “Deus te faça santa”, perguntando em seguida por sua filha e se a janta estava pronta (INOCÊNCIA, 1981, p. 43).

O senhor Pereira então diz a Cirino para entrar e declara “[...] ponha pé no chão e pise forte que o terreno é nosso. Minha casa, já lho disse, é pobre, mas bastante farta e a ninguém fica fechada” (INOCÊNCIA, 1981, p. 44).

O narrador então começa a descrever a casa de Pereira, com toda sua rusticidade, um casarão amplo e baixo, coberto de sapé, com uma única porta de entrada entre duas janelas estreitas. Na parede frontal havia uma saliência fora da vertical, possivelmente por conta do peso da cobertura. Rachaduras horizontais mostravam que eram necessários reparos em toda a obra feita de terra amassada e paus-a-pique. Na parede do lado direito da casa, havia “um grande paiol construído de troncos de palmeira”, na frente de toda a casa existia “um alpendre de palha de buriti, sustentado por grossas taquaras” (INOCÊNCIA, 1981, p. 44). Internamente a casa era dividida em duas partes, como uma casa geminada, uma para os hóspedes toda fechada e com uma única porta; outra para a família, nos fundos, totalmente vedada às vistas dos estranhos e sem comunicação com a parte da frente. O chão era de barro socado, onde havia sinais de fogo/fogueira. O sapé do forro e o ripamento, revestido de fina camada de fuligem, brilhavam como se tudo fosse jacarandá envernizado e sugeriam que por ali já passaram outros visitantes.

O dono da casa, então, se assentando em uma tripeça de pau, enquanto Cirino se recostava em uma sólida marquesa, declara “-Isto aqui, [...] não é meu, é de quem me procura. Minha gente mora na dependência dos fundos” (INOCÊNCIA, 1981, p. 45).

O mineiro sugere a seu hóspede que durma um pouco e este acata o conselho. Depois de algum tempo torna o senhor Pereira a chamá-lo para a janta. Cirino propõe ver sua filha e Pereira desconversa.

A velha escrava coloca “uma toalha de algodão, grosseira, mas muito alva”, sobre uma mesa larga e mal aplainada, servindo então o jantar, que nesta noite era farinha de milho, feijão-cavalo e arroz. Pereira pergunta pelas ervas e desculpa-se por não estar servindo o

lombo de porco, mas se compromete a não esquecê-lo para uma próxima vez; manda também que a escrava leve para a mesa o mel e café com doce (INOCÊNCIA, 1981, p. 46).

Cirino farto e agradecido declara “fiquei que nem um ovo. O feijão estava de patente. Louvado seja o Nosso Senhor Jesus Cristo, que me deu este bom agasalho” (INOCÊNCIA, 1981, p. 46).

O doutor se coloca novamente à disposição para ver a filha de Pereira e este, demonstrando inquietação, mais uma vez se esquivava. Assim se encerra este capítulo da obra.

### **A Casa De Pereira: Uma Leitura**

A mais importante contribuição da teoria da Nova Crítica é o que a mesma teoria chama de close reading. O estudo e crítica da obra que se pesquisa deve-se valer de seus elementos internos, considerando a obra como um acontecimento livre, em detrimento de outros aspectos relacionados a mesma, como as possíveis intenções do autor, emocionais ou não, na composição do romance (TEIXEIRA, 1998, p. 34 apud FRANCO JÚNIOR, 2009, p. 127).

A teoria da Nova Crítica trabalha com os seguintes aspectos: os personagens, já descritos; o tempo, meados do século XIX; a linguagem, que varia da culta para a regional; o narrador, onisciente e onipresente; o enredo, uma história de amor impossível, frente aos arraigados costumes da época quanto às mulheres e à realidade social em que se vivia; e o espaço, de dividindo entre social, psicológico e físico.

Quanto aos aspectos do espaço social, este é caracterizado por uma sociedade no final do século XIX, ou seja, uma organização social fechada, interiorana, sem acesso as informações e as realidades extramuros.

O espaço psicológico mostra as personagens de maneira direta em seus discursos e núcleos de interesse no romance, restringidas às suas realidades e em contradição com as realidades do chamado doutor Cirino (estrangeiro da cidade) e do naturalista Meyer (estrangeiro de outro país).

O espaço físico traz a ambientação espacial geral, apoiada na realidade sertaneja da época caracterizada por uma fazendola; a ambientação particular, onde o enredo se desenvolve, é narrada como uma casa simples, pobre e que precisava de reparos. A casa

propriamente dita era dividida em duas partes, uma para os hóspedes e outra para a família, mas, elas não se comunicavam.

Simone Bernard-Griffiths (2011), em seu estudo sobre a choupana, a rusticidade, e a hospitalidade, diz que a casa hospitaleira é caracterizada por sua rusticidade, exigüidade, pobreza e limpeza. “Três tonalidades fundamentais, de fato, se impõem imediatamente: a rusticidade acarretada pela origem descritiva do lexema derivado de ‘colmo’, a exigüidade, a pobreza” (BERNARD-GRIFFITHS, 2011, p. 435).

Quanto à rusticidade “A hospitalidade na choupana, colocada pelo léxico sob o signo do vegetal, se define primeiramente por sua rusticidade” (BERNARD-GRIFFITHS, 2011, p. 455). No capítulo do romance em estudo, a rusticidade a qual se refere à autora, é descrita pelo narrador como uma morada que consistia em um casarão vasto e baixo, coberto de sapé. O sapé, ou o colmo, são um tipo de capim de hastes longas que juntos e apertados não permitem a passagem das águas das chuvas para dentro das casas.

Segundo a mesma autora “A rusticidade da choupana implica frequentemente a exigüidade de uma peça única” (BERNARD-GRIFFITHS, 2011, p. 456). A exigüidade surge quando se depara com o interior da casa ambientada com parco mobiliário, tendo sido registrados neste capítulo apenas uma sólida cama marquesa; uma tripeça de pau, e uma mesa larga e mal aplainada.

A sólida marquesa era um móvel que sugeria conforto, durabilidade, firmeza, robustez e prosperidade, enquanto a tripeça de pau, ou seja, o banquinho, assim como a mesa larga e mal aplainada sugere exigüidade e pobreza. Somente estas peças foram descritas por Taunay, talvez por seus significados intrínsecos, inerentes a sua própria natureza.

Quanto à pobreza e limpeza “A exigüidade da choupana procede no mais das vezes da miséria de seus moradores, uma miséria que o imaginário domestica em luxo de pobre.” (BERNARD-GRIFFITHS, 2011, p. 457). A limpeza salta aos olhos quando a escrava coloca “uma toalha de algodão, grosseira, mas muito alva” sobre uma mesa larga e mal aplainada, servindo então o jantar. (INOCÊNCIA, 1981, p. 46).

Tudo isso provoca no leitor a sensação de simplicidade, pobreza e falta de recursos, embora a casa se caracterizasse por uma fazenda com empregados, plantação de milho, galinhas, porcos e local específico para oferecer pousada a estrangeiros. A emoção e o sentimento sugeridos pelo autor, na definição da casa do mineiro, mexem com emoções corriqueiras de todas as pessoas.

Além destes detalhes o interior da morada era dividido em duas partes que não se comunicavam, proporcionando uma visão de afastamento entre a família e seus hóspedes.

Segundo Jacques Derrida:

[...] a hospitalidade absoluta exige que eu abra minha casa e não apenas ofereça ao estrangeiro [...] mas ao outro absoluto, desconhecido, anônimo, que eu lhe ceda lugar, que eu o deixe vir, que o deixe chegar, e ter um lugar no lugar que ofereço a ele, sem exigir dele nem reciprocidade [...] nem mesmo seu nome. Grifos do autor (DERRIDA, 2003, p. 23-25).

Percebe-se então a contradição entre a hospitalidade incondicional ou absoluta e a hospitalidade proposta sendo exercida por Pereira, na relação de hospitalidade para com o estrangeiro sem nome “o limite e o proibido” (DERRIDA, 2003, p. 23).

Porém, Derrida (2003) verifica que não se oferece hospitalidade àquele sem nome próprio, nem família, nem estatuto social. O senhor Pereira antes procura saber o nome, a origem, o trabalho do senhor Cirino, o que acontece então? Segundo Derrida “É o déspota familiar, o pai, o esposo e o patrão, o senhor do lugar que faz as leis da hospitalidade”, então o responsável pela hospitalidade é o senhor Pereira, ele é o dono da casa. (DERRIDA, 2003, p. 131).

Internamente a casa do senhor Pereira “era dividida em dois lanços: um, todo fechado [...] destinado aos hóspedes, outro, à retaguarda, pertencia à família [...] completamente vedado às vistas dos estranhos” (INOCÊNCIA, 1981, p. 44).

De acordo com Tatiana Smoliarova (2011), os espaços para alojar o dono da casa e aquele oferecido aos estranhos, passam pelo desafio da hospitalidade, que para ser pressuposta, ou seja, esperada, deve a mesma acontecer de duas formas: “ou bem se atribuindo aos visitantes os espaços especializados, ou então assegurando a eles o acesso fácil às profundezas da casa”. (SMOLIAROVA, 2011, p. 450).

A mesma autora continua “nenhum lugar é inteiramente público ou inteiramente privado, por conseguinte, a hospitalidade tampouco pode ser absoluta” (SMOLIAROVA, 2011, p. 451).

Na epígrafe do capítulo quatro, o autor registra uma citação de Walter Scott, “Está a ceia na mesa. Torne o bom acolhimento desculpável o mau passadio”, assim, o estrangeiro adentra a casa do mineiro pela ceia, pelo fogão, mostrando a casa – o lar – que começa com a alimentação. O dono da casa é reconhecido por animais domésticos e recebido por uma preta idosa, a escrava Maria Conga, perguntando-a de imediato “E a janta?... Está pronta?” (INOCÊNCIA, 1981, p. 43).

Como então o estrangeiro vê a hospitalidade? Como reage a ela?

No final do capítulo, o senhor Cirino declara que se sente como um ovo. O ovo fica no ninho até o momento de sair dele para alçar vôo e viver por si só, segundo Gaston Bachelard (1998), o ninho é como uma “imagem de repouso, de tranqüilidade, associando-se imediatamente à imagem da casa simples” (BACHELARD, 1998, p. 110-111). O autor declara ainda que “o mundo é o ninho do homem”. (BACHELARD, 1998, p. 115-116).

Percebe-se aqui o sentimento de Cirino, um ovo no ninho, ele considera a casa do senhor Pereira como um ninho, um aconchego, um lar, um agasalho, inclusive quando louva o Nosso Senhor Jesus Cristo pelo bom agasalho.

Assim, a hospitalidade está entremeada de condições, primeiro o nome do hóspede, de onde ele vem, depois o interesse do pai na saúde da filha. Ao final destas considerações, vem a casa, a recepção na casa, e a forma como o dono vê sua casa em relação ao outro, ao estrangeiro.

E Derrida (2003) questiona: “tanto para o convidado quanto para o visitante a passagem da soleira, do limiar, continua sempre um passo da transgressão? [...] Aonde levam esses estranhos processos de hospitalidade?” (DERRIDA, 2003, p. 67-69).

As condições para a hospitalidade então, serão elas todas categóricas, indiscutíveis para a sua efetiva implantação?

### **Considerações Finais**

Este trabalho faz parte do projeto de dissertação de mestrado da autora e está em desenvolvimento; logo, quando se chega ao fim dessas considerações, percebe-se uma espécie de close reading, mostrando a obra como um evento autônomo, onde tudo aquilo que o autor viu, viveu e tentou trazer para o romance, com todas as verdades que ele julgava possíveis, não é uma realidade tangível. A emoção que se sente ao ler a obra leva o leitor a entender os

conflitos e as indeterminações que surgem no enredo, as quais criadas pelo autor produzem sensações únicas, que não dependem daquelas vividas pelo escritor do romance.

Constata-se que, a casa, não representa somente o agora, ela guarda os tesouros do homem na medida em que os acumula nas lembranças das casas por ele vivenciadas, exploradas e sentidas. Ela reúne todos os abrigos, os refúgios, os sonhos de uma vida.

## Referências

Academia Brasileira De Letras. **Biografia Visconde de Taunay**. Disponível em: <[www.academia.org.br](http://www.academia.org.br)>. Acesso em: 10 jul.2015.

AZEVEDO FILHO, Leodegário A. de. A nova crítica. In: **Teoria da literatura**. Rio de Janeiro: Gernasa, 1973, p. 25-33.

BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. 4. ed. São Paulo: Cultrix, 1994.

CLEVELARES, Gustavo Augusto Abreu. Para uma análise intrínseca das letras: o New Criticism. **Revista Anagrama**: Revista Científica Interdisciplinar da Graduação, São Paulo, ano 5, 3. ed. p. 1-11, mar./mai. 2012. Disponível em: <[www.revistas.univerciencia.org/index.php/anagrama/article/view/7882/7362](http://www.revistas.univerciencia.org/index.php/anagrama/article/view/7882/7362)>. Acesso em: 08 jul.2015.

COUTINHO, Afrânio; COUTINHO, Eduardo Faria. **A Literatura no Brasil**. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1986, v. 3.

COUTINHO, Eduardo F.. A Contribuição de Afrânio Coutinho para os Estudos Literários no Brasil. **3º Colóquio do Grupo de Estudos Literários Contemporâneos: um cosmopolitismo nos trópicos e 100 anos de Afrânio Coutinho (1911-2011): a crítica literária no Brasil**. 3. Feira de Santana, Anais, UEFS, 2012, p. 9-20. Disponível em: <<http://www2.uefs.br/dla/romantismoliteratura/coloquiogrupodeestudos2011/anais/3coloq.anais.9-20.pdf>>. Acesso em: 12 jul.2015.

ELIOT, Thomas Stearns; tradução, Introdução e notas Ivan Junqueira. Tradição e Talento Individual. In: **Ensaio**. São Paulo: Art., 1989, p. 37-48. Disponível em: <[www.usp.br/cje/anexos/deapula/tradicao\\_e\\_talento.pdf](http://www.usp.br/cje/anexos/deapula/tradicao_e_talento.pdf)>. Acesso em: 10 jul. 2015.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo dicionário da língua portuguesa**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

FRANCO JÚNIOR, Arnaldo. Formalismo Russo e New Criticism. In: BONNICI, Thomas; ZOLIM, Lúcia Ozana (Org.). **Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. 3. ed. Maringá: Eduem, 2009, p.115-130.

LIMA, Marcos Hidemi. Afrânio Coutinho e o New Criticism no Brasil. **DARANDINA Revisteletrônica**, UFJF, v. 2, n. 2, p. 1-8, jun. 2009. Disponível em: <[www.ufjf.br/darandina/anteriores/v2n2/](http://www.ufjf.br/darandina/anteriores/v2n2/)>. Acesso em: 10 jul. 2015.

MICHAELIS. Dicionário escolar língua portuguesa. 2. ed. São Paulo: Editora Melhoramentos. 2012.

NEVES, Fábio Luis Silva. De Irecê a Guaná: história e ideologia em Visconde de Taunay. In: **Tessituras, Interações, Convergências**. XI Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada, 2008, São Paulo, USP, 2008. Disponível em: <[http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/Simposios/pdf/015/FABIO\\_NEVES.pdf](http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/Simposios/pdf/015/FABIO_NEVES.pdf)>. Acesso em: 03 jul. 2015.

NOBRE, Marcos. Teoria crítica: uma nova geração. **Revista Novos Estudos** – CEBRAP, São Paulo, n. 93, jul. 2012. Não paginado. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S0101-33002012000200003>>. Acesso em: 08 jul. 2015.

TAUNAY, Visconde. **Inocência**. São Paulo: Editora Três, 1981.

TEIXEIRA, Ivan. New Criticism. **Revista Cult**, set. 1998. Disponível em: <[www.usp.br/cje/anexos/depaula/ivan\\_cult\\_new\\_criticism.pdf](http://www.usp.br/cje/anexos/depaula/ivan_cult_new_criticism.pdf)>. Acesso em: 06 jul.2015.



## DA UTOPIA DA CRIAÇÃO EM A EVA FUTURA DE VILLIERS DE L'ISLE-ADAM À MULHER REAL CONTEMPORÂNEA

Alba Valéria Durães Milagres (CEFET-MG)

Disse Deus: 'Haja luz'. E houve luz.  
Gênesis 1.3

Quando nasci um anjo esbelto,  
desses que tocam trombeta, anunciou:  
vai carregar bandeira.  
Cargo muito pesado pra mulher,  
Esta espécie ainda envergonhada

Adélia Prado  
(Com licença poética - Bagagem, 1977)

33

**Resumo:** Na obra “A Eva futura”, escrita por Villiers de L’isle-Adam, há uma representação do ideal de mulher. Nesse romance, o perfil de comportamento social feminino é levado à última consequência sob a visão masculina. O papel feminino condiz com o momento histórico do papel destinado à mulher: reclusa à vida privada, à espera do seu homem provedor. As reflexões nas últimas décadas acerca da reconfiguração dos papéis sociais da mulher, e, conseqüentemente, do homem têm sido, cada vez mais, importantes. Através deste artigo, pretende-se verificar como esse romance põe em evidência as diferenças de gênero em meados do século XIX. Sob o olhar das questões de gênero, neste início de século XXI, pretende-se refletir sobre a remodelação de comportamento nas relações dos papéis masculino e feminino. Dessa forma, seria possível delinear como podem ser as influências nos comportamentos sociais ainda herdados dos séculos anteriores.

**Palavras-Chave:** Utopia; Gênero; Reconfiguração.

Para alguns filósofos, vivemos há algum tempo na era da técnica. Acerca dessa temática, o pensador Umberto Galimberti (2006) elabora significativa contribuição com a obra *Psique e techné, o homem na idade da técnica*. Para esse estudioso italiano, vivemos na idade da técnica, de cujos benefícios usufruímos em termos de bens e espaços de liberdade. Somos mais livres do que homens primitivos, porque dispomos de mais campos de atuação.

Na facilidade com que utilizamos os instrumentos e serviços que encurtam o espaço e o tempo, amenizam a dor. A influência da técnica, no entanto, vai modificar diretamente o modo de conceber os grandes conceitos que formataram o processo civilizatório da cultura ocidental, levando a uma revisão dos cenários históricos, dos conceitos como: razão, verdade, ética, natureza, religião e história. (GALIMBERTI, 2006, p. 13-15).

Houve um tempo em que o homem vivia em conformidade com a ordem do cosmo ou com Deus; no entanto, a ordem do mundo não mais se configura assim, depende do fazer técnico, a eficácia se torna explicitamente o único critério de verdade. Segundo Galimberti, a técnica pode ser “tanto o universo dos meios (as tecnologias), quanto a racionalidade que preside o seu emprego, em termos de funcionalidade e eficiência” (GALIMBERTI, 2006, p. 8).

Naquilo que diz respeito à ética, como forma de agir em vista de fins, torna-se evidente a sua impotência no mundo da técnica, regulada pelo fazer como pura produção de resultados. Isso significa que não é mais a ética que escolhe os fins e encarrega a técnica de encontrar os meios, mas é a técnica que, assumindo como fins os resultados dos seus procedimentos, condiciona a ética, obrigando-a a tomar posição sobre uma realidade, não mais natural e sim artificial (GALIMBERTI, 2006, p. 17-28).

Refletindo sobre aspectos contemporâneos, Lucien Sfez, em sua obra *A saúde perfeita críticas de uma utopia* (1995), faz uma significativa abordagem acerca da criação em *A Eva futura*, de Villiers de L'isle-Adam. Sfez inicia seu livro afirmando que

Adam meditou no nosso tema, o tema deste livro, que é dos anos 2000 e seguintes. Digamos que é o século XXI. Contemos a sua *Éve future*, dedicada aos “Sonhadores” e aos “zombeteiros”. Tudo parte de Edison, o inventor, “o homem que aprisionou o eco”, não obstante ser surdo, espécie de Beethoven da ciência. (SFEZ, 1995, p. 11).

Conforme o trecho acima, no século XIX, o escritor Villiers de L'isle Adam antecipa o tema do século XXI, ao refletir sobre o ideal de uma época que valorizava exclusivamente a racionalidade científica e técnica, criou o romance *A Eva Futura* (1886), no qual evidencia utopias da mecanização do homem. Por intermédio de seus personagens principais, Thomas

Edison, o criador do fonógrafo, e Hadaly, a “Eva Futura”, uma ginoide perfeita, Villiers fornece uma visionária alegoria dos avanços científicos e de suas utopias (SFEZ, 1995, p.11).

Tendo em vista estes aspectos é que propomos analisar a criação dessa Eva, pelos moldes de um Deus-cientista<sup>2</sup>, que domina a técnica e a exalta. A personagem Thomas Edison afirma que a palavra divina foi registrada apenas na escrita, mas que ele, o cientista, tornou-a sonora através do fonógrafo. Assim, graças a sua técnica “em vez de se dizer: ‘Leiam as Santas Escrituras!’”, tivesse dito: ‘Escutem as Vibrações Sagradas!’”. (VILLIERS, 200, p. 64).

Somando-se à exaltação ao poder de se criar um ser vivo, aquilo que foi pronunciado por Karl Marx no século XIX, relativo à técnica e à economia, mantém-se com incrível atualidade crítica. De acordo com Marx,

a máquina, triunfo do ser humano sobre as forças naturais, converte-se, nas mãos dos capitalistas, em instrumento de servidão de seres humanos a estas mesmas forças”; “(...)”; a máquina, meio infalível para encurtar o trabalho cotidiano, o prolonga, nas mãos do capitalista (...)”; “a máquina, varinha de condão para aumentar a riqueza do produtor, o empobrece, em mãos do capitalista. (MARX apud PARIS, 2002, p. 235).

No caso do romance de Villiers, a personagem Lorde Ewald, em seu nome, já possui Eva, simbolizando a ideia de que a mulher advém do e para o homem. É o jovem que possui o poder econômico que viabiliza todo o processo de fabricação da utópica-mulher-cybernética. Existe a necessidade do burguês Lord Ewald conseguir obter a mulher dos seus sonhos, aos moldes da sociedade machista do século XIX, problematiza, além da subjugação da mulher com relação ao homem, o tema do amor. Evidencia-se a ideia de que ele também pode ser comprado, fabricado, ao se aglutinar em uma máquina toda a idealização acerca de uma mulher real. Com a possibilidade de se produzir artificialmente o amor, talvez o sentimento mais nobre e caro da e para a humanidade, a técnica potencializa-se na utopia do existir, ultrapassando as barreiras do humano.

---

<sup>2</sup> Ideologicamente, o poder não vem mais de cima (de um Deus inventado) vem da ciência, dos grandes laboratórios, de um *Deus-inventor*. Cf. Sfez, 1995, p. 27.

Assim, o homem tem acreditado na possibilidade de tudo ser resolvido pela técnica e tecnologia. Nesse sentido, o sociólogo português, Hermínio Martins, em seu livro, *Experimentum humanum* (2012) e Paula Sibilia, em *O homem pós-orgânico: corpo e subjetividade e tecnologias digitais* (2002), ao tratarem de questões prometeicas e fáusticas, âmbitos da técnica que, para efeitos meramente didáticos, é assim dividido. Os prometeicos seriam aqueles que estão mais próximos de um humanismo a exigir cuidados éticos, por exemplo, em relação à técnica. Os fáusticos, seriam aqueles que fazem o pacto com a técnica, não revelando nenhuma reserva em relação aos perigos que dela possam advir. A análise de Martins evidencia essa postura fáustica com relação à técnica:

[...] os fáusticos haveriam de afirmar que o modo de percepção da ciência moderna [aplicando-se também à contemporaneidade] dá-se de maneira a ver acessibilidade à manipulação experimental e ao controle prático. Assim, os procedimentos e os esquemas científicos pressupõem uma orientação técnica até mesmo quando não conduzem a verdadeiras experiências físicas ou a aplicações práticas bem-sucedidas por longos períodos de tempo histórico. (MARTINS, 2012, p. 51).

Nesse sentido, considerando o excerto acima, podemos afirmar que o romance em análise retrata um pacto fáustico, evidenciando-se no jogo de valores da realidade social e da realidade utópica da criação tecnológica. Na obra francesa, de um lado, temos a personagem Alicia, namorada do personagem Lorde Ewald, cujo corpo legará a réplica de Edison, é o clone perfeito de Venus Victrix, é o contraste entre perfeição física e vazio de espírito. Assim, Alicia representa a síntese do “ideal” da sociedade moderna que Villiers critica em seu romance. Ela é o “verdadeiro” autômato que caracteriza o vazio do “real” da sociedade burguesa. Suas maneiras são falsamente polidas, situações e frases estereotipadas caem-lhe com a conveniência de um figurino adequado. Um ser que é capaz de comover-se às lágrimas com situações redundantes de folhetim, mas incapaz de responder a uma experiência estética: em suma, Alicia seria a personificação da “deusa burguesa”. Isso fica muito claro pelo olhar apaixonado de Lorde Ewald, “Não poderei deixar de me exprimir como homem apaixonado e até, se possível for, como poeta, já que essa mulher, acima de tudo e aos olhos do artista mais

indiferente, seria considerada de beleza não só incontestável mas absolutamente extraordinária.” (VILLERS, 2001, p. 89).

De outro lado, está Hadaly, que em persa significa “ideal”, é um ente que, sendo uma réplica do ser humano, supera todas as imperfeições da natureza. Hadaly representa o ser ideal que concretiza a não contingência, encarna o absoluto, é a máquina que preencherá o vazio do real. O processo de criação de uma Eva ideal em oposição a uma mulher real fica claro nesse empenho de criação artificial. Dessa forma, Hermínio Martins, ao tratar da biotecnologia no mundo contemporâneo, ratifica essa vontade de criação que Villiers já criticava no século XIX: “As formas de vida artificiais iludem as fronteiras naturais e os limites da evolução biológica ‘normal’”. (MARTINS, 2012, p. 27), por parecer que a perfeição é possível.<sup>3</sup>

Da época moderna à contemporaneidade, podemos afirmar que esse desejo de criação se intensificou. Com os prenúncios nos campos da biotecnologia, engenharia genética, medicina, nanotecnologia, robótica etc., o futuro evolutivo obscuro e incerto que desponta revela os prováveis procedimentos efetivos de autodomesticação que a humanidade ou suas elites culturais utilizarão. Dessa forma, em relação ao caráter utópico da técnica que apontamos anteriormente, argumenta Sfez “Com efeito, um traço característico da utopia reside na pretensão de governar diretamente os espíritos por meio da ciência e da técnica que se impõem sem mediação. Pelo menos nas utopias tecnológicas que, segundo Ruyer, sucedem às utopias sociais depois de 1850.” (SFEZ, 1995, p. 28).

No romance que estamos analisando, verificamos que a figura de Thomas Edison representa uma síntese da própria ciência moderna na tentativa de concretizar os velhos sonhos dos homens:

Vou demonstrar-lhe, matematicamente, e agora mesmo como, com os formidáveis recursos atuais da ciência – e isso de uma maneira fria, talvez, mas indiscutível – posso apoderar-me de sua graça, da plenitude de seu corpo, do odor de sua carne, do timbre de sua voz, da flexibilidade de sua cintura, da luminosidade de seus olhos, das características de seus movimentos e de seu andar, da personalidade

---

3 “Hadaly é perfeita porque, além da eletricidade, é feita de magnetismo. É um ser eletromagnético que vê à distância e através de todos os obstáculos, possui um modo de lógica diferente de nosso e tem noção do infinito, a ponto de se fazer passar por humana, de comover Lord Ewald e de suscitar nele o primeiro ‘doce e sublime instante de paixão’ eu seu modelo, Miss Clary, fora incapaz de provocar.” (SFEZ, 1995, p.20).

de seu olhar, de seus traços, de sua sombra no chão, de sua aparência, do reflexo de sua Identidade, enfim – Serei o assassino de sua animalidade triunfante. Primeiramente, vou reencarnar toda essa exterioridade, que, para o senhor, é deliciosamente mortal, em uma Aparição cuja semelhança e encantos humanos ultrapassarão sua esperança e todos os seus sonhos! [...] Aniquilarei a Ilusão! [...] Forçarei, nessa visão, o próprio Ideal a manifestar-se, pela primeira vez, PALPÁVEL, AUDÍVEL E MATERIALIZADO [...] E o cientista jurou, levantando a mão.” (VILLIERS, 2001, p. 140-141).

Apesar de o excerto acima ser, digamos, uma premissa da ciência do século XIX, o desejo da criação, dirigido por Edison, persiste na contemporaneidade. Podemos considerar que o desejo apenas se sofisticou com os novos dispositivos atualizados a todo tempo.

É importante ressaltarmos que para Villiers todo o aparato científico leva a uma falsa pista. Longe de conduzir a um fácil triunfalismo, a ciência garante o método, embora nunca o resultado final. Vale lembrar que, no período em que Villiers escreveu *A Eva Futura*, parte da Europa estava vivenciando o desenvolvimento industrial, e, consecutivamente, o surgimento e o aperfeiçoamento das técnicas de produção. Posteriormente, já no século XX, com a justificativa de multiplicar a força do operário com a que advinha da eletrônica, a mão-de-obra humana gradativamente foi substituída. A tendência é que cada vez mais os instrumentos eletrônicos substituam o trabalho manual, assim como o intelectual.

Considerando o poder de criação por meio da técnica, podemos afirmar que com a obra *A Eva futura*, Villiers nos oferece repertório significativo de representação da realidade, no que se refere ao inumano. No ensaio *Máquinas utópicas e distópicas* (2008), João Camilo Penna propõe que

A ficção científica nos expõe de maneira essencial à identificação com aquilo que nos produz estranheza, terror: a diferença, o inumano, como veremos: ela é bem sucedida precisamente quando fracassa. Esta a função do inumano: fazer com que o humano fracasse e assim inventar o humano. (PENNA. 2008, p. 188).

No final do romance, o fracasso da criatura perfeita ocorre com o naufrágio do navio. Ao ser consumida pelas águas do mar, a criatura Eva-Hadaly simboliza o impossível da perfeição. É através da ruptura com a utopia da criação de um ser perfeito que se evidencia o humano.

Saindo das páginas do romance e pensando a cena contemporânea, é importante verificarmos a origem do termo mulher, nosso objeto (bastante agente) aqui analisado. Mulher: do latim muliere, declinação de mulier, mulher. No latim designa a fêmea do homem, conceito que se manteve apenas em três filhas do latim: o português, o espanhol e o romeno. Nas outras neolatinas, designa apenas a mulher casada, a esposa.

Esta explicação etimológica nos apresenta a mulher apenas como apêndice do homem. Conceito confirmado na criação de Eva de Villiers. E assim ocorreu até meados do século XX. Ao perguntar “O que, afinal, quer uma mulher?” Sigmund Freud<sup>4</sup>, sem dar nenhuma resposta definitiva, ao contrário, deixou aos poetas a tarefa de decifrar o que chamava de “continente negro” feminino, no sentido de elas serem constituídas por misteriosa alma. Se a pergunta continua em vigor, e este questionamento ser uma temática importante na contemporaneidade, algumas respostas já diminuem o enigma. Elas querem ter os direitos reconhecidos em todos os setores. Moraes afirma que “As mulheres brasileiras, discriminadas e oprimidas, como na maior parte das sociedades, constituem, entretanto, um dos segmentos que mais se destacam na luta pela universalização dos direitos sociais, civis e políticos.” (MORAES. 2003, p. 495)

Assim, se analisarmos o papel da mulher como agente do social, verificamos que muito ela conquistou, (rompeu com o perfil Alicia do romance de Villiers), mas ainda há várias contradições na situação da mulher. Por um lado, não há dúvida de que sua vida melhorou visivelmente em alguns aspectos. Ela pode se dedicar ao trabalho e ao seu desenvolvimento profissional, tem acesso ao estudo, pode escolher se quer casar e constituir família ou não, consegue alcançar independência financeira, tem condições de viver sozinha, pode participar ativamente da vida política do país e as tarefas domésticas não são consideradas sua responsabilidade exclusiva. Por outro lado, algumas circunstâncias denunciam que ela ainda não tem total autonomia para administrar sua vida e tomar os cuidados necessários para garantir a sua integridade física, emocional e psíquica,

---

<sup>4</sup> Anotações feitas na conferência sobre Sigmund Freud ministrada pelo Prof. Dr. Deonísio da Silva, em 2004, na UFRJ.

principalmente quando consideramos a vida privada. O crescimento da violência doméstica é um forte sinal de que a vida privada das mulheres não anda um mar de rosas. (MORAES. 2003, p. 500-505)

Quem diria que quem se mostra tão forte na vida pública e realiza tantas conquistas apresentaria tal fragilidade quando o que está em jogo são as emoções, o relacionamento afetivo e sexual, a vida a dois? Qual é o mistério?

Algumas pistas são bastante evidentes e podem nos ajudar a entender tal paradoxo e vale a pena ressaltarmos uma delas. É incrível, mas as mulheres ainda recebem uma educação absolutamente machista e é por ela que são introduzidas na vida sociocultural. E essa constatação torna-se mais espantosa quando nos damos conta de que a principal responsável pela educação familiar continua sendo a mãe e de que a educação escolar é praticada também por uma grande maioria de mulheres.

Nesse contexto, os Estudos Culturais procuram analisar e traçar Referências acerca das características que especificam a identidade de um grupo social, confirma-se no papel da mulher o posicionamento de Williams. Segundo este estudioso, cultura é “considerada como ‘as artes’, e ‘o trabalho intelectual do homem’” (WILLIAMS. 2000, p. 11).

Será que as mulheres transmitem preconceitos de gênero aos mais novos por que se sentem inferiores aos homens e por que não conseguiram se livrar dessa história? Pode ser (MORAES, 2003, p. 505-506).

Em outro aspecto, o fato é que, mesmo tendo atingido tantas conquistas importantes, as mulheres continuam fazendo o maior esforço para tentar se encaixar em um modelo idealizado. Já houve o tempo em que esse modelo consistia em ser especialista em prendas domésticas. Hoje, quando nossa cultura privilegia as imagens, o modelo para a mulher tem a ver com sua aparência: corpo, roupas, gestual. Assim, o comportamento da mulher reforça o discurso social, faz dela uma cidadã independente, porém presa às ditaduras da beleza. Trata-se de uma visão da realidade social como formada e formadora, ela mesma, das articulações dos produtos culturais. Com essa constatação se comprova que a beleza é deste mundo, (a Vênus Victrix) que não está necessariamente, como muitos críticos desejam, no inefável e no sublime, no âmbito da alta elaboração da tradição literária. Vemos, assim, a amplitude que um estudo de cultura feito da ótica materialista – a ótica definidora dos estudos culturais como disciplina – pode alcançar (CEVASCO. 2003, p. 173-187).



Se sob o discurso social, a mulher está sob um limite de subserviência, um outro olhar sobre esse tema pode nos ser revelador. E é aqui que retomamos a deixa de Freud: ele não respondeu ao questionamento acerca dos desejos e vontades da mulher. Afinal, a mulher não mudou sozinha, o mundo também se transformou, é o que afirma Rago:

Se a receptividade atual ao feminino pode ser considerada resultante da invasão do mundo público pelas mulheres, ou melhor, da dissolução das fronteiras simbólicas construídas entre público e privado, das pressões do feminismo e da diminuição do medo que causava, assim como da própria mudança da consciência de gênero das mulheres, pode-se notar que se deve ainda, em parte, à própria falência de modos masculinos de organizar e gerir a vida social, num mundo marcado pela violência, pela desagregação social, pela atomização do indivíduo e por uma profunda crise nas formas da sociabilidade, incluindo-se as de gênero. (RAGO. 2004, p. 37).

Esse panorama nos remete ao exame minucioso das relações homem versus mulher, fazendo do texto literário o espaço (talvez o único) onde se representam mais fielmente as inquietações de ambos na cerrada demolição das fórmulas esclerosadas, na procura de formas novas, francas e saudáveis que substituíssem as viciadas. Assim, parece mais lógico que a literatura continue a concentrar-se nos problemas sociais e particulares que nos afligem, de modo a devolver-nos a imagem que ficou retida num espelho quebrado e ainda perdido, para que nos ajude a ver-nos como fomos, somos e, verdadeiramente, gostaríamos de ser. Por tudo isso é que vemos na ficção contemporânea o ponto de chegada e partida para um caminho menos dissimulado, onde mistério (da mulher) e poder (do homem) possam produzir o que têm de melhor, deixando, desse modo, para a literatura de memória o quadro nefando das perversões (FRANCONI. 1997, p.169-176).

### **Considerações Finais**

A partir do exame de alguns aspectos da criação de uma mulher ideal e como ela se configura na realidade contemporaneidade, notamos que não há uma definição pré-

estabelecida que dê conta de suas características, uma vez que ela expressa um conjunto heterônimo de fatores. Temos uma sociedade fragmentada, formada por inúmeras pontas de laço, e é nessa multiplicidade que se encontra a mulher.

Ao verificarmos essa heterogeneidade, procuramos fazer uma análise da problemática envolvendo os modelos científicos sobre a técnica e dos estudos culturais pós-modernos a fim de contextualizarmos a mulher com importante matriz cultural no contexto social. Notamos que as funções múltiplas da mulher tornam-se paradoxais e fazem dela um misto de independência e subserviência. Dessa forma, os valores estão muito misturados e ainda arraigados no machismo.

Não pudemos deixar de mencionar, desse modo, a referência constante com que o mistério da mulher é mencionado no nosso cotidiano. E se temos mistério, precisamos acrescentar o reflexo dele na atitude de quem o vê. Avaliamos que o imaginário fortalece a concretização dessa matriz e dependendo da ação, ela se fortalece.

Endossamos a importância sobre a representação literária para interagir junto ao leitor diante desse modelo. Podemos amarrar os nós afirmando que somos nós o centro dos modelos culturais. Sem nós, os executores das ações, guiados pela nossa mente, nenhuma realização cultural seria possível. O que confirma o nosso perfil de seres movidos por influência de nossos valores culturais formados ao longo do tempo.

## Referências

FRANCONI, Rodolfo A. **Erotismo e Poder na ficção contemporânea**. São Paulo: Annablume, 1997.

GALIMBERTI, Umberto. **Psiche e techne, o homem na idade da técnica**. São Paulo: Paulus, 2006.

MORAES, Maria Lygia Quartim. Brasileiras: Cidadania no feminino. In PINSKY, Jaime & Carla Bassanezi. **História da Cidadania**. São Paulo: Contexto, 2003.

SANTOS, Laymert Garcia dos. Humano, pós-humano, transumano. In. NOVAIS, Aduino (org). **Mutações**. São Paulo: Agir, 2008.

LENOBLE, Robert. **História da ideia de natureza**. Trad. Tereza Louro Perez. Lisboa: Edições 70, 2002.

MARTINS, Hermínio. **Experimentum humanum: civilização, tecnologia e condição humana**. Belo Horizonte: Fino Traço, 2012.

PARIS, C. **O Animal Cultural**. São Carlos: Editora da UFSCAr, 2002.

PENNA, João Camilo. Máquinas utópicas e distópicas. In. NOVAIS, Aduino (org). **Mutações**. São Paulo: Agir, 2008.

PRADO, Adélia. **Bagagem**. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

RAGO, Margareth. Ser mulher no século XXI ou Carta de Alforria. (p.31-42). In: VENTURI et al (Org). **As mulheres brasileiras nos espaços públicos e privados**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2004.

SIBILIA, Paula. **O homem pós-orgânico: corpo e subjetividade e tecnologias digitais**. Rio de Janeiro: Relume Dumrá, 2002.

SFEZ, Lucien. **A saúde perfeita: críticas de uma utopia**. Lisboa: Instituto Piaget.1995.

VILLIERS de L'isle Adam. **A Eva Futura**. Tradução de Ecila de Azeredo. Editora da Universidade de São Paulo: São Paulo, 2001.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura**. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000.

## CONSTRUÇÃO DE ESTEREÓTIPOS EM PUBLICIDADES DE PRODUTOS DIET E LIGHT

Alcione Aparecida Roque Reis (PÓS-LIN/UFMG/CAPES)

**Resumo:** O objetivo desse artigo é desvelar à luz da Teoria Semiolinguística os processos de construção discursiva de um contrato publicitário de produtos diet e light a fim de evidenciar as estratégias utilizadas considerando a junção dos aspectos linguísticos e icônicos que nela se mesclam para, posteriormente, analisar a utilização de estereótipos como um dos vetores de veiculação de valores e comportamentos sociais. Nesse viés utilizamos como objeto publicidade extraída da revista Saúde, que é um recorte do corpus que compôs nossa dissertação de mestrado. Questionamos de que forma essas publicidades vendem sonhos, modelos de vida e de beleza. Elucidar esse discurso é também, analisar através das representações que o constituem, a sociedade. Nossa proposta de estudar o discurso publicitário buscará coadunar a Teoria Semiolinguística de Patrick Charaudeau, às contribuições de Soulages com seus estudos no campo do discurso publicitário. Também consideraremos quando julgarmos pertinente, contribuições de outros teóricos afins com os pontos de vista por nós delineados.

**Palavras-Chave:** Estereótipos – Representações – Discurso – Publicidade

### Reflexões Acerca Dos Produtos Diet E Light

Os produtos diet e light, até alguns anos atrás, eram basicamente consumidos por diabéticos e somente encontrados em farmácias ou drogarias. Hoje, eles são encontrados nos mais variados tipos de estabelecimentos comerciais tais como supermercados, padarias e lojas de conveniência. Além disso, a ampliação e a diversificação desse tipo de produto podem ser verificadas através de pesquisas realizadas pelo IBOPE, segundo o qual as opções oferecidas ao consumidor variam desde balas, cereais, refrigerantes, até sopas e pães. Atualmente, segundo o referido órgão de pesquisas, 43% dos produtos alimentícios industrializados podem ser encontrados nas versões diet ou light. Esse número pode ser muito significativo, se pensarmos que, há oito anos, esta mesma estatística não passava de 12%.<sup>1</sup>

Segundo pesquisa efetuada pelo IBOPE sobre hábitos dos consumidores brasileiros, que em 2001 pesquisou 6.000 lares no Brasil (o que representa 77% do potencial consumo, e 68% da população brasileira), 43% dos entrevistados consomem produtos diet e light. O consumo se concentra nas classes A e B, com 82% de participação, e cai para 42% na classe C e para 22% na D. Segundo a pesquisa, a demanda é mais intensa, nos grandes centros das regiões sul e sudeste, e apresenta maior incidência de consumo em mulheres, com 65% e 35% em homens.

Nosso interesse repousa sobre qual discurso é efetivado para este tipo específico de produto, que de acordo com os dados supracitados, muito tem ampliado seu consumo em nosso país. Adotamos em nossa pesquisa ambos os termos - diet e light, já que segundo especialistas, a maioria das pessoas não sabe a diferença entre os dois tipos de produtos e os usa de forma indiscriminada.

Nesse sentido, teceremos considerações que julgamos pertinentes, acerca da definição dos termos diet e light, tendo em vista que os mesmos são utilizados, por vezes, como sinônimos de produtos destinados ao emagrecimento, ou de produtos saudáveis, o que poderia acarretar o seu uso indiscriminado. Conforme (LYSARDO-DIAS, 1998, p.19):

Palavras como “regime” e “dieta” ganharam hoje uma outra conotação, não sendo mais associadas obrigatoriamente à doença e à convalescença; termos como “light” e “diet” foram inseridos na linguagem cotidiana tornando-se de domínio público. Tudo isso atesta a representação que se tem hoje do que seja ser/estar bonita.

De acordo com classificação recente do Ministério da Saúde, os alimentos diet são indicados às pessoas que necessitam de dietas específicas para tratamento ou prevenção de algumas doenças como, por exemplo, o diabetes, a hipertensão e problemas cardiovasculares. Nos alimentos diet, determinado nutriente é eliminado: pode ser o açúcar, o carboidrato, as proteínas, o sódio ou a gordura, dependendo da dieta a que se destinam.

Os produtos light, por sua vez, são caracterizados pela redução e não pela eliminação de calorias, passando a ser, no mínimo, 25% menos calórico que o alimento em sua composição tradicional. Para chegar a este resultado na industrialização, é necessário dosar a presença de certos nutrientes como açúcares, gorduras, colesterol, sódio etc. Somente quando

a redução for efetivamente em calorias é que o alimento tem por finalidade atender a dietas de emagrecimento e/ou manutenção de peso.

### Suporte Teórico

Após essa breve incursão pelos termos supracitados esclarecemos que a escolha pela teoria Semiolinguística se justifica devido ao seu sólido arcabouço conceitual e ao seu caráter plural o que nos permite construir interfaces entre a linguística e a publicidade. Um dos conceitos que darão suporte à análise será a de contrato comunicacional:

Contrato é um terreno de reconhecimento ao qual subscrevem os parceiros para que possam ser estabelecidas troca e intercompreensão. Faz parte, então, do imaginário social (o que não quer dizer que ele seja fictício). O contrato resulta da combinação das práticas e das representações sociais que constituem uma espécie de grande denominador comum. (CHARAUDEAU & MAINGUENEAU, 2004, p.132).

Podemos então afirmar que, se, por um lado, temos uma estabilidade e previsibilidade dos comportamentos própria de um quadro contratual, por outro, temos o espaço para existência de um sujeito que intervém no ato operacionalizando suas próprias visadas comunicativas, ou seja, o sujeito comunicante coloca em cena suas intenções (conscientes ou não), para produzir/obter certos efeitos no “outro”, no sujeito interpretante. Esses efeitos que denominamos intenção de comunicação, segundo Charaudeau (2004b, p.21), referem-se ao fato de que todo ato de linguagem tem por objetivo influenciar alguém.

O autor, então, procede a uma classificação das finalidades comunicativas que ele denomina “fazer”, de acordo com os objetivos que cada uma delas almeja atingir. Em primeiro lugar, um “fazer-saber”, “fazer-prazer”, que se refere a toda produção estética em torno das imagens veiculadas, ou seja, sua intenção seria despertar no interpretante estados emocionais positivos: seduzindo, fragilizando, atingindo a sensibilidade desse sujeito. Outro meio é o “fazer-crer”, no qual a influência se dá através da argumentação lógica, meticolosamente estruturada, no intuito de persuadir o outro através da racionalidade e do

rigor lógico. Todos os meios de influência confluem para um “fazer-fazer”, cujo objetivo é levar o outro a agir no sentido desejado, de forma geralmente não-imperativa, de maneira sutil determinar a ação futura do interlocutor. Para garantir este “fazer-fazer”, a instância de produção recorre às manobras mais sofisticadas que denominamos estratégias sócio-comunicativas como especificaremos a seguir:

i - A legitimidade é uma estratégia que remete à identidade sócio-institucional do sujeito comunicante;

ii - A estratégia de captação está centrada em despertar, no outro, estados emocionais positivos, A instância de produção oferece a oportunidade de satisfação do desejo, ao entrar no universo de crenças e de estados emocionais da instância de recepção, atingindo seu imaginário discursivo;

iii - A credibilidade é uma estratégia voltada para persuadir o outro através da racionalidade e do rigor lógico.

Já os estudos retóricos têm recebido novas abordagens e ganhado papel de relevância na análise do discurso e na reflexão acerca dos expedientes argumentativos. (PERELMAN,1999, p.70) define Retórica como: “ estudo das técnicas discursivas, permitindo provocar ou intensificar a adesão dos espíritos às teses que lhes são apresentadas”. Para que uma tese consiga então a adesão de um auditório<sup>10</sup>, ela necessita, de certa forma, estar de acordo com as crenças desse auditório. Para tal intento utiliza-se do que Aristóteles denomina três caminhos argumentativos, ou os três modos para se alcançar a persuasão: o éthos, o páthos e o lógos. Nós nos atemos, sobretudo, à noção de éthos, por ser o mesmo fundamental à análise de nosso objeto.

O éthos pode ser definido como o caráter que o orador deve mostrar através de seu discurso para inspirar confiança no auditório e persuadi-lo; para fazer com que sua imagem e seu discurso sejam dignos de fé. Essa imagem vai ser inferida pelo auditório através das qualidades pessoais desse orador, através dos índices discursivos, pragmático-retóricos e lingüísticos.

Além desta imagem que o orador vai passar ao seu público, outro caminho argumentativo é o páthos, que representa as paixões que poderão levar esse auditório a aderir às suas teses. Para Aristóteles, páthos representa o conjunto de emoções que o orador tenta provocar no auditório: é a apelação pura e simples. O páthos pode, então, querer provocar reações de piedade, indignação, medo etc. As emoções podem ser consideradas como mais

um recurso discursivo, dentre outros, ao alcance do sujeito comunicante, para influenciar alguém.

Por outro aspecto temos o discurso racional, o *lógos*, que representa o discurso em si. O *lógos* representa a argumentação no sentido lógico e trabalha sobre provas (exemplo, raciocínio dedutivo). Entretanto, existe uma interação permanente entre *éthos*, *páthos* e *lógos*. O orador deve, então, prever e adaptar-se ao caráter do auditório para melhor persuadi-lo. O discurso publicitário tem se apropriado desta interação para inovar cada vez mais. Criam-se em torno do anúncio mecanismos de sugestão e evocação, envolvendo, melindrando emocionalmente o consumidor.

O “jogo” publicitário ocorre na medida em que os sentidos se apóiam em um conjunto variado de recursos lingüísticos e semióticos que, utilizados no discurso publicitário, passam a exercer as funções de persuasão, representação da realidade e sedução dos consumidores, de acordo com a intenção da instância de produção. Delineamos a seguir algumas considerações acerca do discurso persuasivo.

Assim, para (PERELMAN, 1999, p.62), persuadir é mais do que convencer. A finalidade da persuasão é o resultado. A persuasão acrescentaria à convicção a força necessária que é a única que conduzirá à ação (abalar a alma para que o ouvinte aja em conformidade com a convicção que lhe foi comunicada). O senso comum, de acordo com a tradição filosófica, impõe, de certo modo, uma distinção entre convencer e persuadir que equivale à diferença entre raciocínio e sugestão. Convencer parte do aspecto lógico, racional do *lógos*. Ele é capaz de levar à crença, mas não necessariamente à ação. Já a persuasão parte do aspecto emocional, do campo do verossímil, do *páthos*, que desestabiliza o emocional levando à ação. Quem persuade leva o outro a aceitar determinada idéia, valor, preceito.

Nesse sentido, o discurso publicitário é uma das variabilidades discursivas em que a persuasão possui forte presença, espaço em que se torna imprescindível esse “efeito de verdade”. Segundo Citelli (2004, p.57):

O texto publicitário resulta da conjunção de múltiplos fatores. Alguns estão ancorados nas ordenações sociais, culturais, econômicas e psicológicas dos grupos humanos para as quais as peças estão voltadas. Outros dizem respeito a componentes estéticos e de uso do enorme conjunto de efeitos retóricos necessários para se alcançar o



convencimento e aos quais não faltam as figuras de linguagem, as técnicas argumentativas, os raciocínios.

Já para Soulages (2001, p.7) a publicidade é uma forma insidiosa e mascarada de circulação das representações sociais. Longe de refletir as identidades reais, a publicidade participa da estereotipação das identidades sociais, constituindo-se como um autêntico programa de construção identitária. A publicidade cria e dissemina em suas peças, modelos estereotipados de beleza, de saúde etc., nos quais os consumidores possam se projetar, criando-se, assim, os supracitados “mundos possíveis”, que englobam a figura e o mundo do consumidor para que ele possa se ver através desse espelho de representação.

Segundo Soulages (2001, p.11), estrategicamente, os publicitários geram e manipulam uma série de representações generalizadas e sociologizadas, promovendo criação de valores, mobilizando, consciente ou inconscientemente, toda uma gama de imagens sociais elaboradas via intuição, seja percebendo os valores que estão na moda, seja captando os consumidores hipotéticos (seu alvo) ou trabalhando através de entrevistas ou pré-testes (pesquisas realizadas por amostragem) de um público representativo de seu alvo.

### **O Viés Da Publicidade**

Uma das publicidades que utilizamos como corpus de nossa dissertação é o da campanha Free for Life que anuncia variados produtos diet e light (adoçante, sucos, massas, cereais etc.). Denominamos, nos valendo de Pinho (2002, p.177), este tipo de campanha publicidade genérica, na qual se anuncia a marca de produtos light. A campanha em questão utiliza-se de uma garota-propaganda conhecida nacionalmente, Cristiana Oliveira, que representa o padrão estereotipado de beleza utilizado pela mídia, avalizando a campanha por ser notoriamente um padrão de conquista de corpo perfeito, já que a mesma pesava na adolescência 105 quilos; conseguiu emagrecer e já há alguns anos é símbolo sexual, além de modelo e atriz celebridade, nesse caso, a atriz testemunha e avaliza a marca em questão, criando-se um vínculo de cumplicidade. Assim, a campanha sutilmente explora os valores e sentimentos que permitem estabelecer um relacionamento de longo prazo com usuários do produto, criando-se um vínculo emocional que determinará a lealdade do consumidor para com aquela marca.

Através da asserção contida na peça publicitária em questão: “uma vida só é light de verdade quando também é gostosa”, temos um dos jargões que representam o imaginário light: a tentativa de estabelecer um vínculo entre o produto e quem o usa, confundindo o produto com os valores sociais que servem de suporte à produção do texto. O próprio nome da linha dos produtos Free for Life já remete a essa identificação, pois os produtos são aqueles que proporcionam “liberdade para a vida”. Essa associação se dá, também, pela utilização de uma celebridade que traduz o estilo de vida saudável, valores que podem criar um processo de identificação no consumidor, como se os produtos da referida marca fossem garantir a aquisição desse estilo.

Propomos, aqui, delinear o espaço de limitações que compõe o contrato das publicidades de Free for Life. Nesse espaço, focalizamos, primeiramente, o dispositivo identidade. Ele é focalizado sob a ótica da instância de produção e de recepção. No espaço externo - do fazer - no nível situacional temos: uma instância de produção que tem como figura de maior relevância a agência publicitária que possui a regra de transmissão de uma informação sobre o produto veiculado. O (EUc) é constituído pelo fabricante do produto e pelo publicitário que, em relação ao circuito socioeconômico de produção do produto, coloca em cena um texto publicitário se dirigindo a uma instância de recepção (TU<sub>i</sub>), formada por consumidores, no intuito de que consumam o produto em si, e/ou a publicidade e seus valores subjacentes.

No espaço interno – do dizer – temos o enunciador (EU<sub>e</sub>), a atriz Cristiana Oliveira, quem apresenta os produtos. Entretanto, ela assume um papel de projetar um (EU<sub>c</sub>), na medida em que cria um efeito de verdade, já que sua figura, enquanto atriz e modelo, representa o ideal de emagrecimento, de corpo perfeito. Há uma simulação de que ela, como fiadora, é quem “vende” o produto. Nesse sentido, o que ocorre é um apagamento do (EU<sub>c</sub>). A enunciativa encarna também, com sua boa forma, a imagem de consumidora ideal, (TU<sub>d</sub>), que deixa de ser apenas uma expectativa, um desejo, e passa a ser a encarnação dos imaginários femininos de beleza. A agência de publicidade, através de pesquisas, procura um modelo que encarne o desejo idealizado das possíveis mulheres que são consumidoras das publicidades. Assim, a escolha da modelo está refletindo os valores sociais arquetípicos, mas também refratando-os, pois existe a possibilidade de identificação, e de criação do desejo através do consumo dos produtos Free for Life, se atingir a boa forma da atriz.

A finalidade constitui-se, segundo Charaudeau (1994, p.47), como um “ritual de aparência enganosa”. No caso de Free for Life, esse ritual parece evidenciar-se fazendo crer que, comprando os produtos light da empresa Free for Life, o consumidor apropriar-se-ia também de um corpo perfeito. A publicidade tende a construir imaginários míticos nos quais o público-alvo possa projetar-se e com os quais pode identificar-se. Camufla-se a principal função de toda publicidade que é a venda.

A publicidade Free for Life visa persuadir seu público-alvo associando a marca (e não os produtos em si) a um estilo de vida, a uma imagem de corpo perfeito. Neste caso, a enunciativa (Cristiana Oliveira) representa a consumidora ideal desses produtos. Reciprocamente, os produtos de Free for Life são destinados a mulheres que podem entrar nesse imaginário, criando-se um processo de identificação/projeção. Para exercer um poder de captação, é necessário que a enunciativa seja um estereótipo “estimulante” de forma que a instância de recepção extraia da sua imagem representações com as quais ela busque se identificar. A publicidade constrói um éthos diversificado no sentido de dar credibilidade ao discurso, ou mesmo no sentido de seduzir seu público-alvo.

A campanha de Free for Life utiliza-se do éthos da enunciativa Cristiana Oliveira como fiadora dos produtos e da marca. Nesse caso, o éthos, essa imagem que a atriz tem, é escolhido pela agência de publicidade levando-se em consideração o imaginário coletivo que reflete os valores sociais, mas também que os refrata, na medida em que cria uma “ilusão de verismo”, ou seja, o público-alvo, através de um processo de identificação com a suposta realidade proposta pelos produtos (emagrecimento-beleza-corpo saudável), vai ser persuadido a agir no sentido de consumir o produto, como se através dessa ação ele pudesse vir a se tornar também esse padrão estereotipado de beleza.

Esses objetivos são calcados em possíveis escolhas que o sujeito comunicante pode fazer na cena enunciativa, com o intuito de assegurar o sucesso desse ato particular. Esse espaço de estratégias é consolidado no nível discursivo. O publicitário deverá recorrer de forma contundente aos efeitos de “patemização”. Essa estratégia de captação garante ao contrato comunicacional publicitário um direcionamento de fazer-prazer que condicionará um fazer persuasivo, sedutor, apelando para as crenças que compõem o imaginário sócio-discursivo desse perfil de consumidores.

A mulher é considerada público-alvo desse mercado em expansão. A maior parte das mensagens dirige-se à mulher-consumidora, já que a mesma não se limita a

consumir os produtos, como também de maneira geral é ela quem compra. A publicidade explora esse fato, utilizando-se de um simbolismo mais sutil, matizado com doses bem estudadas de imaginação e fantasia, e uma erotização apenas sugerida, de modo a atenuar o apelo claro à sexualidade – reservado para a publicidade dirigida ao homem. Nesse sentido, cabe ao publicitário enriquecer semanticamente o produto diet e light, a marca ou serviço correspondentes, com valores que, diferente de outras publicidades, inicialmente, já possui, tratando os produtos como passaportes para a conjunção de um sujeito com o prazer estético.

Podemos concluir que o discurso publicitário de produtos diet e light, enquanto discurso social contribui para a formação de identidades sociais. A publicidade funciona como um meio sociocultural para a reprodução da identidade, pois os arquétipos armazenados na nossa cultura e os modelos que a determinam são reforçados e ou reelaborados pela linguagem midiática.

Nesse sentido, cabe ao publicitário enriquecer semanticamente o produto diet e light, a marca ou serviço, correspondentes com valores que, diferente de outras publicidades, inicialmente, já possui, tratando os produtos como passaportes para a conjunção de um sujeito com o prazer estético. Para compelir à adesão do público-alvo, são utilizadas/reforçadas imagens estereotipadas de beleza, magreza. Essas imagens sedutoras são pertencentes ao senso comum que já tem cristalizado a representação do que significa a imagem de beleza e de pessoa saudável. Dessa forma, a publicidade cria imagens sociais e estereótipos.

A mídia publicitária manipula essas representações, mas sozinha não detém o poder de criá-las. O poder é partilhado pela sociedade. Para que haja algum poder é necessário que a sociedade aceite e introjete os valores propostos pela mídia, o que nem sempre acontece. Os valores manipulados já são existentes e recorrentes no meio social. Os estereótipos, na verdade, mobilizam representações já pertencentes ao senso comum. Há então uma relação de ressonância entre a sociedade e a mídia.

Ao ser espelho do mundo que a rodeia, mais a publicidade transforma o cotidiano das pessoas no referencial da linguagem publicitária, renova e atinge o alvo pretendido. Nesse sentido, a publicidade opera por caminhos sutis, no sentido de nos levar a adotar um determinado modo de vida ou a incorporar determinados padrões de necessidade. As técnicas utilizadas tanto verbais quanto icônicas para obter os destaques e efeitos desejados são infinitamente amplas. Sob esse ponto de vista, ao consumir bens, estamos satisfazendo necessidades materiais e sociais, ou seja, o produto diet e light acaba por

transformar-se em objeto de bem-estar coletivo, consolidando-se em nosso imaginário através de representações sociais.

Assim, quanto mais os consumidores das publicidades compreendem os processos de construção e manipulação das mesmas, mais podem se desvencilhar e se tornarem consumidores conscientes no sentido de ao comprarem os produtos o fazerem por necessidade e não por estereótipos aos quais gostariam de pertencerem.

#### Referências:

CHARAUDEAU, P. **Le Discours publicitaire, genre discursif**. In: Mscope no. 8, Paris, CRDP de Versailles, 1994.

CHARAUDEAU, P. & MAINGUENEAU, D. **Dicionário de Análise do Discurso**. São Paulo: Contexto, 2004.

CHARAUDEAU, P. Visadas discursivas, gêneros situacionais e construção textual. In: MACHADO, I. L. & MELLO, R. (orgs.) **Gêneros: Reflexões em Análise do Discurso**. Belo Horizonte: NAD/FALE/UFMG, 2004b, p. 13-41.

CITELLI, A. **Linguagem e persuasão**. 8a edição. São Paulo: Ática, 2004.

LYSARDO-DIAS, D. O saber-fazer comunicativo. In: MACHADO, I. L.; CRUZ, A. R e LYSARDO-DIAS, D. (orgs.). **Teorias e Práticas Discursivas. Estudos em Análise do Discurso**. BH: Carol Borges, 1998.

PERELMAN, C. **Retórica e Filosofia. Retóricas**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

PINHO, J. B. **Comunicação e Marketing**. Princípios da Comunicação mercadológica. Campinas: Papyrus, 2002.

SOULAGES, J. C. **Colloque identités discursives, identités sociales**. Université de Puebla, Mexique, 30, 31 août, 1,2 septembre 2001.

**INTERRUPÇÕES INCESSANTES: O DILACERAMENTO DA FORMA EM CENT MILLE MILLIARDS DE POÈMES, DE RAYMOND QUENEAU, TOM, TOM, THE PIPER'S SON, DE KEN JACOBS, E PATTERNS, DE GERHARD RICHTER**

**Alexandre Rodrigues da Costa (UEMG)**

**Resumo:** Nosso estudo tem como proposta analisar o informe, conceito formulado por Georges Bataille, aplicando-o nas obras Cent mille milliards de poèmes, de Raymond Queneau, Tom, Tom, The Piper's Son, de Ken Jacobs, e Patterns: Divided, Mirrored, Repeated, de Gerhard Richter. Essas obras se abrem, através de dilaceramentos, para a impossibilidade de lhes fixar limites, uma vez que elas geram excessos de significados, que têm como fundamento a instabilidade da forma. Nesse sentido, o paralelo entre literatura, cinema e pintura se desenvolverá a partir das relações que o informe nos oferece, no momento em que o percebemos como um processo de decomposição não apenas da matéria, mas do próprio ato de ver, que se volta contra si mesmo, ao se amparar na violência do nonsense contra a estabilidade das normas científicas e acadêmicas.

**Palavras-Chave:** informe, interrupção, labirinto, instabilidade.

Ao se ter Cent mille milliards de poèmes (1961), de Raymond Queneau, em mãos, a primeira coisa que nos chama a atenção é a forma inusitada como o livro se apresenta. Percebemos que os dez sonetos, cada um impresso em uma página, têm todos os seus versos recortados em tiras horizontais. A página apresenta-se, assim, mutilada, de tal forma que, ao manuseá-la, os versos se interagem, pois, para qualquer movimento das tiras, cria-se uma leitura específica, única. Dessa maneira, o livro não possui apenas dez sonetos, mas dez sonetos cujos versos se combinam, uma vez que a sintaxe empregada por Raymond Queneau permite que um verso se ligue a outro por meio de seu recorte em tiras. Como se tratam de 10 sonetos, os 14 versos de cada um se mesclam, de modo que temos  $10^{14}$  possibilidades de poemas, ou seja, os cem trilhões que dá título ao livro. Essa é exatamente a proposta de Queneau, criar um texto baseado em princípios combinatórios:

É inspirado por um livro infantil intitulado *Têtes de Rechange*, tipo de jogo surrealista do gênero *Cadaivre exquis*, que eu projetei - e realizei - este pequeno livro que permite a todos compor livremente cem mil bilhões de sonetos, todos regulares e bem entendidos. Este é, afinal, uma espécie de máquina para a produção de poemas, mas em quantidades limitadas; é verdade que esse número, embora limitado, forneça leituras por cerca de 200 milhões anos (lendo-se vinte e quatro horas por dia). (QUENEAU, 2012, p. 1).

Em seu processo de construção do poema, Raymond Queneau se ampara nos princípios que regiam o grupo *OuLiPo*, do qual fazia parte. O grupo surgiu em 1960, tendo como fundadores o matemático François Le Lionnais e o próprio Queneau. O objetivo do *OuLiPo* era trabalhar a literatura a partir de determinações matemáticas. De acordo com Marcel Bénabou e Jacques Roubaud, no artigo intitulado “*Qu’est-ce que l’OuLiPo?*” (O que é o *OuLiPo?*), o que define o grupo “é a literatura em quantidade ilimitada, potencialmente produzível até o fim dos tempos, em grande quantidade, infinitas para todos os usos” (BÉNABOU; ROUBAUD, 2015, sem numeração de páginas). Embora a palavra infinito encabece o discurso do *OuLiPo*, *Cent mille milliards de poèmes* não é um texto ilimitado, já que ele oferece um número fixo de leituras. A questão que ele nos coloca é a da própria impossibilidade de lidar com todas essas leituras, pois uma pessoa levaria, repetindo as palavras de Queneau, “200 milhões anos (lendo-se vinte e quatro horas por dia)”. De certa maneira, ao se utilizar da matemática como seu elemento articulador, o texto projeta o seu próprio limite, uma vez que ninguém pode completá-lo, ao se ter mente a duração de uma vida humana em relação ao tempo que o texto demanda em sua leitura. É como se a matemática, sinônimo de razão, gerasse o seu oposto, a desrazão, aquilo que escapa ao sentido, em uma palavra, o nonsense.

Em seu livro *A experiência interior*, Georges Bataille escreve que “o nonsense é o resultado de cada sentido possível” (BATAILLE, 1973, p. 119). No instante em que *Cent mille milliards de poèmes* se propõe a ser um livro cuja leitura definitiva se dá por meio de todas as combinações de seus versos, ele se ajusta a esse significado que Bataille extrai do nonsense. Cada movimento das tiras horizontais, ao mesmo tempo que abre um novo poema, dispersa as leituras anteriores, através de uma proliferação de sentidos que se sustenta na

ligação e ruptura que um verso possui com outro. O texto de Queneau existe virtualmente como cálculo que se desfaz à medida que a memória humana, individual, não pode reter e diferenciar todas as leituras possíveis dos cem trilhões de poemas. Além de ser um memento mori, Cent mille milliards de poèmes é um entre lugar, um labirinto construído com palavras, já que, conforme Bataille, “basta seguir, por pouco tempo, o rastro dos percursos repetidos das palavras para perceber, em uma espécie de visão, a construção labiríntica do ser”. (BATAILLE, 1992, p. 90). Nesse sentido, Cent mille milliards de poèmes é um texto que só pode existir como ato de leitura, que a todo momento é frustrado pela impossibilidade de alcançar o seu fim ou, retornando à imagem do labirinto, encontrar a saída. Sobre essa relação entre palavra e labirinto, estabelecida por Bataille, Denis Hollier comenta:

O labirinto é e não é o nosso fio de Ariadne: melhor, aqui, devemos pensar no fio de Ariadne como a própria construção do labirinto. Com todo o seu entrecruzar para frente e para trás, o fio acaba se tornando um verdadeiro nó górdio ou, se quiserem, uma camisa de Nessus, isto é, um pano que cobre o corpo somente aderindo a ele, de modo que roupas e nudez, em um mesmo lugar, são indiscerníveis. Devemos, portanto, pensar no fio de Ariadne e no labirinto como idênticos. (HOLLIER, 1989, p. 59)

A arquitetura do texto se constitui de fragmentos que, alternadamente, se unem e se soltam. Ele é ao mesmo tempo uma forma e uma a-forma, o que nos remeteria ao conceito de informe, formulado por Bataille, no número 7 da revista Documents, editado em 1929. O verbete informe pertence a uma seção da revista intitulada “dicionário crítico”. Quando se leem os artigos que a compõem, percebe-se que o “dicionário” se afasta bastante daquilo que o senso comum define como tal. Ele é incompleto, seus verbetes não seguem a ordem alfabética e, nele, a redundância muitas vezes ocorre, pois os textos são escritos por diferentes autores, o que dá margem para artigos terem um mesmo título, como é o caso de dois intitulados “Homem”, que aparecem em duas edições consecutivas. De acordo com Ives Alain Bois, “o ‘dicionário’ de Documents continua a ser um dos mais eficazes atos de sabotagem de Bataille contra o mundo acadêmico e o espírito do sistema” (BOIS; KRAUSS, 1999, p. 16).



Essa sabotagem é declarada por Bataille, em seu verbete sobre o informe, no instante que a taxonomia assim como os sistemas acadêmicos são questionados:

Um dicionário começa quando ele não mais fornece o significado das palavras, mas suas funções. Assim, o informe não é apenas um adjetivo que dá um significado, mas um termo que serve para desclassificar, exigindo geralmente que cada coisa tenha sua forma. O que o informe designa é o incerto que se espalha por todos os lugares, como uma aranha ou um verme. De fato, para os acadêmicos serem felizes, o universo precisaria ganhar forma. Todos os filósofos não têm outro objetivo: a matéria deve servir como um casaco, um casaco matemático. Por outro lado, ao se afirmar que o universo se assemelha a nada, somente o informe é relevante para se dizer que o universo é algo como uma aranha ou cuspe. (BATAILLE, 1970, p. 217)

Em seu texto sobre o informe, Bataille não oferece uma definição precisa, em um sentido dicionarizado, do que venha a sê-lo. A existência do informe, antes de se fechar em um conceito, surge de maneira operacional, pois ele desorganiza os sistemas de conhecimento, ao possibilitar a desordem na taxonomia, nos modos de classificação. Assim como o labirinto, o informe desestabiliza também a noção de território, de limites que separam as coisas e as condicionam em padrões de semelhança. Por isso, as imagens da aranha, do verme e do cuspe servem tanto para afirmar que cada coisa tem a sua forma quanto para indicar que o informe rompe com as fronteiras entre os lugares e os seres. A ambivalência do informe é retomada, quando Bataille afirma que o universo se assemelhada a nada e, portanto, apenas ele, o informe, pode lhe assegurar sentido. Talvez, por isso, não seja tão absurdo que alguns leitores confundam o informe com a ausência de forma. No entanto, a afirmação de Bataille, de que o informe exige que cada coisa tenha a sua forma, se estabelece em igualdade com o universo que se assemelha a nada. O informe passa a ser o que, sem uma forma definida, se mantém como forma, ao se constituir em um conflito permanente entre a ordem e o caos, entre o figurativo e o abstrato. Essa relação não se resolve em uma síntese, ao contrário, ela permanece aberta e nos permite interpretar o informe como a justaposição da forma e da a-forma. Daí, talvez, a evocação ao universo que se assemelhada a nada, que se

justifica pelas descobertas da astronomia<sup>5</sup>, na época em que Bataille redigia seu texto, presta-se como imagem que carrega essa operação do informe, pois ele tem a sua própria forma, mas ao mesmo tempo se espalha, se expande, indefinidamente, como uma aranha ou um cuspe.

É possível perceber esse caráter informe do texto de Raymond Queneau, quando transposto para o domínio da internet. Em um endereço eletrônico<sup>6</sup>, que tem como proposta registrar as combinações do poema, basta que deslizemos o mouse sobre o texto virtual, para que seus versos automaticamente sejam alterados. A permanência do mouse sobre os versos faz com que o poema não tenha uma forma fixa, pois o que vemos são linhas borradas, provocadas pela alternância deles. Qualquer tentativa de apreensão do texto desaba, uma vez que, seja no livro ou na página da internet, o movimento de seus versos cria uma descontinuidade na leitura. A descontinuidade e fragmentação da percepção não são exclusivas do texto de Raymond Queneau, uma vez que podem ser rastreadas em outros poemas dos séculos XIX e XX, como é o caso de *Un coup de dés*, de Stéphane Mallarmé, ou *Waste Land*, de T. S. Eliot, nos quais a fragmentação se articula como elemento de construção dos textos. No entanto, para podemos encontrar algo um pouco mais parecido com a forma como Queneau propôs sua obra, devemos recuar antes da primeira metade do século XIX. Em 1830, foi publicado um livro que consistia em uma série de 16 cartões. A proposta do livro, chamado Polyorama, era combinar esses cartões com o objetivo de montar uma paisagem. As combinações possíveis de cartões chegavam a produzir 20.922.789.888 paisagens. A transitoriedade da forma do Polyorama é da mesma ordem de *Cent mille milliards de poèmes*, ou a seja, um sistema combinatório que permite ao leitor fazer seu próprio poema e ao espectador criar sua própria paisagem. O Polyorama antecipa aquilo que, conforme Jonathan Crary, será crucial no final do século XIX: “as maneiras pelas quais a atenção óptica pode dissolver e desorganizar o mundo, requerendo uma reconstrução fundamental por parte do artista” (CRARY, 2013, p. 142). Nesse sentido, não causa estranhamento algum que a fragmentação impere na concepção e formação das obras de artistas contemporâneos, já que, ao longo da modernidade, a dispersão da percepção do sujeito revela a impossibilidade de

---

<sup>5</sup> O cosmólogo russo Alexander Friedmann apresenta, em 1922, um modelo no qual o universo evoluiria a partir de um estado inicial de altíssima densidade, a singularidade. Em 1927, Georges Lemaître publicou, em um periódico científico belga (*Annales de la Société Scientifique de Bruxelles*), um artigo escrito em francês, no qual apresenta um modelo de universo relativista, em expansão, e, em 1929, Edwin Hubble publica seu artigo “*A relationn between distance and radial velocity among extra-galactic nebulae*”.

<sup>6</sup> O site é <http://www.growndodo.com/wordplay/oulipo/10%5E14sonnets.html>.

apreensão da realidade, em um movimento de troca e circulação, por sistemas permanentes e estáveis (CRARY, 2013, p. 142).

O livro de Gerhard Richter, *Patterns: Divided, Mirrored, Repeated* (2012), compactua, em certa medida, com *Cent mille milliards de poèmes*, de Raymond Queneau, essa preferência pelo fragmento, pela possibilidade de decompor a obra por meio do cálculo. Em um breve texto introdutório, Gerhard Richter explica o processo de elaboração das imagens que compõem seu livro:

A imagem da pintura original é dividida verticalmente em 2, então 4, 8, 16, 32, 64, 128, 256, 512, 1024, 2048, e 4096 tiras. Este processo (doze estágio de divisão) resulta em 8190 tiras, cada uma tem a altura da imagem original. Em cada estágio de divisão, as tiras tornaram-se progressivamente mais finas (uma tira da 12ª divisão tem 0,08 mm). Infinitamente, mais divisões são possíveis, mas elas se tornariam visíveis apenas pela ampliação. Cada tira é então espelhada e repetida, o que resulta em padrões. O número de repetições aumenta em cada estágio de divisão, a fim de fazer padrões de tamanho consistente. Esta publicação apresenta 238 padrões selecionados. (RICHTER, 2012, p. 4).

O controle exercido por Richter sobre sua pintura, *Abstraktes Bild CR724-4*, de 1990, ampara-se em um processo de fragmentação, pois só é possível “entrar”, materialmente, nela, por meio do dilaceramento. Se, nas telas de Manet, as possibilidades de compreensão da pintura passam pela separação entre os fatos figurativos e a matéria de que ela é composta, em proximidade com um ponto de ruptura (CRARY, 2013, p. 112), a partir do qual o informe surgiria das ambiguidades de uma visão tão dispersa quanto íntegra, na pintura de Richter, esse conflito não existe, pois o que temos diante de nós é uma pintura não figurativa. A questão provocada pelo livro de Richter toca na reconfiguração de práticas inerentes à pintura abstrata, como a do recorte dos limites do quadro, a incompletude de elementos que, aí, se gesticulam e a matemática que rege as formas e ritmos como marcas materiais. Todas essas características foram pontuadas por Meyer Schapiro, em seu estudo da obra de Mondrian, como, por exemplo, quando analisa a moldura em losango:

Somos levados a imaginar um espectador tão próximo do plano da grade que possa ver apenas um segmento incompleto de uma unidade retangular e o canto de uma segunda. O losango que o envolve pode ser comparado ao olho do espectador, que isola e emoldura um campo visual; ele também é composto de elementos retilíneos, com o objeto avistado, mas com eixos contrastantes. Esta obra de desenho puro sobre uma superfície plana, vazia de representação, não elimina a ilusão do espaço estendido além do plano da tela ou de seus limites, nem as ambiguidades de aparência e realidade. Tampouco suas características regulares e sua ordem rigidamente equilibrada excluem o aspecto de incompleto, casual e contingente. (SCHAPIRO, 1996, p. 301).

Embora, como observa Meyer Schapiro, não haja representação, nas telas de Mondrian, sua pintura aponta para o exterior delas, com a tendência de “completar as formas aparentes como se continuassem num campo oculto ao redor e fossem segmentos de uma grade ilimitada” (SCHAPIRO, 1996, p. 302). Isso contraria a premissa de André Bazin que, ao comparar o quadro pictórico com o filmico, via a tela pintada como centrípeta, obrigando o espectador a voltar seus olhos sempre para o interior, para o espaço delimitado pela moldura, onde a representação acontece (BAZIN, 2014, p. 207). Para Jacques Aumont, essa é a prova de que mesmo, nas telas abstratas de Mondrian, “no máximo pode-se ‘prolongar’ a tela fazendo atuar, de modo bem intelectual, princípios de continuidade, de coerência, e quase de verossimilhança, que já são quase princípios ficcionais” (AUMONT, 2004, p. 121). A observação de Aumont entra em conflito com a de Schapiro, já que, para ele, não há como estender o espaço da tela em relação ao seu exterior, devido ao fato de não haver nada fora dela, “nenhuma estrutura espacial que seja pensável a partir da organização plástica da tela” (AUMONT, 2004, p. 121). Nesse sentido, a pintura abstrata estaria nada mais que confirmando a categorização de Bazin, uma vez que toda encenação para fora da tela se condicionaria a partir dos elementos delimitados por ela. Schapiro, ao contrário de Aumont, tende a ver, no losango das telas de Mondrian, um recorte similar ao que o olho humano faz

sobre a realidade, o que permitiria à pintura se configurar em uma intersecção de uma grade ilimitada sobre a realidade.

Se a questão do interior da tela, de negar ou afirmar sua exterioridade, surge de forma tão categórica no discurso de Schapiro e Aumont, é porque a pintura abstrata abre margem para podermos pensá-la em termos de fragmento e expansão. Mesmo que não sejam as retas de Mondrian, a ideia de transbordamento para fora dos limites impostos pela tela parece ser uma constante nas obras com tendências abstratas, como nos últimos trabalhos de Turner ou nas pinturas de Pollock. Não por acaso que o título da obra de Richter, *Patterns*, evoca o “ciclo das ninfas”, de Monet, pelo seu caráter repetitivo, de expansão para além do recorte da pintura, típico dos padrões de papel de parede. Na elaboração de sua obra, Richter explica como se deu o início do processo: “Meu amigo comprou uma pintura, e ele me comprou uma boa reprodução, um pôster maravilhoso. E isso me atraiu. Comecei a brincar com um espelho. Eu dobrava e encolhia e dividia e espelhava e dividia. Foi como um presente que eu não projetei” (LUSCOMBE; RICHTER, 2012, sem numeração de páginas).

Esse processo de disseção da própria pintura, a fim de criar outras obras, pode ser encontrado em outros trabalhos de Richter, como, por exemplo, *128 photographs of a picture*, de 1978, para o qual ele fotografou a superfície da sua pintura abstrata *Halifax*, em diferentes ângulos, distâncias e iluminação, compondo oito painéis emoldurados individualmente, cada um com 16 fotografias montadas sobre papelão. Tanto *128 photographs of a picture* quanto *Patterns* têm semelhanças, no que diz respeito ao uso da fragmentação como estratégia de combinação de partes de uma mesma obra e sua multiplicação em outras, como ocorre com *Cent mille milliards de poèmes*, de Raymond Queneau. Se pensarmos nos 10 sonetos de Queneau como um único texto, ele encontra equivalência com *Patterns*, com a diferença de que Gerhard Richter combinou partes de sua tela através do espelhamento e da repetição, ao isolar os fragmentos. O subtítulo de sua obra, quando traduzido, dividido, espelhado, repetido, permite que pensemos nessas ações como desdobramentos da fragmentação, pois é a partir dela que Richter opta por criar novas imagens. No entanto, em vez de criar uma tensão entre o espaço interno da pintura e o espaço exterior que a cerca, o pintor alemão busca uma reconfiguração da abstração na materialidade da própria obra. Ao dividir, espelhar e repetir, Richter permite que suas imagens proliferem, multipliquem-se, dispersando-se nos cortes que as isolam uma das outras. Quando abrimos o livro, temos uma seleção dos estágios desse

processo, cujos padrões se estabelecem como repetição ad infinitum, o que o pintor, em sua nota introdutória, coloca como algo possível.

Como organismos que se reproduzem por cissiparidade, a proliferação de imagens, que Richter nos oferece com sua obra, abre-se para o informe, no instante em que elas não permitem ao espectador ter uma estrutura que possa se definir como fixa, mas que se desfaz sempre em outras formas. *Patterns: Divided, Mirrored, Repeated*, assim como *Cent mille milliards de poèmes*, é uma obra que aprisiona o olhar. Sua repetição e seu espelhamento criam estruturas espaciais que remetem ao labirinto, de maneira que “nunca se sabe se a pessoa está sendo expulsa ou sendo enclausurada, um espaço composto exclusivamente de aberturas, onde nunca se sabe se elas abrem para o interior ou o exterior, se elas são para sair ou entrar” (HOLLIER, 1989, p. 61). *Patterns* é um espaço de aberturas, onde o informe impede a saída, pois cada imagem tem sua forma única e indeterminada, no instante em que as imagens se dobram sobre si mesmas, ao se espelharem e se repetirem.

Em *Tom, Tom, The Piper's Son*, 1969, de Ken Jacobs, observamos algo semelhante a isso que fazem Raymond Queneau e Gerhard Richter, em suas obras. Embora não haja um processo guiado pelo cálculo, Jacobs também usa a dissecação para criar seu filme, já que ele desmembra, recorta, amplia e encolhe frames do *Tom, Tom, the Piper's Son* original, dirigido por G. W. “Billy” Bitzer, em 1905. Ao contrário de outros cineastas, que elaboram seus *found footages*, usando pedaços de filmes originais em novas formas, por meio de mesas de edição ou programas de computadores, Jacobs criou sua obra, ao refilmar o filme de Bitzer diretamente da tela. O filme de Jacobs se constitui, assim, de quatro partes, sendo a primeira o *Tom, Tom, the Piper's Son* original (10 minutos), a segunda, a refilmagem do filme (90 minutos), na qual ocorrem as manipulações por parte do cineasta, a terceira, um repetição do filme original (10 minutos) e a quarta, um epílogo de 2 minutos, no qual é mostrado um frame ampliado do filme *Tom, Tom* piscando sobre a tela.

Teóricos do cinema, como Tom Gunning, têm chamado a atenção para o fato de que “este processo de quebrar a imagem filmica em seus elementos básicos possui ligação com as preocupações centrais da pintura modernista” (GUNNING, 1989, p. 9), uma vez que Ken Jacobs começou sua carreira como pintor no período dominado pelo expressionismo abstrato e foi influenciado pelas ideias de seu professor, Hans Hoffman, que desempenhou um papel importante no desenvolvimento desse movimento. Embora, em *Tom, Tom, The Piper's Son*, a ampliação da imagem ofereça, em alguns momentos, semelhanças com as pinturas do

expressionismo abstrato, principalmente com a obra de Franz Kline, no que diz respeito à granulação, à textura pontilhista e ao achatamento, o que ocorre com o filme de Jacobs talvez tenha mais relação com o método do cut-up, proposto por William Burroughs, a partir dos trabalhos de Brion Gysin:

O método é simples. Aqui está uma maneira de fazê-lo. Pegue uma página. Como esta página. Agora corte do meio para baixo. Você tem quatro seções: 1 2 3 4... um dois três quatro. Agora reorganize as seções colocando a seção quatro com a seção um e a seção dois com a seção três. E você tem uma nova página. Às vezes ele diz a mesma coisa. Às vezes, algo muito diferente - (cortar discursos políticos é um exercício interessante) - em qualquer caso, você descobrirá que ele diz algo e algo bem definido. (BURROUGHS, 2015, s/p).

É importante frisar, aqui, que Burroughs não limitou seu método apenas ao texto escrito, mas o levou até as artes visuais, como, por exemplo, a pintura e o cinema. Em 1966, ele escreveu, junto com Antony Balch, o roteiro do filme Cut-up, no qual também participava como ator. O processo que Jacobs emprega para a elaboração de seu filme segue algumas das sugestões e práticas colocadas por Burroughs, em seu texto e filme, principalmente, no que se refere à apropriação de material alheio, à fragmentação e à combinação de elementos de uma mesma obra. Evidentemente, o método de Burroughs já possui antecessores, como ele mesmo sugere, ao explicitar a técnica de Tristan Tzara de criar poemas sorteando palavras de um chapéu. Embora Burroughs enfatize mais o caráter experimental, imprevisível e espontâneo, a diferença básica entre o método do cut-up e o do Tzara está na premeditação, no cálculo, quando o escritor exemplifica de que forma o jornal deve ser cortado e suas partes combinadas. Outro aspecto do cut-up, que Burroughs observa, é a construção pela colagem:

O método cut-up traz para escritores a colagem, que tem sido usada por pintores há cinquenta anos. E usado pelas filmadoras e câmeras fotográficas. Na verdade, todos os disparos de filmadoras e câmeras fotográficas são, pelo imprevisto do que pode acontecer, justaposições possíveis, cut-ups. (BURROUGHS, 2015, s/p).

Em seu texto “Collage and poetry”, Marjorie Perloff concorda com Herta Wescher, ao dizer que “a colagem sempre envolve a transferência de materiais de um contexto para outro” (PERLOFF, 1998, p. 306-310). No entanto, é possível pensar a colagem de maneira mais ampla, se a concebermos como “a inclusão de várias representações em uma única imagem” (AUMONT, 2004, 98). Nesse sentido, a colagem envolve a decomposição e recomposição, que se tornam visíveis nas obras cubistas e futuristas, cujas imagens dos objetos eram fragmentadas para depois serem remontadas de novo. Em *Patterns*, Gerhard Richter utiliza-se da colagem a partir dessa concepção, uma vez que fragmenta e reúne as imagens resultantes. No filme de Jacobs, a colagem, pode ser pensada muito mais como uma forma de apropriação, como sugerem os estudos que William Wees dedica ao *found footage* (WEES, 1993, p. 51). Contudo, nas obras de Richter, Queneau e Jacobs, o que predomina é a multiplicação, nas palavras de Jacques Aumont, “uma sucessão irregular de fixações e ausências”, “um olhar com eclipses” (AUMONT, 2004, p. 97), que o teórico francês desenvolve, ao comentar a abordagem cognitiva sobre imagens em série.

As imagens que tremeluzem, piscam, em *Tom, Tom*, revelam esse “olhar com eclipses” como uma subversão do conceito de cinema, uma vez que a imagem em movimento é questionada, no instante em que o cineasta imobiliza determinados frames do filme original, para ampliá-los ou controlar nosso olhar sobre eles, criando, entre intervalos e incertezas, recuperação e perda, imagens dentro da própria imagem. A descontinuidade provocada pela montagem não se limita apenas a essas estratégias, pois, em vários momentos, o cineasta cria deslocamentos verticais do filme, de modo que o que vemos nada mais é que um conjunto borrado de listras em preto e branco, que, inesperadamente, ao parar de se mover, deixa que uma ou outra imagem se torne visível, por frações de segundo. Nesses instantes de quase abstração, que se assemelham às ampliações finais das imagens que Gerhard Richter gera para seu livro, é como se ocorresse uma inversão dentro do próprio mecanismo do cinema. Aquilo que se define com reconhecível, a ilusão de movimento proporcionada pelos quadros que compõem a película, na cadência de 24 quadros por segundo, desintegra-se em borrões, quando alçado à condição de matéria, objeto manipulado pelas mãos do artista. O filme é, assim, uma justaposição da interrupção e da continuidade, do abstrato e do figurativo, uma vez que eles coexistem, como decomposição e suspensão da imagem. Jacobs elabora seu *found footage* a partir da dissolução das fronteiras entre a imagem fotográfica e a imagem



cinematográfica, em proximidade com os experimentos de Eadweard Muybridge, que, conforme Jonathan Crary:

com sua segmentação modular das imagens, desmonta a possibilidade de uma sintaxe “verdadeira”, e suas apresentações compostas configuram um campo atomizado que um observador não pode recompor sem rupturas. Contudo, essa aparente falta de homogeneidade e segmentação é na verdade uma abertura para uma ordem abstrata de continuidade e circuitos ininterruptos. (CRARY, 2013, p. 151).

A análise de Crary, sobre os experimentos de Muybridge, pode ser aplicada tanto ao filme de Jacobs, quanto aos livros de Queneau e de Richter, pois, neles, percebemos não mais a existência de um espectador e leitor privilegiados, mas um observador cuja existência não condiciona mais os parâmetros de acesso à formação da obra. Não é à toa, portanto, que Raymond Queneau coloque como epígrafe de seu texto a seguinte frase de Alan Turing, “apenas uma máquina pode apreciar um soneto escrito por outra máquina” (QUENEAU, 2012, p. 3), que Gerhard Richter afirme que o processo de elaboração de suas imagens poderia durar infinitamente e que Ken Jacobs confirme e dissemine os aspectos alucinatórios de seu filme, apreciados pela contracultura dos anos 60 e 70. Em todas essas obras, o controle que é exercido para elaborá-las, assim como para que “funcionem” perpetuamente, depois de prontas, exige “um sujeito atento instável” (CRARY, 2013, p. 156), ou seja, alguém cujo campo de atenção é disperso pelas formas que contempla, mas que insiste, mesmo assim, em se voltar para elas.

Atenção e instabilidade servem, dessa forma, como acesso a uma lógica combinatória na qual as imagens individuais se convertem, ao mesmo tempo, em unidades autônomas e interdependentes. O suposto controle, que o leitor ou espectador tem sobre a obra, se dilui na desestruturação que ela sofre e oferece toda vez em que é manipulada. O informe surge, portanto, como um ato performativo, que deixa entrever estruturas instáveis, movediças, que solicitam a atenção e frustram as expectativas, revelam-se e obliteram-se continuamente. Nas obras dos três artistas que analisamos, ele se estabelece como conjunção e divergência, pois se move pelas interrupções e pelos fragmentos, ao estabelecer, distante de qualquer possibilidade

de memória, a multiplicação de espaços reversíveis, a partir dos quais o olhar se inscreve em um processo cujo fim nunca pode ser alcançado.

## Referências

AUMONT, Jacques. **O olho interminável: cinema e pintura**. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

BATAILLE, Georges. **A experiência interior**. Tradução de Celso Libânio Coutinho, Magali Montagné e Antonio Ceschin. São Paulo: Editora Ática, 1992.

BATAILLE, Georges. **Oeuvres complètes I**. Paris: Gallimard, 1970.

BATAILLE, Georges. **Oeuvres Complètes V**. Paris, Gallimard, 1973.

BAZIN, André. **O que é o cinema**. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro: São Paulo: Cosa & Naify, 2014.

BÉNABOU, Marcel; ROUBAUD, Jacques. **Qu'est-ce que l'Oulipo?** Disponível em: <<http://oulipe.net/fr/oulipe/o>>. Acesso em: 16/10/2015.

BOIS, Yve-Alain; KRAUSS, Rosalind. **Formless: a user's guide**. New York: Zone Books: 1999.

BURROUGHS, William. **The Cut Up Method**. Disponível em: <<http://www.writing.upenn.edu/~afilreis/88v/burroughs-cutup.html>>. Acesso em: 15/10/2015.

CRARY, Jonathan. **Suspensões da percepção: atenção, espetáculo e cultura moderna**. Tradução de Tina Montenegro. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

GUNNING, Tom. “Films that tell time”: the paradoxes of the cinema of Ken Jacobs. In: **Films that tell time: a ken Jacobs retrospective**. New York: American Museu of the Moving Image, October 20 – November 15, 1989.

HOLLIER, Denis. **Against architecture: the writings of Georges Bataille**. Translated by Besty Wing. Massachusetts: The MIT Press, 1989.

LUSCOMBE, Belinda; RICHTER, Gerhard. **10 Questions for Gerhard Richter**. Disponível em: <<http://content.time.com/time/magazine/article/0,9171,2125501,00.html>>. Acesso em: 09/10/2015.

PERLOFF, Marjorie. **Encyclopedia of Aesthetics**, ed. Michael Kelly, vol. 4. New York: Oxford U Press, 1998.

QUENEAU, Raymond. **Cent mille milliards de poèmes**. Paris: Gallimard, 2012.

QUENEAU, Raymond. **100,000,000,000,000 Sonnets.** Disponível em:  
<http://www.growndodo.com/wordplay/ouliipo/10%5E14sonnets.html>. Acesso em: 08/09/2015.

RICHTER, Gerhard. **Patterns: Divided, Mirrored, Repeated.** New York: D.A.P./Distributed Art Publishers, 2012

SCHAPIRO, Meyer. **A arte moderna: séculos XIX e XX.** Tradução de Luiz Roberto Mendes Gonçalves. São Paulo Edusp, 1996.

Tom, Tom, The Piper's Son. Dirigido por Ken Jacobs. 125 minutes. EUA: 2008.

WEES, William C. **Recycled images: The Art and Politics of Found Footage Films.** New York: Anthology Film Archives, 1993.

**A MULTIPLICIDADE DA PAISAGEM CULTURAL MINEIRA: UM OLHAR DE  
CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE E DE MURILO MENDES**

**Ana Carolina Pereira (UFV)**

**Resumo:** O Patrimônio Cultural e as paisagens mineiras foram temas que inspiraram numerosos escritores, estes deixaram “pistas” acerca das sociedades que retrataram por meio das suas obras. A fim de compreender como alguns os literatos - entre eles Carlos Drummond de Andrade e Murilo Mendes - ajudaram a criar, a reforçar ou a contestar o imaginário e a identidade regional, também denominada “mineiridade”, pretende-se analisar poemas dos referidos autores, juntamente com a conjuntura política e as concepções de patrimônio que vigoravam à época.

**Palavras-Chave:** Patrimônio Cultural; Paisagens Mineiras, Identidade; Literatura; História.

Desde a formação dos primeiros Estados Nacionais houve a tentativa de elaborar e/ou buscar em um passado - supostamente vivenciados por todas as pessoas de uma mesma época - elementos que figurassem como símbolos de uma origem e de uma tradição, ou seja, que remetesse a gênese comum da formação dos grupos que habitavam um determinado território. Tal construção de representações auxiliou na delimitação das fronteiras geográficas, étnicas, assim como culturais. As “alegorias” foram utilizadas para justificar as ações empreendidas para submeter conjuntos de indivíduos com costumes e com ancestrais, presumidamente, partilhados sob um poder centralizado. Como afirmou Bourdieu o simbólico tem a capacidade de “confirmar ou transformar a visão de mundo” de maneira semelhante ou até mesmo de forma mais eficaz que a força física, pois quando reconhecido gera a “crença na legitimidade”, sendo, portanto capaz de criar “autênticas” identidades nacionais, apesar de serem mitos de origem (BOURDIEU, 1989, p. 14).

Após as revoluções dos séculos XVII e XVIII, foram empreendidos esforços para se preservar algumas edificações que julgavam representar suposta origem comum de grupos dispersos em uma mesma porção territorial. Para isso foram criadas as primeiras normas e instituições voltadas para conservação, criação e armazenamento dos elementos que representavam a cultura dos povos - como a Comissão dos Monumentos Históricos, na França, em 1837 - com intuito de buscar símbolos que representassem, mesmo no passado, os

novos valores e pensamentos estabelecidos para fixá-los no imaginário popular. Este conjunto de elementos pretéritos que buscavam responder questões de um dado presente foi denominado de “patrimônio”, tal “[...] expressão aparece já em 1790, muito provavelmente pela primeira vez, [...], no momento em que, no contexto da Revolução Francesa, elaboraram-se o conceito de monumento histórico e os instrumentos de preservação [...] a ele associados” (CHOAY, 2006, p. 27-28).

Um dos recursos a que se utilizou para engendrar o escopo simbólico da nação foi a literatura. Esta nas palavras da historiadora Sandra Pesavento (2012, p.398) “é fonte especial para o passado que não aconteceu, mas que se comporta como real. Ela traz consigo traços de identidade”. Dentro dessa perspectiva ao elaborar um texto literário o autor deixa marcas que permitem compreender como alguns elementos identitários foram organizados para constituir a ideia de pertencimento em contextos historicamente datados.

História e literatura, portanto, são discursos que podem remeter à composição do imaginário social e que “[...] constituem sistemas de significação pelos quais damos sentido ao passado”, ao presente e ao futuro (HUTCHEON, 1991, p.122). E por permitirem compreender as temporalidades o processo de produção da escrita de ambas deve ser cuidadosamente analisado. Para se construir um conhecimento histórico a partir de textos literários é necessário compreender acerca de quem e com fala, de onde e a partir de qual tempo as ideias são proferidas, quais recursos da língua são utilizados para se expressar, a relação produtor-receptor, como também a intertextualidade, pois:

Trata-se, portanto, de identificar histórica e morfologicamente as diferentes modalidades da inscrição e da transmissão dos discursos e, assim, de reconhecer a pluralidade das operações e dos atores implicados tanto na produção e publicação de qualquer texto, como nos efeitos produzidos pelas formas materiais dos discursos sobre a construção de seu sentido (CHARTIER, s/d, p.01).

Como a Literatura é uma manifestação cultural (pois, fala do homem e das formas de pensar que este desenvolve dentro de uma historicidade) ela é considerada um patrimônio por seu caráter material e imaterial. “O enredo, o *modus vivendi*, os personagens, os sentimentos, os costumes, valores, todos fazem parte de um clima de época que ajuda a entender o período

[...]. Convertem-se, assim, em um patrimônio imaterial, mesmo sendo parte do patrimônio impresso” (PESAVENTO, 2012, p.405). E também devido a este duplo caráter a literatura foi utilizada na elaboração projeto de nação e auxiliou na produção de Referências simbólicas e discursivas para legitimá-lo.

O conceito patrimônio, em um primeiro momento, foi usado para designar elementos ligados às estruturas familiares, econômicas e jurídicas de uma sociedade em um determinado espaço e tempo, sendo, com frequência, empregado para se referir a um conjunto de bens materiais, imateriais, direitos, ações e posses. Os “monumentos históricos” a princípio eram conhecidos como “antiguidades”, depois como “monumentos”, e quando a história se consolidou como disciplina eles passaram ser denominados “patrimônio histórico” (CHOAY, 2006, p. 11, 23-29).

A expressão “Patrimônio Cultural” foi se estruturando à medida que campos de saberes ligados ao estudo da sociedade, seu pensamento e suas tradições ampliaram o conceito “Cultura” - que é “vago” – mas passou a se referir “[...] a uma ampla gama de artefatos (imagens, ferramentas, casas e assim por diante) e práticas (conversar, ler, jogar)” (BURKE, 2005, p. 43). Patrimônio Cultural passou, portanto a definir o conjunto de bens e de manifestações que fazem referência à identidade - esta, segundo Norbert Elias, pode ser entendida como um sistema de significados fundados na memória individual e na das sociedades, pois ela busca dar sentido às experiências compartilhadas (ELIAS, 1994, p. 182).

Assim, as nações para elaborarem as políticas de desenvolvimento e de preservação da diversidade cultural utilizaram o conceito de Patrimônio Cultural para definir os elementos que consideram representativo da sociedade, em uma dada época. No Brasil, a preocupação em buscar elementos que auxiliassem na construção da identidade nacional foi institucionalizada com a fundação do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB) e do Arquivo Nacional, ambos criados em 1838 (FERNANDES, s/d, p. 04). No século XIX, a elaboração dos “mitos fundadores da nação” tinha como intuito assegurar a unidade territorial (fragmentada devido, principalmente, à herança colonial das capitânicas hereditárias), legitimar a forma de governo que acabava de se instaurar e construir discursos que remetessem a um passado comum, como também homogêneo. “Com isso, buscava-se garantir a homogeneidade de pensamento no interior da nação, no sentido de congregar em torno de um referencial comum grupos sociais altamente diversificados culturalmente” (ABREU, 1996 apud FERNANDES, s/d, p. 06).

Nas primeiras décadas do século XX, vários discursos foram elaborados com intuito de buscar e/ou forjar a origem do povo brasileiro, os elementos que o tornava singular frente a outros povos e as representações simbólicas que de certa forma sintetizassem sua cultura.

Respaldados no sentimento nacionalista, em meados da década de 10 do século XX, alguns setores da sociedade começaram a se preocupar em preservar bens artísticos e arquitetônicos representativos da cultura brasileira. Na prática, essas manifestações visavam conter a destruição e evasão de obras de arte para o exterior, sobretudo as de estilo barroco, como consequência da expansão do mercado internacional de antiguidades (FERNANDES, s/d, p. 07).

Nos anos de 1920, alguns projetos de lei acerca da preservação dos símbolos que remetiam à nacionalidade brasileira foram esboçados, propostas para implantação de órgãos de proteção foram formuladas e iniciativas regionais começaram a surgir. Em Minas Gerais as questões acerca de evasão de obras de arte e de depreciação dos elementos que compunham o patrimônio artístico e histórico já em meados da referida década eram discutidas localmente e documentos expressando tais anseios foram enviados ao Congresso Nacional. Dentro desse cenário de reflexão Fonseca (1997, p.102) afirma que Minas Gerais criou uma entidade patrimonial, em 1926. O estado da Bahia, entretanto, é o que documentalmente instituiu o primeiro organismo denominado de “Inspetoria Estadual de Monumentos Nacionais” inspirado na legislação francesa e na sequência Pernambuco instituiu semelhante órgão.

Com o rompimento do modelo liberal e a subida de Getúlio Vargas ao poder, a necessidade de se legitimar o novo governo incluiu-se de um artigo na Constituição de 1934 acerca do uso social da propriedade medida que tornou as políticas concernentes ao patrimônio mais sistemáticas.

[...] a partir dos anos trinta que uma política cultural e educacional veio a ser assumida como uma tarefa do governo federal. Essa política é descrita como parte de um projeto oficial mais amplo de modernização política, econômica e cultural do país. Esse projeto era implementado por uma nova elite de bases urbanas – em oposição às

velhas elites agrárias – que veio a dirigir o país sob a orientação de uma ideologia nacionalista, autoritária e modernizadora, após a revolução de trinta. Nessa ideologia, assume o primeiro plano o projeto de construção de uma nova nação, através da modernização das estruturas econômicas, político-administrativas e culturais. Esse projeto veio a ser implantado por meio de uma burocracia estatal centralizada e autoritária, [...] (GONÇALVES, 2002, p. 39).

A relação “obra de arte/obra de propaganda” (CAPELATO, 1998, p. 120) foi importante na produção simbólica para a legitimação, a sustentação do poder, como também para os diversos aspectos da cultura que serviram de instrumento para o projeto de nação baseado na política de massa e resignificação dos conceitos ligados ao Estado. Dentro dessa lógica o governo Vargas voltou-se para a criação de discursos e de um imaginário social, este por sua vez “é constituído e se expressa por ideologias e utopias, sem dúvida, mas também – e é o que aqui me interessa – por símbolos, alegorias, rituais, mitos” (CARVALHO, 1990, p. 10).

Dentro do contexto da criação das alegorias nacionais a cidade de Ouro Preto foi escolhida como Monumento Nacional (1933) por “guardar” em suas igrejas e casarios elementos do Barroco. Este foi considerado pelo movimento modernista - iniciado no decênio anterior - como a primeira manifestação artística que não era apenas uma reprodução das técnicas ou cópia dos cânones europeus. Na visão dos modernistas os artífices barrocos inovaram nos materiais utilizados, nas técnicas (adaptadas ao meio e recursos disponíveis) e ao deixarem visíveis as concepções de mundo que a sociedade na qual viviam tinha, ou seja, criaram um estilo único que foi interpretado por aqueles que participaram da “Semana de Arte Moderna de 1922” como uma das primeiras manifestações da identidade genuinamente nacional.

Assim, o Barroco mineiro foi eleito por Mário de Andrade e pelo grupo de modernistas como o berço da tradição artística nacional. Este discurso foi reforçado quando o referido intelectual elaborou, a partir das pesquisas que realizou durante viagens ao interior do Brasil, um anteprojeto para a criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), em 1936. O discurso que defendia as paisagens barrocas de Minas Gerais como exemplos de uma arquitetura tipicamente brasileira foi ratificado pelo corpo técnico do



SPHAN formado por vários intelectuais mineiros (Rodrigo Melo Franco de Andrade – bisneto do primeiro biógrafo de Aleijadinho, Carlos Drummond de Andrade, Afonso Arinos de Melo Franco).

Os elementos culturais utilizados para formar a identidade e a memória nacional serviram para reforçar as regionalidades que eram passíveis de serem recepcionadas pelos discursos que versavam acerca da nacionalidade brasileira. Carlos Drummond de Andrade, por exemplo, além de ter participado deste processo de seleção dos elementos culturais, por ter trabalhado no SPHAN, contribuiu também para formar o imaginário acerca de Minas Gerais e de seus habitantes por meio dos seus escritos. Vários de seus textos exploram elementos os naturais, a tradição e a arquitetura mineira, em “A Palavra Minas” o poeta defende que para entender a paisagem cultural desse estado é preciso ter uma relação estreita com os hábitos, com os ambientes sócio-naturais e com o modo de vida ali percebidos, ou seja, é preciso conhecer e experienciar a “mineiridade” para entender o que Minas é ou foi.

Minas não é palavra montanhosa  
É palavra abissal  
Minas é dentro e fundo  
As montanhas escondem o que é Minas  
[...]  
Ninguém sabe Minas.  
[...]  
Só mineiros sabem.  
E não dizem nem a si mesmos o  
irrevelável segredo  
chamado Minas.

O termo mineiridade é controverso e utilizado para caracterizar o modo vida (conservador, pacato, conciliador e politicamente ponderado) dos moradores do referido estado na contemporaneidade<sup>7</sup>, tal conceito foi elaborado pelo grupo detentor de poder que

---

<sup>7</sup> A historiadora Heloisa Starling defende que no século XVIII devido às revoltas contra a Coroa os habitantes das Minas Gerais eram citados nos documentos como intratáveis e rebeldes. (STARLING, 1986)

estava interessado em estabelecer discursos uníssonos - em um território multicultural - na tentativa de controlar a participação das demais classes nos cenários sociopolítico e cultural.

No poema “José”, de Carlos Drummond, percebe-se que o personagem (que é o eu poético do autor) altera seu estado emocional equilibrado e coerente (mineiro) devido a um instante de febre que teve fora de Minas Gerais. E para se reestruturar José quer voltar para a localidade de origem, ou seja, para retonar às características iniciais o protagonista julga que é necessário ter contato novamente com a cultura progênie. O estado mineiro, entretanto, não mais existe da mesma forma que aquele da memória do poeta, pois, esta foi constituída a partir vivências pessoais pretéritas com o lugar, somadas com as lembranças que foram instituídas para serem Referências e compor as reminiscências coletivas.

[...]

E agora, José?

Sua doce palavra,

seu instante de febre,

sua gula e jejum,

sua biblioteca,

sua lavra de ouro,

seu terno de vidro, sua incoerência,

seu ódio - e agora?

Com a chave na mão

quer abrir a porta,

não existe porta;

quer morrer no mar,

mas o mar secou;

quer ir para Minas,

Minas não há mais.

José, e agora?

[...]

(ANDRADE, 2012a, p.28)

O poema “Confidência do Itabirano” demonstra a angústia do autor frente às mudanças da sua cidade natal, devido à extração de ferro. Elemento este que por muito tempo foi o símbolo das transformações da modernidade e do progresso fabril. A partir das palavras do poeta é possível interpretar que a mineiridade barroco-colonial de Itabira havia sofrido uma ruptura e precisou se adaptar ao novo contexto, manifestando-se de diversas outras maneiras, ou seja, também passou a expressar os valores da esfera do trabalho, do urbano, como também da laicização:

Alguns anos vivi em Itabira.  
Principalmente nasci em Itabira.  
Por isso sou triste, orgulhoso: de ferro.  
Noventa por cento de ferro nas calçadas  
Oitenta por cento de ferro nas almas.  
E esse alheamento do que na vida é porosidade e comunicação.  
A vontade de amar, que me paralisa o trabalho,  
vem de Itabira, de suas noites brancas, sem mulheres e sem  
[horizontes.  
E o hábito de sofrer, que tanto me diverte,  
é doce herança itabirana.  
De Itabira trouxe prendas diversas que ora te ofereço:  
esta pedra de ferro, futuro aço do Brasil;  
este São Benedito do velho santeiro Alfredo Duval  
este couro de anta, estendido no sofá da sala de visitas;  
este orgulho, esta cabeça baixa...  
Tive ouro, tive gado, tive fazendas.  
Hoje sou funcionário público.  
Itabira é apenas uma fotografia na parede.  
Mas como dói!  
(ANDRADE, 2012b, p.10)

O sujeito do poema é itabirano, local, mas quer extrapolar suas fronteiras porque sua pequena cidade contribui para o futuro do país e ela possui papel significativo na formação

das práticas, imaginários, ideologias do Estado Nacional Brasileiro ele também possui caráter cosmopolita. A Itabira que Drummond descreve em “Confidência do Itabirano”, porém, é pretérita, ficou emoldurada em sua memória e na fotografia, ou seja, é igual a Minas Gerais que não mais existe do poema “José”, porque não mais é campestre, não permite a contemplação do tempo, das pessoas e dos sentimentos - apesar de tais práticas continuarem a conferir ao local concepções singulares com relação à esfera laboral, seja no âmbito público ou privado.

Outro autor que abordou a “mineiridade” e as paisagens de Minas Gerais permitindo também conhecer alguns aspectos da cultura brasileira foi Murilo Mendes. Este teve um estreito diálogo com Drummond por meio de cartas<sup>8</sup>, porém diferentemente de seu colega a obra de Mendes possui contradições, como também uma relação mais distanciada com o objeto acerca do qual escreve e ele é mais crítico com relação aos bens culturais do estado de origem de ambos os literatos.

Em geral nas obras de Mendes há poucas Referências à cultura mineira e sua religiosidade, mas em “A Idade do Serrote” (1968) e “Contemplação de Ouro Preto” (1954) essas temáticas são largamente exploradas e o escritor reforça, mas algumas vezes questiona, o discurso modernista acerca da singularidade Barroco. E o poema dedicado a Aleijadinho é um exemplo disto:

Pálida a lua sob o pátio avança  
Das estrelas de uma perdida infância.  
Fatigados caminhos refazemos  
Da outrora máquina da mineração.  
É nossa própria forma, o frio molde  
Que maduros tentamos atingir,  
Volvendo à laje, à pedra de olhos facetados,  
Sem crispação, matéria já domada.  
O exemplo recebendo que ofereces  
Pelo martírio teu enfim transposto,

---

<sup>8</sup> Segundo Júlio Castañon Guimarães seis correspondências entre Mendes e Drummond foram publicadas na Revista do Brasil, ano 5, nº 11, dezembro de 1990, sob o título “seis cartas de Murilo Mendes a Carlos Drummond de Andrade”. E há outra missiva, que se tornou pública após ser impressa pela Folha de São Paulo, no caderno “Suplemento Letras”, em 11 de maio de 1991, mas “a correspondência dirigida por Murilo a Drummond constitui um conjunto de 52 peças, na quase totalidade manuscritas”

Severo, machucado e rude Aleijadinho

Que te encerras na tenda com tua Bíblia,

Suplicando ao Senhor — infinito e esculpido —

Que sobre ti descanse os seus divinos pés.

Como Murilo nasceu em uma cidade que após o ciclo do café se tornou industrial, sua visão acerca das cidades reconhecidas pelas entidades de preservação como históricas era diferenciada (como, por exemplo, da interpretação afetiva de Drummond, que era originário de um local barroco). No poema acima se pode perceber uma crítica à extração mineral que tornou o autor assim como as pessoas nascidas em Minas Gerais com caráter de “[...] frio molde/ que maduros tentamos atingir” (Guimarães, s/d, p.02).

Na obra “Contemplação de Ouro Preto”- cidade que foi elevada à categoria de Monumento Nacional em 1933 - Mendes retrata tal urbe como fantasmagórica, soturna e imaginada. E no poema “Motivos de Ouro Preto”, que está no referido livro, percebe-se que tais elementos foram utilizados para falar do cenário religioso e fúnebre da Antiga Capital Mineira:

Assombrações que sobem do barroco,  
Das ladeiras e dos crucifixos esquálidos,  
Frias portadas de pedra, anjos torcidos,  
Passantes conduzindo aos ombros o passado,  
Cemitérios aéreos de adros largos  
Onde noturnos seresteiros cantam,  
Seguindo-se de violas e violões,  
Aos defuntos colados na gaveta  
(MENDES, 1994, p. 457).

No livro “Idade do Serrote” o escritor escreve acerca da infância na cidade de Juiz de Fora e o autor reconhece que Minas não é uma, ela é muitas, múltiplas e diferenciadas. E da mesma forma a mineiridade também se mostra um elemento diverso e mutável, em outras palavras ela foi apropriada ao longo do tempo para atender aos ideais vigentes em um dado contexto.

A religiosidade é outro tema recorrente no trabalho de Mendes, para a sociabilidade mineira era bastante estruturada a partir da esfera do sagrado. No poema “Romance das Igrejas de Minas” a riqueza cultural mineira é demonstrada por ele por meio das indicações que na localidade há muitas construções e ritos eclesiásticos, como também por apontar que as vivências do dia a dia estão quase que naturalizaram as manifestações eclesiásticas.

Minha alma sobe ladeiras,  
Minha alma desce ladeiras  
Com uma candeia na mão,  
Procurando nas igrejas  
Da cidade e do sertão  
O gênio das Minas Gerais

Por isso escrevi um canto  
com palavras essenciais,  
Baseado na beleza  
Da antiga Minas Gerais,  
Inspirando na grandeza  
Da rude religião  
Princípio e fim da existência...  
(MENDES, 1994, p. 461).

Vários textos de Carlos Drummond de Andrade e de Murilo Mendes exploram elementos da cultura mineira reforçando, portanto, a identidade cultural local. E em uma análise, um pouco mais atenta, das obras dos dois literatos percebe-se, também, que falam dos elementos identitários locais que foram recepcionados pelo discurso oficial acerca as nacionalidade.

## Conclusão

Os bens culturais de uma determinada sociedade é resultado da luta entre os discursos que buscam no passado respostas para as questões levantadas em um dado presente. No caso da escolha das paisagens e dos elementos para representar a mineiridade - como também para compor as Referências nacionais - é possível analisar como narrativas, e/ou na ausência delas, contribuíram para a legitimação de governos e de homogeneizar as diferenças (políticas, étnicas e/ou culturais) que poderiam ameaçar a efetivação do Estado Nacional.

A literatura é uma produção cultural que pode ajudar na formação da memória, da identidade e do patrimônio local e/ou nacional, porque por meio dos textos (escritos ou orais) pode-se conhecer as possíveis trajetórias de construção, de apreensão e de apropriação das Referências dos diversos grupos sociais. E o Patrimônio Cultural mineiro foi um tema que inspirou numerosos literatos ao elaborarem seus trabalhos e uma análise crítica destes é possível perceber “pistas” que permitem conhecer a sociedade e suas estruturas de pensamento. No caso dos autores Carlos Drummond de Andrade e Murilo Mendes as questões regionais dialogam e fazem reflexões acerca de situações culturais mais amplas, ou seja, de cunho nacional ou mesmos mundiais.

#### Referências:

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Antologia poética**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012a.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Sentimento do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012b.

BAGOLIN, Luiz Armando. "O Aleijadinho": monstro herói. **Estud. av.** [online]. 2009, vol.23, n.65, p. 353-358. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ea/v23n65/a26v2365.pdf>  
Acesso em: 01 de agosto de 2014.

BAHIA/BRASIL. Decreto nº 5.339 de 6 de dezembro de 1927.

BAHIA/BRASIL.. Lei Estadual nº 2.031 de 8 de agosto de 1927.

BAHIA/BRASIL.. Lei Estadual nº 2.032 de 8 de agosto de 1927.

BOURDIEU. Pierre. **O poder do Simbólico**. Lisboa: Difel, 1989.

BURKE, Peter. **O que é História Cultural**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

CAPELATO, Maria Helena R. **Multidões em cena: propaganda política no varguismo e no peronismo**. São Paulo: Papyrus, 1998.

CARVALHO, José Murilo de. **A formação das almas: o imaginário da República no Brasil.** São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CHARTIER, Roger, **História e Literatura.** Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/topoi/v1n1/2237-101X-topoi-1-01-00197.pdf> Acesso em: 21 de setembro de 2014.

CHOAY, Françoise. **A alegoria do patrimônio.** São Paulo: Ed. Unesp, 2006.

CHUVA, Márcia. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.** História e Patrimônio. Brasília, nº 34/ 2012.

ELIAS. Norbert. **A sociedade dos indivíduos.** Rio de Janeiro: Zahar, 1994.

FERNANDES, José Ricardo Oriá. **Muito antes do SPHAN: a política de patrimônio histórico no Brasil (1838-1937).** Disponível em: <http://culturadigital.br/politicaculturalcasaderuibarbosa/files/2010/09/18-JOS%C3%89-RICARDO-ORI%C3%81-FERNANDES.1.pdf> Acesso em: 05 de maio de 2014.

FONSECA, Maria Cecília Londres. **O Patrimônio em processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil.** Rio de Janeiro; UFRJ: Iphan: 1997.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. **A retórica da perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil.** Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002.

GUIMARÃES, Júlio Castañon. **Distribuição de papéis: Murilo Mendes escreve a Carlos Drummond de Andrade e a Lúcio Cardoso.** Disponível em: [http://www.casaruibarbosa.gov.br/dados/DOC/artigos/a-j/FCRB\\_JulioCastanonGuimaraes\\_Distribuicao\\_papeis\\_Murilo\\_Mendes\\_escreve\\_Carlos\\_Drummond\\_Andrade\\_Lucio\\_Cardoso.pdf](http://www.casaruibarbosa.gov.br/dados/DOC/artigos/a-j/FCRB_JulioCastanonGuimaraes_Distribuicao_papeis_Murilo_Mendes_escreve_Carlos_Drummond_Andrade_Lucio_Cardoso.pdf) Acesso em: 30 de setembro de 2014.

HUTCHEON, Linda. **Poética do Pós-modernismo: história, teoria, ficção.** Rio de Janeiro: Imago, 1991.

MENDES, Murilo. **Poesia completa e prosa.** Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.  
PERNAMBUCO/BRASIL. Lei Estadual nº 1.918 de 24 de agosto de 1928.

RICOEUR, Paul. **A Memória, a história, o esquecimento.** Campinas: Editora Unicamp, 2008.

STARLING, Heloisa. **Os senhores das Gerais: os novos inconfidentes e o golpe militar de 1964.** Petrópolis: Vozes, 1986.



## A NOVA CRÍTICA E A ANÁLISE DO SUBGÊNERO CRÔNICA DE VIAGEM: UMA PROPOSTA DE PRÁTICA PEDAGÓGICA NO ENSINO DE LITERATURA

Ana Cristina de Souza Costa (CES-JF)

**Resumo:** Sabe-se que não existe uma única forma de se estudar e analisar um texto literário, sendo este poesia ou prosa. Há inúmeras teorias e críticas literárias que nos auxiliam nessa fascinante tarefa de estudar e ensinar Literatura. Teorias estas que por sua vez consideram a obra, o autor, leitor e o universo de sua composição. Este trabalho pretende focar os conceitos em uma das teorias estudadas nas aulas de Teorias Críticas da Literatura do curso de Mestrado em Letras do Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora. O referido trabalho pretende aplicar os conceitos da Nova Crítica ou New Criticism a partir da análise das características do gênero narrativo, tendo como base o subgênero Crônicas de Viajantes, em específico a Carta de Pero Vaz de Caminha. Dessa forma, busca-se uma reflexão para se trabalhar fontes históricas e Literatura na sala de aula como um exercício acadêmico com o propósito de apresentar uma prática pedagógica no ensino de Literatura.

**Palavras-chave:** Nova Crítica, Narrativo, Crônica de Viagem.

### Introdução

Sabe-se que não existe uma única forma de se estudar e analisar um texto literário, sendo este poesia ou prosa. Há inúmeras teorias e críticas literárias que nos auxiliam nessa fascinante tarefa de estudar Literatura. Teorias estas que por sua vez consideram a obra, o autor, o leitor e o universo de sua composição. Este trabalho pretende focar seus conceitos em uma das teorias estudadas nas aulas de Teorias Críticas da Literatura do curso de Mestrado em Letras do Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora; a teoria referida prefere analisar a obra desconsiderando a intencionalidade do discurso do autor e recepção do leitor, dessa forma, o objeto de estudo é o texto em si. Trata-se, portanto dos conceitos aplicados à teoria literária da Nova Crítica ou New Criticism. Para tentar aplicar os conceitos dessa doutrina, este trabalho pretende explorar as características do gênero narrativo, tendo como base o subgênero Crônica de Viajantes.

## A nova Crítica

Na primeira metade do século XX, surge um movimento considerado renovador da crítica literária. Tal movimento teve sua origem nos Estados Unidos, com a publicação do livro *New Criticism*, de John Crowe Ransom (1941). As ideias e metodologias oriundas dessa nova doutrina foram consolidadas nos anos posteriores e a Nova Crítica se tornou uma forte tendência no meio acadêmico entre os anos de 1940 e 1950, chegando a se expandir para demais países, como o caso do Brasil em 1948. (AZEVEDO FILHO, 1973, p.29)

A Nova Crítica consiste em estudar o texto por si só, considerando as características internas da obra. De acordo com Leodegário Azevedo Filho a teoria da Nova Crítica aplica uma abordagem mais científica e metodológica e abre mão da visão mais intuitiva e dos conceitos impressionistas do texto. A obra de arte assume um papel de “ser autônomo” e sua análise e críticas passam a ser objetivas. O artigo **Crítica Literária: Conceito E Evolução**, da Doutora Cristina Botelho define

A Nova Crítica não se preocupa com a hermenêutica, a ontologia, a filologia e com o perfil biográfico do texto literário, mas sim com uma leitura microscópica da obra que, assim como a Crítica Formalista e, em parte, a Estilística, teria autonomia. O testemunho do autor seria a própria obra e não um contexto histórico, biográfico, psicológico ligado a ele. Essa nova abordagem deixa claro que fixa a análise dos elementos a partir do próprio texto, quando busca os significados denotativos e conotativos das palavras, ambiguidades e tensões de vocábulos e sintagmas, imagens, metáforas e símbolos dominantes ou recorrentes, processos retóricos na composição de cada gênero a partir do enredo, personagens, atmosfera, temas principais e secundários.

Muito além das análises textuais predominantemente estéticas, a Nova Crítica também foi um movimento responsável por orientar a elaboração do que chamamos no meio acadêmico de períodos literários. Essa periodização dos textos literários foi possível devido à normatização de conceitos vinculados a um estilo base. Os estilos não mais seriam definidos por uma linha cronológica de produção e sim por características comuns aos textos. Essa nova

forma de se estudar os estilos de época possibilitou certa liberdade ao texto literário que poderia transitar entre períodos diversificados. É o que afirma Leodegário Azevedo Filho

Os estilos de época não se dividem em compartimentos estanques, como deformadamente aparece em alguns livros didáticos. E cada período se caracteriza pela predominância de um estilo de época, embora possa haver concomitância estilística num só período, como o Romantismo, o Realismo, e o Simbolismo no século XIX. (AZEVEDO FILHO, 1973, p. 25-33).

Ainda no âmbito das contribuições feitas pelo New Criticism aos estudos de Literatura, observa-se a análise do texto levando em consideração a questão do gênero literário. Os seguidores da Nova Crítica debruçam suas análises em textos que apresentam estrutura estética engessada, e assim acabam por eliminar de suas análises os textos que se compõem de caráter filosófico, científico, jornalístico ou didático. Sendo assim, os críticos propõem que os textos sejam divididos em: Gênero narrativo, abrangendo a epopeia e ficção; Gênero lírico, composto pela poesia; Gênero dramático, considerando as encenações como as peças teatrais e os autos e por fim a literatura ensaística, que abrange o ensaio formal e informal, como a crônica brasileira.

Diante desse conceito de gênero literário, uma obra merece ser estudada microscopicamente, com uma leitura atenta de seus componentes. Por muito tempo, a Nova Crítica preferenciou trabalhar com a poesia, vindo tardiamente a se especializar no gênero narrativo. Quando se deu a valorização da ficção pelos adeptos da Nova Crítica, estes criaram um método fixo que considerava a análise da obra em suas estruturas, os chamados atualmente como os “elementos da narrativa”. (ABAURRE, 2001, p. 324-325). Essa estrutura prioriza a observação de os elementos a seguir: os personagens que compõem a narrativa, o espaço/ambiente onde se desenvolve a história, o tempo, determinado ou indeterminado, cronológico ou psicológico do texto, o tipo de narrador e por fim, o enredo.

Tendo em vista estas contribuições ao meio acadêmico é que se pode afirmar que a Nova Crítica foi considerada uma teoria inovadora e reformuladora dos estudos literários. A partir de suas metodologias de análise, o ensino de literatura, sobretudo em escolas, foi reinventado, pois os professores perceberam uma análise que passava a valorizar o texto

acima de tudo e que por consequência abria mão de métodos que apenas consideravam os contextos históricos e biográficos da obra. Essa nova dinâmica de crítica literária pôde ser acompanhada no Brasil com a contribuição do professor e crítico literário Afrânio Coutinho.

### **A Nova Crítica no Brasil**

Ao regressar ao Brasil, após um período de permanência nos Estados Unidos, Afrânio Coutinho divulgou as teorias do New Criticism aos críticos brasileiros. O professor foi o responsável por preconizar uma nova maneira de se estudar a literatura brasileira, tendo como base seus ensaios, artigos e entrevistas e a publicação de uma obra coletiva intitulada *A literatura no Brasil*. Para Coutinho, a crítica literária deveria não mais ser atribuída aos redatores e jornalistas, mas sim, aos estudiosos das Letras. Portanto, Literatura para o crítico torna-se ciência e sua análise deveria ser feita por professores-críticos, pois estes seriam capazes de elaborar um discurso coerente sobre a obra literária.

Afrânio Coutinho não teve de imediato uma boa aceitação quanto à Nova Crítica, antes foi preciso se opor aos críticos-jornalistas que existiam na época como o renomado Álvaro Lins que possuía um dos mais conceituados rodapés da imprensa brasileira no jornal **Correio da Manhã**. (LIMA, 2010, p. 2) Mesmo diante das adversidades com outros escritores, Coutinho permanecia a privilegiar o texto em si e seus aspectos intrínsecos e também continuava a desconsiderar os fatores historicistas na composição literária. Entretanto, há autores que afirmam que Coutinho não trouxe ao Brasil a Nova Crítica com os aspectos ortodoxos que os críticos americanos preconizavam. O crítico brasileiro também lançou mão de várias correntes de crítica moderna. (AZEVEDO FILHO, 1973, p.29)

É sabido que a Nova Crítica foi responsável pela periodização dos estilos literários e tal normatização no Brasil não foi diferente. Ao teórico Afrânio Coutinho foi atribuída a responsabilidade por renovar os conceitos sobre o Barroco brasileiro, suas ideias sobre o período literário foram bem recebidas principalmente no meio universitário e a Literatura brasileira teve então sua mudança de rumo com a publicação da tese **Aspectos da literatura barroca** em 1951.

Outra característica inerente ao New Criticism é o estudo e agrupamento dos textos em gêneros. Para Coutinho, esse ideal deveria ser respeitado, pois o texto merecia ter de fato uma análise que considerasse sua estrutura e que também relacionasse as técnicas de produção

narrativas atuais. Segundo Coutinho, a Nova Crítica não se limitava a ser um instrumento e sim “um conjunto de ideias e princípios, no plano da estética geral e da doutrina literária; no plano da estética particular dos gêneros; e no plano da análise e do método de investigação”. (COUTINHO, 1975, p.94). Tal afirmação do professor reforça a ideia de que a crítica literária não poderia ser mais superficial, vaga e imprecisa, como ocorria nos rodapés, e sim profunda e com fundamentos científicos consistentes e sendo assim deveria ser atribuída a especialistas nos estudos de Letras. É importante ressaltar que o teórico brasileiro ansiava por distinguir que analisar uma obra iria muito além de realizar uma resenha crítica que contemplava muitas vezes apenas o interesse comercial da obra. (LIMA, 2010, p. 3)

A abordagem crítica de uma obra literária deveria então se concentrar em “dissecar, separar, dissociar o todo que é a obra de arte em suas partes componentes, em seus diversos elementos”, isto é, “identificar, depois de devidamente separados e desintegrados, todos os elementos formadores dessa estrutura. É examiná-los um a um, procurando compará-los com a tradição, distingui-los e classificá-los”. (COUTINHO, 1975, p.161).

É partindo desse pressuposto do teórico brasileiro que o presente estudo acadêmico se propõe a analisar a questionada obra **Carta ao Rei Dom Manuel sobre o achamento do Brasil**, também conhecida no meio escolar e acadêmico como a Carta de Pero Vaz de Caminha. Entendendo que esta obra não se encaixa no gênero ensaístico como sugerem seguidores da Nova Crítica, mas relacionando-a ao gênero narrativo, sobretudo ao subgênero crônica de viagem.

### **A crônica**

Sem entrar na discussão sobre a nomenclatura do gênero que muitos conceituam como crônica de viagem ou crônica de informação até sua atual concepção como sendo um gênero tipicamente brasileiro, faz-se necessário compreender o que se entende por um texto que é intitulado crônica.

Relato dos acontecimentos em ordem cronológica. Foi o feito que assumiu a historiografia na Idade média e Renascimento, em toda a Europa, a princípio em latim e depois em demais línguas vulgares,

inclusive o português, que por sinal gerou obras primas. A crônica era um gênero histórico. (COUTINHO, 1967, p.95).

Há ainda outras formas de pensar em crônica como, por exemplo, todo texto que é um relato fiel das circunstâncias. (SÁ, 1997, p. 6) Esta é a afirmação de Jorge de Sá ao expor que crônica é feita a partir da experiência vivida e que acaba por assim sugerir que o cronista é como um narrador-repórter. O cronista é, portanto, o ser que possui a habilidade de narrar suas experiências com a consciência de que é capaz de tornar o texto mais interessante ao seu receptor. (SÁ, 1997, p. 6) Entendendo assim, que escrever uma crônica é o ato de registrar o circunstancial.

No contexto histórico, a crônica ganhou maior destaque no momento chamado Segunda Época Medieval ou Humanismo. Tal período percorreu desde a nomeação de Fernão Lopes para o cargo de cronista-mor da Torre do Tombo, em 1434 até 1527, com a **Introdução** da nova estética clássica em Portugal. (NICOLA, 1999, p. 62-63)

É no Humanismo que a prosa ganha maior desenvolvimento e muito desse crescimento é mérito dos cronistas de viagem, com maior destaque para o já mencionado Fernão Lopes. Estas crônicas foram as precursoras da historiografia portuguesa e consequentemente também da historiografia brasileira.

A crônica de viagem, também nomeada de literatura dos viajantes ou informativa, foi um reflexo das Grandes Navegações que marcaram os séculos XV e XVI. A princípio a única função dos textos elaborados nessa época e sob essa condição de produção seria detalhar as “novas terras”. Hoje, sabe-se que estes textos possuem não somente valor histórico como também imenso valor literário.

Além dos conceitos anteriormente mencionados sobre o gênero crônica, a opinião de Afrânio Coutinho em sua Antologia Brasileira de Literatura: epopeia, teatro, ensaio, crônica, oratória, cartas e memórias aponta para a possibilidade de se estudar a crônica de viagem como um texto narrativo e literário. Entende-se que o cronista de viagem é um observador da vida e que contribui para preservar uma dada memória, a saber

A crônica é na essência uma forma de arte, arte da palavra, a que se liga uma forte dose de lirismo. É um gênero altamente pessoal, uma reação individual, íntima, ante ao espetáculo da vida, as coisas, os

seres. O cronista é um solitário com ânsia de comunicar-se.  
(COUTINHO, 1967, p. 97).

Percebendo que a Carta de Pero Vaz de Caminha apresenta as observações do escrivão diante do novo, do desconhecido, e assim lança mão das suas impressões pessoais sobre tudo que foi vivido desde o momento em que a frota partira de Portugal em março de 1500 até seu envio ao Rei de Portugal em maio do mesmo ano, o texto é uma crônica com expressiva característica literária. E pode, portanto ser analisado com base e critérios de um gênero narrativo.

### **A Carta**

Não nos cabe nesse estudo discutir se os documentos produzidos durante o período em que o Brasil era colônia de Portugal fazem ou não parte de um período literário. Sabe-se que muitos autores denominam por Quinhentismo o momento de produção destas manifestações literárias ocorridas no Brasil durante o século XVI. Este momento, portanto, abrange a produção da Carta de Pero Vaz de Caminha, também considerada como uma certidão de nascimento do Brasil (SÁ, 1997, p. 2). Interessa-nos apenas um estudo analítico sobre tal texto visando enxergá-lo como uma crônica de viagem muito elaborada e estruturada com aspectos narrativos.

Tendo como base a estrutura proposta pela Nova Crítica, o texto narrativo deve apresentar em sua estrutura elementos como narrador, personagem, tempo, espaço e enredo. De certo que nem sempre um texto apresenta todos esses elementos bem distribuídos, alguns desses quesitos acabam por se destacarem ou se ausentarem. Mesmo diante de um texto não ficcional, como o caso da Carta de Caminha, a estrutura narrativa pode ser de alguma forma verificada.

Ainda no âmbito do narrador, o texto oscila também em trechos dispostos na 1ª pessoa do plural, mostrando mais uma vez o envolvimento de Pero Vaz com os fatos ocorridos e a sua inclusão à tripulação. Ainda há alguns detalhes descritos por ele apenas também como observador sendo esses trechos alternados entre as terceiras pessoas do singular e plural.

### **Personagens**

Como se sabe Caminha é também um personagem do próprio texto, mas há ainda menções sobre os demais participantes da esquadra lusitana. São apresentados no texto Nicolau Coelho, Afonso Lopes, Frei Henrique e Bartolomeu Dias. Porém, o destaque maior de Caminha é dado aos habitantes da nova-terra: os índios. São narrados pelo escrivão os momentos de interação entre portugueses e índios, entre eles uma passagem cômica na opinião do próprio Caminha em que o Capitão-mor tenta obter de um velho índio uma pedra que este possuía. “Trazia este velho o beijo tão furado, que lhe caberia pelo furo um grande dedo polegar, e metida nele uma pedra verde, ruim, que cerrava por fora esse buraco. O capitão lhe fez tirar. E ele não sei que diabo falava e ia com ela direto ao capitão, para lha meter na boca. Estivemos sobre isso rindo um pouco; e então o capitão enfadou-se e deixou-o.” (CAMINHA, 1999, p. 7). Não há na carta um exemplo de discurso direto entre os personagens, todas as manifestações de tentativas de diálogos são repassadas pelo escrivão como um discurso indireto.

Há poucas considerações a serem feitas sobre personagens na carta de Caminha. Nesse aspecto, o escrivão se prende a descrições detalhadas dos homens e das mulheres que eles encontraram na nova terra. A narração fica a cargo dos momentos que portugueses e índios interagem, como na chegada à praia, na noite em que dois índios dormem na nau portuguesa, na missa rezada por Frei Henrique.

## **Tempo**

O tempo da narrativa de Caminha é extremamente cronológico, semelhante ao tempo descrito em diários, uma vez que o escrivão relatava os acontecimentos julgados relevantes de todos os dias da viagem desde a partida em 9 de março de 1500 até o envio da Carta ao Rei dom Manuel em 1º de maio de 1500. Exatamente como se espera de um relato de viagem, o escrivão marca precisamente a passagem do tempo com a riqueza de informações como se observa nas passagens seguintes: “Segunda-feira, 9 de março. Sábado, 14 do dito mês, entre oito e nove horas, nos achamos entre as Canárias.”, “terça-feira, oitavas de páscoa, que foram 21 dias de abril (...) topamos alguns sinais de terra.” (CAMINHA, 1999, p. 1)

Mas não somente desta marcação temporal se faz o texto de Caminha. Seu relato também oferece ao possível leitor a orientação de qual momento do dia os fatos narrados



ocorreram, há, portanto, sinalizações se as ações se desenvolviam pela manhã, após o almoço ou à noite.

### **Espaço e Ambiente**

Há um certo fascínio por parte de Pero Vaz de Caminha ao mencionar o ambiente em que se encontravam. É fato que as passagens são fortemente descritivas da terra encontrada, entretanto mesmo com a descrição do clima, da flora e da fauna, o escrivão demonstra maior surpresa ao descrever o espaço em que viviam os índios. Caminha estranha o fato de os nativos não terem casas como havia em Portugal e até sugere sentir um incômodo ao imaginar que todos aqueles homens aglomeravam-se em um mesmo espaço para dormirem. É também mencionada a não familiarização dos nativos com as caravelas quando dois índios passam a noite com a tripulação e dormem em camas com lençóis. Todos os espaços mencionados por Caminha traduzem fielmente a impressão de estranhamento que a tripulação portuguesa sente diante das descobertas realizadas e acabam também por expressar a recepção dos nativos para com os recém chegados homens europeus. A carta acaba sendo um registro não somente das observações portuguesas, mas também das impressões dos nativos em relação aos mesmos portugueses.

### **Enredo**

O texto de Caminha apresenta uma progressão narrativa que não pode desconsiderar o envolvimento do escrivão com os fatos ocorridos durante a expedição portuguesa. Sua intenção, como já mencionado anteriormente, era apenas uma descrição dos acontecimentos sem “afear nem aformosear” segundo o próprio Caminha diz ao Rei de Portugal. Entretanto, no decorrer da narrativa, o narrador-personagem deixa suas impressões se sobrepor às descrições.

A narração de Caminha é gradativamente construída de acordo com a aproximação entre portugueses e índios. A situação inicial do texto consiste nos primeiros contatos entre os dois povos distintos. Percebe-se que no início a comunicação é dificultada, mas no decorrer do texto é possível notar já alguma forma de contato. Como no fragmento: “Mas não fizeram sinal de cortesia, nem de falar ao Capitão nem a ninguém. Porém, um deles pôs o olho no

colar do Capitão, e começou de acenar com a mão para a terra e depois para o colar, como se nos dizendo que ali havia ouro.” (CAMINHA, 1999, p. 2)

Muitos fatos descritos por Caminha confirmam a sensação de estranhamento que ambos os povos sentiam diante das situações. Os portugueses não estavam familiarizados com a falta de vestimentas dos índios, já os nativos desconheciam até mesmo animais que foram trazidos pela tripulação. E talvez o que mais tenha chamado atenção aos olhos do escrivão, tenha sido a falta de convicção cristã. Em diversos momentos da Carta, Caminha se surpreende com a ideia de os índios não serem cristãos: “Parece-me gente de tal inocência que, se homem os entendessem e eles a nós, seriam logo cristãos, porque eles, segundo me parece, não têm, nem entendem em nenhuma crença.” (CAMINHA, 1999, p. 12). O escrivão sugere ao rei que envie pessoas que aprendam a língua nativa e que assim consiga convertê-los. Curioso, que não sabia Caminha que essa seria a atitude dos jesuítas que chegariam à nova terra anos mais tarde.

Ao longo do texto, desenvolvem-se pequenos conflitos que mais uma vez se associam à tentativa de aproximação entre portugueses e índios. O capitão por muitas vezes segue pelo território indígena, ordena que homens da tripulação andem com os índios e até mesmo manda dois de seus homens dormirem junto aos nativos para “conhecer suas maneiras”, esta talvez a situação mais interessante, pois mesmo sendo receptivos aos europeus, os índios não permitiam que os portugueses dormissem na tribo, mesmo com a insistência do capitão.

São ainda narradas por Caminha as celebrações religiosas como a missa em terra rezada por Frei Henrique. Trecho interessante que mostra mais uma vez a recepção dos índios, que não sabiam o que estava acontecendo e tampouco o propósito daquilo, mas puseram-se a imitar os portugueses e até mesmo a contemplar a Cruz que estes trouxeram da embarcação. “(...) Ali estiveram conosco a obra de cinquenta ou sessenta deles, assentados todos de joelhos, assim como nós. E quando veio o Evangelho, que nos erguemos todos de pé, com as mãos levantadas, eles se levantaram conosco e alçaram as mãos.” (CAMINHA, 1999, p. 13).

Dentre muitas observações de Pero Vaz, uma pode ser destacada. O escrivão por várias vezes afirma que os índios já estavam mais confiantes e seguros com a presença dos portugueses, entretanto os europeus ainda eram mais resistentes e temerosos diante dos nativos. Em exemplo disso Caminha relata. “Estavam na praia, quando chegamos, obra de sessenta ou setenta sem arcos e sem nada. Tanto que chegamos, vieram logo para nós, sem se

esquivarem.” Nesse fragmento, o escrivão faz questão de frisar que os índios já não andavam armados perto dos portugueses. Já nos últimos dias de expedição, Caminha comenta: “andavam já mais mansos e seguros entre nós, do que nós andávamos entre eles”. E ainda, “dançaram e bailaram sempre com os nossos, ao som dum tamboril dos nossos, em maneira que são muito mais nossos amigos que nós seus.” (CAMINHA, 1999, p. 12).

Uma tensão evidente na narrativa passa-se entre a tripulação que se vê diante de um dilema. Enviar ou não um índio ao rei de Portugal. Os portugueses chegam a planejar enviar dois índios na embarcação de alimentos que retornaria à Europa. Mas, por fim, concordaram que não “era necessário tomar por força homens” e assim ficou determinado que dois degredados portugueses ficariam na nova-terra. “E que, portanto, não cuidassem de aqui tomar ninguém por força nem de fazer escândalo, para de todo mais os amansar e apacificar, senão somente deixar aqui os dois degredados, quando daqui partíssemos.” (CAMINHA, 1999, p. 6)

## **Conclusão**

Com o propósito de estudar o texto em si e suas características internas, foi possível, a partir dessa breve análise da crônica de viagem de Pero Vaz de Caminha, perceber que muito se tem a observar em um texto narrativo e nas estruturas que o compõem. Sabe-se também que as teorias literárias, mesmo com seus aspectos também questionáveis como o caso da própria Nova Crítica, muito têm a acrescentar nessa fascinante tarefa de estudar Literatura.

## **Narrador**

O relato de Pero Vaz de Caminha inicia-se com a predominância do narrador-personagem, ao dirigir-se ao Rei de Portugal diretamente e declarando que sua intenção é contribuir com a descrição da nova-terra. Os verbos apresentam-se conjugados na 1ª pessoa do singular. Como é possível observar em: “ (...) não deixarei também de dar disso minha conta a Vossa Alteza, assim como eu melhor puder”. Vale ressaltar que o escrivão pretendia que seu relato fosse apenas uma descrição concisa e sem alegorias sobre o achamento dessa terra. (CAMINHA, 1999, p. 1) Entretanto, no decorrer do texto e em seu desfecho é notório o envolvimento do escrivão com os fatos por ele narrados. Caminha chega a contribuir com

sugestões ao rei de Portugal sobre como o mesmo deveria proceder em relação aos nativos que habitavam a nova terra.

## Referências

ABAURRE, Maria Luiza. PONTARA, Marcela Nogueira. FADEL, Tatiana. **Português Língua e Literatura. Volume Único.** São Paulo: Moderna, 2001.

AZEVEDO FILHO, Leodegário A de. A nova crítica. In: \_\_\_\_; et ali. **Teoria da literatura.** Rio de Janeiro: Gernasa, 1973. p. 25-33.

BOTELHO, Cristina. FERREIRA, Luciana Cavalcanti. **Crítica literária: conceito e evolução.** Disponível em: [file:///C:/Users/anacr\\_000/Downloads/travessia2010\\_letras01.pdf](file:///C:/Users/anacr_000/Downloads/travessia2010_letras01.pdf). Acesso em: julho de 2015.

CAMINHA, Pero Vaz. **Carta ao rei Dom Manuel.** 2. ed., Porto Alegre: Mercado Aberto, 1999.

COUTINHO, Afrânio. **Introdução à Literatura no Brasil.** Rio de Janeiro: São José, 1967.

COUTINHO, Afrânio. **Antologia brasileira de literatura : volume 3 : epopeia, teatro, ensaio, crônica, oratória, cartas, memórias, diários, máximas, crítica.** 2. ed., Rio de Janeiro: Distribuidora de Livros Escolares, 1967.

CLEVELARES, Gustavo Augusto de Abreu. **Para uma Análise Intrínseca das Letras: o New Criticism.** Disponível em: <http://www.revistas.univerciencia.org/index.php/anagrama/article/viewFile/7882/7362>. Acesso em: julho de 2015.

LIMA, Marcos Hidemi de. Afrânio Coutinho e o New Criticism no Brasil. **Darandina revista eletrônica** – Programa de Pós-Graduação em Letras / UFJF – volume 2 – número 2. Disponível em: <http://www.ufjf.br/darandina/files/2010/02/artigo15a.pdf>. Acesso em: julho de 2015.

NICOLA, José de. **Literatura Brasileira das origens aos nossos dias.** 15. ed., São Paulo: Scipione, 1999.

SÁ, Jorge de. **A crônica.** São Paulo: Ática, 1985.

## A ARGUMENTAÇÃO EM CAMPANHAS ELEITORAIS: ESTRATÉGIA DE CONSTRUÇÃO DE UM POLÍTICO VENDÁVEL<sup>9</sup>

Ana Miriam Carneiro Rodriguez (UNINCOR/CAPES)

**Resumo:** A política organiza a vida de grupos sociais e a função dela, segundo Hannah Arendt (2002), é tratar da convivência entre os diferentes integrantes desses grupos. Pensando-a da forma como concebida e arranjada hoje em nossa sociedade democrática, na qual a adesão da sociedade a uma proposta política se dá por meio do voto, o poder de argumentação dos candidatos exerce papel extremamente importante. Sendo assim, nas campanhas eleitorais, as ideias, o modo de apresentação dessas e os argumentos elencados para criar empatia no interlocutor possui lugar de destaque. Isso porque acredita-se que toda ação humana é intencionada, e, portanto, é possível afirmar que as produções discursivas também estão imbuídas de uma intencionalidade. Partindo desses pressupostos, apresentar-se-á o início de uma investigação que está em desenvolvimento como pesquisa de mestrado na Universidade Vale do Rio Verde. Pretende-se analisar as estratégias argumentativas discursivas utilizadas pelo presidente Aécio Neves nas eleições de 2014 a partir de vídeos de campanha veiculados, na TV aberta brasileira, em horário nobre. A Teoria Argumentativa, de Chaim Perelman, será o ponto de partida teórico para tal empreitada.

**Palavras-Chave:** Argumentação, discurso político, mídia.

“O signo, a língua, a narrativa, a sociedade funcionam por contrato, mas como esse contrato está, na maioria das vezes, mascarado, a operação crítica consiste em decifrar o embaraço das razões, dos álibis, das aparências, por uma só palavra, de todo o natural social, para tornar manifesta a troca regulamentada sobre a qual repousam a marcha semântica e a vida coletiva.” (ROLAND BARTHES, 2003).

### Introdução

---

9 O presente trabalho é um recorte de uma pesquisa de mestrado em Letras que está sendo desenvolvida na Universidade Vale do Rio Verde.

Temos instituído hoje no Brasil uma política eleitoral democrática baseada no princípio da soberania popular que se realiza, dentre outras formas, através do sufrágio universal e do voto direto e secreto.

Segundo o Moderno Dicionário de Língua Portuguesa Michaelis, sufrágio significa adesão, aprovação, opinião favorável. Conforme Gomes (2015), “O sufrágio é a essência dos direitos políticos, porquanto enseja a participação popular no governo.” (GOMES, 2015, p. 47). Em nossa sociedade essa participação se efetiva no voto direto e secreto.

Para que os candidatos sejam eleitos e a vontade popular seja exercida no voto, há as campanhas eleitorais que são as propagandas políticas dos partidos e dos candidatos veiculadas nos períodos permitidos por lei para que eles se apresentem ao público eleitor e possam expressar suas propostas e intenções.

Segundo Patrick Charaudeau (2006) não há política sem discurso já que é a palavra que motiva a ação. Para o autor

A política depende da ação e se inscreve constitutivamente nas relações de influência social, e a linguagem, em virtude do fenômeno de circulação dos discursos, é o que permite que se constituam espaços de discussão, de persuasão e de sedução nos quais se elaboram o pensamento e a ação política. (CHARAUDEAU, 2006, p. 39).

São veículos de circulação do discurso acima mencionado o rádio, a televisão, o panfleto, assim como os jornais e revistas impressos. Neste trabalho abordaremos apenas os discursos políticos exibidos na televisão.

### **As campanhas eleitorais televisivas**

De acordo com a Cartilha da Propaganda Eleitoral de 2014, elaborada e distribuída pelo Tribunal Regional Eleitoral do Distrito Federal, “Para o Eleitor, a propaganda eleitoral é a lanterna acesa com que se procura o homem virtuoso que deveria ser eleito se fosse encontrado” (BRASIL, 2014b, p. 03).

Segundo este mesmo documento, a campanha eleitoral é o momento no qual os candidatos se apresentam aos seus eleitores em potencial. Mas essa apresentação é regulamentado por leis que objetivam “lograr la autenticidade de cualquier elección” (VALLS, 2001 apud GOMES, 2015, p.21).

Um dos instrumentos de regulação da citada campanha é o Código Eleitoral Brasileiro que veta aos candidatos e partidos políticos a realização de showmícios<sup>10</sup>, a entrega de brindes personalizados com a legenda e a instalação de outdoors em época de campanha eleitoral na tentativa de possibilitar a todos os partidos uma exposição semelhante, visando garantir um processo eleitoral justo para os envolvidos.

Tais proibições ressaltam a importância do papel da televisão na campanha eleitoral no Brasil, já que esse veículo de comunicação tem grande alcance nacional e o tempo de exibição televisiva de cada partido é proporcional a sua representatividade no cenário político nacional.

Durante os discursos proferidos no horário eleitoral gratuito e obrigatório em todas as emissoras abertas de televisão brasileira, os candidatos (que são personificações de partidos políticos) tem a chance de apresentar suas propostas de governo, sua trajetória de vida pública e suas qualificações para cumprirem as atribuições da função que intentam exercer. São nesses momentos de campanha que eles formulam discursivamente imagens deles mesmos visando persuadir o eleitorado para que ajam conforme o desejo do partido do candidato (votem na legenda). Por esse motivo, os discursos televisivos são minuciosamente pensados, planejados e construídos. Seu propósito comunicativo persuasivo é muito claro e seu tempo bastante reduzido. A partir das eleições de 1989 (primeira eleição após o movimento “Diretas já”) este fato ganhou relevância com a participação de marketeiros políticos que, dentre outras atividades, são responsáveis pela elaboração dos discursos dos candidatos. Esses profissionais fazem uso de estratégias específicas (discursivas e não discursivas) para levar ao interlocutor eleitor imagens de candidatos com propostas aceitáveis e dignas do “voto de confiança”.

### **Teoria da Argumentação de Perelman**

O Tratado da Argumentação, obra de Chaim Perelman e Lucie Olbrechts-Tyteca (2014), compila algumas reflexões dos autores acerca do discurso. Conforme aponta Cunha

---

<sup>10</sup> Reuniões públicas que combina música e discursos políticos normalmente organizadas por partidos políticos para promoção de seus candidatos representantes.

(2010), o livro é considerado um clássico “por seu pioneirismo no resgate e reabilitação da retórica aristotélica, dando início ao que se conhece como ‘Nova Retórica’” (CUNHA, 2010, p. 19). Plantin (2008) afirma que “um dos méritos essenciais do Tratado da Argumentação (...) é o de ter fundado o estudo da argumentação sobre o estudo das ‘técnicas argumentativas’” (PLANTIN, 2008, p. 45)

Tendo como objeto “o estudo das técnicas discursivas que permitem provocar ou aumentar a adesão dos espíritos às teses que se lhes apresentam ao assentimento” (PERELMAN, 2014, p. 4, grifo do autor), o filósofo e sua colaboradora propõem categorias de destinatários e de argumentos base dos discursos.

Os destinatários são, por Perelman, chamados de auditórios e definidos como “o conjunto daqueles que o orador quer influenciar com sua argumentação” (PERELMAN, 2014, p. 22), ou seja, aqueles aos quais se destina a mensagem. Esses grupos de interlocutores podem ser classificados como auditório universal e auditório particular. O primeiro é uma idealização do orador, um conjunto potencialmente aberto do qual fazem parte todos os seres racionais. Já o particular é aquele situado temporal e espacialmente, constituído por um grupo particular, delimitado. Dessa forma, podemos tomar como persuasivo o discurso que visa atingir a um auditório particular e como convincente o que intenta ganhar a adesão do auditório universal.

Outra categorização realizada pelos autores diz respeito aos valores. Recorremos a eles como estratégia em nossa argumentação para “motivar o ouvinte a fazer certas escolhas em vez de outras e, sobretudo, para justificar estas, de modo que se tornem aceitáveis e aprovadas por outrem” (PERELMAN, 2014, p. 84-85). Os valores podem ser classificados como abstratos e concretos. Os concretos são aqueles que se vinculam a pessoas e grupos determinados ou a objetos particulares quando os examinamos em sua unicidade. Os abstratos relacionam-se as regras, comportamentos e virtudes, mas estes só podem ser concebidos em comparação com os valores concretos. (Exemplo: somos todos filhos de Deus. Partimos do valor concreto (filho) para alcançarmos o valor abstrato da igualdade.)

Para argumentar é preciso ter apreço pela adesão do interlocutor, por seu consentimento, logo, para Perelman e Olbrechts-Tyteca, na construção de um discurso persuasivo é importante que o orador se adapte a auditório, sendo mais relevante o que o auditório considera verdadeiro ou probatório do que o parecer do próprio orador sobre o assunto.



Ao tratar das técnicas argumentativas os autores pontuam os argumentos quase-lógicos e os baseados na estrutura do real. Os quase-lógicos são aqueles que, por um esforço de redução ou de precisão, seguem raciocínios lógicos, formais e/ou matemáticos. Dentre eles podemos citar os argumentos de reciprocidade, de justiça, de contradição e compatibilidade. Já os baseados na estrutura do real são aqueles que visam estabelecer uma relação de “solidariedade entre juízos admitidos e outros que se procura promover” (PERELMAN, 2014, p. 297). Dentre os últimos destacam-se, para a presente pesquisa, as generalidades, os argumentos de autoridade e os pragmáticos.

Tendo como corpus um discurso político, nossa análise, pautada no Tratado da Argumentação, visa lançar luz às estratégias argumentativas persuasivas utilizadas pelo candidato objetivando à adesão de suas proposta e imagem e à ação de um auditório particular (eleitores brasileiros).

### **Corpus e análise**

Analisaremos o excerto inicial de uma propaganda política do candidato à Presidência da República Aécio Neves, veiculado no último vídeo oficial exibido em 02/10/14, no horário nobre de todas as emissoras brasileiras de televisão aberta, antes da votação do primeiro turno. O vídeo (que está disponível youtube em canal oficial intitulado Aécio Neves – 45, no link <https://www.youtube.com/watch?v=4VSn881aMDk>) tem como cenário a cidade de São João Del Rei. Nele o candidato agradece a família pela compreensão de sua ausência no período de campanha e ressalta que em São João Del Rei ele aprendeu, desde cedo, com o avô Tancredo a política baseada na ética e na honestidade, por isso se afirma pronto para melhorar o país. Aécio segue falando de suas motivações e de suas qualificações para governar o Brasil.

Segue transcrição dos primeiros oitenta segundos da fala do candidato Aécio Neves, no vídeo citado:

No momento em que se aproximam as eleições, eu queria agradecer muito, mas muito mesmo, a você que conheceu as nossas propostas, que acompanhou os nossos debates e que, tenho certeza, compreendeu as razões que me levam a disputar a Presidência da República. E eu

peço licença para agradecer também à minha família: a Letícia, minha esposa, a minha mãe, a minha filha Gabriela, as minhas irmãs (os rostos passam um a um na tela), pela compreensão que tiveram durante todo esse tempo. Andei pelo Brasil sempre me lembrando de onde as coisas começaram para mim. Começaram aqui, na minha São João Del Rei, ao lado do meu avô Tancredo, caminhando por essas ruas e aprendendo muito cedo que decência e política podem e devem caminhar sempre juntas. É daqui que quero reiterar o meu compromisso em continuar a minha caminhada, como sempre fiz, acreditando que a generosidade aliada à ética, à honestidade, pode nos levar a construir um Brasil muito melhor do que este que nos estamos tendo. Um Brasil que volta a nos trazer esperança. Eu estou pronto e conto com seu apoio. (grifos meus)



Imagem do vídeo de campanha exibido em 02 de out. de 2014, em todas as emissoras brasileiras, na veiculação noturna do horário eleitoral gratuito e obrigatório. Disponível em: << <https://www.youtube.com/watch?v=4VSn881aMDk>>> Acesso: 26 out. 2015.

Na segunda parte do Tratado da Argumentação intitulada “O ponto de partida da argumentação”, Perelman e Olbrechts-Tyteca tratam do acordo base para que se estabeleça uma argumentação e das formas de selecionar e apresentar dados para a construção de um percurso argumentativo eficiente.

O primeiro recurso utilizado pelo presidenciável a ser destacado em nossa análise é o emprego de vocábulos vagos e da categoria de valores. Os termos “ética” e “honestidade” são termos que, na fala de Perelman, correspondem aos valores abstratos que só se completam em sentido dentro de uma determinada situação. É nessa imprecisão dos conceitos que reside a força argumentativa dos mesmos. Não precisá-los implica em deixá-los abertos para atingir um maior número de interlocutores, interlocutores estes que preencherão as lacunas deixadas baseados em suas próprias experiências, aumentando assim o alcance desses argumentos (visando ao auditório universal).

Aécio pede licença para agradecer a família o apoio dado no período eleitoral. Para os autores do Tratado da Argumentação “para argumentar, é preciso ter apreço pela adesão do interlocutor, pelo seu consentimento, pela sua participação mental” (PERELMAN, 2014, p. 18). Ao pedir permissão ao interlocutor para fazer algo não previsto no gênero textual “discurso de campanha política”, o orador atribui certo status ao interlocutor, conferindo, ainda que ficticiamente a possibilidade de negar tal pedido. Além disso, esse desvio do gênero é realizado para que possa ser feito um agradecimento. Pessoas gratas, que se importam com o esforço do outro, são valorizadas em nossa sociedade. Dessa forma, o orador cria para si uma imagem de agradecido para aqueles que com ele colaboram, uma imagem cara ao seu auditório de possíveis eleitores.

Mesmo que de forma preliminar, já é possível ressaltar algumas técnicas argumentativas detalhadas por Perelman e presente no recorte que apresentamos. Dentre elas podemos ressaltar a argumentação pelo sacrifício que mede “o esforço atribuído àquilo que se faz pelo sacrifício” (PERELMAN, 2014, p. 282). Como verificado no excerto, a construção do percurso argumentativo de Aécio Neves lança mão dessa técnica para demonstrar ao interlocutor (eleitor em potencial) que a política está em tão elevada conta em sua vida que ele se esforça em passar o tempo de campanha longe de sua família (e esta estratégia só é considerada válida em nossa sociedade porque este auditório particular (os brasileiros) reconhece o objeto sacrificado (convívio familiar) como um objeto de grande valor).

A repetição do termo “minha” escolhida como forma de apresentação dos dados confere o efeito argumentativo de presença reiterando a ideia de família, de pertencimento e de sacrifício já que o enunciador abriu mão, por um espaço de tempo, de algo tão caro, tão seu, em prol de um bem maior, coletivo, que foram as viagens em campanha pelo país.

Outra técnica argumentativa que também pode ser observada no excerto analisado é a ligação de sucessão. Dado um acontecimento (“aprendendo muito cedo que decência e política podem e devem caminhar sempre juntas”), tende-se a evidenciar o efeito que dele deve resultar (o candidato está pronto para ocupar o cargo ao qual aspira com decência).

Pensando na utilização do argumento pragmático temos a menção ao avô Tancredo Neves. Nesse tipo de argumentação

a ligação entre uma causa e suas consequências pode ser percebida com tanta acuidade que uma transferência emotiva imediata, não explicitada, opera-se destas para aquelas, de tal modo que se acredita prezar alguma coisa por seu valor próprio, ao passo que são as consequências que, na realidade, importam. (PERELMAN, 2014, p. 304)

Logo, temos uma causa biológica (o fato de Aécio Neves ser neto de Tancredo Neves) contribuindo para uma consequência implícita no discurso (o neto será tão bom quanto o avô, dado o grau de parentesco e as lições aprendidas do avô pelo neto). Utiliza-se ainda, neste mesmo trecho o nome de Tancredo Neves como um argumento de autoridade que embasaria e garantiria a preparação de Aécio Neves ao cargo pretendido.

Percebemos ainda que o candidato utiliza-se de um valor concreto de homem de família para atrelar à sua imagem o valor abstrato de responsabilidade, necessário ao papel social que pretende exercer (presidente da república).

No discurso analisado há, também, o uso da comparação no trecho “pode nos levar a **construir um Brasil muito melhor do que este que nós estamos tendo**”. Neste momento o orador posiciona o país em uma situação “X” e idealiza uma “Y” a ser alcançada. Esta afirmação coloca o Brasil futuro (caso Aécio Neves seja eleito) em situação melhor do que a vivenciada hoje (sendo o país governado pelo Partido dos Trabalhadores). Utilizando-se dessa argumentação via comparação, podemos sugerir que o presidenciável explicita a opinião do

partido que representa como uma opinião contrária a condução atual do país dada pelo partido opositor.

### Considerações Finais

Por se tratar de um recorte de uma pesquisa de mestrado ainda em fase inicial, neste trabalho começamos a apontar algumas das técnicas argumentativas utilizadas pelo presidenciável Aécio Neves na campanha eleitoral de 2014 para persuadir seu auditório particular.

Dados os vários vídeos que compõem a campanha do candidato, a complexidade da Teoria da Argumentação de Perelman e as suas várias categorias, não houve a pretensão de, nestas poucas páginas, esgotarmos a análise do texto publicitário, mas objetivamos demonstrar ao leitor interessado que o discurso político não é persuasivo por natureza. Técnicas argumentativas conscientizadas são utilizadas na construção desse texto que depois será veiculado em rede nacional com a intenção de ganhar a adesão do maior número de eleitores possível, levando-os a ação de votar no candidato que o proferiu.

Sabendo da importância da política em na sociedade contemporânea, na qual a democracia é exercida através do voto, acreditamos que a conscientização, por parte do eleitor, do fato de o discurso político, assim como toda atividade linguageira, ser pensado e organizado para o cumprimento de determinada função, pode contribuir para uma tomada de decisão mais consciente.

### Referências

ALVES, Marco Antônio Sousa. **A argumentação filosófica: Chaim Perelman e o auditório universal.** 2005. 206f. Dissertação (Mestrado)–Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005.

ARENDT, Hannah. **O que é política?** Tradução Reinaldo Guarany. 3ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

BRASIL. **Código eleitoral anotado e legislação complementar.** – 11ª ed. – Brasília: Tribunal Superior Eleitoral, Secretaria de Gestão da Informação, 2014.

BRASIL. **Cartilha da Propaganda Eleitoral de 2014**. Brasília: Tribunal Regional Eleitoral do Distrito Federal, Coordenação de Organização e Fiscalização de Propaganda Eleitoral, 2014b.

CHARAUDEAU, Patrick. **Discurso político**. Tradução Fabiana Komesu e Dilson Ferreira da Cruz. 2ª ed. São Paulo: Contexto, 2013.

CUNHA, Rosana Cristina da. Análise de um Discurso Parlamentar sob a Ótica do Tratado da Argumentação de Chaim Perelman. In: **Revista Rhêtorikê**, [s/l], nº3. 19-31, jun/2010. Disponível em < <http://www.rhetorike.ubi.pt/03/pdf/Rhetorike-03-Jun2010.pdf>>. Acesso em 26 de out. de 2015.

GOMES, José Jairo. **Direito eleitoral**. 11ª. ed. rev. atual e ampl. São Paulo: Atlas, 2015.

MICHAELIS, **Dicionário Escolar de Português**. São Paulo: Melhoramentos, 2009. Disponível em <http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portugues-portugues&palavra=sufr%E1gio> Acesso em 30 out 2015.

PERELMAN, Chaim. **Tratado da argumentação: a nova retórica**. Tradução Maria Ermantina de Almeida Prado Galvão. 3ª ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2014.

PLANTIN, Christian. **A argumentação**. Tradução Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola Editorial, 2008.

BARTHES, Roland. **Roland Barthes por Roland Barthes**. Trad. Leyla Perrone-Moisés, São Paulo: Estação Liberdade, 2003, p.72.

## LETRAMENTO E ESCRITA ACADÊMICA: O QUE OS ALUNOS DO ENSINO SUPERIOR ESPERAM DA DISCIPLINA PORTUGUÊS INSTRUMENTAL

Ana Paula Mendes Alves de Carvalho (IFMG –Ouro Branco)

Denise Giarola Maia (IFMG- Ouro Branco)

**Resumo:** A expressão “sujeito letrado” é utilizada com frequência para referir àquelas pessoas que dominam o sistema linguístico escrito, isto é, que conseguem ler e escrever em eventos e práticas sociais diversos. Entende-se, com isso, que o letramento é múltiplo, pois fazemos diferentes usos sociais da escrita tanto nos diversos espaços da vida cotidiana; quanto no ambiente escolar, já que, na universidade, também são lidos e elaborados uma diversidade de gêneros textuais específicos do meio acadêmico. Afinal, para que as pesquisas tenham credibilidade e possam ser referendadas pela comunidade científica, é preciso que seus resultados sejam divulgados em gêneros textuais adequados. Nesse sentido, é imprescindível que a disciplina de Português Instrumental ofereça subsídios para que os alunos, especialmente para aqueles que acabaram de ingressar no ensino superior, possam se familiarizar com a função social desses gêneros, que circulam no ambiente acadêmico, e, posteriormente, sejam capazes de produzi-los, de forma autônoma, participando efetivamente das discussões de uma determinada área do saber e, mais do que isso, contribuindo com elas. No entanto, será que os objetivos dessa disciplina vão ao encontro das expectativas e das necessidades dos alunos? Partindo desse questionamento e tomando como base relatos de graduandos, voltamos nossa atenção, neste trabalho, para as representações que alunos do curso superior têm da disciplina de Português Instrumental. Acreditamos, pois, que uma reflexão acerca dessas representações possa contribuir para os estudos de letramento acadêmico já existentes.

**Palavras-Chave:** Letramento; Escrita Acadêmica; Português Instrumental.

### Introdução

Durante a formação de ensino superior, espera-se que o estudante universitário tenha a capacidade de discutir e aplicar conhecimentos teóricos adquiridos ao longo do curso (ou das disciplinas) e expor suas ideias sobre determinado tema, de forma clara e convincente. Para

tanto, faz-se necessário que o aluno universitário lance mão do discurso acadêmico e dos gêneros aceitos para uso dentro deste discurso (na modalidade escrita, citam-se, por exemplo, o artigo acadêmico, a resenha, o relatório).

Entretanto, muitos alunos demonstram dificuldade na produção de trabalhos escritos, tanto no que se refere à forma do texto quanto à construção de uma linha argumentativa e/ou expositiva que possibilite a discussão e exposição clara de teorias, fatos, ideias e posições pessoais.

A produção do texto acadêmico, além do indispensável domínio específico do tema, requer conhecimento, no mínimo, satisfatório da língua instrumental em que será produzido. O que se justifica pelo fato de a clareza – ou legibilidade – do texto ser condição de sua aceitação e credibilidade. Em outros termos, pode se dizer que a linguagem da ciência e da tecnologia é delineada como um código instrumental que deve ser ‘dominado’ pelo aluno, garantindo assim a aceitabilidade de seu texto.

É nesse sentido que se propõe discutir os conceitos de letramento e escrita acadêmica, tomando como referência as expectativas dos alunos do curso de Bacharelado em Administração do IFMG – campus Ouro Branco, em relação à disciplina Português Instrumental.

Fundamentada nos estudos do letramento e, especialmente, dos letramentos acadêmicos, essa discussão tem como objetivo principal contribuir para a reflexão e a ação no campo do ensino de ciência e tecnologia e da formação do graduando para as demandas do mundo contemporâneo. Além disso, no âmbito institucional, este estudo busca, por meio de métodos quantitativos e qualitativos, conhecer o perfil do aluno ingressante no IFMG em relação às suas competências comunicativas para, a partir desse diagnóstico, ensaiar propostas e implementar intervenções mais consistentes em relação ao melhor desenvolvimento de habilidades de leitura e escrita na graduação, com vistas à vida acadêmica e profissional.

### **Letramento: uma abordagem para o ensino-aprendizagem da leitura e escrita no âmbito universitário**

O termo “letramento” expressa uma nova e diferente compreensão sobre o ato de leitura e escrita, até então tratado como a habilidade do indivíduo de codificar e decodificar (mecanicamente) um texto; opondo-se, desse modo, à noção de “alfabetização”.



Ser letrado corresponde à vivência na condição de quem sabe (ou aprende) ler e escrever em diferentes eventos e práticas sociais, ou seja, para participarmos e atuarmos no mundo social, é necessário dominarmos as formas de comunicação existentes, e muitos, inclusive, faz isso mesmo não sabendo ler nem escrever. Por exemplo, quando uma pessoa, que não domina o código escrito de sua língua, dita uma carta para que outro a escreva. Nota-se com isso que produzir uma carta exige habilidades que vão além do domínio da representação escrita de uma língua, isto é, da grafia das palavras (ortografia). Por isso, de acordo com Soares (1998, p. 60), o letramento envolve o “conjunto de atividades sociais que envolvem a língua escrita, e de exigências sociais de uso da língua escrita”. (SOARES, 1998, p.66)

Nessa perspectiva, a escola/universidade é vista como uma entre as muitas agências que podem promover o letramento, mas, nesse caso, será um letramento específico, o letramento acadêmico.

Nossa sociedade é composta por diversas esferas: escolar, literário-artística, científica, publicitária, religiosa, jurídica, política, econômica entre outras, onde determinadas práticas discursivas são realizadas pelo homem (cf. BAKHTIN, 2000). Dentro da esfera escolar/universitária, por exemplo, realizar um experimento no laboratório pode parecer apenas uma atividade física, mas envolve também práticas discursivas como a produção de um relatório com os procedimentos e resultados dessa atividade. Desse modo, no âmbito escolar, as práticas de letramento devem estar pautadas no estudo dos mais variados gêneros discursivos, tanto aqueles que o aluno já está familiarizado quanto os que ele desconhece, permitindo, assim, sua inserção nas variadas esferas de atividade, especialmente, naquelas de maior poder e também naquela em que ele se encontra inserido, a própria escola/universidade. Portanto, a escola/universidade é responsável também por ensinar aqueles gêneros próprios da esfera acadêmica.

## **Metodologia**

A presente pesquisa é do tipo descritiva, explanatória, de cunho qualitativa e quantitativa. Para a coleta dos dados, foi realizada, nas primeiras quatro aulas da disciplina de Português Instrumental ofertada no segundo semestre letivo de 2015, uma atividade de sondagem acerca dos hábitos de leitura e de escrita (em anexo), proposta pelas autoras Carla

Viana Coscarelli e Daniela Mitre, no livro “Oficina de leitura e produção de textos”, na qual os sujeitos pesquisados foram 97 alunos matriculados em diferentes períodos do curso de Bacharelado em Administração<sup>11</sup> do Instituto Federal de Minas Gerais do Campus de Ouro Branco, sendo 62 do segundo (duas turmas), 21 do quarto e 14 do sexto.<sup>12</sup>

A atividade foi realizada em duas etapas. Em um primeiro momento, nas duas primeiras aulas, os alunos tiveram de responder a oito (08) questões dissertativas – mais especificamente, cada pergunta foi respondida em folha separada. Respondidas às questões, nas aulas seguintes, os alunos se dividiram em oito (08) grupos e cada grupo ficou encarregado de levantar, analisar e elaborar um relatório de dados relativos às respostas dadas por todos os colegas a uma só pergunta do questionário.

Desse modo, tanto as respostas dadas às perguntas do questionário quanto os relatórios produzidos pelos grupos constituem o nosso objeto de pesquisa, a partir do qual fazemos a descrição e análise dos dados, buscando traçar as expectativas em relação à disciplina de Português Instrumental e o perfil das habilidades comunicativas dos alunos.

### **Análise dos dados e resultados: o que os alunos do ensino superior do IFMG – campus Ouro Branco esperam da disciplina de Português Instrumental**

Quando questionados sobre o que esperam da disciplina de Português Instrumental, obtivemos as seguintes respostas dos estudantes, abaixo representadas pelo gráfico 1.

---

<sup>11</sup> Vale ressaltar que, de acordo com o Projeto Político Pedagógico do Curso, a disciplina Português Instrumental é oferecida no 1º período, entretanto, devido à carência de professores dessa área nos anos anteriores, foram oferecidas quatro turmas no segundo semestre de 2015 a fim de que a carga horária prevista no PPC fosse cumprida por todos alunos.

<sup>12</sup> Também participaram da atividade alunos de outros cursos superiores e/ou períodos que estavam matriculados na disciplina Português Instrumental oferecida para as turmas mencionadas. Contudo, eles totalizam um número inferior a estes.



**Gráfico 1.** Índice em percentual das expectativas alunos em relação à disciplina Português Instrumental

Podemos observar que os alunos têm, pelo menos, três principais expectativas: primeiramente, 32% esperam melhorar o desempenho na leitura e escrita. Outros 23% anseiam estudar os gêneros relacionados à área de atuação do administrador, tais como ofícios, memorando oficial, ata, requerimento, carta, mensagem eletrônica, atestado, comunicado ou aviso, entre outros citados – que, inclusive, foram apontados por eles em outra questão como sendo o tipo de material que eles têm o hábito de ler e escrever. E ainda 20% almejam estudar (revisar) regras gramaticais. Abaixo, reproduzimos duas respostas para ilustrar esses dados.

“Espero aprimorar os conhecimentos na língua portuguesa, assim como a gramática, a fim de ser capaz de redigir relatórios técnicos”.  
(Estudante do 2º período de administração)

“Aprender a redigir textos e documentos voltados para a área administrativa. E conseguir comunicar melhor, com um tipo de linguagem onde todos compreendam a linguagem.” (Estudante do 2º período de administração)

De modo geral, os estudantes esperam que a disciplina de Português Instrumental tenha reflexos na sua (futura) atuação profissional, entendendo que compete ao administrador saber se comunicar na modalidade escrita e oficial da língua portuguesa. Motivo esse que justificaria a expectativa de que a disciplina contemple o ensino de gramática – embora alguns linguistas discutam que há uma diferença entre o ensino de gramática (tradicional) e o ensino da variedade padrão da língua, podemos dizer que aquela busca, em parte, descrever e prescrever as regras desta. Além disso, tal expectativa vem ao encontro da resolução do Conselho Nacional de Educação, que institui as diretrizes curriculares nacionais para a formação do administrador (BRASIL, 2005), na qual são apresentadas oito competências e habilidades que a formação em administração deve ensejar que os estudantes desenvolvam, mais especificamente, as alíneas II e IV.

[...] II - desenvolver expressão e comunicação compatíveis com o exercício profissional, inclusive nos processos de negociação e nas comunicações interpessoais ou intergrupais;

[...]

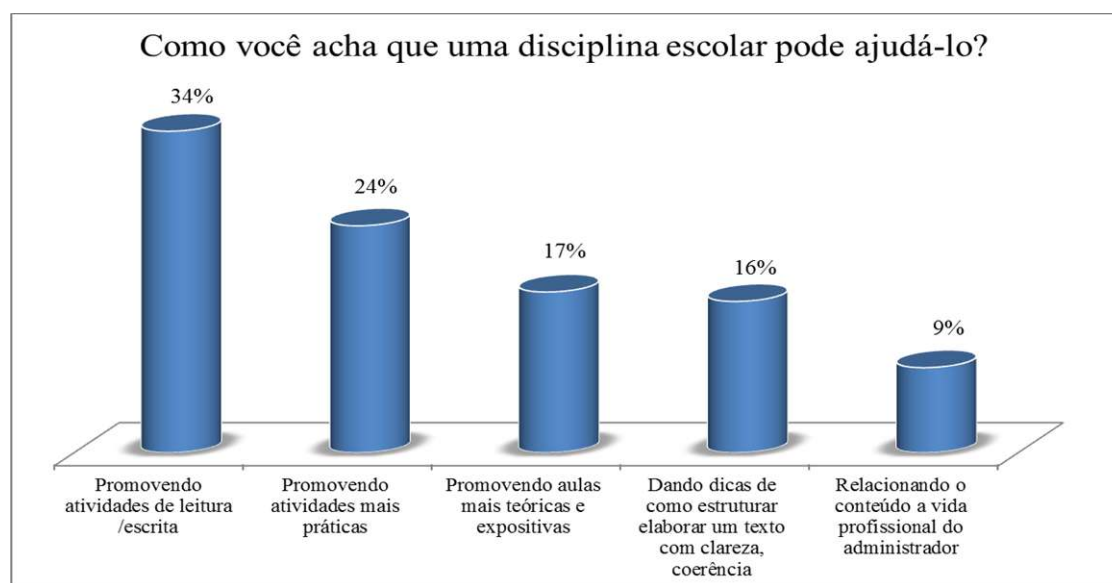
IV - desenvolver raciocínio lógico, crítico e analítico para operar com valores e formulações matemáticas presentes nas relações formais e causais entre fenômenos produtivos, administrativos e de controle, bem assim expressando-se de modo crítico e criativo diante dos diferentes contextos organizacionais e sociais; [...]” (BRASIL, 2005, grifos nossos)

Quanto à leitura e produção de textos acadêmicos, apesar de alguns alunos, que participaram do questionário, cursarem o 4º e 6º períodos do curso de administração, ou seja, já participarem mais efetivamente de atividades de pesquisa e extensão e, provavelmente, a eles ser exigidos a produção de **Resumos**, resenhas, artigo e projetos de pesquisas, essa competência teve uma baixa incidência de respostas. De acordo com o Conselho Nacional de Educação, o Projeto Pedagógico do curso de administração também deve abranger os seguintes aspectos estruturais

VIII - incentivo à pesquisa, como necessário prolongamento da atividade de ensino e como instrumento para a iniciação científica;  
XI - inclusão opcional de trabalho de curso sob as modalidades monografia, projeto de iniciação científica ou projetos de atividades, centrados em área teórico-prática ou de formação profissional, na forma como estabelecer o regulamento próprio. (BRASIL, 2005)

Portanto, o letramento acadêmico se faz necessário, embora poucos estudantes tenham tanta consciência disso, como os 13% que responderam que esperam ler e produzir gêneros acadêmicos e 7% que a disciplina auxilie na preparação de TCC.

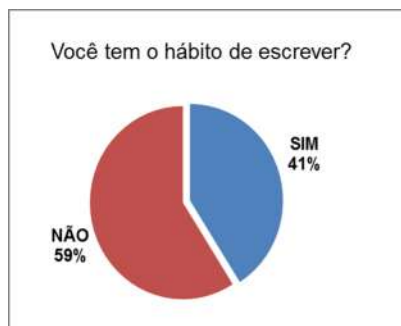
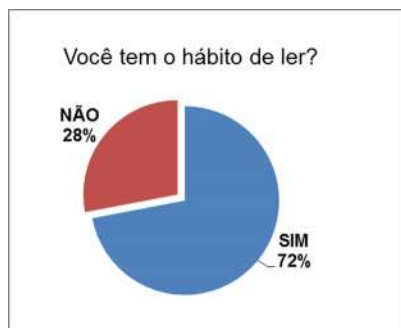
Em termos de como uma disciplina escolar pode ajudá-los a desenvolver a competência leitora e escrita, os resultados apresentados foram:



**Gráfico 2.** Índice em percentual das expectativas alunos em relação ao modo como uma disciplina escolar pode ajudá-los em relação aos hábitos de leitura e escrita

Os estudantes têm a concepção de que só poderão aprimorar a leitura e a escrita se forem leitores e escritores, por isso 34% esperam que a disciplina promova atividade de leitura e escrita e 24%, atividades mais práticas - o que seria quase que a mesma resposta.

Outro questionamento feito aos alunos foi em relação ao hábito de ler e escrever e os tipos de materiais que eles leem e escrevem.



**Gráficos 3 e 4.** Índice em percentual do hábito de leitura e escrita dos alunos

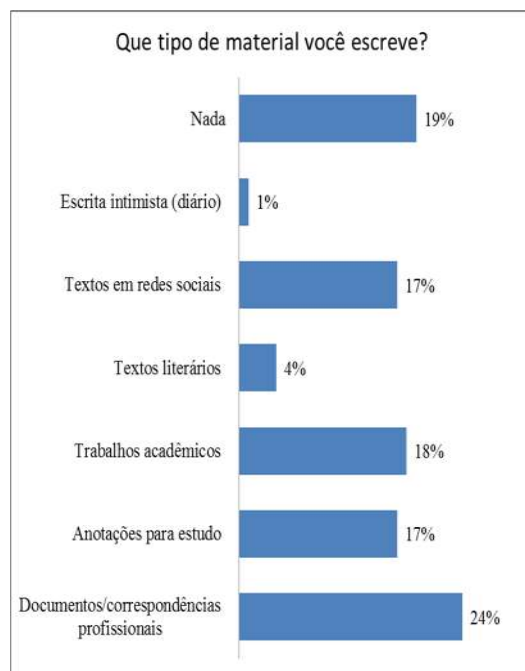
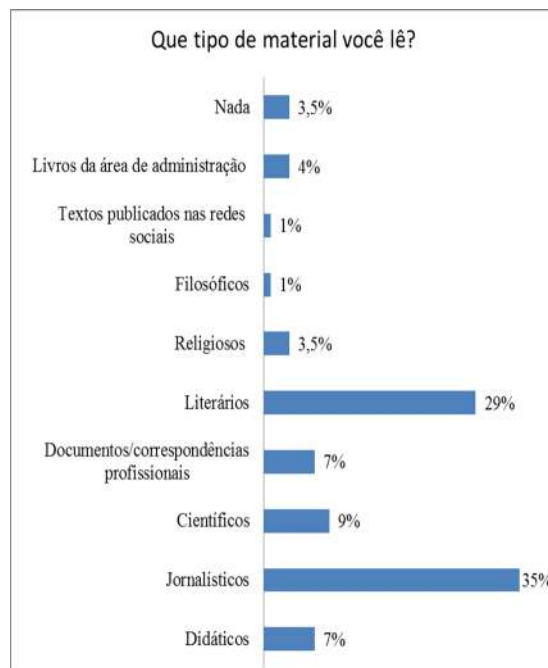
Nesse tópico, observamos que os alunos mais leem do que escrevem, e o material de leitura apontado por eles, em sua maioria, diz respeito a textos que circulam na internet, em sites, por exemplo, e que estão associados à esfera jornalística, tais como notícias, reportagens e entrevistas. Alguns justificaram que leem esse tipo de texto para se manter atualizados e informados sobre o que acontece no mundo, ampliando o conhecimento geral. Outros disseram que leem muitas notícias sobre economia, política, negócios ou voltados para algum assunto relacionado à administração. Os textos literários também foram apontados como material de leitura entre os alunos, em geral, o romance e entre eles, aqueles que relatam a vida de algum bem sucedido nos negócios.

“Não. Não o quanto deveria ler, mas tenho hábito de ler jornais; matérias em sites de notícias; circulares do sindicato da empresa em que trabalho, digo, que representa os trabalhadores dessa empresa; livros com conteúdos voltados para a disciplina da Administração, como por exemplo: Os 7 hábitos das pessoal altamente eficazes, do escritor Stephen Covey e alguns poucos livros com conteúdos variados.” (aluno do 6º período do curso de bacharelado em administração)

Embora os estudantes demonstrem a preocupação em ler textos que tratem do assunto da sua área, porque, como pudemos observar em outras respostas, eles acreditam que a escrita está relacionada ao domínio do assunto; eles também apontam a leitura de textos pertencentes

aos gêneros do cotidiano, como receita, e-mail, e, nem sempre, a atividade de leitura está associada apenas a aprendizagem, mas a outras finalidades.

“Não, tenho a leitura só como passatempo.” (Estudante do 2º período de administração)



**Gráficos 5 e 6.** Índice em percentual do tipo de material que os alunos leem e escrevem

Já entre o tipo de material que eles escrevem os que tiveram as maiores incidências foram: textos e documentos relacionados à atividade profissional, como mencionamos, anotações para estudos como, por exemplo, fichamentos, **Resumos** ou anotações de aulas expositivas, e outros gêneros acadêmicos. Nesse tópico, ainda apareceram os textos produzidos em redes sociais, como facebook, whatsapp e e-mails pessoais.

O questionário também perguntava sobre a maior dificuldade quando precisam escrever algo e que tipo de esforço pessoal ele poderiam fazer para melhorar o desempenho na escrita.

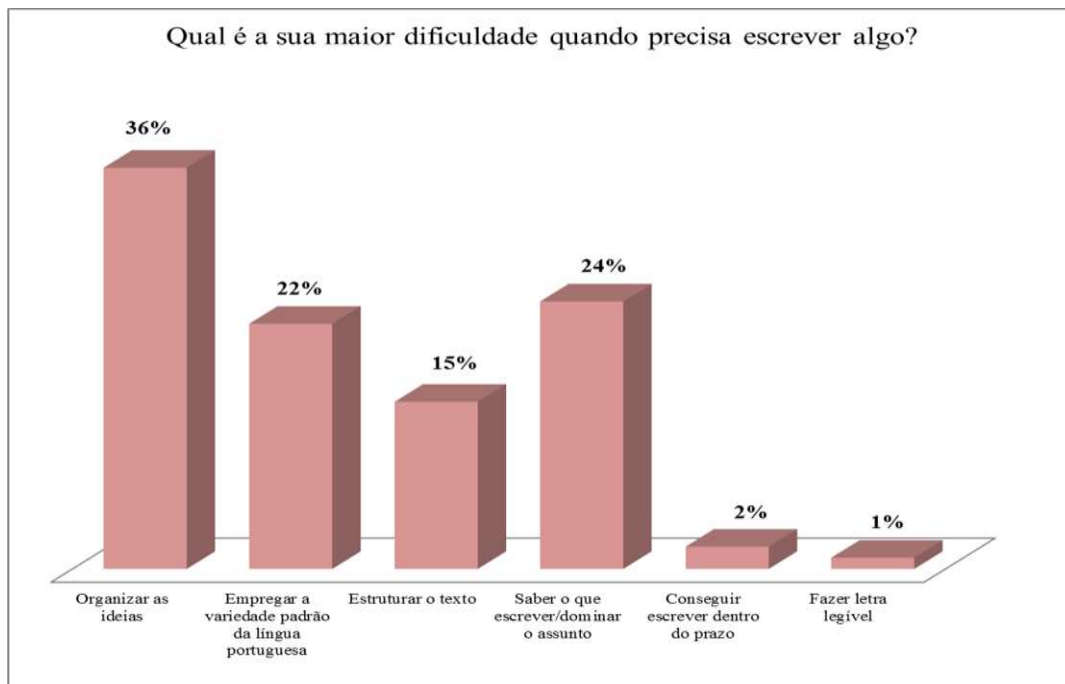


Gráfico 7: Índice em percentual das dificuldades em relação à escrita

As duas maiores dificuldades citadas pelos alunos foram a de organizar as ideias em um texto e o emprego da variedade padrão da língua portuguesa. Contudo, como esforço pessoal a grande maioria apontou a realização de outras leituras além daquelas exigidas pelos professores. Apesar de a maioria ter respondido que possuem o hábito de leitura, eles acreditam que aumentar a leitura seria uma solução para as dificuldades encontradas na escrita. Isto porque, como discorrem na oitava questão do questionário, todos eles concordam que para se escrever bem, deve-se ler muito, pois quem lê muito tem muitas ideias e, além



disso, quem lê muito, amplia o vocabulário e consegue apreender as regras ortográficas e de concordância da língua portuguesa, isto é, se essa leitura for de qualidade.

[...] Mais será que toda leitura terá atingirá a mesma habilidade de escrever do que uma pessoa que lê uma fofoca da novela no jornal da manhã? [...] (Estudante do 4º período de administração)

Nesse sentido, parte dos alunos parece desconsiderar o fato de que a escrita exige outras habilidades além do domínio de um assunto ou de estruturação gramatical, e que a leitura é importante, sobretudo, porque fornece “modelos” de como se comunicar em uma dada situação. Por exemplo, quem tem o hábito de ler artigo científico terá mais facilidade de vir a produzir esse gênero do que quem não está familiarizado com essa forma de comunicação. Há estudantes, inclusive, que acreditam que a escrita está relacionada a um talento pessoal, a um dom.

[...] para algumas pessoas, escrever é um dom, então, uma pessoa que lê muito possui domínio do assunto e sabe as normas gramaticais, não necessariamente consegue escrever bem. Isto corre não porque a pessoa não sabe o que escrever ou não possui domínio da linguagem escrita, mas porque talvez falte um dos ingredientes principais para uma boa escrita: a inspiração. Dessa forma, escrever bem não decorre apenas do hábito de leitura e do conhecimento de normas gramaticais, mas do estado de espírito de quem está escrevendo”. (Estudante do 4º período de administração)

Por isso, podemos destacar a importância do letramento como “conjunto de atividades sociais que envolvem a língua escrita, e de exigências sociais de uso da língua escrita”. (SOARES, 1998, p.66)

### **Considerações Finais**

Diante do exposto, observou-se que, de forma geral, os alunos esperam que a disciplina Português Instrumental possa ajudar a melhorar as habilidades de leitura e de escrita e, ainda, de exposição oral. Ressalta-se, ainda, que parece haver um consenso no que se refere às expectativas de aprimorar suas técnicas de escrita, relembrar normas gramaticais que foram esquecidas, desenvolver textos mais coesos e coerentes.

Além disso, destacando-se o fato de que os alunos leem (mais do que escrevem) habitualmente, verificou-se que eles também esperam que a disciplina melhore a capacidade de compreensão de texto e consideram a leitura o meio pelo qual podem aperfeiçoar a escrita.

Desse modo, apesar de tais expectativas já serem contempladas no Plano de Ensino da disciplina das turmas analisadas, consideramos que, sobretudo no âmbito da graduação, seja relevante investir na indicação de leitura de textos acadêmicos, tais como projetos, resenhas, artigos e monografias, por exemplo. Isto porque só escreve bem determinado texto quem já teve contato anterior com outros textos daquele gênero.

Assim, a concepção de letramento como fenômeno social, que se dá nas práticas de leitura e escrita dos diversos contextos sociais, revela que trabalhar com a escrita acadêmica pressupõe uma priorização do trabalho com os significados da leitura, para, a partir daí, se trabalhar com as questões estruturais do texto escrito, uma vez que, parafraseando Soares (2003, p.84), no contexto do ensino superior, o letramento deve ser visto mais como um processo do que como um produto. Compreende-se, portanto, que levar o graduando a se familiarizar com as práticas sociais da escrita é, antes de mais nada, levá-lo a se conhecer com as práticas de leitura das diversas esferas discursivas da sociedade.

## Referências

BAKHTIN, Michael. **Estética da Criação Verbal**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, [1992] 2000.

BRASIL. **Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional**. Disponível em [www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/Leis/L9394.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Leis/L9394.htm) - Acesso em 20 de setembro de 2015.

BRASIL.. **Resolução CNE/CES N° 4, de 13 de julho de 2005**. Disponível em [http://portal.mec.gov.br/cne/arquivos/pdf/rces004\\_05.pdf](http://portal.mec.gov.br/cne/arquivos/pdf/rces004_05.pdf). Acesso em 20 de setembro de 2015.

BRITO, G. S; PURIFICAÇÃO, I. **Educação e novas tecnologias: um re-pensar**. 2.ed. Curitiba: Ibplex, 2008.

BRONCKART, Jean-Paul. **Atividade de Linguagem, textos e discursos: por um interacionismo sócio discursivo.** São Paulo: Educ, 2003.

COSCARELLI, Carla Viana; MITRE, Daniela. **Oficina de leitura e produção de textos: livro do professor.** Belo Horizonte: UFMG, 2007.


FARACO, Carlos Alberto; TEZZA, Cristóvão. **Oficina de texto.** 2ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2003.

KLEIMAN, A. B. (1995) **Os significados do letramento.** Campinas: Mercado de Letras.

ROJO, Roxane. **Letramentos múltiplos, escola e inclusão social.** São Paulo: Parábola Editorial, 2009.

SOARES, Magda. **Letramento: um tema em três gêneros.** Belo Horizonte: Autêntica, 1998.

## ANEXO



**MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO – SECRETARIA DE EDUCAÇÃO PROFISSIONAL  
E TECNOLÓGICA INSTITUTO FEDERAL DE EDUCAÇÃO, CIÊNCIA E  
TECNOLOGIA DE MINAS GERAIS  
Câmpus OURO BRANCO**

**QUESTIONÁRIO**  
**Hábitos de leitura e de escrita (Sondagem)**  
**Objetivos**

- Fazer um levantamento dos hábitos de leitura e escrita dos alunos.
- Apresentar e discutir dificuldades e estratégias de escrita.
- Verificar as expectativas dos alunos em relação à Disciplina Português Instrumental, para, a partir delas, discutir e negociar a proposta do curso, conscientizando-os da importância de seu envolvimento ativo.

**Atividade**  
Responda às seguintes questões numa folha de papel avulsa.  
1 – O que você espera dessa disciplina?

- 2 – O que você espera executar e ler ao longo dos meses em que cursará a disciplina?
- 3 – Você tem o hábito de ler? Que tipo de material você lê?
- 4 - Você tem o hábito de escrever? Que tipo de material você escreve?
- 5 – Qual é a sua maior dificuldade quanto precisa escrever algo?
- 6 – Como você acha que uma disciplina escolar pode ajudá-lo?
- 7 – Que tipo de esforço pessoal você poderia fazer para melhorar seu desempenho na escrita?
- 8 – Redija um pequeno texto expondo seu ponto de vista sobre as seguintes afirmativas:
  - a) “Para se escrever bem, deve-se ler muito. Quem lê muito tem muitas ideias.”
  - b) “Quem lê muito necessariamente não escreve bem. A escrita exige muitas outras habilidades além do domínio de um assunto ou de estruturas gramaticais.”

OBSERVAÇÃO: Cada aluno deverá responder às oito perguntas em folhas separadas, ou seja, uma folha para cada questão. Sugere-se repartir uma folha A4 em 4 (quatro) partes. Cada questão poderá ser respondida em um pedaço (1/4) da folha.

**A INTIMIDADE DE UM DEVIR INTEMPESTIVO: UMA LEITURA DO CONTO “A TEMPESTADE”, DE FERNANDO FIORESE**

**Angie Antunes (UFJF)**

**Resumo:** No conto intitulado “A tempestade”, o narrador se propõe a dizer o corpo amado que move diante de si, demonstrando um modo da narrativa baseada na experiência do olhar. O narrador não transmite sabedoria, nem trata das próprias experiências, conta o que está em volta, diante dos olhos. A linguagem empregada na tentativa de descrever tal corpo aparenta ser incapaz de uma resposta satisfatória. Na nuance entre o desejo e a aparente impossibilidade de dizer encontra-se o processo, cujos efeitos se mostram perceptíveis no comportamento do narrador, do corpo amado e até mesmo da cama do casal. A passagem do campo de organização palpável para o campo de imanência permite que o narrador mantenha a linguagem em processo, tornando-a uma linguagem em busca a descrever um corpo em fuga.

**Palavras-Chave:** Olhar. Busca. Fuga. Tempestade. Processo.

“Escrever exige aprender a descartar-se.”

(FERNANDO FIORESE)

No conto intitulado “A tempestade”, publicado no livro *Aconselho-te crueldade* (2010), de Fernando Fiorese, percebemos um narrador empenhado na tentativa de descrever o corpo amado com questionamentos que principiam no título, anunciando uma tensão entre forças. São, pelo menos, quatro tempestades em andamento ao longo do texto: o fenômeno natural; a do corpo amado, a do narrador e a da linguagem. Situando a narrativa no devir, ou seja, em fluxo permanente, movimento ininterrupto; as pistas sugerem um funcionamento rizomático do complexo texto, narrativa, linguagem e, principalmente, do corpo amado. Trata-se de um sistema epistemológico onde não há raízes, isto é, não há proposições ou afirmações mais fundamentais do que outras. O corpo, o narrador e a linguagem em estão em constante movimento, ora ao encontro um do outro, ora fugindo.

Também o verso de Manuel Bandeira – “Porque os corpos se entendem, mas as almas não” – que serve de epígrafe ao texto de Fernando Fiorese, demonstra um engendrar de forças. Trata-se de um envolvimento físico, voltado para os prazeres da carne. Esta situação de desejo do corpo e incompatibilidade da alma destoa daquela que permeia nosso imaginário de almas gêmeas, metades que se encontram, o amor um pelo outro capaz de alcançar a eternidade. Os relacionamentos caracterizados em canções, filmes e novelas sublimam o ardor físico inicial, ciente da passagem implacável do tempo sobre os corpos, restando-lhes, então, a compreensão das almas.

Pontos de vista que já sugerem a presença de forças que, se não antagônicas, mostram, ao menos, linhas de fuga diferentes – conceito presente nas reflexões de Gilles Deleuze e Félix Guattari em *Mil platôs* (1995). Essas forças, que buscariam rotas diferenciadas, existem, de acordo com os pensadores, devido a um agenciamento, uma multiplicidade de linhas de articulação, estratos e territorialidades; e também linhas de fuga, movimentos de desterritorialização (DELEUZE, GUATTARI, 1995).

Com a narrativa situada no modelo rizomático, destacam-se dois, dentre os seis princípios do rizoma apontados por Guattari e Deleuze, que poderiam assoalhar uma leitura do conto de Fiorese. Sempre tensionado em desvelar o corpo amado, o narrador repete a linguagem e o questionamento constantemente, porém, cada nova repetição não é exatamente igual à anterior. É possível perceber pequenas diferenças, ora aproximando o narrador, ora afastando-o do corpo amado. Trata-se do princípio da decalcomania, no qual um rizoma pode ser copiado sem jamais ser o mesmo, sofrendo inferências de forças constantemente. O outro princípio seria o da cartografia, o qual sugere, em linhas mínimas, que um rizoma pode ser acessado a partir de diversos pontos, uma vez que possui várias entradas. Tanto o corpo amado, quanto a narrativa e também o narrador apresentam tal possibilidade, como veremos mais adiante.

### **Devir natureza-tempestade**

O fenômeno da natureza, a tempestade, aponta um momento de caos que se mostra natural. Raios, trovões, ventos fortes, nuvens carregadas e céu escuro são forças momentâneas e necessárias ao devir natureza viva, que se renova, brota e alimenta. Por outro lado, seguiria imediatamente uma reflexão do significado figurativo do termo “tempestade”: uma agitação

moral, um momento conturbado, no qual, a qualquer instante, alguém ou alguma coisa sairá de um estado confortável para uma zona de embate.

Sua presença, como fenômeno da natureza, faz transbordar a nossa pequenez. Nos dois momentos mais explícitos, a chuva transtorna tal maneira o narrador e o corpo amado que os derruba de suas posições, expondo-os frágeis. A chuva apreende e prende o narrador em menino: “ainda em febre, olho através da chuva” (FURTADO, 2010, p. 123). Já o corpo amado, perde altura e majestade “quando súbito estremece e grita sob os relâmpagos e tapa os ouvidos para o trovão e se encolhe na cabeceira” (FURTADO, 2010, p. 124). Nos tornamos intempestivos perante o assombramento de forças incontroláveis.

### **Devir linguagem-tempestade**

O desejo de narrar o corpo amado esbarra na questão de uma linguagem incapaz de uma resposta satisfatória.

Como pode alguém escrever sobre o corpo amado? Fazer da pele páginas? Transformar em texto as marcas mais secretas, a geografia dos poros, a arqueologia das cicatrizes? Embalsamar as pernas em letras? Não. As palavras mamilo, coxa, mão, bunda, dorso, ombro, lábio, buceta, pelo, umbigo, pescoço, é preciso esquecê-las para não turvar este corpo. (FURTADO, 2010, p. 123).

As palavras de uso prosaico, comuns ao cotidiano – aquelas que de fato denominam as partes de qualquer corpo – “coxa”, “mão” e “pescoço” – não se mostram suficientes para desvelar o corpo amado. Mesmo as palavras ditas chulas que nos remetem diretamente ao sexo, ao ato de amar – “buceta”, “pelo” e “bunda” – não alcançam o corpo nu diante dos olhos.

Diante desta dificuldade de encontrar palavras, termos específicos, o devir do conto passa a ser o próprio ato da escrita, deixando em suspenso a imprevisibilidade do lado informe – no sentido deleuzeano em que escrever não é impor uma forma. Descrever ou “escrever sobre o corpo amado” segue, num devir constante, a busca de uma forma, um modo de “fazer da pele páginas”. É a própria linguagem dizendo da linguagem perguntando como

“transformar em texto as marcas mais secretas, a geografia dos polos, a arqueologia das cicatrizes? Embalsamar pernas em letras?” (FURTADO, 2010, p. 123).

O devir não tem o intuito de encontrar uma forma, mas apenas avizinhar-se, lidar com o imprevisível de forças não visto anteriormente. É o desvio, o “entre”. E é exatamente o devir de tentar rotular que diz o quanto significa o corpo amado. Este corpo ganha vida e se mantém vivo justamente no devir e pelo devir da linguagem. Achar uma resposta, defini-lo, seria matá-lo.

Em oposição às dicotomias bem/mal, certo/errado, a narrativa estaria inserida em um mundo rizomático, onde a vida e também a vida da linguagem existem no combate, na negociação. A articulação das forças, que tentam domar a linguagem, conecta a própria linguagem. Ao dizer “os pequenos abismos das consoantes” não acolhem “as superfícies desta paisagem, com seus tremores e nervuras” (FURTADO, 2010, p. 123), o narrador já diz o quão significativo aquele corpo é. Torna-se impossível definir a ruptura entre o questionamento de como poderia descrever o corpo e o próprio ato de dizê-lo. “Como nomear, descrever, narrar este corpo que entre lençóis se esconde e se anuncia?” (Idem, ibidem).

A articulação entre corpo e linguagem acontece em um dos âmbitos mais clássicos da literatura. Só as grandezas do sol, do oceano e de uma biblioteca inteira poderiam mensurar o corpo amado ou sugerir, através destas linhas de fuga, uma desterritorialização do corpo em questão e, ao mesmo tempo, a territorialidade da linguagem. O narrador recorre às metáforas para anunciar que “os olhos fechados” do corpo amado “não prometem menos que o sol”, reconhecendo que tem em mãos “um oceano encolhido no aquário” e vendo diante de si não um corpo, “mas os volumes de uma inteira biblioteca, jamais escrita” (FURTADO, 2010, p. 124).

O fato de o narrador fazer uso de palavras do cotidiano com o corpo “banal” e de recorrer às metáforas com o corpo-devir remete à noção deleuziana de criar uma língua estrangeira dentro da própria língua. A língua está ali com todo o léxico à disposição, mas “por mais palavras que tenha não posso escrever este corpo que me dá as costas e se oferece” (Idem, ibidem). A constatação é enfática: “as palavras nada podem, vacilam entre o espelho e a penumbra” (Idem, ibidem).

O contraste entre língua literária e língua cotidiana busca uma “prosódia líquida da perna esquerda”, um “como traduzir” o intraduzível do “barulho dos cabelos na fronha, as cintilações do escuro acenando nas unhas, a linhagem das orelhas” (Idem, ibidem). Dizer



aquilo o que ainda não se sabe, experimentar o corpo numa língua estrangeira não retrata, mas aproxima.

### **Devir corpo-tempestade**

Questionando e questionado pela vontade de narrar, de colocar em palavras o corpo intraduzível, aos olhos do narrador, ele se torna um eterno devir. Um devir-mulher inalcançável: “... por mais que estenda o braço, não consigo tocar o corpo que amei. Amo.” (FURTADO, 2010, p. 124). Um corpo intenso, cheio de forças, capaz de se desdobrar em beleza e vida, assim como “um oceano encolhido no aquário” (Idem,ibidem).

Trata-se de um corpo-tempestade que faz jus a seu nome. Sua intempestividade encolhe o narrador. O corpo desloca-se e transforma-se, “entre lençóis se esconde e se anuncia” (FURTADO, 2010, p. 123). A capacidade desse corpo e a potência que se anuncia geram imagens igualmente ameaçadoras e atraentes. “Afim, não é um corpo o que vejo assim distante, mas os volumes de uma inteira biblioteca, jamais escrita” e ainda “Afim, não é um corpo, mas uma minúscula tempestade, um oceano encolhido no aquário – e qualquer mão brusca pode entorná-lo” (Idem,ibidem). Qualquer movimento brusco pode desequilibrar esse corpo inalcançável: “por mais que estenda o braço, não consigo tocar o corpo que amei” (Ibidem, p. 124).

A tempestade transtorna, destrói. Assusta e amedronta o homem, o torna menor e insignificante. Da mesma forma que propicia a beleza encantadora do arco-íris, renova o ar, deixa a terra com cara de banho tomado, enche os rios, permite o ciclo da vida. O corpo impossível de dominar, o corpo-tempestade vive tempestade, “parece dançar nas poças d’água e abrir a janela para a chuva”. Mas, no momento seguinte, é atingido por uma força que o tira do devir. Com medo, o corpo-tempestade passa a temer a tempestade e de “súbito estremece e grita sob os relâmpagos e tapa os ouvidos para o trovão e se encolhe na cabaceira da cama”. O devir-corpo deixa de ser devir e se torna “um animalzinho só susto: músculos encolhidos, excesso de olhos” (FURTADO, 2010, p. 124).

A banalidade do corpo assustado o define e possibilita formas. “Para o banquete do medo, enfim o corpo banal, diário – da cadeira, da mesa, da rua, do vestido” (Idem,ibidem). Contudo, diante da gargalhada do narrador, o corpo passa a ser “ela [que] se levanta da cama

e me olha, nua como nenhuma mulher ousara. Enorme e física, os olhos numa altura que não alcanço. Enrola-se no lençol e desaparece na porta do banheiro” (FURTADO, 2010, p. 124).

### **Devir narrador-tempestade**

O narrador fica a mercê do devir corpo-tempestade e se submete às variações intempestivas deste: “para que tocá-lo? Para que escrevê-lo? Ainda em febre, olho através da chuva. Tremores ínfimos parecem ventos, o rumor dos lençóis faz tremer as nuvens (...)” (FURTADO, 2010, p. 123). Menino de medo da chuva, transtornado diante do corpo, o narrador se apequena. A visão do corpo o transporta para um mundo encantado, como as queridas lembranças da infância, as brincadeiras que preenchem nossos dias de magia: “Como um menino doente que às escondidas, abre a janela do quarto e, mesmo quando a chuva e a noite dissolvem a cidade, imagina velocípedes, pique-bandeira, bilosca, carrossel, piscina, passeio de mãos dadas, cinema...” (FURTADO, 2010, p. 123).

A tempestade do narrador está também na ambiguidade. Com todo o ardor do desejo, o narrador não quer tocar o corpo: “olhar me basta”. E “como um menino doente” na janela, repreendido pelos dias chuvosos, a visão do corpo também o silencia. Ele não consegue e não quer tocá-lo ou escrevê-lo. Olha febril através da chuva, da penumbra. Segundo Deleuze, o escritor não escreve enquanto doente, pois, a doença é o “processo interrompido” (DELEUZE, 1998, p. 13). A literatura surge como “empreendimento de saúde” (Idem, *ibidem*). O escritor seria médico de si mesmo e do mundo, capaz de ver e ouvir, diagnosticar e libertar a vida e o homem através da literatura.

A priori, o narrador de “A tempestade” faz jus a esse pensamento deleuziano. No momento da visão do corpo amado pelo narrador, este mesmo narrador está doente do corpo ou do desejo pelo corpo ou do desejo de escrever o corpo que não pode ser escrito. Em um único instante ele se afirma capaz de “descrevê-lo, nomeá-lo”: quando o corpo se estremece com os ruídos da chuva.

O medo é a doença deste corpo neste momento, capaz de torná-lo “banal, diário – da cadeira, da mesa, da rua, do vestido”. O corpo ganha contornos plausíveis ao deslinde, mas, ao invés de descrevê-lo, o narrador ri, sorri, gargalha. E no instante seguinte volta a ser “aquele menino doente”.

Subentende-se, então, que, no momento da saúde, o narrador seria capaz de escrever dentro das formas, obedecendo a padrões e, para tanto, utilizaria a linguagem cotidiana para definir o corpo amado. Porém, o narrador se recusa, entregando-se ao devir novamente, uma vez que, no delírio, mostra-se capaz de um devir-linguagem, no qual a literatura, ao invés de apresentar uma ordem estratificada, se insere no plano da imanência, expressa a punção de vida através do texto. No delírio, o narrador escreve porque o questionamento e as negações vibram, são síntese de algo imensurável que é o amor, o desejo e a admiração.

Assim, não poderíamos pensar o conto de Fiorese como um questionamento arrastado, pesado, mas um questionar que responde, que alcança mesmo sem estar devidamente dentro da forma ou exatamente por não enquadrar na forma as forças de “tentar dizer” e “dizer”.

Devido à reação do corpo amado às forças que vão chegando, o narrador mantém o pensamento em processo. Afirma que “as palavras nada podem, vacilam entre o espelho e a penumbra”. Se o espelho reflete objetos, nos quais há incidência de luz, o que poderia refletir na penumbra? As palavras não são visíveis ou não se fazem assim? Ou poderíamos dizer que o narrador não as percebe ou se satisfaz com as mesmas? Quaisquer que sejam as respostas a estas questões, trata-se de um narrador capaz de expressar aquilo que vê. E tal fato o torna um devir-narrador dos narradores categorizados por Walter Benjamin na modernidade, pois estes, devido às poucas experiências e a vivência miserável não saberiam se expressar ou não tinham o que dizer. Diferente, portanto, do narrador de “A tempestade”, no qual não há a dicotomia religiosa ou caos nitscheano. Nem mesmo o esvaziamento da narrativa observado por Benjamin. Este narrador tem consciência desse caminho, conhece as vias anteriores a ele. Seria o homem que depois de silenciar-se, perdeu a referência do inimigo, uma vez que, inserido na História, teria uma noção dos diversos conflitos do século XX – II Guerra Mundial, Guerra Fria, regimes totalitários, a (des)colonização na África e, de forma mais incisiva, a reconstituição das trincheiras nos centros urbanos.

Repleto de lacunas, tenta balbuciar suas vivências através da linguagem, na linguagem. Um balbuciar que arrisca a palavra após ser expectador, experienciador. Conhecimento é a palavra-chave para detectar a face pós-moderna do narrador de “A tempestade”. Apesar de não tê-los vivenciado, ele é herdeiro de muitos conflitos, os quais conheceu através da linguagem – seja jornalística, histórica, cinematográfica ou televisiva.

Soma-se ainda um outro conhecimento que seria a constante evolução da tecnologia que coage o homem pós-moderno à adaptação frequente de ter um mundo a um clique.

Em “O narrador pós-moderno” (1986), ao tecer considerações acerca da ficção de Edilberto Coutinho, Silviano Santiago discute a questão do narrador pós-moderno, caracterizando-o pelo distanciamento em relação à coisa narrada, ainda quando esta participa de seu horizonte de vivências. O narrador não transmite sabedoria, conta o que está diante do olhar, se “interessa pelo outro (e não por si) e se afirma pelo olhar que lança ao seu redor, acompanhando seres, fatos e incidentes (e não por um olhar introspectivo que cata experiências vividas no passado)” (SANTIAGO, 1986). No caso do conto “A tempestade”, trata-se do corpo amado este “outro” que o narrador propõe dizer. Além do riso, os olhos parecem ser as únicas coisas que se movem no corpo físico deste narrador. O olhar acompanha os movimentos do corpo amado e procura descrevê-los, transmitindo, portanto, “a experiência do olhar (...) Ele (o narrador) olha para que o seu olhar se recubra de palavra, constituindo uma narrativa” (SANTIAGO, 1986).

Assim, esfacelado, já poderia “balbuciar” uma narrativa, circulando, portanto, entre os narradores pós-modernos. O narrador de Fiorese equivaleria à noção deleuziana de vidente, uma vez que experimenta e tateia a narrativa, mostrando aos leitores tanto a possibilidade quanto um modo de fazê-la – trabalhando a própria fragmentação, assumindo-se diverso, vendo-se composto por partes de origens distintas. Somente o narrador seria capaz de visões e audições imperceptíveis aos demais seres humanos. Tais observações são apontadas por Roberto Machado na questão do “de-fora” da linguagem literária: “... o escritor vê e ouve nos interstícios, nos desvios da linguagem” (MACHADO, 2009, p. 212).

Em “A tempestade”, temos um narrador que pode dizer de sua própria experiência do olhar, que tem linguagem para fazê-lo. Talvez pense que não consegue descrever. Talvez não possa precisar as palavras pela pouca experiência em narrar, talvez não queira um narrar que nos remeta à estrutura linear do romance burguês, com um fim-constatação. Mas a linguagem está ali, vital, capaz de produzir visões e audições. O narrador trabalha nos pressupostos da linguagem. Não parece querer de fato “embalsamar as pernas em letras”. Quer continuar a tê-las vivas, flexíveis, expondo nas nervuras o prazer do devir.

Diante do corpo-diário, passível de ser escrito, o narrador “poderia escrevê-lo, nomeá-lo. Talvez narrar o ricto, o ridículo da dor menor, este mundo infantil e hospitalar escondido debaixo dos lençóis.” (FURTADO, 2010, p. 124). Entretanto, como dito anteriormente, não é

este o desejo, o narrador não o descreve: “sorrio, rio, gargalho. Fico alto”. Tal reação se torna também um devir, um devir-ação de um devir-narrador. Tão devir quanto uma tempestade, que não sabemos quando irá começar ou terminar, quão intensa ou quais serão os danos ou benefícios consequentes. Tempestade é delírio da natureza.

Doença e saúde se sucedem constantemente. Esta variação ocorre de acordo com o movimento do corpo amado. Nos momentos de maior intensidade do corpo, no momento do gozo, na intimidade do casal, o narrador entra num estado de delírio e se compara a um “menino doente” que, “ainda em febre”, olha “através da chuva”. Quando o medo torna o “corpo banal”, o narrador se torna “alto” e gargalha. Porém, logo em seguida, com apenas um olhar e “nua como nenhuma mulher ousara”, a mulher, em seu devir, se mostra “enorme e física” e o narrador não pode mais alcançá-la: “os olhos numa altura que não alcanço”. Então, ela “desaparece na porta do banheiro” e o narrador volta ao estado anterior: “volto a ser aquele menino doente”. Seria um desterritorializar/territorializar constante, transitando entre o plano de imanência (com as forças criadoras do devir) e o plano de organização (estratificado e forjador de formas).

### **Considerações Finais**

O conto se passa em um quarto, especificamente na cama que ora se encolhe ora se expande – um devir-cama – acompanhando o movimento do corpo: “como todas as coisas bem guardadas, ele soube se perder na região difícil desta cama”. Além deste espaço físico que é o quarto, há o espaço da mente, do pensamento. O texto busca narrar o corpo amado ou, mais do que isto, elaborar uma reflexão. Poderíamos dizer duas reflexões. Uma seria a relação do narrador com a mulher, sob o olhar dele, dizendo da admiração, do amor e do desejo. Já a segunda reflexão consiste na própria linguagem.

Literatura, segundo Deleuze, seria uma “potência de um impessoal” (DELEUZE, 1996, p. 13). Neste conto, poderíamos considerar a potência de uma pessoa apaixonada tentando explicar tal sentimento e também abordá-lo de modo impessoal, pois não se refere apenas a uma única pessoa, mas a um sentimento comum a muitos ou até mesmo universal (ou Ocidental). Poderíamos pensar esta paixão, este desejo no mundo organizado como pathos, cujos desdobramentos fez surgir, dentre outras, a palavra patologia, relacionada com doença, ou seja, uma desordem. Neste mundo de estratificação e forma é preciso que haja

ordem, que haja constância. Paixão é desvio e, por isso, se encontra no plano de imanência, no devir. E é exatamente no devir que acontece o questionamento da própria capacidade narrativa. Doença, não no sentido deleuziano de interrupção do processo, mas na capacidade de desmontar o olhar da forma, de fazê-lo sair, “vazar” do plano da organização para o plano da imanência e situar o narrador no devir, quando pensamentos e linguagem são uma rede de sensações, de movimentos intensos. Delírio faz sair dos eixos, das trilhas, faz a linguagem escapar do sistema dominante (cf. MACHADO, 2009).

Voltar “a ser aquele menino doente” é mais uma vez o passar/vazar de um plano ao outro, onde a força do devir-mulher novamente o surpreende. E no último momento, quando “já não há janela”, a narrativa se abre para outras possibilidades. O narrador não se equipara ao menino doente, mas atua da mesma forma, ele é um menino febril, mantendo-se num estado constante de delírio – em sucessão constante de acordo com a força do devir-mulher. Delírio e gozo no momento de intimidade do casal, no devir-amar da nudez e do roçar do cabelo no travesseiro.

## Referências

- BENJAMIN, Walter. **Experiência e pobreza**. In: Magia e técnica, arte e política. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. São Paulo: Editora 34, 1995.
- DELEUZE, Gilles. **Crítica e clínica**. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1998.
- FURTADO, Fernando Fábio Fiorese. **A tempestade**. In: FURTADO, Fernando Fábio Fiorese Aconselho-te crueldade. São Paulo: Nankin, 2010, p. 123-4.
- MACHADO, Roberto. A linguagem literária e o de-fora. In: MACHADO, Roberto. **Deleuze, a arte e a filosofia**. Rio de Janeiro: ZAHAR, 2009, p. 207-21.
- SANTIAGO, Silviano. **O narrador pós-moderno**. Disponível em: <http://www.pacc.ufrj.br/literaria/narrador.html>. Acesso em 10 nov. 2010.

## ESTÉTICA DA VIOLÊNCIA URBANA: TRADUÇÕES COLETIVAS NO CINEMA LITERÁRIO BRASILEIRO PÓS-RETOMADA

Augusto Rodrigues Silva Junior (UnB)

Lemuel da Cruz Gandara (UnB)

**Resumo:** A partir dos nossos conceitos de tradução coletiva e cinema literário construímos um pensamento das artes cinêmicas no Brasil. Neste trabalho analisamos comparativamente textos e manifestações cinematográficas a fim de traçar um panorama interartístico do tratamento estético dado à violência nas grandes cidades brasileiras. Além disso, trazemos a reformulação de padrões éticos seguindo posições sociais e situações individuais a partir dos filmes: Cidade de Deus (1997), O invasor (2002), Pólvora, alecrim e gorgonzola (2005). Trabalhos que enformam um conjunto de livros brasileiros contemporâneos que foram traduzidos coletivamente para o cinema. Para ampliar nosso horizonte crítico e teórico buscamos os pensamentos de: Mikhail Bakhtin, Walter Benjamim, Glauber Rocha e Paulo Thomaz. Uma vez que as obras filmicas dão imagem e som às palavras da literatura e, ao mesmo tempo, se respondem por meio dos artistas envolvidos nas produções e pelas questões do nosso tempo a perspectiva de continuidade e intercurso entre-artes se redefine. Enfim, nas narrativas filmicas, com personagens marginais, nos panoramas econômico-sociais e o estabelecimento de novos paradigmas de criação e recepção, respondemos às provocações instauradas por uma estética da violência urbana e suas particularidades enteladas.

**Palavras-Chave:** Artes cinêmicas. Cinema literário brasileiro. Tradução coletiva. Estética da violência urbana.

Às vezes eu falo com a vida  
Às vezes é ela quem diz  
Qual a paz que eu não quero conservar  
Pra tentar ser feliz?  
(A minha alma – a paz que eu não quero, O Rappa)

O gesto antropofágico surge sempre do desassossego: “Só a ANTROPOFAGIA nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente” (ANDRADE, 1970, p. 13). Para avançarmos no pensamento sobre a Estética da violência urbana no cinema literário brasileiro é coerente expormos as filosofias da arte que devoramos e ruminamos no processo de conceituação e de afirmação de uma reflexão autônoma nestes felizes trópicos.

O alemão Alexander G. Baumgarten, um dos primeiros a ministrar o curso de Estética em Frankfurt no ano de 1742, afirmou que ela “é a ciência do conhecimento sensitivo” (1993, p. 95). Kant também pensou o prazer estético em sua Crítica da faculdade do juízo e entendeu que a verdadeira manifestação estaria no ato desinteressado: na natureza intocada pelo homem residiria a contemplação, a assimilação estética, o belo. Hegel, em sua filosofia da arte, apontou que “a beleza artística é a beleza nascida e renascida do espírito e, quanto mais o espírito e suas produções estão colocadas acima de seus fenômenos, tanto mais o belo artístico está acima da natureza” (2001, p. 28). Freud, no século XX, afirmou que “a ciência da estética investigaria as condições em que o belo é percebido” (FREUD, 2010, p. 34). Se a beleza não é útil na cultura, ela é indispensável para a civilização. O ponto comum entre estes pensadores é sempre pensar o efeito sensorial que a arte provoca em seu contemplador: ela seria talhada para produzir efeitos, penetrar o intelecto e encontrar plenitude na sensibilidade.

No século de fronteiras, as Vanguardas europeias e a responsabilidade na América Latina facultaram novas formas de “belo”. Neste sentido, Walter Benjamin teceu reflexões estéticas atreladas aos meios de produção, à política, ao consumismo e à reprodutibilidade nas diversas mídias em sua época, o que inclui o cinema. Em meio às Grandes Guerras, a sétima arte aprimorou-se e provocou novos efeitos no espírito. De forma metonímica, o cinema, por meio do movimento, da luz, do som, da imagem, da música, da recepção grupal em uma sala (escura) trouxe novas linguagens e novos modos de expandir a imaginabilidade.

Isso nos leva a pensar a coletividade da arte e, também, a coletividade de artistas envolvidos na produção fílmica. Para tal, as produções em diálogo com textos literários e aquelas que dialogam com a literatura em seu interior nos permitem repensar os conceitos de dialogismo e de excedente de visão – cunhados por Mikhail Bakhtin, em Estética da criação verbal (2003). Noções que possibilitam estudar a recepção como respostas, intercursos, ações e não tão somente como simples adaptações e transposições.

Antropofagicamente, a partir desses ensaístas, com base no encontro dialógico entre literatura e cinema numa paisagem tropical, apontamos nosso olhar para as artes cinêmicas



cujos conceitos de tradução coletiva e cinema literário são os pilares. As artes cinêmicas dizem respeito a todos os meios de produção, promoção e estudo da sétima arte. Por sua vez, em seu núcleo, o cinema literário, trata das respostas à literatura no todo estético de um filme, e a tradução coletiva, que considera todos os envolvidos no processo literário e no cinema como leitores criativos e artistas autorais. Esta proposta utiliza da ideia de aterrissagem e de coletividade da arte na praça pública: nossa abordagem equanimiza e aproxima os meios de produção e os responsáveis pelos efeitos artístico-estéticos que enformam um filme.

A partir desse panorama da noção de estética e dos nossos posicionamentos teóricos, passamos a considerá-los no âmbito da Pós-Retomada do cinema brasileiro, iniciada em 2002. Nossa visada recai nas contribuições entre literatura e cinema e no processo de construção sensível que leva ao efeito de uma Estética da violência urbana, que dialoga e, ao mesmo tempo se distancia, da *Eztetyka* da fome idealizada por outro antropófago – Glauber Rocha.

É interessante pontuarmos que a literatura sempre esteve próxima do cinema brasileiro em seus momentos decisivos. O longa-metragem *Vidas secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos, tradução coletiva do romance homônimo (1938) de Graciliano Ramos, se tornou um marco do Cinema Novo. Conscientemente, Rocha afirma um encontro dialógico entre artes: “O que fez do Cinema Novo um fenômeno de importância internacional foi justamente seu alto nível de compromisso com a verdade; foi seu próprio miserabilismo, que, antes escrito pela literatura de 30, foi agora fotografado pelo cinema de 60” (2013, p. 2). Dois momentos equidistantes, separados por vários anos, mas que dialogam por meio da arte, do efeito estético provocado por ela e pelas conjunturas violentas e miseráveis de um país “emergente”.

Distinto do belo estudado pelos filósofos europeus, a estética preconizada por Glauber Rocha percorria outras esferas. A iluminação, o desenho de produção, as músicas, os atores (elementos das artes cinêmicas criados pelos europeus e massificados pelos estadunidenses) foram canibalizados pelo Cinema Novo a serviço de uma estética outra em que o lado mais visceral, sujo e violento da alma humana é o mote principal. Dessa forma nascia a *Eztetyka* da fome que, para além da faceta fisiológica de seres filmicos, trazia um embate entre o cinema mundial e o Cinema Novo – em consonância com a questão da Estética da violência urbana:

Sabemos nós – que fizemos estes filmes feios e tristes, estes filmes gritados e desesperados onde nem sempre a razão falou mais alto – que a fome não será curada pelos planejamentos de gabinete e que os

remendos do tecnicolor não escondem mas agravam seus tumores. Assim, somente uma cultura da fome, minando suas próprias estruturas, pode superar-se qualitativamente: a mais nobre manifestação cultural da fome é a violência (ROCHA, 2013, p. 3).

Dessa forma, as mais sutis violações na literatura e no cinema se conectaram. Por esse prisma, podemos interpretar o movimento ocorrido a partir da Pós-Retomada como uma continuidade e resposta ao Cinema Novo, bem como à história literária e cultural brasileira. Se na época de Rocha os filmes respondiam aos livros da Década de 1930, a partir de 2002 os filmes respondem aos livros de sua contemporaneidade. Elementos fundamentais são transformados: o espaço rural gerido por coronéis de pequenas propriedades no interior do país muda para os grandes centros econômicos. Com a mudança de espaço e tempo, os personagens também mudam, as formas de violência alteram-se e a forma de filmar e provocar o efeito estético reconfiguram-se.

Paulo Thomaz (2011, p. 234), em diálogo com Benjamin e Agamben, amplia esta discussão da violência no literário contemporâneo:

As tentativas de certo modo frustradas de Benjamin de resgatar os vestígios de uma comunidade originária, por onde resvala a tradição e também os anseios utópicos, em nossa Era parecem ser definitivamente irrecuperáveis. Agamben, por sua vez, enxerga na vida radicalmente violenta e privada de direitos do homem das últimas décadas do século XX uma irreversível incapacidade de apropriar-se dos eventos que ocorrem ao seu redor, traduzi-los e narrá-los como experiência. Desse modo, as diferentes figurações da experiência nas narrativas latino-americanas pós-ditatoriais (...) parecem remeter ou figurar essa mudança na estrutura da experiência, em meio às ruínas, às atrocidades, às ações violentas inseparáveis da existência contemporânea.

Este mesmo processo se dá no cinema literário brasileiro – que advém de variáveis prosificadas. Nosso cinema busca no literário reflexões sobre as atrocidades e as ruínas. Por sua vez, a literatura dinamiza-se, corporifica-se, “entela-se”.

As ações violentas, inseparáveis do viver contemporâneo, no Brasil, inclusive, extrapolam as telas. Alguns participantes dos filmes vivenciaram as ruínas literário-fílmicas na própria pele, como é o caso do rapper Sabotage, da Zona Sul de São Paulo, presente n’O Invasor (Beto Brant, 2002) e assassinado tempos depois; do ator Rubens Sabino Silva, o “Neguinho” de Cidade de Deus (Fernando Meirelles, 2002) que passou a aplicar golpes em turistas, a cometer roubos e furtos e tornou-se usuário de drogas morando numa cracolândia de São Paulo.

Em 1999, num movimento embrionário da Pós-Retomada, o clipe-curta da canção “Minha Alma (a paz que eu não quero)”, do álbum Lado B Lado A (1999) e composta por Marcelo Yuka, reuniu uma equipe de artistas que se tornariam fundamentais para o cinema brasileiro nos últimos 15 anos. O videoclipe teve direção coletiva: Paulo Lins, Kátia Lund e Breno Silveira. Lins, em 1997, lançara seu romance de estreia, Cidade de Deus, enquanto Lund, em 2002, co-dirigiu a tradução para o cinema; Silveira, por sua vez, dirigiu o filme Dois filhos de Francisco, que, na época, teve o maior público desde a Retomada (5.636.677 de pessoas, segundo o Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual – OCA). Esses encontros interartes ressoaram no cinema e na literatura brasileira contemporânea. Conforme Silva Junior e Gandara,

Do conjunto de lógicas internas de cada parte integrante fílmica e literária, fixam-se linearidades e expansões narrativas. Por essa razão, podemos deduzir um encontro dialógico e colaborativo entre a literatura brasileira escrita (ou reescrita) no início do século XXI e sua importância para o início de um novo momento para o cinema nacional. (SILVA JUNIOR; GANDARA, 2015, p. 391).

Além disso, a obra traz a presença de algumas crianças e jovens que atuaram no filme de Meirelles (figuras 1 e 2). Os músicos da banda O Rappa também atuam – e seu baterista e compositor, Yuka, posteriormente, levou vários tiros durante uma tentativa de assalto ficando tetraplégico. Ademais, as músicas “Lado B Lado A” e “Tribunal de Rua” fizeram parte da

trilha sonora dos filmes *Tropa de elite* (José Padilha, 2007) e *Tropa de elite 2: O inimigo agora é outro* (2011, José Padilha), fato que ressalta a importância dessa obra coletiva musical na cinematografia brasileira: a retomada filmava-se, germinava em 1999:

**Figura 1:** Jonathan Haagensen



**Fonte:** “Minha Alma (a paz que eu não quero)” (00:00:26)

**Figura 2:** Rubens Sabino Silva



**Fonte:** “Minha Alma (a paz que eu não quero)” (00:00:26)

O intercurso entre mídia e movimento editorial também ampliou-se. Um meio passou a alimentar o outro e, ao mesmo tempo, ambos se publicizam. O público habita não só salas de cinema, mas livrarias, sites com “coisas de cinema”, estantes virtuais. Tudo isso, em universos paralelos e produções coletivas interartes numa via de mão dupla no corpo coletivo das artes. Dessa forma, vemos o movimento das Artes cinêmicas brasileiras.

Pontualmente, como marco da Pós-Retomada, temos o longa-metragem *Cidade de Deus* (2002). Essa tradução coletiva do romance de Paulo Lins matou nossa fome cinematográfica: elevou os meios de produção nacional ao patamar mundial (geralmente estabelecido pelos EUA). A agilidade da montagem feita por Daniel Rezende, os contrastes da iluminação de Cesar Charlone, os diálogos do roteiro de Bráulio Mantovane, por exemplo, colaboraram para esse reconhecimento internacional.

**Figura 3:** *Cidade de Deus* - RJ

**Figura 4:** *Busca-pé* (Alexandre Rodrigues)



**Fonte:** Filme Cidade de Deus. Direção: Fernando Meirelles, 2002. (00:59:05)

**Fonte:** Filme Cidade de Deus. Direção: Fernando Meirelles, 2002. (02:01:37)

A beleza das tomadas de Cidade de Deus e sua agilidade lançam na tela uma violência publicitária emoldurada por um Rio de Janeiro menos “cartão-postal” (fig. 3). Na Estética da violência urbana conjuga cidade, signos, habitantes (de favela ou não), e meios de reprodução articulados em obra filmica. Outdoors, jornais, propagandas, televisores, fotografias são traços da construção da narrativa entelada. A câmera que o personagem Busca-pé (fig. 4) fotografa os bandidos da favela, o Jornal que publica a foto do bando de Zé Pequeno, o televisivo Jornal Nacional reelaborando na ficção a imagem do bandido Mané Galinha, são índices que comprovam esta linguagem revolucionária. Destacamos, também, a seleção de atores e moradores do Morro do Vidigal (RJ) – do Grupo Nós do Morro – e a preparação comandada por Fátima Toledo com vistas a dar corpo a jovens atuando o que vivenciavam.

Cidade de Deus não está só como marco de uma nova fase. Em 2002 também foi lançado o filme O invasor, dirigido por Beto Brant, a partir de novela homônima de Marçal Aquino. Nesse âmbito dialógico, “tanto a novela de Aquino quanto o romance de Lins passaram por mudanças ao serem tocadas pela arte cinematográfica. Enquanto a primeira foi finalizada e lançada junto com o filme, a segunda foi recobrada e alterada para uma versão definitiva e mais acessível diante das propostas editoriais” (SILVA JUNIOR; GANDARA, 2015, p. 398).

Em O invasor, os personagens provocam uma tensão social que se desdobra em crimes de profundidade física e psicológica. O assassino de aluguel Anísio, contratado pelos empreiteiros Giba e Ivan, não se contenta apenas com o dinheiro pelo trabalho de assassinar um dos sócios, ele decide viver uma vida que nunca teve – a vida emulada pelas mazelas de

seu espaço “favelário”: “tô pensando em me envolver, vou dar um trampo aqui (...) vou dar um trato na segurança; quero dar sossego pra vocês (...) você não viu o que aconteceu com o seu sócio? então, deixa tudo comigo: eu vou tá pelos quatro cantos, eu vou tá cercando” (00:31:38).

Em Cidade de Deus, a câmera desce o morro poucas vezes para chegar ao centro do Rio. Pequenas cenas rápidas não permitem aos moradores da favela o intercuro entre o local de erradicação da pobreza e o centro urbano onde o dinheiro, o status e até mesmo a acumulação simbólica sopesam no processo de inserção social.

Em O invasor, ela faz questão de conhecer o centro urbano e nuances da cidade de São Paulo (fig. 5). A violência física quase não é mostrada, mas descrita ou sugerida pelos personagens. O filme desenvolve uma narrativa paralela contada através da trilha sonora com músicas compostas especialmente para as cenas. Como se fosse um musical possível no país, em alguns momentos, como na passagem em que Anísio apresenta o rapper Sabotage (morador de favela na Zona Sul de São Paulo; o que lembra os atores de Cidade de Deus) aos seus contratantes, a música é captada em som direto. Paulo Miklos (fig. 6), também músico, faz com a boca o som da bateria eletrônica, enquanto a rapper canta para os empreiteiros. Modos que Anísio inventa para invadir, chantagear e retirar dinheiro dos seus contratantes:

**Figura 5:** São Paulo como moldura para um crime **Figura 6:** Paulo Miklos como Anísio



**Fonte:** Filme O invasor. Direção: Beto Brant, 2002. (00:13:23)



**Fonte:** Filme O invasor. Direção: Beto Brant, 2002. (01:10:06)

O invasor traz um personagem que consegue sair do seu espaço social marginal e chegar ao setor nobre da cidade. Podemos dizer que em Cidade de Deus o mesmo acontece com Busca-pé, pois ele consegue trabalhar no jornal e amadurecer sua técnica fotográfica – sem forçar, há ao menos uma acumulação simbólica no processo. Outra característica comum entre esses personagens é a autoconsciência da condição fílmica. Busca-pé narra a história da Cidade-favela e a sua compreensão de que seu espaço de voz é o mesmo do filme. Por seu turno, Anísio olha para a câmera em alguns momentos, não só demonstrando a consciência de que há alguém observando, invadindo sua realidade enquanto ele invade nossa ficção, mas rompendo com o desejo linear de uma narrativa fílmica. Os processos empregados por Sterne na prosa, por Brecht no teatro emolduram a arte cinêmica nacional de nossos dias.

Como obra que responde e avança o marco de 2002, temos Estômago (2007), dirigido por Marcos Jorge em tradução coletiva dos contos do livro Pólvora, gorgonzola e alecrim (2005), do escritor (e também roteirista do longa) Lusa Silvestre. O retirante nordestino Raimundo Nonato/Nonato Canivete/Alecrim (fig. 7) chega à uma cidade grande qualquer – que, pela quantidade de presos brancos e pelos extras, descobrimos ser Curitiba (fig. 8) – e tem que se adaptar à rotina submundana dos habitantes. Ele se torna um exímio cozinheiro e transita entre restaurantes finos e botecos da boca do lixo, prostitutas baratas e presos perigosos: uma miríade de seres confinados pelo cotidiano, confinados por crimes, famintos por uma vida melhor. Sua andança inicial pela cidade, com fome, sem conhecer nenhuma pessoa contrasta com sua presença marcante em cada ambiente que frequenta. Sua vida estabelece-se totalmente no fazer e saber fazer comida:

**Figura 7** : Raimundo Nonato/Nonato Canivete/Alecrim (João Miguel)



**Fonte:** Filme Estômago. Direção: Marcos Jorge, 2007. (00:10:19)

**Figura 8:** A grandiosidade e os caminhos bifurcados de Curitiba



**Fonte:** Filme Estômago. Direção: Marcos Jorge, 2007. (00:05:16)

Em *Estômago*, a montagem, nos momentos culinários, se comporta como um programa televisivo. A comida é filmada com tons de leveza e pausas de beleza que contrastam com o universo violento da narrativa. Alecrim é o narrador do filme, assim como Anísio e Busca-pé, também apresenta alguma autoconsciência da narrativa cinematográfica. Em alguns momentos o personagem dialoga com uma câmera-narrativa e com um público (que o ouve e o vê). Da mesma forma que os outros dois, Alecrim também consegue “subir na vida”: ao sair de um “boteco mixo” e ir para uma cozinha com “chefs”; e, ao subir no beliche – metáfora de prestígio carcerário – ao se tornar o chef da sua cela.

Retomando a antropofagia de Oswald de Andrade, numa interpretação de manifesto intelectual, *Estômago* é o filme que melhor traduz os processos de assimilação dos momentos anteriores. Os deslocamentos de retirantes, a fome confrontada com um excesso de comida em cena, a violência sempre, a qualquer momento, a reproduzir-se abrigam várias noções da Eztetyka da fome de Graciliano Ramos e Glauber Rocha. Por sua vez, a cidade grande, os personagens urbanos, numa maioria masculina, as formas publicitárias de filmar as refeições, os contrastes entre espaços e pratos são traços da estética da violência urbana do presente.

Se o romance (a prosa) é o gênero que pauta-se por fazer do presente história, o cinema agrega-se à esta forma de arte que conjuga realismo e fantasia. Porém, o cinema



literário apresenta-se, ao trazer para seu universo imagem e diálogo, palavra e livro, um modo de pensar o presente no presente. A arte, que existe para divertir, também tece profundas reflexões sobre o seu tempo. Nos três casos cinêmicos há sempre um ser-válvula de escape que transita entre espaços e pessoas e que torna possível uma reflexão madura de nossa cultura e do cultivo nacional de violência.

O curta-clipe da canção do Rappa (nossa epígrafe) elege o menino mais novo dentre os meninos de favela para construir essa subjetiva. A presença da banda, como se visitasse e tocasse no morro num dia de domingo também torna tudo muito aproximado. Pensando no intercurso entre cinema e canção, vertente da tradução coletiva muito explorada no Brasil, a tônica do domingo nacional rege a letra. O híbrido entre um dia de calma e a iminência de um estopim na favela definem a alma e não a arma apontada para “a cara do sossego”. A letra abole uma “paz sem voz”, ou seja uma paz feita de “medo! medo! medo! medo!”. O jogo vocal de um eu que fala e que ouve a vida instaura a força política de uma falsa paz que o eu não quer seguir.

Num segundo bloco pensamental a voz cancional extrapola o espaço da favela e confronta aqueles que tem a sensação de segurança dada pelas grades dos condomínios e pela poltrona diante da tv. O convite à ação estabelece-se: “me abrace e me dê um beijo/ faça um filho comigo/ Mas não me deixe sentar na poltrona/ no dia de domingo (domingo!)”. O desafio é que cada ouvinte deixe sua poltrona e a falsa segurança (da alienação do dia de folga) para o enfrentamento das “drogas de aluguel” veiculadas pela tv brasileira. Por sua vez, a repetição das estrofes (ideias) distende a música, amplia a coletividade e a convocação à ação: tudo isso “É pela paz que eu não quero seguir admitido”.

Pensando num videoclipe a repetição amplia a presença cinêmica. Nesta tradução coletiva da canção o roteiro torna-se a própria letra que não só oferece uma base para a narrativa imagética, mas a cada mudança de clima e tensão nas imagens e condição dos personagens o processo inverso também se dá: o vídeo muda a letra a cada cena. Se no cantado é repetição, no filmado é continuidade e continuação.

Essa continuidade pode ser apreendida no clima de tensão que se amplia a cada sequência (da montagem). No início, temos um grupo de adolescentes e uma criança, Gigante, que se encontram por acaso e decidem descer o morro e seguir para a praia. Pelos diálogos e pelo espaço constatamos que a ação acontece num morro do Rio de Janeiro. À medida que o grupo desce a ladeira, cenas do cotidiano urbano são intercaladas. Lojas montam suas vitrines,

transeuntes caminham nas ruas, pessoas bebem, comem e cantam nas calçadas dos bares. A paz superficial, pintada em preto e branco, é interrompida numa banca de frango assado quando um homem deixa uma nota de dinheiro cair e um dos meninos a apanha. O ato levanta a suspeita dos policiais presentes (ainda em tempos “não pacificadores”) que interveem violentamente e dão início a uma verdadeira guerra entre os moradores do lugar e as figuras das leis instauradas para vigiar a paz dominical.

A paz dá lugar ao caos. Mortes, saques e roubos são mostrados por uma câmera subjetiva que procura captar o olhar infantil de Gigante. Esta criança, espectadora da violência, ao mesmo tempo que revela o surgimento de uma compreensão (traumática) que é da própria sociedade, também nos mostra uma engrenagem opressiva em que o lugar dos jovens negros favelados e favelizados ainda é a cadeia e a arma apontada na cara. “Se também morre quem atira”, neste jogo de cenas morre apenas quem não queria ficar sentado na poltrona no dia do domingo.

Deste embrião, cuja presença de Paulo Lins não deixa de ser notada como uma memória do futuro cinêmico que contamos aqui, os filmes Cidade de Deus, O Invasor e Estômago aprimoram uma nova Estética, em uma nova fase do cinema literário brasileiro. Para-além deles, também vislumbramos outras obras que, entre 2002 e 2011 (ano que consideramos o momento de consolidação da Pós-Retomada e o início de uma fase mais intimista do nosso cinema), também trabalharam numa perspectiva da Estética da violência no cinema literário: Carandiru (2003; Babenco) O cheiro do ralo (2006; Heitor Dhalia), Tropa de elite e Tropa de elite 2: O inimigo agora é outro (2007; 2011; Padilha). Filmes que se constituem dos rastros deixados pelo movimento cinêmico entre retomada e pós-retomada. Movimentos de um movimento que tem embrião no ano de 1999 com o clipe-curta da canção “Minha alma (A paz que eu não quero)” com superprodução e muitos nomes, conhecidos e desconhecidos.

Além do trabalho cuidadoso com a imagem, para-além da proposta ideológico-revolucionária da própria letra da canção, a produção coloca atuando escritores e diretores, músicos e meninos que, posteriormente, iriam trabalhar no filme Cidade de Deus. Enfim, um presságio e um convite para que os artistas saíssem do sofá nos dias de domingo e fossem fazer filmes para que o público também possa trocar o sofá do domingo por uma poltrona de cinema num dia de domingo.

## Referências

A MINHA ALMA (A PAZ QUE EU NÃO QUERO). Direção: Kátia Lund, Paulo Lins e Breno Silveira. Brasil, 1999. 5 minutos.

ANCINE. **Observatório do Cinema e do Audiovisual – OCA**. Disponível em: <<http://oca.ancine.gov.br/>>. Acessado em: 07 de agosto de 2014.

ANDRADE, Oswald. Manifesto antropófago. In: **Oswald Andrade obras completas VI: Do Pau-Brasil à antropofagia e às utopias**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.  
AQUINO, Marçal. **O invasor**. São Paulo: Geração editorial, 2002.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BAUMGARTEN, Alexander Gottlieb. **Estética: A lógica da arte e do poema**. Trad. Mirian Sutter Medeiros. Petrópolis: Vozes, 1993.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: **Obras escolhidas I**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2010.

CIDADE DE DEUS. Direção: Fernando Meirelles. Brasil, 2002. 130 minutos.

ESTÔMAGO. Direção: Marcos Jorge. Brasil, 2007. 100 minutos.

FREUD, Sigmund. **O mal-estar na civilização: novas conferências introdutórias à psicanálise e outros textos (1930-1936)**. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Cursos de estética I**. Trad. Marco Aurélio Werle. São Paulo: Editora da USP, 2001.

KANT, Immanuel. **Crítica da Faculdade do Juízo**. Trad. Valério Rohden e Antônio Marques, Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

LINS, Paulo. **Cidade de Deus**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

O INVASOR. Direção: Beto Brant. Brasil, 2002. 98 minutos.

O RAPPÁ. **Minha Alma (A Paz que Eu Não Quero)**. Wonderwall. Lado B Lado A. Warner Music: Rio de Janeiro, 1999.

ROCHA, Glauber. **Eztetyka da fome**. Hambre. Buenos Aires, setembro de 2015.

SILVA JUNIOR, Augusto Rodrigues; GANDARA, Lemuel da Cruz. **O encontro dialógico e colaborativo entre a literatura brasileira e o cinema no limiar da Pós-Retomada:**

traduções coletivas no cinema literário. Letras & Letras, n°. 31. Uberlândia, janeiro-junho de 2015.

SILVESTRE, Lusa. **Presos pelo estômago**. In Pólvora, gorgonzola e alecrim. 1º ed. São Paulo: Jabuticaba, 2005, p. 23.

THOMAZ, Paulo César. Poéticas do dilaceramento e da desolação: Bernardo Carvalho e Sérgio Chejfec. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, n. 36. Brasília, julho-dezembro de 2011, p. 233-239.

## PARA ALÉM DO ACASO E DA FORTUNA: O TRÁGICO MODERNO COMO REPRESENTAÇÃO DA REALIDADE EM FOGO MORTO

Barbara Del Rio (CEFET/UFMG)

**Resumo:** Esta comunicação pretende discutir como o trágico moderno supera a condição do acaso e do sortilégio e configura a ação do destino humano em relação à realidade social. Para isso, será necessária uma breve apresentação do fenômeno para a filosofia moderna: estudos de Hegel e Benjamin serão importantes na medida em que mostram o trágico como além do desejo, do inconsciente e da natureza humana. Nessa seara, mostraremos como que a estetização do trágico na literatura objetiva a ficção, fazendo dela autônoma e ao mesmo tempo dependente das condições empíricas. Oportunamente, desenvolveremos uma análise da obra Fogo Morto, de José Lins do Rego para evidenciar que as ações e as consciências trágicas estão na circunscritas à perspectiva histórica.

**Palavras-Chave:** Trágico Moderno; Forma Objetiva; Fogo Morto.

### A tragicidade de Fogo-Morto

A obra mais bem acabada de José Lins do Rego configura uma atmosfera trágica a partir da decadência do sistema econômico. Nela, se identifica o sofrimento em função do declínio de uma ordem econômica a gerar uma situação limítrofe entre o livre arbítrio e a designação modernizadora. Fogo Morto, assim como as obras do decênio de 30, acaba por noticiar de modo melancólico a consciência de uma modernização trágica a sucumbir o homem e o mundo que lhe abriga. Há, nas narrativas, uma pungente descrença na possibilidade de uma transformação efetiva do país via modernização e uma perspectiva amadurecida sobre o atraso e a decadência nacional.

Nesse sentido, críticos renomados como João Lafetá, Antonio Candido e Luiz Bueno perceberam nas narrativas 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. Para esses estudiosos, José Lins do Rego, assim como José Américo de Almeida,

Cyro dos Anjos, Dyonélio Machado, Lúcio Cardoso entre outros escritores foram capazes de estilizar, cada um a seu modo, recorrendo à deflagração regional e intimista, a convivência entre desenvolvimento e atraso, imbuindo suas respectivas tramas de um aspecto trágico.

A fortuna crítica, de modo geral, reconheceu que, em *Fogo Morto*, a estetização do trágico e seu leitmotiv estão justamente nas mudanças econômicas, vistas como parte de uma série generalizada de catástrofes que abalaram o mundo dos engenhos e também o indivíduo a ele relacionado. Seja na construção da paisagem física e humana, seja na descrição da modernização da produção açucareira, esse romance representava a derrocada e a descrença no progresso econômico através do elemento trágico, atuante em vários níveis de sua construção.

Os estudos de Álvaro Lins (1944), Juarez Batista (1994), Otto Maria Carpeaux (2000), Tarcísio Burity (2002) e Antonio Candido (2004) são importantes para compreender o trágico em *Fogo Morto*. No que diz respeito à formação dos personagens, Antonio Candido observa que os protagonistas do romance são heróis em transição, envolvidos em uma atmosfera trágica a estabelecer tensões em todos os planos, sobretudo, na representação das formas de organização social, que deflagra o confronto de valores entre o tradicional mundo dos engenhos e a nova ordem capitalista.

Álvaro Lins, assim como Carpeaux, declara que *Fogo Morto* é por excelência o romance da tristeza brasileira e aproxima a obra de José Lins aos *Retratos do Brasil*, de Paulo Prado. Os estudiosos afirmam que há no romance uma consciência de falência da estrutura social e também do indivíduo a ela submetido. Ambas as perspectivas são caras a esta pesquisa, pois evidenciam a tristeza e a melancolia como consequências da atuação do elemento trágico no romance. Já a coleção ensaística de Juarez Batista e o ensaio de Tarcísio Burity desenvolvem um estudo panorâmico sobre o sentido do trágico nas narrativas de José Lins do Rego. Ambos os críticos refletem sobre a estilização da modernidade e da nacionalidade nas obras do autor paraibano sob a égide do fenômeno trágico.

Se observarmos o engendramento da narrativa é possível notar o desajuste externo na configuração interna dos personagens: Mestre Amaro, Lula de Holanda e Capitão Vitorino são heróis degradados, que foram desumanizados pela mudança da ordem social. Mestre Amaro se recorda do tempo de outrora, quando seu pai tinha prestígio e era reconhecido pelo imperador; Lula de Holanda tenta se impor no presente pelas posses do passado, quando corria o Santa Fé com seu cabriolé, exibindo as fartas colheitas do engenho. Capitão Vitorino,

diante dessa ambivalência temporal que a narrativa proporciona, sempre se mostra desejoso de atuar na política, mas acaba adiando eternamente esse desejo. O romance estetiza, nesse sentido, o fogo apagado de três indivíduos, cujo destino é diverso, ao mesmo tempo em que pode ser relacionado à degenerescência, fruto não da fortuna divina ou do acaso, mas do quadro histórico-social. A narrativa, dividida em três partes, deflagra a tragicidade de cada destino individual, compondo assim sua forma fragmentada. Contudo, cada fragmento se dimensiona em uma perspectiva polifônica que faz com que cada parte se entrecruze a formar um panorama regido por uma totalidade, a qual proporciona uma reflexão social, ordem real que liga todos esses caminhos. Diversamente do engenho de Santa Rosa, que implementara a modernização através de máquinas a vapor e das usinas, Santa Fé acompanhava absorto o “fogo-morto” da sua produção, e a decadência da casa grande. Os indivíduos preso a essa estrutura viam seu destino esvaír. Através de uma descrição irônica, o sofrimento de Lula é exposto com o consentimento do narrador:

A barba de Seu Lula era toda branca, e as safras de açúcar e algodão minguavam de ano para ano. As várzeas cobriam-se de grama, de mata-pasto, os altos cresciam em capoeira. Seu Lula, porém, não devia, não tomava dinheiro emprestado. Todas as aparências de senhor de engenho eram mantidas com dignidade. Diziam que todos os anos ia ele ao Recife trocar as moedas de ouro que o velho Tomás deixara enterradas. A cozinha da casa-grande só tinha uma negra para cozinhar. E enquanto na várzea não havia mais engenho de bestas, o Santa Fé continuava com as suas almanjarras. Não botava máquina a vapor. Nos dias de moagem, nos poucos dias do ano em que as moendas de Seu Lula esmagavam cana, a vida dos tempos antigos voltava com o ar animado, a encher tudo de cheiro de mel, de ruído alegre. Tudo era como se fosse uma imitação da realidade. Tudo passava. Na casa de purgar ficavam os cinqüenta pães de açúcar, ali onde, mais de uma vez, o Capitão Tomás guardara os seus dois mil pães, em caixões, em formas, nas tulhas de mascavo seco ao sol. Apesar de tudo, vivia o Santa Fé. Era engenho vivo, acendia sua fornalha, a sua bagaceira cobria-se de abelhas para chupar o resto de

açúcar que as moendas deixavam para os cortiços. O povo que passava pela porta da casa-grande sabia que lá dentro havia um senhor de engenho que se dava ao respeito. Ninguém gostava do velho Lula de Holanda, mas ao vê-lo, com as barbas até o peito, todo de preto, de olhar duro e fala de rompante, todos o respeitavam. Era um homem sério. (REGO, 1972, p. 166-167)

A situação de imponência de Lula, seus desmandos e paternalismo perante a decadência, é representativa de como o atraso pode ser agregado ao progresso, formando uma ambiguidade específica. De modo esquizofrênico, ele, representante da aristocracia local, busca manter os louros do passado, revelando a sua inadaptação àquela nova ordem modernizadora. A doença que o acometia, a epilepsia, a vendagem de ovos por parte da sua esposa como sustento da casa, a demência da filha e o apego à religiosidade como forma de buscar explicação para o “roubo” de suas posses e das terras são mais exemplos de que os tempos de outrora já não eram iguais aos de hoje. Toda essa conjuntura decadente e trágica é revelada na forma estilística das falas desse personagem, que desesperadamente tenta se impor pela repetição constante a revelar sua vontade de afirmação em um contexto que a sua figura já esvaiu-se. Destaca-se, assim, a repetição como modo de figuração do desespero, em que o personagem quer se impor e ordenar, tentando manter a postura autoritária, mas ninguém o ouve:

- Não faço acordo nenhum, hein? Não faço acordo nenhum, hein?  
Amélia, vem cá.
- E quando Amélia chegou, o homem se levantou com respeito.
- Olha, Amélia, este homem está aí com a história de que o teu pai roubou terra dele, hein, Amélia?
- Capitão, não há tal. Vim lhe mostrar uma escritura.
- Mostrar coisa nenhuma, hein? O senhor faça o que quiser. A terra é minha, hein? (REGO, 1972, p.178)

Vitorino acompanhara as mudanças com afincos na política. Vulnerável, se mostrava adepto à todas as novas modas implementadas. Contudo, o que conseguia era se destacar



como um sujeito aluado, um Dom Quixote rural. Em um episódio, comprou a patente para ser reconhecido como Capitão, entretanto, o máximo que ganhou foi o reconhecimento da alcunha de Papa Rabo. A narrativa reflete a situação socioeconômica, declarando assim a alienação da personagem. Sobre isso, Candido afirma:

Vitorino não tinha consciência para sofrer. Não sofria, não era capaz de sentir que tudo se acabara, que eles em breve veriam o fim da família, que fora tão grande, tão cheia de riqueza. Gostava do povo de Santa Fé. (REGO, 1972, p.242)

O que pode notar é que durante todas as ações do personagem, ocorre o par idealização x degradação e configurar a atmosfera trágica. Vitorino que se impor, mas acaba sendo tragicômico, uma vez que a narrativa revela com ironia toda configuração ao seu redor:

— Diga a estes cachorros que o capitão Vitorino Carneiro da Cunha é homem para o que der e vier.

E esporeou a égua com fúria. O animal pulou de lado, quase que deitando por terra o cavaleiro. Vitorino, apumando-se, gritou:

— Bando de cachorros!

Um moleque escondido atrás duma moita de cabreira apareceu de repente na frente do animal para espantá-lo.

— Papa-Rabo, Papa-Rabo!

Vitorino sacudiu a tabica que golpeou o vento com toda a força.

— Papa-Rabo é a mãe, filho da puta.

E o moleque a gritar, quase que nas pernas do velho enfurecido. Vitorino queria que a égua tivesse força para atropelar o atrevido; fincava as esporas, e nada; era aquele passo preguiçoso, aquele se arrastar de ossos velhos. Lá mais para longe gritou outro moleque:

— O rabicho caiu.

A figura de Vitorino era toda de indignação, de um desespero terrível.

— Cambada de cachorros. Eu sou Vitorino Carneiro da Cunha, homem branco, de respeito.

Falava só, gesticulava como se mantivesse um diálogo com um inimigo. Sacudia a tabica com uma fúria de louco.

— E o diabo desta besta que não anda!

E castigava a égua com impiedade. Pela estrada silenciosa o pisar mole da montaria espantava as lagartixas. O capitão Vitorino Carneiro da Cunha atravessava as terras do coronel Lula de Holanda, do Santa Fé. Ali era a grande aroeira que dava mal-assombrado. Ele não acreditava. Ele não tinha medo de coisa viva, de coisa morta. Passou a pé uma mulher de saia vermelha.

— Bom dia, seu Vitorino.

— Dobre a língua, não sou de sua laia. Capitão Vitorino. Paguei patente foi para isso. (REGO, 1972, p.19)

Seja através do discurso indireto livre, ou dos cortes da narrativa a intercalar presente-passado, o romance nos coloca dinamicamente em contato com três individualidades a fim de mostrar a desgraça do seu destino. O personagem Mestre Amaro é de fato o que se caracteriza como quem vai sucumbir e morrer nesse processo progressista de modernização. Aliás, a tragicidade nele se revela pela nostalgia do passado, quando seu pai fazia sela para o imperador e tinha valor no mercado. O aspecto melancólico é o que pode destacar nas falas, sempre a utilizar o pretérito, buscando em tom de lamento um momento erdido, quando ainda não havia se animalizado frete a nova ordem social:

Andou para a bandas do Santa Rosa. Pisou nas terras do velho que odiava. Viu os partidos de cana gemendo na ventania, o mar de cana madura com os pendões floridos. Era toda a riqueza do velho, era o seu mundo que ele tocava. Quantas vezes não tivera vontade de sacudir fogo naquela grandeza. Era besteira. Outras vezes a terra daria aqueles mesmos partidos, o massapê encheria a barriga do ricaço. Dava raiva de olhar aquelas coisas (...) Tudo o que o ligava à casa, à vida de sua casa, lhe doía, era como uma facada que lhe entrava no corpo. Porque não tivera um filho, porque não fora como seu pai, capaz de matar, de ser um homem de coragem, de espírito pronto. [...]

Parou mais um tempo por debaixo do marizeiro grande. Por debaixo dele dormiam os aguardenteiros que fugiam para o sertão. Os galhos enormes, à luz da lua, moviam-se serenos, com uma majestade de rei. (REGO, 1972, p.84-85)

Pela representação da experiência de mestre Amaro, podemos entender como o destino individual não está desarticulado de uma totalidade, a qual é reveladora de um processo de modernização dependente. A situação se torna ainda mais interessante quando se percebe que a narrativa formaliza um acontecimento que é homólogo a vida do país, que se ingressara à reboque na crista do progresso, fazendo com que as regras gerais da modernização fossem implementadas como exceção, misturando assim civilização e barbárie.

Em um processo de redução estrutural, **Fogo Morto** estetiza a situação nacional na medida em que mostra como aqui o ancien regimen se mantém nos adventos do progresso a resultar em um esquema de favor e patriarcalismo como nossa mediação universal:

É sabido que a emancipação política do Brasil, embora integrasse a transição para a nova ordem do capital, teve caráter conservador. As conquistas liberais da independência alteravam o processo político de cúpula e redefiniam as relações estrangeiras, mas não chegavam ao complexo sócio-econômico gerado pela exploração colonial, que ficava intacto, como que devendo uma revolução. Noutras palavras, o senhor e escravo, o latifúndio e dependentes, o tráfico negreiro e a monocultura de exportação permaneciam iguais, em contexto local e mundial transformado. No tocante às idéias caíam em descrédito as justificações que a colonização e o Absolutismo haviam criado, substituídas agora pelas perspectivas oitocentistas do estado nacional, do trabalho livre, da liberdade de expressão, da igualdade perante a lei etc., incompatíveis com as outras, em particular com a dominação pessoal direta”. (SCHWARZ, 2000, p.36)

Nossa formação *sui generis* reflete na emancipação progressista da nossa cultura a conceber as ideias fora do lugar, formalizando como embuste a modernização embora o que se vê seja ainda o velho sistema, o servilismo, a opressão, e a pouca humanização:

Essa técnica, na forma em que se apresenta hoje, incorporada aos equipamentos industriais, resulta, portanto, de um lento processo de decantação, na qual influíram de maneira fundamental condições específicas de algumas nações, sobretudo da Inglaterra e dos Estados Unidos da América, que sob vários pontos de vista constituíram um só sistema econômico, durante grande parte do século XIX. Desta forma, a orientação mesma que assumiu o progresso técnico (...) é resultado de determinado processo histórico. A transposição desses elementos para outro contexto histórico faz surgir uma nova problemática. A teoria do subdesenvolvimento preocupa-se, principalmente, com os problemas surgidos da segunda forma de propagação da técnica moderna (FURTADO, 1983, p. 134).

Numa combinação articulada, o país configura um processo de desenvolvimento técnico, que não levou em consideração nossas particularidades sociais. Deste modo, durante o século XX, houve um esforço das elites dirigentes na implementação de padrões tecnológicos e culturais estranhos às nossas demandas, gerando heterogeneidade social. O país, portanto, apresentou uma trajetória dependente da modernização, que determinava fixamente sua condição estruturalmente geradora de subdesenvolvimento e dependência. Diferentemente do que ocorriam nos países de primeiro mundo, onde a difusão do progresso técnico seria executada de maneira racional e repercutiria na agregação de resultados consonante ao contexto aplicado, a modernização aqui foi desigual e serve como preponderância ao estilo de vida e consumo das elites. Um elite nova ligada à esse novo modo de produção, diferente da aristocrata reacionada à terras e aos escravos, ainda que ambas tenham muito em comum: fazer com que o excedente gerado pelo desenvolvimento não seja aplicado a fim de elevar o nível de bem-estar geral. Ao contrário, cercam o benefício a grupos específicos, fato que evidencia a dependência cultural e dispersão social.

De modo irreversível, o passado se relaciona ao presente e sobredetermina estruturalmente o destino nacional, que concilia o progresso com o atraso:

A tecnologia incorporada aos equipamentos importados não se relaciona com o nível de acumulação de capital alcançado pelo país e sim com o perfil da demanda (o grau de diversificação de consumo) do setor modernizado da sociedade. Dessa orientação do progresso técnico e da conseqüente falta de conexão entre este e o grau de acumulação previamente alcançado, resulta a especificidade do subdesenvolvimento na fase de plena industrialização. 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, agravando as desigualdades sociais (FURTADO, 1975, p. 82).

Fogo Morto é revelador do trágico na medida em que deflagramos destinos individuais e uma ordem social colidindo e isso é esteticamente representado, mas figura além do texto, traduzindo a dinâmica social. Mestre Amaro, Lula de Holanda e Vitorino tem suas vidas ceifadas e vivem uma condição adversa à nova ordem instaurada. São eles representações do brasileiro e a condição de desterrado na sua própria terra por adotar medidas que lhe são alheias, mas que são as únicas disponíveis para o lugar que ocupamos na dinâmica mundial:

A tentativa de implantação da cultura europeia em extenso território, dotado de condições naturais, se não adversas, largamente estranhas a sua tradição milenar, é, nas origens da sociedade brasileira, o fato dominante e mais rico em conseqüências. Trazendo de países distantes nossas formas de convívio, nossas instituições nossas ideias, e timbrando em manter tudo isso em ambiente muitas vezes desfavorável e hostil, somos ainda hoje uns desterrados em nossa terra. (HOLANDA, 1995, p. 31)

Vencendo o binarismo entre texto e contexto, a dinâmica da obra nos permite entender como as formas sociais constroem as formas narrativas. No caso, a tradição do trágico é resgatada e mostra agora a dor e o sofrimento de modo particularizado a traduzir uma condição específica da ordem progressista na periferia do capitalismo. Interessante nesse sentido é entender como o trágico, resgatado das tragédias, passa a se inserir no romance e representando a modernidade.

### **O trágico moderno e a realidade**

A figuração do trágico sem dúvida alguma remete ao gênero tragédia, mas dele escapa. Usualmente, nesse gênero dramático, era comum a representação do herói colidindo com a ordem dos deuses e do acaso a definir seu destino. O castigo individual se ligava a coletividade, uma vez que as peças tinha cunho didático e serviam para a moralização do público. A concepção de mundo era de uma coletividade fechada em que valores comuns eram perpassados. Deste modo, o indivíduo e seu destino se relacionava a totalidade.

Com o mundo moderno e o advento do romance há um rompimento em favor da fragmentação. Não há valores compartilhados e o herói se vê perdido. Nessa seara, a totalidade não se esvai, uma vez que é possível, pela ordem histórica, estabelecer pontos de encontros entre os sujeitos. No trágico moderno, a autonomia do homem ocorre, mas esse não está apartado da dinâmica social. O que se percebe é que se torna comum pensar o trágico como subjetivo, já que o que antes era uma ordem vigente, ligando homem, estado e mundo passa a se centralizar no indivíduo. Contudo, é preciso entender que esse sujeito é historicizado e traduz a dinâmica da cultura e da ordem social a que pertence. Nesse aspecto, deve-se pensar no mal que assola esse homem como intimamente relacionado aos seus aspectos materiais: não há mal transcendental, esse é dramatizado em formas particulares.

O sentido do trágico é sempre culturalmente e historicamente condicionado, mas o processo artístico em que uma específica desordem é vivenciada e resolvida é mais difundido e importante. (...)  
As ideias de ordem tem importância criticamente apenas quando estão

em solução dissolvidas em obras específicas como precipitados  
(WILLIAMS, 2002, p.77)

Nesse aspecto, é importante os estudos de Hegel e Benjamin para entender que o trágico perpassa a esfera humana, mas não está vinculado a sua natureza, ao seu inconsciente uma vez que isso se submete a esfera material e histórica. Hegel, através de uma análise minuciosa das peças, busca compreender o trágico como um fenômeno estético, histórico e filosófico. De maneira geral, ele esclarecera que a tragédia surgiu em uma época específica quando a linguagem do mito estava em declínio dado à realidade política na cidade. Nesse aspecto, o trágico é a representação de um tempo já decorrido, mas que ainda está presente na vida, situando-se entre dois mundos. A ambivalência desse lugar reflete na questão humana, especificamente no herói, que pertence a uma tradição mítica, traduzindo valores coletivos, ao mesmo tempo em que se encaminha para um cenário imposto pela Tebas democrática.

Tomando como referência a tragédia, o mundo antigo é denominado de “Bela eticidade”, em que não há reconhecimento da cisão entre o espírito, e predominam as formas já fixadas e o convencionalismo. Contudo, no seu interior são gerados conflitos e, a partir do momento em que esses são individualizados, o espírito se divide e o herói não se vê apenas como fruto de contingências arbitrárias. O ganho de subjetividade aqui vale não apenas para o descolamento parcial do indivíduo em relação ao grupo como também para o artista, que alcança na sua arte um tipo de consciência trágica. Contudo, ainda que apartado da esfera coletiva o indivíduo a ela pertence. O filósofo formula a dialética trágica em relação ao indivíduo e a totalidade em vários dos seus livros, como Estética IV e Fenomenologia do Espírito. Especialmente no primeiro, Hegel aponta:

À individualidade pertence, porém, essencialmente a determinidade e, se o ideal deve surgir diante de nós como forma determinada, é necessário que não permaneça apenas em sua universalidade, mas manifeste o universal no modo particular e lhe dê existência e fenômeno apenas através disso. Sob esta relação, a arte não deve apenas descrever um estado universal do mundo, e sim partindo desta representação indeterminada, deve progredir para imagens dos caracteres e das ações determinados. (HEGEL, 2001, p.205).

De modo semelhante, Walter Benjamin, ao analisar o drama barroco alemão abordando a categoria do trágico, discute os problemas de uma metafísica depreciativa relacionada a esse assunto que poderia limitar a noção do trágico como intuição, natureza acaso. Assim, assume a perspectiva materialista e reluta contra o estudo do trágico no sentido hermético e também no sentido religioso e idealista. Eles comprometem a percepção de que o conceito e as ideias a ele referidos estão ligados ao mundo dos fenômenos. É preciso elucidar que o trágico é uma representação da estrutura empírica, sem que seja dela um decalque. Nesse aspecto, compreende-o como uma configuração estética e filosófica de um aspecto mundano que tem, pois, as suas diferentes formas, mas nenhuma delas se aparta completamente da relação com a realidade. (BENJAMIN, 2011, p.19-22) .

Discutir a representação do trágico é se referir à configuração formal, evidenciando a relação entre estrutura estética e processo social. Trata-se, aliás, de entender que a arte concentra e revela a forma contida na realidade. Nesse aspecto, o conceito subjacente a sua forma pode expor a discussão metafísica espiritual, o intento intuitivo e inventivo, mas não se isola, ao contrário, sedimenta o acontecimento histórico. A natureza da criação absorve o dado empírico e o reconstrói, fazendo dele conteúdo social sedimentado. Os impulsos e as determinações externos são transformados e passam a se articular no plano artístico.

Seja através do romance, seja da forma dramática, o trágico se compromete a mostrar as inclinações entre o indivíduo, suas decisões e o contexto histórico social. Além disso, discute as falhas e o abalamento que faz coexistir estruturas díspares, mas complementares, como a forma narrativa e forma social. Pode-se dizer que o romance se apropriaria do teatro de maneira heterodoxa, potencializando sua capacidade de representação, a qual deixa transparecer de modo mais incisivo a relação homóloga das estruturas histórica e estética. A configuração do romance se presta a demonstrar o trágico em uma perspectiva polifônica e ampliada a fim de figurar a conexão dos fatos narrativos aos fatos empíricos. Para comprovar isso, basta lembrar a experiência, questão central para o desenvolvimento romanesco: ela não está isolada da característica geral, nesse sentido, o trágico se mostra na sua totalidade e, por mais fragmentado que seja a configuração, permite-se a relação entre as partes. Deste modo, ainda na dificuldade de encontrar um denominador comum, podem conduzir relações importantes para desvendar a pobreza de experiências compartilhadas e a desilusão radical desse período. Isso só é possível, pois, embora individual, a experiência está na história, a



qual dispõe das contradições desses valores. Nesse sentido, a experiência supera um conhecimento individual e metafísico para concretizar-se na totalidade comum. Aliás, as formas narrativas são sintomáticas e correspondem a esse processo de esfacelamento: Sim, é preferível confessar que essa pobreza de experiência não é mais privada, mas de toda a humanidade (BENJAMIN, 1994, p.115)

No caso analisado, Fogo Morto, as experiências individuais são representações de um circunstância nacional; o destino dos personagens não corre absorto, pelo contrário são sobredeterminados pela conjuntura sócio-histórica. Nota-se que os conteúdos temáticos advindos da vida social não são informes e impostos pela estrutura artística, eles constituem formas sociais que irão relacionar dinamicamente com a estética num processo de homologia. Trata-se da concretização das relações sócio-históricas que produzem significados culturalmente, em uma dinâmica esclarecedora em que “os constrangimentos materiais da reprodução da sociedade são eles mesmos formas de base, as quais mal ou bem se imprimem nas diferentes áreas da vida espiritual, onde circulam e são reelaboradas em versões mais ou menos sublimadas ou falseadas, formas, portanto, trabalhando formas”. (SCHWARZ, 1999, p.30-31).

## Conclusão

Este trabalho procurou mostrar que o texto literário se constrói no entendimento da estrutura narrativa que não está dissociada de uma emersão crítica e reflexiva do processo social bem como das mudanças históricas. Ao contrário de muitas percepções, que associam o estudo literário ao hermetismo ou a simplicidade da esfera individualista e subjetiva, a intenção dessa pesquisa foi evidenciar que a manifestação estética tem base materialista, interagindo com a formação sócio-histórica, de onde mimetiza as relações políticas, econômicas e culturais (CANDIDO, 2004, p.170).

Nessa perspectiva, o trágico foi utilizado como instância mediadora a promover a homologia entre estrutura estética e processo social. Através da análise da tragicidade em Fogo Morto foi possível compreender melhor como a narrativa revela a modernização brasileira desenvolvida através da combinação desigual entre progresso e atraso humano. A premissa desse estudo é que o texto literário capta o processo social e o internaliza, reduzindo estruturalmente na forma estética. Deste modo, essa seria um princípio mediador que organiza

em profundidade os dados da ficção e os da realidade, sendo parte integrante dos dois planos (SCHWARZ, 1987, p.132).

Perceba que pretendemos aqui não é consternar a particularidade da Literatura à História ou à Sociologia. Ao contrário, é entender que a narrativa é forma histórica representando as suas contradições e ambivalências. Outra premissa base para o desenvolvimento dessa pesquisa é o conceito de forma objetiva, apresentado por Lukács e desenvolvido pelo filósofo Adorno. Essa concepção é importante, pois discute a relação sujeito e objeto na produção artística. A partir do estudo da materialidade histórica, esses estudiosos refletem sobre o primado do objeto e do processo social. Deste modo, revelam como a Literatura não escapa à realidade de seu tempo, ela decalca a realidade fazendo com que os reflexos da estrutura social migrem para o plano literário, onde atuam como princípio ordenador desempenhando seu papel ideológico. Nesse aspecto, a forma literária exprime representações individuais que também são sociais. Isto posto, percebemos que a sociedade não é limitadora da obra literária, mas como lembra Goldmann, ela é um elemento interno ativo que atritará com outras formas sob nova dinâmica e revelará algo de si. (GOLDMANN, 1977, p.18)

## Referências

- ADORNO, Theodor W. **Teoria estética**. Lisboa: Edições 70, 1970.
- ALMEIDA, José Mauricio Gomes de. **A Tradição Regionalista no Romance Brasileiro**. Rio de Janeiro: Achiamé, 1985.
- BARROS, Jayme de. “O drama econômico do romance”. In: **Espelho dos livros**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1936.
- BATISTA, Juarez da Gama. **As fontes da solidão (Ensaio)**. João Pessoa: União, 1994.
- BENJAMIN, Walter. **Origem do drama trágico alemão**. São Paulo: Autêntica, 2011.
- BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BUENO, Luís. **Uma história do romance de 30**. Campinas: Editora da Unicamp, 2006.
- BURITY, Tarcísio de Miranda. “O Trágico em José Lins do Rego e Gilberto Freyre”. In: **Revista Brasileira de Filosofia**. Abril-Maio-Junho, Vol. LII, Fasc. 206, 2002.

- CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. 9.ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.
- CANDIDO, Antonio. **Brigada ligeira**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004.
- CANDIDO, Antonio. **A educação pela noite**. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.
- CANDIDO, Antonio. **Vários Escritos**. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2004.
- CARPEAUX, Otto Maria. “O brasileiríssimo José Lins do Rego”. In: REGO, José Lins do. **Fogo Morto**. 54 ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 2000.
- COUTINHO, Edilberto. **O romance do açúcar**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980.
- FREYRE, Gilberto. **Sobrados e mucambos: decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano**. 14 ed. São Paulo: Global Editora, 2003.
- FURTADO, C. **O Mito do Desenvolvimento Econômico**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.
- FURTADO, C. **Teoria e Política do Desenvolvimento Econômico**. São Paulo: Victor Civita, 1983.
- GOLDMANN, Lucien. **Sociologia do Romance**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.
- GOLDMANN, Lucien. **Dialética e Cultura**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- HEGEL, G.W.F. **Estética**. Lisboa: Guimarães, 2001.
- HEGEL, G.W.F. **Fenomenologia do espírito**. 3. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2005.
- HOLANDA, Sérgio Buarque. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Cia das Letras, 1995.
- LAFETÁ, João Luiz. **1930: A Crítica e o Modernismo**. São Paulo: Duas Cidades, 2000.
- LINS, Álvaro. **Estudos em jornal de crítica**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1944.
- LUCAS, Fabio. **O caráter social da Literatura Brasileira**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1970
- LUKÁCS, Georg. **Estética**. Trad. M. Sacristán. Barcelona-México: Grijalbo, 1967.
- LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.
- REGO, José Lins do. **Ficção completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1972.
- SCHWARZ, Roberto. **Um mestre na periferia do capitalismo**. 4ed. São Paulo: Ed.34, 2000.
- SCHWARZ, Roberto. **Seqüências Brasileiras**. São Paulo: Cia das Letras, 1999.
- SCHWARZ, Roberto. **Que horas são?** São Paulo: Cia das Letras, 1987.

WILLIAMS, Raymond. **Tragédia moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

## DESDOBRAMENTOS DE VOZES NO GÊNERO ACÓRDÃO: POSSÍVEIS EFEITOS DE SENTIDOS

Carlos José de Carvalho Neto (UNINCOR)

**Resumo:** Esse trabalho possui, primeiramente, a finalidade de abrir um espaço de reflexão e discussão sobre o modo de organização do gênero acórdão, que, como texto está centrado num subsistema decisório, e como ação possui a função sócio-comunicativa de veicular as decisões do Poder Judiciário. E, em seguida, fazer um estudo dos diferentes pontos de vista, presentes num acórdão favorável e outro contrário a respeito do ato de autorização ou não de aborto de fetos sem viabilidade de vida extrauterina. A abordagem teórico-metodológica, aqui, segue os pressupostos da Semântica Argumentativa; utilizamos as concepções de Bakhtin, Marcuschi, Ducrot, no que concernem os conceitos de gênero, polifonia e produção de sentido, respectivamente. Consideramos que esta pesquisa apresenta implicações de ordem teórica e metodológica que enriquecem os estudos interdisciplinares que perpassam a linguagem e a esfera jurídica. Os resultados preliminares deste estudo revelam que as sobreposições de vozes estão centradas numa recorrência de uma mesma formação discursiva, o que orienta os interlocutores a determinados posicionamentos.

**Palavras-Chave:** acórdão, argumentação, polifonia.

Convém esclarecer que, a atuação jurisdicional, via o exercício do direito de ação, desenvolve-se por meio da dialética jurídico/processual, assim entendida como um debate onde há ideias diferentes, onde um posicionamento é defendido e contradito logo depois, visando, com isso, a influir na construção da decisão judicial.

Por meio dos argumentos fáticos e jurídicos levados a júízo pela atuação das partes envolvidas no litígio<sup>13</sup>, o Estado-Juiz se vê obrigado a proferir uma decisão solucionando a lide<sup>14</sup> mediante a análise dos posicionamentos argumentativos das partes, elaborando uma espécie de síntese, tal qual no silogismo, denominada decisão judicial.

<sup>13</sup> Litígio é o conflito qualificado em que uma parte resiste ao direito da outra.

<sup>14</sup> Lide é a judicialização do conflito.

Essa decisão pode adquirir diversas naturezas, sendo o Acórdão a que nos interessa neste trabalho.

Ressaltamos que Acórdão é uma decisão colegiada proferida por juízes no âmbito dos tribunais, cujas especificidades relativas ao gênero serão trabalhadas ao longo do estudo.

Nessa esteira, no universo dialético da decisão judicial denominada Acórdão, almejamos fazer um estudo dos diferentes pontos de vista, presentes num acórdão favorável e outro contrário a respeito do ato de autorização ou não de aborto de fetos sem viabilidade de vida extrauterina.

É sabido que do ponto de vista jurídico, é possível, sobre questões de fundo idênticas, incidirem soluções judiciais diferentes, tendo em vista as técnicas de hermenêutica jurídica aplicadas, que podem conduzir a um ou outro resultado final. Contudo, o que nos motivou a analisar o gênero Acórdão é a interessante questão de entender, pelo prisma linguístico, como se dá a sua construção e conclusão antagônicas quando as lides forem idênticas, ou seja, como se organizam os textos judiciais que consubstanciam decisões em questões fático/jurídicas iguais.

A reflexão sobre a organização dos textos judiciais naquelas situações mostra-se relevante para auxiliar o entendimento e o percurso gerador de sentido construído pelo prolator da decisão, possibilitando ao operador do direito uma ferramenta de análise diversa da tradicional hermenêutica jurídica, enriquecendo a dialética processual.

Assim, este trabalho de pesquisa se justifica, pois se abre um espaço de aproximação entre os estudos linguísticos e aqueles que abarcam trabalhos de cunho jurídico. Acredita-se em contribuições metodológicas relevantes que careçam de análises que perpassam investigações que privilegiam o ponto de vista somente jurídico e legalista. Assim, é possível que os estudos numa dimensão linguística descortinem novas perspectivas de análise para os operadores do direito.

Em Resumo, a relevância da temática proposta consiste no olhar diferenciado para as decisões judiciais, mormente as mais relevantes para a sociedade considerada como um todo, trazendo para o âmbito jurídico questões de linguísticas essenciais ao discurso jurídico.

Podemos destacar como objetivos os de contribuir com os estudos que contemplam a polifonia e a argumentação, observando um gênero processual, por meio de olhares linguísticos e jurídicos; analisar o modo de organização do gênero acórdão, para se verificar não só uma regularidade organizacional, mas também, a construção, pautada num viés

orientativo e argumentativo, recorrente no discurso judicial; examinar os desdobramentos das vozes presentes nesse gênero e observar a construção da linha argumentativa dos acórdãos a serem analisados.

Desde 2014, dedicamos aos estudos do gênero acórdão buscando compreender não só a sua organização enquanto um gênero, mais também para identificar as estratégias argumentativas presentes na sua construção.

Muito se tem discutido acerca do gênero acórdão como materialidade linguística e, antes de adentrarmos nessa seara, cremos ser importante situar o universo em que ele se insere, pois, como parte de um todo podemos retirar desse gênero alguns elementos que nos ajudam a defini-lo.

É lugar comum e de conhecimento geral em direito a afirmação segundo a qual o Estado reservou para si o poder/dever de julgar. Convencionamos denominar essa atividade estatal de jurisdição.

Em sua gênese, tal qual concebemos na atualidade e guardadas as vicissitudes próprias de cada tempo, a jurisdição se formou com a criação do Estado e a tripartição montesquieniana do poder, onde o Estado chamou a si o monopólio da atividade jurisdicional e a atribuiu a uma subdivisão orgânica do poder chamada Judiciário.

A jurisdição, em conceito extremamente difundido e unívoco, caracteriza-se, segundo Galeno Lacerda, apresentado por Carneiro (2001), como a atividade pela qual o Estado soluciona a lide declarando ou realizando o direito em concreto, ou seja, atividade pela qual o Estado-Juiz, em substituição às partes, e com desinteresse na lide [terzietà] decide a quem cabe o direito, declarando-o ou fazendo-o ser concretizado. Para tanto, emprega a legislação, fruto da atividade legislativa, como fonte fim para o seu atuar jurisdicional.

É nesse atuar por meio da jurisdição que encontramos a atividade jurisdicional materializada em várias espécies de atos. Contudo, é importante dizer que a construção do resultado final dado pelo Poder Judiciário a um caso concreto é fruto de uma relação dialética ocorrida no interior de um instrumento utilizado pelas partes envolvidas e pelos órgãos da jurisdição chamado processo.

Pois bem, nos interessa, para o presente trabalho, o subsistema decisório, cuja função sócio-comunicativa é veicular as decisões do Poder Judiciário e no qual encontramos materializado o discurso jurídico implicativo de uma decisão.

Podemos dizer que há um gênero maior [gênero das decisões judiciais] dos quais os gêneros acórdão, sentença judicial e decisão interlocutória seriam espécies, pois possuem alguns traços comuns que nos permitem subsumi-las ao gênero das decisões judiciais.

Quanto aos tipos de decisões [decisão interlocutória, sentença judicial e acórdão], deteremo-nos precisamente no gênero acórdão.

Podemos dizer que há um gênero maior [gênero das decisões judiciais] dos quais os gêneros acórdão, sentença judicial e decisão interlocutória seriam espécies, pois possuem alguns traços comuns que nos permitem subsumi-las ao gênero das decisões judiciais.

Quanto aos tipos de decisões [decisão interlocutória, sentença judicial e acórdão], deteremo-nos precisamente no gênero acórdão. Porém, é pertinente fazer uma breve distinção para situar o leitor - mesmo que ainda no âmbito dos conceitos jurídicos - entre decisão interlocutória, sentença judicial e acórdão.

As chamadas decisões interlocutórias são aquelas proferidas no curso do processo, resolvendo ou determinando questões ou condutas sem decidir o mérito da lide e sem por fim ao processo – mérito entendido como a questão principal de fato ou de direito incerta no processo para que o julgador a resolva.

Sentença, por sua vez, são decisões que, a princípio, resolvem o mérito da lide. Porém, podem extinguir o processo sem resolver o mérito, tendo em vista questões processuais que impedem a análise do mérito e o prosseguimento do processo. É tida como decisão monocrática, posto que proferida por apenas um juiz nas comarcas.

Os acórdãos, por sua vez, e via de regra, são decisões proferidas por tribunais em julgamento colegiado, portanto por mais de um juiz – denominado no âmbito dos tribunais de desembargador – quem visam à revisão das sentenças proferidas nas comarcas na via recursal. Há, também, algumas ações de competência originária que se iniciam nos tribunais e não nas comarcas e são decididas por meio de acórdãos.

Postas essas explicações, cumpre-nos identificar a materialidade linguística a ser confrontada com o referencial teórico, e diz respeito a dois acórdãos do Tribunal de Justiça de Minas Gerais, tendo como temática a autorização de aborto de fetos sem viabilidade de vida extrauterina, sendo um favorável e outro contra a autorização do aborto.

O Acórdão favorável é designado pelo nº 1.0027.08.157422-3/001 da Comarca de Betim, cujo Relator foi o Desembargador Fernando Caldeira Brant. O Acórdão contrário é designado pelo nº 1.0024.06.199818-3/001 da Comarca de Belo Horizonte, cujo Relator foi o



Desembargador Nilo Lacerda. Apresentamos, respectivamente a ementa [Resumo oficial] dos dois acórdãos objeto das análises a serem empreendidas:

EMENTA: ALVARÁ JUDICIAL - ANTECIPAÇÃO TERAPÊUTICA DO PARTO - FETO COM ANOMALIA CONGÊNITA INCOMPATÍVEL COM A VIDA - DISPLASIA TANATOFÓRICA - EXAMES MÉDICOS COMPROBATÓRIOS - PONDERAÇÃO DE VALORES - CONCESSÃO - VOTO VENCIDO PARCIALMENTE. A constatação segura do desenvolvimento de gravidez de feto com anomalia congênita incompatível com a vida põe em confronto muitos valores consagrados por nossa Constituição Federal, sendo a vida o bem mais precioso, seguido da liberdade, autonomia da vontade e dignidade humana. Tendo poucas probabilidades de sobrevivência ao nascimento, atestado pelo médico que assiste a requerente, bem assim, corroborado com parecer do perito médico judicial, assiste a requerente o direito de exercer a liberdade e autonomia de vontade, realizando o aborto e abreviando os sérios problemas clínicos e emocionais que a estão acometendo, ao pai e a todos os familiares. Diante da certeza médica de que o feto será natimorto, protegendo-se a liberdade, a autonomia de vontade e a dignidade da gestante, deve a ela ser permitida a interrupção da gravidez.(BRASIL, 2006).

EMENTA: ALVARÁ JUDICIAL - ANENCEFALIA - PEDIDO DE INTERRUPTÃO TERAPÊUTICA DA GESTAÇÃO - DIREITO A VIDA.Impossível decretar ou mesmo antecipar a morte, mesmo diante da situação apresentada nos autos, pois o feto é incontroverso pode nascer com vida, não sendo possível utilizar a analogia e/ou princípios genéricos para fundamentar suposições e ilações desprovidas de qualquer fundamento legal (BRASIL, 2008).

Cumprida a missão de situar o leitor menos afeto ao universo jurídico, apresentando alguns conceitos dessa esfera, nos é imposto, agora, debruçarmos sobre os aspectos linguísticos intrínsecos e extrínsecos do gênero acórdão.

Não se deve tomar como sinônimo tipo textual e gênero textual. Tendo em vista a natureza linguística da composição, tais como as lexicais e outras, o tipo textual se restringiria à narração, argumentação, exposição, descrição e injunção. O gênero textual, por sua vez, é definido por conteúdos, propriedades funcionais, estilo e composição característica, além de ser de várias ordens, e pode ser conceituado como “entidades sócio-discursivas e formas de ação social incontornáveis em qualquer situação comunicativa” (MARCUSHI, 2005).

Todas as esferas da atividade humana, por mais variadas que sejam, estão relacionadas com a utilização da língua. Não é de surpreender que o caráter e os modos dessa utilização sejam tão variados como as próprias esferas da atividade humana [...]. O enunciado reflete as condições específicas e as finalidades de cada uma dessas esferas, não só por seu conteúdo temático e por seu estilo verbal, ou seja, pela seleção operada nos recursos da língua - recursos lexicais, fraseológicos e gramaticais - mas também, e sobre tudo, por sua construção composicional (BAKHTIN, p. 179, 2003)

Embora os gêneros textuais estejam atrelados a um trabalho coletivo fruto da vida em sociedade e da cultura em que se inserem, não são instrumentos estanques e enrijecedores da ação criativa, como nos lega Marcuschi (2005) e não são definidos somente pela estrutura ou por particularidades linguísticas, mas, também, pelas funções comunicativas, cognitivas e institucionais.

[...] os gêneros textuais não se caracterizam nem se definem por aspectos formais, sejam eles estruturais ou linguísticos, e sim por aspectos sócio-comunicativos e funcionais, isso não quer dizer que estejamos desprezando a forma. Pois é evidente, [...], que em muitos casos são as formas que determinam o gênero e, em outros tantos serão as funções. Contudo, haverá casos em que será o próprio suporte

ou o ambiente em que os textos aparecem que determinam o gênero presente (MARCUSCHI, 2005, p.2).

Portando, há uma diversidade considerável de gêneros, incumbindo-se à competência sociocomunicativa do falante a determinação de qual deles deverá ser ou não utilizado em cada prática social, de forma que a “escolha do gênero se dá em função dos parâmetros da situação que guiam a ação e estabelecem a relação meio-fim, que é a estrutura básica de uma atividade mediada” (KOCH, p.55, 2011).

Para Irene Machado (2006, p. 28), os gêneros discursivos incluem toda sorte de diálogos cotidianos bem como enunciações da vida pública, institucional, artística, científica e filosófica. O Acórdão não foge a esse catálogo, pois consubstancia um discurso institucional decorrente do atuar da Justiça na decisão do caso concreto, ou seja, o acórdão está no domínio discursivo<sup>15</sup> do discurso jurídico.

Portanto, quanto ao conteúdo e propriedades funcionais, o gênero acórdão encerra o universo da aplicação do direito ao caso concreto denominado lide, sendo o seu conteúdo temático o direito e os fatos contrários ao direito posto para o Poder Judiciário decidir e, ainda, com propriedades funcionais persuasivas, visando a uma decisão judicial num ou noutro sentido, segundo os interesses, posições e funções exercidas no processo.

Contudo, ao gênero textual subjazem tipos textuais de várias ordens e, na definição de Marcuschi (2005, p 25) “um texto é em geral tipologicamente variado (heterogêneo)”, com sequências descritivas, narrativas e argumentativas.

A sequência narrativa consiste na enunciação de fatos que envolvem ações de personagens, encadeadas no tempo. A sua caracterização contempla uma organização temporal, cuja predominância abarca os verbos de ação, em geral no passado.

O modo descritivo consiste na apresentação de traços ou características de um ser vivo, um objeto, um ambiente, uma cena.

Predominam neste tipo textual os verbos de situação, em geral no presente ou no pretérito imperfeito do indicativo, bem como as expressões qualificativas.

A presença das sequências textuais (sequências tipológicas) descritivas, narrativas e argumentativas nos Acórdãos deve-se a natureza desses textos, que segundo Perelman (apud

---

<sup>15</sup> Segundo Marcuschi (2005) entende-se por domínio discursivo a esfera ou instância de produção discursiva ou de atividade humana. Esses domínios não são textos nem discursos, mas propiciam o surgimento de discursos bastantes específicos.

Petri, 2000, p. 98) é essencialmente argumentativa, conforme pode se depreender de alguns pequenos trecho do Acórdão A:

A §27 “O conflito ocorre nos Tribunais quando se põem de um lado a angústia e frustração dos pais e principalmente da gestante, por estar gerando um feto que inevitavelmente não sobreviverá (...)” (BRASIL, 2008).

Sequências tipológicas

---

Argumentativa

Gênero textual: acórdão

---

O conflito ocorre nos Tribunais quando se põem de um lado e principalmente da gestante a angústia e frustração dos pais por estar gerando um feto que inevitavelmente não sobreviverá (...)

---

§107 Nenhum magistrado deseja que um recurso deste jaez lhe caiba para discussão e decisão. Porém, o julgador não pode se furtar à missão que abraçou, e deverá enfrentá-la, por mais difícil que possa parecer. (BRASIL, 2008).

Sequências tipológicas

---

Argumentativa

Gênero textual: acórdão

---

Nenhum magistrado deseja que um recurso deste jaez lhe caiba para discussão e decisão. Porém, o julgador não pode se furtar à

missão que abraçou, e deverá  
enfrentá-la, por mais difícil que  
possa parecer.

Depreende-se desse pequeno trecho o caráter descritivo, narrativo e argumentativo do gênero Acórdão.

Quanto à estrutura, o gênero acórdão revela peculiaridades próprias do gênero decisão jurídica, que irremediavelmente, e sob pena de nulidade do ato, tem que seguir uma forma/estrutura quase que sacramentar. O esquema abaixo ilustra essa ideia.

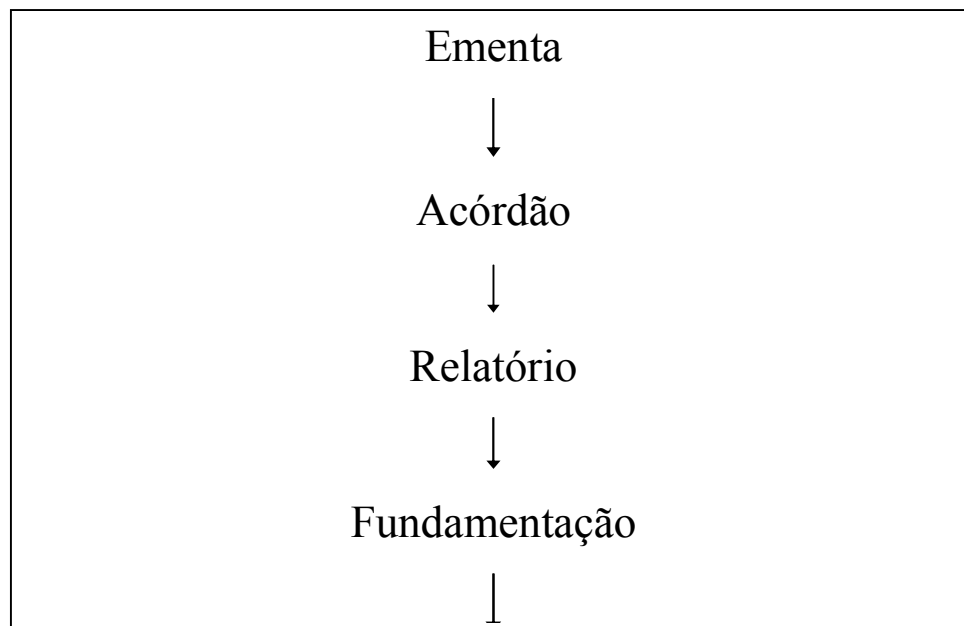


Figura 1 estrutura do Acórdão

Portando, há uma diversidade considerável de gêneros, incumbindo-se à competência sociocomunicativa do falante a determinação de qual deles deverá ser ou não utilizado em cada prática social, de forma que a “escolha do gênero se dá em função dos parâmetros da situação que guiam a ação e estabelecem a relação meio-fim, que é a estrutura básica de uma atividade mediada” (KOCH, p.55, 2011).

Mas, pelo presente estudo, como já indicado no início, pretendemos, também, a buscar examinar os desdobramentos de vozes presentes nesse gênero, por meio da teoria da polifonia de Ducrot.

É corrente a ideia de que a polifonia formulada por Bakhtine incide sobre textos e não sobre os enunciado, como é tratada a questão por Oswald Ducrot ao repousar seus estudos sobre o enunciado, não se alinhando com as teorias que pressupõe a unicidade de sujeitos.

É contra a concepção de unicidade do sujeito, ou seja, tese segundo a qual na base de cada enunciado subjaz um único autor, que Ducrot se volta com a teoria Polifônica. Defende, em *O dizer e o dito* (1987), a tese segundo a qual é possível verificar diferentes representações do sujeito da enunciação no sentido do enunciado.

Sustenta Ducrot poder identificar, pelas marcas de primeira pessoa, o locutor enquanto ser do discurso e o enunciador pelo sentido do enunciado.

Vejamos no seguinte trecho: “No campo religioso, praticante que sou do catolicismo, professo que somente Deus dá vida e é dele a missão de tirá-la.” Pelas marcas de primeira pessoa “praticante que sou” depreende-se o locutor praticante do catolicismo e responsável pela falta, que coincide com o enunciador depreendido do sentido, ou seja, enunciador católico.

Portanto, por meio de análises como essa que pretendemos dar cabo aos objetivos traçados para este trabalho.

#### Referências

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da Criação Verbal**. Tradução Paulo Bezzer. 4 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 179-306.

BRASIL. Tribunal de Justiça de Minas Gerais. Acórdão na Apelação Cível 1.0024.06.199818-3/001. Relator: LACERDA, Nilo. Publicado 08-11-2006. Disponível em <[http://www4.tjmg.jus.br/juridico/sf/proc\\_resultado2.jsp?listaProcessos=10024061998183001](http://www4.tjmg.jus.br/juridico/sf/proc_resultado2.jsp?listaProcessos=10024061998183001)> Acesso em 15/06/2014.

\_\_\_\_\_. Tribunal de Justiça de Minas Gerais. Acórdão na Apelação Cível 1.0027.08.157422-3/00. BRANT, Fernando Caldeira. Publicado em 25-06-2008. Disponível em <[http://www4.tjmg.jus.br/juridico/sf/proc\\_resultado2.jsp?listaProcessos=10027081574223001](http://www4.tjmg.jus.br/juridico/sf/proc_resultado2.jsp?listaProcessos=10027081574223001)> Acesso em 15/06/2014.

BARBISAN, Leci Borges. TEIXEIRA, Marlene. **Polifonia:** origem e evolução do conceito em Oswald Ducrot. Disponível em <[www.seer.ufrgs.br/organon/article/download/29792/18411](http://www.seer.ufrgs.br/organon/article/download/29792/18411)> Acesso em 20/04/2015

CARNEIRO, Athos Gusmão. **Jurisdição e Competência.** 11. ed. São Paulo: Saraiva, 2001.

KOCH, Ingedore G. Villaça. **Desvendando os segredos do texto.** 7.ed. São Paulo: Cortes, 2011.

LELLIS, Lelio Maximino. **O texto nos acórdãos dos tribunais.** Disponível em: <[http://www.sapientia.pucsp.br/tde\\_busca/arquivo.php?codArquivo=7866](http://www.sapientia.pucsp.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=7866)> Acesso em: 21/06/2015.

167

MACHADO, Irene. Gêneros discursivos. In: **Bakhtin outros conceitos.** Org. BRAIT, Beth. São Paulo. Contexto, 2005, p.150-165.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. **Gêneros textuais: constituição e práticas sociodiscursivas.** Versão mimeo.2005

PETRI, M.J.C. **A argumentação lingüística e o discurso jurídico.** 2 ed. São Paulo: Editora Plêiade, 2000.

## A NARRATIVA DO REAL NA FICÇÃO: A MEMÓRIA DA GUERRA COLONIAL PORTUGUESA EM OS CUS DE JUDAS

Carmem Roquini Juliacci Santana (UFLA)

“Grava-se algo a ferro e fogo, para que fique na memória: somente o que não  
cessa de doer fica guardado na memória.”  
(Friedrich Nietzsche, A genealogia da moral).

168

**Resumo:** A Revolução dos Cravos (1974) marcou a história de Portugal, pondo fim ao Estado Novo e a Guerra Colonial, desencadeando o processo de descolonização dos territórios africanos. O país foi marcado por quatro décadas de um governo totalitarista e repressivo, além da sangrenta guerra colonial na África, levando milhões de portugueses aos campos de batalha, lutando pela manutenção das colônias africanas, símbolos do passado glorioso que sustentava parte do discurso autoritário do governo Salazarista. Essa memória coletiva é representada em diversas obras pós-revolução dos cravos, que marcam a democratização e a liberdade de expressão em Portugal. Nesse sentido, Antônio Lobo Antunes, autor que atuou como médico na guerra em Angola entre os anos de 71 a 73 retrata em seus primeiros livros suas memórias sobre o período em que esteve nas tropas portuguesas. O livro *Os Cus de Judas*, lançado em 1979 representa o cunho memorialístico da narrativa do autor. Entretanto, a obra perpassa por uma pluralidade de vozes, visto que representa a realidade de diversos jovens portugueses que foram enviados pelo regime aos campos da guerra. A obra *Os cus de Judas* de Lobo Antunes se torna importante em um processo de reflexão, construção da memória sobre guerra colonial para a sociedade portuguesa. Dessa forma, este trabalho, parte do projeto PIVIC-UFLA A marca da Revolução nas obras literárias Portuguesas pós-74, orientado pela Profª. Dra. Roberta Guimarães Franco Faria de Assis, pretende analisar a importância da memória como processo de narração dos acontecimentos históricos dentro do romance e como reflexão acerca do período sombrio da guerra colonial.

**Palavras- Chave:** Lobo Antunes, Memória, Guerra Colonial

### Considerações Iniciais



A narrativa em primeira pessoa, a princípio marca da experiência individual, se expande na obra de Antônio Lobo Antunes. Em *Os Cus de Judas*, vemos um relato da história do Estado Novo português e da Guerra Colonial. A obra lançada em 1979, em conjunto a dois outros livros (*Memória de Elefante* [1979] e *Conhecimento do Inferno* [1980]) denominados por Lobo Antunes como "ciclo de aprendizagem", integra as memórias do autor no período em que atuou como médico na Guerra Colonial em Angola, entre 1971 à 1973. Demonstrando características do pós-modernismo, contemplando a história crítica com a subjetividade do sujeito, narra o período sombrio através da apresentação de múltiplas vozes que cercam o período histórico mencionado. Segundo SEIXO, “a natureza bifronte de inovação radical ou de transformação progressiva dos dados que a convenção literária vai legando.” (2001, p. 32). A narrativa traz uma inovação sobre a qual o país passou, acompanhando a transição democrática. Portugal, narrado nas recordações de infância do autor até sua vida adulta, é ilustrado por familiares e senhoras tradicionalistas, religiosas e defensores do regime que perpetuou no país durante 41 anos: “O espectro de Salazar pairava sobre as calvas pias labaredazinhas de Espírito Santo corporativo, salvando-nos da ideia tenebrosa e deletéria do socialismo.” (ANTUNES, 2008, p. 06)

Por outro lado, Angola, denominada nos relatos como *Os Cus de Judas*, é colocada como um lugar distante. A estranheza dos soldados na chegada ao novo país, as atrocidades cometidas pelo PIDE (Policia Internacional e de Defesa do Estado) e a falta de sentido da guerra para esses soldados perpassam o romance:

O comboio cheio de malas e do receio tímido de estrangeiros em terra desconhecida, cuja lusitanidade se nos afigurava tão problemática como a honestidade de um ministro, rolou do cais para os musseques nun gingar inchado de pombo. A miséria colorida dos bairros que cercavam Luanda, as coxas lentas das mulheres, as gordas barrigas de fome das crianças imóveis nos taludes a olharem-nos, arrastando por uma guita brinquedos irrisórios, principiaram a acordar em mim um sentimento esquisito de absurdo, cujo desconforto persistente vinha sentindo desde a partida de Lisboa, na cabeça ou nas tripas, sob a forma física de uma aflição inlocalizável, aflição que um dos padres presentes no navio parecia compartilhar comigo, afadigado em

encontrar no breviário justificações bíblicas para massacres de inocentes. (ANTUNES, 2008, p. 11)

Conseguimos, a partir da narração imagética de Lobo Antunes, construir a paisagem de guerra, a perplexidade e a revolta através do olhar de quem atuou nas tropas portuguesas, além da desinformação sobre os acontecimentos do restante da população e as justificativas do governo, baseadas no tradicionalismo, para defender a guerra da manutenção das colônias africanas. Assim, a narrativa memorialística do personagem-narrador e sua reflexão sobre a história de Portugal durante o Estado Novo e suas consequências integram a obra de Lobo Antunes. De acordo com Carlos Reis:

Desenvolvendo-se em estreito contato com um presente que trata de modelizar, a ficção de Lobo Antunes supera a fixação na guerra colonial e avança para a representação das sequelas sociais, mentais e culturais da Revolução de 25 de abril de 1974. Nesse contexto, encontram-se com frequência figuras, episódios e sentidos que se reportam à descolonização, ao Portugal supostamente “modernizado”, ao redimensionamento europeu da nação, às neuroses, às mistificações e aos pequenos dramas humanos que esse Portugal pós-colonial acolhe.” (REIS, 2004, p. 35)

Dessa forma, *Os Cus de Judas*, lançado quatro anos após a descolonização, consegue articular o período da guerra colonial, abrangendo os dois países que o narrador-personagem descreve, além das sequelas morais e sociais que a guerra colonial trouxe a Portugal, como o trauma da perda das colônias, à volta dos portugueses da África, iniciando um recomeço nacional, desconstruindo sua identidade grandiosa de colonizador, voltando-se para a imagem do pequeno país agrícola da Europa, como afirma Margarida Calafate Ribeiro (2004, p. 02), “Portugal como uma semiperiferia que imagina o centro.”

### **O narrador como testemunha ocular: a experiência**

Segundo Walter Benjamin (1974, p. 198), “A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte que recorreram todos os narradores.” Assim, a partir da experiência de Lobo Antunes e sua capacidade de transmissão de diferentes experiências ao longo do romance, podemos reconstruir um quadro verossímil da guerra e seus personagens. Os cus de Judas descreve, em suas primeiras páginas, o tempo vivido em Portugal, desde um zoológico que o narrador visitava em sua infância, a descrição dos familiares, representados por tias idosas que saudavam os tempos de glória de Portugal e acreditavam que o envio do sobrinho às tropas portuguesas seria positivo:

– Felizmente que a tropa há de torná-lo um homem.

Esta profecia vigorosa, transmitida ao longo da infância e da adolescência por dentaduras postiças de indiscutível autoridade, prolongava-se em ecos estridentes nas mesas de canasta, onde as fêmeas do clã forneciam à missa dos domingos contrapeso pagão a dois centavos o ponto, a quantia nominal que lhes servia de pretexto para expelirem, a propósito de um beste, ódios antigos pacientemente segregados. (ANTUNES, 2008, p. 06)

Após o embarque para Angola, o narrador transporta-se para a paisagem estranha e sombria da guerra, com os ritos militares, a solidão em consequência ao distanciamento do país de origem. Portugal é representado apenas por uma medalha com o rosto de Salazar, dada no dia do embarque para Angola por senhoras que apoiavam o governo, como um incentivo aos jovens portugueses enviados à guerra, uma suposta prova do zelo do governo português da época aos soldados, o que é desmentido na narrativa do médico ao longo da história:

Subitamente sem passado, com o porta-chaves e a medalha de Salazar no bolso, de pé entre a banheira e o lavatório de quarto de bonecas atarraxados à parede. [...] Como quando se tosse nas garagens à noite, pensei, e se sente o peso insuportável da própria solidão, nas orelhas, sob a forma de estampidos reboantes, idênticos ao pulsar das têmperas no tambor do travesseiro. (ANTUNES, 2008, p. 08)

Sem uma ordem cronológica definida, em meio à descrição da guerra, a narrativa vai se contruindo a partir das lembranças do narrador. As imagens e os acontecimentos surgem e retornam a partir da memória construída pela experiência, como marcas gravadas dentro do narrador. Essas marcas, em sua maioria, são oriundas de experiências negativas na sua vida pessoal e, ao mesmo tempo, de Portugal, simbolizando o caráter plural da narrativa. O narrador demonstra um desequilíbrio e uma falta de domínio das lembranças, principalmente as da guerra, lembranças que o perturbam. Em meio a lembranças perturbadoras, Lobo Antunes através de seu narrador recorda experiências de Portugal, sempre marcado pelo tradicionalismo e as glórias marítimas portuguesas, proibindo-o um pensamento contrário:

Porém, na época de que lhe falo eu tinha cabelo, bastante cabelo, enfim, algum cabelo se bem aparado regularmente curto e escondido dentro do pires e da boina militar, e descia de Luanda a caminho de Nova Lisboa na direção da guerra, através de inacreditáveis horizontes sem limites. Entenda-me: sou homem de um país estreito e velho, [...] Policiaram-me o espírito, em suma, e reduziram-me a geografia aos problemas do fuso, a cálculos horários de amanuense cuja caravela de aportar às Índias se metamorfoseou numa mesa de fórmica com esponja em cima para molhar selos e a língua. (ANTUNES, 2008, p. 14)

Mais uma vez, Portugal é representado por sua imagem heróica e desbravadora, a partir das navegações. Assim, o narrador cresce em um ambiente que o protege de qualquer pensamento contrário à sua nacionalidade grandiosa e vencedora. Entretanto, o narrador se posiciona de modo crítico e reflexivo diante do pensamento de superioridade e saudosismo da cultura tradicional portuguesa:

Pertencemos à uma terra em que a vivacidade faz as vezes do talento e onde a destreza ocupa o lugar da capacidade criadora, e creio com frequência que não passamos de fato de débeis mentais habilidosos consertando os fusíveis da alma à custo de expedientes de arame. (ANTUNES, 2008, p. 15-16)

Como parte das críticas feitas no livro, sobre os abusos do governo autoritário que esteve à frente de Portugal durante o Estado Novo, o narrador traz à cena às torturas realizadas pelos órgãos repressores ligados ao governo:

Impedidos de pescar e caçar, sem lavras, prisioneiros do arame farpado e das esmolas de peixe seco da administração, espiados pela PIDE, tiranizados pelos cipaios, os luchazes fugiam para a mata, onde a MPLA, inimigo invisível, se escondia, obrigando-nos a uma alucinante guerra de fantasmas. (ANTUNES, 2008, p. 18)

No romance há poucos diálogos e personagens. A família do médico-narrador integra o núcleo português da obra, marcado pela forte cultura tradicional portuguesa e o apoio ao governo salazarista. Angola é marcada pelos soldados, por personagens que formam a polícia política do Estado Novo (PIDE) e Sofia, personagem com que o médico tem uma filha, mas desaparece após ser capturada pelas autoridades da PIDE. Outra personagem importante retratado em Angola é o capitão, mesmo sendo identificado apenas pelo seu posto no exército, o personagem é tratado pelo narrador com certa admiração. Sua angústia e horror à guerra, assim como seu interesse por livros que seriam de cunho comunista, grupo perseguido pelo governo totalitarista português, são marcados pelos poucos diálogos em que o narrador traz no romance.

O narrador retrata pelo menos dois soldados próximos mortos durante o embate das tropas portuguesas e o MPLA (Movimento pela Libertação de Angola). Entretanto, inúmeras vezes ele relata os feridos da guerra que ele tratou durante o exercício de sua profissão em Angola:

Nunca as palavras me pareceram tão supérfluas como nesse tempo de cinza, desprovidas do sentido que me habituara a dar-lhes, privadas de peso, de timbre, de significado, de cor, à medida que trabalhava o coto descascado de um membro ou reintroduzia numa barriga os intestinos que sobravam, [...], se me perguntam porque continuo no Exército respondo que a revolução se faz por dentro, explicava o capitão de óculos moles e dedos membranosos atrás do seu cigarro eterno, o capitão que puxou a pistola para o pide magrinho que atirara um

pontapé a uma rapariga grávida e o expulsou da companhia indiferente às ameaças azedas do outro, o capitão de malas cheias de livros e de revistas estrangeiras que me contavam do que eu não sabia e a quem me juntei meses mais tarde na ilha e arame de Ninda, ao pé do rio, para a travessia sem bússola de uma longa noite. (ANTUNES, 2008, p. 21)

Como já dito, as histórias narradas no romance, possuem um caráter autobiográfico. A experiência de Antônio Lobo Antunes durante o período da Guerra Colonial faz com que o romance pós-modernista ganhe uma riqueza de detalhes. A veracidade da experiência em meio à ficção traz um caráter atemporal ao romance, importante para um processo de reflexão sobre a história de Portugal:

A informação só tem valor no momento em que é nova. Ela só vive nesse momento, precisa entregar-se inteiramente a ele e sem perda de tempo tem que se explicar nele. Muito diferente é a narrativa. Ela não se entrega. Ela conserva suas forças e depois de muito tempo ainda é capaz de se desenvolver. (BENJAMIN, 1994, p.204)

O caráter atemporal e reflexivo da obra de Lobo Antunes se baseia na narrativa, a partir dela consegue-se recriar imagens dos anos finais em que Portugal esteve guiado por um governo autoritário, seu fechamento econômico e político, as atrocidades cometidas mantidas em uma ideia nostálgica de glória, que não condizia mais com a realidade do país, a persistência de uma guerra sem sentido, o processo de redemocratização protagonizado pelos próprios portugueses que estiveram lutando na guerra e por fim, as consequências de todos estes acontecimentos. O narrador apresenta seu relato através de suas experiências para a recriação dos fatos da nação Portuguesa, a narrativa parte do narrador: Ela não está interessada em transmitir o “puro em si” da coisa narrada como uma informação ou um relatório. “Ela não mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador.” (BENJAMIN, 1994, p.205)

A narrativa de Os Cus de Judas continua entre as lembranças da Guerra em Angola mesmo depois do seu fim, com um aspecto de descrença do narrador-personagem em meio ao

seu futuro e ao futuro do país, as marcas do período sombrio do regime ditatorial na vida do narrador personagem são constituintes imprescindíveis que constroem a história pessoal do narrador e a história nacional de Portugal. Lobo Antunes não marca um fim determinado na obra. Terminando com a mesma tia que afirmara no início do livro que a tropa iria torná-lo um homem:

– Estás mais magro. Sempre esperei que a tropa te tornasse um homem, mas contigo não há nada a fazer.

E os retratos dos generais defuntos nas consolas aprovaram com feroz acordo a evidência desta desgraça.

Não, não, siga sempre em frente, vire na primeira à direita, na segunda à direita, a seguir, e como quem não quer a coisa está na Praceta do Areeiro. A salvo. Eu? Fico ainda mais um bocado por aqui. Vou despejar os cinzeiros, lavar os copos, dar um arranjo à sala, olhar o rio. Talvez volte para a cama desfeita, puxe os lençóis para cima e feche os olhos. Nunca se sabe, não é?, mas pode bem acontecer que a Tia Teresa me visite. (ANTUNES, 2008, p. 92)

Como um desfecho sem um fato que a finalizasse, a obra propõe ao leitor uma reflexão, como BENJAMIN (1994) quando diz que “O romance, ao contrário, não pode dar um único passo além daquele limite em que, escrevendo na parte inferior da página a palavra fim, convida o leitor a refletir sobre o sentido de uma vida.” (BENJAMIN, 1994, p.212)

Assim, como parte da construção da memória, o modo inacabado do romance convida o leitor à um processo de reflexão dos acontecimentos e sua continuidade. A visão pessimista do narrador-personagem, parte de uma reconstrução do país a partir do regime democrático, vai contra a corrente de pensamento estagnada nas glórias passadas de Portugal, que ainda permeia a sociedade Portuguesa.

### **Após o acontecimento, ainda a lembrança: memória**

Após os vinte e sete meses vividos nos Cus de Judas, como denominado pelo narrador, este volta para Portugal, distanciado do convívio familiar, abalado psicologicamente pela experiência, mesmo após o seu fim, a guerra continua presente em sua vida:

Se a revolução acabou, percebe?, e em certo sentido acabou de fato, é porque os mortos da África, de boca cheia de terra, não podem protestar, e hora a hora a direita os vai matando de novo, e nós, os sobreviventes, continuamos tão duvidosos de estar vivos que temos receio de, através da impossibilidade de um movimento qualquer, nos apercebemos de que não existe carne nos nossos gestos nem som nas palavras que dizemos, nos apercebemos que estamos mortos como eles, acomodados nas urnas de chumbo que o capelão benzia e de se escapava, apesar da solda, um odor grosso de estrume. (ANTUNES, 2008, p. 28)

No processo de narração do trauma, há uma tentativa de reconstrução e reflexão sobre permanência da memória. Conforme Jeanne Marie Gagnebin:

O trauma é a ferida aberta na alma, ou no corpo, por acontecimentos violentos, recalcados ou não, mas que não conseguem ser elaborados simbolicamente, em particular sob a forma de palavra, pelo sujeito. (GAGNEBIN, 2006, p. 110)

Com a liberdade de expressão de volta à Portugal, após a Revolução dos Cravos, vemos o papel da memória através da escrita como forma de reconstrução da história nacional, a lembrança da população que esteve nos campos de batalha e a consequência destes fatos para o futuro da nação portuguesa. Neste sentido de reconstrução, BOSI (2002) valoriza a presença da luta e da resistência nas narrativas pós-guerra. As injustiças são retratadas a partir de um movimento de consciência dentro da escrita:

Tudo isso fez uma história densa que só a incultura da barbárie poderá ignorar ou esquecer. Em termos de produção narrativa, o importante é



ressaltar a coexistência do absurdo e construção de sentido, de desespero individual e esperança coletiva; em suma, de escolha social arrancada do mais fundo sentimento de impotência individual. (BOSI, 2002, p.128)

Assim, o processo de memorização através da escrita, que eclodiu na literatura Portuguesa pós-74, se constitui em um processo de reação após os quarenta anos da ditadura. Os Portugueses de grupos intelectuais, que tiveram suas vidas marcadas diretamente pelo Estado Novo ou pela guerra utilizaram-se da memória e da narrativa dentro da literatura como voz representativa das vozes que foram censuradas durante o regime Salazarista. Assim, a memória como fruto da experiência do narrador nos processos históricos de Portugal, tornam Os Cus de Judas fonte importante de registro do horror da guerra e de suas consequências a uma parcela da população portuguesa. A narrativa pessimista, crua, de Lobo Antunes que se constroa a partir de sua vivência, torna o livro reflexivo para a nação Portuguesa, frente à uma nova realidade pós-revolução.

Vestígios da figura além do personagem: aspectos autobiográficos em Os Cus de Judas

Nos estudos do ensaísta francês Philippe Lejeune, definiríamos autobiografia como “Um relato retrospectivo em prosa que alguém faz de sua própria existência, quando coloca em destaque sua vida individual em particular, a história de sua personalidade”. (LEJEUNE 1998 apud PACE 2013, p. 04). Entretanto, essa definição se desdobra e abrange outras formas:

A definição se desdobra em uma lista de condições que a autobiografia deve satisfazer para ser considerados como tal – por oposição a gêneros semelhantes, tais como memórias, a correspondência, o autorretrato, a biografia, o diário íntimo, o romance e textos em verso. (PACE, 2013, p.04)

Nesse sentido, a obra de Lobo Antunes caracteriza-se a partir da abrangência do significado de autobiografia. A obra, longe de ser classificada como um mero relato da vida pessoal do autor, constrói uma narrativa ficcional, de um personagem que possui

características próprias e ao mesmo tempo possui semelhanças relacionadas à vida pessoal do escritor. O contato com a guerra, o relato a partir da experiência e o compromisso em escancarar o tema que tanto fere o povo português transformam o personagem, também médico, em um mensageiro que narra sem compromissos sociais o horror da guerra:

Já nos primeiros romances a tematização centrada na guerra articula a experiência individual (ligada ao processo de construção autobiográfica) com a construção de uma visão do mundo (conectada ao pós-colonial) e, finalmente, com a problematização da escrita (actividade nuclear que congregará os dois processos anteriores até se lhes sobrepor). (SEIXO, 2011, p.24)

Assim, vemos a temática central do romance sempre presente, a guerra colonial é colocada sempre viva e permanente. Nesse sentido, a utilização da memória apresenta o aspecto autobiográfico mais importante da narrativa, é a partir dela que se desenvolve uma relação entre autor e narrador, entre passado e presente, pois a narrativa consegue articular algo pessoal, como a memória, e ao mesmo tempo torná-la viva:

O autobiógrafo coloca em cena o seu passado, desdobrando-se em narrador e personagem do relato que escreve. Nesse movimento, o narrador estabelece relações com seu personagem (com as lembranças e com sua figura do passado) e consigo mesmo (com a escrita no presente). Duas posições se alternam: a proximidade e o distanciamento. (PACE, 2013, p. 09)

Por fim, outros detalhes completam o aspecto autobiográfico em *Os Cus de Judas*. O personagem também médico, o desejo de ser escritor, a narrativa dividida entre Angola e Portugal denotam semelhanças que articulam a vida de Lobo Antunes, que a partir dessa obra se abrange, tornando-se um pacto com a verossimilhança dos fatos, com o compromisso de articular a memória como um processo de denúncia e reflexão.

### **Considerações Finais**

A obra *Os Cus de Judas* se torna fundamental para o retrato da barbárie da guerra, dos abusos do Estado Novo e do perigo da ideia tradicionalista e saudosista que permeou Portugal, dos anos de 1933 à 1974. Como narrativa do real, Lobo Antunes faz Portugal encarar sua história manchada e refletir, para que não se repita mais. Assim, o processo do uso da memória como marca dos acontecimentos e, conseqüentemente, narrativa destas marcas, se torna importante para a construção do país pós-revolução, que se vê marcado pelas conseqüências da guerra e do regime, não mais como explorador de novas terras, mas limitado à um pequeno pedaço periférico da Europa.

### Referências

- ANTUNES, Antônio Lobo. **Os Cus de Judas**. Alfrágide. Editora Leya, 2008.
- BENJAMIN, Walter. “O Narrador. Considerações sobre Nicolai Leskov” In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e a história da cultura**. 7ª Ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-230.
- BOSI, Alfredo. Narrativa e resistência. In: **Literatura e resistência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 118-136.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. “Escrituras do Corpo”. In: **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Ed. 34, 2006, p. 119-143.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. “O rastro e a cicatriz: metáforas da memória”. In: **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Ed. 34, 2006, p. 107-119.
- LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico: de Rosseau à Internet**. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte. UFMG, 2008.
- PACE, Ana Amélia Barros Coelho. Aspectos do pacto autobiográfico em “L’autobiographie en France”. **DARANDINA revista eletrônica**, Juiz de Fora, v. 6, n. 1. P. 01-17. 2013
- REIS, Carlos. A ficção portuguesa entre a Revolução e o fim do século. **SCRIPTA**, Belo Horizonte, v. 8, n. 15. P. 15-45. 2º sem. 2004.
- RIBEIRO, Maria Calafate. **Uma história de Regressos: império, guerra colonial e pós-colonialismo**. Porto: Edições Afrontamento, 2004.
- SEIXO, Maria Alzira. Para uma leitura crítica da ficção em Portugal, no século XX – anos quarenta a noventa. In: **Outros Erros: ensaios de Literatura**. Asa edições: Portugal, 2001. p. 21- 45.

**REVISTA MEMENTO**

V.6, n.2, jul.-dez. 2015

Mestrado em Letras Linguagem, Cultura e Discurso

ISSN 1807-9717

**SEIXO, Maria Alzira. Notícia de Mobilização. In: A Mão de Judas: Representações da Guerra Colonial em António Lobo Antunes. Texto edições: Lisboa, 2011. P.19-32.**

## O ESCRITOR COMO AUTOR DE SI MESMO: A CONSTRUÇÃO IDENTITÁRIA DE LUIZ RUFFATO NA IMPRENSA

Carolina Nalon Silveira (CES/JF)

**Resumo:** O interesse deste trabalho é buscar na imprensa exemplos de práticas discursivas que evidenciem a construção identitária do escritor mineiro Luiz Ruffato. Entendidas como fenômenos simbólicos resultados de uma realidade socialmente construída a partir de discursos, as identidades como uma celebração móvel (Hall), emergem da cultura, e não da natureza das coisas. Nesse sentido, na contemporaneidade, torna-se importante perceber qual o papel dos sistemas de significação e de representação cultural, entre eles, portanto, a imprensa, para a identidade do autor. Na história da literatura, sabe-se que a consagração do escritor passa pela sua participação no circuito literário e que as pressões editoriais apontam para a necessidade de manter-se em evidência, fazendo, então, dos meios de comunicação lugar privilegiado de disputas e de construção simbólica. Segundo o próprio Ruffato, seu fazer literário faz parte de um projeto político e, por isso, parece bastante adequada uma investigação que descortine a ideologia por trás dos aspectos identitários - sua origem, família, personalidade, preferências, entre outros - presentes em seu discurso e como eles se relacionam com as temáticas de sua obra. Para isso, serão consideradas entrevistas e artigos produzidos pelo escritor mineiro na imprensa, além de sua produção literária.

**Palavras-Chave:** Imprensa; Identidade; Luiz Ruffato

### Introdução

A história da literatura e da imprensa no Brasil se confundem, e já nos primeiros pontos de contato, ainda no século XIX, é evidente a marca de uma relação tensionada, onde estão em jogo as estratégias discursivas com vistas à visibilidade. Estratégias que podem ser apontadas tanto para a crítica, instância primeira de consagração, como para o campo político e o mercado, mesmo naquela época ainda bastante incipiente de leitores. Exemplo sempre citado, José de Alencar, travaria no espaço público embate com Gonçalves de Magalhães, a respeito do poema A confederação dos tamoios, o que, para Cristiane Costa (2005), refazendo

a trajetória de escritores jornalistas em cem anos de história (1904-2004), garantiu "muito mais do que um reles 'alpinista' intelectual conseguiria. O jornalista daria a chave para o escritor. A discussão o obrigou a pôr no papel jornal seu próprio projeto nacionalista de literatura, que não se daria pela poesia, mas pela prosa" (COSTA, 2005, p. 234-235), referindo-se à Iracema. Merece atenção, para além dos trabalhos que entrelaçam a posição política do escritor e sua atuação na imprensa, estudos mais recentes que inserem a questão da recepção de suas obras, seja através do estudo das cartas de leitores, seja por meio de levantamento dos jornais da época.

Muitos são os exemplos de cânones da literatura brasileira que se valeram do aluguel da sua pena à imprensa, de Machado de Assis aos modernistas, com destaque para Mário de Andrade, Graciliano Ramos, Monteiro Lobato, Jorge Amado, Nelson Rodrigues, Érico Veríssimo, entre tantos outros. Nesse sentido, lembra a autora:

A figura de Machado de Assis funciona como uma espécie de mito fundador da literatura brasileira. A partir dele, tudo seria possível [...]. Afinal, de que forma um jovem mulato, pobre, órfão e epilético poderia se firmar como maior escritor brasileiro de uma sociedade escravagista? Entrando nos salões da literatura pela porta de serviço: o jornalismo (COSTA, 2005, p. 28).

A ironia presente na expressão "porta de serviço" não só permite a leitura mais óbvia de hierarquização entre os dois ofícios - literatura e jornalismo, como pode sinalizar para outras questões: o jornalismo atua em serviço da literatura? Ajuda ou atrapalha os escritores? Esse mesmo tipo de dúvida que fez João do Rio questionar literatos em 1904 ainda ecoa na cabeça de muitos, incluindo agora, os pesquisadores destes campos. Mas há muito além da reducionista afirmativa: sim, ajuda. O objetivo está em demonstrar o que está implícito nesta relação, adotando um autor contemporâneo (e com ele as questões próprias de um mundo cada vez mais mediado) para problematizar a questão.

### **Jornalismo e literatura: rupturas e conciliações**

Se a gênese no Brasil foi comum - e os folhetins são a sua principal evidência -, as histórias econômica e política foi aos poucos obrigando a separação do jornalismo e da literatura. A partir da virada do século XX, os dois tipos de homens de letras, que compartilhavam o mesmo espaço do jornal e da vida literária, se afastariam. "A literatura se constituiu como um campo separado, em que um ideal de arte pura e desinteressada se contrapõe à possibilidade de profissionalização, sinônimo de massificação, do texto jornalístico" (COSTA, 2005, p. 13). O processo é agravado entre as décadas de 1920 e 1950, coincidindo com ampliação do mercado editorial brasileiro e a crescente industrialização dos jornais.

Para Silviano Santiago, "a história da imprensa escrita na sociedade burguesa ocidental é a história da sua desliteraturização" (2004, p. 159). A perda de espaço e prestígio da literatura na imprensa é para ele motivada pelo cosmopolitismo dos jornais (o mundo assistiria a duas grandes guerras e a urgência do tema colocava os folhetins críticos e literários em segundo plano); pelo aperfeiçoamento dos meios de comunicação e das agências de notícias, os quais fortaleceram o sentido e o espírito na notícia internacional, tornando o jornal um meio de informação e menos de opinião; pela difusão do cinema e, paralelamente, do maior acesso ao livro como mercadoria.

Mas, em meio a rupturas, e atendendo à necessidade de especialização provocada pela era da profissionalização e da objetividade no jornalismo, duas possibilidades reconciliatórias surgiram: os suplementos literários e os segundos cadernos. Na verdade, argumenta Santiago, "o jornal nunca quis que escritor e literatura abandonassem completamente as suas páginas, e vice-versa. A separação litigiosa foi exigida pelos professores universitários" (SANTIAGO, 2004, p. 162). Os suplementos reúnem produções como contos, resenhas, artigos, críticas, etc, e atendem ao calendário burguês ao permitir que o leitor preencha seu final de semana com algo inteligente; já os segundos cadernos trazem as variedades culturais na mesma medida: música, teatro, televisão, cinema, celebridades, literatura e, acrescentamos, moda, design e gastronomia - bolas da vez<sup>16</sup>.

---

<sup>16</sup> Soma-se aos dois pontos positivos elencados por Silviano Santiago - os suplementos literários e os segundos cadernos-, a crescente valorização do jornalismo literário ou dos tipos de escrita narrativa (*narrative writting*), desdobramento do *new journalism* liderado por americanos entre as décadas de 1940 e 1960. Já há alguns anos, muitos trabalhos da área de Comunicação têm apontado essa vertente como uma das alternativas possíveis para a crise do jornal impresso diante do imediatismo da internet. No Brasil, a revista *Realidade*, produzida na década de 1960, é uma das referências do modelo e, atualmente, a jornalista Eliane Brum tem sido sinônimo desse novo-antigo modo de se fazer jornalismo.

De acordo com Daniel Piza (2007), os segundos cadernos são mais importantes para os jornais e revistas do que eles mesmos costumam prever. Isso porque,

não só as pesquisas de leitura em cada publicação apontam, na maioria dos casos, a seção como a primeira ou segunda mais lida depois da primeira página (ajudada, como se sabe, por coisas como quadrinhos, coluna social e horóscopo), mas também é dali que o leitor, muitas vezes, extrai suas Referências afetivas, suas pontes cativas com a publicação. (PIZA, 2007, p. 63).

Acontece que esse espaço nobre, do ponto de vista da relação com o leitor e, de sua consequente formação cultural, não é tratado com o devido cuidado, a começar pelo preconceito com os segundos cadernos dentro das próprias redações, onde o jornalista que neles atua não é levado tão a sério, já que só lida com temas tidos como fáceis, e tem fama de trabalhar menos do que aqueles das editorias hard news. Especificidades à parte, o que está mesmo em jogo quando falamos sobre a perda de qualidade dentro desses espaços é a profunda discussão que se iniciou com a Escola de Frankfurt. Para Piza (2007), o fato de o jornalismo cultural não conseguir ampliar com clareza e eficácia o acesso aos produtos culturais é resultado do embaralhamento dos critérios de escolha sobre o que merece ou não atenção dos leitores em termos da formação de sua capacidade intelectual, cultural e crítica.

[...] como a função jornalística é selecionar aquilo que reporta (editar, hierarquizar, comentar, analisar), influir sobre os critérios de escolha dos leitores, fornecer elementos e argumentos para sua opinião, a imprensa cultural tem o dever do senso crítico, da avaliação de cada obra cultural e das tendências que o mercado valoriza por seus interesses, e o dever de olhar para as induções simbólicas e morais que o cidadão recebe. (PIZA, 2007, p. 45)

Outras duas questões também apontadas pelo autor são o atrelamento do conteúdo jornalístico à agenda de eventos como lançamentos de filmes, livros, discos, exposições, mostras, reedições de livros, "havendo casos em que a obra é anunciada (e, pois, qualificada)



com diversos meses de antecedência" (p. 51), e a ausência de uma crítica fundamentada. Além das próprias reportagens muitas vezes serem cópias de press-releases ou apresentarem uma sucessão de aspas do entrevistado, quando há crítica, ela está no canto da página ou impregnada da impressão mais imediata do autor do texto sobre o produto ou obra analisado. O argumento parece ir ao encontro do que Silviano Santiago já alertava, sob o ponto de vista da literatura:

[...] se o livro - aos olhos dessa indústria - se torna uma mercadoria artística que deve ser também rentável, semelhante a outras mercadorias também rentáveis, como o filme, o CD e o vídeo, se a máquina promocional faz equivocadamente da vida do autor parte da publicidade dum livro, se a primeira instância de legitimação dum obra passa a ser o público, daí a importância ocupada hoje pela lista dos mais vendidos - se todos esses se traduzem o contexto e o estado atual da questão literária e artística da América Latina, o grande desafio hoje para nós, escritores e universitários de formação literária, é o da leitura crítica - no espaço do jornal e da revista - das obras contemporâneas pelo viés da qualidade, leitura empenhada na vida e sobrevivência cotidiana da arte. (SANTIAGO, 2004, p. 167).

É, então, em meio a esse cenário estabelecido pela indústria cultural que o escritor deverá se reinventar, como propõe Sérgio de Sá (2010). Já que no Brasil a divulgação de um produto cultural tem fim em si mesma, pois na grande maioria dos casos a matéria ou crítica jornalística não funciona como mediadora do processo, ou seja, não leva o leitor até a obra, é a personalidade do escritor e seu discurso que irão falar mais alto na grande mídia. Num momento de identidades móveis, fragmentadas e até contraditórias, onde é possível, não só apresentar a face que mais nos interessa, mas também construí-la através do discurso público, aos olhos e ao comando do espectador/leitor, posiciona-se no centro dessa pesquisa o modo com que o escritor se coloca na mídia. Sem perder o horizonte, porém, da importância do conjunto das forças sociais legitimadoras da crença criada por trás de um produto cultural (Bourdieu, 2001), entre elas, a escola e a academia, a crítica, a política cultural, etc.

## O escritor e a mídia: o caso de Luiz Ruffato

A leitura do campo literário atual é, no mínimo, curiosa: o autor está ausente, morto no texto, mas ao alcance de um clique, do controle remoto, de uma banca de jornal. Considerando a televisão como suporte para essa falsa impressão de proximidade, Philippe Lejeune provoca: "nada mais a ser imaginado: o autor do livro que lemos ou, com mais freqüência, do livro de não lemos e que não leremos está ali, em carne e osso e ao vivo. Se ainda restar algo a ser imaginado, será, paradoxalmente, o que ele terá escrito" (2008, p. 194). A função autor, conceituada por Michel Foucault (1992), talvez possa dar conta da contradição ao preencher as lacunas do desaparecimento do autor através da compreensão dos modos de circulação, de valorização, de atribuição, de apropriação dos discursos.

Tudo é atravessado pela mídia, e essa condição tem levado os escritores e desempenhar determinados papéis na esfera pública.

A comunicabilidade passa ser valor importante. Performance. O artista se divide entre a necessidade de entreter para se aproximar do público (já que o entretenimento é um traço forte e inegável do mundo-media; o entretenimento triunfa sobre a vida, diz o pesquisador Neal Gabler) e a tentação, ainda, de experimentar (e assim optar por se manter afastado) (SÁ, 2010, p. 19).

Ainda de acordo com Sérgio de Sá (2010), os estímulos mediáticos fizeram o escritor sair de seu pedestal, prestar atenção não só no mercado, mas no leitor, levando em conta suas exigências, o que é positivo para a literatura. No entanto, como já dito, essa urgência em se fazer presente e a superficialidade imposta pelos recortes das reportagens e pela agenda acabam deixando as ideias fora do livro, nos media. "O espaço público tomado pela teatralização mediática é a tela sobre a qual os produtores de textos literários se veem e sobre a qual devem construir seu discurso, sua reputação." (SÁ, 2010, p. 20). A entrevista é notadamente um dos momentos no qual o escritor constrói esse discurso na imprensa e, do ponto de vista da pesquisa, pode ser um momento rico para traçar enredos possíveis, ainda que a verdade sobre as estratégias discursivas do escritor não seja alcançada. Na entrevista, literatura, jornalismo, arte e indústria cultural são conceitos tensionados, onde está disposto

um refinado jogo de ditos e não-ditos, dentro do qual escritor e jornalista propõem ao leitor sentidos sobre obra e autor.

Silviano Santiago (2004), em "Literatura anfíbia", comenta que, no Brasil, a entrevista é palco para exposição da imagem de intelectual do escritor, as discussões passam mais pelas ideias políticas implícitas na obra do que sobre ela própria, ao que Sérgio de Sá (2010) colabora:

A entrevista se dá como lugar de explicação da obra, como lugar de sinopse de ideias, como eventual estratégia de sedução ao texto, como lugar de montagem da imagem pública de intelectual. No estado das coisas, o escritor latino-americano, para se fazer apreciar, espera ser noticiado e comentado pela mídia, a fim de dialogar com leitor que talvez nunca tenha sido isso, leitor, cujas habilidades e concedem melhor alcunha de (tel)espectador. (SÁ, 2010, p. 22).

Num exercício prático de reflexão frente às questões levantadas por esse recorte bibliográfico, apresenta-se aqui parte da proposta de trabalho a ser desenvolvida durante a dissertação. A partir da leitura desses processos mediados pelos meios de comunicação, pretende-se descortinar um pouco do discurso do escritor Luiz Ruffato através dos meios de comunicação.

Luiz Fernando Ruffato nasceu em 1961, em Cataguases, cidade da Zona da Mata mineira, e é um dos principais nomes que compõe a cena literária brasileira contemporânea. Romancista premiado e traduzido para dezenas de países, tem cerca de 15 livros publicados, participou de dezenas de antologias e é, ainda, organizador de várias outras coletâneas. Jornalista, formado em Comunicação Social pela Universidade Federal de Juiz de Fora, trabalhou no Jornal da Tarde durante 13 anos. Mora em São Paulo e considera-se escritor profissional desde 2003.

A consagração de seu nome junto à crítica acontece com a publicação de *Eles eram muitos cavalos* (2001). Sobre o livro, Carmen Villarino Pardo, em artigo que recupera a trajetória de profissionalização do escritor, lembra que o autor "ganhou uma capa de caderno do jornal O Globo como 'Personalidade do Ano de 2001' e, em palavras de Francisco Costa no Estado de S. Paulo: 'Penso que daqui a uns bons tempos alguém poderá perfeitamente lembrar

de 2001 como aquele em que EEMC foi publicado". (PARDO, 2007, p. 166). O livro rendeu inúmeras entrevistas e convites dentro do circuito literário, inclusive no exterior. Ruffato passou a ser presença constante em jornais e em eventos culturais não só na condição de escritor mas de intelectual, e conseguiu, com isso, difundir com mais intensidade aquilo que Pardo (2007) chamou de "Projeto Ruffato" ou "Plano Ruffato". Nesse projeto, a escolha do repertório compositivo de suas obras (temas, gênero, estilo, linguagem) passa a ser feita de forma a marcar sua profissionalização no ofício e busca "conseguir uma certa singularização no momento atual do sistema literário brasileiro" (idem, p. 164-165).

Com a visibilidade midiática, Ruffato, então, dá corpo à estratégia que traçou em relação à recepção de suas obras pela crítica e pelo público, reconstrói a própria trajetória literária, com esquecimentos (como aponta Pardo sobre seus primeiros livros) e reformulações, no caso de Histórias de remorsos e rancores (1998) e (os sobreviventes) (2000), dissolvidos na pentalogia de Inferno Provisório.

Reflexivo e com consciência do ofício e das dificuldades que o caminho para a profissionalização implicam, Ruffato foi apresentando os textos na medida em que o mercado editorial pudesse abrir um espaço para eles. Nessa linha, o sucesso conseguido com EEMC propiciou ao autor um espaço maior para introduzir suas novas tomadas de posição, de que os três volumes<sup>17</sup> publicados do Inferno Provisório são a concretização maior do mosaico proposto (PARDO, 2007, p. 170).

Acredita-se que outro aspecto, menos considerado na abordagem de Carmen Pardo (2007), seja também bastante determinante para a difusão desse "Projeto Ruffato", complementando as chaves de leitura oferecidas por ele sobre suas obras: sua história de vida. Parte-se da premissa que o discurso apresentado por ele, legítimo, também denota a ideia de singularização, assim como sua experimentação com a linguagem. Pode-se dizer que Luiz Ruffato usa sua trajetória pessoal como marcação do lugar de onde fala, aliando a identidade construída junto aos meios de comunicação à sua bandeira política. Há um sentido ideológico

---

<sup>17</sup> Os dois últimos volumes da coleção não haviam sido publicados: *O livro das impossibilidades* (2008) e *Domingo sem Deus* (2011)

bastante claro quando autor, ocupando um papel de destaque no cenário intelectual, ainda reduto da elite, revela sua origem de classe média baixa.

A intenção é perceber nos trechos que se seguem a necessidade de valorização do lugar de origem como qualificação do enunciador. "Infelizmente, ainda são poucos os autores que, nascidos na classe operária, se mantêm fiéis a ela, em termos temáticos" (RUFFATO, 2011), diz em entrevista a Luciano Trigo, que seleciona o trecho para criar a manchete "Ficção de Luiz Ruffato permanece fiel à classe operária", em referência ao lançamento de *Inferno Provisório*. São várias as passagens onde Ruffato destaca o fato de vir de baixo denotando conhecimento de causa sobre a temática que escolheu. A estratégia é exposta em entrevista a Heloísa Buarque de Holanda, na Revista Z Cultural, quando disse ter sido programático sobre o que iria escrever quando decidiu ser escritor. Procurou aquilo que ele conhecia como experiência, procurou sua realidade na literatura, e não encontrou. "Eu comecei a perceber que talvez esse fosse um filão rico que eu poderia explorar, porque era um universo que eu conhecia muito bem. E, como projeto político, eu poderia dar uma contribuição neste sentido" (RUFFATO, 2006).

A tentativa de controlar a recepção dos jornalistas tem sucesso. A colega Eliane Brum, em sua coluna no site da revista *Época*, o introduz como filho do "segundo pipoqueiro mais importante da cidade mineira de Cataguases" (BRUM, 2011). No artigo escrito por Alexandre Vidal do Porto, para o site da Folha, e na reportagem de Kirsti Knolle, da Reuters para O Globo, a identidade construída pelo escritor também aparecem logo nas primeiras linhas do lead: "Luiz Ruffato é uma anomalia. Filho de uma lavadeira analfabeta com um pipoqueiro discursar na maior feira literária do mundo? Jamais se viu. Estatisticamente, Ruffato nem deveria existir" (PORTO, 2013). No texto da repórter da agência internacional, "O escritor Luiz Ruffato ficou sem dinheiro, dormiu no chão de uma rodoviária por um mês e choca seus compatriotas quando diz que essa ainda é a realidade do Brasil, mesmo com o país se tornando uma potência econômica". (KNOLLE, 2013). Os dois fazem menção ao discurso do escritor na Feira do Livro de Frankfurt, em 2013.

Dois meses depois desse polêmico discurso, Ruffato passa a assinar uma coluna de opinião na edição digital brasileira do jornal *El País*. Logo no seu primeiro artigo "Sabe com quem está falando?", o autor apresenta-se aos leitores, marcando sua identidade com a narrativa de sua trajetória: "Desde cedo comecei a trabalhar para auxiliar no orçamento doméstico. De início, vendia cachaça, tira-gostos e cigarros atrás de um balcão que ficava na

altura de meus olhos” (RUFFATO, 2013). Também relata sua passagem pelo jornalismo e a convicção de que gostaria mesmo de ser escritor. Ao final, resume o porquê da narrativa:

Se exponho o caminho percorrido é porque não quero esquecer de onde parti. Ao longo da trajetória, percebi que quanto mais aprendo, menos sei. Por isso, não carrego em meus bolsos verdades, mas dúvidas. Não ofereço certezas, mas perguntas. Não espero respostas, mas reflexões. E, sim, permaneço sonhando com uma sociedade mais justa... (RUFFATO, 2013)

O espaço conquistado não só garante visibilidade, como realimenta leituras sobre sua obra a partir de seu posicionamento político, cada vez mais em evidência. Em trabalho anterior<sup>18</sup>, cujo objetivo foi levantar as temáticas predominantes nos textos de Ruffato no El País, observou-se que aspectos autobiográficos, questões sociais e políticas são o grande norte da coluna.

Além da produção literária própria, eu tenho vários outros projetos de atuação na sociedade. Já que eu não sou político, não trabalho em nenhuma ONG, não tenho esse lado assistencialista, eu acho que o meu trabalho como intelectual - tão importante quanto qualquer outro - também permite atuar e intervir na sociedade, dentro daquilo que eu sei fazer. (RUFFATO, 2014, p.22)

Ruffato aproxima-se, assim, do perfil delineado por Silviano Santiago (2004) sobre os escritores latino-americanos, ou seja, as obras literárias circulam nos meios de comunicação bem menos do que os discursos intelectualizados de seus autores. O escritor não esconde que, para viver de literatura no Brasil é preciso estar disponível e se empenhar na divulgação, tão importante para ele como a concepção da própria obra. Em entrevista ao projeto Ofício da Palavra, Ruffato critica a glamorização da figura do escritor, que, após terminar de escrever, apenas espera a glória. "O escritor brasileiro, de modo geral, se acha um gênio e acha que não é papel dele divulgar os livros que escreve. Eu viajo para todos os cantos do país, dou

<sup>18</sup> Disponível em <http://portalintercom.org.br/anais/nacional2015/Resumos/R10-2036-1.pdf>

entrevistas em casa, por telefone, dou entrevistas nas cidades que visito, o tempo todo estou disponível, e isso é trabalho" (RUFFATO, 2014, p. 26).

Com esse limitado recorte, a ser abordado de forma ampla e profunda na dissertação, pretende-se adicionar mais uma variável - a da construção identitária pessoal - à constatação de Carmen Villarino Pardo, de que Ruffato "aproveita o espaço das entrevistas e das intervenções na mídia para lembrar o plano que traçou para sua obra (e portanto a reconstrução de sua trajetória literária) e insiste para nós acreditarmos nele" (PARDO, 2007, p. 168). Ao lançar mão da exposição de sua história de vida, ainda que de forma bastante justificável, o escritor mineiro ganha nos meios de comunicação uma visibilidade que legitima sua posição política, propondo ao leitor ressignificações a respeito de sua obra e permitindo aos pesquisadores reflexões sobre o alcance do discurso midiático na literatura.

## Referências

BOURDIEU, Pierre; CHARTIER, Roger. A leitura: uma prática cultural. Debate entre Pierre Bourdieu e Roger Chartier. In: CHARTIER, R. (dir). **Práticas de leitura**. Trad. Cristiane Nascimento. 2ªed. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.

BRUM, Eliane. A igreja do livro transformador. 31/01/2011. **Época**. Disponível em: <http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EMI206842-15230,00-A+IGREJA+DO+LIVRO+TRANSFORMADOR.html>. Acesso em: 19 out. 2015.

COSTA, Cristiane. **Pena de aluguel**: escritores jornalistas no Brasil 1904-2004. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: \_\_\_\_\_. **O que é um autor?** Trad. Antônio Fernando Cascais e Eduardo Cordeiro. 3ª ed. Lisboa: Vega, 1992, p. 29-88.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro. 4 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.

KNOLLE, Kirsti. Ruffato escreve sobre o Brasil "como eu vejo", e não é bonito. **O Globo**, 16/10/2013. Disponível em <http://oglobo.globo.com/cultura/entrevista-ruffato-escreve-sobre-brasil-como-eu-vejo-nao-bonito-10391804>. Acesso em: 19 out. 2015.

LEJEUNE, Philippe. O autor na mídia. In: \_\_\_\_\_. **O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet**; Org. Jovita Maria Gerheim Noronha. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008, p. 192-204.

PARDO, Carmen Villarino. Eles eram muitos cavalos no(s) processo(s) de profissionalização de Luiz Ruffato. In: HARRISON, Marguerite Itamar (org). **Uma cidade em camadas**:

ensaios sobre o romance *Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato. Vinhedo: Editora Horizonte, 2007, p. 155-185.

PIZA, Daniel. **Jornalismo cultural**. 3ª ed. São Paulo: Contexto, 2007.

PORTO, Alexandre Vidal. O país dos pipoqueiros. **Folha de S. Paulo**, 12/10/2013. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/colunas/alexandrevidalporto/2013/10/1355577-o-pais-dos-pipoqueiros.shtml>. Acesso em: 19 out. 2015.

RUFFATO, Luiz. A subversão narrativa. In: GONÇALVES, José Eduardo (org.). **Ofício da palavra**. Belo Horizonte: Autêntica, 2014, p. 12-27.

RUFFATO, Luiz. Literatura como um projeto: entrevista com Heloisa Buarque de Holanda. **Revista Z Cultural**. Entrevistadoras: Heloisa Buarque de Holanda e Ana Ligia Matos. 2006. Disponível em: <http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/literatura-com-um-projeto-entrevista-com-heloisa-buarque-de-holanda/>. Acesso em: 1º jul. 2015.

RUFFATO, Luiz. Sabe com quem está falando? **El País**. São Paulo, nov. 2013. Disponível em: [http://brasil.elpais.com/brasil/2013/11/24/opinion/1385331331\\_329784.html](http://brasil.elpais.com/brasil/2013/11/24/opinion/1385331331_329784.html). Acesso em 14 jul. 2015.

RUFFATO, Luiz. **Eles eram muitos cavalos**. São Paulo: Boitempo, 2001.

SÁ, Sérgio de. **A reinvenção do escritor**: literatura e mass media. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

SILVIANO, Santiago. Uma literatura anfíbia. In: \_\_\_\_\_. **O cosmopolitismo do pobre**: crítica literária e crítica cultural. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004, p. 64-73.

SILVIANO, Santiago. A crítica literária no jornal. In: \_\_\_\_\_. **O cosmopolitismo do pobre**: crítica literária e crítica cultural. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004, p. 157-167.



## UM MINEIRO INTELECTUAL: GILBERTO DE ALENCAR

Cássia Aparecida Braz Araújo (PUC MINAS)

**Resumo:** O presente artigo pretende refletir sobre algumas obras que constituem parte da trajetória literária do escritor Gilberto de Alencar (1886-1961), avaliando-o como um intelectual em Minas Gerais, com a intenção de conservar parte da memória cultural do autor pesquisado. Seu arquivo é uma preciosa fonte de pesquisa, composta dentre outras por sua produção intelectual: romances e crônicas. Em seus romances, Alencar no papel de crítico, denuncia o racismo, a mesquinhez das elites mineiras, exaltando o trabalho, pois considera que esse dignifica o homem, e contesta a ociosidade da elite. Em suas crônicas, algumas de temas bastante atuais, expõem conselhos em defesa dos bons costumes, além de questionar algumas posturas políticas governamentais. Sua produção elabora, predominantemente, um conhecimento de mundo permitido aos ‘desfavorecidos’, na construção dos personagens, uma consciência de classe que as faz reagir contra a opressão, a exploração, a alienação de seus sacrifícios, em prol da elite. Estas reflexões terão como fundamento as teorias de Jean Paul Sartre (1994), que afirma que uma das funções dos intelectuais é proporcionar à sociedade o conhecimento.

**Palavras-Chave:** Gilberto de Alencar. Intelectual. Literatura.

O presente artigo é fruto das reflexões empreendidas na tessitura inicial de nossa tese de doutoramento, orientada pela Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Ivete Lara Camargos Walty, da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, e se propõe a apresentar o escritor Gilberto de Alencar como um intelectual bastante atuante no cenário mineiro de seu tempo.

O interesse pelo autor surgiu ainda no mestrado, com a participação efetiva no projeto de pesquisa intitulado “O Resgate das Escrituras: da correspondência e dos manuscritos de escritores mineiros para a composição de um dossiê genético-crítico”, coordenado pela Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup>. Moema Rodrigues Brandão Mendes, professora do Programa de Mestrado em Letras, do Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora-CESJF-SMC.

Gilberto de Alencar nasceu em João Gomes, atual Santos Dumont, Minas Gerais, a 1º de dezembro de 1886, filho do médico e escritor cearense. Dr. Fernando de Alencar, primo e

afilhado de José de Alencar, e de D. Emília de Alencar, membro de uma tradicional família do interior mineiro. Autodidata, também foi tipógrafo, revisor e redator; cronista e articulista de jornais do interior. Foi diretor e redator do Jornal **O Pharol** e colaborador assíduo de jornais desta cidade: **A Pátria**, **Correio de Minas**, **Gazeta Comercial**, **A Batalha**, **Diário Mercantil** e **Diário da Tarde** e em periódicos de outras localidades como **Minas Gerais**, **Folha de Minas**, **A Tarde** e revista **Alterosa**, de Belo Horizonte; **A Noite** e **Diário de Notícias**, do Rio de Janeiro e **Jornal do Comércio**, de São João Del Rei.

Em suas obras ficcionais, Gilberto de Alencar escreveu as narrativas: **Prosa rude** (1909), contos; **Névoas ao vento** (1914), crônicas; **Cidade do sonho e da melancolia** (1926), romance; **Misael e Maria Rita** (1953), romance; **Memórias sem malícia de Gudesteu Rodovalho** (1946), romance; **Reconquista** (1961), romance; **O escriba Julião de Azambuja** (1962), romance; **Tal dia é o batizado** (1959), romance. Além disso, exerceu cargos públicos. Ajudou a fundar a Academia Mineira de Letras, tendo sido o primeiro ocupante da cadeira número 21, de que seu pai foi o patrono. Faleceu a 4 de fevereiro de 1961.

Diante disso, apresentaremos neste trabalho algumas facetas do escritor presentes em crônicas da revista **Alterosa** – algumas da década de 1950, e no romance **Misael e Maria Rita**, 2ª edição, de 1962, que servirão de balizamento para entender o modo como Gilberto de Alencar foi um intelectual mineiro, sobretudo ao colaborar com o ideal Modernista de “pensar o Brasil”, seja através da exploração do regionalismo – a “mineiridade”, seja através da exposição da miscigenação que compõem o povo brasileiro. Assim, Alencar pensa a identidade nacional na medida em que insere o pobre, o negro e o pardo, popularmente tido como mulato, no apontamento de culturas que formam a identidade do povo brasileiro.

Dentre ‘os princípios’ norteadores do pensamento de Gilberto de Alencar, destacam-se o modo como a justiça possui um papel fundamental na capacidade de, transcender a pessoa, independente da raça, da posição econômica ou do gênero. Ressalta ainda o valor do trabalho, da moral, dos bons costumes de sua época. Padrão de preceito moral esse, compatível com os do mesmo período histórico, haja vista que o Código penal de 1940, instituído pelo Decreto-Lei nº 2.848, de 07 de dezembro daquele ano, determina que sejam passíveis de internação, aqueles que parecessem conveniente ao juiz, se condenado pelos crimes relacionados “com a ociosidade, a vadiagem ou a prostituição” (BRASIL, 1940, art. 93, I, b).

Isso o faz intelectual, pois os desfavorecidos precisam (re)conhecer sua situação para mudá-la, e o intelectual pode ser esse mediador a fim de levar à tomada de consciência de sua

realidade, evidenciando a sua condição de explorados, tendo em vista a luta contra a universalização, ou seja, contra a opressão, a alienação, seus sacrifícios em prol do lucro dos dominantes. Assim, tal como apresenta Sartre (1994), “O intelectual, [...] é levado a realizar para si mesmo e, em consequência, para todos, a tomada de consciência”. (SARTRE, 1994, p.51-52).

Sem nos deter muito na teoria, apresentaremos o romance **Misael e Maria Rita** (ALENCAR, 1962). Nele o autor aponta para o caráter humano sob diversas perspectivas, denunciando o opróbrio dos mestiços e daqueles que são reféns das perversidades humanas, bem como a manutenção da estratificação social. A sociedade local é patética, arraigada na tradição aristocrática, desprezando a cultura, o conhecimento formal, o crescimento econômico local, a fim de continuarem na mesmice, mantendo a relação de poder que lhes é favorável.

Assim, o personagem Maria Rita é encenado como oprimido pela própria ‘mãe’ (Dona Eufrásia). A filha não pode comer arroz, só a mãe, alimentando-se de angu, abóbora e verduras do quintal:

Do meio da gordura ainda, com o garfo, um pedaço de carne de porco, pernil, lombo, só para ela, como só para ela era o arroz, Maria Rita comendo apenas feijão com angu e a couve da horta. Abóbora havia com abundância todos os dias. D. Eufrásia, na colheita, comprava um carro delas, enormes, amontoando-as a um canto da despensa, no chão, sem’arrancar-lhes o pedúnculo, para que não apodrescessem e pudessem durar muitos meses. (ALENCAR, 1962, p. 122)

Também a mãe lhe disponibiliza dois paus de fósforo por dia para a filha acender o fogão de lenha: um para a manha e outro para a noite. Seus colchões são diferenciados: o da filha de palhas de milho, enquanto que o da mãe “era de crina de cavalo, muito macio” (ALENCAR, 1962, p. 123). Mas, a filha chama-a de ‘dindinha’ para defendê-la, quando confrontada por Misael das injúrias por ela recebidas:

Mas fazia logo a defesa de D. Eufrásia, negando qualquer palavra de apoio às acusações de Misael.

- A Dindinha é assim mesmo, Misael. Sempre foi assim como você está vendo. Não faz isso por mal, não. É gênio dela. Cada um tem o gênio que Deus lhe deu. (ALENCAR, 1962, p. 151)

Não há diálogo entre elas, Maria Rita apenas trabalha. Essa ausência de interação verbal pode representar um movimento de perda da subjetividade do personagem, em virtude da suspensão de sua linguagem em detrimento do trabalho. Assim, a encenação presente no romance pode apontar para a terrível violência simbólica sofrida por ela, na medida em que o personagem se encontrava impossibilitado de externar suas opiniões, ideais, petições.

De tarde para distrair-se, resolveu ir ao fundo do quintal.

- Maria Rita, vamos ver as bananeiras, já deve ter muito cacho de vez. Empregava sempre o verbo no plural. Vamos ver, vamos fazer, vamos arrumar... Contentava-se, todavia, de feitorar, deixando o resto, que era tudo, para a filha. E feitorava com muitas exigências, falando sempre que tudo saía errado ou feito sem capricho algum.

- Você também não sabe fazer nada que preste! Por mais que a gente fale, por mais que a gente ensine, é à tôa... Tivesse eu forças e não pediria coisa alguma a ninguém! Mas não tenho forças, que é que hei de fazer?

Maria Rita apanhava a foice atrás da porta da cozinha e seguia a mãe ao fundo do quintal, sombreado pelas grandes touças de bananeiras.

D. Eufrásia examinava de baixo os cachos, afastando as folhas com as mãos.

- Corta êste aqui, que já está bicado de passarinho. Bicho danado... Corta aquele lá. Não, criatura, o outro! Não está enxergando? Esse mesmo. Depressa, que já é tarde. (ALENCAR, 1962, p. 136)

Não por acaso, Maria Rita morre franzina, cuidada pelo médico da região, sem ao menos ter revisto seu bracelete de ouro que ganhara de seu pai num aniversário. Desse modo, a subjugação do personagem evidencia a literatura de Alencar não só como um espaço para a contextualização social, mas também um ambiente para entender a “construção da

subjetividade e das identidades individuais.” (MORAIS, 2004, p.7), visto que a literatura é um lugar de projeção do sujeito, pois: “É na linguagem e pela linguagem que o homem se constitui como sujeito; porque só a linguagem fundamenta na realidade, na sua realidade que é a do ser, o conceito de ‘ego’.” (BENVENISTE, 2005, p. 286), através da linguagem na cena enunciativa, há a construção do sujeito, ao dizer “EU” numa relação de intersubjetividade a um “TU”. Assim o homem se constitui como sujeito frente ao outro, ao “TU”. E isso não ocorre com Maria Rita, visto que o texto nos leva a entender que ela é impedida pela mãe de constituir-se sujeito, dado o impedimento de manifestar-se através da linguagem.

A construção do personagem Mizaél é diferente. Ele é um mestiço, e, como tal, é desprezado pela sociedade da época, passível de aproveitamento de seus serviços, trabalhos, em trocas de ninharias, como se fosse sua obrigação, não tendo reconhecido o seu trabalho e dedicação. Resgata duas crianças das águas do rio e nem um muito obrigado recebe:

O coletor, após o enterro do filho, não o procurou, não mandou chamá-lo, não lhe deu sequer umas roupas velhas. Não deixava, no fundo, de ter lá os seus motivos para isso. Um ano antes, quase que no mesmo lugar, Misael tinha tirado do rio um menino ainda vivo, sem que lhe coisa alguma pelo trabalho. Então agora menino morto é que havia de valer mais? (ALENCAR, 1962, p. 136)

Todavia no cotidiano recebe ofertas para beber cachaça. Quando alterado pela bebida, esbraveja e cai pelas sarjetas. Após a morte da M<sup>a</sup> Rita, se faz sujeito na enunciação através da linguagem, por que se revolta diante de uma tarefa realizada e não paga, ou mal paga. Intervém e diz que 13 de maio, data da assinatura da Lei Áurea, já passou, exigindo justiça, manifestando-se como um EU que fala, não se omitindo diante do violento processo de silenciamento vivenciado pelo oprimido.

Dona Eufrásia (mãe de Maria Rita) apresenta-se como um símbolo de opressão, avareza, egoísmo, na medida em que transforma a própria filha em uma verdadeira empregada. Possui recursos financeiros e joias, administra a sua herança e da filha, mesmo esta não podendo sequer tocar no assunto. Empréstimo dinheiro a juros. A mãe é usurária, extremamente econômica e não deixa a filha abrir as janelas, nem limpar os móveis. A filha pode beber o café coado após o da mãe, Também pouco é o querosene destinado ao uso da

filha, o que a obriga a deitar-se no escuro. A mãe, além de abastada financeiramente, aceita de Misael uma carne oriunda de uma festa religiosa, e quando esse lhe presta serviço, não lhe paga ou paga muito pouco. Impõe sua dominação sobre a filha, não a permitindo constituir-se como sujeito nas enunciações, sendo-lhe permitido apenas ouvir e obedecer, e tem pela mãe estagnado o amor devotado por seu pai:

O pai, que a mimava muito, enchendo-a de presentes e afagos, ralhava a toda a hora (...)

D. Eufrásia, intimamente, irritava-se com a preferência que o marido mostrava a cada momento, pela caçula.

-Quer fazer dela um alfenim... Ora já se viu! Com as outras bem pouco se importava, nem parecia pai delas.

Implicava demais, por isso, com Maria Rita, para a qual jamais tinha um gesto amigável ou uma palavra carinhosa, sempre de semblante carregado e hostil, embora a môça se desmanchasse em agradinhos à Dindinha.

De maneira que, depois a morte do marido, tendo resolvido mudar-se para a cidade, logo esboçou os planos para a nova residência que se iniciava e segundo os quais Maria Rita passaria a viver para servir ao seu comodismo intratável. (ALENCAR, 1962, p-124)

Outro personagem marcante na narrativa é o advogado mestiço. Ele é desfavorecido, por ser 'estrangeiro', um traço de 'mineiridade' - ser avesso aquele que é 'de fora', apenas por ser de outro estado brasileiro. Busca o progresso da cidade ao tentar fomentar o seu crescimento cultural (construção de escola, abertura de uma editora de jornal), contudo é impedido pela população local, sob a suspeita de ele querer saber mais que os antigos moradores, além de estarem calcados na premissa provinciana que reserva a tarefa para um filho de trabalhador o dever de aprender a trabalhar e não a estudar, reservando o espaço do estudo, portanto, à classe mais abastada, preservando assim a estratificação social. Ademais, a sua tentativa de matrimônio acabou frustrada graças ao racismo predominante naquela sociedade. A construção desse personagem é pautada numa miscelânea de ódio, ambição, desprezo, em função da experiência ali vivida, no espaço de exclusão.

Gilberto de Alencar expõem como as relações de poder são tratadas: o branco julga-se senhor dos demais personagens, sendo passível de dirigir vidas e impor sua vontade, não reconhecendo seu trabalho e não se reconhecendo no outro. O bom ou mau caráter não está submetido à raça, mas a idoneidade da pessoa. O autor intelectual aponta que tanto a caucasiana abastada Dona Eufrásia ou o mestiço advogado, independentes da raça, tiveram atitudes abjetas.

Os intelectuais são vistos sempre no papel de críticos no combate da injustiça. Referem-se a princípios inatingíveis e por serem intangíveis e abstratos, apenas “contesta o conjunto de verdades recebidas” (SIC) (SARTRE, 1994, p.15). A função dos intelectuais é divulgar o conhecimento. Deve levar a toda sociedade o saber, ou melhor, conforme Francisco C. Wefford ao prefaciá-lo livro **Em defesa dos intelectuais** anuncia: “Sartre reserva para os intelectuais uma missão de grandeza, talvez a mais nobre das missões, a de exprimir a sociedade para si própria.” (Sartre, 1994, p.10). Assim, Alencar denuncia a politicagem, o racismo, delata as péssimas condições de vida de Maria Rita e do homem simples: Mizael.

Apresentando algumas perspectivas do escritor nas crônicas da revista **Alterosa** que, nas palavras do próprio Alencar, é: “uma revista digna, decente, bela e prestigiosa e isso sem recorrer nunca ao sensacionalismo em voga na imprensa do mundo inteiro” (ALENCAR, 1955, p. 4), suas publicações abordam variadas preocupações, orientados pela veia crítica do autor, como: política e as mudanças e transformações ocorridas no país, sobretudo para ressaltar o caráter humano, dentre outros.

Algumas crônicas narram a preocupação com a leitura, como “A livraria que morreu”, pois diante do fechamento de uma livraria não houve, por parte da imprensa, manifesto, protesto, ou apelo contra a situação, mas apenas uma pequena nota em jornal, em detrimento a apologia feita diante de outro acontecimento. É narrado: “A morte do tradicional estabelecimento foi bem pouco honrada pela imprensa, a qual carpiu muito mais o desaparecimento do <Cidadão Pírgô>, ocorrido na mesma semana, do que o fim melancólico da velha casa de livros populares.” (ALENCAR, 1951, p. 33). Essa crônica, com título bem sugestivo, destaca o fato ocorrido de modo a torná-lo humanizado ao expressar, metaforicamente, o fechamento da livraria tal como um falecimento, graças ao uso do referente: “morreu”.

Alencar ressalta ainda a maneira como a poesia tem sido ameaçada diante do processo de mecanização, ao lembrar saudosamente da lírica mais fluente dos tempos da monarquia, em “Poesia ameaçada”. Destarte, o crítico parece advogar no sentido de que, na situação econômica precária em que o país se encontrava, seria melhor ser como um poeta e sonhar acordado, como salientado abaixo na crônica “Sonhos”:

[...] desejo a todos que não sonhem com ele dormindo, a fim de que não vejam, no decorrer dos seus meses ou das suas semanas, o país no fundo do abismo tradicional. Sonhem com ele em vigília, porque assim podem ver a nossa terra à beira apenas do precipício [que] há tanto tempo vem acontecendo. Beirar a [voragem] sempre é melhor e mais desejável do que jazer no fundo. E já notaram que a gente, quando sonha dormindo com barrancos ou ribanceiras, acaba sempre despencando pelo buraco abaixo? Sonhem acordados, como os poetas. É incomparavelmente mais agradável. (ALENCAR, 1960, p. 112).

As crônicas de Gilberto de Alencar possuem temas atuais que poderiam ser (re)publicadas na íntegra, em nossos dias. A temática ‘política’ é retomada em diversas crônicas, como em “Os teus primeiro, Mateus”, ao denunciar que, apesar da condição econômica precária do país, ainda se investe em políticas internacionais, sem ater-se aos problemas internos. Além disso, as crônicas de Alencar apontam para o problema da corrupção, na medida em que a política nada mais seria que um bom negócio, como expresso, em “Tudo é um”:

Eleger e prorrogar, do jeito que vão as coisas, é tudo um. E até prorrogar pode ser melhor do que eleger, porque os novos talvez venham pior do que os velhos. [...] o porco já estava gordo [...] Por essa razão é que entendo não fazer muita diferença que se prorrogue ou não se prorrogue. Prorrogar até que dá menos trabalho, não é mesmo? E de trabalho já anda a gente tão assoberbada nestes dias difíceis e apertados! (ALENCAR, 1958, p. 96).



O cronista capta situações corriqueiras através de um sofisticado trabalho com a linguagem, de modo a redimensionar as situações do cotidiano em um plano estético capaz de conquista a atenção do leitor, como na crônica “Nome errado”, na qual o candidato investe valor superior na campanha, na tentativa de receber o valor gasto de forma honesta com o seu salário, caso fosse eleito. Assim, ironicamente articula sua opinião:

Confiou-me certo candidato a deputado, em conversa de rua, sem que nada lhe houvesse eu perguntado, que espera gastar na eleição cinco milhões de cruzeiros. [...] Podia ter-me exposto o seu programa, as suas ideias, os seus projetos. Também podia ter-me pedido o voto [...] ele vai gastar cinco milhões, quando nos quatro anos de duração do mandato, no caso de ser eleito, não receberá honestamente senão a metade, mais ou menos de tal quantia. [...] A conclusão evidente, a conclusão que não sofre dúvida nenhuma, nem mesmo por parte dos sujeitos mais otimistas e mais confiantes no futuro, é que a política dos tempos modernos não é a arte ou a ciência, de governar os povos, mas tão-somente, como deu a entender o meu candidato, um negócio em que se pode ganhar muito dinheiro. [...] Democracia? Pois sim! Plutocracia<sup>19</sup> é que é. E dentro dela, pelo visto, parece que nos vamos dando muito bem, como o demonstra a passividade com que a aceitamos. Passividade e até entusiasmo. (ALENCAR, 1958, s/p).

Também de forma irônica, o título da crônica “Adjetivos também mudam” indicia seu conteúdo, pois quando os candidatos desonestos não são eleitos, acabam por serem empregados (e financiados) graças as diversas ligações políticas com os demais governadores, como no excerto abaixo:

Derrota foi sempre um substantivo acompanhado ou precedido pelos adjetivos mais desagradáveis. Triste derrota, arrasadora derrota, derrota desastrosa, derrota humilhante... [...] Derrota, agora, pode ser,

---

<sup>19</sup> Plutocracia: 1- Poder da riqueza e do dinheiro. 2- Dominação dos homens ricos. Disponível em: <<https://www.priberam.pt/DLPO/plutocracia>> . Acesso em 14 out. 2015.

e está sendo, vantajosa, desejável, providencial [...] Simplesmente porque os candidatos derrotados desde que sejam amigos do governo, e quase todos eles se encontram nesse caso, recebem cargos, como compensação um emprego rendoso, um emprego que vale muito mais do que o mandato não conseguido nas urnas ingratas, uma por ser maior a remuneração e outra por se tratar de cargo vitalício, não sujeito, conseqüentemente, aos azares e canseiras das reeleições e das renomeações. (ALENCAR, 1958, p. 9).

Em “Amigos em penca”, o autor ressalta os amigos advindos em períodos de eleições que não querem servi-lhe, mas dele se servirem, e logo após o pleito some, ou quando não, já não se aproximam como dantes.

Verifiquei então que os meus numerosos amigos de há sessenta dias xxx que tanto me assediavam, tanto me envolviam nos seus abraços, xxx toda solicitude e na sua furiosa vontade de servir-me, fosse no que xxx eram simples amigos eleitorais. Não queriam servir-me coisa nenhuma, queriam tão-somente servir-se, tal qual se acham inveteradamente habituados a fazer com relação à Pátria. (ALENCAR, 1958, p. 1).

Já em “Defuntos”, fica evidenciado eleições fraudulentas, assim como há um realce de funcionários fantasmas, que constam nas folhas de pagamento, porém nunca aparecem nas repartições. Assim, Alencar expressa-se através linguagem comum, porém ao nível da significação, sua obra resulta numa densa materialidade, apesar do uso de palavras ‘correntes’, elas são carregadas de novos sentidos. Ou seja, a obra de um escritor traz uma informação ‘inventada’, para “que a pseudoinformação seja mais rica” (SARTRE, 1994, p.58). Citando um excerto da crônica:

Ora, vejam só. Um dos pretextos ou uma das desculpas para a realização daquela desordem que há trinta anos lançou o país no mau caminho que o veio trazendo até a situação em que hoje ele se vê, um

dos pretextos ou uma das desculpas era que os defuntos andavam votando em todas as eleições e que semelhante desmoralização não poderia continuar. De fato, os defuntos votavam. Votavam, sobretudo, aqui em nossa província, no município de Minas Novas, altamente especializado em semelhante prática e que ganhou, por esse motivo, o apelido de Minas Covas. Leia os jornais da época e não de ver que não estou inventando nada. [...] Cerca de quatro mil funcionários municipais no Rio de Janeiro, com efeito, mortos e enterrados faz muitos anos, continuavam até o mês passado figurando nas respectivas folhas de pagamento e embolsando os seus vencimentos, os seus quinquênios, os seus abonos. E muitos chegaram a ser promovidos, subiram de uma letra para outra, estes por antiguidade, o que de certa forma ainda se explica, aqueles por merecimento, o que já é mais difícil de explicar, não obstante vivamos num tempo que para tudo se encontra explicação e mesmo justificação. (ALENCAR, 1960, p. 128).

Há destaque também para as crônicas que tratam da questão do labor, que no dia de sua homenagem não há trabalho. Em “Louvor de maio perdido” ele evidencia como os afazeres são constitutivos do homem, assim como em “Quimera”, uma vez que o homem necessita do trabalho, mesmo precisando dele para sobreviver: pois isso lhe proporciona felicidade.

Desta ou daquela maneira, entretanto, o que se afigura certo, nos dias que correm, e que tão agitados vão correndo, é que tanto os indivíduos quanto as coletividades ou os povos fogem o mais que podem do trabalho, tendo-o na conta de verdadeira infelicidade ou de imerecido castigo [...] Quando ele estiver de mãos abanando, por via das máquinas maravilhosas inventadas para poupar-lhe o esforço, verificará, desiludido ou desencantado que a ociosidade não é o remédio de que precisa, pois o verdadeiro remédio é mesmo o trabalho. E quando digo trabalho, está claro que não digo emprego. (ALENCAR, 1960, p. 96).

Há também crônica que exhibe o caráter humano desajustado, medíocre, não firme em suas convicções, como o bom funcionário que seguiu o mau exemplo dos colegas ociosos, em “Exemplos”. Em “A hora do goiabal”, a goiaba que nasce sem necessidade de cultivo é vendida por preço exorbitante, enquanto que em “O homem bom”, um bom homem ferreiro diante de um avião que caiu nos arredores de sua localidade, ficou com o alumínio que lhe foi muito rentável. Com isso sempre ficava olhando os aviões que sobrevoavam a região pensando em nova possibilidade de obter matéria prima a preço irrisório. Acarreta então ao leitor a se examinar diante do fato e a enxergar o outro.

Além de bom, o homem é honesto e cumpridor de seus deveres, cioso da palavra empenhada, incapaz de qualquer deslize (SIC), quer como chefe de família, quer como cidadão. [...] o avião, tombara, despedaçara-se, [...] Dias depois, os destroços da aeronave entraram em leilão para a entrega a quem mais oferecesse, e o funileiro ficou de posse do alumínio [...] transformou as arroubas de alumínio, dentro de pouco tempo em numerosas panelas, caçarolas e frigideiras [...] e vendeu tudo [...] O homem bom, desde então, sem querer, instintivamente, deu de olhar para o céu, todas as vezes que passa avião, com o alumínio reluzindo ao sol. (ALENCAR, 1958, p. 96a)

E sem ser fiscalizado por ninguém, nem mesmo pelos partidos políticos, dava conta do recado a tempo e hora. Burocrata exemplar estava ali, o mais era história. [...] Ganhava pouco e mudou-se para ganhar muito, [...] Anastácio, o qual encerrado o expediente, de regresso à casa, começou a pensar no bonde, se xxx de fato não estava sendo bobo. Estes pensamentos, quando começavam, xxx longe. Vão tão longe que o xxx homem, mal transcorrida uma semana, chegou à conclusão de que realmente era um tolo. Um tolo. Um burro é que ele era. E para não continuar sendo burro, para não continuar sendo criticado pela sessão inteira, deu agora de fumar, de tomar café, de

falar da vida alheia e de contar anedotas, em vez de trabalhar. Não que mais nada com o trabalho. (ALENCAR, 1958, p. 96b)

Através de uma linguagem coloquial e espontânea, expressa humor, trivialidade da vida cotidiana numa narrativa informal. Proporciona uma visão pessoal dos acontecimentos, relatando os fatos em primeira pessoa, ressaltando sua visão sobre os casos; os quais ele classifica como importantes para si e para os leitores. Com o tema de aconselhamentos há a “A fama e os lotes”, em que o cronista alega que investir é um bom negócio, pois a fama passa...

205

Por conseguinte, tanto os milionários da cancha como as milionárias da passarela, se tiverem juízo, devem proceder de modo que o dinheiro não siga o caminho da glória, e isso conseguirão se o empregarem na compra de casas, terrenos, bens de raíz. Lote em Brasília, se ainda não for um pouco tarde, é também um bom negócio. A fama vai-se, os lotes ficam. (ALENCAR, 1960, p. 96).

Ao ler as crônicas, pode-se verificar um Alencar intelectual, crítico das mudanças de princípios arraigados e preocupado com os novos hábitos, remando contra os valores ditados pelo sistema e as condições de vida que impedem que alcance. A exclusão é marcada de diferentes maneiras. Também há um tom de denúncia e crítica em relação ao poder instituído, a politicagem, à corrupção, ao menosprezo ao trabalhado, o que poderia coadunar com intenções gerais da literatura produzida na época.

### **Considerações Finais**

Gilberto de Alencar é um intelectual que no papel de crítico, denuncia o racismo, a mesquinhez das elites mineiras, além de questões políticas exaltando o trabalho. Aponta também o comportamento da elite como maligno e perverso e como uma conduta específica dessa classe, independente da raça.

O autor encena a realidade através da literatura, permitindo o oprimido constituir-se como sujeito através da linguagem na enunciação nos romances. Já nas crônicas, o narrador

expõe fatos dignos de reflexões e comentários, oriundos de situações triviais (característica essencial da crônica), que aufere uma relevância a ponto de se transformar em objeto de criação literária. Através de suas reflexões, imprime ao texto suas marcas, em defesa da moral e dos bons costumes, com apreço e apoio ao conservadorismo, ao tradicional.

Professa um padrão de comportamento baseado na tradição da época, contudo sua literatura conduz o leitor a se interrogar diante do mundo e a enxergar o outro. Auxilia o leitor a ver o mundo pelos olhos do outro. Assim, Alencar é um intelectual mineiro que leva seus leitores à tomada de consciência a partir da encenação da realidade em seus personagens.

### Referências

ALENCAR, Gilberto de. A fama e os lotes. **Alterosa**, Belo Horizonte, edição 328, p. 96 abr.1960.

ALENCAR, Gilberto de. A livraria que morreu. **Alterosa**, Belo Horizonte, edição 139, p.33 e 126 out. 1955.

ALENCAR, Gilberto de. Adjetivos também mudam. **Alterosa**, Belo Horizonte, edição 296, p. 9 dez.1958.

ALENCAR, Gilberto de. **Alterosa**, Belo Horizonte, edição 219, p. 4 out. 1955. Cartas à redação.

ALENCAR, Gilberto de. Amigos em penca. **Alterosa**, Belo Horizonte, edição 294, p.1 nov.1958.

ALENCAR, Gilberto de. Defuntos. **Alterosa**, Belo Horizonte, edição 331, p. 129 jul.1960.

ALENCAR, Gilberto de. Exemplos. **Alterosa**, Belo Horizonte, edição 279, p. 96b abr.1958.

ALENCAR, Gilberto de. **Misael e Maria Rita**. 2ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1962.

ALENCAR, Gilberto de. Nome errado. **Alterosa**, Belo Horizonte, edição 289, s/n set.1958.

ALENCAR, Gilberto de. O homem bom. **Alterosa**, Belo Horizonte, edição 283, p. 96a jun.1958.

ALENCAR, Gilberto de. Quimera. **Alterosa**, Belo Horizonte, edição 326, p. 96 mar.1960.

ALENCAR, Gilberto de. Sonhos. **Alterosa**, Belo Horizonte, edição 321, p. 112 jan.1960.

ALENCAR, Gilberto de. Tudo é um. **Alterosa**, Belo Horizonte, edição 277, p. 96 mar.1958.

BENVENISTE, E. **Problemas de Lingüística Geral I**. Trad. Maria da Glória Novak e Maria Luiza Néri. 5ed. Campinas: Pontes, 2005.

BRASIL. Decreto-lei nº n. 2.848, de 07 de dezembro de 1940. **Código Penal**. Disponível em: <<http://legis.senado.gov.br/legislacao/ListaPublicacoes.action?id=102343>>. Acesso em: 10 out. 2015.

MORAIS, Márcia Marques. Ensino de/com literatura: objetivos e desafios. In: **Estado de Minas**, Belo Horizonte/MG, p.01-01, 06 de março de 2004. Disponível em: <[www.ich.pucminas.br/posletras/publicacoes.htm](http://www.ich.pucminas.br/posletras/publicacoes.htm)>. Acesso em: 10 out. 2015.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi. Sinais da modernidade na Era Vargas: vida literária, cinema e rádio. In: FERREIRA, J.; DELGADO, L. (orgs). **O Brasil Republicano: O tempo do nacional-estatismo – do início da década de 1930 ao apogeu do Estado Novo**; Livro 2. 6ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013, p.323-349.

SARTRE, Jean-Paul. **Em defesa dos intelectuais**. Trad. Sergio Goes de Paula. São Paulo: Ática, 1994.

## PERCURSO CRÍTICO: A OBRA DE JOÃO ALPHONSUS

Cilene Margarete Pereira (UNINCOR)

**Resumo:** Filho mais velho do poeta simbolista Alphonsus de Guimaraens, João Alphonsus nasceu em Conceição do Serro em seis de abril de 1901. Apesar do começo poético e da forte influência do pai, foi na prosa que ele se destacou, publicando em sua curta vida literária dois romances, Totônio Pacheco (1935) e Rola-moça (1938); e três livros de contos, Galinha cega (1931); Pesca da baleia (1941) e Eis a noite! (1943), ano anterior à sua morte, em 24 de maio. Apesar de sua produção literária pequena, o autor acumulou muito elogios, merecendo da crítica, no entanto, poucos estudos. Essa comunicação tem por objetivo apresentar um percurso crítico a respeito da obra do escritor mineiro, destacando aspectos que pontuaram uma leitura geral de seus livros, a saber: a predileção pelo conto como forma literária; sua relação com a tradição e a construção de figuras esvaziadas de sentido.

**Palavras-Chaves:** João Alphonsus; conto; tradição; personagem.

Sou o homem vazio do meu tempo vazio  
“Noite morta” (João Alphonsus)

João Alphonsus, filho do poeta simbolista Alphonsus de Guimaraens, morreu em 1944, aos 43 anos de idade, deixando dois romances, Totônio Pacheco (1935) e Rola-moça (1938), e três livros de contos, Galinha cega (1931), Pesca da baleia (1941) e Eis a noite! (1943), publicado ano anterior à sua morte. Apesar de uma produção literária “pequena”, o autor acumulou muito elogios, merecendo da crítica, no entanto, poucos estudos aprofundados. Nosso propósito, aqui, é apresentar um percurso crítico a respeito da obra do escritor mineiro, destacando aspectos que pontuaram uma leitura geral de seus livros.

Em João Alphonsus: tempo e modo, de 1965 – primeiro estudo dedicado à obra do escritor –, Fernando Corrêa Dias apresenta uma visão geral desta, reportando-se ao entendimento de sua importância dentro da história literária daquele momento. Segundo observa o crítico, “Intitulei o ensaio João Alphonsus: tempo e modo, porque procuro situar o



ficcionista na perspectiva da época em que viveu, e porque busco analisar a maneira de ser do escritor, num retrato que combina traços do homem e do artista”. (DIAS, 1965, p. 11). O ensaio de Dias apresenta, assim, dois propósitos bem definidos a partir da estruturação de seus capítulos: 1. Visão, por vezes bem panorâmica, da obra de João Alphonsus, destacando temas e estilo e a representação da cidade de Belo Horizonte (capítulos 1 e 3; e 6, respectivamente); 2. Apresentação do intelectual João Alphonsus e suas relações com o grupo modernista mineiro de “A revista”, do qual participou juntamente com Carlos Drummond de Andrade e Emílio Moura (capítulos 2, 4 e 5).

A proposta inicial do texto de Dias contemplava o “estudo da história social de Belo Horizonte” considerando obras que tivessem a capital mineira como palco ficcional. Isso porque, na perspectiva do ensaísta, poderíamos ter, a partir de contos, novelas e romances, uma espécie de narrativa da “evolução da vida social” belo-horizontina. Tal intuito (apenas inicial) levou Dias à ficção de João Alphonsus, que ele logo compreendeu ser um “reflexo de toda uma época da vida na cidade”. (DIAS, 1965, p. 11). Com efeito, os dois romances de João Alphonsus têm como cenário a construção e formação da cidade de Belo Horizonte, sendo ambos “romances consciente e reconhecidamente de costumes, de costumes belo-horizontinos”, segundo observou Fernando Dias. (1965, p. 30).

Em Totônio Pacheco tem-se narrada, em três partes, a trajetória de decadência do fazendeiro que dá nome ao romance. Na primeira parte destaca-se a descrição minuciosa da fazenda e dos costumes interioranos que ganha força, sobretudo, porque a segunda parte, centrada no cenário social de Belo Horizonte, marca uma nítida oposição espacial, inserindo-se na tradição temática do campo versus cidade; do arcaico contraposto ao moderno a partir da descrição da cidade de Belo Horizonte em expansão e de seus aspectos burocráticos. Em Uma história do romance de 30, Luís Bueno observa, a propósito de Totônio Pacheco, uma “inversão lógica da relação entre campo e cidade que predominou nos anos 30” do século passado, pois a narrativa se concentrará na figura do “velho proprietário [...] que estará preso à cidade”, na qual ele é apenas “o velho endinheirado”. (BUENO, 2006, p. 374).

Essa segunda parte centra-se, desse modo, na difícil adaptação do coronel Totônio e na relação conturbada com seu filho, que é intensificada, na última parte do romance, a partir da aproximação do coronel a uma prostituta, elencando, de vez, sua decadência física, moral e social. Fernando Dias observa que a figura do coronel “domina a ação do livro”, apresentando “traços caricatos, [...] não obstante a opinião generalizada, na época em que se publicou o

livro, de que era personagem muito fiel à realidade.” (DIAS, 1965, p. 32).

Em *Rola-moça*, segundo e último romance de João Alphonsus, o procedimento de divisão da história volta a aparecer; entretanto, os três focos que compõem o livro apresentam certa independência, localizados em ambientes distintos da cidade de Belo Horizonte. Em um sanatório para tuberculosos passam-se os acontecimentos em torno da jovem Clara, moça carioca que vem a capital mineira em busca de tratamento. Semelhante aos espaços das repartições e pensões de Belo Horizonte, o sanatório simboliza, conforme observa Ivan Marques, “o tédio e a morte lenta sob o ‘círculo pesado de montanha’”. (MARQUES, 2011, p. 188), simbologia que abarcaria também o segundo ambiente-narrativo, “a casa modernista” do advogado e funcionário público Anfrísio da Conceição, e “sua vida doméstica livre de sobressaltos”, “espelho do sanatório onde se morre lentamente.” (MARQUES, 2011, p. 190). Este segundo ambiente-narrativo está localizado entre o sanatório e a favela próxima de ser desocupada, terceiro e último cenário do romance.

João Alphonsus constrói sua narrativa a partir do movimento entre os três espaços, tendo o palacete e a figura de Anfrísio como “problematizadores” da cidade (partida) ainda em construção. Apesar da tríade espacial do romance, para Ivan Marques há apenas duas personagens: Clara e Anfrísio, visto que o resto (os habitantes da favela) é “uma massa informe e indistinta, cujo único papel é o de fornecer as pequenas histórias, em geral trágicas, de que se alimenta a piedade (e a perversidade) do narrador.” (MARQUES, 2011, p. 194-195).

*Rola-moça*, mais do que Totônio Pacheco, evidencia uma tendência de João Alphonsus à fragmentação do enredo, centrado nas pequenas peripécias de suas personagens. Tal fato parece sugerir sua vocação para o conto, forma literária de predileção do autor:

Quer você que eu confesse [...] os momentos de plena realização intelectual. Responderia que tais momentos estão nos meus contos, gênero que me atrai e satisfaz quase que exclusivamente, tentador e difícil mas tão compensador quando se consegue alguma coisa que nos pareça verdadeiramente realizada. (GUIMARAENS apud DIAS, 1965, p. 26).

Fernando Dias não tem dúvidas ao afirmar que o conto “é o gênero em que melhor se realizou, conforme ele próprio reconheceu e o confirmam vozes autorizadas [...] [;] Edgar

Cavalheiro, Alceu Amoroso Lima, Nelson Werneck Sodré exaltam as virtudes do contista.” (DIAS, 1965, p. 25).

Em *Evolução do conto brasileiro*, Edgar Cavalheiro, apesar de endossar o discurso a favor do contista “esplêndido” (CAVALHEIRO, 1954, p. 42), dedica poucas linhas ao escritor mineiro, ressaltando, no entanto, dois aspectos que marcariam a crítica relativa à obra de João Alphonsus: a repercussão do conto “Galinha cega”, que o levou a quase ser o autor de um conto único, e a predileção pelos animais, que se tornaria uma tópica comum tanto em sua obra quanto na voz uníssona da crítica. Observa Cavalheiro: “Curioso assinalar que outro dos melhores contos de João Alphonsus tem, também como personagem, um animal.” (CAVALHEIRO, 1954, p. 43). Dentre as obras-primas do escritor mineiro, Cavalheiro não tem dúvida em apontar “Galinha cega” – na esteira da crítica –, “Sardanapalo”, história escrita ao modo de Edgar Allan Poe, e “Mansinho”, narrativa de um burro manso e paciente.

Dotar as personagens animais de humanidade é, por um lado, afirmar e evidenciar a desumanização do próprio homem. Segundo essa lógica, haveria uma espécie de solidariedade com o que é, de certo modo, imaculado, não propenso à maldade capitulada como ocorre com o homem e como ilustra bem a atitude inicial do carroceiro relativa ao gambá. Por outro lado, “humanizar significa perceber, em cada ser, planta ou coisa, a dor universal que a todos iguala (...)”, segundo observa Ivan Marques. (2011, p. 173). É perceber que a trágica existência irmana todos, homens e bichos.

Seis anos pós o lançamento do livro de Fernando Corrêa Dias, em 1971, João Etienne Filho publica *João Alphonsus - ficção*, pertencente à coleção “Nossos clássicos”. Como se sabe, esta coleção apresenta um formato padrão: dados biográficos, apresentação (dividida em situação histórica e estudo crítico) e uma antologia de textos do autor, dos quais se destacam trechos dos dois romances citados e quatro contos, entre eles “Galinha Cega”, “Godofredo e a virgem” de sua primeira coletânea, e “Sardanapalo”, do volume *A pesca da baleia*, e “Eis a noite”, da coletânea de mesmo nome.

A respeito do romance *Rola-moça*, o Etienne Filho enfatiza sua importância, justamente por fixar, conforme observa o crítico, a “fase de transição por que passou a vida social mineira e, mais ainda, no retrato da jovem capital no momento em que ela tomava consciência de si mesma, deixando de ser cidade pequena para ser cidade grande”, além de haver “maior domínio das personagens, maior amor do criador pelas criaturas.” (FILHO, 1971, p.11-12).

Para Etienne Filho, a figura do coronel Totônio, protagonista do primeiro romance de João Alphonsus, destaca o mérito do livro: “grande felicidade [teve o escritor] na fixação de um tipo característico das Minas Gerais: o antigo coronel do interior, transplantado para a cidade grande, desambientado, leão sem garras.” (FILHO, 1971, p. 11). O crítico chamava a atenção, assim, para a forma correta como o escritor fixava sua personagem e o drama decorrente da ambiência espacial.

O livro de Etienne Filho, no mais da verdade, tem o mérito de apresentar, de forma bastante sumária (não mais que 10 páginas no formato livro de bolso), algumas vezes contemporâneas de João Alphonsus. Diz o crítico, por exemplo: “Mário de Andrade, Sérgio Millet, Alcântara Machado o saudaram efusivamente” (FILHO, 1971, p. 10), a respeito do conto “Galinha Cega”.

Entre os livros de Fernando Dias e Etienne Filho, foi preciso quatro décadas para que a crítica mostrasse novo interesse pela obra de João Alphonsus, ainda que este interesse viesse agregado a “outros rapazes de Belo Horizonte”. Em 2011, o crítico Ivan Marques dedicou um capítulo do livro *Cenas de um modernismo de província: Drummond e outros rapazes de Belo Horizonte* à ficção de João Alphonsus, destacando aspectos particulares de sua obra, sobretudo dos contos, tais como sua capacidade de “tornar estranho o mundo familiar” e a predileção por existências falhadas. Para Antonio Candido, o que chama a atenção, na obra de João Alphonsus, é o modo como as narrativas do escritor circulam às vezes em “torno do nada” (CANDIDO, 1999, p. 88). Tal ideia de falha e incompletude (emanada das personagens e da própria forma do conto de João Alphonsus) parece se irmanar, em sua ficção, ao trágico.

Os contos da coletânea *Galinha Cega*, por exemplo, são todos marcados por situações de tragicidade, oferecendo relatos de mortes, muitas vezes violentas como a da galinha cega esfaqueada por um gambá no conto que dá título o volume ou do rapaz que tem o pescoço cortado pela navalha de um “homem bruto” em “Oxianureto de mercúrio”. Em todos os contos prevalece a descrição de vidas esvaziadas que aparecem adquirir sentido momentâneo em face da tragédia. Tanto em “Godofredo e a virgem” como em “O homem na sombra ou a sombra no homem”, outros dois contos que compõem o volume citado, as personagens masculinas, inscritas no mundo burocrático das repartições públicas belo-horizontinas, sentem-se atraídas pelo efeito trágico da morte. Nos contos de *Galinha Cega*, no entanto, o trágico parece sempre se irmanar, de algum modo, ao lírico ou cômico, amortecendo sua intensidade negativa.

Em “Godofredo e a virgem”, história de um bancário que sacrifica seu corpo são, retoma-se, em chave de humor negro, o tema da noiva moribunda que, casada às vésperas da morte, promete suplicante ao marido: “Godo, eu apodrecerei quase sem feder, eu juro, eu juro...”. (GUIMARAENS, 1976, p. 48). No lugar de lábios vivos e quentes, Carmita oferece ao marido o “gosto da morte”:

Mas na saliva tinha o gosto da morte daqueles beijos, de todos aqueles beijos. Sentiu miseravelmente a procissão de bacilos se dirigindo para os seus pulmões dentro do corpo forte. As curvas morenas, ondulantes, desejadas, traziam há muito a morte. Tantos beijos, tantos abraços. (...) Para que aquilo. Que é que adiantaria o contágio, mais uma vítima, senão parava a destruição vertiginosa... A água oxigenada bochechada com força virou uma espuma lívida escorrendo. Cheinha de bacilos de Koch... (GUIMARAENS, 1976, p. 47).

A última porta coava pela fresta a claridade amarela, trágica. [Godofredo] Entrou feito um espectro dentro do cheiro indefinível de anti-sépticos e morte. Sob as cobertas aquele corpo era um traço arfante de vida, os joelhos duas pontas, as clavículas acentuadas, o peito como uma tábua. (GUIMARAENS, 1976, p. 45).

Diante do detalhe da narração seca (sem concessões ao sentimental), a tragicidade vai perdendo espaço para a naturalização do evento que alcança não só o desejo de extinção de Godofredo (desejo de fazer-se também vítima da tuberculose, pondo fim a uma existência sem sentido) quanto o leitor, que se compadece com o fim amesquinhado de Carmita, esposa sem o ser. Aliás, já no início de “Godofredo e a virgem”, tem-se uma espécie de afirmação do não sentido da vida expressa por meio da força da natureza:

No quadrado de luz que se prolongava da janela, mangueiras e jabuticabeiras bracejavam com fúria. O gemido do vento não tinha o menor sentido, nada tinha de significação. Godofredo esgotava mais

uma vez a clássica taça de fel dos porquês lançados ao dono dos ventos e dos mundos. (GUIMARAENS, 1976, p. 43).

Este efeito de abrandamento do trágico dá-se também por meio do apressamento do desfecho da narrativa: “Encostado ao guichê Godofredo viu seu Terêncio aproximar-se risonho, para o diálogo final, anedótico e necessário, do conto: bom dia, Godo, como vai?” (GUIMARAENS, 1976, p. 52). O pai de Carmita vinha cobrar do genro mais uma dívida pecuniária relativa aos desdobramentos da morte da esposa-virgem. Final seco, banal, pequeno, semelhante àquele destinado às personagens de João Alphonsus, para as quais “a vida não presta para nada. Para nada.” (GUIMARAENS, 1976, p. 50), conforme conclui o protagonista do conto. Nesse sentido, os desfechos dos contos de Alphonsus parecem se converter em interrogações e explicações vazias que mimetizam a experiência humana de suas personagens; todas elas sozinhas, perdidas, a espera de “outros sofrimentos.” (GUIMARAENS, 1976, p. 50).

A ideia do trágico se reporta, assim, ao cotidiano, como se João Alphonsus afirmasse a natureza trágica do homem. Essa atitude o aproxima, segundo Massaud Moisés, de Machado de Assis, já que ambos constroem narradores que assumem um “tom de conformismo, de sábio conformismo, de aceitação da vida como ela é”. (MOISÉS, 2001, p. 195). Para Waltensir Dutra e Fausto Cunha, em *Biografia crítica das letras mineiras*, obra de 1956, o que caracteriza a prosa de João Alphonsus é justamente este “sentimento da tragicidade inútil da vida, que se oculta sob os acontecimentos miúdos do cotidiano”. (DUTRA; CUNHA, 1956, p. 104-105). Este aspecto, segundo os autores, dá um contorno de universalidade à sua prosa, aproximando-o, mais uma vez, da perspectiva machadiana.

A tragédia narrada no conto “Galinha cega” é uma espécie de figuração humilde das trevas de um mundo inexplicável. A visão dos homens como autômatos e da vida como espetáculo absurdo não se apoia em abstrações filosóficas. A miséria universal é feita de “miseriazinhas”, sofridas ingenuamente por seres minúsculos, que vivem e morrem solitários, sem o consolo de uma explicação. (MARQUES, 2011, p. 172).

Excetuando estes três estudos citados – dedicados quase integralmente à obra de João Alphonsus –, os comentários a respeito da obra do escritor mineiro são quase circunstâncias, muitas vezes frutos de histórias literárias como as de Massaud Moisés, Alfredo Bosi e outros que afirmam o valor da prosa de João Alphonsus a partir de semelhanças estéticas com escritores como Machado de Assis e Mário de Andrade. Vejamos, como exemplo, os comentários de Bosi, em sua História concisa da Literatura Brasileira:

João Alphonsus, mineiro, é, sem dúvida, um dos continuadores mais fiéis da prosa conquistada com o Modernismo: os contos de Galinha Cega (1931) e de Pesca da Baleia (1942), em que trata liricamente o coloquial, situam-no na melhor linha de Mário de Andrade. (BOSI, 1994, p. 419).

Apesar dos poucos estudos e comentários esparsos, Martins de Oliveira, em História da Literatura Mineira, é enfático ao ressaltar que “não se fará história do Modernismo em Minas sem que primeiro se cite Carlos Drummond de Andrade na poesia e João Alphonsus na prosa” (OLIVEIRA, 1958, p. 190). O crítico completa dizendo que João Alphonsus seria, em Belo Horizonte, “o que foi Lima Barreto no Rio: o analista de almas típicas, locais, sideradas pelo desencanto da vida, pelos esforços de subsistência”; “João Alphonsus foi em Minas o que foi Alcântara Machado Filho, em São Paulo, na posição de vanguardista.” (OLIVEIRA, 1958, p. 191). É curioso como a observação de Martins de Oliveira aponta dois aspectos que percorrem a crítica de uma maneira geral a respeito da obra de João Alphonsus: por um lado, reafirma a importância de sua obra dentro do chamado Modernismo Mineiro, associando o nome do escritor a esferas literárias de São Paulo e Rio de Janeiro (como uma espécie de comparativo valorativo de João Alphonsus); por outro, exime-se de estudá-la, reportando não mais do que uma página à obra do escritor em sua História da Literatura Mineira.

Considerando o percurso crítico exposto acima (não exaustivo, sem dúvida, mas bastante elucidador de certo descaso com a obra de João Alphonsus), percebe-se um lugar comum em sua crítica: em primeiro lugar, reporta-se sempre à importância de sua figura na afirmação do nosso Modernismo, com destaque para a fixação de uma cidade ainda em construção, nos idos das décadas de 30 e 40 do século passado. Em segundo (e como consequência do primeiro), pode-se apontar certa obsessão da crítica com o reconhecimento

filial do autor, não por acaso associado, quase sempre, a figuras importantes de nossa tradição literária moderna. Em terceiro, mas não menos importante, vê-se a busca pelas predileções do autor: na forma literária, o conto, sobretudo este em que nada parece acontecer ou, ao contrário, que se promete muito e se dá “quase” nada; nas personagens, os animais (gatos, burros, galinhas), resultando nisso certo incômodo do autor com a figura humana, ser frágil, mesquinho, apequenado, incompleto, vazio, sem sentido. Assim, a incompletude e o vazio do conto parecem acenar para a própria vida que se torna, a um só tempo, trágica, lírica, cômica. Como não sentir tudo isso diante da conclusão do belíssimo conto “O homem na sombra ou a sombra no homem” – título, por si só, bastante sugestivo –, no qual o insignificante aprendiz de escritor e repórter, Ricardo, em pleno delírio, absorto na “glória da destruição” do fim do mundo, depara-se com a realidade amesquinhada da repartição em que trabalha.

Que me importa morrer se é a morte de tudo. Uma trovoada nunca vista despejou do céu uma chuva horrorosa. A chuva era quente... Ah! isto sim, o mundo imbecil ia acabar como merecia, num dilúvio de urina. E sem arcas de Noé! (GUIMARAENS, 1976, p. 75).

A chuva quente que caía em seus ombros, existencialmente cansados, era a urina de um dos colegas de jornal. A anunciação da tragédia máxima (a extinção dos seres) é, assim, apequenada pela intromissão da banalidade cotidiana. Nada mais trágico, nada mais lírico. Ambos cômicos... como todos nós, aliás!

## Referências

BOSI, Alfredo. **Historia Concisa da Literatura Brasileira**. 33ª ed. São Paulo: Ed. Cultrix, 1994.

BUENO, Luís. **Outras figurações: do outro e do mesmo**. Uma história do romance de 30. São Paulo: Edusp; Campinas: Ed. Unicamp, 2006.

CANDIDO, Antonio. **Iniciação à literatura brasileira (Resumo para principiantes)**. 3ª ed. São Paulo: Humanitas, 1999.

CAVALHEIRO, Edgar. **Evolução do conto brasileiro**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e da Cultura, 1954.



DIAS, Fernando Corrêa. **João Alphonsus: tempo e modo**. Belo Horizonte: Imprensa da UFMG, 1965.

DUTRA, Waltensir; CUNHA, Fausto. **Biografia crítica das letras mineiras**: esboço de uma história da literatura em Minas Gerais. Rio de Janeiro: INL, 1956.

FILHO, João Etienne. **João Alphonsus – ficção**. Rio de Janeiro: Ed. Agir, 1971. (Coleção Nossos Clássicos).

GUIMARAENS, João Alphonsus de. **Contos e novelas**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Ed. Imago; Brasília: INL, 1976.

MARQUES, Ivan. **Cenas de um modernismo de província**: Drummond e outros rapazes de Belo Horizonte. São Paulo: Ed. 34, 2011.

MOISÉS, Massaud. João Alphonsus. **História da literatura brasileira** (modernismo 1922 – atualidade). São Paulo: Cultrix, 2001.

OLIVEIRA, Martins de. **História da literatura mineira** (esquema de interpretação e notícias bibliográficas). Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, s/d.

## CONSTRUINDO UMA NARRATIVA PATRIMONIAL: AS CONGADAS DE MINAS

Corina Maria Rodrigues Moreira (PUC Minas/Iphan-MG)

**Resumo:** Conhecidas popularmente pelo nome “Congados” ou “Congadas”, as expressões culturais abarcadas por esses termos são diversas e multifacetadas, e dizem de uma tradição centenária, que se realiza em território mineiro – mas não só, ainda que majoritariamente – e tem forte marca da ancestralidade africana de nossa formação sociocultural. Reinados. Irmandades. Candombes. Marujos, Catopés, Moçambiques, Congos, Tamborzeiros, Caboclos. Grupos, ternos, cortes, bandas. Chico Rei. Santa Efigênia, Divino Espírito Santo, São Benedito, São Jorge. Nossa Senhora do Rosário. Todos esses nomes dizem da devoção, da festa, do encontro. Do viver em e pela fé que conforma uma comunidade imaginada unida pelo canto, pela dança, pelo som do tambor que homenageiam e celebram o poder do rosário. E é esse complexo religioso-cultural que atualmente está em processo de reconhecimento como patrimônio cultural do Brasil, fazendo-se mister, assim, o estabelecimento de critérios e recortes que possibilitem a construção de uma narrativa patrimonial que, dando-lhe unidade, não subsuma sua multiplicidade e polifonia. Este texto discute algumas das trilhas que podem ser percorridas para pensar o patrimônio como narrativa e as possíveis formas de produção dessa narrativa no âmbito da execução de políticas de salvaguarda patrimonial, tendo por referência o processo de patrimonialização dos congados mineiros.

**Palavras-Chave:** patrimônio – narrativa – congados

### I

As políticas contemporâneas de proteção ao patrimônio cultural brasileiro nos remetem às décadas iniciais do século XX no país – quando foram criadas as primeiras Inspetorias Estaduais de Monumentos Históricos nos estados de Minas Gerais (1926), Bahia (1927) e Pernambuco (1928) – mas seus princípios, metodologias e procedimentos estão assentados em uma tradição ligada mais diretamente ao pensamento modernista e ao Decreto-Lei 25, de 30/11/1937, que Organiza a proteção do patrimônio histórico e artístico nacional e constitui-se como legislação referencial até os dias atuais (FONSECA, 2005). No entanto,

ainda que consolidados, esses princípios, metodologias e procedimentos vêm sendo permanentemente reelaborados, visto que acompanham as transformações conceituais e a ampliação de direitos atinentes à cultura e à memória, que tiveram seu quadro legal e teórico significativamente alargado especialmente a partir dos anos 1960 e 1970, não só no Brasil, mas também em âmbito internacional. Há, a partir dessa época, o que se costuma chamar de incorporação da perspectiva antropológica de cultura aos parâmetros, ações e reflexões relativos ao campo da proteção ao patrimônio cultural, ampliando-se, assim, o escopo das preocupações e da atuação a ele referentes (ABREU, CHAGAS, 2003; FONSECA, 2005). As perguntas referenciais desse campo – o que, por que, como e para quem preservar – continuam, de modo geral, as mesmas; diferentes são, no entanto, as respostas dadas a elas e as ações concretas que orientam.

No caso brasileiro, a Constituição de 1988 constitui-se como marco legal dessas políticas desde então e, também, como referência da ampliação conceitual acima referida: a adjetivação “histórico e artístico” proposta no Decreto-Lei 25 transforma-se em “cultural” a partir da Carta Magna – o que, em lugar de excluir, incorpora o histórico e o artístico como duas de suas dimensões, as quais, entretanto, não são mais as únicas. Dentre as múltiplas implicações dessa transformação na forma de nomeação de patrimônio podemos perceber tanto a diversificação dos elementos que passam a ser considerados suscetíveis de patrimonialização quanto dos procedimentos para seu reconhecimento e proteção, transformações que se afirmam com a descentralização das políticas públicas voltadas à proteção do patrimônio cultural, através da criação de órgãos, legislação e ações tanto em âmbito estadual quanto municipal, e com a ampliação da participação da sociedade civil na identificação, reconhecimento e proteção de suas **Referências** culturais, desde os anos 70 do século passado, mas sobretudo a partir dos anos 80 e 90.

Estas transformações, aqui bastante resumidamente indicadas porque já bastante estudadas e conhecidas (RUBINO, 1991; GONÇALVES, 1996; FONSECA, 2005; CASTRIOTA, 2009; CHUVA, 2009), nos possibilitam perceber que, assim como os conceitos, premissas e trajetórias afeitos ao campo do patrimônio cultural estão em permanente construção, inscritos no transcurso da história e de suas mudanças e permanências, os próprios patrimônios culturais, ou seja, os objetos e processos que são alçados à categoria de representantes e constituintes de determinadas memórias e identidades também não estão dados, conformando-se em contextos específicos e deles dizendo-nos, o

que nos possibilita pensá-los como narrativas<sup>20</sup> social e historicamente produzidas e, como tal, construídas, inventadas.

Não pretendemos abordar, aqui, os discursos e narrativas do patrimônio como sendo unicamente aqueles que dizem a seu respeito – sobre os procedimentos e premissas que constituem o campo do patrimônio – mas sim pensar os próprios patrimônios como constructos produzidos no seio de pensamentos e práticas afeitos à valoração, escolha, guarda, proteção de referentes materiais ou processuais que, em um dado momento, são imbuídos de significados relativos à memória e aos sentimentos de pertencimento a determinado lugar, contando-nos histórias. Para tanto tratarei de um processo específico de patrimonialização ora em curso – o pedido de Registro das Congadas de Minas como patrimônio cultural do Brasil – objetivando desvelar os riscos de naturalização e essencialização da ideia de patrimônio cultural que dificultam a percepção de que as ações de nomeação (BOURDIEU, 1996) e proteção patrimonial se assentam, sempre, sobre julgamentos, opções e escolhas – “iluminando” determinadas memórias, práticas e lugares e “ensombrecendo” outros (CARMAN, 2006) e expressando as vozes partícipes do seu próprio processo de constituição enquanto objeto patrimonial.

## II

O Registro é o instrumento de reconhecimento legal dos chamados bens culturais de natureza imaterial, estabelecido pelo Decreto nº 3551, de 04/08/2000, que Institui o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial que Constituem Patrimônio Cultural Brasileiro, cria o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial e dá outras providências. Ainda que a perspectiva de salvaguarda do patrimônio imaterial tenha aparecido explicitamente no texto constitucional, que em seu artigo 216 afirma que o patrimônio cultural brasileiro constitui-se por “bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação e à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira” (BRASIL, 1988), é apenas em 2000 que se inaugura uma política sistemática de proteção a essa categoria do patrimônio cultural brasileiro, com a publicação do referido Decreto. No entanto, faz-se necessário destacar que ainda que referida a esta base

---

<sup>20</sup> A temática da narrativa tem forte presença no âmbito da teoria literária, mas não se restringe a este campo de saber, trazendo contribuições significativas para as ciências sociais e para a historiografia, por exemplo. A esse respeito ver Benjamin (1987), Lyotard (1988), Burke (1992).

legal, a política de patrimônio imaterial busca em fontes bem mais remotas as **Referências** para a consolidação de seus discursos e práticas, remetendo a finais dos anos 1930, quando Mário de Andrade, ao elaborar o anteprojeto que previa a organização do campo da preservação do patrimônio cultural no país já incluía, em suas reflexões, a dimensão intangível do patrimônio ao indicar a proteção de manifestações da cultura popular, do folclore e da cultura indígena.<sup>21</sup>

Essa dimensão, no entanto, foi excluída do Decreto-Lei 25/1937, que criou o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional/SPHAN e instituiu o tombamento como principal instrumento legal voltado à preservação do patrimônio histórico e artístico nacional, privilegiando seus aspectos materiais (FONSECA, 2003, 2005; GONÇALVES, 1996; RUBINO, 1996). Entre as décadas de 1940 e 1960 os debates a respeito da cultura popular e dos modos de vida tradicionais centraram-se na perspectiva do folclore, desvinculando-se da perspectiva dinâmica que orientava as propostas de Mário de Andrade, mas contribuindo, sobremaneira, para a documentação e a própria permanência de muitas das manifestações da chamada cultura popular que persistem ainda hoje. Esse debate foi intensificado em meados dos anos 1970, época na qual, como dito anteriormente, foi incorporada ao campo do patrimônio e da cultura popular uma visão antropológica da cultura, quando a temática da diversidade cultural se transforma em um dos eixos dos discursos e das ações das políticas culturais, de maneira geral, e das políticas de patrimônio, em particular, tanto em âmbito nacional quanto internacional.<sup>22</sup>

Consolida-se a partir da promulgação da Constituição de 1988, então, a demanda por se instaurar diretrizes com vistas à proteção do chamado patrimônio imaterial, tomando-se por referência as múltiplas trajetórias e **Referências** conceituais e políticas que conformam o

---

21 Em 1936 o então Ministro da Educação, Gustavo Capanema, pede que Mário de Andrade elabore um projeto de lei para a proteção do patrimônio cultural brasileiro. Mário apresenta um projeto que define o Patrimônio Artístico Nacional como “todas as obras de arte pura ou de arte aplicada, popular ou erudita, nacional ou estrangeira, pertencentes aos poderes públicos, a organismos sociais e a particulares nacionais, a particulares estrangeiros, residentes no Brasil” (ANDRADE, 2002, p. 272), operando uma visão ampliada de arte, que não se restringe aos objetos mas estende-se à ação e ao processo de criação, incluindo aí a dimensão intangível dos bens culturais e sendo, por isso, considerado um visionário da contemporânea noção de patrimônio imaterial.

22 Esses debates foram consolidados em uma série de cartas patrimoniais, tais como: Convenção sobre a salvaguarda do patrimônio mundial, cultural e natural, Paris, 16 de novembro de 1972; Recomendação sobre a salvaguarda da cultura tradicional e popular, Paris, 15 de novembro de 1989; Carta de Mar Del Plata sobre o patrimônio intangível, Mar Del Plata, junho de 1997; Carta de Fortaleza – Patrimônio Imaterial: estratégias e formas de proteção, Fortaleza, novembro de 1997; Convenção para a salvaguarda do patrimônio cultural imaterial, Paris, 17 de outubro de 2003; Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais, Paris, 20 de outubro de 2005.

campo ao longo do tempo.<sup>23</sup> A publicação do Decreto 3.551, no ano de 2000, coloca-se nesse sentido como marco para a elaboração de políticas públicas – com suas normativas, metodologias e procedimentos – voltadas para o conhecimento, o reconhecimento e a salvaguarda desse patrimônio, estabelecendo-se, no interior do órgão federal dedicado à elaboração e execução das políticas de proteção ao patrimônio cultural, o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional/IPHAN, um setor especificamente voltado para a salvaguarda desse patrimônio.<sup>24</sup>

A instauração deste instrumento legal específico voltado para o patrimônio imaterial consolidou e amplificou, transformando em política pública, uma série de ações que vinham sendo desenvolvidas no país com vistas ao conhecimento, divulgação e promoção dos bens culturais de caráter processual,<sup>25</sup> sistematizando princípios, instrumentos e procedimentos com vistas à salvaguarda desses bens. No entanto, a política nacional de salvaguarda do patrimônio imaterial, em sua realização concreta e cotidiana, trilha uma infinidade de direções e levanta um sem número de questões – por exemplo, sobre os limites de uma política voltada para a proteção de expressões culturais dinâmicas e vivas; sobre o caráter nacional dessa política; sobre as dificuldades enfrentadas para a ampliação da sua base social ou sobre os obstáculos que existem, no âmbito das políticas de cultura, para o atendimento das demandas que levanta junto à população, para citar apenas alguns exemplos – que não podem ser, todas, abordadas num único esforço reflexivo, fazendo-se assim necessária a opção por algumas de suas interfaces e dimensões. Assim é que tomamos o processo de Registro das Congadas de Minas como um objeto “bom para pensar” as dinâmicas de fabricação de um objeto patrimonial, no âmbito das políticas de salvaguarda do patrimônio imaterial, e sua constituição enquanto uma narrativa que diz de determinadas memórias e identidades.

### III

---

<sup>23</sup> A separação entre patrimônio material e patrimônio imaterial é polêmica, mas funda-se em uma opção política, tendo em vista a hegemonia da atenção aos chamados bens “de pedra e cal” desde a inauguração da política de proteção patrimonial no país e a necessidade de ampliar as ações para a salvaguarda de bens que se caracterizam, sobretudo, por serem processuais e dinâmicos e, portanto, para cuja proteção o instrumento do tombamento não se adequa.

<sup>24</sup> O Departamento de Patrimônio Imaterial/DPI foi criado em 2004, estando vinculado a ele o Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular/CNFCP.

<sup>25</sup> Dentre as instituições que se destacam neste trabalho, temos o Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular/CNFCP, herdeiro da Comissão Nacional de Folclore (1947) e da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro (1958), berço do Instituto Nacional do Folclore (1976) que originou o CNFCP; e os extintos Centro Nacional de Referências Culturais/CNRC (1975-1979) e Fundação Pró-Memória (1979-1990).

Expressão cultural diversa e multifacetada, com forte presença em grande parte do território mineiro, o pedido para o reconhecimento das Congadas de Minas como Patrimônio Cultural do Brasil foi feito ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional/Iphan conjuntamente por algumas prefeituras da região do Triângulo Mineiro, com apoio de uma Irmandade de Nossa Senhora do Rosário também da região. Apesar de seu caráter regional, o próprio pedido já apontava a ampliação do escopo territorial a ser abrangido, estendido para todo o estado, e sugeria, em linhas gerais, os parâmetros para a delimitação do objeto de patrimonialização, ao indicar o caráter centenário da expressão cultural e sua vinculação com a ancestralidade africana e afro-brasileira.

No entanto, “as congadas” são muitas. Em primeiro lugar, vale destacar que o termo “congadas” foi cunhado pelos folcloristas para designar a diversidade de expressões afeitas à devoção a Nossa Senhora do Rosário e outros santos do panteão afro-católico-brasileiro de origem banto, e não é unanimemente reconhecido pelos detentores desse bem cultural. Esta questão do nome é, inclusive, foco de constantes reflexões no âmbito do processo de patrimonialização em curso. Vale ressaltar, ainda, que essa diversidade de termos associados ao complexo religioso-cultural nominado como “Congadas” já estava posta pelos próprios folcloristas, mas foi coletada também durante a pesquisa que está sendo realizada para instrução do processo para seu reconhecimento como patrimônio cultural brasileiro. Assim é que Reinados, Irmandades, Congados, Candombes, Marujos, Catopés, Moçambiques, Congos, Tamborzeiros, Caboclos; grupos, ternos, cortes, bandas; Chico Rei, Santa Efigênia, Divino Espírito Santo, São Benedito, São Jorge e Nossa Senhora do Rosário são **Referências**, nomes e expressões que dizem de uma prática na qual devoção, festa e encontro, canto, dança e tambor se conjugam para conformar um complexo religioso-cultural de homenagem e celebração ao poder do rosário<sup>26</sup> designado, até o momento nesse processo, sob o nome de Congadas.

Expressão que se manifesta como vivência cotidiana e abarca, junto à devoção e à celebração, uma série de saberes – da confecção e preparação de instrumentos, vestuários e alimentos aos ritos e segredos ancestrais que o estruturam e em sua maior parte são transmitidos oralmente e através da experiência – e um sem número de lugares de referência – como igrejas, trajetos de procissão e moradias de pessoas referenciais para a comunidade

---

<sup>26</sup> O rosário – cordão com contas utilizado para se acompanhar a recitação da oração Ave Maria – é um dos principais signos de identificação que une os “congadeiros”.

congadeira – os congados possuem, também, dinâmicas próprias de sociabilidade, como as visitas e redes de ajuda e apoio, que se concretizam não apenas na ocasião das festas e ritos mas também no dia a dia desses grupos.<sup>27</sup> Como, então, estabelecer critérios e recortes que possibilitem sua constituição como uma narrativa patrimonial que lhe dê unidade, mas não subsuma sua multiplicidade e polifonia? Como agenciar a diversidade de memórias e espaços que se conjugam na conformação dessa comunidade imaginada?<sup>28</sup> Qual passado deve ser mobilizado na tessitura dos laços de continuidade que configuram essa como uma expressão da tradição?<sup>29</sup> Como lidar com o caráter de sagrado e de segredo que a caracteriza? Quais espaços, memórias e identidades se conjugam nesse processo e quem os delimita e define? Enfim, como lidar com o jogo de luz e sombra que permeia todo processo de invenção do patrimônio?

Essas questões nos possibilitam perceber não só o caráter de recorte, escolha, que caracteriza um processo de patrimonialização, em sua relação com as dinâmicas da identidade, como também a constituição de bens patrimoniais como processo de fabricação, de transformação, de produção narrativa; perceber como uma expressão múltipla e multifacetada, eivada por especificidades, desencontros e acordos, constituída por expressões, saberes e celebrações diversas, transmuta-se em objeto único, “as Congadas de Minas”, o que não significa dizer que seja um processo que não possua veracidade – no sentido de se constituir a partir de referentes disponíveis no universo de significações dos grupos nele envolvidos e de serem por eles apropriados, de diferentes formas e com motivações diversas, fazendo parte de seu cotidiano. O que se discute aqui, portanto, não é o valor de autenticidade desses processos e dos bens patrimoniais que deles emergem, mas a necessidade de que percebamos que eles não são dados, constituindo-se como artefatos – textos – criados a partir

---

<sup>27</sup> Vale ressaltar, aqui, que estas dimensões indicadas se aproximam dos Livros de Registro criados pelo Decreto 3551 de 04 de agosto de 2000, quais sejam: Formas de Expressão, Saberes, Lugares e Celebrações.

<sup>28</sup> O conceito de *comunidades imaginadas* foi cunhado por Benedict Anderson (2008) com vistas à compreensão da formação do sentimento nacional surgido no bojo da instituição dos Estados nacionais modernos, mas tem sido utilizado também para outros contextos históricos, na medida em que se consolidou como importante instrumental teórico que auxilia no entendimento da criação de sentidos de identificação e de laços de identidade na conformação de grupos sociais diversos.

<sup>29</sup> Lançamos mão, aqui, de uma ideia de tradição que a vê como legado do passado, mas não de forma estanque, imóvel, e sim como processo criador dos seres humanos sobre esse legado. A esse respeito, ver Hobsbawm e Ranger (1984) e Coutinho (2002). Vale destacar, ainda, que a ideia de tradição possui importância central no universo congadeiro, ao que se pode perceber até o momento, mas seu(s) sentido(s) ainda deverá(ão) ser investigado(s) de forma mais detalhada no decorrer das pesquisas que estão sendo realizadas para fundamentar seu processo de Registro (INVENTÁRIO, 2014).



do olhar que se lança sobre o universo no qual se inserem e imiscuídos das relações de poder e de interesse que os caracterizam.

E aqui surge uma nova questão, que diz respeito justamente ao que vimos aqui chamando de constituição dos patrimônios como narrativas: quem constrói essa narrativa? Quem são os “falantes” que a produzem? O poder público – com a diversidade de agentes que o compõem - que tem o poder de reconhecimento e acautelamento dos bens patrimonializados? Os praticantes/devotos? Suas associações representativas? Os pesquisadores? Os “apreciadores” do “espetáculo”? E é nesse sentido que podemos dizer, também, que a conformação de um patrimônio enquanto narrativa dá-se de forma dialógica, polifônica (BAKHTIN, 2002), no entrecruzar das várias “falas” que dele dizem, num jogo em que poderes se afirmam e se esvanecem, de acordo com os interesses que informam o presente e as perspectivas do que se guardar para o futuro. Faz-se necessário, assim, que o estabelecimento de critérios e recortes que possibilitem a construção de uma narrativa patrimonial, no âmbito da elaboração e execução de políticas públicas para a salvaguarda do patrimônio cultural, seja feito tomando por base a escuta das diferentes vozes que conformam a prática cultural que se pretende proteger, resguardar, sob pena dessa narrativa nada dizer daqueles – e para aqueles – que a têm como referência de memória, identidade e tradição.

No caso específico dos congados, aqui abordado, esse processo de constituição de uma narrativa patrimonial vem sendo realizado, no âmbito das políticas federais de salvaguarda do patrimônio cultural, de forma lenta e paciente<sup>30</sup> através da execução de uma série de procedimentos técnicos e políticos que visam não apenas sistematizar um conhecimento a respeito desse universo, a partir de uma, digamos, visada patrimonial, mas sobretudo mobilizar os diversos atores sociais que o constituem, no sentido de colocá-los em diálogo para a construção de ações conjuntas que contribuam para a continuidade da existência dessa prática cultural enquanto tradição e tradução das memórias e identidades não só daqueles que a exercem, mas também de outros grupos sociais que a compartilham como referência cultural.<sup>31</sup>

---

<sup>30</sup> O pedido foi apresentado ao presidente do Iphan no final de 2008 e em 2009 o processo de Registro foi aberto com a indicação de que os estudos fossem ampliados para as regiões Sudeste e Centro Oeste; em 2011 deliberou-se pelo início das pesquisas em Minas Gerais, quando o processo foi encaminhado para a Superintendência do Iphan no estado, que desde 2012 conduz sua instrução.

<sup>31</sup> O conceito de referência cultural é central na formulação do campo do patrimônio imaterial no Brasil, remontando ao pensamento de Aloisio Magalhães e à criação do CNRC, em meados dos anos 1970, e remete à ideia de que os bens culturais não valem em si mesmos, mas são resultados de processos de atribuição de

Nesse sentido foi realizado, em duas etapas que duraram cerca de um ano cada (entre 2012 e 2014), um mapeamento inicial da prática cultural no estado, objetivando não apenas levantar informações a respeito desse universo – foram levantados, nesse mapeamento, 1.174 grupos e 701 festas associadas aos congados, em 332 municípios mineiros (INVENTÁRIO, 2014) – mas sobretudo identificar seus praticantes<sup>32</sup> e, assim, ter a possibilidade de criar estratégias para o estabelecimento de uma comunicação equânime com esses grupos e pessoas, para além daqueles já pesquisados e conhecidos anteriormente.<sup>33</sup> Findado esse mapeamento, deu-se início à articulação dos diversos atores que compõem este universo – aí extrapolando-se o âmbito dos detentores, mas trazendo também para o diálogo os poderes públicos locais, universidades e associações da sociedade civil que, de uma forma ou de outra, se relacionam com ele –, a qual culminará na realização de uma série de sete Encontros Regionais de Congadeiros, prevista para os primeiros meses de 2016, com vistas não só à divulgação da política nacional de patrimônio imaterial, do processo de Registro e das informações até o momento levantadas mas, sobretudo, à produção conjunta dos critérios e recortes que conformarão essa narrativa patrimonial chamada, até o momento, as Congadas de Minas, e quem sabe, assim, possibilitar que as diversas vozes que a compõem participem de sua produção no âmbito das políticas de salvaguarda do patrimônio cultural.

## Referências

- ABREU, Regina; CHAGAS, Mario (Org.). **Memória e patrimônio**: ensaios contemporâneos. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.
- ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas**. Reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- ANDRADE, Mário de. Anteprojeto Elaborado por Mário de Andrade. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, IPHAN, Rio de Janeiro, n. 30, 2002.
- BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

---

sentidos e de valores. A questão base que funda esta ideia é: referência para quem? A esse respeito ver Fonseca (2006).

<sup>32</sup> Indivíduos referenciais, grupos e associações existentes, chamados de “detentores” no âmbito da política nacional de patrimônio imaterial.

<sup>33</sup> Vale ressaltar a grande quantidade de estudos existente sobre o assunto, mas que em geral se voltam para um grupo ou um município específico, não possibilitando um conhecimento mais ampliado da realidade dos congados no estado (INVENTÁRIO, 2014).

BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. Em: **Magia e técnica, arte e política**. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras Escolhidas. V.1. 3.ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. p.197-221.

BOURDIEU, Pierre. **Economia das trocas linguísticas**: o que falar quer dizer. São Paulo: Edusp, 1996.

BRASIL. **Constituição** (1988). Constituição da República Federativa do Brasil. Brasília, DF: Senado Federal: Centro Gráfico, 1988.

BRASIL. **Decreto n. 3.551**, de 04 de agosto de 2000. Institui o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial que constituem patrimônio cultural brasileiro, cria o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial e dá outras providências. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/decreto/D3551.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/D3551.htm). Acesso em: 20 nov. 2012.

BRASIL. Decreto-Lei n. 25, de 30 de novembro de 1937. Organiza a proteção do patrimônio histórico e artístico nacional. In: **Legislação sobre patrimônio cultural**. Brasília: Câmara dos Deputados/ Edições Câmara, 2010. p.25-36.

BURKE, Peter. A história dos acontecimentos e o renascimento da narrativa. Em: BURKE, Peter (Org.). **A escrita da história**. Novas perspectivas. São Paulo: Ed. Unesp, 1992. p. 327-348.

CARMAN, María. La invención del barrio noble. In: CARMÁN, María. **Las trampas de la cultura**. Los “intrusos” y los nuevos usos del barrio de Gardel. Buenos Aires: Paidós, 2006. p. 135-161.

CASTRIOTA, Leonardo. B. **Patrimônio cultural**: conceitos, políticas, instrumentos. São Paulo: Annablume: Belo Horizonte: IEDS, 2009.

CHOAY, Françoise. **A alegoria do patrimônio**. 3. ed. São Paulo: Estação Liberdade; Unesp, 2006.

CHUVA, Márcia. **Os arquitetos da memória**: sociogênese das práticas de preservação do patrimônio cultural no Brasil (anos 1930-1940). Rio de Janeiro: UFRJ, 2009.

COUTINHO, Eduardo Granja. Os sentidos da tradição. **Congresso Anual em Ciência da Comunicação**, 25, Salvador, 04 e 05 set. 2002. Disponível em: [http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2002/congresso2002\\_anais/2002\\_NP13COUTI\\_NHO.pdf](http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2002/congresso2002_anais/2002_NP13COUTI_NHO.pdf). Acesso em: 13 out. 2015.

FONSECA, Maria Cecília Londres. Para além da pedra e cal: por uma concepção ampla de patrimônio cultural. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mario (Org.). **Memória e patrimônio**: ensaios contemporâneos. Rio de Janeiro: DP&A, 2003. p. 56-76.

FONSECA, Maria Cecília Londres. **O patrimônio em processo**: trajetória da política federal de preservação no Brasil. 2.ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ/MinC-IPHAN, 2005.

FONSECA, Maria Cecília Londres. **Referências** culturais: base para novas políticas de patrimônio. In: PATRIMÔNIO Imaterial: o Registro do Patrimônio Imaterial. Dossiê final das atividades da Comissão e do Grupo de Trabalho Patrimônio Imaterial. 4. ed. Brasília: Ministério da Cultura, Iphan, 2006. p. 83-97.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. **A retórica da perda**: os discursos do patrimônio cultural no Brasil. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ/IPHAN, 1996.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. Monumentalidade e cotidiano: os patrimônios culturais como gênero de discurso. Em: **Antropologia dos objetos**: coleções, museus, patrimônios. Brasília: MinC/Iphan, 2007. p.139-157.

HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terence (Org.). **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

INVENTÁRIO Nacional de **Referências** Culturais. INRC Congadas de Minas. Levantamento Preliminar. Belo Horizonte: Iphan, 2014.

INVENTÁRIO Nacional de **Referências** Culturais. Manual de aplicação. Brasília: Iphan, 2000.

LYOTARD, Jean-François. Pragmática do saber narrativo; A função narrativa e a legitimação do saber. Em: **O pós-moderno**. 3.ed. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1988. p.35-43; 51-57.

RUBINO, Silvana. **As fachadas da história**: os antecedentes, a criação e os trabalhos do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1937-1968. 1991. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1991.

RUBINO, Silvana. O mapa do Brasil passado. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Rio de Janeiro, n. 24, p. 97-115, 1996.

## MADRINHA LUA DE HENRIQUETA LISBOA: ENTRE MEMÓRIA, HISTÓRIA E POESIA – UM OLHAR DIFERENCIADO SOBRE TIRADENTES

Daiana Santos Machado (UNIMONTES)

**Resumo:** Este trabalho tem como objetivo analisar o poema “Vida, Paixão e Morte de Tiradentes” que compõe juntamente com outros poemas de cunho histórico o livro Madrinha Lua da poetisa mineira Henriqueta Lisboa. Faz-se importante entender a construção mítica do personagem Tiradentes pela História e como a autora desconstrói esse mito, e ao mesmo tempo eterniza-o através da poesia, resgatando o homem por detrás do mito, retratando este personagem a partir de um olhar que nos faz estranhá-lo em relação ao que sabemos por todos esses discursos, pondo em suspenso a sua retratação como herói. Todo esse diálogo entre literatura e história é construído através da memória. Assim, Tiradentes, que já estaria esquecido ou adormecido, desperta e ganha voz neste poema. Passado e presente se cruzam, permitindo-nos reflexões várias, que discutiremos ao longo da análise do poema.

**Palavras-chave:** Poesia; memória; história.

Para uma melhor análise do poema “Vida, paixão e morte de Tiradentes”, de Madrinha Lua (1980), relembremos primeiro, quem foi esse personagem histórico e seu importante papel na história de Minas Gerais.

A Inconfidência Mineira, também conhecida como Conjuração Mineira, foi o movimento de revolta contra a Coroa Portuguesa, projetado mas não concretizado, cujo marco temporal é o ano de 1789. Surge em pleno ciclo do ouro, na então Capitania de Minas Gerais, no Brasil, tendo como reivindicações principais a execução da derrama e o fim do domínio português, com a Independência da Capitania (e não de toda a Colônia) e a implantação de uma República.

Entre os principais participantes do movimento estavam: os poetas Cláudio Manuel da Costa, Alvarenga Peixoto e Tomás Antônio Gonzaga, os padres José da Silva e Oliveira Rolim e Manuel Rodrigues da Costa, o contratador Domingos de Abreu Vieira e o alferes Joaquim José da Silva Xavier, o Tiradentes. O grupo se reunia, sempre, às escondidas, na casa de Cláudio Manuel da Costa ou de Tomás Antônio Gonzaga especialmente. Nessas reuniões,

eles discutiam os planos e as leis para o novo regime, chegando até a já terem esboçada a bandeira com a qual seria representada a sua República.

Em troca do perdão de suas dívidas, Joaquim Silvério dos Reis, até então um dos conjurados, envia uma carta ao Governo de Minas denunciando o movimento. Este é, então, desmantelado pelo governo, e os réus são acusados de crime de “lesa majestade” e inconfidência (que quer dizer “infidelidade ao rei”). Grande parte dos participantes do movimento é condenada à morte (é o caso de Tiradentes e Alvarenga Peixoto) ou a degredo perpétuo (Tomás Antônio Gonzaga). O poeta Cláudio Manuel da Costa morre na prisão por suicídio, de acordo com o discurso oficial, mas há muitas dúvidas sobre a verdade dessa justificativa.

A Inconfidência Mineira é considerada um dos mais importantes movimentos sociais da história do Brasil, uma vez que significou a luta de um conjunto de “letrados” pela liberdade perante a opressão do domínio português. Tiradentes se torna o símbolo do movimento, tendo, inclusive, uma morte trágica (sua execução foi aos olhos de uma multidão consternada), com seu corpo esquartejado e sua cabeça colocada em exposição na principal praça de Vila Rica.

Segundo José Murilo de Carvalho (1990, p. 65), ainda não é muito claro, para a historiografia brasileira, o verdadeiro papel desempenhado por Tiradentes na Inconfidência. Entre os estudos mais antigos e os mais recentes, há, de fato, visões por demais discrepantes que vão da visão do alferes como líder (BARBOSA, s.d.) a mero seguidor do movimento (JARDIM, 1989), de herói corajoso (o único a assumir seu envolvimento na conjuração) a “bode expiatório” para a demonstração de força da Coroa Portuguesa (MAXWELL, 2001), de revolucionário convicto a um louco e leviano (NORBERTO, 1948, apud CARVALHO, 1990, p. 64).

Mas, a representação de Tiradentes como herói nacional é projetada, principalmente, na segunda metade do século XIX, quando passa a servir de símbolo para os anseios republicanos. Já aparecia, porém, ao lado da de Tomás Antônio Gonzaga, em obras literárias de autores como Antônio Ferreira de Souza, Bernardo Guimarães e Castro Alves (Cf.: CARVALHO, 1990, p. 60).

Em peça de Castro Alves, aparece já a sua imagem pintada em analogia com a de Cristo (que, como veremos, dominará o imaginário coletivo sobre o inconfidente):

Ei-lo, o gigante da praça,

O Cristo da multidão!

É Tiradentes quem passa...

Deixem passar o Titão.

(ALVES, apud CARVALHO, 1990, p. 60)

A memória de Tiradentes, evocada pelos republicanos, terá de rivalizar, primeiro, com a de Dom Pedro I, reivindicada pelos monarquistas, traduzindo o conflito entre as duas correntes políticas da época. Um capítulo que merece menção nessa luta pela imagem símbolo da nação é a publicação do História da Conjuração Mineira, de Joaquim Norberto de Souza Silva, em 1873. A partir de documentos como os Autos da Devassa e o depoimento de Raimundo de Penaforte (o confessor dos inconfidentes), o autor, que era chefe da Secretaria do Estado do Império, desconstrói a imagem de Tiradentes como líder revolucionário, atribuindo-lhe um lugar secundário na Conjuração Mineira. Entre as revelações de maior impacto, no livro de Joaquim Norberto, estão as que apontam para uma transformação da personalidade de Tiradentes devido ao tempo da prisão, aos subsequentes interrogatórios e ao trabalho psicológico dos frades franciscanos sobre sua cabeça. De rebelde patriota passara Tiradentes a resignado místico, segundo Joaquim Norberto. Os protestos por parte dos republicanos ante essa visão de Tiradentes foram muitos. Porém, como assinala Carvalho, tanto os protestadores quanto Norberto estavam equivocados ao acharem que ela desqualificaria a imagem de Tiradentes perante o povo:

A partir das revelações de Norberto e, quem sabe, da própria tradição oral, as representações plásticas e literárias de Tiradentes, e mesmo as exaltações políticas, passaram a utilizar cada vez mais a simbologia religiosa e a aproximá-lo da figura de Cristo. (CARVALHO, 1990, p. 64)

Como lembra o historiador, essa relação da imagem de Tiradentes com a figura de Cristo denuncia um apelo à tradição cristã do povo e à construção da ideia de um “Cristo cívico” (CARVALHO, 1990, p. 67). Faz-se pertinente aprofundarmos melhor essa relação,

apoiando-nos em outros textos e em pinturas ou gravuras, já que ela será explorada, também, por Henriqueta Lisboa, no poema que analisaremos mais à frente.

Entre os pontos em que se ancora essa alusão, temos a visão do percurso que fez Tiradentes até o lugar da forca, no dia de sua morte, como comparável à via sacra de Cristo a caminho da cruz. Dessa alusão fala Maria Arminda do Nascimento Arruda: “O caminho do inconfidente assemelha-se aos passos dolorosos de Jesus. Tiradentes, reeditando a paixão de Cristo, saiu, igualmente, da experiência da morte para a imanência da vida” (ARRUDA, 1990, p. 113). Nesse caminho para a morte, Tiradentes teria tido um gesto de humildade e capacidade de perdoar próxima da de Cristo: trata-se do momento em que ele beija os pés do carrasco:

Vendo ao carrasco, que entrava a pôr-lhe as cordas, assim que o conheceu, lhe beijou os pés com tanta humildade, que, sendo ele do número dos que afetam dureza, e crueldade, chegou a comover-se, e deixou escapar uma lágrima. Ao despir-se para receber a alva despiu também a camisa, e disse assim: — Nosso Senhor morreu nu por meus pecados. Marchou a grande distância da cadeia ao lugar da forca sem apartar os olhos do crucifixo, à exceção de duas vezes, que os pôs no céu. (SILVA, 1948, T. 2, p. 255)

Há, também, a visão ancorada na ideia de “nobreza de alma”, já que Tiradentes, representando a lição de Cristo de que se deve amar até mesmo os inimigos, poupou de condenar Tomás Gonzaga (que teria lhe denunciado ao governador), em seu depoimento: “Pois bem, essa inacreditável nobreza de Tiradentes, de inocentar até seu inimigo, nobreza que nenhum outro conjurado teve” (BARBOSA, s.d. p, 43).

E significando um gesto ainda maior, segundo esses discursos, estaria o fato de ter Tiradentes assumido sozinho a responsabilidade pelo movimento: “Tiradentes, então, confessou que ‘é verdade que se premeditava o levante, que ele respondente confessa ter sido quem ideou tudo’, sem comprometer assim mais ninguém” (BARBOSA, s.d. p. 57). Teria sofrido Tiradentes toda acusação, sem apontar mais ninguém como culpado, pagando com a própria vida o seu ato de heroicidade. Um ato de sacrifício pelos companheiros de luta, que será estendido à ideia de sacrifício por toda a pátria.



Também a figura física de Tiradentes foi apresentada como próxima da de Cristo, em muitos quadros, gravuras e estátuas produzidas em sua homenagem. José Murilo de Carvalho assinala que nenhum retrato que temos de Tiradentes foi feito por quem o conheceu pessoalmente. Foi com base em descrição de Joaquim Norberto a partir de declaração de Alvarenga Peixoto, retirada dos Autos, que a maior parte das imagens que o retratam foram feitas (Cf.: CARVALHO, 1990, p. 65).

Segundo o estudioso Márcio de Vasconcellos Serelle, a imagem de um Tiradentes de barba e cabelos longos, de olhar ao mesmo tempo sereno e altivo, teria sido esboçada a fim de estabelecer essa semelhança com Cristo (SERELLE, 2002, p.196). Essa associação, ainda segundo o historiador, suscitaria o imaginário religioso, facilitando sua aceitação pela sociedade. Sobre esse ponto, Serelle ainda declara:

Ora, unir Tiradentes ao mito cristão seria um modo de definir um herói entre o humano e o sublime; uma maneira de reafirmar as características terrestres do alferes – personagem real localizada na história do Brasil – e as qualidades que o fariam superior aos outros homens. Ambas as histórias de martírio mostravam, enfim, uma lição do passado para a reflexão do presente. No plano entre o histórico e o mítico a simbologia se firmaria no imaginário nacional. (SERELLE, 2002, p.198)

Vejamos esta imagem, tida como o retrato oficial de Tiradentes. Trata-se do quadro Tiradentes enforcado, de Alberto Delpino, em que o inconfidente aparece tal como descrito acima por Serelle, tendo ao fundo a bandeira da República que seria fundada após a Conjuração Mineira.

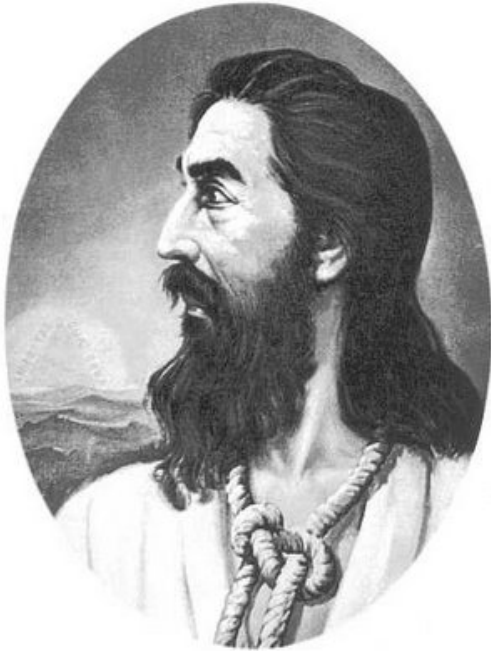


Figura 5: Tiradentes enforcado, de Alberto Delpino.

Fonte: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Alberto\\_Delpino#/media/File:Tiradentes.jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Alberto_Delpino#/media/File:Tiradentes.jpg). Acesso em: 15 de fevereiro de 2015.

O quadro Tiradentes esquartejado (1893), de Pedro Américo, leva ainda mais longe essa associação, apresentando o corpo de Tiradentes em pedaços sobre o cadafalso imitando um altar ou o Calvário com a cruz de fundo. A cabeça situa-se no alto, tendo o crucifixo ao lado, sugerindo, como assinala José Murilo de Carvalho (1990, p. 65), uma “semelhança entre os dois dramas”.



Figura 6: Tiradentes esquartejado, de Pedro Américo.

Fonte: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2014/11/1544763-pinacoteca-expoe-pintura-historica-de-tiradentes-esquartejado.shtml>. Acesso em: 16 de julho de 2015.

Essa representação de Tiradentes associada a Cristo ganha a iconografia política dos anos finais do Oitocentos, não só nas telas, mas também em publicações satíricas. Tiradentes aparece diversas vezes retratado em cenas bíblicas na Revista Ilustrada da última década do Oitocentos, enquanto as alusões ao "Jesus Nazareno" continuariam na imprensa da época.

Como nos informa José Murilo de Carvalho, essa associação de Tiradentes a Cristo serviu para a sua consolidação como símbolo da República. Mas, outros fatores teriam contribuído para que ele, e não outro personagem histórico, fosse elevado a esse lugar de herói nacional, durante os anos de fundação do novo regime. Entre esses fatores estariam, segundo Carvalho (1990, p.68), o geográfico, já que Minas Gerais situa-se no já então centro político do país (formado pelas três Capitanias: a de Minas, a de São Paulo e do Rio de Janeiro), o fato de a Conjuração Mineira, que ele representa, não ter se concretizado e, assim, não ter havido derramamento de sangue (“A violência revolucionária permaneceu potencial”, diz o historiador, [CARVALHO, 1990, p. 68]), e o lugar de vítima, representando Tiradentes o sacrifício em nome da pátria, e, como já vimos, com um teor místico muito forte. Conclui o historiador a esse respeito:

Tudo isso calava profundamente no sentimento popular, marcado pela religiosidade cristã. Na figura de Tiradentes todos podiam identificar-se, ele operava a unidade mística dos cidadãos, o sentimento de participação, de união em torno de um ideal, fosse ele a liberdade, a independência ou a república. Era o totem cívico. Não antagonizava ninguém, não dividia as pessoas e as classes sociais, não dividia o país, não separava o presente do passado nem do futuro. Pelo contrário, ligava a república à independência e a projetava para o ideal de crescente liberdade futura. A liberdade ainda que tardia. (CARVALHO, 1990, p. 68)

Como ainda aponta Carvalho, para que Tiradentes pudesse servir a esses propósitos todos, foi preciso idealizá-lo. O fato de não ter nenhum retrato e nenhuma descrição sua registrada pela história o teria facilitado. Essa idealização suscitou o sujeito que existia por detrás do mito, parecendo Tiradentes mais sublime do que humano. Em *Madrinha Lua*, Henriqueta Lisboa resgatará e reafirmará o mito, retratando Tiradentes a partir de um olhar que nos faz questioná-lo em relação ao que sabemos por todos esses discursos, reafirmando a sua retratação como herói. Numa sequência de fatos, a poetisa retoma a vida de Joaquim José da Silva Xavier desde o seu nascimento, imprimindo novos aspectos sobre sua vida.

“Vida, paixão e morte de Tiradentes” é o título deste poema; título esse que já alude à ideia de uma vida que transcorre como a água de um rio que passa e não volta atrás (simbolizando o tempo):

Entre rios e cascalhos  
nasceu.

No berço das águas  
cinco estrelas claras.

Ó infante, depressa,  
as margaridas te esperam para a ciranda,  
madrinha lua te espera para as vigílias.

Pejavam-se as nuvens, as nuvens fugiam,  
cruzavam as tardes borboletas lentas.  
Na sombra, setas oblíquas.

Antonio da Encarnação Xavier  
não deixes teu menino crescer.  
Ele não terá pouso certo,  
será chamado o corta-vento,  
exalará o hálito da revolta,  
perecerá de morte infamante.

Talos e vergôntes ríspidas cresciam.  
Seivosas touceiras com frutos cresciam.

Mãe morta. Pai morto. Campo limpo.  
O caminho do louco está livre.

A terra pertence ao louco,  
a terra é um punhado de poeira na palma da mão do louco,  
por entre abismos levita o louco,  
as serras são trabalhadas pelo louco,  
os rios são dirigidos pelo louco,  
a imagem de Santíssima Trindade acena ao louco,  
a brasa de Isaías queima os lábios do louco,  
vai pelo mundo o louco apregoando verdades!

As verdades como pedras  
chovem pelo monte abaixo.  
Cravejada de sementes  
ergue-se a planície grávida.

Veio a tempestade, o incêndio,  
a derrubada dos troncos.  
Vai-se consumando aos poucos  
o holocausto do cordeiro.

— Agora sei. Nenhum pouso  
me prometia sossego:  
as paredes da masmorra  
não me poderão conter.

Nos socavões e nas grotas  
dorme o ouro da madrugada.  
Minhas algemas são de ouro  
para servirem de aldrava.

Sinos de cristal ardente  
acordarão a distância  
com os fios desse enredo  
para daqui a cem anos.  
Céu azul, vejo-te ainda  
nas orvalhadas da noite,  
através da pura gota  
que meus olhos chorariam.

Do roxo de minhas pálpebras  
não tarda a nascer a rosa  
em cujo pequeno cálix  
mal cabe meu sangue todo.

Aurora da cor do sangue,  
quantas rosas eu não dera  
para que raiasses antes

que meu suspiro morresse.

(LISBOA, 1980, p. 47-49)

Narrada de forma poética, a vida de Tiradentes vai transcorrendo como água e perpassando pela história. Em todo o poema, há o uso de termos vinculados a esse elemento natural, dando, ainda, movimento ao poema. O seu nascimento surge, porém, sob o signo do Cruzeiro do Sul (“cinco estrelas claras” na qual a construção da palavra cruzeiro se dá pelo termo cruz, que por sua vez nos lembra Cristo. Aliás, foi também uma estrela clara que apontou para os reis magos o caminho para encontrar Jesus, ao nascer). E seu batismo sob o signo da lua, que aparece, aliás, como sua “madrinha” (metonimizando o sentido do livro como um todo). Na primeira imagem vemos a alusão ao destino de Tiradentes, convertido após a morte em “mártir”, já que o Cruzeiro do sul tem, entre nossas simbologias, o sentido de sinal de Cristo no céu do Hemisfério Sul. As estrofes seguintes também apontarão para esses sentidos, na evocação do nome de “Antonio da Encarnação Xavier”, a quem o sujeito lírico suplica que “não deixe o menino crescer” para que ele não passe pelo que está prescrito. É interessante notar, ao final do poema, como, ao dar voz a Tiradentes, esse destino sublime (sob o signo do Cruzeiro do Sul) aparece como trágico, dele lamentando o fantasma do personagem:

Aurora da cor do sangue,  
quantas rosas eu não dera  
para que raiasses antes  
que meu suspiro morresse.

(LISBOA, 1980, p. 47-49)

Quanto à lua como madrinha de Tiradentes, lembramos que essa imagem aparece em referência às vigílias que o personagem faria. As vigílias, talvez, de conspiração junto aos outros inconfidentes, de oração a Deus na prisão e de lamúria após a morte, como sugerirá aquela última estrofe da composição. Lembramos que a lua é símbolo da passagem da vida para a morte e da morte para a vida, remetendo ao plano de inscrição dos espectros.

Após a descrição do nascimento de Tiradentes, o poema retrata sua vida como seguindo no embalo das águas e, assim, atravessando o tempo. Mas, conforme o poema, é

Tiradentes quem ditará o curso do rio (“Os rios são dirigidos pelo louco”), apregoando verdades pelo mundo. E o que acontecem com essas verdades? “As verdades como pedras/ chovem pelo monte abaixo” (LISBOA, 1980, p. 48). As verdades o levam a um lugar de sofrimento.

Em cada estrofe, o sentido metafórico da água se intensifica, a ponto de ela ir derrubando tudo por onde passa. Nesse movimento violento é que a vida do alferes vai-se embora:

Veio a tempestade, o incêndio,  
a derrubada dos troncos.  
Vai-se consumando aos poucos  
o holocausto do cordeiro.  
(LISBOA, 1980, p. 48)

A imagem da tempestade, mistura de água, vento e fogo (raios), se completa à das pedras rolando terra abaixo, na construção da ideia de uma morte trágica, de dimensões até cósmicas. A referência ao “holocausto do cordeiro” dialoga diretamente com a visão que dominou, nos discursos da história, de Tiradentes como próximo de Cristo. A alusão de Tiradentes como um louco corrobora a essa dele como um mártir, idealista e sonhador que também se assemelha a imagem de Cristo.

Essa caracterização de Tiradentes como um louco enaltece a visão dele como herói reafirmando o mito, entretanto o humaniza relativamente também, ao aproximá-lo com a figura do líder cristão. Por trás do feito heroico do personagem, há a busca da liberdade movida por sentimentos e ideais que não podem ser definidos claramente. Essa caracterização aponta, ainda, para a imagem do alferes como aquele que, com um ato de insanidade ou de afronta, arrisca a própria vida por um ideal que era, na visão de muitas pessoas daquela época, utópico. A loucura de Tiradentes, nesse sentido, lembraria Dom Quixote (referência em termos de diálogo entre o mundo moderno emergente e o medieval, para o qual o personagem de Miguel de Cervantes se volta).

“Filho de pais mortos”, como se não mais tivesse por quem temer, nem a quem desapontar, Tiradentes encontra o caminho livre para lutar pelos ideais que acredita. Afinal, a terra e o rio a ele pertencem, podendo ele explorá-los de acordo com seu juízo. Além disso, a



Santíssima Trindade acompanha e acena com um gesto de reverência ao louco, abençoando-o em sua busca.

Nas últimas seis estrofes, Tiradentes toma a voz e, como um fantasma, fala em nome de si próprio sobre esse destino trágico a que teria sido conduzido. Na primeira dessas estrofes, remete a uma falta de conhecimento (“Agora sei”) acerca de seu destino ou, talvez, a uma falta de consciência do sentido de sua própria busca, quando vivo. É interessante pensarmos como o morto representa aquele que realmente sabe (tendo ele experimentado já a morte) e, no caso do fantasma, aquele que pode realmente testemunhar sobre o vivido e o não vivido. E o que o fantasma de Tiradentes diz, enfim, saber é que ele não teria sossego, nenhum lugar o conteria. Podemos interpretar esses versos como se referindo à vida de Tiradentes, tal como descrita na primeira parte do poema, como a da daquele que caminha movido por uma “loucura santa”. Mas, também à falta de sossego que aplaca o morto e não o deixa descansar na morte. Seu espírito vaga, ultrapassando as fronteiras do tempo (“paredes”). A “imagem da masmorra” reforça esse sentido, já que a ideia de uma prisão subterrânea não deixa de lembrar o espaço-tempo da morte.

A estrofe seguinte também nos conduz a esses duplos sentidos. O “ouro da madrugada”, a dormir nos socavões e nas grotas, remete-nos à conjuntura própria do movimento da Inconfidência, lembrando-nos da luta pelo ouro, com a população mineira escondendo-o da Coroa, para que ele não fosse cobrado. Mas, remete também aos espíritos que habitam esses espaços ocultos à visão dos homens. A expressão “aldrava”, no último verso dessa estrofe, terá tanto o sentido de uma tranca pela qual se abrirá a porta dos tempos, quanto (tendo essa palavra o sentido, ainda, de clava com a qual se bate à porta) o de batida à porta do tempo por parte do fantasma que se enuncia. Essa significação repercutirá, a nosso ver, na estrofe seguinte, na referência aos “sinos de cristal ardente” que acordarão a distância “para daqui a cem anos”, ou seja, despertarão o futuro com seu barulho. Podemos lembrar, aqui, da simbologia do sino na cultura cristã: o barulho do sino como estabelecendo uma comunicação entre a terra e o céu, mas também com o mundo subterrâneo (o mundo em que habitam os espectros).

E do que falam esses sinos, do que nos fala esse fantasma que por eles se anuncia? Como sugerirá a última estrofe, o fantasma de Tiradentes aponta para um futuro de sofrimento (“aurora de sangue”) que seu gesto sacrificial (“meu suspiro”) não poderá anteparar. O fantasma de Tiradentes anuncia, assim, uma época de atrocidades, que não

estaria deslocada daquela em que vivia Henriqueta Lisboa quando escreveu o poema: os anos 1940 (lembramos que esse poema é enviado a Mário de Andrade em 1942, por carta, junto dos que comporiam o livro *O Menino Poeta*), período em que eclode a Segunda Grande Guerra e em que, no Brasil, se vivia sob o jugo da Ditadura de Getúlio Vargas.

Buscamos, na análise acima, seguir de perto as palavras do poema, mas vendo nelas os sentidos mais entranhados. Assim, pudemos ver na voz que narra a vida de Tiradentes, na primeira parte, a emergência de discursos que, recolhidos em fontes diversas, apontam para uma imagem do personagem: próxima de Cristo (de acordo com o discurso dominante na história), e também de um louco, visionário (de acordo com os relatos não-oficiais). Ao tomar a voz do poema e dizer em nome de si mesmo, na segunda parte, temos a figura de Tiradentes aludindo ao próprio drama: à errância que o pôs em marcha contra o poder do mais forte (em vida) e a vagar por espaços subterrâneos (em morte). Pode-se dizer, aliás, que é no entre-lugar entre a morte e a vida que esse personagem se inscreve. E, assim, em duas dimensões da história: a oficial e a não-oficial, tendo, nesta, uma função mais desventurada: a de chamar nossa atenção para a violência e a dor que persistem como predicados da história. Esses sentidos são desentranhados por um esforço de interpretação que, conforme acreditamos, o poema nos possibilita.

## Referências

ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. **Mitologia da mineiridade: o imaginário mineiro na vida política e cultural do Brasil**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

AUTOS DA DEVASSA DA INCONFIDÊNCIA MINEIRA. 2.ed. Brasília: Câmara dos deputados. Belo Horizonte: Imprensa Nacional, v.11, n.21, 1998.

BARBOSA, Waldemar de Almeida. **A verdade sobre Tiradentes**. Belo Horizonte: Instituto de História, Letras e Arte, s.d.

CARVALHO, José Murilo de. **A Formação das Almas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CARVALHO, José Murilo de. **Pontos e Bordados: escritos de história e política**. Belo Horizonte: Editora: UFMG, 1998.

LISBOA, Henriqueta. **Madrinha Lua**. Coordenadoria de Cultura de Minas Gerais. Belo Horizonte, 1980.

MAXWELL, Kenneth R. **A Devassa da devassa: a Inconfidência Mineira, Brasil – Portugal, 1750-1808**. Tradução de João Maia. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

SERELLE, Márcio de Vasconcellos. **Os versos ou a história:** A formação da Inconfidência Mineira no imaginário do Oitocentos. 2002. 230 f. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2002.

SILVA, Joaquim Norberto de Sousa. **História da Conjuração Mineira.** Rio de Janeiro: Imprensa Oficial, 1948. T. 1 e 2.

VIEIRA, José Crux Rodrigues. **Tiradentes:** A inconfidência diante da História. Belo Horizonte, 2º Clichê Comunicação & Design LTDA, 1993

## UM OLHAR SOBRE A ADAPTAÇÃO: AS RELAÇÕES ENTRE LITERATURA E CINEMA ATRAVÉS DO UNIVERSO DE O PODEROSO CHEFÃO

Daniel Santos Ribeiro (UNINCOR)

**Resumo:** Este trabalho apresenta projeto de pesquisa de dissertação que pretende refletir sobre as relações existentes entre o cinema e a literatura por meio do conceito de “adaptação”, tal qual entendido por Linda Hutcheon e Robert Stam, em especial. Para tanto, será trabalhado o universo literário e cinematográfico que envolve a obra O Poderoso Chefão, com destaque para o romance O Poderoso Chefão, de Mario Puzo, e a trilogia cinematográfica O Poderoso Chefão, O Poderoso Chefão Parte II e O Poderoso Chefão Parte III, de Francis Ford Coppola. Pretende-se, através de um método comparatista, analisar as obras citadas e expor as adequações e os limites da teoria da adaptação na relação entre cinema e literatura, recorrendo aos conceitos suplementares de universo narrativo, de Marie-Laure Ryan; transficionalidade, de Lubomír Doležal; e transtextualidade, de Gerard Genette. Além disso, propõe-se problematizar as usuais abordagens da adaptação, baseadas em suposições de superioridade ou de julgamento hierárquico entre o texto literário e o texto fílmico.

**Palavras-Chave:** O Poderoso Chefão. Universo narrativo. Adaptação. Expansão.

Neste texto, apresenta-se um projeto de pesquisa no qual se pretende refletir sobre as relações existentes entre o cinema e a literatura por meio do conceito de “adaptação”, tal qual entendido por Linda Hutcheon e Robert Stam, em especial.

Para tanto, escolheu-se trabalhar com o universo literário e cinematográfico que envolve a obra O Poderoso Chefão, dando destaque para o romance O Poderoso Chefão (1969), de Mario Puzo e para a trilogia cinematográfica O Poderoso Chefão (1972), O Poderoso Chefão Parte II (1974) e O Poderoso Chefão Parte III (1990), de Francis Ford Coppola.

Optou-se pela escolha das obras que compõem o universo de O poderoso Chefão pelo fato de elas se mostrarem como tendo grande destaque cultural e a admiração de leitores e espectadores no mundo inteiro, uma vez que seu sucesso perdura desde 1969, data de lançamento do livro de Puzo, até os dias atuais. Mas, embora sejam obras de evidência,

existem poucas discussões acadêmicas que as tomem pelo viés analítico aqui proposto. São poucos os estudos voltados a pensar em O Poderoso Chefão na sua passagem da literatura para o cinema. Alguns estudos abordam os aspectos da linguagem cinematográfica, como a dissertação A Representação Social do Gângster em “Scarface” e em “O Poderoso Chefão”: Uma Análise da Linguagem e da Estrutura Cinematográfica, de André Campos Silva, apresentada no Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade de Marília; outros estudos falam do contexto social retratado na trilogia, como o artigo “As bases representacionais do gângster cinematográfico”, de André Campos Silva e Antonio Manoel dos Santos Silva, publicado na Revista Eco-Pós, e o artigo “Bonnie e Clyde: um estudo do gênero de gângster”, de Tiago Gomes da Silva, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, publicado na Revista de História da UEG; outras obras voltam-se ao impacto mercadológico da obra, como o artigo publicado na Revista Temática, “A construção do personagem Don Corleone e sua influência em: O Poderoso Chefão como produto cultural”, de Cristine de Andrade Pires. Por fim, cita-se um estudo de que trata a adaptação, mas pensando na passagem do filme para o jogo de videogame: A adaptação do filme o poderoso chefão para o videogame, dissertação de Gerson Boaventura Bastos Netto apresentada no Programa de Pós-graduação em Linguística Aplicada da Universidade Estadual do Ceará.

### **Um olhar sobre a adaptação**

No escopo desses estudos, mais especificamente na relação entre literatura e cinema pensada sob o viés da adaptação, destacam-se as reflexões de dois pesquisadores do assunto: Robert Stam e Linda Hutcheon. A adaptação é um processo que, conforme Stam (2006), renova a energia linguística do texto literário, ampliando sua linguagem para o campo audiovisual-cinético-performático. Com isso, entende-se que é possível pensar a linguagem e a narrativa a partir de diferentes suportes midiáticos.

Em seu estudo, Linda Hutcheon deixa de observar transposições ocorridas entre mídias/suportes específicos (como literatura e cinema, por exemplo) e amplia sua visão sobre a adaptação. Não há uma especificidade midiática, mas uma preocupação com o que ocorre no processo adaptativo de forma ampla. A pesquisadora canadense procura pensar no envolvimento que a história, o enredo e a narrativa proporcionam ao e com o público, o que denomina “modo de engajamento”. A adaptação, então, passa a ser entendida como a

passagem do contar para o mostrar; do mostrar para o interagir; do interagir para o contar; e assim por diante. Nessa perspectiva, deve-se pensar nos livros e nos filmes, ao mesmo tempo, de forma próxima e distante, sem, contudo, partir-se do pressuposto de que há uma relação de superioridade entre um e outro, pois assim não há riscos de se considerarem as derivações como algo inferior ou secundário ao “original”. Hutcheon destaca que “[...] a adaptação é uma forma de transcodificação de um sistema de comunicação para outro” (2011, p. 9) e que “[...] ser um segundo não significa ser secundário ou inferior; da mesma forma, ser o primeiro não quer dizer ser originário ou autorizado.” (2011, p.13) Continua: “[...] há diferentes motivos por trás da adaptação, e poucos envolvem a questão da fidelidade”. (2011, p. 13-14). Robert Stam, por sua vez, também confronta em um de seus artigos (2006) a ideia de que a adaptação fílmica gera um processo de perda, discordando dessa posição. Para ele, pode-se refletir sobre a adaptação, como processo, a partir dos conceitos de dialogismo (Mikhail Bakhtin) e da própria definição de intertextualidade (tal qual apresentada por Julia Kristeva e, posteriormente, ampliada por Gérard Genette).

A partir desses referenciais, com esta pesquisa pretende-se demonstrar que é possível pensar a linguagem e a narrativa a partir de diferentes suportes midiáticos, bem como colaborar para ampliar as reflexões acerca do próprio conceito de adaptação diante de objetos complexos, apontando as adequações e os limites desse conceito na reflexão sobre as relações entre cinema e literatura. Também se deseja discutir a adaptação para além das usuais abordagens baseadas em suposições de superioridade ou de julgamento hierárquico entre o texto literário e o texto fílmico, tomando como objeto de análise o “universo de O Poderoso Chefão”, que são textos de diferentes mídias que giram em torno de uma temática e elementos comuns. Para tanto, acrescenta-se como suplementares a esse referencial teórico central os conceitos de universo narrativo, transficionalidade e transtextualidade, conforme abordados respectivamente por Marie-Laure Ryan (2013), Lubomír Doležal (1999) e Gerard Genette (2010).

São muitos os textos que compõem esse universo narrativo a partir do romance de Mário Puzo, o qual será tomado como um hipotexto para outras obras que sobrevieram a ele, que nessa pesquisa estarão restritas aos romances *A volta do poderoso chefe* (2004) e *A vingança do poderoso chefe* (2006), ambos de Mike Winegardner; *A família Corleone* (2014), de Ed Falco e Mario Puzo (escrito a partir de um roteiro não filmado do Puzo); bem

como aos filmes *O Poderoso Chefão* (1972), *O Poderoso Chefão Parte II* (1974) e *O Poderoso Chefão Parte III* (1990), de Francis Ford Coppola.

Assim, ao se iniciar a análise, é possível perceber que esse universo do chefão retrata como elementos comuns a história da máfia<sup>34</sup> ítalo-americana e seus negócios nos Estados Unidos a partir de 1940, no pós-guerra. Há cinco grandes grupos mafiosos instalados na cidade, sendo um deles a família Corleone, protagonista das obras, cujos personagens são construídos ao redor de um patriarca. Ao longo da narrativa, os negócios e os conflitos surgem de forma caótica, violenta e veloz, girando sempre ao redor desse personagem central: o “Don”. Esse chefe é respeitado e tratado como o poderoso dessa “família”<sup>35</sup>, sendo o grande controlador dos negócios que a sustentam. Para tanto, esconde-se atrás da importação de azeite da Itália para também importar ilegalmente bebidas, além de controlar jogos e apostas, corromper juízes e políticos, e, quando solicitado, respeitosa e, promover a “justiça” entre os seus através de seus próprios “métodos”. Os Corleone enxergam a justiça como sendo apenas serviços ou favores. Assim, vivem e matam nessa troca constante de benefícios.

### O universo de *O Poderoso Chefão*: texto referente e cinema

A dissertação terá como objeto de pesquisa as principais obras literárias e filmicas<sup>36</sup> que compõem o universo de *O Poderoso Chefão*, abordadas sob o viés da adaptação. A constituição desse universo se inicia em 1969, com a publicação do romance escrito por Mario Puzo – *O Poderoso Chefão*<sup>37</sup> (*The Godfather*), que foi expandido, entre outras obras, pela trilogia cinematográfica dirigida por Francis Ford Coppola, que o transportou para as telas do cinema: *O Poderoso Chefão* (*The Godfather*, 1972); *O Poderoso Chefão Parte II* (*The Godfather – Part II*, 1974); e *O Poderoso Chefão Parte III* (*The Godfather Part III*, 1990).

<sup>34</sup> Segundo André Campos Silva e Antonio Manoel dos Santos Silva, “Máfia é uma derivação de mafiusu, palavra do dialeto siciliano, que significa ‘arrogante, tirano, bravo, corajoso’. Os sicilianos também usam máfia para se referir aos grupos criminosos da própria Sicília” (SILVA; SILVA, 2010, p. 63).

<sup>35</sup> Aqui a ideia de família é desconstruída e ampliada. Puzo traz para sua obra conceitos ligados à máfia siciliana, dentre os quais está o conceito de “família”, cuja estrutura/composição extrapola os limites tradicionais da consanguinidade ou da afinidade.

<sup>36</sup> O “universo” de *O Poderoso Chefão* é composto por obras literárias, filmicas, jogos para videogame e computador, além de um grande conjunto de produtos comerciais. Entretanto, serão abordados nesta pesquisa apenas os romances e os filmes.

<sup>37</sup> Em 1970, o romance foi lançado no Brasil pela editora Expressão e Cultura, com o título *O Chefão*. Com o sucesso da adaptação cinematográfica de 1972, as edições posteriores passaram a ser publicadas como *O Poderoso Chefão*, acompanhando a tradução do título da versão filmica. Hoje os direitos do romance no Brasil (e de todas as obras do universo literário mencionadas na **Introdução**) pertencem ao Grupo Editorial Record.

Na obra tomada como hipotexto do universo narrativo abordado nesta pesquisa, Mario Puzo constrói a narrativa dos Corleone em torno de dois de seus chefes: seu primeiro Don, Vito Corleone, é um padrinho atento e fiel, que nada recusa aos seus afilhados. Don Vito Corleone está sempre pronto para dar um conselho, oferecer dinheiro, organizar uma vingança ou até mesmo encomendar a morte de alguém. Entretanto, possui forte caráter e alguns princípios que respeita seriamente. Em determinado momento, contra sua vontade, se vê obrigado a entrar no negócio de entorpecentes, e sua inicial recusa torna problemática sua relação com as outras famílias. O segundo Don, Michael Corleone, é filho do primeiro, sendo um sucessor mais objetivo e muito estrategista. Don “Mike” quer reerguer a família e vingar-se de algumas pessoas (de outros grupos mafiosos) que “obrigaram” os Corleone a entrarem no “negócio” das drogas. Don Michael luta para dar uma nova perspectiva de negócios para a família Corleone, mas fora de Nova Iorque, pensando até mesmo em legalizar todos os negócios.

Nas telas, Francis Ford Coppola, que atua como diretor e roteirista dos três filmes (esta última função exercida em conjunto com Mario Puzo), cria uma obra referencial para o cinema americano e mundial. Os filmes ampliam o que poderíamos chamar de gênero ou estilo “máfia-gângster” para o cinema, sendo, conforme Cristine de Andrade Pires, “uma das obras que mais se destaca em meio ao vasto repertório fílmico sobre a máfia mesmo 40 anos depois de seu lançamento”. (PIRES, 2014, p. 123).

O primeiro filme, *O Poderoso Chefão*, narra a história da família Corleone em Nova Iorque, a partir do casamento da única filha mulher de Don Vito Corleone, Connie, mostrando um festejo tipicamente siciliano. Quase todos os personagens são apresentados rapidamente na dinâmica da festa pela câmera em diversos planos e o estilo máfia-italiana-na-américa é evidenciado através das roupas, carros e atitudes dos personagens. Don Vito atende seus afilhados com cortesia e respeito, pois, segundo as obras analisadas, nenhum siciliano pode recusar um favor no dia do casamento de sua filha. Como no livro, Don Vito revela-se um mafioso influente, possuidor de grandes contatos políticos e jurídicos, o que desperta o interesse de outros mafiosos para que ele entre para um novo negócio: entorpecentes. Don Corleone recusa, e tal ato reverbera em um atentado contra sua vida. Don Vito não morre, mas durante o seu período de convalescência é afastado do controle da família, o que possibilita aos seus filhos ganhar poderes e tomar decisões. É nesse contexto que Michael Corleone, filho caçula, resolve vingar o atentado contra o pai (matando inclusive um capitão de polícia)



e passa a ocupar lugar de destaque na família ao matar todos os outros chefes mafiosos de Nova Iorque. Don Vito morre de causas naturais no pomar de sua casa. Em *O Poderoso Chefão Parte II* vê-se, além de uma “prequela” da vida pregressa de Don Vito – sua infância na Sicília, sua chegada à América, sua ascensão econômica e seu estabelecimento como um líder mafioso –, a nova chefia da Família Corleone, agora exercida por Michael, o novo Don, em Nevada, no ano de 1955. Don Michael é absolvido de uma acusação federal e tenta, sem sucesso, legalizar os negócios da família e crescer no ramo de hotelaria e jogos na costa oeste dos Estados Unidos. Ele enfrenta traições vindas de pessoas que estão próximas e acaba se tornando um chefe paranoico, obsessivo e vingativo, diferente de seu pai, levando a família Corleone a sofrer várias perdas. Em *O Poderoso Chefão III*, Don Michael Corleone, agora com 59 anos de idade, sente-se culpado por vários acontecimentos de sua vida como chefe da família. Seus arrependimentos o aproximam da igreja e fazem-no retornar para Nova Iorque, pois a casa em Nevada agora está abandonada e seus filhos moram com sua ex-mulher. Através de um negócio milionário, ele se envolve com o Vaticano na tentativa de mostrar que seus negócios são legítimos, passando, finalmente, pela Sicília, onde morre solitário, após a morte de sua filha em um atentado na própria ilha.

Diante dos fatos descritos acima, insere-se neste estudo também o conceito de prequela, do inglês *prequel*, que apesar de ainda não estar dicionarizado no Brasil, é amplamente utilizado na linguagem cinematográfica para explicar uma obra cuja história ou enredo serve de antecedente a uma outra já existente, como afirma Linda Hutcheon: as prequelas “ [...] recuperam os eventos anteriores aos expostos no primeiro trabalho de uma série qualquer.” (HUTCHEON, 2013, p. 26). Esse conceito auxiliará na reflexão acerca das partes II e III da sequência filmica da obra e do romance lançado por Ed Falco, em cuja capa da versão americana é possível ler a expressão “The prequel to Mario Puzo’s”.

### **Análise de O Poderoso Chefão e os caminhos da pesquisa**

Pretende-se analisar as obras citadas de forma comparatista, norteadas pelas discussões teórico-conceituais de Linda Hutcheon e Robert Stam sobre adaptação e suas especificidades, para se pensar no universo de *O Poderoso Chefão* como um produto extensivo em sua transcodificação, refletindo, inclusive, se toda a trilogia filmica poderá ser vista como produto adaptativo do romance literário, haja vista que seu enredo está presente por completo no

primeiro filme. Pretende-se, ainda, investigar os conceitos de universo narrativo, de Marie-Laure Ryan; transficcionalidade, de Lubemir Doležel; e transtextualidade, de Gerard Genette, para discutir como tais ideias estão relacionadas com O Poderoso Chefão e como se articulam ao próprio conceito de adaptação.

O trabalho de pesquisa dividir-se-á em quatro etapas. Primeiramente, será feita uma seleção bibliográfica para a leitura e o estudo dos conceitos teóricos indicados anteriormente e uma leitura investigativa-comparativa entre o romance de Puzo e o primeiro filme de Coppola.

Em um segundo momento serão realizados a leitura e o fichamento das obras selecionadas sobre cinema e adaptação, assim como releitura e fichamento das obras que compõem o objeto de estudo e das demais obras literárias que compõem o universo narrativo de O Poderoso Chefão. Será apresentada, ainda, comunicação referente ao projeto de pesquisa.

No terceiro momento, será iniciada a redação da dissertação e de artigo relativo ao objeto, bem como serão realizadas leituras e pesquisas bibliográficas complementares, além das leituras críticas produzidas sobre as obras. Nesse momento, outras obras relevantes para discussão serão lidas e fichadas, solidificando o arcabouço teórico da pesquisa.

Na quarta e última etapa da pesquisa será feita uma análise dos outros dois filmes que compõem a trilogia de Coppola, a preparação do material para o Exame de Qualificação e, a partir deste, a conclusão da redação da dissertação e a preparação para a defesa.

Durante todo o processo de pesquisa, encontros e revisões serão feitas com a orientadora, permitindo, assim, que a dissertação esteja apta para ser defendida em dezembro de 2016.

Ao definir a estrutura do trabalho, entende-se que esse deverá, introdutoriamente, pontuar os objetivos do projeto: refletir sobre a potencialidade do conceito de adaptação para se pensar sobre as relações entre literatura e cinema, tomando para isso o universo de O poderoso chefão como objeto de análise. Esclarecer que não se pensará a adaptação de forma rudimentar (como diz Robert Stam), com base em suposições de superioridade da literatura sobre o cinema e vice-versa, mas sim tendo por base sua complexidade e as possibilidades que ela traz, se tomada como relação dialógica, leitura, interpretação e recriação, para se pensar em obras que se desdobram em mais de um universo narrativo, no caso o literário e o cinematográfico.

Um primeiro capítulo traria uma reflexão sobre o conceito de adaptação e sobre suas possibilidades, abordando sua adequação e seus limites para pensar as relações entre cinema e literatura, com base nas obras de Linda Hutcheon (Uma teoria da adaptação) e Robert Stam (“Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade”). Uma breve apresentação de conceitos que podem funcionar de forma suplementar ao conceito de adaptação, como os de tradução intersemiótica, transficcionalidade, transmidialidade e transtextualidade, também parece relevante.

Ampliando o trabalho, um capítulo com a descrição do conceito de universo narrativo, com base na categorização de Marie-Laure Ryan (“Narrativa transmídia e transficcionalidade”), acompanhada pelas ideias de Lubomír Doležel (transficcionalidade) e Gerard Genette (transtextualidade), bem como uma apresentação descritiva e crítica do universo narrativo de O poderoso chefão: a obra de Mario Puzo (O poderoso chefão), nomeada por Linda Hutcheon como “texto anterior” ou “obra reconhecível” (HUTCHEON, 2013, p. 28; 30); os filmes de Francis Ford Coppola (O poderoso chefão, O poderoso chefão - Parte II e O poderoso chefão - Parte III); os livros de Mike Winegardner (A volta do poderoso chefão e A vingança do poderoso chefão); e o livro de Ed Falco (A família Corleone). Nesse capítulo se indicaria ainda que, por questões de viabilidade da pesquisa, as reflexões seguintes se deterão na análise do livro de Puzo e das obras de Coppola.

Em um terceiro capítulo apresentar-se-ia uma reflexão, sob o viés da adaptação, sobre a relação entre o livro de Mário Puzo e o filme de Coppola (parte I), tomando o primeiro como hipotexto do segundo (conforme Genette). Haveria ainda uma discussão das características do processo de adaptação ocorrido, identificando as principais transformações e permanências entre as duas mídias, buscando justificá-las. Isso seria feito por meio da análise de cenas e sequências específicas do filme, selecionadas previamente, recorrendo ao método analítico apresentado por Robert Stam. Observar-se-ia a facilidade com que, neste caso, o conceito de adaptação pode ser utilizado como referencial teórico e metodológico para se pensar a passagem de uma obra a outra, uma das hipóteses iniciais da pesquisa. Em seguida, seria problematizada a relação estabelecida pelas duas sequências filmicas (parte II e parte III) com o primeiro filme e com o livro fonte: a adaptação é ainda um conceito adequado? Seria possível ampliar esse conceito aproximando-o dos conceitos de transtextualidade, transficcionalidade e universo narrativo? Qual a relação dessas obras com as demais que compõem o universo narrativo de O poderoso chefão?

Com essas discussões e problematizações, as **Considerações Finais** procurariam responder a algumas perguntas norteadoras da pesquisa, tais como: seria necessária uma ampliação do conceito de adaptação? As teorias da adaptação, tal qual apresentadas por Hutcheon e Stam, são suficientes para se pensar obras complexas como as que compõem o universo de O poderoso chefão, e as relações que essas obras estabelecem entre si?

### Considerações Finais

252

O trabalho ora apresentado constitui-se apenas de ideias iniciais de pesquisa que se pautam em reflexões sobre o conceito de adaptação e possíveis ampliações deste a partir do universo narrativo de O Poderoso Chefão. Pretende-se então que, ao final, as respostas para as perguntas propostas por Linda Hutcheon em sua “teoria da adaptação” – “O quê? Quem? Por quê? Como? Onde? Quando?” (2011, p.21) – estejam respondidas frente aos elementos analisados. Assim, a ideia de que “[...] a adaptação representa o modo como as histórias evoluem e se transformam para se adequar a novos tempos e a diferentes lugares” (HUTCHEON, 2011, p.234) e de que as histórias se multiplicam por serem populares, mostra-se sendo um pertinente diálogo que também se procurará retomar nas conclusões do trabalho.

Uma abordagem diante de um objeto de grande destaque cultural, mas com poucas discussões acadêmicas que as tomem pelo viés aqui proposto amplia os pensamentos sobre a linguagem e sobre a narrativa em seus diferentes suportes mediáticos, revelando ainda que a adaptação não precisa ser vista necessariamente como uma obra secundária ou inferior, mas sim como um produto extensivo e novo em sua própria natureza.

### Referências

COSTA, Antonio. **Compreender o cinema**. Tradução Nelson Moulin Louzada. 3. ed. São Paulo: Globo, 2003.

DELORME, S. **Masters of cinema**: Francis Ford Coppola. Paris: Cahiers du Cinema, 2010.

DOLEŽEL, Lubemir. *Heterocosmica: Ficción y mundos posibles*. Madrid: Arcos Libros, 1999.

FALCO, Ed; PUZO, M. **A família Corleone**. Tradução Marcelo Mendes. Rio de Janeiro: Record, 2014.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestos**: a literatura de segunda mão. Tradução Cibele Braga et al. Belo Horizonte: Viva Voz, 2010.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Tradução André Cechinel. 2.ed. Florianópolis: UFSC, 2011.

O PODEROSO Chefão. Direção: Francis Ford Coppola. [S.I]: Paramount Pictures, 2008. 1 DVD (177 min.), color., legendado.

O PODEROSO Chefão Parte II. Direção: Francis Ford Coppola. [S.I]: Paramount Pictures, 2008. 1 DVD (202 min.), color., legendado.

O PODEROSO Chefão Parte III. Direção: Francis Ford Coppola. [S.I]: Paramount Pictures, 2008. 1 DVD (170 min.), color., legendado.

O PODEROSO Chefão Extras. [S.I]: Paramount Pictures, 2008. 1 DVD (84 min.), color., legendado.

PIRES, Cristine de Andrade. A construção do personagem Don Corleone e sua influência em O Poderoso Chefão como produto cultural. **Temática**, NAMID/UFPB, v.10, n.11, p. 123-135, nov. 2014. Disponível em: <<http://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/tematica/article/view/21504>>. Acesso em 18 set. 2015.

PUZO, Mario. **O Poderoso Chefão**. Tradução Carlos Nayfeld. 30. ed. Rio de Janeiro: Record, 2014.

RYAN, Mary-Lauren. Narrativa transmídia e transficcionalidade. Tradução Guilherme Gontijo Flores. **Celeuma**, São Paulo, n. 3, p. 96-128, dez. 2013

STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. **Ilha do Desterro**. Florianópolis, n. 51, p. 19-53, jul./dez. 2006.

## VESTIDOS DE HISTÓRIAS: NARRAÇÃO E MOVIMENTO COM O MITO NO MODERNO “CORPO DE BAILE” ROSIANO

Danilo Almeida Patrício (UFMG/FAPEMIG)

**Resumo:** A partir de *Corpo de Baile*, livro-fragmento publicado por Guimarães Rosa em 1956, o artigo reflete pelos caminhos do mito. Na modernidade, sua presença faz jus ao título de movimento – um baile, uma dança –, existindo na criação artística como narrativa histórica. O conjunto de novelas situa-se em perspectiva diversa da ideia de mito tanto como fixidez arcaica como da concepção de Esclarecimento/Iluminismo que no Brasil ligar-se-ia a um progresso modernizador. No modo aberto como se apresentam, as novelas de *Corpo de Baile* dialogam com uma terceira perspectiva sobre mito, como histórias, que se movimentam no que pode ser narrado e não explicado em si, ganhando sentidos diversos no movimento de narração do texto.

**Palavras-Chave:** Rosa, modernidade, linguagem, *Corpo de Baile*, narrar.

“Não. Há aqui uma pausa. Eu sei esta narração é muito, muito ruim para se contar e se ouvir, dificultosa; difícil: como burro no arenoso. Alguns dela não vão gostar, queria chegar depressa a um final. Mas – também a gente vive sempre somente é espreitando e querendo que chegue o termo da morte? Os que saem logo por um fim, nunca chegam no Riacho do Vento. Eles, não animo ninguém nesse engano; esses podem, e é melhor dar volta para trás. Esta estória se segue é olhando mais longe. Mais do que o fim; mais perto.”

O trecho acima é um dos que se interroga sobre a condição de narrar em *Corpo de Baile*, publicado em 1956 por João Guimarães Rosa. As reflexões diretas sobre o contar e o ouvir estão presentes em “*Cara-de-Bronze*”, uma das 7 histórias que integram o livro-fragmento, formando com as demais narrativas um *Corpo* que se dilui, que se dispersa em uma obra existente nessa condição. Não se apresenta convencionalmente como livro, tal lugar só existe concebido em movimento, onde ganham importância as releituras e a voz, corpo que dança. Apesar de concebido em histórias/narrativas que se comunicam entre si, cada enredo pode ser lido separadamente com sentido autônomo. Cada um dos 7 corpos literários carrega outras narrativas que ao mesmo tempo formam – as novelas, o livro – e se desdobram na

tensão moderna que é a tentativa de emoldurar, esculpir experiências vividas, movimentadas no trabalho artístico.

Assim toma forma esse “Riacho do Vento”, imagem bem apropriada ao movimento, na feitura de lugares que, paradoxalmente, surgem no curso de uma “narração dificultosa”. Embora essa engrenagem gere obstáculos na exposição e na recepção – “muito ruim para se contar e ouvir” -, esse ritmo narrativo assim se constitui para fugir ao engessamento, abrindo sentidos que brotam e são espalhados a partir do enfrentamento das “dificuldades”, também provocadas, concebendo o esforço do leitor em contato com o texto, existido em tensões que se dão pela linguagem. Não se pode “chegar depressa a um final” simplesmente por que ele não é dado como pronto, o que resultaria em “morte”, ou paralisia das experiências.

Presente em um livro mais conhecido pela crítica literária como constituído de novelas, a teia de “Cara-de-Bronze” é nomeada em formas diversas pelo próprio escritor, que ora o identifica como conto, ora como poema (BIZZARRI; ROSA, 2003)<sup>38</sup>. Para além do que seriam apenas classificações morfológicas, pretende-se aqui pensar como narrativas em movimento os repertórios de linguagem que constituem o livro, concebendo-os como estórias que contam experiências históricas: vividas, pesquisadas e inscritas a partir da criação de linguagem que brota na montagem que se faz em desmontes.

Essa relação pesquisa-desmonte-criação que perpassa as narrativas, relaciona-se implícita e diretamente, no caso de *Corpo de Baile*, com a viagem que João Guimarães Rosa realiza quatro anos antes da publicação do livro, em maio de 1952, percorrendo durante 10 dias 7 fazendas do interior de Minas, na região dos Gerais<sup>39</sup>, acompanhando vaqueiros que conduziam uma boiada. “Cara-de-Bronze” insere-se em pesquisa e inserção do escritor em uma espécie de “cultura boieira” (COSTA, 2006, p. 214), universo presente em *Corpo de Baile*, por onde passeiam também, com as devidas peculiaridades, as novelas “Uma Estória de Amor/Festa de Manuelzão” e “A Estória de Lélío e Lina”.

São peculiaridades que possuem semelhanças – na ligação a esse universo “boieiro” – e especificidades na criação da escrita, a partir das maneiras como são trabalhados os mitos nas narrativas de *Corpo de Baile*. São narrativas que possuem como substrato o mundo oral,

<sup>38</sup> Refiro-me aos comentários sobre a obra nas correspondências trocadas entre Guimarães Rosa e Edoardo Bizzarri, tradutor da obra para o italiano. Além das nomeações nos índices das edições.

<sup>39</sup> Na correspondência com Edoardo Bizzarri, Guimarães Rosa menciona o termo – Gerais – usando-o também em minúsculo e no feminino – as gerais -, como menção a parte do território brasileiro socioambiental, uma “paisagem geográfica”, existente na comunicação com outros estados brasileiros, como Bahia, Goiás, Maranhão e Piauí.

construídas tanto a partir dos mitos escutados pelo escritor – exemplo de “Cara-de-Bronze” - como nas vozes de mitos inscritas em outras narrativas – exemplo do mito do Boi Bonito usado por José de Alencar e relido na criação rosiana.

Em *Corpo de Baile*, o mito faz jus ao título de movimento – um baile, uma dança – existindo na criação artística como narrativa histórica, em perspectiva diversa da ideia de mito como fixidez arcaica, como um sonho imóvel, ao que iria se contrapor o Esclarecimento/Iluminismo (Aufklärung<sup>40</sup>), constituindo-se ele próprio em mito – fechado - na defesa de uma vitória total, em discurso, do progresso modernizador. No modo aberto como se apresentam, as novelas de *Corpo de Baile* dialogam com uma terceira perspectiva sobre mito, como histórias, que se movimentam no que pode ser narrado e não explicado em si, de modo essencialista.

As experiências são narradas na dimensão do mito, que se movimenta para dizer artisticamente sobre o mundo, potencializando reflexões através das leituras dos personagens, trajetórias e lugares construídos no texto, que assim se desprende de um evento restrito. Segundo Odo Marquard, “a história da desmitologização é, ela mesma, um mito”, pois a “transformação da morte do mito em mito mostra um pouco a relativa imortalidade do mesmo” (MARQUARD, 1991, p.2). Para ele, não há como se desfazer das roupas que cada um carrega, sendo impossível a “nudez total” dos mitos proclamada pelo que chama de “monomito do progresso”. Tal propósito de modernidade esclarecida, sem mitos narrativos, é a tentativa vã de nos fazer caminhar linear e evolutivamente para um suposto ideal de sociedade única, desnudada de histórias múltiplas.

O ideal do “guarda-roupa” zero, com um “strip-tease esclarecido”, é impossibilitado pela condição de narrar que incomoda e perturba as explicações prontas de um logos emancipatório científico. Ele é desfeito na dispersão do narrar, que converge para a ideia de mito em movimento, desenhado como operador de passagens, inscrevendo-se em performances pelas temporalidades na literatura de Guimarães Rosa. (LAGES, 2002). Esse inevitável caminho do narrar, também uma potência ante à explicação única, aponta para o que o próprio Odo Marquard chama de polimitia, sentido de profusão de várias histórias, que nos livram do que seria o mundo da “anistoricidade”, fechado na explicação do progresso, que teria desfeito o mito e o transformado em Esclarecimento.

---

<sup>40</sup> Tradução do termo em alemão, no contexto de debate da “Dialética do Esclarecimento”, de Adorno/Horkheimer.



A permanência do mito nas escrituras modernas converge com o entendimento deste como imenso laboratório, conforme atenta Paul Ricoeur. Concepção que, em vez de demonstrar respostas prontas no texto literário, desvendá-lo como uma realidade de eventos lógicos, lineares, aponta tal espaço – o laboratório dos mitos – como condição narrativa que nos diz sobre as ações em movimento no tempo. Esse movimento temporal inscreve-se no percurso espacial de personagens em trânsito, como a “narração dificultosa” de “Cara-de-Bronze”. No enredo, o personagem-título é um fazendeiro solitário, vivendo os seus últimos dias, consumidos pela debilitação física, resignado em seu quarto enigmático. A história vivencia no presente mudanças em curso, que se relacionam com o fato de o protagonista ter vendido a fazenda para novos proprietários, que irão imprimir modelo administrativo automatizado, visando o criatório produtivista de muitos bois para o “abastecimento das cidades”.

Além dos enigmas em torno do fazendeiro recluso no quarto, a narrativa desenvolve-se pelo movimento de vozes em uma comunidade de vaqueiros, que se situa como voz coletiva no texto. Não linear, a narrativa despedaça-se em muitas, alternado formatos de linguagem, como texto teatral, poemas e roteiro de cinema. Estruturam-se assim narrativas dentro da narrativa, em histórias múltiplas dentro da história que é contada enquanto é vivida, em uma tentativa de esforços de linguagem que convergem com os emaranhados de vivido. O Velho, como é também chamado o fazendeiro pelos empregados, realiza torneios poéticos e 'escolhe' o vaqueiro Grivo para fazer uma viagem aos longínquos sertões em busca da poesia. Grivo vai ao “Alto sertão” brasileiro, buscando outros nortes, por onde se faz mais importante o lugar-movimento da viagem.

Essa viagem faz-se também como movimento de rememoração que marca o livro *Corpo de Baile*. Ele permite, em “Cara-de-Bronze”, que se enxerguem temporalidades através de deslocamentos espaciais, no movimento simultaneamente poético e histórico do mito na modernidade brasileira do século XX. O mito falado é extraído por Rosa nas andanças pelos sertões, conforme o escritor conta ao tradutor italiano do livro, Edoardo Bizzarri. Ele, mito, já prefigura o texto literário (MINDLIN, 2006, p. 65), que se vale do corpus mito incorporando-o na criação.

Pensando equivocadamente ter matado o pai, o ainda jovem protagonista, Segisberto Jéia [Terra], foge do Norte brasileiro [no Maranhão] para a região dos Gerais. Lá, ele passa a viver em um mundo onde se priva de sociabilidades mais diretas e, diante da culpa, resigna-se

no trabalho. Sem mais detalhes – no texto, paratextos ou correspondências -, sabe-se que o Velho comprara uma grande fazenda, onde se torna rico e infeliz. Este é o mito da oralidade falado nos sertões, que o artista escuta e o coloca em movimento ao narrá-lo, escrevendo a história pelo mito criativo (NIETZSCHE, 1992, p.15).

Ana Paula Pacheco aponta esse movimento rememorativo, na permanente busca de infâncias, como um caminho que elabora “cosmogonias contemporâneas” (2006, p.18) no Brasil. A rememoração é um caminho presente em todas as novelas do livro. Longe de uma perspectiva passadista, pode ser refletiva nos contextos diversos com as imagens (BENJAMIN, 1992) de desaceleração, reativas à modernidade autoritária gerada a partir das cidades no Brasil, operando historicamente o progresso aproximando-se dos poderes existentes nos sertões, como propriedade e mando, que se propagam também por construções afetivas. Em “Cara-de-Bronze”, identifica-se abertamente os poderes a partir da propriedade rural, que passa por transformações, incorporando novas técnicas de produção.

Além dessa marca socioeconômica, a política narrada em linguagem demarca-se com a individualização lida na trajetória dos personagens, apegando-se mais intensamente a objetos pessoais. Nesse caminho vemos as movimentações do fazendeiro, a partir de seu quarto, de onde determina o mando que, desencadeando espaços de poesia, também externando as condições autorais que circundam a modernidade. A condição proprietária, nesse contexto que tenta manter o mando em meio a transformações, imprime na leitura a espera de um autor nessa modernidade, pelos passos do Grivo, que escreve, grifa, mostrando e escondendo, por entre materiais artísticos inseridos em uma gama de poderes.

A rememoração em *Corpo de Baile* é um movimento identificado na trajetória do próprio escritor e na ação dos personagens das 7 narrativas. Nos dois casos, lemos um impulso primeiro, que logo se fragmenta espalhando-se em várias direções temporais, em meio às intrigas de cada narrativa. Há uma lembrança para a qual os personagens olham, da qual se recordam e, no entanto, ao mirá-la, não conseguem carregá-la calmamente em seus percursos, em meio aos novos acontecimentos postos em tensão temporal. Desmontando uma lembrança fixa, elabora-se uma escrita moderna com outras narrativas. Elas estão em movimento do mito como histórias, não se explicando como ‘logos’ fechado.

Em “Cara-de-Bronze”, a ida do vaqueiro Grivo aos sertões do Norte, longínquos no espaço - mas dentro do tempo -, pode provocar um primeiro entendimento sobre uma volta ao passado, na condição mitológica de eterno retorno. Embora de algum modo presente, como

recurso estético, a recorrência ao passado – diversos conforme os olhares – não se resigna ao nostálgico. Em primeira camada, a leitura faz-se em possível tentativa do vaqueiro deslocar-se no espaço para conhecer o passado e, aí desvendando segredos, retornar com revelações supostamente caras ao Velho, que havia morado quando moço nesse passado. No entanto, o que passa a interessar é “a viagem da viagem”, a narrativa sobre o percurso que, contada por um pobre vaqueiro, é também uma forma de narrar passagens históricas pelo Brasil.

Corpo de Baile possui narrativas em linguagem poética que, no texto literário, vão se formando enquanto as experiências ainda são vividas, pois a rememoração faz explodir o tempo paralisado (BENJAMIN, 1992). A narrativa do vaqueiro Grivo é uma entre outras possíveis e não a narrativa única da história. Assim como o passado vivido pelo fazendeiro é apenas, que chega a mesmo se repartir, podendo ser contato de várias maneiras, abandonando na história a ideia de verdade única. Com o mito em movimento, surge o “narrar dificultoso”, que se difunde em linguagens artísticas, trazendo prazeres quando se enfrenta os obstáculos, na leitura e na história, vida. O mito existe no enredo literário da obra como uma narrativa que se desdobra em muitas, na tensão de falas que são narradas artisticamente.

Esse cosmos narrativo toma forma quando o mito é escrito como história, a partir de ações captadas na amplitude de vozes, que se movimentam como obras nunca escritas (AGAMBEN, 2005, p.9-10) por completo, ou como releituras da oralidade, registradas em formatos impressos. Esse percurso histórico de modernidade, carregando o mito, faz-se propriamente em Corpo de Baile na novela “Uma Estória de Amor/Festa de Manuelzão”, onde se observa a releitura artística de Rosa do Mito do Boi Bonito, uma narrativa oral de ressonância nos sertões, com primeiros registros escritos em 1792 (ALENCAR, 2001).

O Mito do Boi Bonito é difundido em narrativas sem autor, como na estruturação versificada da Rapsódia O Rabicho da Geralda, lida e espalhada em sertões pelo Brasil. Trata-se de uma narrativa sem dono usada por José de Alencar, tanto em cartas sobre os ideais de linguagem para a nova nação [em 1874, no Jornal O Globo] como no material literário do Romance O Sertanejo, de 1875. A narrativa conta a história de um boi que ganha fama pela astúcia ao escapar dos vaqueiros, escondendo-se na mata por vários anos. O animal é capturado apenas quando secam as nascentes da serra, com o bovino forçado a descer para ser preso em um curral. O mito constitui-se de uma fábula onde as ações são contadas pelo boi, que se confronta na natureza com o vaqueiro.

Em “Uma Estória de Amor”, o mito é recriado historicamente, presente em repertórios narrativos escritos no enredo de Alencar, que são relidos em Corpo de Baile. Essa criação que transforma o mito falado em história opera também a partir do contato com o vaqueiro Manuel Nardy, a quem Guimarães Rosa conhece na viagem feita pelos sertões em 1952. Nesse contato, o escritor escuta e anota a história pessoal do vaqueiro, referente à construção de uma capela em nome da virgem santa. Trata-se de uma ‘construção fundadora’ articulada em vida por Manuelzão, atendendo ao último pedido da mãe, e também projetando-se sua autoria pelos sertões, entre artes e poderes.

O vaqueiro e sua trajetória de vida são “ruminados” com o artista na construção da novela literária. Essa imagem de criação no texto rosiano – o ruminar – é por sinal bem própria ao entendimento de mito como laboratório. Ela nos faz pensar sobre esse processo digestivo, realizado demoradamente nos quatro estômagos do boi, que refina o alimento bruto, revertido em energia para o animal. Desbravador em terras alheias, conduzindo que não o pertencem, o personagem o Manuelzão, na novela “Uma Estória de Amor”, vive uma angústia que passa por esse lugar, ampliado aos sertões na narrativa, tocando outras porções de histórias, como a sexualidade a ser contida pelo vaqueiro.

Tais caminhos, como afetos políticos, no enredo convergem no dilema de Manuelzão sobre partir ou não com a última boiada para a cidade. Nas dores da idade sentidas no corpo, situa-se entristecido com o fato de não ter se tornado dono de nada no lugar que desbravou, pondo-se a serviço do proprietário da Samarra, que dá ordens a partir da cidade. É nesse conflito que se desenrola o mito como lenda, na elaboração de uma narrativa dentro de outras.

Para sair do seu desânimo, Manuelzão pede ao mendigo Camilo que conte uma estória. Perante todos os convidados, Camilo narra a balada do Boi Bonito: Fazendeiro tinha enviado milhares de vaqueiros para laçarem o Boi, mas só Vaqueiro Menino, montado no cavalo milagroso, o conseguiu. Para os ouvintes, a balada transfigura seu mundo de trabalho em um mundo heroico, um mundo de festa. Assim, Camilo ajuda Manuelzão a sair da tristeza (BOLLE, 1973, p.74-75).

Nesse primeiro trabalho no Brasil sobre Guimarães Rosa, o alemão Willi Bolle define os personagens de Corpo de Baile como seres de “consciências angustiadas”, refletindo o

lugar do mito como uma fuga ao enfrentamento direto da realidade mais dura, da qual o mito afastava-se. Bem mais adiante, em trabalho a partir de Grande Sertão: Veredas, ingenuidade e conformismo dão lugar na análise a um “narrador refinado” com “profunda reflexão sobre o modo de se escrever a história” (BOLLE, 2004, p.41). Nesse caminho reflexivo o mito deixa um lugar imóvel e, sem se tornar Esclarecimento nu, ganha força como possibilidade narrativa na história, incluindo o disfarce poético para falar sobre o tempo onde se inscreve. Além de vislumbrar novos caminhos, o mito se veste e se troca de imagens que, na escrita moderna rosiana, são lançados em vários planos narrativos.

Em “Uma Estória de Amor/Festa de Manuelzão”, por entre narrativas que se intercalam em literatura, sem linearidade, coexistem a trajetória do vaqueiro Manuel Nardy, em seu espaço social, e os caminhos do personagem Manuelzão, que dizem sobre o Brasil, partes dele, através do corpus histórico lendário do mito, corporificado o múltiplo da história na narrativa contada pelo Velho Camilo. São planos literários que comunicam experiências, misturados – paradoxalmente ordenados e explodidos -, brotando narrativas que se movimentam, escapando a um fim, abertas ao movimento da Leitura, que se realiza em diversos contextos de recepção. Tal como os 4 estômagos, temos a história em um processo complexo e incoerentemente de criação, compondo-se entre o vivido, o narrado, as invenções em linguagem e a leitura que será diversa.

Pelo material narrado, vemos a angústia do indivíduo “espalhada” no mito do Boi Bonito, disparada sedutoramente por um mendigo Narrador, o velho Camilo. Assim como a narradora Joana Xaviel, Camilo, com seus “quase 80 anos”, desencadeia estórias imemoriais narradas dentro da história do personagem Manuelzão. Elas são articuladas no mito pela autoria moderna, a partir história do vaqueiro Manuel Nardy. O material pesquisado por Guimarães Rosa durante a viagem aos sertões não é transposto integralmente para a obra literária. Ele é essencial para o trabalho de linguagem, quando é desmontado na criação, explodido, para assim poder dizer algo novo, narrado, mostrado nas várias roupas vestidas pelos personagens, usadas em situações diversas, e interpretadas conforme valores, afetos, poderes.

Mais do que uma pesquisa em documentos antiquários, o movimento de Guimarães Rosa aos sertões, para projetá-los na escrita artística, configura-se como encontro na década de 1950 do escritor com experiências vivas, encontradas em movimento e assim projetadas em artes. O vaqueiro Manuel Nardy e os fazendeiros, como em “Cara-de-Bronze”, são

encontrados pelo artista em um mundo de ação, que prefigura o texto e, a partir da linguagem, projeta-se por esse espaço-texto. É nesse movimento de ações humanas que ele se compõe, na elaboração de um enredo, com substrato nessa experiência dos sertanejos. Em *Corpo de Baile*, temos uma escritura moderna articulada em narrativas artesanais, com as quais o escritor teve contato, interferindo sobre as mesmas.

Com o enredo urdido, lançadas as intrigas, a construção narrativa deságua na Leitura. Ela, no entanto, não pode necessariamente ser vista como etapa final, pois existe para ser posta em movimento, religada pelo leitor ao mundo vivido. Em *Corpo de Baile*, abrem-se de modo amplo ações de Leitura na medida em que as narrativas não possuem resolução final nos enredos. Após a *Estória do Velho Camilo*, Manuelzão anima-se para sair com a boiada, mas a leitura permite pensar - e refletir - sobre como será a vida do Vaqueiro seguindo para a cidade, afora os demais personagens da narrativa, incluindo o mendigo narrador. Este movimento sem desenlace - que por vezes abre-se em outras narrativas dentro de cada novela -, notabiliza o livro em suas 7 histórias, que se pluralizam em suas singularidades.

Atentando para os escritos de Paul Ricoeur como importantes para a escritura artística da narrativa, Antoine Compagnon ressalta que “em favor da leitura cria-se uma personalidade independente capaz de ir em direção ao outro” (2009, p.49). Na tarefa de ordenamento de enredo, deve-se, pela escritura do texto literário, refletir-se sobre descontinuidades e fragmentos históricos que integram a narrativa rosiana, construída pelo movimento entre vivência e texto. Quase sempre surgem tensões diante do que seria o suposto ordenamento, a organização, diante do mito como história. Nesse sentido, além da forma do texto, é importante pensar sobre o lugar de onde se narra, entendendo que “um mito é mais ficcional que uma history e mais real que uma story” (MARQUARD, 1991, p. 2).

Vislumbrado esse lugar de interstício, concebendo uma forma de história pela narrativa, amplia-se o olhar para outras temáticas, “naquilo que é tido como não possuindo história – os sentimentos, o amor, a consciência, os instintos” (FOUCAULT, 2004, p.15). Enxergar no mito a dimensão narrativa que ele carrega é ampliar as possibilidades do movimento evitando um suposto sertão a-histórico, lido como homogêneo no que se passou a chamar de “regime heroico”. Abordando a expressão ao interpretar as Ilhas de História de Marshall Sahlins, o debate de François Hartog a partir do termo é útil nesse caso para a percepção de temporalidades diversas – regimes de historicidade - em relação a um ritmo moderno referenciado como modelo na história europeia.

Ancorado no cientificismo e no poder do capital, é esse ritmo do progresso que entra em contato mais diretamente com os sertões na modernização brasileira dos anos de 1950, à época nomeado no Brasil de “Desenvolvimentismo”, em seus germes na história. Ele passa, em seu discurso-prática de poder, a associar mais ainda o espaço sertão à imagem de atraso, a partir de repertórios politicamente referenciados na cidade, conforme podemos ler nos territórios de Cultura presentes em *Corpo de Baile*. Em suas análises sobre os regimes diversos, Hartog fala em “coexistência”, observando a existência de uma “reabsorção do passado no presente” (HARTOG, 2013, p.56).

A narração em *Corpo de Baile* não é construída somente a partir das ruínas deixadas pelo progresso. O mundo narrado no livro carrega ritmos diversos da historicidade plural vivida nos sertões. São afetos, anseios, dores, sonhos e muitos movimentos que permeiam os poderes e alianças entre os sertanejos. São esses movimentos, sentidos e vividos, escritos pelo mito como narrativa, que conferem historicidade aos espaços rurais no Brasil. Tais territórios de cultura, por vezes ocultados, como a-históricos e homogêneos, são vistos em movimento através da literatura.

Juntamente com essa ‘história escondida’, a narração do livro, nesse contexto brasileiro de 1952-56, é erguida no encontro/confronto de mundos, quando são lançados tentáculos de modernização aos repertórios culturais existentes nos sertões, espaço brasileiro construído a partir da colonização do ‘interior’. Atentando-se para os enredos de *Corpo de Baile*, a cidade, com o poder decisório da modernização, interfere nas narrativas, ainda que apenas referenciadas a partir do mundo rural, como cenário preponderante em todas as novelas, no entremeio de cainhos, que se configura também na feitura do texto.

Nessa ‘chegada’ do desenvolvimentismo aos sertões – como nas imagens da comitiva de poderes (cientista, religioso e proprietários) na novela “O recado do morro” – não se estrutura pelos enredos uma resistência aberta contra as forças oriundas de novos regimes históricos. Desenham-se caminhos de astúcias criativas nas trajetórias e ações dos sertanejos. Eles vivem em um mundo violento conforme sua historicidade - como o trabalho árduo -, o que não é narrado cruamente. Elabora nesse contexto uma ‘poética do disfarce’, que também mostra o movimento histórico, negando uma suposta paralisia nesse mundo sertanejo.

A história também faz-se na inventividade das margens sertanejas, como nas trajetórias de Camilo dos Santos e Joana Xaviel, que se valem de astúcias, em corpos e vozes narradoras, para escapar e criar diante dos velhos e novos poderes, que eles encontram de

modo reunido na Festa da Samarra. Há sofrimento, dores e desajustes diante das situações geradas pelo desconhecido. E nesses lugares surge a astúcia acompanhada da criação, da arte que se inventa, de novas estratégias, que também são tecidas nas linguagens do texto literário. Nem sempre as estratégias implicam em fuga migratória para a cidade. Existem narrativas onde, oriundos dos sertões, os personagens – por exemplo Lélío e Doralda, - retornam da cidade, em movimentos rememorativos, que geram outros desdobramentos, passando também por dimensões comunitárias.

Nesse movimento de modernidade civilizatória, a criação literária como modernidade estética, além de trabalhar com os golpes sofridos pelos sertanejos no século XX, pode ser vista nos mitos narrativos de Corpo de Baile como produção atenta aos movimentos desse mundo informal, politicamente distante das instituições civilizatórias nesse contexto brasileiro. Desse campo de encontro onde mergulha o escritor, é projetada uma escritura fragmentada, na dispersão dos movimentos de seres historicamente fotografados pelo artista, esteticamente fazendo ecoar vozes, propagadas no tempo entre discursos e práticas.

Nesse caminho, entre o habitus dos sertões e o contato aproximado com a modernidade civilizatória que avança, pode-se pensar na existência de outro caminho, que se forma entre o movimento de experiências históricas no espaço brasileiro interior e os desdobramentos decorrentes dos contatos com a (tentativa de) modernização citadina do Brasil informal, ‘pré-industrial’. Em vez de um modelo de poder único do sertão contra o desenvolvimentismo, surgem as histórias no movimento do mito, que se desdobram, movimentando-se como forma de escapar à nudez esclarecida do progresso. A história se faz dentro dos sertões, com velhos e novos repertórios que se misturam, abrindo um entremeio, no caminho entre poderes, resistências e criações. As novelas de Corpo de Baile vivem e narram as histórias de corpos que dançam, pois é sempre desejoso narrar.

## Referências

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento** (Trad. Guido Antônio de Almeida). Rio de Janeiro, Zahar, 1985.

ALENCAR, José de. **O Sertanejo**. Fortaleza: Editora ABC, 2001.

AGAMBEN, Giorgio. **Infância e História – Destrução da Experiência e origem da história** (Trad. Henrique Burigo). Belo Horizonte, Editora UFMG, 2005, p.9-34.



- BARTHES, Roland. **Mitologias**. Rio de Janeiro, Betrand Brasil, 2001, p.93-95.
- BIZARRI; ROSA. **João Guimarães Rosa**: correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri. - 3.ed. - Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2003.
- BENJAMIN, Walter. **Sobre arte, técnica, linguagem e política**. Lisboa, Relógio D'Água Editores (Antropos), 1992.
- BOLLE, Wille. **Grandesertão.br**: o romance de formação do Brasil. São Paulo, Duas Cidades; Ed. 34, 2004
- BOLLE, Wille. **Fórmula e Fábula**. São Paulo, Perspectiva, 1973, p. 65-82.
- CAMPAGNON, **Antoine**. **Literatura para quê?** (Trad. Laura Brandini). Belo Horizonte, Editora UFMG, 2009.
- COSTA, Ana Luiza Martins. **Via e viagens**: a elaboração de Corpo de Baile e Grande sertão: veredas, in: Cadernos de Literatura Brasileira do Instituto Moreira Sales (Edição Especial Comemorativa de 10 anos). São Paulo, Instituto Moreira Sales, 2006, p.187-235.
- FOUCAULT, Michel. Nietzsche, a genealogia e a história, In: FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. Trad. Roberto Machado, 20ª edição. Rio de Janeiro: Graal, 2004.
- HARTOG, François. **Regimes de Historicidade** – presentismo e experiências do tempo. Belo Horizonte, Autêntica Editora, 2013.
- LAGES, Susana Kampff. **João Guimarães Rosa e a Saudade**. São Paulo, Ateliê Editorial, 2002.
- MARQUARD, Odo. **Louvor do Politeísmo** – Sobre monomíthia e polimíthia. Manuscrito. Trad. Georg Otte (Revisão da tradução: Bianka de Andrade). Stuttgart, Reclam, 1991.
- MINDLIN, José. Depoimento, in: COSTA, Ana Luiza Martins; GALVÃO, Walnice Nogueira (Consultoras da edição). **Cadernos de Literatura Brasileira** – João Guimarães Rosa, n.20 e 21 (Edição Especial). Manuelzão (p.61-65). São Paulo, Instituto Moreira Sales (IMS), 2006.
- OTTE, Georg. A preciosidade dos farrapos: a transvaloração dos valores em Walter Benjamin, in: SOUZA, Maria de Souza e MIRANDA, Wander Melo (orgs.). **Crítica e coleção**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011, p. 298 - 307.
- OTTE, Georg. **Escovando a história a contrapelo**: a desaceleração da modernidade em Walter Benjamin. Belo Horizonte, Cadernos Benjaminianos, n. 3, jan.-jun. 2011, p. 63-70
- RICOUER, Paul. **Tempo e Narrativa** (tomo I) (Trad. Márcia Valéria de Aguiar). São Paulo, Editora WMF Martins Fontes, 2010
- ROSA, João Guimarães. **Manuelzão e Miguilim**. 11ª ed., Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2001.

**REVISTA MEMENTO**

V.6, n.2, jul.-dez. 2015

Mestrado em Letras Linguagem, Cultura e Discurso

ISSN 1807-9717

ROSA, João Guimarães. **No Urubuquaquá, no Pinhém**. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2001.

## LEITURAS DA DITADURA À LUZ DA ADAPTAÇÃO DO TEXTO TEATRAL MILAGRE NA CELA PARA O FILME A FREIRA E A TORTURA

Dênis Sebastião Ramos Firmino (UFU)

**Resumo:** Este trabalho possui como corpus o texto teatral do dramaturgo Jorge Andrade, intitulado Milagre na Cela (1977) e a adaptação deste para o filme A freira e a tortura (1983), dirigido pelo cineasta Ozualdo Candeias. Ambas as obras foram concebidas no período da ditadura militar no Brasil. O texto de Andrade e a obra cinematográfica de Candeias representam, através das personagens da freira Joana e do delegado Daniel, os arbítrios e as violências cometidas aos cidadãos considerados subversivos. No enredo das duas obras, às relações de poder que perpassam as principais personagens são a força motriz que conduzirá o desenrolar de ações e de fatos de ambas as tramas. Pelo crivo dos estudos comparados de literatura com outras artes, objetiva-se compreender como o texto Milagre na Cela constituiu-se como objeto motivador para a produção do filme A Freira e a Tortura. Também há o objetivo em entender como o cineasta Ozualdo Candeias elaborou uma nova leitura acerca do texto teatral do dramaturgo Jorge Andrade.

**Palavras-Chave:** Adaptação, Milagre na Cela, Jorge Andrade, A freira e a tortura, Ozualdo Candeias.

Apoiado na qualidade da literatura em circular em diversos suportes, este trabalho diz respeito a duas obras que suscitam o diálogo entre a arte literária e o cinema. As obras são: o texto teatral do dramaturgo Jorge Andrade, intitulado Milagre na Cela (1977), e a adaptação deste texto que originou o filme A Freira e a Tortura (1983), que foi dirigido pelo cineasta Ozualdo Candeias. Ambas as obras estão contextualizadas no período da Ditadura civil-militar, que ocorreu no Brasil entre os anos de 1964 a 1985.

O texto e o filme citados expressam interpretações, leituras e imagens que remetem aos arbítrios e às violências que foram cometidas aos homens e às mulheres que foram considerados como subversivos pelos representantes do governo militar.

Ao viverem no contexto dos anos de chumbo, os autores de *Milagre na Cela* e de *A Freira e a Tortura* tomaram conhecimento das perseguições desencadeadas pelos militares, além de conviverem com o perigo constante de serem perseguidos pela censura.

A atmosfera coercitiva imposta pela Ditadura repercutiu em Andrade e em Candeias em forma de arte. O dramaturgo e o cineasta recorreram à dramaturgia e à sétima arte para criarem suas representações sobre o regime militar, estabelecendo pontes de comunicação para dialogarem com a massa social.

Jorge Andrade é considerado um dos mais importantes dramaturgos da história do teatro brasileiro. Tornou-se reconhecido, principalmente, por utilizar em seus textos a memória como fio condutor de suas peças, agenciando visões acerca do homem brasileiro em meio às circunstâncias das sociedades rurais e urbanas do Brasil no século XX.

Andrade apropriou-se da escrita teatral, tendo como missão dramatizar os fatos não como espelho da realidade, mas com o dever de proporcionar à sociedade novas assimilações acerca do povo brasileiro. O dramaturgo expôs visões sobre episódios que fazem jus a serem registrados pela dramaturgia, porque para ele:

[...] é a realidade imediata, é o mundo que me cerca que deve ser salvo das minhas preocupações literárias. Se o teatro não registra o homem no seu tempo, para mim não é nada, não é arte, é uma ação alienante qualquer. Acho que o escritor tem um compromisso fundamental com os problemas que envolvem o seu tempo. Se lemos ou assistimos a uma verdadeira peça teatral, escrita há duzentos anos, podemos levantar a geografia física e humana da época em que a peça se passa e, portanto ver a verdadeira face do homem. Este para mim é o maior sentido, o único da arte e do teatro (ANDRADE, 1981, apud AZEVEDO et al., 2012, p. 153).

Andrade se auto-incumbiu da necessidade de discorrer sobre a história e de trazer à tona fatos que podem ser legitimados pela arte. Conforme ele próprio salientou:

Eu só entendo o teatro como representação viva de um fato, e nesse fato o personagem principal deve ser o homem. Acho que se a arte não registra o homem, no tempo e no espaço, para mim não é arte, não é

literatura, não é nada. Penso que esse é o principal, essencial, da arte e do teatro (ANDRADE, 1978, apud AZEVEDO et al., 2012, p. 109 e p. 110).

Em Andrade, também havia o anseio de vincular mensagens desalinhas de filosofias partidárias. O teatro do dramaturgo esmerava em ser político, mas sem intenções de agradar linhas de esquerda ou de direita. Segundo Andrade, o palco não pode ser palanque e nem púlpito, “Para mim é o lugar onde deve estar representado o homem, seja ele qual for. Torturador ou torturado” (ANDRADE, 1978, apud AZEVEDO et al., 2012, p.110).

O dramaturgo não limitou sua arte apenas à retratação de memórias. Embora seus textos estivessem voltados para o passado, suas reflexões estavam ancoradas no presente em que estava localizado, inclusive porque a “Leitura social do passado com os olhos do presente, o seu teor ideológico se torna mais visível” (BOSI, 2007, p. 453).

Andrade, em 1977, radicalizou a escrita de seus textos teatrais com a abordagem de um tema que estava no presente e que afetava suas preocupações enquanto cidadão na década de 1970: às violências da Ditadura militar, materializadas principalmente na tortura.

Segundo o dramaturgo: “[...] escrevi o Milagre na Cela para dizer: ‘Compreendi o passado, aceitei o passado, agora vamos ver o presente’” (ANDRADE, 1984, apud AZEVEDO et al., 2012, p.180). Nesse sentido, ao produzir o texto Milagre na Cela, o dramaturgo fez coro com outros artistas politicamente engajados para protestar contra os excessos do governo militar.

Andrade teceu o enredo de Milagre na Cela que conta a história da personagem irmã Joana de Jesus Crucificado, que é presa e torturada pelo personagem Daniel, que é o delegado torturador na trama. Para criar a personagem irmã Joana, segundo o próprio dramaturgo, ele teve como referência um fato que ocorreu em 1969. Em uma das entrevistas que concedeu ao longo de sua trajetória Jorge Andrade revela:

eu baseei a história dela numa freira que foi torturada em 1969. A história da freira é de uma grande beleza. Ela foi presa, como os dominicanos foram, e torturada. É esse o jogo da peça, que eu faço: Quanto mais ele pensa que a humilha porque ela está nua, mais ela se sente vestida, porque ela tem um grande interior. .... Aí passa na

minha interpretação. Como eu faço? Mas a tortura, a posse da freira pelo torturador leva ela a engravidar. Então, ele passa a ser o torturado porque não consegue atingi-la e passa a ser o ameaçado por aqueles que o rodeiam, porque ele começa a querer protegê-la e a salvá-la e cai nas malhas da sua tortura, da sua perseguição e acaba vítima da sua própria violência (ANDRADE, 1976, apud AZEVEDO et al., 2012, p.80, p. 81 e p. 82).

Há indícios que levam a inferir que a freira a qual o dramaturgo comenta provavelmente seja Maurina Borges da Silveira, presa pela Operação Bandeirante<sup>41</sup> (OBAN) na cidade de Ribeirão Preto (SP) em 25/10/1969. O caso da madre Maurina da Silveira, na época, foi uma dos fatos que obtiveram repercussão junto à sociedade.

Irmã Maurina da Silveira foi presa sob a acusação de que estava em conluio com Mario Lorenzato e Áurea Moretti, guerrilheiros do grupo Forças Armadas de Libertação Nacional (FALN). No orfanato onde trabalhava, a freira cedeu uma sala para que os integrantes da FALN pudessem se reunir e guardar materiais, como o jornal “O Berro”, produzido pelo grupo e distribuído nas bancas de Ribeirão Preto.

Após ser presa, a freira ficou detida no DOPS (Departamento Estadual de Ordem Política e Social). O delegado Sérgio Paranhos Fleury foi um dos responsáveis pelos interrogatórios e pelas torturas infligidas à religiosa. Informações que estão no livro *A coragem da inocência*, publicado em 2014 pela ABAP (Associação Brasileira Anistiados Políticos).

No livro *A coragem da inocência* há informações, cartas e depoimentos que relatam que a religiosa sofreu ameaças, interrogatórios, violências e que também foi obrigada a assinar documentos confirmando que era comunista e amante do guerrilheiro Mario Lorenzato.

Um dos depoimentos que estão no livro citado é o do frei Manoel Borges da Silveira, irmão de madre Maurina, que em 20/06/2014 depôs à Comissão Nacional da Verdade. Entre as violências, o frei declarou:

---

<sup>41</sup> A Operação Bandeirante (OBAN) foi montada pelo exército brasileiro em 1969. Constituiu-se como um dos braços direito do governo militar. A OBAN tinha a responsabilidade de combater organizações armadas de esquerda que insurgiam contra o regime militar.

O tal major Cirilo, que veio não sei de onde, realmente a assediou. Ficou com ela diversas horas, passava as mãos nas pernas dela, dizia que estava longe da mulher e que gostava muito dela. [...] Fleury chegou e deu um “pé de orelha” bem dado, para marcar o primeiro encontro, e disse: ‘Freira do diabo!’ Isso já demonstrava... Depois da tortura que o Fleury aplicou, veio esse Cirilo com diversos outros. E completamente nus diante dela, rasgaram sua blusa e deram choque nos seios (SILVEIRA; GOMES; CASTRO, 2014, p. 31).

Fatos estes que inclinam a fomentar a hipótese de que Jorge Andrade pode ter utilizado a história da religiosa Maurina da Silveira como mote para redigir o texto da peça *Milagre na Cela*.

*Milagre na Cela*, diferente de outros<sup>42</sup> textos que discutiram o regime militar e a tortura, é uma obra que retrata as violências dos militares de forma direta, sem metáforas, sem ambientações coloniais, já que o recurso das metáforas fornecia outras conotações no intuito de evitar a ação da censura.

Segundo Antonio Candido, Andrade lidou com a questão da tortura de forma que

Nunca no Brasil, essa realidade sinistra dos nossos dias tinha encontrado expressão literária em nível tão alto; ou mesmo, assim concentrada, em qualquer nível. Mas a peça histórica e terrível de Jorge Andrade vai mais longe e mais largo, abrangendo um dos dramas maiores da nossa condição, que é a tendência para pôr o homem sob o arbítrio do homem<sup>43</sup> (ANDRADE, 1977, p. 10).

Dentre alguns temas que são retratados em *Milagre na Cela*, podem ser citados os seguintes: relações de poder que estão materializadas nos conflitos que há entre as principais personagens, a freira Joana e o delegado Daniel; tortura (física, psicológica e sexual) e sagrado x profano.

---

<sup>42</sup>Como exemplo de textos em que houve a criação de alegorias, de metáforas para despistar a censura, pode-se citar *O santo inquérito* (1966) de Dias Gomes. A trama é ambientada em uma atmosfera que remete ao século XVIII, fazendo menção às torturas da Inquisição.

<sup>43</sup> A citação foi retirada do prefácio do livro em que está o texto *Milagre na Cela*.

Torturas de natureza física, verbal e sexual são os elementos que fazem estabelecer a ênfase nas relações de poder ao longo do texto. Nos interrogatórios e nas torturas Joana e Daniel se desafiam para tentar alcançar os seus objetivos, o que remonta a uma afirmação de Michel Foucault “A tortura para fazer confessar tem alguma coisa de inquérito, mas também tem de duelo” (FOUCAULT, 2008, p. 37).

A freira deseja provar a sua inocência e humanizar o seu algoz, enquanto que Daniel insiste em querer provar que ela é comunista e subversiva, somente pelo fato dela ter ministrado aulas para crianças em periferias.

No decorrer da obra, destacam-se as mudanças de posições entre Joana e Daniel. O delegado que antes agredia a freira física e verbalmente, passa a ser torturado psicologicamente pela freira, pois, devido as constantes violências sexuais contra Joana, Daniel se apaixona por ela. Ao perceber que o delegado está apaixonado, Joana utiliza a sedução e o sexo para desestabilizar o delegado e ao mesmo tempo tentar humanizá-lo.

O texto de Jorge Andrade realça não apenas a relação entre a freira e o delegado, mas também prioriza a cumplicidade estabelecida entre Joana e a sua colega de cela, a prostituta Jupira. A prostituta, ao perceber que Joana não teria condições físicas e emocionais para suportar o ambiente do cárcere, passa a fornecer dicas para que a freira resista às violências pelas quais ela seria vítima. Esta solidariedade de Jupira para com Joana, além de criar amizade entre as duas, ensina à freira a como seduzir Daniel.

Ao final do texto, Joana afirma ao delegado que o filho que ela espera não é fruto do relacionamento entre os dois, mas de outros policiais que também a violentaram na prisão. Essa alegação faz com que Daniel fique transtornado ao ponto de novamente tentar violentar Joana, mas esta tentativa é frustrada por Miguel, um dos presos da delegacia, que tal como a prostituta Jupira, estabeleceu cumplicidade junto à freira. Miguel ao ver o novo ataque contra Joana faz a defesa dela ao estrangular o delegado, que não resiste e acaba morto. O texto é finalizado com a libertação de Joana, porém, é obrigada a assinar um documento no intuito de confirmar que não sofreu nenhuma violência.

O trabalho de ecoar vozes para significar e ressignificar a temática da tortura no regime militar pode também ser verificado na produção cinematográfica brasileira que foi realizada durante a Ditadura.



Em 1983, o diretor de cinema Ozualdo Candeias, “[...] facilmente o cineasta mais desconhecido de nossa história recente” (GARDNIER, s/n)<sup>44</sup>, adaptou o texto Milagre na Cela, que culminou no filme A Freira e a Tortura. Nessa película, os principais personagens, a freira Joana e o delegado Rui, respectivamente, são interpretados por Vera Gimenez e David Cardoso, atores ícones da pornochanchada.

Candeias foi um diretor que privilegiou realizar obras cinematográficas que narram histórias de pessoas localizadas em contextos marginais em que a miséria, a exclusão social e a violência acompanham o cotidiano dos cidadãos. Candeias adotou uma estética em que há a presença de elementos grotescos. Quando há cenas de sexo, elas são expressas sem afeto. As alocações de suas filmagens ocorreram em lugares paupérrimos, o que está em sintonia com o movimento batizado como Cinema Marginal<sup>45</sup>. Segmento este que viabilizou obras cinematográficas fincadas na retração de um mundo despojado de perspectivas.

A compreensão de Candeias sobre o Brasil pautou-se em uma ótica inconformada com a condição abjeta imposta ao homem brasileiro, o que foi traduzido em seu cinema: “[...] muita gente acha que não se deve mostrar a miséria num país tão bonito como o Brasil, mas só mostrar lugares e pessoas bonitas porque exibir pobreza é coisa de subversivo” (CANDEIAS, 2004, apud, REIS, 2010, p. 133).

Como objeto para decorar as imagens de suas produções, o cineasta elegeu cenários que estão ao avesso da opulência das classes burguesas, como bordéis e favelas, sendo que estas aparecem em filmes como A Freira e a Tortura. Feito o poeta Manoel de Barros, que tinha sensibilidade para trazer o humano mais para perto do chão do que do grandioso, Candeias garimpou coisas ínfimas para retratar recortes do cotidiano do Brasil, o que tornou o seu cinema um confidente da realidade, ao olhar

[...] uma história capaz de descobrir beleza no pequeno, no ínfimo, no pobre, no traste, no abandonado, no trapo, no vil, no chão. Uma história que não olhe apenas para o alto, para as coisas celestiais, para o grande, para o grandioso, para o famoso, para o heroico, para o

<sup>44</sup> A citação foi extraída do site: <http://www.contracampo.com.br/25/sabersobreozualdo.htm>.

<sup>45</sup> O Cinema Marginal teve na capital paulista, na região chamada como “Boca do Lixo”, principalmente entre as décadas de 1960 e 1970, uma das mais intensas produções cinematográficas do Brasil. No Cinema Marginal, além de Ozualdo Candeias, destacam-se diretores, como: Rogério Sganzerla que dirigiu filmes como O bandido da luz vermelha (1968), Julio Bressane e João Silvério Trevisan que dirigiram, respectivamente filmes como: O anjo nasceu (1969) e Orgia ou o homem que deu cria (1970).

único, para os espalhafatos do poder, mas que se deixa seduzir pelas pessoas apropriadas ao desprezo, que tenha olhos para o ordinário, o cotidiano, o sem-nobreza, o sem-riqueza, o sem-saber, todos os “sem-algo” que pululam em nossa sociedade pós-moderna (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2007, p. 94 e p. 95).

O cineasta optou por colocar à tona a realidade dos indivíduos que estão deslocados da inclusão social, inserindo-os inclusive nos filmes<sup>46</sup> que produziu para protestar contra a Ditadura militar. Enseguiu inovações, com uma linguagem que preferia o vil ao deslumbrante. Construiu personagens com o mínimo possível de verbalizações, em que a força de suas representações está no olhar e nas fisionomias de seus rostos.

Ao se inserir no Cinema Marginal, Candeias conheceu profissionais que foram determinantes para aperfeiçoar as concepções estéticas que moldaram sua filmografia. José Mojica Marins, reconhecido como Zé do Caixão, e David Cardoso, reconhecido como um dos galãs das pornochanchadas, foram alguns dos nomes com os quais Candeias compartilhou ideias e realizou trabalhos.

A proximidade de Candeias com artistas e com as películas de comédias eróticas suscitaram o convite de David Cardoso para dirigir a adaptação do texto teatral *Milagre na Cela*. Ao ler e interpretar *Milagre na Cela*, Candeias elegeu determinadas passagens para construir, via adaptação, ressignificados do texto de Jorge Andrade, pois como afirma o cineasta: “[...] coloquei minhas metáforas pra contar a perseguição de um delegado a uma freira durante o regime militar” (CANDEIAS, 2004, apud, REIS, 2010, p. 101).

Segundo o cineasta, *A Freira e a Tortura* talvez tenha sido o único filme da Boca do Lixo que fez críticas às torturas praticadas pelos militares:

A fita ficou um tempão para ser liberada pela censura em Brasília porque critica o governo militar. Acho que foi a única fita da Boca a tocar no assunto da tortura. Nunca vi nenhuma outra por aqui. O pessoal não era politizado e tinha muito medo (CANDEIAS, 2004, apud, REIS, 2010, p. 104).

<sup>46</sup> Além do filme *A Freira e a Tortura*, o cineasta Ozualdo Candeias produziu dois médias-metragens e um curta para protestar contra a Ditadura militar. Os três filmes foram batizados pelo cineasta como: Trilogia Proibida. A trilogia é composta pelas seguintes obras: *Zézero* (1974), *O candinho* (1976) e *Senhor Pauer* (1988).

No filme *A Freira e a tortura*, Candeias além de retratar a relação entre a freira Joana e o delegado Rui, através de interrogatórios, ameaças e torturas, o cineasta também conferiu destaque aos personagens coadjuvantes. A freira Joana, vítima das torturas praticadas pelo delegado Rui, interpretado pelo ator David Cardoso, é tratada como subversiva após ser encontrada em uma favela, na qual lecionava para crianças. A freira é interrogada, porém não aceita confessar que pratica atos subversivos, o que desencadeia o início das torturas.

Em *A Freira e a Tortura* a personagem irmã Joana e os demais personagens constituem-se em instrumentos para representar e contestar o ambiente político do regime ditatorial. Para realizar um contraste à beleza física da freira que está expressa na atriz Vera Gimenez, o cineasta construiu os personagens periféricos com aspectos toscos. Candeias acoplou aos elementos grotescos o desprezo à dignidade humana, materializado em cenas de tortura, em cenas rudes de sexo e por indivíduos mentalmente perturbados, sedimentando uma trama sórdida.

Há o aspecto de que os personagens, especialmente os periféricos, exprimem, pelos seus rostos e pelas suas posturas corporais, agonias e sofrimentos. Características que resultam em aspectos repulsivos, incitando a perceber a forma como o cineasta representou o desespero que foi promovido pelas violências da ditadura.

Diferente de outros filmes que dirigiu, Candeias concentrou a história de *A Freira e a Tortura* em um espaço fechado, a prisão. Em alguns momentos há cenas em favelas, em bordéis e em prédios abandonados.

Nos filmes das comédias eróticas há o fato das cenas de sexo terem como um dos seus objetivos ratificar o poder do homem sobre a mulher. Entretanto, Candeias coloca o seu filme na contramão dessa característica. Em *A Freira e a Tortura* os personagens masculinos ficam impotentes perante as personagens femininas. Além disso, os personagens masculinos, principalmente o que habitam a prisão, são marcados por qualidades que conferem anti-erotismo.

Quanto aos personagens principais, a relação entre torturada e torturador suscita um clima de sedução entre a freira e o delegado. Situação que se consuma nas cenas finais do filme. Após a morte do delegado Rui, a cena final ocorre em um cemitério. O delegado Rui surge nu, e logo em seguida focaliza-se Joana que se despe ao se livrar do hábito. O filme

termina com os dois correndo de mãos dadas sem destino. Nessa cena, segundo Candeias ele produz uma simbologia:

É claro que é uma metáfora que eu uso para dar a ideia de que as pessoas não são exatamente aquilo que a roupa lhes parece. Como o padre pode não ser religioso, a freira também não é bem isso, e o delegado passa longe daquilo que aparenta (CANDEIAS, 2004, apud, REIS, 2010, p. 101).

Essa cena final também pode ser interpretada como uma transgressão, o que se torna uma ironia à Ditadura, uma vez que o governo militar veiculou campanhas, ressaltando os bons costumes e os bons valores que deveriam ser apreciados pelas famílias brasileiras. As atitudes de se despir e de se livrar do hábito, também pode ser interpretada como uma provocação da personagem Joana frente à questão da mulher em estar submissa ao homem e também aos padrões e as tradições da igreja católica.

Detalhes de Milagre na Cela, como: a presença de indivíduos marginalizados, torturas e a violência sexual contra a mulher são alguns detalhes em que se pode aventar a hipótese de terem motivado Candeias a adaptar o texto de Jorge Andrade para o cinema.

Entre algumas assimilações que até o momento foram possíveis apreender acerca da adaptação do texto Milagre na Cela para o filme A Freira e a Tortura, pode-se afirmar: Enquanto em Milagre na Cela um dos focos é a humanização do torturador através dos gestos e dos discursos da personagem Joana, em A Freira e a Tortura um dos focos é acentuar críticas a Ditadura pelo fato dos personagens masculinos, que representam o governo militar, estarem a mercê da força e da sedução das personagens femininas.

Também é possível compreender o filme A Freira e a Tortura como uma adaptação livre do texto Milagre na Cela. Apesar das supressões, acréscimos e modificações realizadas por Ozualdo Candeias acerca do texto de Jorge Andrade, pode-se inferir elementos do enredo de Milagre na Cela em A Freira e a Tortura, pois conforme Ismail Xavier:

A fidelidade ao original deixa de ser o critério maior de juízo crítico, valendo mais a apreciação do filme como nova experiência que deve ter sua forma, e os sentidos nela implicados, julgados em seu próprio

direito. Afinal, livro e filme estão distanciados no tempo; escritor e cineastas não têm exatamente a mesma sensibilidade e perspectiva, sendo, portanto, de esperar que a adaptação dialogue não só com o texto de origem, mas com o seu próprio contexto, inclusive atualizando a pauta do livro, mesmo quando o objetivo é a identificação com os valores nele expressos (XAVIER, I., 2003, p. 62).

Andrade e Candeias, ao recortarem uma realidade que permeou o período citado, não tiveram a obrigação de que o texto e o filme viessem a se transformar em documentos, mas elaboraram imagens que teriam condições de reverberar diferentes óticas sobre a Ditadura, pois

Por meio de sua obra, o literato e o cineasta podem edificar representações que se coadunem com o projeto social dominante ou questioná-lo, às vezes abertamente, outras por meio de formas alegóricas (DAVI, 2007, p. 12).

Nesse sentido, as obras *Milagre na Cela* e *A Freira e a Tortura* ensejam leituras que não compactuam com as versões daqueles que estão na posição de vencedores no período da Ditadura. Dinâmica que converge para aventar a hipótese de que a história de um povo não é revelada em sua totalidade, uma vez que haverá a contingência de ser complementada conforme exemplifica Weyne “[...] um livro de história surge com um aspecto muito diferente daquilo que parece ser; não se trata do Império Romano, mas daquilo que ainda podemos saber desse império” (WEYNE, 1976, p. 45).

Jorge Andrade e Ozualdo Candeias, ao produzirem os objetos deste trabalho, ratificam que, mesmo em uma Ditadura militar, é possível falar de problemas nacionais, conciliando-os com a abordagem de fatos como a tortura, especialmente as que foram praticadas contra mulheres.

A adaptação do texto de Andrade para o filme de Candeias auxilia a entender não somente a construção de diálogos entre duas diferentes linguagens artísticas, mas oferecer uma gama de representações para que a sociedade conheça e reconheça os episódios que construíram a história do Brasil.

## Referências

- A freira e a tortura. Direção de Ozualdo Candeias. Brasil, 1983. 1DVD (85 min.), color.
- ANDRADE, Jorge. **Milagre na Cela**. ‘Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.
- AZEVEDO, E. R. et al. **Jorge Andrade 90 anos: (Re) leituras - Volume 1 : A Voz de Jorge**. São Paulo: FAPESP, p. 174-187, 2012. Depoimento concedido ao Boletim Informativo do Instituto Nacional de Artes Cênicas. 16-30 abr. 1984.
- AZEVEDO, E. R. **Jorge Andrade 90 anos: (Re) leituras - Volume 1 : A Voz de Jorge**. São Paulo: FAPESP, p. 139-156, 2012. Entrevista concedida a Edla Von Steen. 1981.
- AZEVEDO, E. R. **Jorge Andrade 90 anos: (Re) leituras - Volume 1 : A Voz de Jorge**. São Paulo: FAPESP, p. 109-111, 2012. Entrevista concedida a Revista de Teatro mar-abr. 1978.
- AZEVEDO, E. R. **Jorge Andrade 90 anos: (Re) leituras-Volume 1 : A Voz de Jorge**. São Paulo: FAPESP, p. 73-99, 2012. Entrevista concedida ao Acervo Idart em 22 de out. 1976.
- BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade: lembranças de velhos**, 14 ed. São Paulo: Cia das Letras, 2007.
- DAVI, Tânia Nunes. **Subterrâneos do autoritarismo em memórias do cárcere de Graciliano Ramos e Nelson Pereira Dos Santos**. Uberlândia: EDUFU, 2007.
- FOUCAULT, M.. **Vigiar e Punir: História da violência nas prisões**. Trad. Raquel Ramallete. Rio de Janeiro: Vozes, 2008.
- GARDNIER, R. **O que há para saber sobre Ozualdo Candeias**. Disponível em <http://www.contracampo.com.br/25/sabersobreozualdo.htm>.
- ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz. **História: a arte de inventar o passado**. Ensaios de teoria da história. Bauru: EDUSC, p. 11-97, 2007.
- REIS, Moura. **Ozualdo Candeias: Pedras e sonhos no cineboca**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2010.
- SILVEIRA, Manoel Borges; GOMES, Saulo; Castro, Moacyr. **A coragem da inocência**. Brasília: ABAP, 2014.
- XAVIER, Ismail. **Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema**. In. PELLEGRINI, Tânia et al. Literatura, cinema e televisão. São Paulo: SENAC, 2003. p.61-89.
- WEYNE, Paul. Tudo é histórico, portanto a história não existe. In: SILVA, Maria Beatriz Nizza. (org.) **Teoria da História**. São Paulo: Cultrix, p. 45-56, 1976.

## A IMAGEM POR TRÁS DO GOLPE - UMA ANÁLISE SEMIÓTICA DE CAPA DE REVISTA

Diego Henrique Alexandre (UNINCOR)

**Resumo:** A capa de uma revista funciona como uma espécie de mostra que busca seduzir o leitor. O objetivo do destinador, ao elaborá-la, é o de estabelecer estratégias discursivas que possam levar o destinatário a um determinado fazer: o de adquirir a revista. Dessa forma, por trabalharmos com textos verbovisuais, baseamo-nos nos conceitos de sincretismo e de percurso gerativo do sentido, da semiótica greimasiana, para fazer a análise da capa da revista *Veja*, publicada em 26 de março de 2014, que trata do Golpe Militar de 1964. Ademais, considerando a capa de revista um gênero, valemo-nos nos pressupostos teóricos de M. Bakhtin acerca do conceito de gêneros do discurso. Igualmente, baseando-se em Fiorin (2006), lançamos mão dos conceitos de discurso, temas e figuras, formações discursivas e ideológicas. O objetivo desta análise é o de demonstrar como a semiótica de linha francesa pode colaborar teórica e metodologicamente para a interpretação e leitura eficazes do gênero discursivo capa de revista. Conforme Barros (2011), a semiótica descreve e explica o que o texto diz e como ele faz para dizer o que ele diz. Para entender a teoria semiótica, é preciso entender que o texto é um objeto de comunicação que se estabelece entre um destinador e um destinatário. A teoria, dessa maneira, deve ser entendida como uma perspectiva que explica o(s) sentido(s) do texto pelo exame de seu plano de conteúdo e, para construir o sentido do texto, o seu plano de conteúdo está sob a forma de percurso gerativo.

**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, na capa da revista *Veja*, um dos principais semanários de circulação nacional no Brasil. Para isso, baseamo-nos nos pressupostos teóricos de Mikhail Bakhtin acerca dos conceitos de gêneros do discurso, dialogismo e signo ideológico/ideologia, além dos conceitos de percurso gerativo do sentido, sincretismo, semissimbolismo, discurso, formações ideológicas e formações discursivas, advindos do campo da semiótica de linha francesa. No entanto, devido ao espaço disponibilizado para publicação, faremos uma síntese dessas ferramentas ao decorrer da análise.

A edição de número 2366, comercializada em 26 de março de 2014, da revista *Veja* nos traz uma reportagem especial de 44 páginas dedicada ao Golpe Militar de 1964 com a seguinte chamada: “Especial 1964 - 31 de março, o dia que mudou o Brasil”. Todavia, a imagem principal no centro da capa é uma fotografia da presidente Dilma Rousseff, vestida com um macacão laranja (uniforme da Petrobrás), e afundando em um líquido de coloração escura, que faz alusão ao petróleo. A manchete diz o seguinte: “O que era solução virou problema – Dilma fez (quase) tudo certo no caso Pasadena, mas o aparelhamento da Petrobrás está levando a presidente a sofrer até por suas virtudes”.

A *Veja* é a revista de maior circulação nacional, e a segunda semanal de informação mais vendida no mundo, segundo dados do Instituto Verificador de Circulação (IVC)<sup>47</sup>. Quanto maior a tiragem, maior a visibilidade e, conseqüentemente, maior o público leitor, e ainda, maior a propagação de imagens. A revista trata de diversos temas de abrangência nacional e global. Podemos verificar que entre os temas tratados com frequência estão questões políticas, econômicas, e culturais, apesar de cobrir outros assuntos em seus exemplares. Visto isso, partimos para a análise da capa em questão, que trata, com exclusividade menor (em relação à *Carta Capital*) no que se diz respeito à chamada para a reportagem sobre golpe militar de 1964, presente na capa.

Assim como na análise anterior, utilizaremos os pressupostos da semiótica francesa greimasiana para explorar a capa da revista. Seguiremos, desse modo, as etapas do percurso gerativo do sentido para, depois, relacionar as categorias do plano de conteúdo com as categorias do plano de expressão, pois o percurso gerativo representa um dos principais instrumentos de análise e um algoritmo de caráter gerativo desta ciência, dando-lhe assim sua certidão de nascimento. (GREIMAS e COURTÉS, 2013). Iniciaremos pelo plano de conteúdo e, posteriormente, analisaremos o plano de expressão, distinguindo, assim, a imanência da manifestação, pois como já dissemos, um mesmo plano de conteúdo pode ser veiculado por diversos planos de expressão. Tratamos, dessa maneira, a imanência como plano de conteúdo e a manifestação como a homologação de um plano de conteúdo a um plano de expressão.

Como já vimos, para construir o sentido do texto, o seu plano de conteúdo está sob a forma de percurso gerativo. No nível das estruturas discursivas, temos a sintaxe discursiva e a semântica discursiva. Na sintaxe discursiva, temos a discursivização, que nos traz os

---

<sup>47</sup> Dado disponível em: << <http://www.publiabril.com.br/tabelas-gerais/revistas/circulacao-geral/imprimir>>>. Acesso em 13 set. 2015.



mecanismos de instauração de pessoas, espaços e tempos no enunciado. Desta forma, como verificamos em Greimas & Courtés (2013), a discursivização é o artifício criador da pessoa, do espaço e do tempo da enunciação e, concomitantemente, da representação actancial, espacial e temporal do enunciado. Já na semântica discursiva, de acordo com Diana Luz Pessoa de Barros (2005, p. 68), temos a tematização e a figurativização: “(...) os valores assumidos pelo sujeito da narrativa são, no nível do discurso, disseminados sob a forma de percursos temáticos e recebem investimentos figurativos”.

No tocante à essa análise, nosso corpus apresenta, aparentemente, um convite tímido à reportagem especial sobre o evento (Golpe de 64), pois a imagem principal da capa, que cobre grande parte dela, é uma fotografia da presidente da república Dilma Rousseff no episódio de denúncias de corrupção conhecido como “Petrolão”. Há, no entanto, outra imagem no canto superior esquerdo. A imagem nos traz um tanque de guerra acompanhado por várias pessoas.

Como Fiorin nos explicita, “[...] a enunciação é o lugar de instauração do sujeito e este é o ponto de referência das relações espaço-temporais, ela é o lugar do ‘ego, hit et nunc’” (FIORIN, 1996, p. 42). Assim, ao analisarmos o enunciado (referente ao Golpe) presente na capa “Especial 1964 – 31, de março, o dia que mudou o Brasil”, depreendemos um não-eu, não-aqui e não-agora. A categoria de pessoa, não é instalada por um eu ou tu, pois estamos falando aqui de um evento que “mudou o Brasil”, portanto um ele. Um ele jamais é instaurado como actante da enunciação, mantendo-se presente apenas no enunciado, o que o faz ser considerado como “não-pessoa”, na acepção de Benveniste (1995). Por outro lado, Fiorin (1996, p. 60) destaca que “não se pode esquecer que é a situação de enunciação que especifica o que é pessoa e o que é não-pessoa e que a terceira pessoa é explicitada no contexto e não na situação”.

Em relação à categoria de temporalidade, como já foi dito, observamos um não-agora porque “31 de março” e “1964” indicam uma ação concomitante em relação a um marco temporal pretérito estabelecido no texto. Segundo Fiorin (2007), quando o tempo começa a ordenar-se em relação a uma demarcação instituída no próprio texto, tem-se uma debreagem temporal enunciva. À vista disso, já que depreendemos um não-eu (ele), um não-aqui (alhores) e um não-agora (então), constatamos a utilização de uma debreagem enunciva. Como já vimos em Fiorin (2007), quando suprimimos as marcas de enunciação do texto, ou seja, da enunciação enunciada, fazemos com que o discurso se estabeleça apenas com

enunciado enunciado e isso causa efeitos de sentido de objetividade. Vale lembrar o que Fiorin (2007, p. 81) nos salienta:

Serão considerados fatos enunciativos em sentido lato todos os traços lingüísticos da presença do locutor no seio de seu enunciado. Em sentido estrito, os fatos enunciativos são as projeções da enunciação (pessoa, espaço e tempo) no enunciado, recobrando o que Benveniste chamava o “aparelho formal da enunciação” (1974: 79-88). A enunciação, tanto num sentido como no outro, é a enunciação enunciada, isto é, marcas e traços que a enunciação propriamente dita deixou no enunciado. Em si mesma, a enunciação é da ordem do inefável, só quando se enuncia pode ser apreendida. Assim, como diz Coquet, “a enunciação é sempre, por definição, enunciação enunciada” (1983: 14) (BENVENISTE apud FIORIN, 2007, p. 81).

Procedendo com a análise, para que percebamos os valores do enunciador, faz-se necessário que verifiquemos a tematização e figurativização presentes na capa, pois para Fiorin (2007), elas estão relacionadas à instância da enunciação. Ainda sobre esse conceito é importante ressaltar que, para Barros (2011, p. 116), "a figurativização constitui um novo investimento semântico, pela instalação de figuras do conteúdo que se acrescentam, 'recobrando-o', ao nível abstrato dos temas", e segundo Oliveira (2004, p. 230), "os temas dizem respeito a categorias abstratas de organização do mundo, enquanto as figuras referem-se às sensações, a elementos concretos".

A capa dessa edição da revista *Veja* faz uso de tematização e figurativização para a idealização do sentido do texto. As figuras que recaem sobre a capa valem-se para dar uma ancoragem espaço-temporal aos temas, estabelecendo uma ilusão referencial pela constituição da veracidade. No caso específico dessa capa, analisaremos, com maior veemência, a parte que nos diz respeito, ou seja, sobre o evento em questão. Visto que apesar de publicar um especial de 44 páginas (como o enunciado mesmo nos profere) sobre o golpe militar, a *Veja* disponibiliza um espaço bem reduzido (apenas no topo) para a chamada da reportagem.

No enunciado “Especial 1964 - 31 de março, o dia que mudou o Brasil”, consideramos como figuras de maior vigor sêmico, as seguintes: “1964”, “mudou” e “Brasil”. Tal como

expomos na primeira análise, o “1964”, que aparece na capa, é figurativo, uma vez que assume um caráter de metonímia, para o golpe militar que aconteceu naquele ano, ou seja, o emprego de um termo no lugar de outro, havendo entre ambos rigorosa afinidade ou correlação de sentido. Já o léxico “mudou” é o ponto chave dessa análise semântica. No dicionário Aurélio (1986), a palavra “mudar” pode significar: substituir; trocar; dar outra orientação, direção ou sentido; fazer ou sofrer alteração; entre outros. Por que “mudar” é a palavra-chave? Porque o uso dela pode indicar o não uso de outra. Considerando que “há sempre no dizer um não-dizer necessário” e que o “o interdiscurso determina o intradiscurso: o dizer (presentificado) se sustenta na memória (ausência) discursiva” (ORLANDI, 2013, p.82-83), tratamos aqui do conceito de silenciamento como uma forma de trabalharmos o não-dito. A palavra “mudar” pode ser sinônimo da palavra “revolucionar” e como podemos observar no trabalho de Silva (2012), a revista *Veja* possui um histórico de tratar o início da ditadura militar no Brasil como “revolução” (e não “golpe”). Assim, ao fazer sua escolha pelo léxico “mudou” no enunciado, a magazine está possivelmente revelando sua posição em relação ao evento que marcou o país em 1964, nos apresentando, também, o universo ideológico no qual está inserida. O que poderia nos levar a uma contraposição entre revolução vs. retrocesso. Eni Orlandi (2013) nos introduz às formas de silêncio que atravessam as palavras:

Desse modo distinguimos o silêncio fundador (que, como dissemos, faz com que o dizer signifique) e o silenciamento ou política do silêncio que, por sua vez, se divide em: silêncio constitutivo, pois uma palavra apaga outras palavras (para dizer é preciso não-dizer: se digo “sem medo” não digo “com coragem”) e o silêncio local, que é a censura, aquilo que é proibido dizer em uma certa conjuntura (é o que faz com que o sujeito não diga o que poderia dizer: numa ditadura não se diz a palavra ditadura não porque não se saiba mas porque não se pode dizê-lo). As relações de poder em uma sociedade como a nossa produzem sempre a censura, de tal modo que há sempre silêncio acompanhando as palavras (ORLANDI, 2013, p.83).

Silva (2012) nos mostra que em cada decênio que, até então, tinha-se comemorado o aniversário do Golpe de 64 (1974, 1984, 1994 e 2004), a revista *Veja* publicou edições especiais em que contava a sua versão da história, compreendendo o que o semanário relegava à memória e ao esquecimento. Como podemos ver no trecho a seguir, a *Veja* enxergava certa institucionalidade na “Revolução”:

No entanto, nem eles, ou sequer os líderes civis ou militares da Revolução estariam destinados a gerir os posteriores sucessos revolucionários. Nos dez anos seguintes, ela se transformou num conjunto de princípios e práticas que permite o controle, sempre temporário, por alguns oficiais dos ritos de governar. Mas não tem donos” (VEJA, 1974, p.52, grifos do autor).

Pêcheux (1995) explica que formações discursivas são aquilo que pode e/ou deve ser dito em uma formação ideológica dada. Dentro dessa conjuntura, a revista *Veja* dita a forma como o evento deve ser descrito (dito), e como não deve (não-dito). Por ser uma revista de notícias de grande influência na política brasileira, e por publicar reportagens especiais defendendo seu ponto de vista acerca de determinados temas (nesse caso, a Ditadura), a *Veja*, então, deve ser vista como “porta voz” autorizada por propagar um conjunto de ideias na condição de representante estimada por grupos da sociedade, como podemos verificar em Bordieu (1998). É nesse nível, o discursivo, em que as manifestações ideológicas recaem. Vale ressaltar que “o discurso é o lugar do social, enquanto o texto é o lugar por excelência do individual” (FIORIN, 1988, p.15) e o “discurso revolucionário” procura encontrar motivos que dão suporte ao Golpe, dando assim característica de revolução, tal como diz Fiorin:

O discurso do regime implantado depois do movimento de 1964 tem a preocupação básica de desqualificar a tomada do poder como sendo um golpe de Estado, para caracterizá-la como revolução. A leitura, que mostra as Forças Armadas apropriando-se do poder e despojando dele Goulart, revela um golpe de Estado clássico, como tantos ocorridos na América Latina, em que um grupo de militares desapossa do poder um governante eleito e se atribui o poder. Por isso, o

discurso procura instaurar as Forças Armadas como sujeito do fazer delegado do querer popular. As ações estão ordenadas com vistas à criação de uma “ilusão referencial”, que revela que não houve golpe, mas uma revolução. Poderíamos partir do pressuposto de que o movimento de março foi um golpe, uma quartelada. Entretanto, a “revolução” é um referente interno do discurso e é necessário verificar como esse referente foi construído (FIORIN, 1988, p. 37).

O discurso dito “revolucionário” objetiva mostrar que Goulart tenha rompido o contrato firmado pela relação fiduciária com o povo e estabelecido uma relação com o movimento comunista internacional, tentando levar o Brasil à bolchevização (FIORIN, 1988). Pelo modo como vemos, para a descaracterização de golpe e a caracterização de uma revolução, bastou a instituição do povo como o destinador do querer, ou seja, dizer que foi o povo que quis a deflagração do golpe. Entretanto, para efeitos de análise de capa, devemos salientar que o léxico “mudou” não nos diz se a mudança foi positiva ou se ela foi negativa. Isso, poderemos saber apenas se recorrermos ao histórico da revista (reportagens trazidas ao longo do tempo pela revista sobre o mesmo assunto), ou às reportagens publicadas na edição sob análise, o que pode ser objeto de estudo de futuras pesquisas.

Passando, agora, para o nível das estruturas narrativas, analisaremos o espetáculo que reproduz o fazer do homem que muda o mundo. Para tanto, é necessário que descrevamos esse espetáculo e deliberemos os participantes e seus papéis na história (BARROS, 2011). A começar pela sintaxe narrativa, temos o enunciado elementar que se caracteriza pela relação de transitividade entre dois actantes, o sujeito e o objeto, e duas relações transitivas, a junção e a transformação. Com isso, estabelecem-se suas formas de enunciado elementar, o enunciado de estado: F junção (S, O), ou seja, a função de junção entre sujeito e objeto; e o enunciado de fazer: F transformação (S, O), isto é, a função de transformação entre sujeito e objeto.

Na semântica narrativa, os elementos semânticos são selecionados e relacionados com os sujeitos. Devemos, então, inscrever tais elementos como valores, nos objetos, no interior dos enunciados de estado (BARROS, 2011).

Constatamos em Greimas & Courtés (2013) que há um caráter polêmico em toda narrativa, uma estrutura hipotética, pois uma transformação conjuntiva para um sujeito

corresponde em uma transformação disjuntiva para outro. Isso dependerá do ponto de vista que utilizarmos. Assim, em nossa análise, podemos depreender os seguintes sujeitos de estado e de fazer que convergem com o ponto de vista do “discurso revolucionário”: em um primeiro momento, temos o sujeito de estado “povo brasileiro” que, insatisfeitos com o governo Goulart (supostamente compactuando com o Comunismo), estão em disjunção com o objeto-valor “ordem”, que possui, naquele microuniverso semântico, um valor eufórico; em um segundo momento, podemos perceber o fazer transformador operado pelas Forças Armadas para tomar o poder de Goulart (a revolução), levando o sujeito de estado “povo brasileiro” à conjunção com seu objeto-valor.

Ao mesmo tempo, percebemos a existência de um outro ponto de vista acerca do assunto: primeiro, o sujeito de estado Goulart estaria em conjunção com seu objeto-valor “poder”, nesse caso, eufórico; e em seguida, após o que o “discurso revolucionário” intitulou de revolução, entra em estado de disjunção com o seu objeto-valor. Assim, temos dois possíveis programas narrativos:

- 1)  $S \square \square \square \square \square S \cap O =$  que representa a mudança do estado de disjunção para o estado de conjunção do “povo brasileiro”, em relação ao seu objeto valor “ordem”, após o fazer transformador das “Forças Armadas”;
- 2)  $S \cap O \square \square S \square O =$  que representa a mudança do estado de conjunção para o estado de disjunção de “Goulart”, no que se diz respeito ao seu objeto-valor “poder”, logo após à tomada de poder pelas “Forças Armadas” (supostamente a mando do povo).

Entretanto, dizer que a revolução leva à ordem, pode instituir uma contradição, como nos aponta Fiorin (1988).

Denominar o movimento de 64 de revolução implica estabelecer uma contradição sêmica no interior do discurso, pois o mesmo lexema manifesta um sema e seu contraditório. Revolução implica não-ordem em relação à ordem estabelecida. Se o movimento de março foi feito para recolocar o país no caminho da ordem implantada, vista como um já dado natural, não é uma revolução, mas uma contra-revolução. Isso mostra que mesmo o discurso que pretende mistificar a realidade acaba revelando-a (FIORIN, 1988, p. 60-61).

A partir dessas constatações, estabelecemos o nível narrativo do percurso gerativo do sentido, em que não há uma transformação, somente um estado final. A transformação sucede

por meio da passagem de uma conjunção para uma disjunção entre os elementos, ou vice-versa.

Até agora, os componentes narrativo e discursivo foram nosso objeto de análise. Pudemos ordenar os elementos discursivos, que ganharam sentido através dos temas e figuras, ao passo que se encaixaram nas relações que o componente narrativo lhes atribuiu. A partir de então, passaremos para a análise do nível fundamental do percurso gerativo do sentido, que se constrói por elementos mais abstratos, que são responsáveis pela produção, pelo funcionamento e pela compreensão do discurso, os quais podem ser manifestados verbalmente ou não. Trabalharemos com um rol de oposições semânticas no nível da semântica fundamental, pois uma categoria semântica fundamenta-se na oposição.

Ao chegarmos, então, na categoria das estruturas fundamentais, sondamos os termos que poderiam formar a categoria fórica, que ao lado da categoria semântica, estrutura o nível fundamental, e chegamos à seguinte conclusão, os termos identidade vs. alteridade podem ser os elementos que se opõem na categoria semântica de base do nível fundamental na capa da Veja. Como sabemos, as categorias fundamentais são definidas como positivas ou eufóricas e negativas ou disfóricas. Sendo assim, consideramos identidade como eufórica e alteridade como disfórica. Ao passo que o governo Goulart estava caminhando, conforme constatava o “discurso revolucionário”, para a bolchevização do país. Isso estaria levando o Brasil, segundo Fiorin (1988) a uma anormalidade, uma possível estagnação política, econômica e ideológica, que consideramos correspondente à negação da identidade. Se fosse “comunizado”, o Brasil confirmaria a alteridade. O fazer transformador das Forças Armadas, nessas condições, negaria a alteridade, conseqüentemente afirmando a identidade.

Desse modo, observamos que o termo /identidade/ pressupõe o termo /alteridade/ para que o mesmo possua sentido, e vice-versa. Negando os dois termos contrários, obtemos dois termos contraditórios, são eles: /não-identidade/ que é contrário à /identidade/; e /não-alteridade/ que se opõe à /alteridade/. Assim, /não-identidade/ implica /alteridade/ e /não-alteridade/ implica identidade. Podemos, dessa maneira, estabelecer que /não-identidade/ e /não-alteridade/ são contrários um do outro.

Concomitantemente, compomos a sintaxe do nível fundamental por meio de operações de asserção e negação de premissas. Por meio da análise do enunciado presente na capa da Veja, depreendemos uma negação da identidade no momento em que o governo Goulart se dirigia ao comunismo; uma negação da alteridade quando as Forças Armadas o tiram do

poder; e uma asserção da identidade com a eliminação da ameaça do comunismo. Assim, podemos conceber o seguinte quadrado semiótico:

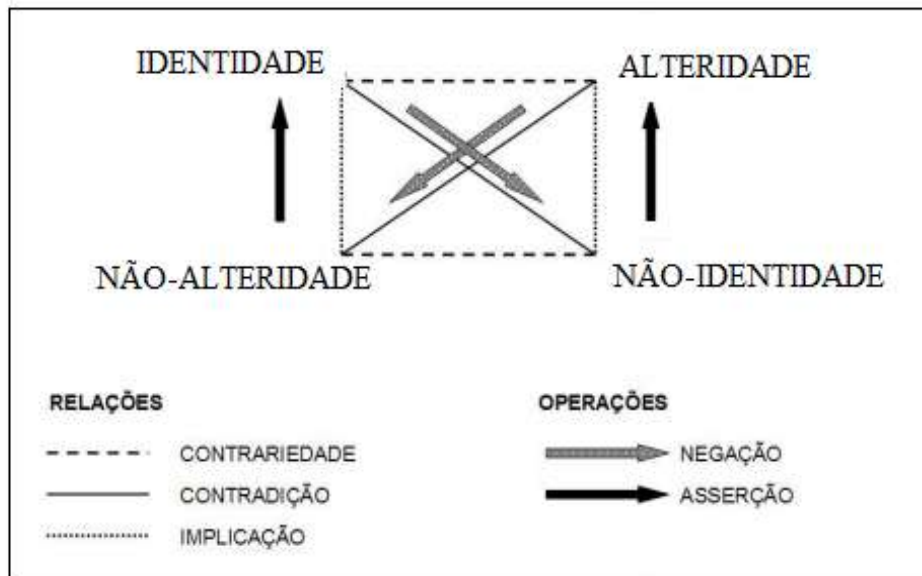


Figura 1: Quadrado semiótico baseado em Jean-Marie Floch (2001, p.20).

Como nos explica Pietroforte (2010) sobre o quadrado semiótico e suas relações de asserção e negação:

Assim, por operações de afirmação e negação, o quadrado semiótico sistematiza uma rede fundamental de relações de contradição, contrariedade e implicação. Além dessas três relações entre os termos simples, há no quadrado semiótico um termo complexo, gerado pela simultaneidade dos termos simples afirmados e um termo neutro, gerado pela simultaneidade de suas negações (PIETROFORTE, 2010, p.14).

Ao expor os três patamares do percurso gerativo do sentido, completamos a análise no que diz respeito ao plano do conteúdo. Isso nos leva, então, ao passo seguinte: analisar a manifestação do conteúdo e o plano de expressão utilizando dos recursos semissimbólicos e sincréticos. A relação semissimbólica é a articulação de uma forma de expressão e uma forma de conteúdo (PIETROFORTE, 2010).



Greimas e Courtés (2008, p.255) já diziam: “[...] a autonomia da linguística foi retomada por Hjelmslev sob a forma do princípio de imanência: sendo a forma o objeto da linguística, qualquer recurso aos fatos extralinguísticos deve ser excluído por ser prejudicial à homogeneidade da descrição.” Em sua fase inicial, a semiótica seguiu debruçada apenas no plano do conteúdo, deixando a manifestação de lado, o que foi reafirmado por Greimas em sua famosa frase: “Fora do texto, não há salvação!” (GREIMAS, 1974, p.25). Nos últimos anos, as preocupações da Semiótica também se voltam para fora do percurso gerativo do sentido, Cortina e Silva (2014, p. 233), sugerem três tendências para a teoria Semiótica: “(i) aquém do percurso (precondições do sentido); (ii) além do percurso (enunciação); e (iii) fora do percurso, com os estudos do plano da expressão (sensível, sincretismo, semissimbolismo e níveis de pertinência)”. Analisaremos, dessa maneira, a manifestação visual da capa da Veja num suporte planar, definida em seu plano de expressão pelas categorias cromáticas, eidéticas e topológicas.

Como já dissemos, a capa em questão não trata exclusivamente do Golpe de 1964, até porque a maior parte dela concerne ao tema do “Petrolão”. Começando pela categoria cromática, percebemos a prevalência de tons escuros circundando a imagem da presidente da república Dilma Rousseff, topologicamente localizada no centro da capa. Como já foi mencionado, a cor escura refere-se, provavelmente, ao petróleo, pois a manchete principal da capa, em tom mais claro, fala sobre o aparelhamento da Petrobrás, empresa do segmento de energia, prioritariamente nas áreas de exploração, produção, refino, comercialização e transporte de petróleo, gás natural e seus derivados. A capa ainda apresenta uma espécie de dégradé a medida que passa do azul ao preto, intensificando-se gradativamente para baixo. A parte de tonalidade mais escura (mais pesada) está próxima à manchete do escândalo do Petrolão, e a de tonalidade mais clara (mais leve) perto da manchete do Golpe (ou, nesse caso, revolução). Assim, depredamos a oposição claro (revolução) vs. escuro (escândalo do Petrolão).

No topo, temos a segunda (mais periférica) manchete da revista, em que “Especial 1964” está escrito em tom de laranja, parecido com tom utilizado no uniforme que Dilma está vestindo (uniforme da Petrobrás), fazendo assim uma possível ligação entre a presidente e o golpe militar. Como diz Barthes (1984, p.33), “[...] o texto dirige o leitor entre os significados da imagem, faz-lhe evitar uns e receber outros”. Isso pode ser argumentado pela manchete principal da revista “o que era solução virou problema”, pois como se sabe, Dilma era

guerrilheira e combatia a ditadura militar (por muitos, vista como solução) e agora, encara escândalos de diversas magnitudes em seu governo (por muitos, vista como problema). Por outro lado, a manchete também pode estar falando sobre a Petrobrás, que antes era vista como um dos maiores ativos do Brasil e depois dos escândalos de corrupção virou problema.

Finalmente, para encerrarmos a categoria cromática, observamos a imagem em preto e branco, próxima à chamada para a reportagem especial sobre o golpe. O preto e branco nos invoca a ideia de passado, de uma coisa antiga, em oposição à imagem principal da presidente Dilma, em cores quentes como o laranja, que nos remete ao presente, a algo novo.

Em relação às categorias topológicas, verificamos que a manchete sobre o “Petrolão” tem fontes maiores que a do golpe militar, e um posicionamento bem mais atrativo, logo abaixo da imagem da presidente na parte inferior, centralizada à capa. Entretanto, a chamada para as reportagens do Golpe, apesar de tomar conta de 44 páginas da revista, fica localizada no canto superior, com fontes menores, e um espaço bem reduzido. Temos duas fotografias, uma da presidente Dilma, bem ao centro da capa, e uma fotografia de um tanque de guerra circundado por pessoas no canto esquerdo superior. Depreendemos assim a oposição alto (revolução) vs. baixo (Petrolão).

No que diz respeito à categoria eidética (de forma), não encontramos traços com os quais pudéssemos formar uma categoria relacionável às que levantamos nos níveis discursivo e fundamental do plano de conteúdo do texto. Dessa maneira, ao estabelecermos o semissimbolismo, podemos homologar as categorias do plano do conteúdo /identidade/ vs. /alteridade/ (no nível fundamental) e revolução vs. retrocesso (nível discursivo) àquelas levantadas na análise do plano da expressão (manifestação). Podemos dispor as relações semissimbólicas no quadrado semiótico, articulando-as da seguinte forma:

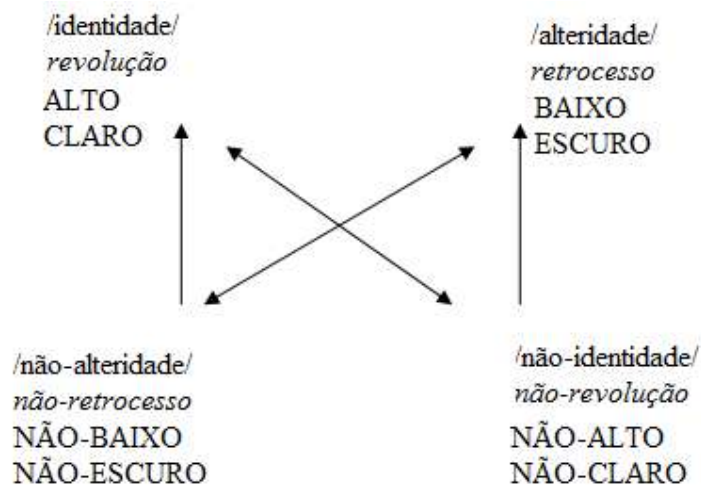


Figura 02 – Homologação do plano de expressão ao plano de conteúdo.

Apresentamos o quadro a seguir após homologarmos as categorias que formam as relações semissimbólicas:

**Quadro 1: Relações semi-simbólicas**

<b>Plano de conteúdo</b>	<b>Termos</b>		
<b>Nível fundamental</b>	<i>/identidade/</i>	vs	<i>/alteridade/</i>
<b>Nível discursivo (temas)</b>	<i>Revolução</i>	vs	<i>Retrocesso</i>
<b>Plano de expressão</b>	<b>Formantes</b>		
<b>Dimensão topológica</b>	ALTO	vs	BAIXO
<b>Dimensão cromática</b>	CLARO	vs	ESCURO

## Referências

- BARROS, Diana Luz Pessoa de. **Teoria Semiótica do Texto**. São Paulo: Ática, 2011.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de. **Teoria Semiótica do Texto**. 4º ed. São Paulo: Ática, 2005.
- BENVENISTE, Emile. **Problèmes de linguistique générale**. Paris: Gallimard, 1996. In: FIORIN, José Luiz. **Enunciação e semiótica**. São Paulo, 2007.
- BOURDIEU, Pierre. **A Economia das Trocas Linguísticas. O que falar quer dizer**. São Paulo: Edusp, 1998.
- CORTINA, Arnaldo. / SILVA, Fernando Moreno da. (org.) **Semiótica e comunicação: estudos sobre textos sincréticos**. 1ª ed. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014, v.25.
- FIORIN, José Luiz. **Linguagem e ideologia**. 8ªed. São Paulo: Ática, 2007.
- CORTINA, Arnaldo. / SILVA, Fernando Moreno da. (org.). **As astúcias da enunciação: as categorias de pessoa, espaço e tempo**. São Paulo: Ática, 1996.
- CORTINA, Arnaldo. / SILVA, Fernando Moreno da. (org.). **O regime de 1964: Discurso e Ideologia**. São Paulo: Atual, 1988.
- GREIMAS, Algirdas Julien. **Semântica estrutural: pesquisa de método**. 2. ed. São Paulo: Cultrix/Ed. da Universidade de São Paulo, 1976.

GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÈS, Joseph. **Dicionário de Semiótica**. São Paulo: Contexto, 2013.

NOVO DICIONÁRIO AURÉLIO. 2ª edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

OLIVEIRA, Ana Claudia de (Org.). **Semiótica plástica**. São Paulo: Hacker, 2004

ORLANDI, Eni Pulcinelli. **Análise de discurso: princípios e procedimentos**. 11ª ed. Campinas: Pontes, 2013.

PÊCHEUX, Michel. **Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio**. 2ª ed., Campinas: Editora da Unicamp, 1995.

PIETROFORTE, Antonio Vicente. **Análise do texto visual: a construção da imagem**. São Paulo: Contexto, 2011.

\_\_\_\_\_. **Semiótica visual: os percursos do olhar**. São Paulo: Contexto, 2010.

SILVA, Bruno O. C. **Memória do Golpe de 1964: o caso da revista Veja**. Rio de Janeiro, 2012.

#### Anexo



## AMBIVALÊNCIA E INDETERMINAÇÃO: DESDOBRAMENTO DO ESPAÇO EM CORPO DE BAILE, DE JOÃO GUIMARÃES ROSA

Edinília Nascimento Cruz (UFMG)

**Resumo:** Neste trabalho propomos uma leitura do espaço em *Corpo de baile* (1956), de João Guimarães Rosa, tendo como referência a novela “Dão-Lalalão”, uma das sete narrativas que compõem a obra. Destacaremos a personagem-protagonista, Soropita, na sua interrelação com o ambiente sertanejo, condição que a coloca em estado de permanente tensão, ambivalência e indeterminação. Nosso objetivo é discutir a construção do espaço tendo como referência a confluência entre a realidade social e a simbólica.

**Palavras-Chave:** Dão-Lalalão; espaço; indeterminação; *Corpo de baile*.

“As coisas assim a gente mesmo não pega nem  
abarca. Cabem é no brilho da noite. Aragem  
do sagrado. Absolutas estrelas!”  
(João Guimarães Rosa)

### Contextualização do espaço rosiano

A ação de *Corpo de baile* passa-se mais largamente nos gerais, espaço que ocupa posição privilegiada, devido às condições em que as novelas se estruturaram gerando complexidade e interdependência entre elas. O universo espacial nessa obra é um sistema móvel, que se configura por meio de deslocamento de limites, impossibilitando a fixação de um centro referencial. No conjunto das sete novelas, as formas e efeitos do movimento de passagem e fechamento entre uma narrativa e outra fazem do espaço um condutor de indeterminação. As ocorrências que desorientam os limites fixos se intensificam, dando uma visão problematizadora dos espaços na obra, que se constituem num movimento de constante desestabilização.

O crítico Finazzi-Agrò, em estudo sobre os tempos e espaços na ficção de Guimarães Rosa, se dedica a discutir aspectos inerentes à “ausência de determinações espaciais”,

sobretudo pelo fato de o autor tomar o sertão como espaço único em toda a sua obra. De acordo com o crítico:

A topografia de Rosa, a topografia em que se inscreve a obra e que a obra descreve, torna-se assim ainda mais flutuante, incerta, visto que se é verdade que o espaço é condição do sentido e dos valores, [...] em que o limite é, sim, acesso a uma dimensão peculiar de significado, mas é também condição preliminar para a sua perda (FINAZZI-AGRÒ, 2001, p. 83).

O espaço fundador, que surge no conjunto de Corpo de baile, sofre profundas variações, sobretudo na geografia social e no processo de simbolização, componentes fundamentais na configuração espacial da obra. No texto, a dimensão geográfica torna-se elástica, fazendo com que o espaço se configure de forma indefinida e efetivamente ambígua. Deve-se entender que alternadamente o texto traz tanto essas articulações vagas, como também especificação bem definidas.

A ambiguidade na configuração do espaço em Corpo de baile se dilui no conflito interno das personagens formando uma unidade indissociável. Noutros termos, pode-se dizer, o espaço instável comunga com a instabilidade do homem. Esse aspecto se reproduz ampliadamente na obra. O estado informe dessa matéria do sertão físico é linha mestra para os desdobramentos metafísicos.

Como vemos, o mapa volátil em Corpo de baile que se redesenha continuamente leva à abertura do território imaginário só visível pelo modo como o espaço é redefinido e pela simultaneidade que os deslocamentos possibilitam. Essa visão totalizante da unidade profunda em Corpo de baile, que se faz por meio da condição de viajante de cada protagonista, torna ainda mais consistente essas linhas do simbólico, que atravessam as narrativas fortalecendo o vínculo entre elas.

### **Narrativa em via de mão dupla: viajando da viagem**

A novela “Dão-Lalalão” narra a história de Soropita, um ex-vaqueiro e ex-pistoleiro, que no passado levava uma vida instável marcada por aventuras e inconstantes

acontecimentos. Vivia como andarilho, em lugar incerto, frequentava bordéis em Montes Claros, local onde conheceu Doralda, prostituta por quem se apaixonou e fez dela sua esposa. Ao receber uma herança, muda-se para o ão, onde compra uma pequena propriedade, e lá abre um modesto comércio e conquista uma nova vida. Soropita regularmente viaja até Andrequicé para fazer compras e ouvir a novela de rádio para transmiti-la aos moradores do povoado onde vive. As constantes e solitárias viagens fazem com que passe bastante tempo rememorando o passado, de modo que há uma duplicação da narrativa que ouviu no rádio e a história de sua vida que vai sendo confabulada. Ao encontrar Dalberto, amigo que não via há muito tempo, sente-se ameaçado, temendo que o passado de Doralda venha à tona.

O espaço do sertão por onde Soropita faz a viagem oscila entre alegre e sombrio e comunga com o estado de espírito dessa personagem. Em diversas passagens, o protagonista perde-se no presente e se encontra nos devaneios do passado. O narrador descreve as sensações e os estados da alma; há um desenrolar livre do pensamento de Soropita. De acordo Luis Roncari:

Soropita era um valentão que tinha também os seus medos. Ele temia aquelas regiões negras pantanosas onde tudo parecia ainda indistinto e confuso, um caldo de terra e água, carregado de plantas se putrefazendo e bichos viscosos em estado nascente; elas eram lugares aquosos onde ele tinha às vezes que beber para “matar a sede”, igual a um veneno que lhe dava a vida. Esses baixios de ambigüidades do espaço externo que ele repelia e dos quais fugia, metaforizavam o que ele evitava e recalrava também internamente, o passado, o qual lhe aparecia como um atoleiro cheio de armadilhas que poderia perdê-lo; por isso não seria descabido também assim se referir a ele [...] Pântanos e fatos do passado eram as regiões negras a serem evitadas, mas que, no fim, eram elas que deveriam comandar a sua vida; é o que ele parece concluir, [...]. Em substituição ao pretérito que deveria ser esquecido e evitado, ele preferia imaginar e inventar para si um outro passado, que coubesse inteiro nas suas fantasias e satisfizesse a sua vontade imperiosa (RONCARI, 2007, p. 118, 119, grifos do autor).

A dualidade luz - escuridão acompanha toda a trajetória da personagem. As relações afetivas e eróticas são conflitantes em função da cultura social do sertão e o código de ética do sertanejo, que não admite que uma ex-prostituta se torne uma dona de casa exemplar. Soropita vive em permanente inquietude para não romper o laço que esconde o passado. Durante a viagem, a personagem depara com um brejo que atravessa a estrada por onde percorre, levando-o a se desviar do caminho:

Soropita na baixada preferia desperdiçar tempo, tirando ancha volta em arco, para evitar o brejo de barro preto, de onde o ansiava o cheiro estragado de folhas se esfiapando, de água pôdre, choca, com bichos gosmentos, filhotes de sapos, frias coisas vivas mas sem sangue nenhum, agarradas umas nas outras, que deve de haver, nas locas, entre lama, por esconsos (ROSA, 2006, p. 472).

Soropita prefere se esquivar a enfrentar o problema; busca um desvio que pode ser interpretado duplamente, tanto no plano físico como na resolução dos conflitos que o afligem. Para ele, o pior mal que podia ocorrer com o homem do sertão seria “morrer atolado naquele ascoso” (ROSA, 2006, p. 472). Bento Prado Jr. chama a atenção para a imagem do brejo, que leva “a desembocar num domínio onde a passagem derretendo-se revela seu sub-solo informe e infernal”. A vastidão da beleza da paisagem do percurso entrecruza com o atoleiro do brejo remetendo-se ao melancólico. Durante o percurso, a “personagem é descrita como uma consciência que se demora na recapitulação de sua existência” (PRADO Jr., 2007, p. 285). A obsessão reverbera o delírio e não há terreno sólido, pois vive em constante tormento, tanto com relação à vida social, como à existência pessoal. “Tudo o que muda a vida vem quieto no escuro, sem preparos de avisar. [...] Todos no ão, no Andrequicé, até a beira do Espírito-Santo, o respeitavam. — ‘Eles tem medo de você, Bem...’” (ROSA, 2006, p. 490).

O desvio realizado no espaço físico pode ser interpretado também no plano simbólico, a imagem do brejo remetendo-se ao melancólico. De acordo com as pontuações de Roncari, o espaço “externo que ele repelia e dos quais fugia, metaforizavam o que ele evitava também internamente, o passado, o qual lhe aparecia como um atoleiro cheio de armadilhas [...]” (RONCARI, 2007, p. 118, 119, grifos do autor).



O espaço do percurso entre Andrequicé e o ão pode tanto refletir beleza, tranquilidade, como perturbação e medo. Enquanto viaja levando a novela, Soropita vive momentos de turbulência e paz, que o fazem se refugiar na fantasia. “Soropita pausava. Soerguia a fantasia vibrada, demorava a próprio uma má-saudade, um resvício” (ROSA, 2006, p. 492). No entanto, a chegada em casa o trazia de volta para o plano da realidade. Sentia-se seguro de si:

Assim estavam jantando, vinha os do povoado, receber a nova pare da novela do rádio. [...] A o certo ponto, ele promovia um porfim: cochilando, bocejando, **viajando da viagem** — dizia e repetia [...] Gente bôa, a do ão, lugar de lugar (ROSA, 2006, p. 482, grifos meus).

Bento Prado Jr. ressalta que em “Dão-Lalalão” temos a novela dentro da novela, pois se na novela de rádio no contexto da novela central. Sua análise ocupa-se de discutir a relação entre memória e inconsciente. Soropita, ao fazer a viagem real, realiza também a viagem interna. A escrita rosiana desdobra-se em sua própria significação. Quando Soropita faz a viagem de volta, ele tem a função de transportar a palavra:

Do povoado do ão, ou dos sítios perto, alguém precisava urgente de querer vir - segunda, quarta e sexta - por escutar a novela do rádio. Ouvia, aprendia-a, guardava na idéia, e, retornado ao ão, no dia seguinte, a repetia aos outros. Mais exato ainda era dizer a continuação ao Fraquilim Meimeio, contador, que floreava e encorpava os capítulos, quanto se quisesse: adiante quase cada pessoa saía recontando, a divulga daquelas estórias do rádio se espriava, descia a outra aba da serra, ia à beira do rio, e, boca e boca, para o lado de lá do São Francisco se afundava, até em sertões (ROSA, 2006, p. 471).

Soropita é um sujeito problemático que tenta impedir a qualquer custo a revelação do segredo do passado para que a plenitude da vida conquistada se mantenha. Há uma fragilidade da personagem em lidar com a condição de ter casado com uma ex-prostituta:

De agora, feliz de anjos de ouro no casamento, com Doralda, por tudo e em tudo a melhor companheira, ele nem era capaz de querer precisar de voltar a uma casa de bordel, aquilo se passara num longelongo. Mas, o manso de desdobrar memória - o regozinho de desfiar fino ao fim o que um tempo ele tinha tido - isso podia, em seu escondido cada um reina; prazer de sombra. Que fora bom, quem fora. - "Você vai, Soropita?" (ROSA, 2006, p. 489).

Doralda representa para Soropita “o prazer de sombra”, luz e penumbra alternadamente. O invisível ganha visibilidade no “manso de desdobrar memória”, no jogo das contradições. Conforme Bento Prado Jr. é “Apresentada inicialmente como o milagre da espontaneidade construtiva, do eros que tende espontaneamente à norma, Doralda desliza para um horizonte turvo, donde desponta, inquietante, a perversão” (PRADO Jr., 1985, p. 206). Há um impasse, um sentido cifrado que faz com que Soropita jogue-se em longos devaneios e, apesar de manifestar desejo incondicional por Doralda, divaga nas lembranças do tempo em que frequentava os bordéis:

O que era: um gozo de mente, sem fim separado do começo, aos goles bebido, matutado guardado, por si mesmo remanheado. Pelo assunto. Por quando, ao fim do prazo de trinta, quarenta dias, de viagem desgostosa, com as boiadas, cansativa, jejuado de mulher, chegava em cidade farta, e podia procurar o centro, o doce da vida - aquelas casas. Os dias antes, do alto dos caminhos, e a gente só pensava naquilo, para outra coisa homem não tinha idéia. Montes Claros! Casas mesmo de luxo, já sabidas, os cabarés: um paraíso de Deus, o pasto e a aguada do boiadeiro - o arrieiro Jorge dizia. (ROSA, 2006, p. 485).

Soropita vê Doralda como uma deusa que tanto potencializa o sensual como o erótico. O medo de perder o domínio sobre Doralda é o ponto fraco dele. O segredo da mulher é a potência destruidora dele. Porém, para ela o fato de ter sido prostituta não traz problema algum, pois “quando ele a conheceu, de Sucena, era poesias desmanchadas no passado, um passado que, se a gente auxiliar, até Deus mesmo esquece” (ROSA, 2006, p. 472, grifo do autor).

[...] Soropita, com um renovamento de respeito – homem que tinha tido sorte de tenência e capacidade para que Doralda gostasse dele e dele fosse, para sempre ficasse sendo, - e não tiravam os olhos dela: o jeito como andava, como se impossível e depressa tomasse conta de tudo, ligeiro e durável tudo nela, e um cheiro bom que não se sentia no olfato, mas no mexido mudo, de água, falsa arisca nos passos, seu andar um ousio de seguidos botes mesmo num só, fácil fresca corrente comum um riacho, [...] (ROSA, 2006, p. 522, 523).

Apesar dessa felicidade, há um desencanto, “ligeiro e durável”. Soropita transita entre a (im)possibilidade de uma vida plena, absoluta, livre das convenções sociais e dos limites impostos por sua consciência perturbadora. Vive um conflito sem solução.

Fazendo referência ao subtítulo da obra, “o devente”, há a sensação de que o protagonista está a prestar contas consigo mesmo, sempre um processo de renovação e ao mesmo tempo de estagnação, reprimindo o recalcado, negando a verdade para viver a fantasia. A necessidade de guardar o segredo faz com que o simples reencontro com o Dalberto se abra em um brejo de dúvida. Dessa forma, o espaço que percorre entre Andrequicé e o ão potencializa o sentido paradoxal da personagem:

[...] Num vão da Serra dos Gerais, sua vertente sossolã. Conhecia de cór o caminho, cada ponto e cada volta, e no comum não punha maior atenção nas coisas de todo tempo: o campo, a concha do céu, o gado nos pastos – os canaviais, o milho maduro [...] – um morro azul depois

de morros verdes – o [...] – o deslim de um riacho. [...] Soropita fluía rígrado num devaneio, uniforme (ROSA, 2006, p. 470).

Soropita, ao fazer a viagem real, realiza também a viagem interna, desdobrando-se em sua própria significação. Seu pensamento é desconexo e o real se fragmenta. É no espaço intermediário entre a natureza física e as formas simbólicas que a personagem entra em contato com um mundo que se desintegra completamente, criando para si um universo paralelo.

300

### **O desejo de Soropita da totalidade, do absoluto, da simultaneidade e a ameaça da plenitude perdida**

A novela “Dão-Lalalão” se contextualiza historicamente na década de 40, após a revolução de 30, época de grandes mudanças, em que o poder autoritário e centralizador do estado conflitava com o banditismo sertanejo. Havia uma preocupação em impor a força controladora do governo. Luis Roncari, em “O cão do sertão no Arraial do ão”, analisa as relações de mito e história na novela “Dão-Lalalão” e destaca a relação entre Soropita e a projeção do período histórico por meio da personagem. Segundo interpretação de Luiz Roncari, “O processo de mudança de Soropita, como tentativa de ordenar a sua vida, não acontecia como uma casualidade e por razões apenas pessoais, ele coincidia com o movimento de mudança também da política do Estado” (RONCARI, 2007, p. 123).

A personagem vive um mundo em transformação e, assim como ele, a estabilidade do mundo social entra em declínio. Temos um tempo arcaico e um tempo histórico que interferem no ritmo de vida da personagem. A modernidade está presente nos traços fundamentais da obra que são as mudanças externas à vida da personagem, tais como os embates culturais e sociais que entrecruzam a história pessoal e os conflitos internos. A modernidade coloca o indivíduo em uma situação de descontrole em meio a uma explosão de situações desafiadoras mediadas por paradoxos e ambivalências.

Na perspectiva teórica de Bauman, na modernidade há um descontrole e uma explosão de situações desafiadoras mediadas por ambivalências. Todavia, a linguagem tem importância fundamental nesse processo. “A ambivalência, possibilidade de conferir a um objeto ou evento mais de uma categoria, é uma desordem específica da linguagem, uma falha da função

nomeadora (segregadora) que a linguagem deve desempenhar” (BAUMAN, 1999, p. 9). A ambivalência “decorre de uma das principais funções da linguagem: a de nomear e classificar.” E é por meio dessa função que “a linguagem se situa entre um mundo ordenado, de bases sólidas, próprio a ser habitado pelo homem, e um mundo contingente de acaso.”, neste caso “a linguagem esforça-se em sustentar a ordem e negar ou suprimir o acaso e a contingência.” (BAUMAN, 1999, p. 10). Ao pensar a ambivalência como categoria moderna, evidencia-se a experiência de viver na descontinuidade inerente ao estado de indeterminação. A modernidade coloca o indivíduo em uma situação de descontrole em meio a uma explosão de situações desafiadoras mediadas por paradoxos e ambivalências.

Soropita possui os traços do sujeito moderno, fragmentado, atormentado pelo passado e deslocado de sua realidade. Dividido entre a vida feliz que leva no ão e a necessidade em manter intacto os segredos de Doralda, e cria para si uma vida de fantasia, delírio e utopia. De fato, o protagonista alinha-se ao real e à representação das fantasias. Soropita é de personalidade dúbia e, ao mesmo tempo em que é apresentado como um valentão temido, extremamente violento, frio, revela seu lado sensível e frágil:

Acho que eu sinto dôr mais do que os outros, mais fundo... Soropita não comia galinha, se visse matar.”[...] “ - Surrupita?! Gimaria! Surrupita!...” “- Surrupita!” “ - Surrupita? ” “- Ele, o diabo dele, santo Deus: quem é que a gente vem topar aqui neste lugar.” “ -É o Surrupita, Rufino, o que matou Antônio Riachão e o Dendengo... O que matou João Carcará! (ROSA, 2006, p. 477, 496, 497).

Temos três visões bem contraditórias de Soropita, a que ele faz dele mesmo, a do narrador e a dos vaqueiros. A complexidade da personagem e o modo como é trazida pelo narrador pouco esclarece sobre as verdades encobertas, ambiguidades e estranhezas desse protagonista. Neste sentido, a personagem possui os traços do sujeito moderno, fragmentado. Esse estado de indeterminação da personagem está relacionado à violência que tanto surge associada à imagem do passado dele enquanto matador, quanto ao presente, ligada à violência simbólica. Conforme Roncari:

A primeira violência foi a de transformar Doralda, a mulher pública, em propriedade privada, e assim acreditar fazer da puta uma santa; e a segunda, achar que poderia possuir a santa como uma puta [...]. Ao tentar reunir as duas em uma, ele cria uma aporia, um impossível, que deveria fazê-lo sofrer todas as contradições sozinho, sem poder confessá-las nem mesmo ao velho amigo Dalberto (RONCARI, 2007, p. 76).

O título da novela “Dão-Lalalão” figura também na forma “Lão-Dalalão” e evoca o badalar de um sino e uma alusão ao movimento pendular que perpassa todo o livro. A inversão do título estabelece relação da personagem com o espaço e com o movimento pendular de ir e vir, tanto no plano físico quanto simbólico. A incapacidade de revelar o segredo faz com que crie uma realização imaginária de um desejo. “O sobressonhar de Soropita se apurava, pesponto, com o avanço sem um tropeço naquele espaço calmo de estrada” (ROSA, 2006, p. 484).

É rompendo o vínculo com a realidade que Soropita se esquiva no mundo da fantasia e cria um sistema para controlar o real. Ao fazer isso, demonstra sua fragilidade e vulnerabilidade que o colocam em constante situação de ameaça diante do “outro”, representado por Dalberto e Iládio, responsáveis pela angústia e abalo da estabilidade da vida de Soropita no ão. “Num forno de mato como aquele, no estorvo, sempre podia haver alguém emboscado, gente maligna, [...]. Sujeitos que mamaram ruindade, escorpêm, desgraçam — por via desses, viajar era sempre ariscado e enganoso” (ROSA, 2006, p. 478).

Soropita apresenta um pensamento desconexo em que o real se fragmenta. Ele delira e não consegue discernir a realidade da fantasia, esforça-se em ocultar verdades latentes. “Durante a mocidade afeito a estar sempre viajando distâncias, com boiadas e tropas, agora que se fixara ali nos Gerais o espírito e o corpo agradeciam o bem daquelas pequenas chegadas a Andrequicé, para comprar, conversar e saber” (ROSA, 2006, p. 471).

Nesta leitura, destacamos que a estrutura de Corpo de baile se caracteriza por duas dimensões espaciais: uma do plano do real e outra que se evidencia por força do ficcional. A primeira instância se constitui dentro de uma realidade palpável, se refere à materialidade do espaço sertanejo e a segunda às abstrações. Não se refere aqui a duas instâncias que se operam por meio de paralelismo, mas a um processo complexo de transgressão e embaralhamento dos

limites dessa oposição. As formas de inversão que tanto aproximam e convertem o universo geográfico em simbólico são preponderantes. Nessa obra, as mediações simbólicas se mostram essenciais para compreensão das articulações entre o mundo de fora e o de dentro da obra.

Na análise da interrelação da personagem com o meio físico, vimos que a infinita travessia real e simbólica de Soropita ocorre em meio a mudanças inesperadas, desencontros e recomeços. Seu desejo de trazer o mundo ordenado tornou-se uma tentativa frustrada que ao longo do texto se desdobra em inúmeras formas, colocando-o em permanente interrogação sobre si e o universo que o cerca. O espaço físico, de difícil determinação de seus limites, reflete na visão paradoxal de mundo da personagem, e na dúvida recorrente que permeia seu viver.

### Referências

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade e Ambivalência**. Tradução Marcos Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1999.

FINAZZI-ACRÒ, ETTORE. **Um Lugar do Tamanho do Mundo**: Tempos e Espaços da Ficção em João Guimarães. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

PRADO Jr., Bento. “O Destino Decifrado: Linguagem e Existência em Guimarães Rosa”. In: **Alguns Ensaios**: filosofia, literatura, psicanálise. São Paulo: Paz e Terra, 1985.

NUNES, B. **O dorso do tigre**. São Paulo, Perspectiva.

ROSA, João Guimarães. **Corpo de baile**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, Vol. 2, 2006.

ROSA, João Guimarães. **Grande sertão**: veredas. Rio de Janeiro: Fronteira, 2006.

RONCARI, Luiz. “O lugar da história na obra de Guimarães Rosa” In: **O cão do sertão**: literatura e engajamento: ensaios sobre João Guimarães Rosa, Machado de Assis e Carlos Drummond de Andrade. São Paulo: Editora UNESP, 2007.

## SENTIDOS E DIREÇÕES DA FICÇÃO E DA CRÍTICA LITERÁRIA EM ANTONIO OLINTO

Édimo de Almeida Pereira (CES/JF)<sup>48</sup>

**Resumo:** A criação ficcional de Antonio Olinto destaca-se pela trilogia de romances intitulada **Alma da África**, iniciada com a edição de **A casa da água** (1969) e posteriormente concluída com as publicações de **O rei de Keto** (1980) e de **Trono de vidro** (1987). Essa trilogia é considerada o trabalho mais conhecido do escritor, sendo objeto de inúmeras traduções por todo o mundo, sinal de que a escrita do autor suplantou as fronteiras da cidade de Ubá, situada na Zona da Mata Mineira, à medida que, abordando aspectos locais alcança temáticas de linhagem universal. Ademais é da lavra do também jornalista a crítica literária exercida ao longo de 25 anos à frente da seção “Porta de Livraria” do jornal **O Globo**, além daquela desenvolvida em outros jornais brasileiros e lusitanos. Nesse sentido, o presente trabalho tem por objetivo trazer à baila essa vertente da produção olintiana, procurando identificar nela a presença de elementos relacionados à cultura e à Literatura Brasileira. Destarte, consideraremos o conjunto de textos dessa natureza compilados por João Lins de Albuquerque no livro **Antonio Olinto: 90 anos de paixão. Memórias póstumas de um imortal**, publicado no ano de 2009, em homenagem ao escritor ubaense.

**Palavras-Chave:** Antonio Olinto. Crítica literária. Ficção. Literatura Brasileira.

Antonio Olinto nasceu na cidade de Ubá, situada na Zona da Mata mineira, em 10 de maio de 1919, revelando desde a infância um considerável desejo por se tornar um viajante, uma vez que a estação da estrada de ferro que atravessava a localidade podia ser avistada da janela da casa da família do escritor. Assim, depois de ter sido também seminarista e quase ter seguido até o final o percurso que o teria levado ao sacerdócio, Olinto deixou o Seminário Central do Ipiranga, em São Paulo, transferindo-se para a capital do estado do Rio de Janeiro, na qual exerceu ao longo da vida as atividades de jornalista, poeta, romancista e crítico literário. Contudo, o desejo por viagens viria a se concretizar de maneira mais efetiva na vida desse mineiro não só por meio de sua intensa atividade como conferencista como também em

---

<sup>48</sup> Doutor em Letras pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), professor do Programa de Pós-graduação – Mestrado em Letras do Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora (CES/JF).



decorrência de sua nomeação como primeiro adido cultural do Brasil na Nigéria, país em que permaneceu por cerca de quatro anos, após os quais foi transferido para o exercício da mesma função na capital inglesa, lá permanecendo por igual quadriênio. Resume bem este percurso do escritor a fala na entrevista ao jornal Poesia viva, no ano de 2003, quando, então, Antonio Olinto rememora:

(...) Quando eu tinha 6 anos, em Ubá, onde nasci, morava em frente à estação da estrada de ferro, vendo o dia todo trem chegando e trem saindo. Esse espetáculo de vinda e partida me fascinava. Uma tia me perguntou o que desejava eu ser no futuro. Respondi logo: "Maquinista de trem". Era quem viajava, saía e voltava, ia ver lugares diferentes, cidades novas. Afinal, não fui maquinista de trem, mas passei a vida viajando, fazendo conferências e dando aulas nos pontos mais longínquos do mundo. Estive em todos os países da Europa, em toda a África Ocidental, nos países norte-americanos, em toda a América Latina; falei na Austrália, no Japão, na China, na Coreia do Sul, em Hong-Kong, no Iran, em Israel. Fui um verdadeiro maquinista de trem (OLINTO apud POESIA VIVA, 2003, p.1).

Em razão de seu contato com as culturas africanas e da produção literária resultante do mesmo, é possível afirmar que a criação ficcional de Antonio Olinto destaca-se pela escrita da trilogia de romances intitulada *Alma da África*, deflagrada a partir da edição de *A casa da água* (1969) e posteriormente concluída com as publicações de *O rei de Keto* (1980) e de *Trono de vidro* (1987). Referida trilogia é apontada pela crítica literária como o trabalho mais conhecido do escritor, sendo que os romances que a compõem são objeto de inúmeras traduções por todo o mundo, sinal de que a escrita do autor suplantou as fronteiras da cidade de Ubá, à medida que passou a alcançar temáticas de natureza universal.

Nesse sentido, é sempre válido salientar a crítica feita à mencionada obra de Antonio Olinto, como por exemplo, aquela contida nas palavras de Cícero Sandroni, membro da Academia Brasileira de Letras, em texto de apresentação do romance **O rei de Keto**. Conforme o também jornalista e escritor brasileiro,

A temática africana surge na ficção de Antonio Olinto a partir dos estudos que ele e Zora Seljan realizaram em Lagos, na Nigéria, sobre os fluxos culturais que o execrável regime da escravatura criou entre o Brasil e o continente da outra margem de um rio chamado Atlântico, na precisa e poética definição de Alberto da Costa e Silva.

A partir do clássico e célebre romance **A casa da água**, lançado em 1969, já traduzido em vários idiomas e em permanentes reedições, essa adesão ao africanismo, onde a pesquisa histórica se alia à fértil imaginação e ao estilo literário impecável, levou Antonio Olinto a um lugar de destaque na literatura brasileira – e na africana também.

Nos romances “africanos” de Antonio Olinto o autor não apela ao pitoresco ou ao folclórico, recursos fáceis para um escritor talentoso e experiente que, ao escapar das armadilhas do popularesco, não desdenha da peripécia ou não recusa a narrar os costumes locais, nem sempre familiares ao leitor brasileiro. No entanto, sua prosa, impregnada do imaginado, permanece na incessante busca do humano em cada personagem, da sua relação com o meio ambiente, da procura de um destino melhor e do seu estranhamento (SANDRONI apud OLINTO, 2007, sem paginação).

Na mesma linha de pensamento é a crítica do poeta e ficcionista Carlos Nejar, ao afirmar sobre o autor de **Brasileiros na África** que o mesmo

(...) maneja magistralmente todos os movimentos da escrita, mantendo incólume a infância, manancial da verdadeira criação. Teimo sempre em tê-lo chamada – na branca primavera de seus 90 anos – de um dos poucos “meninos da Casa de Machado de Assis”, menino eterno. E não é pouco o que criou. Entre seus livros, a obra-prima de qualquer literatura que é *A casa da água*. E sua vida – fiel aos amigos, fiel aos seus sonhos, fiel à literatura, fiel à lembrança de Zora, fiel à África, fiel à Academia, fiel à terra que o gerou, brasileiro e imortal, fiel à

imortalidade que só a palavra sabe (NEJAR apud ALBUQUERQUE, 2009, p. 254).

Para além dessa escrita ficcional de largo reconhecimento, é da lavra de Antonio Olinto a crítica literária exercida ao longo de 25 anos à frente da seção “Porta de Livraria” do jornal O Globo, acrescida da atividade desenvolvida, também como crítico, em outros jornais brasileiros e ainda em periódicos lusitanos. Nesse sentido, o presente trabalho, resultante de uma seção de comunicação apresentada no âmbito do V Encontro Tricordiano de Linguística e Literatura, reunião científica anual do Programa de Mestrado em Letras – Linguagem, Cultura e Discurso da Universidade Vale do Rio Verde (UNINCOR), campus de Três Corações, especificamente no Grupo de Trabalho Ficção e crítica nas Minas Gerais II, sob a coordenação das Professoras Doutoras Tatiana Franca Rodrigues Zanirato, da Universidade Federal de Goiás (UFG – Regional Jataí) e Maria Andréia de Paula Silva, do Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora (CES/JF), tem por objetivo trazer à baila a vertente dedicada à crítica literária que faz parte da produção olintiana, procurando identificar na mesma a presença de elementos relacionados com a cultura e com a Literatura Brasileira. Destarte, consideraremos o conjunto de textos dessa natureza compilados por João Lins de Albuquerque no livro Antonio Olinto: 90 anos de paixão. Memórias póstumas de um imortal, publicado no ano de 2009.

Evidentemente, o farto material produzido pelo escritor ubaense no exercício da crítica literária nacional para as páginas do jornal **O Globo** constitui objeto de pesquisa a ser submetido a um apurado processo de levantamento, tendo em vista a longevidade durante a qual Antonio Olinto conduziu a coluna “Porta de Livraria”. O escritor se refere com orgulho à atividade por tantos anos exercida junto ao periódico fluminense, a relembrar o período em que retornou ao Brasil após ter atuado por quatro anos como adido cultural na Nigéria.

(...) O que aconteceu nesse período foi que, enquanto minha vida ficava “em suspenso” e meu destino como adido cultural não se redesenhava, voltei para O Globo. Reabri minha coluna diária: “Porta de Livraria”, que eu já tinha por mais de 25 anos. Eu nunca abandonei essa coluna. Quando me encontrava na África e depois na Inglaterra, ainda com a tecnologia atrasada, pois não havia fax, não havia

computador nem Internet, eu usava emissários. Ia buscá-los entre passageiros das linhas aéreas com destino ao Brasil. Chegava ao cidadão, me identificava e pedia que levasse o material até o Brasil, porque lá no Rio de Janeiro, alguém de Globo iria pegar. E esse sistema nunca falhou! (OLINTO apud ALBUQUERQUE, 2009, p. 217, *itálicos do autor*).

Não obstante, pista de qual seria a tônica predominante na referida crítica literária nos é fornecida pelo próprio escritor Antonio Olinto no livro a que deu o título de *A verdade da ficção: crítica de romance* (1966), ao afirmar:

Tenho exercido a crítica literária quase a vida toda. Crítica militante. Que tenta ver o dia-a-dia e, ao mesmo tempo, identificar sentidos e direções. Isso implica em responsabilidades. E estas criam uma situação: a de impor ao crítico uma perspectiva demasiadamente profissional. Demasiadamente crítica. Tenho orgulho desse profissionalismo e, por isso mesmo, dele procuro fugir sempre que me dou conta de que o livro diante de mim exige outro tipo de aproximação. Acho que o profissional coerente – não com as próprias idéias, mas com a realidade – é obrigado a de vez em quando deixar de ser profissional. E recuperar um pouco da candidez do leitor comum. Do homem comum (OLINTO, 1966, p. 7).

Ora, mediante tais assertivas, talvez nos seja permitido pensar que o caminho apontado por Antonio Olinto como o mais adequado ao exercício da crítica literária seria, então, aquele que se faz marcado pela candidez de leitor associada ao profissionalismo coerente. É nesse sentido, pelo menos que o escritor ubaense, tenha prosseguido reafirmando que, ao lado da vocação e da ciência, parecia-lhe ser básico ao crítico a capacidade de, “esquecendo as teorias estéticas, reconhecer o nôvo. E de, reconhecendo-o, gostar dele. E de, gostando, examiná-lo” (OLINTO, 1966, p. 7). Logicamente, examinar o novo com a mesma candidez do homem comum, capaz de enxergar na ficção uma verdade oposta “ao convencionalismo das verdades estabelecidas que, ao proteger o homem contra a nudez das novidades e a solidão dos

avanços, também podem matar, nêle, a inteligência da realidade, a alegria da experiência e o sentido da dignidade essencial do ser humano” (OLINTO, 1966, p. 7).

Sabemos que a obra *A verdade da ficção: crítica de romance*, acima mencionada, há que ser objeto de análise a bem de conhecermos de perto a vertente crítica da escrita de Antonio Olinto. No entanto, uma visão panorâmica do exercício dessa atividade por parte do escritor mineiro está materializada nas páginas do livro que João Lins de Albuquerque fez publicar, no ano de 2009, em homenagem ao escritor que também soube transitar pelas estradas do Atlântico, num percurso cultural e histórico entre Brasil e África. Trata-se do livro *Antonio Olinto: 90 anos de paixão. Memórias póstumas de um imortal*, no qual podemos verificar a compilação de três textos de crítica literária escritos por Olinto. No primeiro deles, intitulado *Um Faulkner diferente* (publicado na Associação Brasileira de Letras em 11 de novembro de 2009), Olinto faz menção ao período em que o romancista William Faulkner passou como escritor residente na Universidade de Virgínia, colocando-se à disposição de professores e de alunos para responder a perguntas em particular ou em grupo, no período que foi de fevereiro a junho de 1957 e de fevereiro a junho de 1958.

Conforme Antonio Olinto relata, a permanência do escritor nos Estados Unidos resultou em trinta e sete conferências nas quais William Faulkner, sem obedecer a nenhum texto escrito, não proferiu conferências, senão respondeu às perguntas que lhe eram direcionadas. Tais seções dialogais foram gravadas e, após ficarem guardadas na Biblioteca Aldeman da Universidade da Virgínia, um ano mais tarde foram utilizadas por Frederyck L. Gwynn e Joseph L. Blottner para a edição de um livro sob o título de *Faulkner in the University*, em que os autores fizeram constar as impressões externadas pelo escritor naquelas ocasiões.

Ainda segundo a crítica de Antonio Olinto, o livro nos mostra

(...) um Faulkner diferente, no sentido de que as perguntas de então o obrigaram a dizer o que talvez não quisesse exprimir voluntariamente. Suas respostas se fixaram no estudo, às vezes quase minucioso, na ficção como obra de arte, mas também, e principalmente, como retrato da condição humana.

Para ele, Stendhal e Proust estariam no ápice de um entendimento do homem posto em livro. Não se esquecia, porém, de que estava falando

para jovens. Queria-os como partícipes de uma compreensão da importância da ficção como obra de arte.. Daí, o haver no livro, um capítulo chamado “ Uma palavra aos jovens escritores” (OLINTO apud ALBUQUERQUE, 2009, p. 272).

Olinto prossegue afirmando que o escritor durante as conferências falou da própria ficção e da ficção em geral, além de haver tecido comentários sobre outros assuntos tais como

O ambiente no Sul dos Estados Unidos, o reaproveitamento de histórias anteriores em livros novos, que técnica de tempo usou neste ou naquele romance, que lugar ocupara o escritor norte-americano na sociedade de seu país, que parte da tecnologia contemporânea poderá influenciar o escritor, que futuro via para as artes em geral, pode o escritor ser político militante? Agirá o romancista como um engenheiro na feitura de seu mundo fictício? Que outros romancistas de seu tempo selecionaria como decisivos? (OLINTO apud ALBUQUERQUE, 2009, p. 273)

Antonio Olinto também estabelece, neste texto crítico, uma reflexão no sentido de que essa espécie de testamento deixado por Faulkner seja conhecido, uma vez que, em sendo o homem “Percível, como seja, inquieto no caminhar, no pensar, no escolher, no decidir”, este luta e persiste “certo de que só se mantendo de pé conseguirá chegar a uma conclusão sobre a permanente instabilidade na qual vive” (OLINTO apud ALBUQUERQUE, 2009, p. 273). Considerada a instabilidade própria da cultura e dos caminhos do homem na contemporaneidade, poderíamos admitir, a partir da ótica olintiana e dos apontamentos de William Faulkner, que o homem do nosso tempo seria, assim, uma espécie de potencial aprendiz da verdade que possa existir na ficção.

Ao tecer outras considerações sobre William Faulkner em entrevista ao jornalista João Lins de Albuquerque, Antonio Olinto ressalta que o autor de *O som e a fúria* (2015)

Era um escritor americano, para muitos polêmico, descendente de uma família sulista ilustre, que viveu num momento difícil no sul dos

Estados Unidos, inteiramente devastado, onde testemunhou a degeneração moral e física de negros, pobres e brancos arruinados com a abolição. Ele descreveu em seus romances toda essa miséria humana, todo esse sofrimento gerado pela pobreza e pela fome, fatos que a maioria dos americanos da época preferiam esconder. Mas, para além disso, há outro aspecto de Faulkner que é magistral. É o lado da “terra”. Nós temos poucos escritores que realmente mergulhem na terra. (...)

Lendo esses escritores essenciais, entendemos também porque esse tema é tão fundamental. A terra é elemento de grande importância na obra literária de William Faulkner (OLINTO apud ALBUQUERQUE, 2009, p. 91).

Neste excerto, é perfeitamente possível verificarmos como o crítico literário desponta em Antonio Olinto, mesmo quando o escritor simplesmente fala de aspectos da vida de um autor do qual teve a oportunidade de se aproximar, quando fora fazer, em 1950 a cobertura jornalista do cinquentenário do Prêmio Nobel. Sobre Faulkner, Antonio Olinto ressalta:

Quando seu primeiro romance premiado saiu no Brasil, os críticos, apressadamente, chegaram a identificar na obra de Faulkner similitudes com os problemas brasileiros. Seu romance descrevia terras parecidas com o Nordeste brasileiro, onde a população vivia do chão, onde imperavam a pobreza e a fome. E, num certo sentido, isso era verdade, porque Faulkner não é escritor voltado para problemas como os de Nova York ou de Londres, dos grandes centros urbanos. Volta-se para problemas oriundos de terras pobres, como as que temos aqui. Seja em Pernambuco, seja no Rio Grande do Sul, seja no interior de Minas Gerais. Até no Piau, onde nasceu minha mãe, reconheço os escritos de Faulkner. É claro que um escritor como ele – descrevendo tudo isso – não ganhava a simpatia oficial dos Estados Unidos, que certamente não estavam também interessados em recomendá-lo pra o Nobel (OLINTO apud ALBUQUERQUE, 2009, p. 91).

Essa linha crítica, que dá destaque e que ressalta a condição humana, também pode ser notada na escrita olintiana por meio da leitura do texto Schmidt, o brasileiro (publicado no Jornal de poesia, Rio de Janeiro, em 6 de junho de 2005).

No texto em questão, Antonio Olinto aprecia criticamente o livro de Letícia May e Euda Alvim intitulado Quem contará as pequenas histórias?, classificado pelas próprias autoras como uma biografia de Augusto Frederico Schmidt sob a forma romanceada. Segundo o escritor ubaense,

Diga-se, antes de tudo, que se trata de um livro necessário. Não só como poeta – embora principalmente como poeta –, mas também como empresário e homem público, precisávamos de um levantamento de sua vida, de sua obra e de sua participação na política do país. O brasileiro Frederico Schmidt começou a aparecer como editor, como integrante de um movimento que revelava nomes até então desconhecidos (OLINTO apud ALBUQUERQUE, 2009, p. 274).

A partir disso, a crítica de Olinto aborda a participação de Schmidt como editor, a princípio à frente da Livraria Católica nos anos 20 e posteriormente nos anos 1930, com a criação da Schimdt Editora, quando então passa a lançar autores iniciantes dentre os quais estão nomes como Jorge Amado (O país do carnaval), José Geraldo Vieira (A mulher que fugiu de Gomorra); Raquel de Queiroz (João Miguel); Gilberto Freyre (Casa-grande e senzala); Marques Rebelo (Oscarina); Otávio de Faria (Maquiavel e o Brasil); Lúcio Cardoso (Maleita) e Vinícius de Moraes (Caminho para a distância).

Antonio Olinto ainda destaca o lado poeta de Augusto Frederico Schmidt:

Daí a força de sua poesia e o tom doloroso de seus poemas de amor. Seus versos se alongam, estabanados, turbadamente límpidos, no instável domínio do grito que não contém. É, a sua, uma poesia inconsutilmente ligada ao pensamento brasileiro.. Poesia, por isso,



permanente, enquanto houver memória da cultura dos que vivem em nossa terra (OLINTO apud ALBUQUERQUE, 2009, p. 257).

Conforme Olinto, o livro *Quem contará as pequenas histórias?* traz o relato de outras atividades de Augusto Frederico Schmidt, tais como empresário, homem de ação, político, criador de supermercados no Brasil, no que foi pioneiro. Mas o que parece sobressaltar na crítica olintiana é o intuito em destacar o lado humano do biografado e a atuação do mesmo em prol da cultura brasileira, senão vejamos:

A tese do Brasil grande, que Schmidt lançou e defendeu a vida inteira, fixou-a ele numa Declaração Pan-Americana que é, na realidade, um poema em 64 linhas (na verdade, 64 versos). Schmidt morreu em 1965. Sua poesia continua (OLINTO apud ALBUQUERQUE, 2009, p. 276, *itálicos do autor*).

O escritor ubaense encerra a análise crítica do livro, afirmando que o trabalho de Leticia Mey e Euda Alvim trazia àquele milênio a figura de um brasileiro que lutara para que “O País fosse melhor e maior” (OLINTO apud ALBUQUERQUE, 2009, p. 276).

O terceiro texto crítico de Antonio Olinto, intitulado *Austregésilo de Athayde*, foi publicado na *Tribuna da Imprensa/Rio de Janeiro*, em 20 de maio de 2008, e conforme vimos ressaltando, encontra-se elencado na obra do jornalista João Lins de Albuquerque, por vezes já anteriormente citada.

Antonio Olinto ressalta o fato de *Austregésilo de Athayde* haver-se realizado na literatura produzida para jornal. Figura mais importante da Academia Brasileira de Letras, *Austregésilo* contribuiu, segundo Olinto, para que a Casa de Machado de Assis se tornasse “um dos maiores centros de conferências e cursos do país, juntamente com uma atuação permanente em favor da cultura brasileira” (OLINTO apud ALBUQUERQUE, 2009, p. 276).

De acordo com Olinto, *Austregésilo* escreveu crônicas de assuntos variados e artigos de modo incessante para o *Jornal do Commercio*, e acrescenta:

Desde a I Guerra Mundial, a palavra de *Austregésilo de Athayde* analisou lucidamente o Brasil, com a palavra e a ação. Jornalista e

escritor foi ele, imutavelmente, por mais de setenta anos, o jornalista brasileiro por excelência. Relendo o que escreveu e repensando o que fez, talvez seja melhor chama-lo o brasileiro por excelência (OLINTO apud ALBUQUERQUE, 2009, p. 277).

O escritor da Zona da Mata mineira dá prosseguimento ao que parece ser uma das linhas mestras de sua atividade crítica, qual seja, a de enaltecer as figuras humanas que hajam contribuído para o crescimento da cultura brasileira, afirmando sobre Austregésilo de Athayde que este

Era entusiasmado no mostrar o que fazemos e por que o fazemos. Num de seus últimos artigos [publicados] em vida, sobre o livro Carta aos futuros analfabetos, do francês Paul Guth, repetia o que foi o tema de toda a sua vida; “Só a educação pode salvar uma comunidade”. Guardamos dele a lição que nos deixou, de uma incessante luta em favor do avanço brasileiro, na direção de uma sociedade justa e próspera (OLINTO apud ALBUQUERQUE, 2009, p. 277, *itálicos do autor*).

Por fim, ao escrever a respeito do livro Melhores crônicas – Austregésilo de Athayde, Antonio Olinto informa que a obra contém 117 crônicas “escritas ao longo de 60 anos, divididos entre o jornalismo e a presidência da Academia Brasileira de Letras”, e arremata afirmando que o aspecto relevante deste livro é que lendo as crônicas neles reunidas, “tomamos conhecimento da própria história do Brasil nesse período” (OLINTO apud ALBUQUERQUE, 2009, p. 278).

Diante do exposto, apenas a partir dessa singela prévia atinente aos textos críticos trazidos a termo pelo escritor Antonio Olinto, talvez nos seja possível alcançar uma linha de reflexão no sentido de que atividade crítica desempenhada pelo escritor mineiro parece dominada por três aspectos interessantes: i) o senso de valorização da atividade de escrita ficcional enquanto meio de expressão de uma “ética viva e renovada” como a que existe na “obra insubmissa e no gesto de rebeldia”; ii) o desejo de valorização de autores cujas obras tenham de alguma forma enaltecido “a inteligência da realidade, a alegria da experiência e o sentido da dignidade essencial do ser humano” (OLINTO, 1966, p. 7); e iii) o apreço pelos

autores cuja atuação e obra hajam contribuído para o avanço da sociedade e da cultura brasileira em direção à justiça e à prosperidade.

Considerando, todavia, que esta atividade crítica, conforme anunciado em linhas antecedentes do presente trabalho, foi exercida por Antonio Olinto ao longo de 25 anos somente à frente da coluna “Porta de Livraria” do Jornal O Globo, o levantamento e a análise desse material prenuncia, obviamente, a longa duração e a especificidade da pesquisa a ser realizada sobre a vertente crítica da obra de Antonio Olinto em sua totalidade, a qual se mostra, com certeza, mui rica no que diz respeito à identificação e a análise de aspectos da cultura de nosso país.

### Referências

ALBUQUERQUE, João Lins de. **Antonio Olinto: 90 anos de paixão. Memórias póstumas de um imortal.** São Paulo: Editora de Cultura, 2009.

FAUKNER, William. **O som e a fúria.** 2. ed. Trad. Paulo Henriques Brito. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

OLINTO, Antonio. **Brasileiros na África.** Rio de Janeiro: Edições GRD, 1964.

OLINTO, Antonio. **A verdade da ficção: crítica de romance.** Rio de Janeiro: Companhia Brasileira de Artes Gráficas, 1966.

OLINTO, Antonio. **A casa da água.** 4. ed. Rio de Janeiro: Nórdica, 1988.

OLINTO, Antonio. **O rei de Keto.** Antonio Olinto; ilustrações Carybé. – Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007. 350 p.: il.; – (Trilogia Alma da África; v. 2).

OLINTO, Antonio. **Trono de vidro.** Rio de Janeiro: Nórdica, 1987.

OLINTO, Antonio. Um Faulkner diferente. In: ALBUQUERQUE, João Lins de. **Antonio Olinto: 90 anos de paixão. Memórias póstumas de um imortal.** São Paulo: Editora de Cultura, 2009, p. 272-273.

OLINTO, Antonio. Schmidt, o brasileiro. In: ALBUQUERQUE, João Lins de. **Antonio Olinto: 90 anos de paixão. Memórias póstumas de um imortal.** São Paulo: Editora de Cultura, 2009, p. 274-276.

OLINTO, Antonio. Austregésilo de Athayde. In: ALBUQUERQUE, João Lins de. **Antonio Olinto: 90 anos de paixão. Memórias póstumas de um imortal.** São Paulo: Editora de Cultura, 2009, p. 276-278.

POESIA VIVA. Rio de Janeiro: Editora Uapê, ano 8

**A PRESENÇA DO IMAGINÁRIO TROPICALISTA E O CARÁTER SEMIÓTICO NA  
PRODUÇÃO ARTÍSTICA DE ADRIANA CALCANHOTTO: ANÁLISE DO ÁLBUM  
MARITMO**

**Eduardo Eustáquio Chaves Durães Júnior (CEFET-MG)**

**Resumo:** Este trabalho busca verificar, através da análise do álbum Maritmo (1998), de Adriana Calcanhotto, de que forma a cantora e compositora, a partir da incorporação de elementos do imaginário tropicalista, realça as relações com as linguagens sonora, visual e verbal, próprias do discurso semiótico.

**Palavras-Chave:** Intertextualidade; hibridismo; linguagem; produção artística.

316

“Mais uma vez  
vem o mar  
se dar  
como imagem  
Passagem  
do árido à miragem  
Sendo salgado  
gelado  
ou azul  
Será só linguagem”

(Adriana Calcanhotto na canção Maré)

Com o advento das novas tecnologias digitais, que ampliam a utilização de técnicas de produção e de variados recursos visuais e audiovisuais, parece indispensável que as análises sobre objetos artísticos contemporâneos, como os Compact Disc (CDs), por exemplo, abarquem, também, aspectos que estão para além das letras das canções impressas nos encartes que acompanham tais suportes. Torna-se importante, desta forma, observar os detalhes gráficos – o design propriamente dito – os quais, combinados com os textos

impressos, podem nos dar uma visão mais detalhada e completa sobre as práticas discursivas presentes em tais objetos.

Uma das mais inventivas, inquietas e significativas artistas contemporâneas da Música Popular Brasileira (MPB), a cantora e compositora Adriana Calcanhotto, apresenta, em seu trabalho, de uma forma geral, características que, podemos aferir, nos permitem estabelecer análises que caminhem em direção à premissa apontada no parágrafo anterior. Tais adjetivos dados à cantora podem ser explicados muito em função de sua intensa e diversificada produção artística, marcada por um diálogo frequente com outras linguagens, como a literatura (a prosa, mas, especialmente, a poesia), o cinema e as artes plásticas, o que nos oferece a oportunidade de perceber uma espécie de mosaico de múltiplas possibilidades de leituras do jogo linguístico que se estabelece em seu trabalho, que também chama a atenção pela ligação com o movimento estético-ideológico tropicalista.

Tendo como objeto central de estudo neste artigo o álbum *Maritmo*, o quarto na carreira da artista, nos interessa analisar como, a partir da incorporação de características e elementos do imaginário tropicalista, a produção de Adriana Calcanhotto realça as relações com as linguagens verbais e não-verbais, importantes recursos semióticos.

Conforme afirma José Miguel Wisnik (2004), especialmente a partir do final dos anos 1950, a canção brasileira tem apresentado uma série de inovações formais, que acabam por revelar “um diálogo intenso com a cultura literária, plástica, cinematográfica e teatral” (WISNIK, 2004, p.215). Para o autor, a junção destas várias áreas distintas da arte permite que a canção brasileira se revele como importante meio de expressão, que reduz as distâncias entre “a chamada cultura alta e as produções populares” (WISNIK, 2004, p.215).

A estas inovações às quais se refere o autor podem ser somados os aspectos gráficos (como na elaboração de um leiaute de um CD, por exemplo, neste caso em particular), o que, segundo Rafael Cardoso (2013), evidencia o importante papel desempenhado pela linguagem:

No design gráfico, é muito evidente o papel da linguagem e do repertório; mas os mesmos princípios regem qualquer atividade de criação e projeto, seja de uma aeronave, um liquidificador ou uma fotografia. O ser humano pensa sempre por meio das linguagens que tem à disposição, e estas são codificadas pelo acúmulo de atividade

antecedente naquele domínio. É impossível articular pensamentos fora do domínio da linguagem (CARDOSO, 2013, p.83).

A relação entre literatura, em especial, a poesia e a música, aliás, como foi destacado por Wisnik (2004), não é nova, mas remonta à Antiguidade, particularmente à cultura da Grécia Antiga, na qual estas duas formas de expressão artística eram praticamente indissociáveis – basta lembrar que a poesia era feita para ser cantada. Segundo Ana Luiza Martins (2013), para os gregos antigos, o termo *musiké* caracterizava um conjunto de atividades que envolvia muitos elementos artísticos: poesia, dança, ginástica e também práticas musicais. A poesia e a música, portanto, originaram-se de uma única atividade artística, mas, em seguida, firmaram-se como manifestações distintas, não raro vemos muitos textos escritos transformados em canções, afora o destaque alcançado pela poesia sonora, na qual se fundem experiências textuais e acústicas. “As letras das canções também passaram a circular como texto escrito, seja em encartes de álbuns ou em livros e, em alguns casos, sustentam-se como textos poéticos escritos” (MARTINS, 2013, p.12).

Ao traçarmos uma relação entre a poesia e a música no contexto brasileiro, especificamente, veremos que desde o início de nosso sistema literário, poetas estabeleciam um diálogo com a música, em algumas situações, atribuindo qualidades sonoras aos poemas. Para ficarmos apenas em um exemplo, basta citar o poeta baiano do século XVII, Gregório de Matos, um dos principais expoentes da literatura colonial brasileira, marcada pela tradição medieval, o que reforça o hibridismo de certas produções artísticas, com representações poéticas que ganham uma extensão visual diferenciada.

Ainda conforme nos mostra Martins (2013), a união da música e poesia na canção popular brasileira reforça a existência de um sistema artístico em que o sentido de uma obra pode ser obtido a partir da interação de dois elementos, o musical e o textual, pensando este último elemento também sob o ponto de vista gráfico.

Pode-se dizer, portanto, que é nesta direção – que combina a relação de manifestações artísticas diversas, como a música e a poesia, e que acentua, por extensão, o caráter híbrido de seu trabalho – é que caminha a produção de Calcanhotto. Um fator decisivo que talvez corrobore para tal afirmação é que, além de cantora, compositora, instrumentista e intérprete, a artista é ilustradora e organizadora de livros (facetas talvez desconhecidas do grande público) e, em grande parte das vezes, é quem concebe as capas e encartes de seus CDs.

Depreende-se que tal conduta revela que a artista se preocupa com a apresentação gráfica e estética de seu trabalho – as escolhas de Calcanhotto não parecem ser gratuitas, mas fruto de suas vivências e experiências no mundo das artes, como veremos ao longo deste artigo.

Neste sentido, cabe destacar aquilo que Cardoso (2013) define como “noção do repertório discursivo que cerca o objeto” (CARDOSO, 2013, p.68). Segundo o autor, na chamada “era da informação”, torna-se “praticamente impossível chegar a qualquer objeto sem passar antes pelo repertório – ou seja, sem alguma noção dos discursos que moldam seu significado e uma ideia preconcebida de como será sua experiência” (CARDOSO, 2013, p.68).

Outra particularidade que se sobressai da produção de Adriana Calcanhotto é que, em diversos momentos (e algumas de suas canções deixam transparecer isso), a cantora – como se verá adiante, quando nos reportarmos à relação da artista com o Tropicalismo – pode-se dizer, se apropria de um discurso artístico de vanguarda, que se posiciona no contrafluxo dos discursos dominantes, daqueles que não apenas detêm o poder, mas, também, o saber, como na perspectiva de Michel Foucault (2005), em A ordem do discurso, segundo o qual “(...) o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo por que, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar” (FOUCAULT, 2005, p.10).

Sob esta perspectiva, convém ressaltar alguns caminhos que Adriana Calcanhotto trilhou para firmar seu repertório discursivo. Com uma carreira artística profissional iniciada em bares da cidade de Porto Alegre, no Rio Grande do Sul, ainda em meados da década de 1980, Calcanhotto, desde a infância, estabelece uma relação muito próxima com a literatura, a partir, sobretudo, da leitura de livros de Clarice Lispector. Na juventude, a artista revela sua predileção pela proposta modernista de Oswald de Andrade, afirmando ter sido o livro Primeiro caderno de poesias do aluno Oswald de Andrade aquele que a influenciaria na escolha de leituras que faria a partir de então. Podemos aferir, desta forma, que Calcanhotto reforça em sua produção artística um forte vínculo que se estabelecia, já a partir daquele momento, com a literatura de vanguarda, especialmente dos poetas brasileiros. Do contato com a obra de Oswald de Andrade segue-se seu envolvimento com as ideias do Movimento Modernista – o que será um elemento muito importante a delinear seu trabalho estético.

Chama a atenção, também, na produção artística de Calcanhotto, a realização de espetáculos como Trobar nova – nome homônimo de uma canção inspirada na arte e no ofício

dos trovadores, desde a Provença – e Poemúsica, em que poemas sonoros recebem performances da própria artista em parceria com os concretistas Augusto de Campos e Cid Campos. As incursões da artista pelo mundo da literatura também já se manifestavam logo no início de sua carreira, através de suas produções musicais. Há **Referências** ao Modernismo e aos manifestos Poesia pau-brasil e Antropófago, ambos de Oswald de Andrade, através do espetáculo A mulher do pau-brasil, em 1986, e também ao Cinema Novo, notadamente a Joaquim Pedro de Andrade, em O homem do pau-brasil (1982), em cujo enredo, que recria toda a atmosfera do Movimento Modernista, em 1920, se sobressaem preceitos antropofágicos.

Neste aspecto, pode-se dizer que Calcanhotto, ao beber na fonte do Modernismo e do movimento Antropófago, estabelece uma ligação entre a arte moderna brasileira e a chamada intertextualidade, conceito surgido com o teórico russo Mikhail Bakhtin (2003), no início do século XX, que aborda a questão do dialogismo e das relações entre obras e autores. Tal conceito, posteriormente, foi reutilizado por Julia Kristeva (1969), reforçando a tese de que em qualquer texto ou discurso artístico se articula um diálogo com outros textos e também com o público e os leitores que os prestigiam, conforme afirmam Diana Luz Pessoa Barros e José Luís Fiorin (2003).

Pode-se dizer, também, que esse diálogo que Calcanhotto estabelece com outras manifestações artísticas parte de uma subjetividade que é inerente à arte, subjetividade esta que, consoante Félix Guattari (1992), é intertextual e, portanto, polifônica, termo que o autor toma emprestado do russo Bakhtin (2003).

Percebe-se, desta forma, que Calcanhotto constrói um discurso em que estão presentes vozes de inúmeros outros autores, o que faz com que a artista não seja, portanto, autora individual de sua própria produção. A artista é uma espécie de leitora-espectadora antropofágica, que bebe em inúmeras fontes, o que nos remete às ideias de Roland Barthes (2004), quando o autor francês discorre sobre a noção de autoria, pois, segundo ele, aquele que produz uma obra não pode ser tratado com um cânone que criou o que está impresso em sua própria arte a partir do nada, uma vez que, para assim se constituir, ele se apropria das ideias de outros autores. Um texto é um espaço de múltiplas dimensões, “onde se casam e se contestam escritas variadas, nenhuma das quais é original: o texto é um tecido de citações, saídas dos mil focos de cultura” (BARTHES, 2004, p.69).



A referência a categorias artísticas distintas e o interesse intelectual e literário de Adriana Calcanhotto começam a se desenhar em sua produção artística logo a partir do álbum de estreia, *Senhas*, gravado em 1990, mas se notará com maior nitidez a partir de seu terceiro CD, *A fábrica do poema* (1994). No álbum, cujo título é homônimo de um poema de Waly Salomão, musicado no disco, estão quinze faixas, que reforçam a ligação da artista com o universo da poesia, das artes plásticas e do cinema. Nele estão, por exemplo, parceria com o cineasta Joaquim Pedro de Andrade, em *Por que você faz cinema*; uma versão para o poema *O verme e a estrela*, do poeta baiano Pedro Kilkerry, em parceria com Cid Campos, e participação de Augusto de Campos.

Mas a ligação de Adriana Calcanhotto com o universo tropicalista, o que oferece a possibilidade de uma leitura do ponto de vista semiótico de sua produção, ressaltando desta forma o caráter híbrido da linguagem em seu trabalho artístico – é perceptível em seu quarto trabalho, *Maritmo*, no qual, pode-se dizer, há a união das três matrizes da linguagem e do pensamento: sonora, visual e verbal, conforme proposto por Lucia Santaella (1999). De acordo com a autora, o primeiro princípio da sonoridade está em seu caráter de fugacidade. A visualidade está na forma e o princípio da discursividade verbal se faz presente na inscrição, o que faz com que todas as linguagens sejam híbridas. Em outras palavras, cada linguagem nasce do cruzamento de alguma outra submodalidade de uma mesma matriz ou resulta de uma ligação entre duas ou três matrizes e será tanto mais híbrida quanto mais cruzamentos sejam processados dentro dela mesma. As matrizes sonora, visual e verbal “comportam-se como vasos intercomunicacionais, num intercâmbio permanente de recursos e em transmutações incessantes” (SANTAELLA, 1999, p.373).

As matrizes não são puras. Não há linguagens puras. Apenas a sonoridade alcançaria um certo grau de pureza se o ouvido não fosse tátil e se não se ouvisse com o corpo todo. A visualidade, mesmo nas linguagens fixas, também é tátil, além de que absorve a lógica da sintaxe, que vem do domínio do sonoro. A verbal é a mais misturada de todas as linguagens, pois absorve a sintaxe do domínio sonoro e a forma do domínio visual (SANTAELLA, 1999, p. 371).

Tais matrizes – sonora, visual e verbal – estão presentes em *Maritmo*, álbum que já chama a atenção pelo próprio jogo sonoro com a palavra. O termo resulta da união das palavras “mar” e “ritmo”, o que, quanto à questão da sonoridade se assemelha ao vocábulo “marítimo”, ou seja, aquilo que é próprio do mar, temática, aliás, central em todo o disco. Pode-se pensar, inclusive, no ritmo, na movimentação das ondas do mar, tanto no que se refere à própria sonoridade da canção, quanto no deslocamento do eu lírico, já que a música que abre o CD é homônima do título do álbum. E de fato é o que ocorre, já que o eu lírico percorre espaços citados na letra em questão, como nos versos iniciais de *Maritmo*: “Pela orla/pela beira/pela areia afora/a tarde inteira/ pela borda/Pedra portuguesa”.

A música evoca um cenário repleto de imagens e cenas, o que, mais uma vez, revela a união dos aspectos sonoro, verbal e visual da canção. Ao refletir sobre a imagem, Alfredo Bosi afirma que:

A experiência da imagem, anterior à palavra, vem enraizar-se no corpo. A imagem é afim à sensação visual. O ser vivo tem, a partir do olho, as formas do sol, do mar, do céu. O perfil, a dimensão, a cor. A imagem é um modo da presença que tende a suprir o contato direto e a manter, juntas, a realidade do objeto em si e a sua existência em nós (BOSI, 2000, p.19).

Autor de um estudo sobre o caráter semiótico no “discurso imagético-cancional” da cantora gaúcha, Michel Viana Peixoto (2013) ressalta que o álbum *Maritmo* apresenta importante investimento de imagens:

O projeto gráfico do álbum é construído a partir das cores que predominam na capa; esta, construída a partir de papel vegetal, remetendo à translucidez da água do mar tendo como pano de fundo o azul, metaforizando o mar, e, num plano mais próximo do *spectatum*, o parangolé, metaforizando o movimento do mar, cujas dobras do pano reproduzem as ondas (PEIXOTO, 2013, p.143).

Os chamados “parangolés” são espécies de capas, standartes e/ou bandeiras – feitas de tecidos coloridos e interligados, que vão se revelando apenas quando as pessoas se movimentam – que deveriam ser vestidas ou carregadas para um determinado acontecimento. Com o “parangolé”, o corpo do participante-espectador ganha relevo, fazendo com que a relação deste com a obra torne-se orgânica, além de corroborar a tese de Bosi (2000), segundo a qual há um enraizamento da experiência da imagem no corpo.

Os “parangolés” foram criados pelo pintor, escultor e artista plástico brasileiro Hélio Oiticica, precursor da Tropicália (ou Tropicalismo), termo que nasce como nome de uma obra de sua autoria exposta na mostra coletiva Nova Objetividade Brasileira, realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ), em abril de 1967.

O Tropicalismo foi um movimento estético-político-cultural que nasceu sob a influência de correntes artísticas da cultura pop e da vanguarda nacional e estrangeira, e cuja estética ressaltava aspectos de informalidade, interatividade e hibridismo cultural, misturando manifestações artísticas das mais diversas, como a música, as artes plásticas e o cinema, principalmente.

A relação de Adriana Calcanhotto com este importante movimento se faz presente no projeto gráfico de Maritmo que, já em sua capa, apresenta uma fotografia da própria artista, que aparece envolta em um destes “parangolés”. A canção que “abre” o disco, aliás, é Parangolé Pamplona, composição da própria Calcanhotto, cuja letra, além de “ensinar” o leitor-ouvinte a construir seu próprio “parangolé”, estabelece uma intertextualidade com as artes plásticas, a dança e a música, afora a citação ao nome do próprio Hélio Oiticica. Ao lado da letra, que reproduzimos abaixo, aparece a impressão das instruções – acompanhadas de fotografias – de como se fazer um “parangolé”, reforçando, mais uma vez, o caráter semiótico da produção artística de Adriana Calcanhotto.

#### Parangolé Pamplona

O parangolé pamplona você mesmo faz  
O parangolé Pamplona a gente mesmo faz  
Com um retângulo de pano de uma cor só  
E é só dançar  
E é só deixar a cor tomar conta do ar

Verde

Rosa

Branco no branco no preto nu

Branco no branco no preto nu

O parangolé Pamplona

Faça você mesmo

E quando o couro come

É só pegar carona

Laranja

Vermelho

Para o espaço estandarte

“Para o êxtase Asa Delta”

Para o delírio Porta Aberta

Pleno ar

Puro Hélio

Mas

O parangolé Pamplona você mesmo faz

Outra música das mais significativas de Maritmo é Vamos comer Caetano, que revela a relação emblemática da artista com o Tropicalismo – movimento musical que teve Caetano Veloso como seu principal líder – e também com o Movimento Modernista de Oswald de Andrade e sua proposta antropofágica. Nesta canção, Calcanhotto, ao propor “devorar” Caetano, reafirma, por meio de procedimentos musicais e até linguísticos, seu desejo de assimilação das propostas do Tropicalismo.

Este artigo não se procederá a uma análise detalhada da letra da canção, mas é importante frisar que na mesma são feitas **Referências** a diversos aspectos do preceito antropofágico proposto por Oswald de Andrade e também ao movimento tropicalista. Em síntese, o Manifesto Antropofágico, marco do Movimento Modernista brasileiro, reforça a importância de produções próprias nacionais ao propor a assimilação de culturas primitivas (africana e indígena) e latinas, formada pela colonização europeia, mas sem se deixar “contaminar” inteiramente pelas mesmas.

Nos dois primeiros versos da terceira estrofe da canção (“Nós queremos bacalhau/A gente quer Sardinha”) **Referências** são feitas ao comunicador José Abelardo Barbosa de Medeiros, o popular Chacrinha, figura de grande importância para os tropicalistas, em cujo programa de auditório foi popularizada a expressão “Vocês querem bacalhau”, e, em seguida, a Dom Pero Fernandes Sardinha, religioso português que, em 1556, teria sido devorado por índios Caetés, após o barco em que estava ter naufragado no litoral de Alagoas – tal episódio é citado por Oswald de Andrade no Manifesto Antropofágico.

O diálogo de Calcanhotto com o Movimento Modernista também está presente no verso “O homem do pau-brasil”, que associa Caetano a Oswald e alude ao manifesto Poesia pau-brasil.

Nos versos “Pelado por bacantes/num espetáculo”, a referência é feita ao espetáculo As bacantes, cuja adaptação para o teatro foi feita por José Celso Martinez Corrêa sobre a peça Eurípedes, levada em cena durante o Festival Rio Cena Contemporânea, em 1996, ocasião em que Caetano Veloso, que estava na plateia, subiu ao palco para interagir com as atrizes e acabou despido.

Interessante notar ainda, nesta canção, é que Adriana Calcanhotto inclui duas folhas de papel, que estão anexadas, uma delas com as marcações referentes à música e a outra que lista os títulos de vinte e três canções do próprio Caetano Veloso, nas quais foram utilizados os chamados samplers, instrumentos eletrônicos que se valem de sons anteriormente gravados, armazenados de maneira digital e que podem ser alterados de inúmeras maneiras.

O projeto gráfico e o apuro técnico do álbum são, de fato, aspectos relevantes nesta produção de Adriana Calcanhotto, que busca suas **Referências** estéticas nas músicas e nas concepções tropicalista e do Movimento Modernista.

No encarte, algumas das canções, como, por exemplo, Maritmo – homônima do título do álbum – e Quem vem pra beira do Mar, de Dorival Caymmi, apresentam as letras acompanhadas de fotografias que estão sobrepostas, num interessante jogo estético de imagens e que reafirma a prática semiótica adotada em praticamente todo o álbum.

Na página a seguir, a música Pista de dança, parceria de Calcanhotto com Waly Salomão, apresenta, além da letra impressa, uma fotografia em que ela aparece operando a mesa de som, o que nos permite aferir que a artista acompanha passo a passo a produção de todo o trabalho. Em Canção por acaso, ao lado da letra aparece um bilhete de Calcanhotto convidando Hermeto Pascoal para tocar no disco, acompanhado da partitura do artista. Já nas

páginas dezoito e dezenove do encarte aparecem, respectivamente, imagens que fazem uma adaptação de uma famosa lata de sopa e também a reprodução de um desenho da Guitarra favela, projeto da própria Adriana Calcanhotto.

O que se pode deduzir tanto por esta breve análise do álbum *Maritmo*, sobretudo pelas características nele contidas, quanto pelo que tem demonstrado ao longo de sua produtiva carreira, é que Adriana Calcanhotto reafirma a relevância de seu trabalho no cenário musical brasileiro contemporâneo, produção esta que se destaca, notadamente, por seu caráter híbrido, no qual confluem linguagens artísticas diversas, como a poesia, a música, as artes plásticas e o cinema, fato que, além disso, serve para despertar, estimular e acentuar a importância de estudos acadêmicos que caminhem sob tais perspectivas nestas áreas de conhecimento.

Fruto de suas vivências, experiências e escolhas, o projeto de trabalho de Calcanhotto ressalta o conhecimento expressivo da artista acerca das tradições musicais, literárias e artísticas nacionais e estrangeiras, o que pode ser comprovado a partir da intertextualidade e/ou dos diálogos que explora, sobretudo, em suas composições, sejam aquelas realizadas de maneira autônoma ou em parceria com outros artistas das mais diversas áreas.

As **Referências** que faz a obras, autores ou conceitos oriundos de outras manifestações artísticas, como ao Modernismo, Movimento Antropofágico e ao Tropicalismo, bastante evidentes no álbum *Maritmo*, mas que, de maneira geral, percorrem sua produção, tantas vezes de maneira explícita e outras de forma mais velada, são características que auxiliam na constituição de seu projeto estético-artístico e que, por extensão, conferem ao seu trabalho um caráter bastante inventivo e criativo, além de ressaltar as fontes nas quais bebe suas influências.

Ao se apropriar e “devorar” – para reforçar esta palavra tão cara ao Movimento Antropofágico – expressões e conceitos das tradições literárias, musicais e artísticas das mais diversas, Calcanhotto, ao mesmo tempo, não apenas dá um “upgrade” em tais manifestações, atualizando-as, mas acrescenta novos elementos em suas composições e arranjos musicais e estéticos, explorando, assim, todas as possibilidades de produção de um discurso através do qual saltam aos olhos (e aos ouvidos) formas diversas de linguagens, que combinam os importantes aspectos sonoro, verbal e visual dos discursos semióticos.

## Referências

ADRIANA CALCANHOTTO. Disponível em: <www.adrianacalcanhotto.com.br>. Acesso em 22 de fevereiro de 2015.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: **O rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BASUALDO, Carlos (org.) **Tropicália: uma revolução na cultura brasileira (1967-1972)**. São Paulo. Cosac Naify, 2007.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. 6. ed. São Paulo: Cia das Letras, 2000.

CARDOSO, Rafael. Contexto, memória, identidade: o objeto situado no tempo-espaço. In: **Design para um mundo complexo**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

CALCANHOTTO, Adriana. **A fábrica do poema**. Rio de Janeiro: Sony / BMG, 1994. 1 CD.

CALCANHOTTO, Adriana. **Maritmo**. Rio de Janeiro: Columbia, 1998. 1 CD.

CALCANHOTTO, Adriana. **Senhas**. Rio de Janeiro: Sony / Columbia, 1992. 1 CD.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. Trad.: Laura Fraga de Almeida Sampaio. 14. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2005.

FIORIN, José Luís. Polifonia textual e discursiva. In: BARROS, Diana Luz Pessoa; FIORIN, José Luís (org.). **Dialogismo, polifonia, intertextualidade**. São Paulo: Edusp, 1999.

GUATTARI, Félix. Da produção de subjetividade. In: **Caosmose: um novo paradigma estético**. Trad.: Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão. São Paulo, Editora 34, 1992.

KRISTEVA, Júlia. **Introdução à seminálise**. São Paulo: Debates, 1969.

MARTINS, Ana Luiza. **Canções poéticas e poemas cantados em Adriana Calcanhotto**. Dissertação de Mestrado (Programa de Pós-Graduação em Letras). Universidade de Santa Cruz do Sul (UNISC), 2013.

PEIXOTO, Michel Viana. **Prática intersemiótica no discurso imagético-cancional de Adriana Calcanhotto: uma proposta de análise**. Tese de Doutorado (Programa de Pós-Graduação em Linguística da Universidade Federal do Ceará), 2013.

SANTAELLA, Lúcia. Linguagens híbridas. In: **Matrizes da linguagem e pensamento - sonora, visual e verbal**. São Paulo: Iluminuras, 1999.

WISNIK, José Miguel. A gaia ciência. In: **Sem receita: ensaios e canções**. São Paulo: Publifolha, 2004.

## CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE O PÊNULO MINEIRO: ENTRE A MODERNIDADE E A TRADIÇÃO, O POETA<sup>49</sup>

Emanoelle Patente Santos (UNIMONTES)

**Resumo:** O movimento modernista obteve, no Brasil, peculiaridades bem demarcadas. Os modernistas mineiros, por exemplo, caracterizaram-se pela produção criteriosa e bem elaborada; seus integrantes figuraram no cenário brasileiro em diversas áreas, principalmente na política e na literatura. Entre os integrantes do grupo Estrela, Carlos Drummond de Andrade demonstra equilibrar com precisão alquímica a convergência das forças que o constituíram, a tradição e a modernidade, movimentando-se entre elas, alimentando-se do que lhe tocava a razão e a sensibilidade. Dentro dessa perspectiva, este artigo teve por objetivo analisar de que modo estão implícitas as influências dessas duas forças nas poesias “Cidadezinha Qualquer” e “Ruas”.

**Palavras-Chave:** Tradição. Modernidade. Carlos Drummond de Andrade. “Cidadezinha Qualquer”. “Ruas”.

O movimento modernista mineiro surgiu em uma capital jovem, provinciana, mas que “oferecia certas condições positivas para a vida intelectual” (DIAS, 1975, p. 167), dentre as quais, escolas superiores, as tradicionais da época: Medicina, Direito e Farmácia. A Imprensa Oficial era bem equipada e manipulava todas as edições da cidade, de acordo com Fernando Correia Dias. Os jovens filhos das famílias tradicionais do estado migravam para a cidade “grande” com o propósito de concluir seus estudos; a capital mineira condicionava o surgimento de movimentos intelectuais, pois os reunia em um espaço de fatais encontros. O clima, segundo Dias, era de intensa transformação; a modernidade do momento era um rótulo para se organizar todo o processo de transformação da sociedade no século XX.

Em Minas, o modernismo abrigou nomes importantes que figurariam no cenário intelectual nacional, como os integrantes do Grupo do Estrela: Abgar Renault, Alberto Campos, Carlos Drummond de Andrade, Emílio Moura, Francisco Martins de Almeida,

---

<sup>49</sup> Trabalho apresentado na disciplina “Estudo da poesia de Minas Gerais: desde o século XVIII ao XXI”, ministrada pelos professores doutores Ilca Vieira de Oliveira e Elcio Lucas, no Programa de Pós-graduação em Letras/Estudos Literários da Universidade Estadual de Montes Claros/UNIMONTES.



Gabriel de Rezende Passos, Gustavo Capanema Filho, Hamilton de Paula, Heitor Augusto de Souza, João Alphonsus de Guimaraens, João Guimarães Alves, João Pinheiro Filho, Mário Álvares da Silva Campos, Mário Casassanta, Milton Campos e Pedro Nava. Posteriormente, Ascânio Lopes, Cyro dos Anjos, Dario de Almeida Magalhães, Guilhermino César e Luís Camilo de Oliveira Neto se juntariam ao grupo, atuando na política, na literatura e em outras artes. O relato de Pedro Nava, citado por Ivan Marques (2011, p. 15), traz a extensa lista, informando que o grupo se reunia desde 1921 e distendendo a discussão sobre a influência de origem do movimento. O grupo, com o nome do café que era seu ponto de encontro, numeroso e consistente, garantiu a Minas Gerais destaque intelectual, da década de 20 até o falecimento individual. Embora muitos, com o tempo, se tornassem moradores de outros estados, continuaram se identificando por sua origem interiorana, sendo destaque evidente o poeta Drummond, que permaneceu itabirano do nascimento ao túmulo, o que é constatado facilmente em sua obra. Salvo os questionamentos históricos fundamentais para a prática crítica, pode-se concluir, como fatores colaborativos, as publicações da Livraria Alves, a correspondência com o grupo Festa do Rio de Janeiro, o contato com o trabalho do grupo paulista e o posterior encontro.

A Semana de Arte Moderna de 1922 causa espanto, pela abordagem agressiva da tradição. A manifestação ergue uma linha divisória entre o passado e o futuro; era o front de divisão entre o cosmopolitismo das ideias iluminadas pelo futurismo italiano, pela literatura de viajante de Blaise Cendrars e pela poesia aristocrática de Olavo Bilac e de seus contemporâneos: “A escrita, para ser digna, precisava de punhos de renda” (LIMA, 1991, p. 190). A palavra é tratada pelos passadistas como o mais raro objeto de adoração, chique e espiritualizada, compensando um país rude e moroso, como observado por Luiz Costa Lima. O grupo modernista discute com ferrenho afinco o modo como a tradição anterior assimilava o pensamento europeu, com galhardia e reverência; em sua primeira fase, zomba da forma acrítica de contato com a literatura estrangeira, trabalhando com intenso esforço para dominar o gênio e o espírito das obras de referência. A antropofagia demarca o espaço de interferência do outro em nós, enquanto os simbolistas e todo o passado retrógrado, de acordo com a fase mais combativa do grupo, permitiam-se diluir entre a fronteira do que somos. O nacionalismo moderno nasce, assim, da escolha entre o que é imprescindível ou não na influência externa.

O movimento das vanguardas internacionais mostrou a rotação contínua da evolução social da época e a necessidade de as artes refletirem sobre o novo dinamismo tecnológico,

sendo São Paulo a cidade propícia para a eclosão do modernismo brasileiro: “Cidade obcecada pelo novo e pela velocidade, São Paulo parecia um cenário sob medida para o ataque ao passado e para a contestação da velha ordem” (MARQUES, 2011, p. 11). A letra veloz e fragmentada da técnica de jornal de Blaise Cendrars personifica a cidade em seu anseio de se dizer renascida e tecnológica. O tempo moderno é contado em segundos bem demarcados, e as contemplações de horas do século passado estão em atraso na modernidade do século XX. Oswald de Andrade, diante das peculiaridades indiscutíveis de sua personalidade, assimila com maestria o chamamento da letra moderna; destila a paródia, o corte cinematográfico das cenas poéticas, a palavra miúda coloquial e popular – dentro de sua formação erudita, é claro – e desce ao cotidiano para aclimatar seu país tupiniquim à condição de identidade.

Dentro do projeto modernista, a construção de um caráter autêntico e próprio ao país era elemento decisivo. A antropofagia seletiva, o primitivismo nacionalista, a escrita antiacademista e a crítica desmedida ao que causava atraso ao país foram elementos de construção da legitimidade identitária. Luiz Costa Lima (1991, p. 194) entende que a crítica presente em Poesias Reunidas de Oswald de Andrade neutraliza o exotismo como nós o víamos – ou ainda o vemos, fora da literatura – em sua concepção, sendo Macunaíma, de Mário de Andrade, o responsável e o maior exemplo da “rigidez folclórico-didática”, equívoco que busca construir a essência nacional a partir das manifestações populares, dos costumes e das linguagens regionais. Tomando cuidado com o terreno da negação de um para se afirmar o outro, pode-se contatar, no movimento em geral, a pluralidade de entendimentos dos escritores dentro de um mesmo ideal; mesmo havendo os mesmos objetivos, o modo de alcance era individual.

Houve, entre os grupos reconhecidos modernos no Brasil, intercâmbio de relações. Para Ivan Marques, o Grupo do Estrela contrastava dos demais por ser “o ponto de equilíbrio” do movimento, combinando “ousadia das inovações e a fidelidade ao passado literário” (MARQUES, 2011, p. 21). De acordo com o autor, antes do contato direto com os modernistas paulistas, o grupo de Belo Horizonte já se comunicava com o Festa, do Rio de Janeiro, compartilhando uma escrita marcada por certa visão interior, em contraponto ao localismo. Outros dois grupos também estiveram na vanguarda literária da época: o de Cataguases, dos criadores da Revista Verde (Fernando Correia Dias categoriza que esse foi o mais original dos modernistas mineiros), e o da Revista Leite Crioulo, que buscava a

identidade nacional na matriz africana. Foi vertiginosa a atuação de Cataguases, e Ascânio Lopes intermediou a relação do grupo com o de Belo Horizonte, com o qual conviveu. Apesar de próximos, os dois grupos possuíam dicções divergentes: enquanto o grupo da capital obedecia ao recato tradicional da educação mineira, o outro exibia a impetuosidade dos grandes ideais da juventude; o sotaque é o mesmo, mas a pronúncia é mais incisiva. Ivan Marques, todavia, desconfia das análises que priorizam somente uma vertente das manifestações modernistas; percebe que vários autores pesquisam os grupos pelas publicações em revistas, desconsiderando as obras literárias que confirmam o que era pregado nos manifestos. Para o autor, são os textos literários que certificam o engajamento factual dos escritores. O que fica patente, para Marques, é que ideologia e escrita não caminham paralelamente no Grupo Verde, apesar dos manifestos enfáticos sobre a ideologia modernista, seus versos ainda rastejavam sob a influência passadista.

O diálogo direto com a tradição anterior é infrutífero, conforme reitera Silviano Santiago (1989). Para o autor, o Grupo Festa era uma revisão do simbolismo; portanto, neo-simbolista. Em seu entendimento, não era apenas um diálogo, era o revestimento de novas roupas em um velho corpo. O nordeste e o sul do país também buscavam se apropriar do que lhes pertencia em suas peculiaridades nacionais; conseqüentemente, o regionalismo desenhou em seus romances toda a tradição rural de uma infância, assegurando estabilidade intelectual às suas publicações e coerência como grupo. Já em Minas Gerais, o mito da desconfiança personalizava o Grupo Estrela, que pisava com cautela na construção identitária do Brasil. O Estrela não rechaçava a validade da temática regionalista, contudo, não a adotou. Os mineiros também retornaram à tradição para firmarem sua descendência, mas a reconstrução do passado que realizaram não foi pautada pelo lamento da glória empoeirada decadente do passado rural; o Grupo valida sua história como marco libertário do país – a Inconfidência Mineira. A viagem de Tarsila do Amaral, Blaise Cendrars e Dona Olívia Guedes Penteados às cidades históricas de Minas traça o fio que irá estruturar a trama de construção da identidade nacional moderna. O diálogo com o passado era consciente no Estrela; os paulistas, agora, transformariam o passado em ato heroico de insubordinação à opressão externa. Nesse momento, Aleijadinho galga o posto de mártir que rasura o cânone com as faces mestiças de suas esculturas em Congonhas, síntese da miscigenação brasileira. Há de se pensar, pois, que essa abordagem ampla da mistura de raças seja mais democrática na construção da identidade, visto que a temática negra ou indígena excluiria todas as outras que constituem a Federação

Brasileira; todavia, é entendida a complexidade de se unificar a identidade de um país amplo e diverso e de se teorizar sobre um elemento moldável – não rígido e determinado – como a identidade de uma nação. A visita a Minas descortina um passado insurgente glorioso e mestiço, o que aproxima a caravana paulista do grupo da capital mineira.

O novo século nasce consolidando as conquistas do anterior; é a concretização das transformações ocorridas na sociedade dos últimos cem anos. Essa acomodação do tempo estabelece a estagnação, assim como expõe claramente o que de novo (moderno) se realizou. Quando o grupo paulista viaja a Belo Horizonte, em 1944, de passagem pelas cidades históricas, logo há o laço de extremo entendimento intelectual, principalmente entre Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade. Antes, o influxo modernista era soprado entre as desgastadas engrenagens do passado; havia, em Belo Horizonte, o peso da atmosfera academicista; a cidade era recém-construída, inaugurada em 12 de dezembro de 1897, e as oligarquias que constituíam a população da época trouxeram consigo o estreito entendimento artístico e uma literatura exaurida e tradicionalista. É, pois, na modorra pasmacenta das transições que surgem as inquietações, o desejo de se sobrepor ao que não mais havia, de fazer renascer o trabalho criativo, inovador, que sopra a poeira dos anos da literatura, da política, dos costumes e dos ideais. Os rapazes da Revista consumiam os ares modernistas pelos livros que vinham da França para a Livraria Alves, e faziam questão de deixar claro que, antes dos paulistas desembarcarem na capital, há tempos existia vida intelectual ativa por lá. Talvez para não permitir uma injustiça, ou para polir o ego do mineiro orgulhoso, como Drummond tanto repete, o Grupo afirma em depoimentos, pesquisados por Ivan Marques (2011, p. 17), que sequer tomaram conhecimento da Semana de Arte Moderna, o que não diminui a importância do encontro com a comitiva de São Paulo, em 1924. A partir desta data, nada seria como antes. Mário de Andrade e Carlos Drummond de Andrade reconhecem-se como semelhantes em suas dissonâncias e vivenciam intensa amizade. Eles, mestres na arte crítica, desempenham o papel de dínamos, pondo em movimento a literatura da época, fazendo ressurgir nacionalmente textos que poderiam não obter a relevância merecida; por meio de análises criteriosas, norteiam o movimento modernista brasileiro.

Entre os mineiros, Drummond terá maior destaque no cenário nacional, o itabirano iniciou sua trajetória em jornal, trabalhou como colaborador, redator e cronista. Da mudança de Belo Horizonte para o Rio de Janeiro, em 1931, o poeta leva consigo sua primeira publicação, *Alguma Poesia* (1930), que seria um tanto quanto tardia: se comparada ao tempo

em que escreveu para o jornal, são 11 anos de maturação. O livro foi a estreia de um autor amadurecido pelas lutas do modernismo, de acordo com Ivan Marques. Para o crítico, o poeta marca sua carreira literária alternando polaridades como “o sério e o incendiário, o trágico e o irônico, o individualista e o público, o urbano e o rural etc.” (MARQUES, 2011, p. 52). Estas seriam suas faces, o todo que o compõe literariamente. Entre os inevitáveis embates dos “eu(s)”, Drummond caracteriza-se como *gauche*, o que, para a crítica, corresponde somente à instabilidade e ao eterno sentimento de inadequação; não seria, assim, forçoso afirmar que esse seria o ponto de equilíbrio de sua escrita. Se ficar em um cômodo estado de afirmação ou negação confirma a entrega irrestrita a uma causa, desconfiar dessa atitude é racionalizar a existência. Filho do encontro de dois séculos pugnadores, o escritor é permeado por este “estado de alma” entre antônimos, o poeta rural e o da cidade, o homem das letras e o rapaz ensimesmado do interior, a palavra cotidiana e a complexidade filosófica, o ser e toda sua ideologia; entretanto, não se adequou passivamente à política da concessão para o alcance de algo maior. Essa posição nem tanto austera quanto analítica condiciona o **eu** à individualidade de suas próprias convicções. O poeta, por esse entendimento, estabelece o entremeio como seu local de segurança, equilibrando-se entre o passado e o futuro, entre toda memória que o constituiu até aquele momento e as promessas futuras da modernidade. O posicionamento equilibrado do entremeio é verificado desde o Grupo Estrela, de acordo com a crítica, assegurando a consistência do Grupo, conferindo-lhe, concomitantemente, reserva excessiva, sempre criticada, em carta, por Mário de Andrade, como informado por Ivan Marques. Por esse suporte, os Andrade(s) permutariam intenso diálogo sobre o país e sua literatura; ao paulista, é conferida a autoridade de mestre incentivador que emprestava sua confiança bravia ao grupo ensimesmado de Minas. A visão segura e distanciada de um posicionamento enfático reforçou a mítica sobre a cautela mineira – por estar entre os polos – permitindo ao poeta mineiro o poder de observar e de criticar o movimento modernista e a si mesmo.

As cidades que convivem em Drummond reafirmam as faces, os múltiplos olhares que ele carrega em si. Não é única a Minas que constrói; a capital é diversa, hora acolhimento, hora estranheza; e todas convivem harmoniosamente em suas letras. A Minas de Drummond, a da memória e a da tradição, é um quadro de cores vibrantes de Tarsila do Amaral. Em “Uma cidadezinha qualquer”, as bananeiras e laranjeiras sobrepõem-se às mulheres e às casas.

#### Cidadezinha Qualquer

Casas entre bananeiras  
mulheres entre laranjeiras  
pomar amor cantar.

Um homem vai devagar.  
Um cachorro vai devagar.  
Um burro vai devagar.  
Devagar... as janelas olham.

Eta vida besta, meu Deus. (ANDRADE, 2012, p. 57).

Em princípio, a cena estática, conquanto contínua, pois não há pontuação nos versos iniciais. Os verbos além desses versos; o recorte fotográfico – não há ação –; as mulheres; as casas, personagens estáticos da vegetação tradicional interiorana, peculiaridade de lugares simples, cotidianos. O contato entre o homem e a natureza demarca a simplicidade do local; nas grandes fazendas, o espaço reservado ao pomar é bem delimitado; geralmente, em volta da casa sede, havia um grande pátio e, no máximo, uma árvore imponente e nobre por perto. Nesse quadro, as árvores frutíferas, as mulheres e as casas estão enleadas pelo canto e pelo amor; a musa é natural como a laranjeira, assemelhando-se em férteis e naturais. Também as casas estão em meio à natureza, simples e banais. Em seu estado primitivo, próximo à natureza, a mulher eleva-se e canta o amor; o homem natural iguala-se aos animais sem nome e no mesmo ritmo. O último verso da primeira estrofe rompe a simetria sonora do tom aberto e feminino dos versos anteriores: o “staccato”, produzido pelos “r(s)”, fecha o som, repetindo veloz, sem vírgula, masculinizado pela dureza do substantivo (pomar/amor) e pelo verbo cantar. Mas o canto aponta para o potencial feminino de todos os substantivos do mesmo gênero, anteriores (casas, bananeiras, mulheres, laranjeiras), que entoam o substantivo maior, o amor. Alheio ao que está posto, um homem, um cachorro e um burro vão devagar. As duas cenas que compõem o todo estão em dois planos diferentes: as mulheres, as casas e o pomar, acima, fisicamente, no texto, e também do nível da rua, sobrepõem-se à rotina arrastada do homem/animal. Elas, em seu lirismo, não são afetadas pela ação desgastante da vida ritual.

Em um quarteto que reitera, pela reincidência de quase todo o verso, a monotonia do tempo que decorre, a vida (homem, cachorro, burro) segue na mesma condição, a passos silabados, ausente de si mesmo, com o uso do artigo indefinido “um”; vai-se trotando em sílabas entre o som e a pausa, um/ho/mem/vai/de/va/gar; assistidas pelas janelas que mantêm o tempo, as mulheres (olham) devagar. O único verbo no plural (3º pessoa do presente do indicativo) transforma a perspectiva; nos três primeiros versos, o verbo “ir” denota ao acontecimento a intenção de ação; já no quarto verso da segunda estrofe, permite-se a contemplação. O advérbio “devagar”, que pautou a lentidão ao fim das três primeiras estrofes, aparece na quarta, em primeiro plano, sucedido pelas reticências. O modo como um homem, um cachorro e um burro andam (devagar) é o mesmo como as janelas espiam; a vida se repete sem quebra, linearmente. Novamente, a leitura de que o verbo derradeiro (olhar) retoma os versos anteriores pode ser suscitada; dessa vez, todavia, ele abarca todo o contexto anterior, e não só a estrofe em que está; a perspectiva se alarga e, de repente, é rompida pela sentença, concluindo o tom prosaico da cena: “Eta vida besta, meu Deus”. A linguagem coloquial dialoga com as reticências da estrofe precedente, e finaliza o poema entre a contemplação e a sentença. O olhar traz a sentença; estando fora da cena, o eu lírico vislumbra o ritmo da vida interiorana que não é mais a sua, porque causa um entendimento exterior, de uma “vida besta”, encerrando em si a necessidade de existência independente do espectador. O ciclo existencial daquele lugar se completa e o faz refletir sobre sua própria vida, sendo ele um homem que devagar observa e talvez questiona: É isso que é viver? “Eta vida besta, meu Deus”. É na simplicidade que a vida cumpre seu ciclo harmonicamente.

O título delimita o que será apresentado, como o nome de um quadro ou a legenda de uma foto de tamanho reduzido; o título e a cidade são o que se espera de uma cidade do interior. O sufixo –inha junto ao substantivo expressa a dimensão geográfica ocupada por ela, que não é pequena como uma vila, mas que não é grande o suficiente para ser cidade: é uma cidadezinha. Sendo pequena, frágil e infantil, requer um olhar carinhoso, afetivo. Adjetivando a cidade, o pronome “qualquer” demonstra a indefinição do seu estado; ela está em um espaço vago e é desnecessário nomeá-la, basta saber que, como muitas outras, permanece inabalável em seu tempo lento, rotineiro, reticencioso, vagando entre o espaço da memória e o da imaginação.

Em Drummond, há outras Minas, como a da capital com “Ruas” planejadas, “simétricas”, contrapostas ao **eu** torto de passo montanhoso. No poema, questiona-se a “vastidão” inquietante da cidade grande que o deixa perturbado, sentindo-se exposto.

### Ruas

Por que ruas tão largas?

Por que ruas tão retas?

Meu passo torto

foi regulado pelos becos tortos

de onde venho.

Não sei andar na vastidão simétrica

implacável.

Cidade grande é isso?

Cidades são passagens sinuosas

de esconde-esconde

em que casas aparecem-desaparecem

quando bem entendem

e todo mundo acha normal.

Aqui tudo é exposto

evidente

cintilante. Aqui

obrigam-me a nascer de novo, desarmado. (ANDRADE, 1979, p. 90).

Os dois versos iniciais indagam, reflexivos, o motivo da expansão matemática da cidade. As ruas destoam da singularidade interiorana do eu lírico, que afirma ser seu passo “regulado pelos becos/de onde venho”. Os passos, os olhos, os sentidos estão moldados pelas “passagens sinuosas”, pela formação geográfica montanhosa de Minas, “em que as casas aparecem-desaparecem”, brincando de “esconde-esconde”. O questionamento encerrado entre as interrogações é um recurso estilístico utilizado com alguma frequência por Drummond. Nesse poema, a pergunta se inicia em clima de desolado pesar, demonstrando a distância entre a cidade que se expõe “evidente”, “cintilante”, a cidade impessoal de espaços que “obrigam-



me a nascer de novo” e o eu lírico formado pelos “becos tortos”. A inadequação instala-se na constância da simetria que, vasta, torna impessoal o lugar; em contrapartida, a cidade sinuosa é inconstante e está no entremeio do ser; talvez recatada e maliciosa, insinua, mas não se mostra completamente. Sua força é coletiva, por isso, acolhedora; ela não desampara o pedestre, porque não é vasta; há, entre o espaço e o homem, a comunhão do entendimento de pertencer um ao outro. A cidade espetáculo obriga-o a se resguardar mediante tamanha exposição, e o compele a se refazer cosmopolita, moderno, quem sabe; mas, ao se reinventar, nasce “desarmado”, gauche, ser deslocado, sem identidade, abandonado pela substância que o constituiu, o ventre acolhedor de uma “Cidadezinha qualquer”. Para quem nasce habituado a um ambiente íntimo do interior, onde é resguardado por tradições familiares como a de se conhecer toda a descendência de um sobrenome, de ser sempre conhecido por toda a cidade, tendo a referência familiar como chave de entrada em casa alheia, sendo indivíduo que está em “casa” em qualquer lugar, o espaço urbano é opressor; nele, nada é, apenas está; a loja não é do Francisco, ela é um local alugado para qualquer pessoa permanecer pelo tempo de interesse. Nesse espaço de passagem e de transitoriedade, as relações humanas incorporam a utilidade do ambiente. Comunica-se para se fazer entender e para se resolver uma situação necessária; para o interiorano, a conversa é reconhecimento: – Este é o Carlos de Dona Julieta, parte dos Drummond, e outra, dos Andrade. Caso a cisma persista: – Lembra não? Do seu Carlos de Paula. O cartão de visitas nessas pequenas localidades das Gerais é a família.

O indivíduo coletivo da tradição mineira choca-se com a cidade e sua modernidade; nela, ele é desconstruído, ou melhor, destituído da identidade que construiu até aquele momento; não há irmandade nos espaços movediços da “cidade grande”; o ser torto precisa “nascer de novo”, mas a marca de nascença persiste e ele permanece “desarmado”, gauche. Nessa composição, Drummond, ironicamente, une o passado e o futuro; em versos livres, defende o seu conceito de cidade, guardião da tradição do passado rural do seu estado. Ele olha para a jovem Belo Horizonte, planejada sob os padrões francês, conferindo ares de modernidade a Minas Gerais, e deseja estabilidade afetiva do passado, da tradição edificada lentamente por vias sinuosas, internas, “tão nossas”. Em uma “Confidência” (ANDRADE, 2012, p. 60), enumera sua herança, o que carrega consigo e que hoje é memória, pois vem de Itabira a “vontade de amar”, o “hábito de sofrer”, a “pedra de ferro”, o “São Benedito”, o “couro de anta”, o “orgulho” e a “cabeça baixa”.

A relação do poeta com o ambiente urbano é marcada pela dor da ausência; quando em Belo Horizonte, escreve a uma “Cidadezinha qualquer” e repudia a grandiosidade da capital; ao mudar para o Rio de Janeiro, aspira ao retorno a Minas, a Itabira; todavia, a cidade que deseja é a do retrato na parede, e ela está no “passado cor-de-cores fantásticas”, “lugar de ler os clássicos e amar as artes novas”, aquela que ria, provinciana, dos avanços do Rio de Janeiro e de São Paulo, “tão prafentrex, as duas” (ANDRADE, apud BADARÓ, 2008, s/p). Drummond convive com a(s) cidade(s) em estado de profunda observação e situa-se na presença do olhar. Sérgio Cardoso (1988) define o olhar para além de ver, compreendendo que o olhar percebe a história da paisagem. O olhar é que exercita o senso crítico e dual – do ser entre séculos e polaridades – de Drummond, permitindo-lhe o equilíbrio da dúvida ante o novo que, geralmente, é propagado como o melhor a ser oferecido para a vida urbana. Seus olhos inquiridores das crônicas de “Fala Amendoeira” (ANDRADE, 2012, p. 31) e de suas poesias manifestam o incômodo causado pela “desumanização” do espaço urbano. A modernização desse espaço, para o poeta, torna-o impessoal, sem marcas de memória. Na crônica “Buganvílias” (ANDRADE, 2012, p. 31), a delicadeza natural torna o ambiente “cinzento da zona sul” mais agradável, e a “casa antiga embora não secular” enfrenta os três edifícios vizinhos. O incômodo é causado pela modernidade do capital, que não respeita a sensibilidade e a memória.

Quando funcionário público, Drummond influencia na construção do prédio do MEC. Beatriz de Resende (2002) esclarece que a intenção era a de criar uma obra-prima, uma construção de referência à estética modernista. Nessa questão, poder-se-ia perceber um paradoxo, porque o poeta posiciona-se como favorável à arquitetura das velhas casas, das ruas pequenas e íntimas do interior, preservando certa tradição e a memória; contudo, visto que um dos princípios do modernismo, movimento artístico, era o da aproximação pela linguagem, a construção da identidade nacional, conferindo-nos existência digna externamente, o moderno como patrimônio artístico instaura uma nova tradição de autonomia intelectual. A obra de arte permite a memória, suscita todo o contexto e a energia estética de sua produção; não é perceptível para o poeta essa mesma forma de criação pela evolução do capital; o novo, nesse caso, suplanta imponente a memória, justificando seus efeitos pela praticidade e utilidade. A experiência do espaço para Michel Collot (2012) perpassa pela subjetividade; a leitura da paisagem condiciona-se a partir da solidariedade entre espaço e sujeito, o qual não se apresenta diante de, mas, sim, entre. Drummond convive entre cidades, buscando na memória

o acolhimento para o espírito cansado da modernidade desagregadora; ao perceber as mudanças da paisagem, mantém-se fiel ao que lhe causava pertencimento: sua genealogia, as cidades em que morou; envolto pela paisagem manifesta pela memória, o desejo de retornar ao lar, sua paisagem interna, imaginária.

As paisagens de Minas que permaneceram na poesia de Carlos Drummond de Andrade demonstram o ponto de convergência e de equilíbrio do poeta, estando entre os anseios das conquistas modernistas e a tradição que o constituíram; optou o poeta pela desconfiança ao partidarismo, dialogando com o que acreditava estar em conformidade com seus ideais. Como poeta e cronista das capitais, afastou-se do fascínio reluzente do urbanismo moderno, mas buscou a arte dentro da arquitetura modernista; mesmo em sua escrita, dosou as medidas das influências. Há, nesse movimento, a antropofagia interna, controlando as escolhas, conduzindo ideais que culminam no movimento pendular do poeta: ser gauche é não estar em permanência em nenhum lugar; é desejar a tradição interiorana e interior dentro da cidade elétrica. O ponto central está, pois, em saber que o caminho do ideal perpassa pelo ir e pelo vir, mas nunca pelo estar.

## Referências

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Antologia poética**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

ANDRADE, Carlos Drummond de. Triste Horizonte. In: **Blog “Murilo Badaró”**. Desenvolvido por Murilo Paulino Badaró, 2007. Apresenta artigos e notícias literárias e políticas. Disponível em: <<http://murilobadaro.blogspot.com.br/2008/10/triste-horizonte-carlos-drummon-de.html>>. Acessado em: 10 dez. 2014.

ANDRADE, Carlos Drummond de. Ruas. In: ANDRADE, Carlos Drummond de. **Esquecer para lembrar**. Boitempo III. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979. p. 90.

CARDOSO, Sérgio. O Olhar do Viajante (do Etnólogo). In: NOVAES, Adauto (Org.). **O Olhar**. São Paulo: Cia. das Letras, 1988. p. 347-360.

COLLOT, Michel. **Rumo a uma geografia literária**. Tradução de Ida Alves. Revista Gragoatá, Niterói. v. 17, n. 33, p. 17-31, 2012.

DIAS, Fernando Correia. Gênese e expressão grupal do modernismo em Minas. In: ÁVILA, Affonso (Org.). **O modernismo**. São Paulo: Perspectiva, 1975. p. 165-177.

GENS, Rosa et al. **Drummond, testemunha da experiência humana**. Brasília: Abravídeo, 2011. Disponível em: <<http://pt.slideshare.net/LuizHenriqueSilva1/almanaque-carlos-drummond-de-andrade>>. Acessado em: 01 dez. 2014.

KUSUMOTO, Meire. **De Itabira para o mundo**. Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/infograficos/especiais/carlos-drummond-de-andrade/>>. Acessado em: 27 nov. 2014.

LIMA, Luiz Costa. Oswald, poeta. In: LIMA, Luiz Costa **Pensando nos Trópicos**, Rio de Janeiro, Rocco, 1991. p. 190-195.

MARQUES, Ivan. **Cenas de um modernismo de província**: Drummond e outros rapazes de Belo Horizonte. São Paulo: Editora 34, 2011.

Mg.gov.br. Conheça Minas. Disponível em: <<https://www.mg.gov.br/governomg/portal/c/governomg/conheca-minas/turismo/5677-a-capital/25817-a-cidade-de-belo-horizonte/5146/5044>>. Acessado em: 30 nov. 2014.

RESENDE, Beatriz. **Drummond, cronista do Rio**. Revista USP, São Paulo, n. 53, p. 76-82, mar./mai. 2002. Disponível em: <[www.usp.br/revistausp/53/07-beatriz.pdf](http://www.usp.br/revistausp/53/07-beatriz.pdf)>. Acessado em: 20 ago. 2014.

SANTIAGO, Silviano. A permanência do discurso da tradição no modernismo. In: **Nas malhas da letra**. São Paulo: Cia das Letras, 1989. p. 111-145.

## LEI MARIA DA PENHA: O DISCURSO OFICIAL QUE NÃO CONSEGUE PENETRAR NAS RELAÇÕES SOCIAIS

Évelyn Salgado Oliveira (FACECA)

**Resumo:** O tema abordado foi escolhido devido ao fato de que se teve a criação de uma lei específica para a proteção da mulher, de nº 11.340/2006, mais conhecida como Lei Maria da Penha, que foi um acontecimento social de grande importância no Brasil e trouxe um amparo não só para as mulheres, mas também para todo o grupo familiar que é vítima de violência doméstica. Levando-se em consideração a importância da Lei Maria da Penha, o objetivo desta pesquisa é analisar por que o discurso oficial tratado pela lei não consegue ser internalizado na sociedade, de maneira que o mesmo tenha eficácia, e, discutir o porquê do discurso oculto ainda ser tão forte nas relações de gênero. Os dados apontam que, apesar do texto legal, a sociedade não internalizou essa lei devido às relações fixas determinadas pelo patriarcado ainda presente na sociedade brasileira. E essa não internalização da norma pode ser comprovada pelos dados do Conselho Nacional de Justiça, que diz que o Brasil ocupa o sétimo lugar no ranking mundial de violência contra as mulheres. (INSTITUTO BRASILEIRO DE DIREITO DA FAMÍLIA, 2013).

**Palavras-Chaves:** Lei Maria da Penha, Discurso oculto, Relação de gênero, Discurso oficial.

Desde os primórdios, as mulheres eram tratadas como submissas e de forma desigual. Tal submissão é tão conhecida que, ao longo do tempo, a sociedade banalizou tal situação, a ponto desta ser muito bem representada, quando se apresentam histórias em quadrinhos em que o homem das cavernas arrasta sua mulher pelo cabelo, para levá-la aonde ele quer.<sup>50</sup>

Inobstante, a sociedade atualmente vive essa situação, na qual houve inversão de valores, pois, no passado, após a era das cavernas, o homem começou a entender que deveria tratar bem as mulheres, e que elas precisavam de um tratamento diferenciado no que diz respeito ao sentimento. Mas, com o decurso do tempo, os homens passaram a esquecer esses valores e a sociedade passou a ter um novo tipo de estereótipo, em que o homem passa a ser

---

<sup>50</sup> PORTO, Pedro realizando uma análise crítica e sistêmica da Lei Maria da Penha, observa que “a mulher sempre foi relegada a um segundo plano, posicionada em grau submisso, discriminada e oprimida, quando não escravizada e objetivada”. (PORTO, 2007, p. 9).

agressivo, e, muitas vezes, esse sentimento ultrapassa todos os limites, podendo gerar até a morte de sua companheira.

Aos dias 7 de agosto do ano 2006, foi aprovada no Congresso Nacional, a Lei 11.340, denominada Maria da Penha, pois a principal protagonista na luta contra a violência de gênero foi uma mulher chamada Maria da Penha Maia Fernandes. Mulher esta que sofreu, por muitos anos, diversos tipos de agressões, e, no dia 29 de maio de 1983, a pior delas. Enquanto dormia, seu marido tentou assassiná-la com um tiro, tentativa que a deixou paraplégica. Contudo, não foi punido pelo crime, por afirmar à polícia que sua esposa fora vítima de assalto.

Todavia, Maria da Penha não desistiu, e, 15 anos depois, em 1988, levou o caso ao conhecimento da Organização dos Estados Americanos – OEA, denunciando seu marido. Tal organização aplicou ao caso a Convenção Interamericana para Prevenir, Punir e Erradicar a Violência Contra a Mulher, junto à “Convenção de Belém do Pará”, ratificada pelo Estado Brasileiro, em 1995.

A criação da Lei Maria da Penha foi uma resposta do Estado Brasileiro aos compromissos firmados em convenções internacionais, como a Convenção sobre a Eliminação de Todas as Formas de Discriminação contra a Mulher, bem como em outros instrumentos de Direitos Humanos. (PINAFI, 2007).

E, somente após anos de luta, foi possível obter um amparo jurídico que fizesse valer o direito da mulher à proteção contra violência doméstica.

Segundo Emerson Garcia:

O primeiro grande desafio enfrentado foi obter o reconhecimento normativo da igualdade jurídica entre homens e mulheres, o que certamente contribuiria para a paulatina inserção desse vetor axiológico no contexto social. Conquanto seja exato que o axiológico apresenta inegável ascendência sobre o normativo, influenciando no delineamento do seu conteúdo e lhe conferindo legitimidade perante o grupamento. (GARCIA, 2007, p. 32).

O ordenamento jurídico-constitucional brasileiro adotou a doutrina dos aspectos formais e materiais da isonomia. Segundo o aspecto formal, a mesma lei deve ser aplicada a

todos, sem distinção. O caráter meramente formal de igualdade provou-se historicamente insuficiente, na medida em que conferiu ao legislador o poder de definir arbitrariamente o conteúdo dos direitos fundamentais.

Referindo-se, agora, ao aspecto material, faz-se necessário dizer quem são os iguais e quem são os desiguais, ou, em outras palavras, quais critérios são juridicamente válidos para estabelecer um tratamento desigual.

Criada com o nome da farmacêutica cearense Maria da Penha Maia Fernandes, a lei que combate a violência contra a mulher tem sido aplicada nos últimos anos para educar homens e mulheres de que não é normal, aceitável ou justo bater ou apanhar; que não há nada de errado em denunciar uma agressão.

A **Introdução** da lei Maria da Penha diz:

Cria mecanismos para coibir a violência doméstica e familiar contra a mulher, nos termos do art. 226 da Constituição Federal, da Convenção sobre a Eliminação de Todas as Formas de Discriminação contra as Mulheres e da Convenção Interamericana para Prevenir, Punir e Erradicar a Violência contra a Mulher; dispõe sobre a criação dos Juizados de Violência Doméstica e Familiar contra a Mulher; altera o Código de Processo Penal, o Código Penal e a Lei de Execução Penal; e dá outras providências. — Lei 11.340. (BRASIL, 2006, p.1)

A Lei Maria da Penha foi criada com o objetivo de impedir que os homens assassinem suas esposas ou batam nelas, além de proteger os direitos da mulher. Trata-se de violência doméstica e familiar contra a mulher qualquer ação ou omissão, baseada no gênero que lhe cause morte, lesão, sofrimento físico, sexual ou psicológico e dano moral ou patrimonial. Que ao serem praticadas, gerarão punição ao feitor.

São formas de violência familiar e doméstica contra a mulher:

Violência Física: de acordo com o inciso I do artigo 7º da Lei nº 11.340/2006 a violência física contra a mulher é “[...] entendida como qualquer conduta que ofenda sua integridade ou saúde corporal”. (BRASIL, 2006, p.2)

Violência Psicológica: o art. 7º da Lei nº 11.340/2006, inciso II, diz que violência psicológica praticada contra mulher é entendida como qualquer conduta que lhe cause dano emocional e diminuição da autoestima, como também agressões verbais e tensões. Ela pode ser caracterizada quando o agente ameaça, rejeita, humilha ou discrimina a vítima, demonstrando prazer quando vê a vítima se sentir amedrontada, inferiorizada e diminuída. (BRASIL, 2006, p. 2)

Violência Sexual: no inciso III do art. 7º da Lei 11.340/2006, “a violência sexual é entendida como qualquer conduta que a constranja a presenciar, a manter ou a participar de relação sexual não desejada, mediante intimidação, ameaça, coação ou uso da força [...]”. (BRASIL, 2006, p.2)

Violência Patrimonial: no inciso IV do art. 7º da Lei 11.340/2006, como forma de violência patrimonial, diz que é “[...] entendida como qualquer conduta que configure retenção, subtração, destruição parcial ou total de seus objetos [...]” da mulher é furtar, e trata-se de violência patrimonial contra a mulher. (BRASIL, 2006, p. 2)

Violência Moral: o art. 7º da Lei 11.340/2006 afirma que se trata de violência moral “[...] qualquer conduta que configure calúnia, discriminação ou injúria.” (BRASIL, 2006, p. 2).

Entretanto, o que se pode notar pelos dados e pela literatura existente é que mesmo com essa conquista, e todo o aparato jurídico, como o descrito acima, a violência persiste e o discurso oficial não consegue penetrar nas relações sociais.

Com base em um estudo de campo realizado na Fundação Perseu Abramo, pode-se perceber que 20% das mulheres sofrem lesão corporal dolosa (LCD), considerada leve, o crime mais cometido por homens contra mulheres, em particular, quando vivem no mesmo domicílio. Pouco menos de um quinto (18%) das interrogadas sofrem violência psicológica, sendo frequentes as ofensas à conduta moral das vítimas.

Para tentar coibir esse tipo de violência, a própria Lei Maria da Penha, em seu art. 8º, traz consigo projetos de ações integradas que envolvem todos os órgãos governamentais e também projetos que atinjam ações não-governamentais:



Art. 8º. Política pública que visa coibir a violência doméstica e familiar contra a mulher far-se-á por meio de um conjunto articulado de ações da União, dos Estados, do Distrito Federal e dos Municípios e de ações não-governamentais, tendo por diretrizes:

I – a integração operacional do Poder Judiciário, do Ministério Público e da Defensoria Pública com as áreas de segurança pública, assistência social, saúde, educação, trabalho e habitação [...].

II – a promoção de estudos e pesquisas, estatísticas e outras informações relevantes, com a perspectiva de gênero e de raça ou etnia, concernentes às causas, às consequências e a frequência da violência doméstica e familiar contra a mulher, para a sistematização de dados, a serem unificados nacionalmente, e a avaliação periódica dos resultados das medidas adotadas [...].

Contudo, essas ações estão passando por muitas dificuldades com relação à implantação de um sistema de assistência e proteção da mulher vítima de violência doméstica, e essas dificuldades podem ser comprovadas por fatos corriqueiros, como o de uma adolescente de nome fictício “Júlia” – cujo verdadeiro nome não pode ser revelado devido à sua menoridade penal, que relata, em um entrevista, dada ao site G1:

Eu pensava: eu grávida. Vou largar dele e vou para onde? Ganhar meu filho em uma beira de estrada? Em cima de um caminhão, nas estradas? Então eu pesava assim: melhor eu ficar apanhando e ter uma casa pro meu filho, viver com pai, ter uma família do que ir para a rua, conta ela.<sup>51</sup>

“Júlia” não somente sofria agressões de seu marido, como ele também a torturava, quando realizadas as transgressões ao seu corpo, e uma dessas era a colocação de sal nas feridas abertas com as agressões sofridas.

---

<sup>51</sup> Diante desta fala, pode-se perceber claramente a grande descredibilidade da população em relação a Lei Maria da Penha.

Tal situação, muitas e muitas vezes, é acometida a várias mulheres e de acordo com as estatísticas, cerca de 30 mil mulheres sofreram agressões no primeiro semestre de 2015, sendo esse considerado um índice altíssimo, tendo em vista as proteções elencadas pela Lei Maria da Penha. (ASSUNÇÃO, 2015, p. 2).

Apesar de se observar que houve um pequeno aumento na busca pela resolução do conflito familiar em relação à violência, segundo o site DataSenado, há vários fatores que levam a mulher a não denunciar o seu companheiro ou ente familiar. E o fator que se destaca e está em primeiro lugar é o medo, sendo este, de acordo com pesquisas realizadas, considerado 74% do motivo de não denunciar. (BRASIL, 2013, p. 6).

Outra causa apontada e que se encontra em segundo lugar no ranking é a dependência financeira, que faz com que a mulher deixe de acionar o Estado para protegê-la pelo motivo da perda do padrão de vida que ela possuía ao lado do seu companheiro. Não obstante, mas no mesmo patamar, fica o fator preocupação com os filhos.

Em seguida, tem-se a situação de constrangimento, isto é, a mulher se sente envergonhada por ter apanhado, ou até mesmo, ofendida moralmente. Esse constrangimento também é boa parcela da não-denúncia e equivale a 26%.

23% dos entrevistados disseram que a mulher não denuncia pelo motivo de não acreditar na punição e 22% por acreditar que seria a última vez.<sup>52</sup>

Com base na **Referências** disponível, para a realização do trabalho, levantou-se informações de um estudo de campo realizado na Fundação Perseu Abramo, que produziu dados que mostram a violência doméstica: questão de polícia e da sociedade revelou uma tendência de queda da LCD e, em substituição, uma elevação do crime e ameaça. Lembra-se de que tal pesquisa coligiu dados dos anos de 1988 e 1992, quando a maioria dos crimes cometidos contra mulheres era julgada pelo Código Penal, uma vez que a legislação agora em vigor\_ LEI 9.009/ está em vigência desde novembro de 1995.

Retomando o fruto do trabalho de campo, 15% das entrevistadas afirmaram sofrer um tipo de violência dos mais trágicos, em termos de abertura de chagas na alma. Trata-se de uma conduta inaceitável do homem: quebrar objetos e rasgar roupas das companheiras, em virtude de tentar destruir, às vezes conseguindo, a identidade dessa mulher. Os resultados dessas agressões não são feridas do corpo, mas da alma. Vale dizer feridas de difícil cura. Nas cerca de 300 entrevistas feitas com vítimas na pesquisa violência doméstica são frequentes as

---

<sup>52</sup> 19% dos entrevistados acreditam que as mulheres não denunciam por não conhecerem a lei e 2% por outros motivos. (BRASIL, 2013, p.7).

mulheres se pronunciarem a respeito da maior facilidade de superar uma violência física, como empurrões, tapas, pontapés, do que humilhações. Proporção não negligenciável de mulheres (12%) relatou haver sofrido, com certa frequência, violências verbais desrespeitosas e desqualificadas de seu trabalho, seja fora do lar, seja nesse, como a lesão corporal dolosa, provocando cortes, marcas ou fraturas, foi narrada por 11% das entrevistadas.

O cárcere privado foi sofrido por 9% das investigadas, que, uma vez trancadas em suas casas, foram obrigadas a faltar do trabalho, 8% foram ameaçadas com armas de fogo, e 6% foram ameaçadas a realizar determinadas práticas sexuais que não as agradavam. Considerando-se apenas as mulheres que têm ou tiveram filhos (18%), 10% foram vítimas de acusações reiteradas de que não eram boas mães.

As projeções da Fundação Perseu Abramo, partindo dos dados coligados, são: como 11% das investigadas relataram vivências de espancamento (em um universo de 61,5 milhões), estima-se, entre brasileiras vivas, que, pelo menos, 6,8 milhões delas tiveram, ainda que uma só vez, essa experiência. Já que as casadas com espancadores contumazes relataram que a última violência desse tipo havia ocorrido no período dos 12 meses anteriores ao trabalho de campo, projetaram-se, por baixo, cerca de 2,1 milhões de vítimas de Lesão Corporal Dolosa ao ano, 175 mil ao mês, 5,8 mil ao dia, 243 a cada 15 segundos. Lesão Corporal Dolosa é o crime prevalente contra mulheres. Entre suas vítimas, 32% afirmaram ter esse fato ocorrido apenas uma vez, enquanto outros 20% delas apontaram para duas ou três vezes. Há, ainda, aquelas (15%) que certamente perderam a conta do número de espancamentos que sofreram, preferindo mencionar o tempo em que ficaram expostas a esse tipo de violência: mais de dez anos foi comum, havendo 45 que se referiam a mais de dez anos e durante toda a vida. O marido agressor comparece com 535 nos casos de ameaça à integridade física da companheira com armas, subindo sua presença para 70% quando se tomam todas as modalidades de violência investigadas, exceto o assédio sexual. Se os companheiros se somarem, os ex-maridos, ex-namorados, ex-companheiros, os homens amados constituem a esmagadora maioria dos agressores.

Uma das hipóteses levantadas quando se diz respeito à violência doméstica é o patriarcado e a liberdade da mulher, que, no passado, esta nada possuía, sendo considerada uma escrava, que faz aquilo que seu dono quer.

O conceito de patriarcado:

A dominação dos homens sobre as mulheres e o direito masculino de acesso sexual regular a elas estão em questão na formação do pacto original. O contrato social é uma história de liberdade; o contrato sexual é uma história de sujeição. O contrato original cria ambas, a liberdade e a dominação. A liberdade do homem e a sujeição da mulher derivam do contrato original e o sentimento de liberdade civil não pode ser compreendido sem a metade perdida da história, que revela como o direito patriarcal dos homens sobre as mulheres é cresço pelo contrato. (PATEMAN, 1993 apud SAFFIOTI, 2004, p. 53-54).

Integra a ideologia de gênero, especificamente patriarcal, a ideia, defendida por muitos, de que o contrato social é distinto do contrato sexual, restringindo-se o último á esfera privada. Segundo esse raciocínio, o patriarcado não diz respeito ao mundo público ou, pelo mesmo, não tem para ele nenhuma relevância. Do mesmo modo como as relações patriarcais, suas hierarquias, sua estrutura de poder contaminam toda a sociedade civil, mas impregna também o Estado. “A liberdade civil depende do direito patriarcal”. (SAFFIOTI, 2004, p.19).

Pateman mostra o caráter masculino do contrato original, ou seja, é um contrato entre homens, cujo objeto são as mulheres. A diferença sexual é convertida em diferença política, passando a se exprimir ou em liberdade ou em sujeição. Sendo o patriarcado uma forma de expressão do poder político.

Com base nos estudos desse trabalho, constata-se, que conseguir um espaço na sociedade, lutar pelos seus direitos e, principalmente, enfrentar o patriarcado não é uma tarefa fácil para as mulheres brasileiras, pois a sociedade atual vem de uma cultura na qual o homem é o ser superior e deve dominar tudo o que está à sua volta, e, principalmente, as mulheres.

Como se sabe, a Lei 11.340/2006:

Foi criada para qualquer relacionamento parental, desde que a agressão parta do homem contra a mulher. Pode ser um tio, um irmão, um pai, enfim. Se a mulher bateu no homem, ela não vai ficar impune. Ela vai sofrer uma pena, vai ser aberto processo com base no Código Penal comum. Na relação entre casais homossexuais vale o mesmo. E

você há de convir que a mulher que bate em um homem faz um estrago muito menor. O potencial agressor é menor, além do problema do medo. A mulher tem medo de denunciar porque sabe das consequências.<sup>53</sup>

E o que se pode perceber com base em dados históricos é que a mulher é vítima de violência doméstica em proporções muito superiores àquela sofrida pelos homens. Isso é fato notório e, como tal, não precisa ser comprovado, conforme pregoa o artigo 334, Inc. I do CPC).

Depois de contraído o casamento, a mulher passava a prisioneira do marido, nomeado legalmente como ‘chefe da sociedade conjugal e, portanto, definidor de todas as decisões relativas ao lar. Tamanho era o absurdo que a mulher sofria uma *capitis diminutio*: de absolutamente capaz quando solteira, passava a relativamente capaz quando casada. Somente com o Estatuto da Mulher Casada (Lei 4.121/1962) houve um abrandamento dessa questão. (VECCHIATTI, 2008, p. 2).

Atualmente, a violência está muito presente na sociedade e esse fator contribui para a banalização, para a manutenção da impunidade e para o aumento da violência contra a mulher, pois apesar de o crescimento significativo da utilização da Lei 11.340/2006, a situação em que a mulher oprimida pela violência doméstica vive não mudou, e, sim, causou a descredibilidade da lei vigente.

Destarte, podem-se citar algumas hipóteses de falhas desse sistema de proteção para a mulher:

---

<sup>53</sup> Entrevista concedida por Maria da Penha Maia Fernandes, dada no jornal Dia a Dia News.

- 1- O fato de muitas pessoas acreditarem que por mais que a Lei Maria da Penha trate da violência contra a mulher de uma maneira mais específica e de forma inovadora, muitas mulheres ainda não se sentem protegidas pela mesma.<sup>54</sup>
- 2- O contexto histórico patriarcal ainda se faz muito presente nos dias atuais, e esse tipo de pensamento e conduta faz com que se prevaleça na sociedade o discurso oculto da banalização da Lei Maria da Penha, e, conseqüentemente, a sua não aplicabilidade.

Como se pode perceber, a história da adolescente narrada no presente trabalho é mais comum do que se pode imaginar, e, com isso, concretiza-se a estigma central deste trabalho, que é a não-introjeção do discurso oficial na sociedade. Conforme o velho ditado, “o papel aceita tudo”.

Portanto, faz-se necessária uma reflexão sobre as relações interpessoais, visando às mudanças, por meio da conscientização e da busca da compreensão dos comportamentos sociais, para que seja possível a construção de uma sociedade em que as diferenças de gênero sejam reconhecidas e superem-se as desigualdades na vida de homens e mulheres.

## Referências

ASSUNÇÃO, Renata. **Lei Maria da Penha ainda não é totalmente aplicada no Brasil**. Cuiabá: 03 jan. 2015. Disponível em: <<http://g1.globo.com/jornal-hoje/noticia/2015/01/lei-maria-da-penha-ainda-nao-e-totalmente-aplicada-no-brasil.html>>. Acesso em: 01 out. 2015.

BRASIL. Casa Civil. **Lei nº 11.340, de 7 de agosto de 2006. Brasília: Casa Civil, 2006.**

BRASIL. Senado. **Violência doméstica e familiar contra a mulher**. [S.l]: DataSenado, 2013. Disponível em: <[http://www.senado.gov.br/senado/datasenado/pdf/datasenado/DataSenado-Pesquisa-Violencia\\_Domestica\\_contra\\_a\\_Mulher\\_2013.pdf](http://www.senado.gov.br/senado/datasenado/pdf/datasenado/DataSenado-Pesquisa-Violencia_Domestica_contra_a_Mulher_2013.pdf)>. Acesso em: 17 set. 2015.

GARCIA, Emerson. **Proteção e Inserção da Mulher no Estado de Direito: a Lei Maria da Penha**. Revista Brasileira de Direito das Famílias e Sucessões. Porto Alegre: Magister, 2007, 47p.

INSTITUTO BRASILEIRO DE DIREITO DA FAMÍLIA. **Mesmo com a Lei Maria da Penha, aumenta número de casos de violência contra mulher**. 2013. Disponível em: <

---

<sup>54</sup> Segundo dados disponibilizados pelo Senado Federal no site DataSenado, no ano de 2013, 63% da população brasileira acredita que a violência doméstica e familiar contra a mulher aumentou durante o decurso desses anos.

<http://www.ibdfam.org.br/imprensa/noticias-do-ibdfam/detalhe/4986>>. Acesso em: 23 set. 2015.

INSTITUTO PATRÍCIA GALVÃO. **Pesquisa da percepção da sociedade sobre violência e assassinato de mulheres.** [S.l]: Agência Patrícia Galvão, 05 ago. 2013. Disponível em: <<http://agenciapatriciagalvao.org.br/violencia/dados-e-pesquisas-violencia/para-70-da-populacao-a-mulher-sofre-mais-violencia-dentro-de-casa-do-que-em-espacos-publicos-no-brasil/>>. Acesso em: 17 out. 2015.

LIMA, Maria Ednalva Bezerra. **A lei Maria da Penha: uma conquista, novos desafio.** São Paulo: SNMT/CUT, 2007.

PINAFI, Tânia. **Violência contra a mulher: políticas públicas e medidas protetivas na contemporaneidade.** Revista Eletrônica do Arquivo do Estado, [S.l], n. 21, abr./maio 2007.

PORTO, Pedro Rui da Fontana. **Violência doméstica e familiar contra a mulher.** Lei 11.340-06: análise crítica e sistêmica. Porto Alegre: Livraria do advogado, 2007. 160p.

SAFFIOTI, Heleieth I. B. **Gênero, patriarcado, violência.** São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004. 151p.

VECCHIATTI, Paulo Roberto Iotti. **Da constitucionalidade e da conveniência da Lei Maria da Penha.** Jus Navigandi, Teresina, ano 13, n. 1711, 8 mar. 2008. Disponível em: <<http://jus.com.br/artigos/11030/da-constitucionalidade-e-da-conveniencia-da-lei-maria-da-penha>>. Acesso em: 19 out. 2015.

**NAS VEREDAS DA INFÂNCIA: UMA ANÁLISE DO AMADURECIMENTO DA CRIANÇA EM "AS MARGENS DA ALEGRIA" E "OS CIMOS", DE GUIMARÃES ROSA**

**Fabiola Procópio Sarrapio (UNINCOR)**

352

**Resumo:** Este trabalho apresenta o projeto de pesquisa de Mestrado "Nas veredas da infância: uma análise do amadurecimento da criança em 'As margens da alegria' e 'Os cimos', de Guimarães Rosa" que objetiva tratar do tema da infância na obra de Guimarães Rosa, tendo como ponto de partida os contos de abertura e encerramento de Primeiras estórias, publicado em 1962: "Nas margens da alegria" e "Os cimos". Os contos apresentam uma estrutura semelhante em que a personagem infantil, identificada como "menino", viaja de avião para a cidade de Brasília em companhia do tio. Como toda viagem, esta depreende o contato com um mundo novo, em que a descoberta da morte (real e simbólica) é a mais evidente, promovendo um processo de amadurecimento psíquico na criança. Essa estrutura básica, na qual o motivo da viagem tem particular importância, pontua a aderência de Rosa a uma tradição literária que remonta ao "romance de formação" alemão. Considerando a remodelação dessa forma literária a partir de seu pressuposto temático-formal fundamental, a viagem e sua potencialidade no desenvolvimento do eu no encontro/contato com o outro, propõe-se uma leitura dos contos, na qual o tema da morte ganha destaque e a figura infantil alcança lugar central na narrativa brasileira moderna.

**Palavras-Chaves:** amadurecimento, infância, Guimarães Rosa

Esta comunicação apresenta o projeto de pesquisa de Mestrado que objetiva estudar as representações da infância nos contos: "As margens da alegria" e "Os cimos", de Primeiras Estórias, de Guimarães Rosa, publicado em 1962. Pretende-se refletir sobre o modo como se dá o processo de amadurecimento do personagem infantil designado como "Menino" nas duas narrativas que se constituem por meio de uma viagem física e simbólica, tema obrigatório nas "narrativas de formação", como também sua relação com a morte.



Os contos “As margens da alegria” e “Os cimos” são, respectivamente, os primeiro e último contos dessa obra, formando uma espécie de circularidade. Segundo Pacheco, “Como molduras temporais, os contos inicial e final situam o livro. Remetem o leitor a um quadro histórico assinalando onde e fazendo cogitar, à maneira da tradição novelística porque as primeiras estórias estão sendo narradas.” (PACHECO, 2006, p. 25).

Em “As margens da alegria”, uma criança, denominada “o menino”, viaja de avião com seu Tio para um lugar onde está sendo erguida uma grande cidade. Chegando ao destino, o menino depara-se com um animal desconhecido, um peru. Fica maravilhado. Ao voltar de um belo passeio de jipe com os tios, no qual tudo é novidade, vai novamente encontrar a ave e descobre que foi morta para ser servida em um aniversário. Sai para o segundo passeio e já percebe que a natureza exuberante está sendo destruída, os rios estão sujos. Chegando em casa, vê o peru saindo da mata. Mas não era o mesmo. Era outro, que comia a cabeça descartada do primeiro. No meio do choque e da angústia, o menino percebe uma luz vindo de dentro da mata: era um vagalume, o que o enche novamente de alegria.

“Os cimos” traz o mesmo personagem, refazendo a mesma trajetória anterior com o Tio: vai de sua terra natal até a cidade em construção. Mas o motivo desta viagem não é o mesmo. Sua mãe está muito doente e ele precisa ser afastado dela. Leva consigo o brinquedo predileto, um macaquinho com chapéu de plumas. Ainda na viagem, ressentido e com remorso pelo afastamento da Mãe, pensa em livrar-se do brinquedo, mas acaba jogando fora apenas o chapéu emplumado. Essa viagem é repleta de dor e sofrimento. Todos cuidam do Menino para amenizar seu sentimento. Em uma manhã aparece no alto da árvore vista da janela um lindo tucano, que vem comer os frutos da árvore, contrastando com clima sombrio da dor. O tucano se faz presente todas as manhãs, e o Menino e o Tio passam a esperá-lo diariamente.

O Tio recebe dois telegramas. O primeiro dizendo que a mãe piorara e o segundo, três dias depois, informando a sua cura. De volta pra casa, ainda dentro do avião, o menino percebe que perdeu o macaquinho. Em prantos, recebe do copiloto o chapéu emplumado que havia jogado fora anteriormente e constrói o pensamento de que as coisas não se perdem para sempre, vão e voltam. Num movimento imaginário, refaz toda a sua trajetória, o passeio de jipe, o tucano, o macaquinho, a mãe curada. E reclama com o Tio que avisa do final da viagem.

Nos dois contos selecionados, os acontecimentos não podem ser explicados apenas por uma ótica racional. Há, incutidos nessas estórias, aspectos inconscientes que, o tempo todo,

parecem tentar se estruturar, seja no tempo presente ou no resgate mnemônico dos personagens. Há frequentemente uma transformação no aspecto concreto ou simbólico, demonstrando o caráter mítico presente nas estórias. Em “As margens da alegria”, a criança parte para uma viagem ao lugar onde era construída a grande cidade. Segundo o próprio texto, “Era uma viagem inventada no feliz; para ele, produzia-se em caso de sonho” (ROSA, 2001, p.49). Em Enigmas da modernidade-mundo, Otavio Ianni (2000, p. 13) revela que, “Em geral, a viagem compreende várias significações e conotações simultâneas complementares ou mesmo contraditórias”. Nesse sentido é possível perceber que a visão de viagem para o menino, no seu pequeno universo, é bem diferente da concepção de viagem no decorrer desse e do outro conto citado. Durante esse processo o personagem irá se deparar com um mundo novo, diferente de tudo o que ele já conhecia. Sai de um universo seguro, onde só há alegria e leveza, e se dispõe para uma viagem que lhe revelará uma realidade jamais presenciada. Ele já não é mais o mesmo. Há “assim um crescer e desconter-se” (ROSA, 2001, p.49) e ele deixa de ser “O menino” para ser “O Menino”, demonstrando que esse Menino com “M” maiúsculo assume, então, um início de individuação, de apropriação da sua vida, e a enxergará sob um viés mais amadurecido, pois será também perpassado pela morte e pelo sofrimento. Por não ter um nome definido, o Menino pode ser qualquer menino que se identifique com ele, que seja sonhador e ingênuo.

“Os cimos” traz em sua narrativa os mesmos elementos do primeiro conto: o personagem central é o Menino, o ambiente é o mesmo e a proposta da viagem também está presente. Inicia-se com a possibilidade da morte da Mãe e a viagem agora não é alegre, mas repleta de sofrimento. O narrador diz que “o Menino sofria sofreado” (2001, p. 226) e esse personagem começa inconscientemente a perceber, através de um macaquinho que leva consigo, que o apego às coisas não é bom porque traz angústia quando as perdemos. E, com remorso por deixar a mãe doente, joga fora o chapéu do macaquinho como se quisesse se sacrificar:

concebiam um remorso, de ter no bolso o bonequinho macaquinho [...] Devia jogar fora? Não, o macaquinho de calças pardas se dava de também miúdo companheiro, de não merecer maltratos. Desprendeu somente o chapeuzinho com a pluma, este sim, jogou, agora não havia mais. (ROSA, 2001, p. 225)

Outro ponto central da narrativa acontece em torno de um tucano que, diariamente, às 6 horas e 20 minutos, pousa no alto de uma árvore para se alimentar e vai embora às 6 horas e 30 minutos, hora do sol que, diferentemente do vagalume citado do final do primeiro conto, tem uma luz infinitamente mais forte. Nesse movimento do tucano, o Menino aprende a esperar e a controlar a expectativa da partida e da volta. Ao contrário do que se espera, sua mãe sobrevive e ele retorna ao lar, mas perde o macaquinho demonstrando sua aprendizagem com relação às perdas.

No percurso do primeiro ao último conto, pode se perceber que há um processo de aprendizagem, uma busca de identidade, de autoformação, elementos característicos do chamado “romance de formação” (Bildungsroman), que trata da questão da formação do indivíduo em seu contexto histórico, do desenvolvimento de seu potencial emoldurado por um cenário social (Cf. MAZZARI, 1999, p. 67). Tal gênero tem origem na cultura alemã e seu marco de início é a versão definitiva do romance *Os Anos de Aprendizado* de Wilhelm Meister, de Goethe, que data de 1793-95.

Com meios estéticos até então inéditos na literatura alemã, Goethe empreendeu a primeira grande tentativa de retratar e discutir a sociedade de seu tempo de maneira global, colocando no centro do romance a questão da formação do indivíduo, do desenvolvimento de suas potencialidades sob condições históricas concretas. (MAZZARI, 2006, p. 7- 8)

Segundo Mazzari, nesse romance Goethe mostra, no personagem Wilhelm, “a expansão plena e harmoniosa das potencialidades do herói [...], a realização efetiva de sua totalidade humana é projetada no futuro e sua existência apresenta-se assim como um ‘estar a caminho’ rumo a uma maestria ou sabedoria de vida”. (MAZZARI, 2006, p. 14)

A obra referência do Bildungsroman é permeada pela tensão dialética entre o real e o ideal, elementos constitutivos do gênero. Existem possibilidades, mas também existem limites para a realização dos objetivos do personagem. (Cf. MAZZARI, 2006, p. 14)

Diferentemente do Menino de Rosa, o personagem de Goethe faz uma reflexão consciente da vida e das escolhas que fará, enquanto o outro passa pelo processo de amadurecimento de forma inconsciente, característica da infância.

Willi Bolle, em seu livro *grandesertão.com*, relata que *Grande Sertão: Veredas* pertence ao gênero dos romances de aprendizagem, afirmando que essa obra

[...]combina o potencial das duas vertentes do romance de formação goethiano: os “anos de aprendizado” e os “anos de andanças”. Sua composição labiríntica com buscas, errâncias, autocorreções, descobertas é o modelo de um processo de aprendizagem, no plano da história narrada como do método de narrar [...] Desde a antiguidade o labirinto é comparado ao cérebro humano e concebido como “metáfora da aprendizagem” (BOLLE, 2004, p.86)

Pode-se pensar que o mesmo acontece em *Primeiras Estórias*. Toda a trajetória da personagem, suas “andanças”, revelam seu processo de aprendizagem em que através do sofrimento, das descobertas percebe-se a transformação do menino. Essa passagem é decorrente de uma travessia, tema comum em Rosa, simbolizada pela viagem à Brasília, representada como a cidade, o novo, o moderno que toma o lugar do rústico, do tradicional. A ingenuidade cede ao conhecimento, a informação. Para aprender algo é necessário passar por uma “travessia”, sair do lugar comum e ir em busca do desconhecido.

Ainda que não se possa considerar *Primeiras Estórias*, nem os contos específicos a serem analisados, como um “romance de formação”, é possível adotar alguns elementos característicos do gênero e tomar esses contos como uma espécie de “narrativa de formação”, uma vez que por meio deles se pontua o amadurecimento e certa aprendizagem diante da vida do personagem do Menino. Nessas duas obras, a infância é colocada em lugar de destaque, em oposição ao que acontece no decorrer da história em geral e da própria literatura.

Os estudos sobre a infância permeiam todo o século XX. Anteriormente tratadas como adultos em miniatura, às crianças não era direcionado nenhum trabalho, científico ou não, que retratasse sua real condição, seja no aspecto fisiológico, emocional ou social. Por não ser igual ao adulto, a criança foi por muito tempo considerada inferior a este, e causava certo

estranhamento por seu comportamento imaturo. Maisons-Laffitte no prefácio do livro de Philippe Ariès, *História social da criança e da família* (1981), relata que

A duração da infância era reduzida a seu período mais frágil, enquanto o filhote do homem ainda não conseguia bastar-se; a criança então, mal adquiria algum desembaraço físico, era logo misturada aos adultos, e partilhava de seus trabalhos e jogos. De criancinha pequena, ela se transformava imediatamente em homem jovem, sem passar pelas etapas da juventude, que talvez fossem praticadas antes da Idade Média e que se tornaram aspectos essenciais das sociedades evoluídas de hoje. (MAISONS-LAFFITTE, 1981. p. 10).

357

Segundo Maisons-Laffitte, não havia preocupação para essa etapa da vida na civilização medieval. Se a criança morria pouco importava, logo ela seria substituída por outra, pois “A passagem da criança pela família e pela sociedade era muito breve e muito insignificante para que tivesse tempo ou razão de forçar a memória e tocar a sensibilidade”. (MAISONS-LAFFITTE, 1981, p. 10)

Pensadores como Sigmund Freud (1856-1939) e Lev Vygotsky (1896-1934) proporcionaram um novo olhar a respeito da infância. Na Psicologia, Freud (1980) a considerou como gênese da vida adulta, a qual é resgatada pelos adultos através de registros de memória ou por raros insights vindos do inconsciente. Por sua importância, tenta-se a todo o momento compreendê-la e lhe atribuir significado. Abria-se, assim, espaço para uma concepção inédita da infância, embora ela ainda fosse vista como uma etapa de aquisição de habilidades e competências para a vida adulta. No campo da Pedagogia, é com Vygotsky (2009) que a criança ganha um espaço próprio. Ele afirma que a linguagem foi um marco para a humanidade se distinguir dos demais animais, pois o ser humano pensa através das palavras e dessa forma se torna um ser histórico social; como a criança já possui a linguagem, também ela consegue se expressar e emitir suas ideias e opiniões.

É no contexto desse pensamento específico acerca da criança que se propõe, nesta pesquisa, uma reflexão sobre as maneiras pelas quais a infância e suas transformações serão descritas, simbolicamente, nas narrativas literárias. Em artigo acerca da infância na literatura brasileira contemporânea, Anderson Luís Nunes da Mata afirma que, fora da literatura

infanto-juvenil, “a infância se transforma em tema periférico” (2015, p.13), sendo pouco representada nos textos.

Ainda no mesmo artigo, Mata ressalta que

Desse modo, percebe-se que, mesmo com toda a importância que a infância ganhou ao longo do século XX na filosofia, na medicina e nas políticas públicas, por meio da especialização de saberes voltados para a compreensão dos dilemas específicos enfrentados pelos sujeitos que ocupam essa faixa etária, sua presença na literatura não é tão ampla. No entanto, embora limitada do ponto de vista quantitativo, ela é significativa, se considerarmos o investimento na reflexão sobre o papel formativo e determinante da infância, como na obra de autores capitais para as literaturas do século XX, como Marcel Proust e Graciliano Ramos, ou da investigação do universo infantil e seu potencial criativo de transformação da própria linguagem literária, como na obra de Lewis Carroll e de Manoel de Barros. (MATA, 2015, p.13)

Foi com a estética modernista que a literatura pôde se utilizar de maneira mais autêntica da temática da infância na Literatura Brasileira. Temática impossível de ser utilizada na época anterior, que preconizava a beleza através da representação sublime e das temáticas de cunho elevado. Um exemplo claro disso é a possibilidade que os escritores têm de utilizar a linguagem coloquial, valorizar a cultura regional brasileira que os leva inevitavelmente a se remeterem às suas infâncias, vividas fora dos centros urbanos brasileiros, e conseqüentemente valorizar suas culturas primitivas, ligadas ao folclore e a tradição popular brasileira. Neste momento, a infância está singularmente presente em nossa literatura, como podemos notar, por exemplo, em várias obras de escritores modernistas como as dos poetas Oswald de Andrade, Jorge de Lima, Cecília Meireles, Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade, como também em romancistas como José Lins do Rego, Graciliano Ramos, Guimarães Rosa, Jorge Amado, entre outros.

Cada época tem uma maneira própria de tratar a infância. As questões sociais, econômicas e culturais fornecem os parâmetros para essa forma. Exemplo disso é o fato de

que, durante a Idade Média, não se conhecia a idade das pessoas. A mortalidade infantil era significativa na mesma proporção que a infância era insignificante. Na literatura não era diferente. Segundo Mata (2015, p.14),

Quando se fala da “representação da infância” na literatura, portanto, pode-se olhar de longe, para os números, que refletem regularidades e nos dão gráficos desanimadores no que se refere à multiplicidade de pontos de vista representados nesses textos.

359

Atualmente o quadro referente a saúde não é mais o mesmo. No entanto, a presença da infância na literatura continua pequena. Ainda citando Mata, no mesmo artigo:

Se uma perspectiva é determinada pelo corpo a partir do qual se constitui um ponto de vista e se exprime um mundo, [...] a presença limitada dos corpos infantis nas narrativas contemporâneas apaga a possibilidade do surgimento desses mundos, que a própria literatura já demonstrou ser um espaço privilegiado de exercício da criatividade [...]. (MATA, 2015, p.14).

Por isso a importância de verificar na literatura moderna brasileira como a criança vem sido tratada. Considerando que Guimarães Rosa é um dos mais importantes escritores dessa época e que o recorte em questão contempla a formação do indivíduo da infância a adolescência, é importante considerar que os contos apresentam algumas características provenientes do Romance de Formação e que podem ser analisadas dentro da narrativa, o presente trabalho se faz relevante. A infância é um tema de forte presença em toda a obra do autor. Mesmo havendo trabalhos que estudaram esse tema na obra de Rosa a perspectiva analítica adotada para o estudo – a possível relação com a tradição da narrativa de formação – revela uma perspectiva singular, pertinente e produtiva para a análise da obra do autor de Primeiras Estórias. Ana Paula Pacheco afirma que

Já há bastante tempo a obra de Guimarães Rosa é assunto da crítica literária brasileira, e não só desta, mas também dos que viram na

ficção do escritor mineiro o nosso mais perfeito “mistério”. Primeiras Estórias (1962), contudo, ficou um pouco a sombra, sob o impacto de Grande sertão: veredas [...]. (PACHECO, 2006, p.15)

Porém, apesar de “ficar a sombra” e não se comparar em quantidade aos estudos dedicados ao Grande sertão: veredas, Primeiras Estórias se faz importante por tematizar condições e fases da vida humana consideradas à margem da sociedade, como a infância, a loucura e a velhice e também porque, apesar conter contos curtos e ser considerada estruturalmente diferente das obras publicadas anteriormente, manteve as características do autor como expressa Henriqueta Lisboa:

Sua intuição amorosa, seu gosto pela vida e pela renovação da vida através da arte tomada como atividade lúdica, fazem com que ele se assemelhe às crianças e aos primitivos, seres que se agitam e se movimentam sem motivação exata e sem interesse consciente. (LISBOA, 1983, p. 171).

Especificamente em Guimarães Rosa, segundo observa Lisboa, “parece-me, todavia, que na realização dessa obra monumental e complexa, a infância assume, quer na qualidade de tema quer como presença ou vivência, importância liminar e até fundamental.” (LISBOA, 1983, p. 170). Em seus contos, a criança apresenta novas significações em diferentes aspectos como as decepções, frustrações e perdas. A personalidade infantil é retratada com espontaneidade e não pelo olhar dos adultos. Para Lisboa, todos esses elementos aliados “a integração do regional no universal, [...] nas inovações da linguagem, no emprego das metáforas, no domínio estilístico” (LISBOA, 1983, p. 170), fazem com que o estudo da obra de Guimarães Rosa seja sempre atual e inovador.

Como já dito, João Guimarães Rosa é um dos principais escritores da modernidade na literatura brasileira e na mundial, tanto por seu modo peculiar e universal de retratar suas origens mineiras, quanto por sua criatividade de inventar de novas palavras.

## Referências



- ARIÈS, Philippe. **História social da infância e da família**. 2. ed. Rio de Janeiro: LTC, 1981.
- BOLLE, Willi. **grandesertão.br**. 1. ed. São Paulo: Duas cidades; Editora 34, 2004
- CHEVALIER, Jean; Gheerbrant, Alain. **Dicionário de Símbolos**. São Paulo: José Olímpio, 2009.
- COVIZZI, Lenira Marques. Primeiras estórias: a busca dos avessos pelos direitos enigmáticos. In: **O Insólito em Guimarães Rosa e Borges**. São Paulo: Ática, 1978. p. 63-105
- FREUD, S. Lembranças encobridoras. In: **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas completas de S. Freud**. Tradução Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1980. Vol. 3, p. 333-358. (Texto original publicado em 1899)
- IANNI, Octávio. Metáforas da viagem. In: **Enigmas da Modernidade mundo**. São Paulo: Record, 2000.
- LISBOA, Henriqueta. "O motivo infantil na obra de Guimarães Rosa". In: COUTINHO, Eduardo (Org). **Fortuna crítica**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.
- LUKÁCS, George. "Pósfácio". In: GOETHE, Johann Wolfgang von. **Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister**. Tradução Nicolino Simone Neto São Paulo: Editora 34, 2006.
- MAISONS-LAFFITTE. Prefácio. In ARIÈS, Philippe. **História social da infância e da família**. 2. ed. Rio de Janeiro: LTC, 1981. p. 9-27
- CHEVALIER, Jean; Gheerbrant, Alain. **Dicionário de Símbolos**. São Paulo: José Olímpio, 2009.
- MATA, Anderson Luis Nunes da. Infância na literatura brasileira contemporânea: tema, conceito, poética. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, n. 46, p. 13-20, jul./dez. 2015. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/elbc/n46/2316-4018-elbc-46-00013.pdf>. Acesso em 02 set. 2015.
- MAZZARI, Marcus Vinícius. "Os Anos de Aprendizado de Wihelm Meister como protótipo do Romance de Formação. In: **Romance de Formação em perspectiva histórica: o Tambor de Lata de Günter Grass**. São Paulo, Ateliê Editorial,1999.
- MAZZARI, Marcus Vinicius. Apresentação. In: GOETHE, Johann Wolfgang Von. **Os anos de Aprendizagem de Wilhelm Meister**. Tradução Nicolino Simone Neto. São Paulo: Editora 34, 2006. p. 7-23.
- OLIVEIRA, Franklin. Gumarães Rosa. In: **A literatura no Brasil**. Vol 5. Era Modernista. (Dir. COUTINHO, Afrânio; Co-direção COUTINHO, Eduardo de Faria) São Paulo: Global Editora, 2004. p. 475-526.

OLIVEIRA, Marta Kohl. **Vygotsky**: aprendizado e desenvolvimento, um processo sócio histórico. São Paulo: Scipione, 1997.

PACHECO, Ana Paula. **Lugar do Mito**: narrativa e processo social nas Primeiras histórias de Guimarães Rosa. São Paulo: Nankim, 2006.

RÓNAI, Paulo. Os vastos espaços. In: ROSA, José Guimarães. **Primeiras Estórias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001

ROSA, José Guimarães. **Primeiras Estórias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

VYGOTSKY, Lev. **A construção do pensamento e da linguagem**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

**PROJETOS DE VIDA E DE FÉ: MURILO MENDES ESCREVE A ALCEU  
AMOROSO LIMA**

**Fátima Aparecida Campos de Oliveira (CES/JF)**

**Resumo:** Esta pesquisa pretende investigar a correspondência enviada pelo poeta Murilo Mendes, juiz-forano (1901-1975) ao crítico literário e escritor, Alceu Amoroso Lima, petropolitano (1893-1983). Este lote de documentos data de 27 de dezembro de 1930 a 10 de setembro de 1941 e compreende 10 cartas, 2 telegramas e 4 bilhetes. Parte desta pesquisa está sendo desenvolvida no Centro Cultural Alceu Amoroso Lima para A Liberdade/CAALL, em Petrópolis/RJ, cujos originais estão depositados no Arquivo Trystão de Athayde (ATA). Outra parte, no Museu de Arte Murilo Mendes, MAMM/JF, administrado pela Universidade Federal de Juiz de Fora/UFJF, responsável pela custódia do acervo muriliano. Esta pesquisa é um projeto de dissertação a ser desenvolvido no Programa de Mestrado em Letras, do Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora, CES/JF e uma ação do Projeto, **O resgate das escrituras:** da correspondência e dos manuscritos de escritores mineiros para a composição de um dossiê genético-crítico, (Cnpq), objetivando a elaboração de uma edição anotada desta correspondência. Esta pesquisa fundamenta-se nos pressupostos teóricos que envolvem arquivos pessoais e Crítica genética, abordando a importância da epistolografia como fonte de pesquisa literária, apoiados em aspectos da teoria da literatura. Pretende-se, ainda, aprofundar a análise da correspondência mantida entre os referidos escritores, observando o espaço de compartilhamento de opiniões, projetos políticos, projetos de vida e de fé.

**Palavras-Chave:** Murilo Mendes. Alceu Amoroso Lima. Crítica Genética. Epistolografia. Arquivo pessoal

**Introdução**

“O passado não é aquilo que passa,  
É aquilo que fica do que passou.”  
(Alceu Amoroso Lima)

Murilo Mendes e Alceu Amoroso Lima mantiveram uma longa e duradoura amizade. Pesquisar a correspondência destes signatários é de fundamental importância para os estudos

literários, uma vez que a mesma envolve escritores, registra conteúdo crítico, assuntos históricos, políticos, religiosos e direitos humanos, como é o caso do lote em questão, além de discussões sobre romances e poesia, servindo para esclarecer fatos importantes sobre os referidos escritores, suas obras, fundamentos das diferentes correntes literárias e compartilhamento de ideias e opiniões.

Em cartas, o poeta modernista Murilo Mendes legitimava a autoridade de Alceu Amoroso Lima como crítico literário e se posicionava como **discípulo** do grande **mestre** católico.

Moema Rodrigues Brandão Mendes (2012) aponta a relevância das cartas e as diversas informações nelas contida:

[...] A importância das cartas não está em apenas informar, explicar e orientar o leitor com revelações biográficas, mas também em apresentar ideias e elaborações estéticas, projetos e intimidades de homens-poetas-prosadores, que foram importantes na formação da literatura brasileira (MENDES, 2012, p. 5).

A correspondência tem importante espaço de sociabilidade para qualquer indivíduo. A carta, segundo Eliane Vasconcellos, “é a conversação com alguém que está ausente, na qual colocamos o que diríamos se estivéssemos presentes” (VASCONCELLOS, 1998, p. 61).

A obra epistolográfica produzida entre escritores é uma fonte especial para análise das formas de produção intelectual, pois revela marcas de relações conjuntas. É o itinerário de uma caminhada, diário de uma existência, revelação de um indivíduo diante de outro, que reaproxima e se faz presente (BARBOSA, 2012, p. 20).

A troca de correspondência só existe em função do outro, para quem se dirige uma fala e de quem se espera uma resposta (VIANNA, 2001, p. 23). De acordo com Siqueira, o gênero epistolar constitui um meio de comunicação desde a Antiguidade e é de grande valor para a sociedade (SIQUEIRA, 2013, p. 15).

Sobre a carta, Moraes afirma: “essa escrita, resulta, sob essa perspectiva, de uma reflexão maior, do encontro mais intenso do sujeito com ele mesmo”. Nela há “o completo amadurecimento das novas ideias, o confronto mais apurado com as verdades interiores, em um tempo mais dilatado” (MORAES, 2005, p. 19).

As cartas, objeto de investigação deste projeto, estão sendo transcritas a partir de consultas ao centro Cultural Alceu Amoroso Lima para a Liberdade/CAALL, em Petrópolis/RJ, no Arquivo Tristão de Athayde (ATA), onde se encontram os documentos originais e no Museu de Arte Murilo Mendes/MAMM/JF, administrado pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF) onde se encontram as cópias.

O objetivo é estudar a correspondência como gênero e fonte de pesquisa literária, e, para isso, uma edição de fontes será elaborada, criando notas explicativas ou fontes que tenham relevância para a literatura, e que sejam geradas pelo conteúdo das missivas. Sobre a carta, enquanto gênero literário, Eliane Vasconcellos afirma:

As cartas são hodiernamente consideradas parte integrante da obra de um autor, pois é comum encontrarmos a correspondência publicada junto à obra completa. Apesar de não haver na correspondência a intenção de fazer arte, ela pode ser considerada um gênero literário (VASCONCELLOS, 1998, p. 62).

A edição anotada das fontes, consequência deste estudo aprofundado, exibirá notas explicativas, elucidando fatos relevantes, cruzando informações sobre os correspondentes e terceiros citados nas cartas e dados sobre o fazer literário e obras de arte. Serão estudadas as relações de Murilo Mendes e Alceu Amoroso Lima na perspectiva do catolicismo brasileiro, uma convicção para Lima e uma desmedida procura para Murilo Mendes e também as produções literárias e as atividades de militante de Lima.

Esta pesquisa encontra-se ainda em fase inicial e por isso, será utilizada apenas uma carta, a de nº 10<sup>55</sup>, transcrita na íntegra, preservando a forma original da escrita.

### **Manuscritos<sup>56</sup>**

A consulta aos manuscritos é de essencial importância para que sejam determinados os critérios para o estabelecimento do texto da edição de fontes, e o método utilizado na transcrição das cartas. Antonio Candido (2008) assim ressalta a relevância dos manuscritos:

---

<sup>55</sup> A numeração das cartas é um critério elaborado pela pesquisadora a fim de facilitar a organização das missivas.

<sup>56</sup> A abordagem adotada como critério é que a carta será tratada como um manuscrito.

O estudioso de literatura visa essencialmente ao conhecimento e análise do texto literário. Este apresenta dois aspectos básicos:

Acessórios

Essencial

O primeiro é a sua realidade material (aspecto, papel, caligrafia, tipo, estado do texto, etc), mas a sua história (por quem, como, onde, quando, em que condições foi escrito). É por assim dizer, o corpo da obra literária e a história desse corpo.

O segundo é a sua realidade íntima e finalidade verdadeira: natureza, significado, alcance artístico e humano. É de certo modo, a sua alma (CANDIDO, 2008, p.13).

Ao lado dos manuscritos, há elementos que podem ajudar na compreensão do processo criativo: rascunhos, anotações, bilhetes, cartões, cartas, telegramas e outros documentos relacionados. Por meio das cartas, revelam-se momentos de vida, eventos políticos e socioculturais, fontes e influências.

“É o manuscrito que torna possível a exploração de sua potencialidade” (SALLES, 2008, p. 16). Os manuscritos são os traços deixados pelo autor para que o geneticista possa percorrer os meandros da sua obra, e são definidos como documentos de processo, uma vez que, atualmente, com a ampliação dos estudos genéticos, o espectro do corpus das pesquisas é cada vez mais diverso (SALLES, 2008, p. 23).

Para a abordagem do material colhido, o pesquisador necessita escolher um caminho adequado para melhor compreensão de sua investigação. Sobre o manuscrito literário, Mendes afirma que é ele “o detentor de parte das manifestações de insatisfação e angústias do escritor e ainda garante o não apagamento dos sinais da criação”(MENDES, 2011, p.5), muitas vezes registrados na troca de correspondência entre os signatários.

### **Crítica genética**

Para compreender a Crítica genética é necessário conhecer um pouco de sua história, de sua gênese (SALLES, 2008, p. 11). Esta teoria teve início na França em 1968, quando

Louis Hay coordenou uma equipe de pesquisadores, no Centro Nacional de Recherches Scientifiques (CNRS), em Paris, para organizar os manuscritos do poeta alemão Heinrich Heine, que acabavam de ser adquiridos pela Biblioteca Nacional Francesa (SOUZA, 2008).

A equipe era formada principalmente por germanistas. Essa equipe associou-se a outras, que se interessaram pelos manuscritos de Proust, Zola, Valery e Flaubert. Daí começou-se a ver a problemática geral que havia na Crítica genética e foi criado um laboratório específico dentro do CNRS: o ITEM (Institut de Texts et Manuscrits Moderns), composto atualmente de várias equipes que estudam Aragon, Baudelaire, Neruoal, Flaubert, Heine, Joyce, Proust, Sartre, Valery, Zola. Há também, laboratórios de Codicologia moderna, de tratamento ótico das escrituras, de informática, de manuscrito e linguística e de manuscrito e cultura (SALLES, 1992, p. 11).

No Brasil, esse estudo foi introduzido por Philippe Willermart que organizou o primeiro Colóquio desse gênero em 1985, I Colóquio de Crítica textual: O Manuscrito Moderno e as Edições na Universidade de São Paulo e incentivou vários pesquisadores a se dedicarem a esse assunto. Philippe Willermart já havia pesquisado sobre os manuscritos de Gustave Flaubert.

A Crítica genética vem se desenvolvendo, principalmente, através dos Pesquisadores em Crítica genética (APCG), que reúne os principais grupos de pesquisa no Brasil. O processo de criação é, de fato, o objeto de estudo da Crítica genética, tendo em vista as inibições do espaço percorrido durante a construção da produção artística, como explica Salles (2008), ressaltando que a correspondência pode ser uma essencial fonte deste tipo de pesquisa.

Transformações e desvendar os mecanismos de sua produção. A Crítica genética ou a Genética textual é uma ciência nova, pois recebeu o estatuto de disciplina independente em 1968 e está aberta a inúmeras tentativas que irão enriquecer esse estudo (SOUZA Esta pesquisa pretende, portanto, vislumbrar a função da Crítica genética por meio de análise da origem, elaboração e contínuas transformações de uma obra literária. Destaca-se a importância e reprodução dos manuscritos, das rasuras e marginálias que serão estudadas como forma de lapidação das missivas. Apreender o significado do texto segundo o critério do seu criador como um todo, o passado e o presente, buscando compreender sua evolução.

A Crítica genética é uma prática científica de natureza interdisciplinar e que tem como embasamento o estudo de manuscritos. É seu principal fundamento acompanhar a evolução do texto, resgatar as suas, 2009, p. 291).

O nome “crítica genética deve-se ao fato de que as pesquisas se dedicam ao acompanhamento teórico-crítico do processo da gênese das obras de arte” (SALLES, 2008, p. 26) e que se preocupa com textos inéditos, com a correspondência dos autores e com a história da obra. É objeto da Crítica genética avaliar a criação do autor e os diversos momentos e aspectos dessa criação. “A crítica genética evidencia um progressivo interesse pelos processos de criação” (MENDES, 2011, p. 5).

O crítico genético utiliza-se da Crítica textual para auxiliá-lo na maneira como os dados e o material a serem trabalhados deverão ser observados de modo que o pesquisador tenha um maior entendimento da obra. Segundo Salles (2008), o crítico genético, ao pesquisar uma obra, reconhecerá uma nova perspectiva em um referido arquivo.

Lidamos com índices, ou seja, a todos os registros que o artista faz ao longo do processo. Além disso, o processo criador é repleto de decisões que não deixam rastros. Desse modo, por mais completo que seja o dossiê com o qual lidamos, não temos acesso a todo o caminho criativo, mas a muito desse percurso (SALLES, 2008, p. 56).

Ao nos depararmos com o objeto-carta como elemento de estudo da Crítica genética, estamos, necessariamente, acompanhando uma série de registros de acontecimentos interligados, que poderiam ser objeto de criação.

Na relação entre esses registros e a obra entregue ao público, encontramos um pensamento em processo. E é exatamente como se dá essa construção o que nos interessa (SALLES, 2008, p. 35).

Ainda segundo Salles (2008), o que confere especificidade ao método, o que o distingue de outros estudos que também têm esses documentos como objeto, é o seu propósito.

[ ] é o fato de torná-los como índices do processo de criação, suportes para a produção artística ou registros de memória de uma



criação, e assim, dar um tratamento metodológico que possibilite um maior conhecimento sobre esse percurso (SALLES, 2008, p. 30).

Esta pesquisa é bibliográfica, exploratória, documental e para o seu desenvolvimento, faz-se indispensável o conhecimento da vida dos signatários. As informações mencionadas nestas **Referências** foram consultadas na publicação intitulada **Murilo Mendes**, de Julio Castanõn Guimarães (1986) e no **Dicionário Histórico Biográfico Brasileiro** (DUARTE, 2010, p. 285-286).

### **Murilo Mendes**

Murilo Monteiro Mendes, mineiro, de Juiz de Fora, nasceu em 13 de maio de 1901 e morreu em Lisboa, Portugal, no dia 13 de agosto de 1975. Filho de Onofre Mendes, funcionário público, e Elisa Valentina Monteiro de Barros Mendes. Iniciou o estudo secundário em Juiz de Fora, dando continuidade em Niterói-RJ, no Colégio Salesiano, que funcionava como internato. Depois, ingressou no curso de Direito, que não concluiu. Leitor compulsivo e autodidata, desde cedo, dedicou-se ao estudo da cultura francesa, italiana e espanhola. Foi profundo admirador e conhecedor de música clássica, das artes plásticas, do cinema e da literatura.

Dois acontecimentos marcaram a juventude de Murilo Mendes: a passagem do cometa Halley, em 1910, e sua fuga do colégio interno em Niterói para ver, no Rio de Janeiro, as apresentações do dançarino russo Nijinsk, em 1917. Ambos, cometa e bailarino, foram considerados por ele, verdadeiras revelações poéticas.

Exerceu diversas atividades à procura de estabilidade profissional: técnico de farmácia, professor de francês, funcionário do cartório, telegrafista e arquivista do Ministério da Fazenda. Entre anos de 1924-1929, o autor começou a colaborar com textos e poemas para jornais e revistas do período modernista, como **Revista de Antropofagia**, **Verde**, **Terra Roxa**, entre outras.

Manteve intensa correspondência com grandes nomes da literatura nacional, como Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, Mário de Andrade, Antonio Candido, entre outros. Foi amigo do pintor, poeta e pensador católico Ismael Nery, que influenciou sua obra

e sua conversão ao catolicismo. Em 1947, casou-se com Maria da Saúde Cortesão, filha do historiador e escritor português Jaime Cortesão.

A obra poética de Murilo Mendes desenvolveu-se à margem do Movimento de Arte Moderna (1922), e depois se aproximou da chamada Geração de 45, fazendo parte da segunda fase do Modernismo. Murilo Mendes fazia parte de um grupo que, na década de 1930, encontrou, no cristianismo, o refúgio para as crises política e ideológica pelas quais o mundo passava. Dessa forma, esse conjunto de escritores da segunda geração moderna era chamado de espiritualista. Além de Murilo Mendes, fizeram parte desse grupo: Vinícius de Moraes e Cecília Meireles. Contudo, essa fase religiosa continuava agregada à realidade social e era um pressuposto para trazer o catolicismo mais voltado para os problemas sociais.

O escritor publicou seu primeiro livro em 1930, **Poemas**, com o qual recebeu o **Prêmio da Poesia da Fundação Graça Aranha**. Sua obra compreende cerca de 12 livros de poesia, três em prosa e vários, ainda, inéditos. Em seus poemas, encontram-se marcas profundas do pensamento religioso cristão, bem como do surrealismo, e ainda muito humor e crítica.

No ano de 1972, conquistou como consagração máxima de sua carreira o **Prêmio Internacional de Poesia Etna-Taormina**, pela primeira vez atribuído a um poeta brasileiro. Em 1977, ocorreu a publicação póstuma de **Ipotese**, livro de poesia escrito originalmente em italiano.

Suas principais publicações foram: **Tempo e eternidade** em colaboração com Jorge de Lima (1935); **A poesia em pânico** (1938); **Visionário** (1941); **Mundo enigma** (1944); **Tempo espanhol** (1964); **A idade do serrote** (1968); **Poliedro** (1972).

A primeira viagem de Murilo Mendes à Europa foi em 1952, a segunda, em 1953, viajando até 1955, período em que se instalou na Bélgica e na Holanda, fazendo conferências em universidades, palestrando não somente sobre literatura brasileira, mas sobre cultura, artes plásticas, arquitetura e música. Em 1955, Murilo Mendes e Maria da Saúde voltam ao Brasil, visitando Minas Gerais, revendo e percorrendo com amigos as cidades de Ouro Preto e Mariana. Dessa volta às raízes barrocas, resulta o livro **Contemplação de Ouro Preto** (1954), e, no mesmo ano, publica **Office Humain**.

**Alceu Amoroso Lima**

Escritor, católico e brasileiro. Nasceu em 11 de dezembro de 1893, no Rio de Janeiro, tendo feito seus estudos na Capital Federal, onde se formou em Direito. Estreou nas letras muito cedo, publicando uma obra que tratava do perfil de Afonso Arinos. Crítico literário colaborou em diversos jornais e revistas. Sua conversão ao catolicismo deu-se em 15 de agosto de 1928, fato que mudou o rumo de sua vida. Usava o pseudônimo de Tristão de Athayde.

O seu livro de maior sucesso foi **Idade, sexo e tempo** (1938). Em 1928, morre em um acidente seu amigo Jackson de Figueiredo e Alceu Amoroso Lima o substituiu à frente do Centro D. Vital e da revista **A ordem**. Colaborador íntimo do cardeal Leme, torna-se secretário geral da Liga Eleitoral católica (1933) e presidente da Ação Católica Brasileira (1935). Ao término do Concílio Vaticano II, o Papa Paulo VI o escolheu para membro da Pontifícia Comissão de Justiça e Paz. Entre suas múltiplas atividades, destacam-se a de educador e escritor. Foi reitor na Universidade do Distrito Federal, membro do Conselho Nacional de Educação, da Academia Brasileira de Letras, da Academia de Ciências Morais e Políticas do Instituto de França e um dos fundadores da Universidade Católica do Rio de Janeiro (1941) e do Movimento Democrata-Cristão da América Latina. Com o golpe militar de 1964, converteu-se em símbolo de resistência ao arbítrio do Estado à violência e à tortura. Seus artigos semanais no **Jornal do Brasil** e na **Folha de São Paulo** foram a voz da consciência nacional, da liberdade, do respeito aos direitos humanos, da luta pela anistia e redemocratização do país. Casado com D. Maria Tereza de Faria com quem viveu 64 anos, teve sete filhos, Maria Helena, Lia (Madre Maria Tereza), Alceu, Luís, Jorge, Sílvia e Paulo.

As obras publicadas pelo autor foram: **Afonso Arinos**(1923); **Estudos**(1927-1933); **Tentativa de itinerários**(1929); **O cardeal Leme** (1943) **A família no mundo moderno** (1960); **Os direitos dos homens e o homem sem direito** (1974) . Alceu Amoroso Lima, o Tristão de Athayde, morreu em Petrópolis, no dia 14 de agosto de 1983, deixando-nos o legado profético da alegria conquistada a partir da fé que revela as verdadeiras dimensões da vida, na fidelidade a Deus e aos homens (ARGON, 2014, p.15).

Edição de fontes

Carta nº 10

10-05-1939

Caro Alceu:

Há vários dias que procuro em vão me comunicar com V. mas na sua casa, nem no escritório nada sabem (aparentemente) de suas decidas e subidas, nem o seu endereço em Petrópolis<sup>57</sup>. Afinal obtive este com o Otávio de Faria<sup>58</sup>.

E resolvi escrever-lhe o caso do Vigário de Brodowski, Padre Sócrates. A situação, segundo Portinari, piora dia a dia. Ele me contou que a velha mãe dele foi para cama há 8 dias, depois de ter ouvido o Padre dizer cousas horríveis do púlpito, contra pessoas da família dela. O Portinari pede-lhe a grande caridade de ir, V., ao nuncio, achando dispensável a presença dele, pois não quer parecer que está fazendo carga contra o Padre \_\_\_\_\_. Estou certo de que, graças à sua atuação, o Padre será transferido, pedindo-lhe encarecidamente procurar o nuncio, caso possível, logo que receba esta. O Portinari está nervosíssimo, e eu sumamente aborrecido com este caso.

Hoje copieei 2 poemas<sup>59</sup> para “a ordem”<sup>60</sup> e vou levá-los ao Lauro, pois devo assistir a aula de Dom Martinho.

Receba um afetuoso abraço

Murilo  
Rio, 10-5-1939

---

<sup>57</sup> Rua Mosela, 289 — Mosela — Petrópolis-RJ — Prefeitura de Petrópolis — História de Petrópolis. Disponível em: <<https://www.petropolis.rj.gov.br/fct/index.php/turismo/atrativos-turisticos/94>>. Acesso em: 19.ago.2015.

<sup>58</sup> Otávio de Faria (1908-1980) foi escritor brasileiro. Membro da Academia Brasileira de Letras, eleito para a cadeira de nº 27. Foi também jornalista, ensaísta, romancista, crítico literário e tradutor. Nasceu em 15 de outubro de 1908 no Rio de Janeiro. Filho de Alberto de Faria e Maria Tereza de Almeida Faria. Seu pai, autor da biografia do Barão de Mauá, foi membro da Academia Brasileira de Letras. Passou a infância entre o Rio de Janeiro e Petrópolis, onde a família veraneava, na casa adquirida do Barão de Mauá, hoje tombada pelo Patrimônio Histórico. Era cunhado de Alceu Amoroso Lima. Em 1927 iniciou sua colaboração em A Ordem, Órgão do Centro Dom Vital, e em Literatura. Disponível em: <[www.e-biografias.net/otaviodefaria](http://www.e-biografias.net/otaviodefaria)>. Acesso em: 19.ago.2015.

<sup>59</sup> Informação não localizada pela pesquisadora.

<sup>60</sup> A Revista “A Ordem” foi fundada por Jackson de Figueiredo em 1921 e possuía um caráter assumidamente político, sendo uma das expressões laicas da reação católica contra os ideais socialistas e liberais que acentuaram no período pós-Primeira Guerra Mundial. Em 1928, com a morte de seu fundador, assume a presidência da Revista Alceu Amoroso Lima (Tristão de Athayde) e com a nova presidência, o periódico perde seu caráter político e passa a ser uma revista católica de cultura geral, passando a ter como principal objetivo a cristianização da camada intelectual da população o que na verdade, continua revelando o caráter político da mesma, entretanto com uma nova estratégia. Disponível em: <[www.histedbr.fe.unicamp.br-acer-histedbr/jornada/...8E9Di5v](http://www.histedbr.fe.unicamp.br-acer-histedbr/jornada/...8E9Di5v)>. Acesso em: 19.ago.2015.

## Considerações Finais

A leitura da correspondência passiva presente nos arquivos pessoais de Murilo Mendes e de Alceu Amoroso Lima, por meio de cópias — localizadas no MAMM-Juiz de Fora-MG — e por meio de originais — localizadas no CAALL-Petrópolis-RJ — revelaram as relações de amizade entre os referidos autores, e também o pensamento muriliano e o amorosiano sobre assuntos diversos, tais como cultura, religião, catolicismo essencialista e vida literária.

## Referências

ARGON, Maria de Fátima Moraes (Org.). **Centro Alceu Amoroso Lima para a Liberdade – CAALL**. 2.ed. revista e atualizada. Petrópolis: Reflexão, 2014.

BARBOSA, Beatriz Pires de Moraes. **A Utilização dos arquivos pessoais como fonte de pesquisa**: uma edição anotada da correspondência de Enrique de Resende para Cosette de Alencar. 95f. Dissertação (Mestrado em Letras) — Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora-CES/JF), 2012.

CANDIDO, Antônio. **Noções de análise histórico-literária**. São Paulo: UNICAMP, v. 18, 1998, p. 61-69.

DUARTE, Constância Lima (Org.). **Dicionário Biobibliográfico de autores mineiros**. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

GUIMARÃES, Júlio Castañon. **Murilo Mendes**: encanto radical. São Paulo: Brasiliense, 1986. 102p.

MENDES, Moema Rodrigues Brandão. A importância dos arquivos para a Crítica genética: um pouco de história e de manuscritos. In: **Anais V ENLETRARTE**. Campos dos Goytacazes/RJ, 19 a 21.out.2011.

MENDES, Moema Rodrigues Brandão. A importância da Epistolografia nos projetos estéticos dos anos de 1900. In: **Verbo de Minas**, Juiz de Fora, v. 13, n. 22, p. 5-15, ago./dez. 2012.

MORAES, Marco Antônio de (Org.). **Antologia da Carta no Brasil**: me escreva tão logo possa. São Paulo: Moderna, 2005 (Coleção Lendo & Relendo).

SALLES, Cecília Almeida. **Crítica Genética**. São Paulo: Educ, 1992.

SALLES, Cecília Almeida. **Crítica Genética**: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação. 3.ed. São Paulo: Educ, 2008.

VENANCIO. Giselle Martins. Presentes de papel: cultura escrita e sociabilidade na correspondência de Oliveira Vianna, **Revista Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, nº 28, 2001, p. 23-47.

SIQUEIRA, Caroline de. **Gênero epistolar e marcas linguísticas de polidez em cartas institucionais**: um estudo de caso sincrônico e diacrônico. 2013. 113 f. Dissertação (Mestrado Acadêmico) — Universidade de Caxias do Sul, RS, 2013. Disponível em: <biblioteca digital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/download/2146/1285>. Acesso em: 22.ago.2015

SOUZA, Adalberto de O. Crítica genética. In: BONICCI, T.; ZOLIN, L. O. (Org.). **Teoria literária**. Maringá: EDUEM, 2009, p. 287-297.

VASCONCELLOS, Eliane. Carta missiva. **Arquivo & Administração**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p. 7-13, jan./jul.1998.

**A MISÉRIA INCONFESSA EM CADA UM DE NÓS: UMA ANÁLISE DAS  
INFLUÊNCIAS DO MELODRAMA NOS FOLHETINS MINHA VIDA E A MULHER  
QUE AMOU DEMAIS, DE NELSON RODRIGUES**

**Fernanda Maffei Moreira (PUC-SP)**

375

**Resumo:** Sabemos que Nelson Rodrigues é o representante máximo do teatro moderno brasileiro, sendo o grande divisor de águas na categoria teatral, o que pretendemos nesse trabalho é identificar o quanto o folhetim, principalmente aqueles escritos nas décadas de 40-60, foram influenciados pelo melodrama, um gênero tão peculiar e característico da obra teatral do escritor pernambucano. Para tal, temos como elementos de pesquisa e, posteriormente de análise, duas produções folhetinescas de Nelson Rodrigues, ambas escritas nos meios de comunicação impressos da época: Minha vida, de 1946, escrita sob o pseudônimo de Suzana Flag, no jornal carioca O jornal e A mulher que amou demais, de 1949, sob o pseudônimo de Myrna, no jornal carioca Diário da Noite. Outro aspecto importante a ser ressaltado é que, além de Nelson Rodrigues fazer uso do melodrama em suas criações folhetinescas, no conteúdo dos folhetins não havia grande variação temática. Os temas eram quase sempre os mesmos, baseados no que se podem considerar as “obsessões” de Nelson Rodrigues: o amor, o adultério e a morte. Essa fórmula, por assim dizer, que o autor criou, sempre permeou sua obra, tanto no teatro, quanto nos romances, contos e crônicas e não seria diferente nos folhetins. Espera-se por meio da presente pesquisa contribuir para uma nova leitura dos folhetins do autor, trazendo questões importantes que norteiam a produção de Nelson Rodrigues em outros gêneros, como o melodrama. Pretendemos com essa comunicação apresentar os resultados parciais de nossa pesquisa.

**Palavras-Chave:** Nelson Rodrigues, Folhetim, Melodrama, Pseudônimos.

Nelson Rodrigues é reconhecido como o maior dramaturgo da literatura brasileira, tendo revolucionado o teatro em todos os aspectos. Porém, há outras facetas desse escritor pernambucano: além de dramaturgo, Nelson Rodrigues escreveu conto, crônica, romance, folhetim, memórias, consultório sentimental, novelas e roteiros adaptados de suas peças para o cinema.

Da sua vasta produção, ao todo foram: 17 peças teatrais – produção década 40-80/ 08 folhetins (sob os pseudônimos de Suzana Flag, Myrna e um assinado pelo próprio dramaturgo)- produção década 40-50/ 02 romances – produção década 60/ 02 livros de contos – produção década 60-70/ 04 livros de crônicas – produção década 60-70/ 04 telenovelas – produção década 60/ 06 adaptações para a TV/ 30 adaptações para o cinema.

Quando se trata de estudar a obra literária de Nelson Rodrigues, a maioria das pesquisas tem como enfoque principal o teatro, ao passo que pouca atenção tem sido dada à sua produção de folhetins, fator esse comprovado pela escassez de material e pesquisas acadêmicas relacionados aos folhetins na literatura.

Foram oito folhetins publicados em jornais cariocas, escritos entre 1944 até 1960, seis deles assinados sob o pseudônimo de Suzana Flag: Meu destino é pecar e Escravas do amor de 1944, Minha vida de 1946 ( uma autobiografia da Suzana Flag), Núcias de fogo de 1948, O homem proibido de 1951 e A mentira de 1953. Há ainda um folhetim sob o pseudônimo de Myrna: A mulher que amou demais de 1949 e o último assinado com seu próprio nome, Asfalto Selvagem, de 1959/60.

Todos os folhetins de Nelson Rodrigues foram publicados nos jornais cariocas da época e, posteriormente, foram resgatados e publicados em livro. Porém, um dos elementos mais importantes nesses textos é comprovar se houve a influência do melodrama – gênero teatral, nos folhetins de Nelson Rodrigues.

Segundo Vasconcellos, em sua obra Dicionário do Teatro, a palavra “melodrama” é originária do francês “mélodrame”, etimologicamente é formada pelos termos “melos” (grego), que significa som, e “drame” (latim antigo), que significa drama. Tem como definição ser um gênero teatral de carga dramática de caráter popular caracterizada pela predominância de situações violentas e sentimentos exagerados; composição dramática de má qualidade; drama em que se unia o diálogo e música instrumental.

Influenciando as artes dramáticas até os dias atuais. Sua especificidade é a utilização de música e ação dramática (diálogos falados), porém se diferenciando da ópera, por utilizar música incidental para expressar a carga emocional das personagens e as situações em que se encontram imersas.

O melodrama teve origem na França, no século XVIII, surgindo no cenário teatral posteriormente à estética denominada Drama Burguês, que seria uma fase ainda em formação da consolidação do melodrama como gênero literário.



O contexto histórico da época contribuiu para a consolidação de uma nova representação artística para a emergente camada da sociedade que surgira, com a ebulição e o desenvolvimento da Revolução Francesa, em 1789.

A burguesia sentia a necessidade de ser representada, pelos seus valores e conquistas, assim como a aristocracia foi durante séculos, com isso, podemos notar que a primeira peça teatral que apresenta os primeiros tons do melodrama, apesar do gênero ainda estar em formação, foi *O mercador de Londres*, de Lillo, de 1732, que tinha como temas centrais, o amor, vida cotidiana e mortes.

No mesmo período, Diderot publica a sua teoria sobre o drama burguês. Outros autores como o francês René-Charles Guilbert de Pixérécourt (1773-1844) foi um dos representantes mais importantes de melodramas de sua época, escrevendo um número aproximado de cem peças e, é considerado o criador do Melodrama, em 1800 com sua obra *Coeline*. Outros grandes representantes desta forma de teatro são: o inglês Thomas Holcroft (1745-1809), o alemão August Friederich Von Kotzebue (1761-1819) e, nos Estados Unidos Dion Boucicault (1822-1890).

Já no século XIX, o melodrama começa a utilizar com autonomia a prosa, numa linguagem popular, recheada de mistério, sentimentalismo, suspense, e outras formas de sofrimento e alegria próprias do cidadão comum, o proletariado.

Segundo Huppés (2000), em sua obra *Melodrama – o gênero e sua permanência*, nos traz uma definição do que seria esse gênero: de natureza essencialmente teatral, o melodrama tem sua origem associada à ópera, da opereta à ópera popular, somente no século XIX que o melodrama atingiu seu auge, juntamente com o surgimento do folhetim.

Moderno por excelência, o melodrama busca a sintonia com o grande público. Em termos estruturais, tem uma composição muito simples, chegando a estabelecer contrastes entre as personagens, divididos entre os bons e maus, alternando momentos de grande desolação e desespero com de euforia e serenidade, e tudo isso em uma espantosa velocidade.

A intenção do melodrama é cultivar múltiplas emoções e sensações, de modo que a plateia fique envolvida totalmente. No enredo do melodrama o traço principal é a surpresa iminente, levando o espectador de sobressalto em sobressalto para um desfecho, nem sempre necessariamente feliz, porém, sempre dramático. Uma característica importante a ser ressaltada a respeito do gênero, é que ele é aberto, geralmente adota uma linha peculiar de

progressão, incorporando ao longo da narrativa novos desdobramentos em vez de estabelecer um desfecho em linha reta.

Os temas no melodrama não variam muito, são sempre dois polos centrais: a reparação da injustiça ou a busca de realização amorosa, temas recorrentes também nos folhetins de Nelson Rodrigues. Esses dois temas estão interligados diretamente pelos personagens, classificados por Huppés, como bons e maus. Geralmente os maus na narrativa melodramática são mais interessantes, agem com maior ímpeto, tomam a iniciativa e não demonstram nenhum resquício de culpa por suas ações. Já os bons são aqueles personagens que pensam na felicidade coletiva, na justiça e na recuperação de valores esquecidos.

O desfecho das ações no melodrama partirá de dois caminhos opostos: ou o final feliz, que coloca implicitamente a mensagem moralizante, de uma ordem sendo restabelecida, ou uma tragédia anunciada, na qual em uma reviravolta da narrativa, o bom acaba sendo vencido por seu opositor.

Huppés cita Nelson Rodrigues e põe em análise a influência do melodrama em sua obra teatral:

O teatro que Nelson Rodrigues começa a mostrar no Brasil em 1942, ano de estréia de *A mulher sem pecado* e que sob diversos ângulos significa uma contribuição substancial para a renovação da cena brasileira, pode ser tomado como exemplo de permanência do melodrama (...). Nelson Rodrigues dá um arranjo *sui generis* ao estilo realista dominante àquela altura. Incorpora elementos do mundo psíquico em ambientes da classe média carioca que lhe é contemporânea. Ainda assim não deixa de render tributo ao gênero que o romantismo consagrara. (HUPPÉS, 2000, p. 24)

A autora se dedica a exemplificar a influência do melodrama na obra de Nelson Rodrigues através de seu teatro, porém, não chega a comentar se o gênero influenciou também outras obras do autor.

Thomasseau acompanha o melodrama ao longo do século XIX e identifica três fases sucessivas: o melodrama clássico, que vigora entre 1800-1823, o melodrama romântico, entre 1823-1848 e o melodrama diversificado, que domina entre 1848-1919. Para o autor, o tema

que prevalece é o duelo entre forças opostas, entre o personagem bom e o mau da narrativa, na qual a perseguição serve como pano de fundo, desencadeando assim outras ações, como a vingança, ambição, poder, amor e ódio.

Retomando Huppés, a autora cita Victor Hugo, um dos representantes e modelo da literatura melodramática ocidental, que, ao escrever seu prefácio para a obra *Ruy Blas*, publicada em 1838, distingue o melodrama da tragédia e da comédia. Segundo ele, a tragédia apela ao coração, à comédia e à mente e o melodrama, aos olhos.

Pode-se perceber essa pouca variação temática existente nos melodramas, também nos folhetins de Nelson Rodrigues. Os temas eram quase sempre os mesmos, baseados no que se podem considerar as “obsessões” do autor: o amor, o adultério e a morte. Essa fórmula, por assim dizer, que o autor criou, sempre permeou sua obra, tanto no teatro, quanto nos romances, contos e crônicas e não seria diferente nos folhetins.

Passando para a definição do que seria folhetim, temos como principal referência, a obra da pesquisadora e professora Marlyse Meyer – *Folhetim – uma história* (1996), na qual fez um trabalho muito apurado e minucioso da formação do folhetim no Brasil e sua trajetória.

Mas, o que seria o romance-folhetim? É uma narrativa literária desenvolvida com elementos do romance e da prosa de ficção, cujo principal meio de divulgação eram os jornais da época, no Brasil, os jornais cariocas do século XIX.

Os folhetins caracterizavam-se por serem pequenas histórias, trechos que eram divulgados nos jornais, mais precisamente nos rodapés, destinados ao entretenimento do leitor.

Além disso, sua semelhança com o romance é considerável, pois tem na narrativa ágil e rocambolesca, uma de suas características, diferente do romance, que tem um formato condensado em um só formato, o livro, nos folhetins, a narrativa é fragmentada e publicada nos rodapés dos jornais ou revistas da época, tendo assim, uma continuidade todos os dias. Essa sequência da narrativa, acompanhada pelos leitores todos os dias, pode ser confirmada até na própria origem da palavra folhetim, cuja origem é *feuilleton*, que em francês quer dizer folha de livro.

Nasceu na França, no início do século XIX, mais precisamente em 1830, por Émile de Girardin, que apostou no gênero folhetim como uma maneira de se conseguir um aumento no número de tiragens do jornal. Ele, juntamente com seu companheiro de profissão, Armand

Dutacq, começaram a desenvolver o folhetim nos jornais La Presse – da posse de Girardin e Le Siècle – jornal de Dutacq.

Um dos maiores sucessos de folhetim que tivemos no Brasil foi a obra *A moreninha* – de Joaquim Manuel de Macedo, publicada originalmente em 1844, que antes havia sido publicada como folhetim nos jornais cariocas. Além de ter sido de grande repercussão em um país tipicamente desprovido de educação, foi considerado o marco inicial do movimento literário romântico brasileiro.

Entendemos que o fato de os folhetins de Nelson Rodrigues e o melodrama não terem suscitado tantos estudos, possivelmente se deva à crença de que o folhetim é um gênero “menor”. No entanto, seria um erro compactuar com essa ideia, pois o gênero folhetim, de um modo geral, contribuiu muito para a formação de grandes romancistas do século XIX e XX, tanto na divulgação de suas obras pelos jornais da época quanto para a permanência de um gênero literário frente aos leitores naquele momento.

Ao discutir essa questão, Meyer (1996) afirma que o folhetim tem sido equivocadamente considerado um gênero de pouca importância e ressalta que autores como Machado de Assis e José de Alencar foram leitores de folhetins e utilizaram esse gênero como uma base para algumas de suas obras. Além disso, o folhetim ajudou a divulgar obras que até então eram difíceis de serem publicadas em jornais; ele servia como uma espécie de termômetro do gosto dos leitores e muitos escritores tiveram suas obras publicadas em folhetim, para depois se aventurarem a publicá-las em livros.

Marlyse Meyer cita em sua obra – *Folhetim, uma história*, a importância de autores franceses para a formação dos folhetins, já que este surgiu na França a partir do século XIX e a colaboração de escritores brasileiros, dando início ao folhetim brasileiro:

Tão fulgurante e rápida penetração do folhetim francês sugere a constituição do Brasil, nas décadas de 1840 e de 1850, de um corpo de leitores e ouvintes consumidores de novelas já em número suficiente para influir favoravelmente na vendagem do jornal que as publica e livros que as retomam. Ainda que a vendagem não seja uma condição sine qua non de leitura (...) os folhetins são produtos civilizatórios de Paris, já está também bem configurada a produção nacional. A *Moreninha*, de 1844 em diante, e outras obras de Macedo encabeçam

muita lista de livros oferecidos sistematicamente a esse leitor que vem se formando (...). (MEYER, 1996, p. 292-293)

Segundo Meyer (1996), graças ao nascimento da imprensa que aconteceu com a chegada da família real em 1808, os jornais passaram a fazer parte da vida cotidiana da sociedade, que acompanhavam os acontecimentos e fatos políticos e culturais. Nesse contexto, foi possível, para muitos escritores publicarem suas obras, mesmo que fragmentadas. Se pensarmos em termos de Brasil, a grande maioria da população era analfabeta e publicar um livro que tivesse grande circulação era um acontecimento pouco provável de vingar; a maneira mais barata e de grande circulação que encontraram foi publicá-lo nos rodapés dos jornais da época.

O folhetim teve grande repercussão e foi aceito pelos leitores cariocas em razão de que, como capital do Império, era na cidade do Rio de Janeiro que as coisas aconteciam, era uma cidade em pleno desenvolvimento e, os folhetins encontraram nesse meio, o caminho ideal para expressarem todos os anseios dos leitores.

Segundo Sales, em seu artigo Folhetins: uma prática de leitura no século XIX, cita a importância dos folhetins serem divulgados nos jornais da capital do império:

A expansão da imprensa periódica durante o século XIX constituiu-se em um dos elementos fundamentais para a vida intelectual da época no que se refere à transmissão de informações, atualização de novos conceitos e, até mesmo, como fonte de instrução. (...) Rigorosamente, durante os anos oitocentos, os romances-folhetins ocupavam um lugar estabelecido nos jornais – o pé da página – espaço destinado a publicações diversas que abordassem temas literários e de entretenimento (...). Para denominar esta mistura de gêneros diversificados, Martins Pena empregou o termo “sarrabulho litero-jornalístico”, sugerindo que a mistura de escritos que se apresentavam nos rodapés dos jornais não estavam classificadas entre os gêneros nobres. (SALES, 2004, p. 02)

A crítica não via com bons olhos os folhetins, tanto que os considerava subliteratura. O fato de serem publicados, nos rodapés de jornais e, muitas vezes, dividir espaço com publicações diversas, como crônicas, divulgação de peças de teatro, receitas de cozinha, entretenimentos de uma forma geral, causava certo desconforto no meio literário. Porém, visto sob outro ângulo, as publicações em pequenos capítulos nos jornais, fizeram com que o folhetim contribuísse para um aumento das vendas e uma maior exposição do autor e de sua obra.

A construção dos folhetins rodrigueanos deu-se em 1943, quando o dramaturgo recebeu um convite para fazer parte da equipe do jornal de Assis Chateaubriand, intitulado O Jornal. Nelson Rodrigues soube que iriam comprar um folhetim francês ou americano para publicar, imediatamente, se oferece para escrever o folhetim, porém com algumas condições, pois não queria assinar o folhetim com seu nome, pensou em um pseudônimo feminino, Assis Chateaubriand concordou, porém deveria ser um nome estrangeiro, pois se fosse nacional, ninguém leria, chegaram à uma conclusão: Suzana Flag.

Assim nascia em 1944 a coluna diária Meu destino é pecar – o primeiro folhetim do dramaturgo, o que repercutiu positivamente, gerando um enorme sucesso. Suzana Flag era lida por todos, principalmente por leitores masculinos, o que despertou curiosidade sobre a suposta autora dos folhetins, chegando a receber cartas apaixonadas de homens, principalmente presidiários, que gostariam de saber mais sobre sua vida.

Com isso, em 1946, Nelson Rodrigues escreve Minha Vida – uma autobiografia de Suzana Flag, conseguindo angariar um público fiel a seus folhetins, assim a coluna diária Meu destino é pecar triplicou a tiragem de O Jornal, para trinta mil exemplares, o que demonstrava a grande aceitação das obras de Suzana Flag.

As colunas escritas por Suzana Flag originaram seis obras: Meu destino é pecar, Escravas do amor, ambas escritas em 1944, Minha vida, de 1946, Núpcias de fogo, de 1948 O homem proibido, de 1951 e A mentira, de 1953. Todos foram lançados na década de 40 e início dos anos 50. Nelson Rodrigues ainda tinha outro pseudônimo feminino, Myrna, que durou somente um ano, com Myrna, escreve em 1949, A mulher que amou demais.

O estilo rodrigueano se manteve nos folhetins também, mesmo sendo assinado por um pseudônimo, Nelson Rodrigues manteve suas principais características vindas do teatro, como as obsessões por temas recorrentes, amor, morte, adultério, enfim, as mazelas do ser humano.

Passando para a análise dos folhetins de Nelson Rodrigues, tomaremos como base o folhetim *Minha vida* de 1946, sob o pseudônimo de Suzana Flag e o folhetim *A mulher que amou demais* de 1949, sob o pseudônimo de Myrna.

Em *Minha vida*, Suzana Flag narra as histórias de sua vida, histórias mirabolantes, cheias de reviravoltas, mortes, amor, ciúmes, adultérios, o que mostra a proximidade com os outros folhetins, mesmo por se tratar da autobiografia da autora, o estilo não muda, tampouco a história de vida, que se encaixa como em um quebra cabeça com as histórias dos outros folhetins.

O enredo é relativamente simples, porém, repleto de tragédias, Suzana Flag inicia a narrativa com o suicídio da mãe, infeliz por ser desprezada pelo seu amante, com isso, revela no leito de morte a traição para seu marido e desperta a fúria da filha. Tempos depois, o pai, mata-se com um tiro na cabeça, inconformada com esse destino, Suzana Flag decide vingar-se dos pais, casando-se com o amante da mãe, Jorge, responsável por toda a tragédia familiar da autora.

Além desses acontecimentos, Suzana Flag se vê dividida entre a obsessão de três homens por ela, Jorge, Tio Aristeu e Cláudio, amigo de seu tio, o que acarreta uma trama diabólica no desfecho da história. O dúbio acontece na narrativa, pois Suzana Flag não aceita o comportamento da mãe, porém acaba sendo como ela, dando um toque a mais na tragédia de que ninguém foge de seu destino.

Com Myrna, em *A mulher que amou demais*, o toque da tragédia se instaura novamente, aqui a ação se passa em um dia, quando Lúcia, noiva de Paulo, conhece na rua outro homem, Carlos, e ambos se apaixonam. Decide assim, desmarcar o casamento, porém, sem saber que Carlos é irmão de Paulo. Escrito em 26 capítulos diários, esse folhetim foi lançado em livro posteriormente pela Companhia das Letras, sob a organização de Caco Coelho.

Ambas as narrativas, em um primeiro momento de pesquisa, oferecem elementos melodramáticos que comprovam que Nelson Rodrigues também transportou o gênero melodramático do teatro para os folhetins.

Como algumas características temos: temas recorrentes: amor impossível, conflitos familiares, adultério, pactos de morte entre os amantes, vingança, reparação da injustiça, busca da realização amorosa / ação dinâmica, exploração do sentimentalismo/ intenção de cultivar múltiplas emoções e sensações para um maior envolvimento com o público/ uso de

adjetivos, superlativos, advérbio de intensidade, substantivos que remetem ao exagero / reviravoltas mirabolantes na história / alterna momentos de extrema desolação e desespero com de euforia e serenidade / mudanças rápidas de ações e atitudes das personagens.

As personagens são volúveis, algumas vezes complexas outras vezes simples, porém são bem definidas entre os dois lados, as personagens más, que geralmente são aquelas que agem mais, têm uma maior iniciativa e buscam a mudança. Já as personagens boas são aquelas que querem manter a paz, pensam no coletivo do que no individualismo, o que difere das personagens más.

Em ambos os folhetins podemos perceber essa delimitação, pois Suzana Flag e Lúcia são aquelas personagens tidas como as heroínas na história, em contrapartida de Jorge, Tio Aristeu e Carlos, que acabam sendo os elementos que chegam para impor a discórdia, para desestabilizar a ordem estabelecida, ademais de outras personagens nos folhetins que carregam essa característica.

Uma forma de garantir fortes emoções para o leitor, é um desfecho negativo, causando um maior impacto na narrativa, pois como já evidenciamos, no melodrama, nem sempre o final feliz acontece. Podemos notar isso nos folhetins de Nelson Rodrigues aqui analisados, em ambos, o desfecho trágico acontece. Em *A mulher que amou demais*, o noivo de Lúcia, Paulo é assassinado, e em *Minha Vida*, reviravoltas trágicas acontecem com todas as personagens.

Portanto, podemos concluir que Nelson Rodrigues é um autor melodramático por excelência, pois bebeu da fonte trágica do melodrama para poder escrever histórias que retratam com maestria as mazelas do ser humano, bem e mal andam de mãos dadas, com todos os seus vícios e virtudes.

Conseguiu utilizar em diferentes formas literárias, como o teatro, romance, crônicas, folhetins e contos, o melodrama como base de sustentação de seu estilo rodrigueano, tendo como pano de fundo todas as paixões humanas, aquilo que move todos nós, amor e ódio.

Com essa pesquisa, poderemos fazer um resgate da obra rodrigueana, independente de seu teatro, pelo qual é reconhecido como o maior dramaturgo que o país já teve, há outras produções que necessitam de um novo olhar por parte do leitor, seus folhetins merecem uma atenção especial, pois carregam com maestria todas as obsessões do autor.



Nelson Rodrigues foi muitas vezes rotulado de pornográfico, tarado, gênio, reacionário, porém deixou sua marca inconfundível na vasta obra que produziu, sempre sendo alvo de debates, pois não há meio termo, ou se ama ou se odeia Nelson Rodrigues.

### Referências

CASTRO, R. **O anjo pornográfico: a vida de Nelson Rodrigues**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

HUPPES, I. **Melodrama: o gênero e sua permanência**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

MEYER, M. **Folhetim: uma história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MEYER, M.. Voláteis e versáteis. De variedade e folhetins se fez a crônica. In: **A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil**. Campinas/São Paulo: Ed.Unicamp, 1992.

RODRIGUES, N. **A mulher que amou demais**. Sob o pseudônimo de Myrna São Paulo: Companhia das Letras, 2003. (1949)

RODRIGUES, N. **Minha vida**. Sob o pseudônimo de Suzana Flag. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. (1944)

RODRIGUES, N. **Nelson Rodrigues por ele mesmo**. Organização de Sônia Rodrigues. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

RODRIGUES, S. **Nelson Rodrigues, meu irmão**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

THOMASSEAU, J.M. **O melodrama**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

VASCONCELLOS, Luiz Paulo. **Dicionário de Teatro**. Porto Alegre: L&PM, 2001.

## “HARRY POTTER” NA HISTORICIDADE DA LITERATURA INFANTO-JUVENIL

Fernanda Ramos de Carvalho (UEM)

**Resumo:** O objetivo desse estudo é identificar a dimensão histórica da série “Harry Potter”, distinguindo, brevemente, alguns dos elementos de continuidade e de ruptura (descontinuidade) encontrados na mesma, relacionando-os à historicidade na literatura infanto-juvenil. O trabalho mostra como “Harry Potter” tornou-se um marco não somente pelo fato de ter levado milhares de crianças, jovens e adultos às bibliotecas e livrarias do mundo todo, mas por unir valores e ideias tradicionais às necessidades do leitor contemporâneo, possuindo elementos de ruptura e continuidade da historicidade, uma vez que ao mesmo tempo em que rompe com algumas tradições literárias, ela reafirma outras. Mais além, a série também inovou como projeto literário, fazendo com que o leitor envelhecesse junto com os personagens. Sendo assim, nós, educadores e estudiosos da área, podemos utilizar o sucesso da obra a nosso favor, focando nos pontos que trazem o questionamento e o pensamento crítico; o resultado desse novo trabalho em sala de aula proporcionaria aos alunos uma leitura prazerosa e que leve à reflexão.

**Palavras-Chave:** “Harry Potter”; historicidade; literatura infanto-juvenil.

### Introdução

A literatura em suas variadas formas é uma arte tão antiga quanto a humanidade, mas a ideia de haver uma área literária voltada para as crianças e suas necessidades e especificações só surgiu entre o século XIX e o século XX, com a descoberta da criança “como um ser que precisava de cuidados específicos para sua formação humanística, cívica, espiritual, ética e intelectual.” (COELHO, 2010, p. 148). Começa, então, uma maior produção de livros voltados aos jovens leitores.

As obras que inicialmente se destinaram a esse público foram adaptações e traduções de narrativas orais compiladas e publicadas por Jacob (1785-1863) e Wilhelm (1786-1859) Grimm e Charles Perrault (1628-1703); também fizeram grande sucesso as narrativas escritas por Hans Christian Andersen (1805-1875). Entre os primeiros livros dirigidos ao público infantil/juvenil e a publicação de Harry Potter e a pedra filosofal, em 1997, muito tempo se

passou, e a literatura infanto-juvenil foi, aos poucos, sofrendo mudanças, como, por exemplo, o caráter didático que as obras direcionadas às crianças possuíam e que hoje, apesar de ainda existir disfarçado “em modos de contar e controlar” (HUNT, 2010, p. 173), é considerado um ponto negativo nos livros para esse público, uma vez que o didatismo apenas apresenta o que deve ser feito, não levando o leitor a refletir sobre suas ações e o mundo em que vive, que é o verdadeiro objetivo da literatura. No entanto, apesar das mudanças sofridas nessa área literária, muitos elementos e narrativas ainda permanecem, como os contos maravilhosos publicados pelos irmãos Grimm e por Perrault, por exemplo, que continuam sendo lidos e adaptados atualmente, pois derivam de narrativas orais que não só tocam no imaginário de quem as lê, mas apresentam os conflitos humanos pela fantasia, “única linguagem conhecida pela criança” (FEIJÓ, 2010, p. 35). Sendo Harry Potter<sup>61</sup> uma obra contemporânea, é preciso entender como se deu a construção da literatura infanto-juvenil até sua chegada e as mudanças que ocorreram após sua publicação, para, então, compreendermos efetivamente sua importância literária.

### **“Harry Potter” como continuidade da historicidade na literatura infanto-juvenil**

Analisando os livros em questão notamos que, embora haja um abismo temporal entre o início da denominada Literatura Infanto-juvenil e a publicação do primeiro volume de Harry Potter, podemos encontrar na série muitos elementos característicos dos contos maravilhosos. Assim, apesar de ser um romance contemporâneo, Harry Potter carrega características das narrativas fantásticas consideradas clássicas.

O primeiro ponto em comum entre a narrativa que nos ocupa e os contos maravilhosos é a história de vida de Harry, um menino órfão que dormia dentro de um armário sob uma escada, usava as roupas velhas de Duda, seu primo que constantemente lhe batia, além de também ter de fazer alguns trabalhos domésticos: “Bem, ande depressa, quero que você tome conta do bacon. E não se atreva a deixá-lo queimar. Quero tudo perfeito no aniversário de

---

<sup>61</sup> Referimo-nos aos livros Harry Potter e a pedra filosofal, Harry Potter e a câmara secreta, Harry Potter e o prisioneiro de Askaban, Harry Potter e o Cálice de Fogo, Harry Potter e a Ordem da Fênix, Harry Potter e o enigma do Príncipe e Harry Potter e as Relíquias da Morte.

Duda.” (ROWLING, 2000a, p. 22) – o que nos remete ao conto de Cinderela<sup>62</sup> e suas inúmeras variantes.

Mas Harry Potter não se aproxima de um conto maravilhoso apenas por possuir um personagem órfão que usa roupas rotas e faz os afazeres domésticos, sofrendo maus-tratos por seus familiares. Nelly Novaes Coelho, em *Panorama histórico da literatura infantil/juvenil* (2010), nos mostra a estruturação narrativa dos contos maravilhosos recontados por Grimm (que normalmente é constante nas demais narrativas da mesma espécie, recolhidas por outros autores), e podemos encontrar na obra de Harry Potter essa mesma estruturação. A primeira constante nos contos maravilhoso apontada por Coelho é a técnica da repetição ou reiteração, que

consiste (como o nome já diz) na repetição exaustiva dos mesmos esquemas básicos (argumentos, tipos e atributos de personagens, motivos, funções das personagens, valores ideológicos, etc.). (2010, p. 154).

A repetição em Harry Potter estende-se no formato dos sete volumes publicados: todos os livros da série, com exceção do primeiro e do último, começam com Harry de férias na rua dos Alfeneiros, nº 4, na casa do Sr. e Sra. Dursley; tem-se no desenvolvimento da narrativa as aventuras do bruxinho ao longo daquele ano; e, no final de cada livro, após passar por inúmeras peripécias, Harry entra de férias novamente. Harry Potter e a pedra filosofal (ROWLING, 2000a) foge à regra, pois sendo o livro introdutório à série, era necessário apresentar as personagens e situar o leitor antes que o enredo fosse desenvolvido; assim, a narrativa inicia-se um pouco antes de Harry entrar de férias, apesar dele também se encontrar na rua dos Alfeneiros, na casa dos Dursleys. Já Harry Potter e as Relíquias da Morte (ROWLING, 2007), embora se inicie com Harry na rua dos Alfeneiros, possui um final diferenciado, mostrando os personagens dezoito anos depois, uma vez que este é o livro que encerra a saga: “A cicatriz não incomodara Harry nos últimos dezoito anos. Tudo estava bem.” (p. 590).

---

<sup>62</sup> *Cinderela* é um conto existente em praticamente todas as culturas conhecidas. Seu título varia, mas o enredo, de uma forma geral, permanece o mesmo, sendo composto por uma personagem humilde que faz todos os serviços domésticos, recebendo de sua madrasta e filha/filhas desta um tratamento humilhante.

A segunda constante nos contos maravilhosos, segundo Coelho, é a onipresença da metamorfose, em que “Príncipes ou princesas, pobres ou plebeus são “encantados”, transformando-se, via de regra, em animais (leão, rã, corvo, peixe, pássaro, pomba...)” (2010, p. 155). A metamorfose também está presente em Harry Potter, uma vez que alguns bruxos podem se transfigurar em animais, como a Professora Minerva McGonagall, por exemplo:

E virou-se para sorrir para o gato, mas este desaparecera. Ao invés dele, viu-se sorrindo para uma mulher de aspecto severo que usava óculos de lentes quadradas exatamente no formato das marcas que o gato tinha em volta dos olhos. (ROWLING, 2000a, p. 14)

389

Outra constante dos contos maravilhosos apontada por Coelho é o uso de talismãs:

Fazem parte do maravilhoso a solução dos problemas, a satisfação de desejos ou difíceis conquistas se darem subitamente, de maneira instantânea, por “passe de mágica”. No fundo, talvez não haja um ser humano que não sonhe (ou tenha sonhado) em resolver assim, de maneira mágica, algum problema difícil ou a conquista de algo aparentemente inalcançável. (2010, p. 155).

O uso dos talismãs também é recorrente em Harry Potter, pois essa é uma obra que tem como foco um mundo mágico, havendo inúmeros objetos com poderes para ajudar ou prejudicar os personagens; um exemplo de talismã é o vira-tempo:

– Onde foi que você **arranjou** essa coisa feito uma ampulheta?  
– Chama-se vira-tempo – sussurrou Hermione –, ganhei da Prof<sup>a</sup> McGonagall no primeiro dia depois das férias. Estou usando desde o início do ano para assistir a todas as minhas aulas. A professora me fez jurar que não contaria a ninguém. Ela teve que escrever um monte de cartas ao Ministério da Magia para eu poder usar isso. Teve que dizer que eu era uma aluna modelo, e que nunca, nunca mesmo usaria o vira-tempo para nada a não ser para estudar... Eu o tenho usado para

voltar no tempo e poder reviver as horas e é assim que assisto a mais de uma aula ao mesmo tempo, entende? Mas...

“Harry, eu não estou entendendo o que é que Dumbledore quer que a gente faça. Por que ele mandou a gente voltar três horas no tempo? Como é que isso vai ajudar o Sirius?”

[...]

– Dumbledore acabou de dizer... acabou de dizer que a gente poderia salvar mais de uma vida inocente... – Então fez-se a luz no cérebro de Harry. – Hermione, nós vamos salvar o Bicuço! (ROWLING, 2000c, p. 318)

Coelho também destaca a força do destino como uma das constantes nos contos maravilhosos:

Destino, Determinismo, Fado... são presenças também constantes e reiteradas nas histórias maravilhosas, em que tudo parece determinado a acontecer como uma fatalidade a que ninguém pode escapar. (2010, p. 156).

Essa constante é de grande importância para a narrativa de Harry Potter, uma vez que Lord Voldemort só decidiu matar Harry e toda a sua família devido a uma profecia:

Aquele com o poder de vencer o Lorde das Trevas se aproxima... nascido dos que o desafiaram três vezes, nascido ao terminar o sétimo mês... e o Lorde das Trevas o marcará como seu igual, mas ele terá um poder que o Lorde das Trevas desconhece... e um dos dois deverá morrer na mão do outro pois nenhum poderá viver enquanto o outro sobreviver... aquele com o poder de vencer o Lorde das Trevas nascerá quando o sétimo mês terminar... (ROWLING, 2003, p. 679).

O desafio do Mistério ou Interdito também se apresenta como uma das constantes citadas por Coelho: “Há sempre um mistério, um enigma ou um interdito superlativamente forte para ser superado, decifrado ou vencido pelo herói.” (2010, p. 156). Ao longo da série Harry Potter há inúmeros mistérios que só são revelados em momentos oportunos, e um

destes é o fato de Harry ser capaz de conversar com cobras. Em *Harry Potter e a pedra filosofal* (ROWLING, 2000a), o leitor tem conhecimento de que Harry entende a língua das serpentes: “Quando a cobra passou rápido por ele, Harry poderia jurar que uma voz baixa e sibilante tinha dito: ‘Brasil, aqui vou eu... Obrigada, amigo.’” (p. 29), mas tratando-se de um livro de fantasia, o leitor pode imaginar que essa é uma das características dos bruxos. Porém, em *Harry Potter e a câmara secreta* (ROWLING, 2000b) descobrimos que esse é um dom especial que todos os descendentes de Salazar Slytherin (fundador da casa Sonserina) possuem, e que Harry o adquiriu de Voldemort:

– Você fala a língua das cobras, Harry – disse Dumbledore, calmamente –, porque Lord Voldemort, que é o último descendente de Salazar Slytherin, sabe falar a língua das cobras. A não ser que eu muito me engane, ele transferiu alguns dos seus poderes para você na noite em que lhe fez essa cicatriz. (p. 280).

No entanto, como se deu a transferência desses poderes de Voldemort para Harry só é explicado no último livro da série:

Conte-lhe que na noite em que Lord Voldemort tentou matá-lo, quando Lillian pôs a própria vida entre os dois como um escudo, a Maldição da Morte ricocheteou em Lord Voldemort, e um fragmento da alma dele irrompeu do todo e se prendeu à única alma sobrevivente na casa que desabava. Parte de Lord Voldemort vive em Harry, e é esta parte que lhe dá tanto a capacidade de falar com cobras quanto uma ligação com a mente de Lord Voldemort que ele jamais entendeu. (ROWLING, 2007, p. 533).

Encontramos na série, ainda, outra constante dos contos maravilhosos – a reiteração dos números: “A repetição dos números 3 e 7 é algo notável nas histórias maravilhosas. Obviamente estarão ligados à simbologia esotérica dos números que tanta influência teve nas religiões e filosofias antigas.” (COELHO, 2010, p. 156). Temos na obra 3 personagens principais: Harry Potter, Rony Weasley e Hermione Granger; são 3 Maldições Imperdoáveis: Crucio, Imperio e Avada Kedavra; há 3 Relíquias da Morte: a Varinha das Varinhas, a Pedra

da Ressurreição e a Capa da Invisibilidade; entre outros. E são 7 Horcruxes criadas por Voldemort: o diário de Tom Riddle, o anel de Servolo Gaunt, o medalhão de Slytherin, a taça de Hufflepuff, o diadema de Ravenclaw, a cobra Nagini e o próprio Harry Potter; a série é composta por 7 livros; Harry nasceu no mês de Julho, o sétimo mês; o Sr. e a Sra. Weasley possuem 7 filhos: Gui, Carlinhos, Percy, Fred, Jorge, Rony e Gina; entre outros exemplos. Os números 3 e 7 simbolizam a união e a perfeição, respectivamente, e estão muito presentes nos contos de fadas e na Literatura Infanto-juvenil de uma forma geral.

Coelho também aponta como uma das constantes a Magia e Divindade:

A intervenção mágica, em vários dos Contos dos Grimm, muitas vezes se identifica ou confunde com a “providência divina”, com o “milagre”... É a oscilação da passagem da Antiguidade pagã para a Modernidade cristã. (2010, p. 156).

A magia está lado a lado com a divindade em Harry Potter no sentido de que apesar de haver um mundo bruxo, há muitos símbolos cristãos na narrativa, como, por exemplo, a celebração do Natal: “Foi a melhor noite da vida de Harry, melhor do que a vitória no quadribol ou a ceia de Natal ou o encontro com o trasgo” (ROWLING, 2000a, p. 262).

A última constante apontada por Coelho são os valores ideológicos, que também podemos encontrar em Harry Potter, como a generosidade, o trabalho duro, e os valores familiares, tendo um maior destaque o amor e o sacrifício pelo outro: “Eu estive disposto a morrer para impedir que você ferisse essas pessoas...” (ROWLING, 2007, p. 574).

Além da estruturação, a maioria dos elementos nos livros – a escola, o herói, a luta do bem X mal, o mundo no qual as crianças são importantes – são tradicionais e recorrentes na literatura infanto-juvenil. Mais além, a série ainda dá continuidade à tradição literária através da retomada de mitos, lendas e seres mitológicos, o que fica claro para o leitor desde Harry Potter e a pedra filosofal (ROWLING, 2000a), quando temos conhecimento da existência de seres mágicos na narrativa, como os centauros: “Até a cintura, um homem, com cabelos e barba vermelhos, mas da cintura pra baixo era um luzidio cavalo castanho com uma cauda longa e avermelhada.” (p. 217).

### **“Harry Potter” como ruptura da historicidade na literatura infanto-juvenil**



Apesar de ser uma obra que não só reuniu elementos presentes na literatura infanto-juvenil tradicional, mas também retomou toda a estruturação dos contos maravilhosos clássicos, Harry Potter inovou ao romper com a tradição literária.

Até 1997 (ano em que o primeiro livro da série foi lançado) não havia livros direcionados ao público infanto-juvenil no mesmo formato de Harry Potter: nunca havia existido um projeto literário para que os leitores envelhecessem junto com o protagonista. Os sete volumes da série foram publicados um a um ao longo da década 1997-2007; sendo assim, desde o início os leitores da obra sabiam que cada volume seria lançado em um ano diferente, correspondendo ao tempo em que Harry passaria estudando em Hogwarts, e isso fez com que o leitor se identificasse ainda mais com a narrativa, amadurecendo e crescendo junto com os personagens e criando um vínculo maior com a obra a cada ano e a cada lançamento.

Além de haver um amadurecimento dos leitores e personagens ao longo da publicação dos livros, podemos perceber que cada volume também foi se aprofundando na complexidade do mundo fictício criado por Rowling, que na verdade é uma metáfora do mundo real. A cada volume vemos questões como o existencialismo, a morte, a servidão, o preconceito e as relações interpessoais sendo tratadas cada vez de forma mais complexa, e assim como Harry está em busca do autoconhecimento, o leitor o acompanha nessa jornada e participa descobrindo o seu próprio caminho, o que faz com que Harry Potter possa ser considerado um romance de formação<sup>63</sup>.

Em adição à ruptura como projeto literário, Harry Potter também inovou com o formato de livro, trazendo obras com mais de 500 páginas (Harry Potter e a Ordem da Fênix (ROWLING, 2003) na versão em português publicada pela Rocco no Brasil possui 702 páginas) e nenhuma ilustração, com exceção da capa e quarta capa. E o mesmo acontece na edição infanto-juvenil (children's editions) publicada pela Bloomsbury Publishing – não há alterações no texto, e, assim como nas outras edições, as ilustrações se resumem à capa e quarta capa. Nota-se que a obra de Harry Potter rompeu com a historicidade existente até aquele presente momento em que se acreditava que livros infantis deveriam ser curtos, adaptados ao “fôlego” da criança e preferencialmente ilustrados, para tornarem-se atrativos.

---

<sup>63</sup> “Herança do *Bildungsroman* alemão (*Wilhelm Meister*, de Goethe), trata-se da narrativa da aprendizagem, da transformação de um jovem: “A via que leva um homem ao conhecimento de si mesmo” (Lukács).” (STALLONI, 2003, p. 106).

Outra inovação que podemos encontrar na série refere-se à linguagem empregada nos livros. Até a publicação de Harry Potter parecia “haver um “registro”, um conjunto de palavras tidas como apropriadas na escrita para crianças” (HUNT, 2010, p. 157), e devido ao léxico utilizado e às características da narração, o leitor conseguia diferenciar um livro direcionado para crianças de um direcionado para adultos. Esse registro fixo chegou ao extremo de alguns autores evitarem o uso de vocábulos que eles julgassem que o leitor criança não conheceria:

A mistura de clichê, língua falada e simplificação simbolizam a escrita para criança em inglês desde o início do século XIX, e os autores inconscientemente seguem esses padrões. O que muitas vezes não se leva em conta é que os livros que adquiriram alta reputação em função de seu tema podem ainda estar enganando o seu público. A linguagem delata com muita precisão a escrita que fica aquém do respeito. (HUNT, 2010, p. 162).

O uso de palavras normalmente desconhecidas por uma criança não é de forma alguma negativo, pois faz com que o vocabulário do leitor se expanda através da leitura, que é o que acontece em Harry Potter. J. K. Rowling nos proporciona uma leitura desafiadora ao usar não só um registro que normalmente não é encontrado em livros infantis, mas ao criar termos, como o jogo “quadribol” ou os seres denominados “dementadores”. Além dos novos vocábulos, Rowling também faz uso de muitas palavras em latim, o que instiga ainda mais o leitor criança a decifrar o que está sendo dito. E para mostrar a variedade linguística, a autora se utiliza de um personagem – Hagrid, que não usa a norma culta da língua. Infelizmente na tradução de Harry Potter para o português optaram por não mostrar as diferenças linguísticas existentes na maneira como Hagrid fala, o que resulta numa perda para o leitor. Restringir qualquer elemento linguístico é bloquear o conhecimento, pois lendo entramos em contato com uma grande variedade de linguagens e conseqüentemente desenvolvemos nossas habilidades linguísticas; sendo assim, uma leitura “fácil” não instigará o leitor e nem lhe trará conhecimento.

### **Literatura de entretenimento?**

Em um mundo dominado pelas mídias visuais e em meio a leituras obrigatórias e preferências pessoais de professores e críticos literários, Harry Potter cativou toda uma geração, mostrando que os livros ainda tem apelo aos leitores, desde que a narrativa se enquadre às suas necessidades e ao seu interesse.

Harry Potter rompeu com a historicidade da Literatura Infanto-juvenil na medida em que a série contém livros que eram considerados longos para o público infantil, além de possuir vocabulário mais complexo e um projeto literário diferenciado, com livros escritos e publicados num período de dez anos para que o leitor acompanhasse o crescimento das personagens enquanto amadurecia como ser. Mas ao mesmo tempo Harry Potter é uma obra que também retoma toda a tradição literária dos contos de fadas ao usar a estruturação destes, além de elementos de lendas e mitos. Todo esse trabalho fez com que a saga atraísse não só crianças e jovens, mas adultos, afinal “uma história para crianças de que só as crianças gostam é uma história ruim.” (LEWIS, 2009, p. 743).

Durante a publicação da série, muitos teóricos e professores que se mostravam contra esses livros e criam que a leitura dos mesmos não acrescentaria em nada à vida dos leitores se perguntavam se a literatura estava em perigo. Tzvetan Todorov rebateu as críticas negativas e nos mostrou que o real perigo está

na forma como a literatura tem sido oferecida aos jovens, desde a escola primária até a faculdade: o perigo está no fato de que, por uma estranha inversão, o estudante não entra em contato com a literatura mediante a leitura dos textos literários propriamente ditos, mas com alguma forma de crítica, de teoria ou de história literária. Isto é, seu acesso à literatura é mediado pela forma “disciplinar” e institucional. Para esse jovem, literatura passa a ser então muito mais uma matéria escolar a ser aprendida em sua periodização do que um agente de conhecimento sobre o mundo, os homens, as paixões, enfim, sobre sua vida íntima e pública. (2010, p. 10).

O “perigo” mencionado por Todorov não reside no contato do leitor com obras que não pertençam ao “cânone”, mas numa análise simplista ou formalista dessas. A literatura só

ocorre em sua completude quando um texto enriquece nossas vidas e pensamentos, e isso se dá principalmente quando temos a oportunidade de ler por prazer. Se Harry Potter pode fazer o leitor questionar, pensar por si mesmo e desenvolver sua própria opinião, por que evitá-lo?

Prazer, expansão espiritual, conhecimento, socialização – seja para o que for que você utilize os livros – se tornam uma função de todos os textos. Você pode ou não encontrar tais características em obras canônicas – e não é mais obrigado a fazê-lo. (HUNT, 2010, p. 37).

Se analisarmos a obra Harry Potter com um olhar mais crítico e receptivo à literatura considerada de “entretenimento”, iremos descobrir que ela tem muito a nos dizer, afinal, os livros de Harry Potter são como os clássicos, “quanto mais pensamos conhecer por ouvir dizer, quando são lidos de fato mais se revelam novos, inesperados, inéditos.” (CALVINO, 1993, p. 12). “Não encare o marketing do sucesso como um inimigo. Use-o ao seu favor.”, nos diz o escritor e professor Mario Feijó (2010, p. 21). Está na hora de colocarmos isso em prática e encorajarmos “a leitura por todos os meios” (TODOROV, 2010, p. 82), tornando o aprendizado de literatura o que ele nunca deveria ter deixado de ser: um ato prazeroso e auto reflexivo.

## Conclusão

Como podemos perceber pela análise aqui já feita, Harry Potter tornou-se um marco na literatura infanto-juvenil, sendo uma obra que une os valores e as ideias tradicionais às necessidades do leitor contemporâneo, possuindo elementos de ruptura (descontinuidade) e continuidade da historicidade na Literatura Infanto-juvenil, uma vez que ao mesmo tempo em que rompe com algumas tradições literárias, ela reafirma outras. Mais além, a série também inovou como projeto literário, fazendo com que o leitor envelhecesse junto com os personagens. Dificilmente outro livro infanto-juvenil causará tanto impacto no mundo, influenciando toda uma geração e mudando não só a forma como a literatura é feita, mas como ela é vista por seus leitores e estudiosos.

Assim, parece-nos que já está na hora de tirarmos Harry Potter da marginalidade dentro das instituições de ensino e quem sabe, com um pouco menos de preconceito contra os

títulos que fazem sucesso com o público leitor, poderemos até aprender com a geração que cresceu lendo a história do bruxinho órfão e nos surpreendeu por não hesitarem tendo à frente livros com mais de 500 páginas, por mais que pais, educadores e críticos literários não acreditassem que tamanha façanha fosse possível.

### Referências

CALVINO, Ítalo. “Por que ler os clássicos”. In: **Por que ler os clássicos**. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

COELHO, Nelly Novaes. **Panorama histórico da literatura infantil/juvenil**. São Paulo: Manole, 2010.

FEIJÓ, Mário. **O prazer da leitura**: como a adaptação dos clássicos ajuda a formar leitores. São Paulo: Ática, 2010.

HUNT, Peter. **Crítica, teoria e literatura infantil**. Tradução de Cid Knipel. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

LEWIS, C. S. “Três maneiras de escrever para crianças”. In: **As crônicas de Nárnia**. Tradução de Paulo Mendes Campos. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009

ROWLING, J. K. **Harry Potter e a pedra filosofal**. Tradução de Lia Wyler. Rio de Janeiro: Rocco, 2000a.

ROWLING, J. K.. **Harry Potter e a câmara secreta**. Tradução de Lia Wyler. Rio de Janeiro: Rocco, 2000b.

ROWLING, J. K.. **Harry Potter e o prisioneiro de Azkaban**. Tradução de Lia Wyler. Rio de Janeiro: Rocco, 2000c.

ROWLING, J. K.. **Harry Potter e o Cálice de Fogo**. Tradução de Lia Wyler. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

ROWLING, J. K.. **Harry Potter e a Ordem da Fênix**. Tradução de Lia Wyler. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

ROWLING, J. K.. **Harry Potter e o enigma do Príncipe**. Tradução de Lia Wyler. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

ROWLING, J. K.. **Harry Potter e as Relíquias da Morte**. Tradução de Lia Wyler. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

STALLONI, Yves. **Os gêneros literários**. Tradução e notas de Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: DIFEL, 2003.

TODOROV, Tzvetan. **A literatura em perigo**. Tradução de Caio Meira. Rio de Janeiro: DIFEL, 2010

## RITMO NARRATIVO EM LYGIA FAGUNDES TELLES

Francine Rodrigues Sanchez (PUC-SP)

**Resumo:** Ao se ler “Cavalos Selvagens”, de Lygia Fagundes Telles, é possível notar um tom que faz o leitor parar a leitura automática e observar o texto. Algo que ronda a leitura e está em sua base estrutural, que lhe serve de técnica para confirmar o que está sendo dito, mas que ainda lhe é característico e indispensável, como um extrato retirado de sua natureza pura. As palavras simples e cotidianas, contornadas pela poesia, fazendo sombra nas reflexões da voz que narra esta não história, no pensamento de quem lê este conto, na análise de quem se depara com este fragmento. Nesta permanente inquietação, iniciada por encontrar um texto híbrido; mantida pelo sentido de tudo que é apresentado e questionado; o leitor atento desvela a significação do texto, se descobre dentro da escritura, se olha de fora para dentro, ouvindo o funcionamento da máquina à qual se encaixa – ou não. O texto incita a busca por uma significação sutil e refinada que amplia a compreensão do texto, posto que, por intermédio de recursos artísticos estruturais, apresenta outras possibilidades de modo de leitura, deixando vestígios de como o leitor pode entrar no texto e dele extrair sua essência – pelo ritmo. E é o ritmo narrativo que se coloca a favor da ampliação da significação do texto literário, deixando espaço para que o leitor adentre a produção artística, experimentando a materialização do dado semântico.

**Palavras-Chave:** Lygia Fagundes Telles, ritmo, (re)significação, engrenagem.

### O Ritmo Narrativo

Segundo Hênio Tavares, em Teoria Literária, as artes se subdividem, através das suas características preponderantes, mas os elementos que a caracterizam em uma determinada definição não as encerra nos limites de apenas um tipo de arte, pelo contrário, é comum encontrar uma certa arte acompanhada de outra, “(...) numa complementação subsidiária e com fins determinados” (TAVARES, 1974, p. 20). Com base nesta visão de arte, e considerando a definição de Literatura, do referido autor, em arte “psíquica idiomática” (por servir-se primordialmente dos elementos mente e palavra), a qual pertence às artes

caracterizadas pela mobilidade, e portanto denominadas rítmicas, pode-se subtrair a noção de ritmo da música e da poesia – além da que é destinada à prosa, é claro; e transportá-la para a análise textual do conto, com fins de enriquecer a narratividade, além de proporcionar um “fundo musical” ao envolvimento dos elementos narrativos. Tal como preconizado por O. Brik, considerando o ritmo, não apenas como “alternância regular”, ou poeticamente, como a “alternância das sílabas no tempo”, mas pensando no movimento rítmico como algo anterior ao verso, compreendendo, portanto, o ritmo, não a partir da linha dos versos, mas sim a partir do movimento rítmico.

Forster, em Aspectos do Romance também trata do ritmo, recorrendo à música para chegar à sua definição. O ritmo é dividido, por Forster, em dois, um “fácil” e outro “difícil”, sendo o primeiro reconhecível e até de possível reprodução, mas o segundo, mais tênue, é a unidade, e pode ser justificado como consequência à união e harmonia dos demais movimentos, como pode ser compreendido pelo fragmento:

A Quinta Sinfonia de Beethoven, por exemplo, começa com o ritmo ‘ta-ta-ta-tam’, que todos nós podemos ouvir e tamborilar. Porém, a sinfonia como um todo também possui um ritmo – devido, principalmente, à relação entre seus movimentos. Esse ritmo algumas pessoas podem ouvir, mas ninguém pode tamborilar. (FORSTER, 1998, p. 148).

A partir desta visão de ritmo, podemos analisar a alternância rítmica do sentido das frases do conto – isoladamente – como o primeiro tipo de ritmo, posto que tem referência em ações marcadas por uma movimentação em tempo e espaço determinados, tal como uma coreografia, a exemplificar por: “... A mulher elegante faz Cooper e sauna na quinta-feira. A mulher não elegante faz feira no sábado. A freira faz orações diariamente em horas certas. A prostituta faz o trottoir todos os dias em certas horas...”. As marcações podem ser retiradas da significação das dicotomias entre as regras e a calma do cooper e sauna, respectivamente, em oposição à desorganização e pressa da feira, tal como a prolongação do tempo do dia em orações, com horas marcadas, contrapondo-se ao “trottoir” de “certas horas”.

Já a simultaneidade da relação intrínseca entre a velocidade da leitura com o contexto do enredo narrado, costura os elementos de modo a trazer coesão aos ritmos menores,



consentindo harmonia e unidade, tal como o segundo tipo de ritmo, consoante o texto de Forster.

### **Musicalidade E Ritmo Ou Ritmo: O Gosto Do Sentido**

É de conhecimento que a poesia tenha se originado da música. Inicialmente, desde a antiguidade clássica, era atrelada à música justamente para demarcar o ritmo de algo externo, como na guerra, no trabalho e também em exaltação a deuses. Todas, ações ritualísticas, que precisavam do ritmo da poesia-música para terem regularidade e força em pontos específicos. Já na Idade Média, a poesia, longa e de tradição oral, era memorizada exatamente por seu caráter ritmado, pelas rimas e pela relação entre ritmo e significado, que corroborava a informação transmitida. Neste tempo, a poesia e a música andavam de mãos dadas, inclusive com acompanhamento de instrumentos musicais. A partir do Renascimento, a criação poética pressupõe certa musicalidade e ritmo, como progressão mesmo do que já vinha sendo, mas abandona, no entanto, a melodia externa e o acompanhamento musical instrumental. A musicalidade e o ritmo passam, agora – do Renascimento até os dias atuais – a incorporar a natureza da poesia, mas de forma mais livre, posto que se pode modificar -pouco- a leitura de curvas entoacionais, ainda respeitando a incitação que é própria de cada poema, que nasce com ele, que no momento da criação se faz parte do todo íntegro de significados e significantes.

Contudo, da época em que marcava ritos, por influência de função, teve também incorporada em si, por herança, a fixação de acentos fônicos e a divisão equiparativa (ou apenas regular) em versos e metros. Dado este, que às vezes distancia a observação da poesia no sentido lato, prendendo a análise a apenas reconhecimento de formas específicas à sua estruturação em tipos e versos e metros e rimas. Análise automática e mecânica, que escapa da natureza literária e, portanto, não rende nem flui em estudos mais adequados e atuais da literatura.

Atualmente, o estudo ou crítica literária repara e observa cada parte inerente ao texto – em todas as suas nuances e estilos: escrito, oralizado, performático; imagético, sonoro, sensorial; imitativo, representativo, simbólico, crítico; etc. E vai ainda além de notar em cada parte separada: vê a literatura como arte, arte de relações. Relações externas com outras áreas, com o mundo, relações internas entre estilos, temas, estruturas, funções, técnicas e estratégias

literárias, bem como relações entre cada uma das partes que o formam e o fazem arte, literatura. Assim, o texto deixa de ser um aspecto, fundo ou forma, arte ou função, passa a ser um todo formado por partes, passa a ser partes que formam um todo interdependente e inter-relacionado em cada fiozinho desta teia encantadora da arte da palavra. Palavra dita, não-dita, escondida, revelada e reveladora, sensível e notável, como um “fluxo e refluxo rítmico de palavras” (PAZ).

E é o ritmo, muitas vezes, que faz integrar-nos ao texto, captarmos a coesão que ronda as sombras das palavras, cosermos significados e significantes num todo harmônico que baila na arte textual; pois como afirmou Meschonnic: “o ritmo, que não está em nenhuma palavra separadamente mas em todas juntas, é o gosto do sentido” (2006. p.4)

Nesse sentido, de integração das partes e da cessão de coesão que dá o ritmo, o som aparece como um eco do sentido do texto. A imagem sonora se faz no permeio da leitura ou da pronúncia do texto, na captação de sentido, na fluidez de sensações que a poesia permite – muito além de um outro texto que tenha fins comunicacionais, apenas. Como uma sombra, o ritmo faz parte de cada poesia, esteja ela musicada, em estrutura fixa, marcada por versos e metros ou diluída no lirismo de um bom texto em prosa.

### **Aspectos Estruturais Do Ritmo**

Sobre o texto oral e sua função para a sociedade, na cultura medieval, havia canções de trabalho, por exemplo, para preparar “o corpo para acompanhar em movimentos, ritmo e gestos, o trabalho, cuja dureza o canto suavizava”. (ANPOLL, p.115) Seria possível, então, observar a presença rítmica nos textos escritos, não só para reproduzir uma imagem sonora ou simbolizar outra, como também para suavizar a impenetrabilidade do texto escrito e do significado trazido por ele, conferindo mais poeticidade e lirismo à narrativa.

“O texto oral mantém uma relação íntima com as pessoas, acompanhando o pulsar dos seus sentimentos, veiculando as suas emoções, participando do seu cotidiano.” (ANPOLL, p.115). Mas não é por isso que o ritmo literário será comparado a fenômenos naturais do corpo humano ou do mundo, nem tampouco será minimizado ao que, na atualidade, é banalizado o termo ritmo.

O uso popular da palavra ritmo dificulta a sua observação analítica/ científica. Segundo O. Brik, ritmo é “toda alternância regular”, e pode ser de diversa natureza: musical,

poética e coreográfica; sendo, portanto, a alternância regular do som, da sílaba e do movimento, todos, respectivamente, no tempo.

Como termo científico, que é o aspecto que nos interessa, é uma apresentação particular dos processos motores, sem necessária relação ou consequência a um ritmo natural. E deve-se enfatizar aqui, que é a apresentação do movimento e não os traços por ele deixados, que se caracteriza como ritmo. Partindo deste pressuposto e sabendo que “O poema impresso num livro, também ele, não oferece senão os traços do movimento. É apenas o discurso poético e não o seu resultado gráfico que pode ser apresentado como um ritmo” (BRIK, 1965, p.14), conclui-se que se deve observar o texto literário (poema ou prosa) dentro da possibilidade de pronúncia, mesmo que silenciosamente, da exponenciação da voz, considerando que voz não é sinônimo de oralidade (exposição pela voz), pois ultrapassa o sentido lingüístico de comunicação por meio da fala.

Se voz poética é vista então, como algo que “não informa, não é veículo de uma mensagem que a atravessa, mas se faz ouvir e sentir enquanto corpo, presença expressiva que se impõe no tom, no peso das palavras, nos intervalos de silêncio”, temos expressivamente a presença de uma voz poética, no texto narrativo, que se faz sentir pelo ritmo marcado na entoação produzida pela simples pontuação, na estrutura das palavras e suas combinações, na construção da narratividade, na força dos significantes e também dos significados, nas relações por eles estabelecidas, nos silêncios... Em cada sutil artefato artístico que faz a palavra escrita transcender, já que “os graus de performance vocal variam: da plena à reduzida na escrita, que se apoderou da voz e ocultou-a, reduzindo-a a um eco inaudível. Porém, a voz continuou lá, não se deixou abater...” (FRONTEIRAZ, p167). Logo, resta ponderar cada pedacinho de texto que revela esta voz e este ritmo. Ritmo, não limitado por medidas, mas como um movimento que inclusive propulsiona a leitura do texto, e que é, segundo Brik, “anterior ao verso”.

Pensando que “tudo depende do ritmo do discurso poético, cuja distribuição por linhas de sílabas é a consequência” (BRIK, 1965, p.15), é claro e é correto afirmar que a presença do ritmo independe da natureza do texto – se poema, se prosa – mas que tem sim, uma íntima relação com a leitura que se fará deste texto, e, portanto, com a significação deste; e que esta leitura considerará a carnalidade textual, bem como o movimento rítmico que o impulsiona.

Que há uma certa carnalidade na palavra escrita literariamente, isso é indiscutível, posto que ela não está ali para servir, com função informativa ou descritiva, ou seja,

generalizando, não tem a finalidade na comunicação, senão nela própria, fazendo girar a reflexão sobre ela, potencializando as possibilidades de leitura e significação que tem a palavra, a razão da escolha de cada uma, a sua posição em um conjunto delas, a possibilidade de combinações que a faz ser várias em uma só, que a faz valorizar-se pela aparência, pela sonoridade, pelo significado, enfim, dilatado do uso comum que se poderia fazer das mesmas palavras fora de um texto literário.

Carnalidade e potencialidade que não poderia estar fora de um texto escrito por Lygia Fagundes Telles. Capta-se de seu texto, algo sutil, talvez paralelo, talvez dentro ou trazido por essa carnalidade, mas, indubitavelmente intrínseco à escrita, à estrutura deste texto, que materializa e integra som, imagem e significado, fazendo surgir, então, pela leitura performática – ainda que silenciosa – uma nova significação. “A escritura poética inscreve pelo olho tipográfico a voz, a traduz para o ouvido, o tato, o olfato, e, por meio do pensamento imaginativo-projetivo-integrativo, liberta essa vocalidade por meio da performance do corpo.” (FRONTEIRAZ p.168)

Tal como ouvir uma orquestra sinfônica pessoalmente, ou a bateria de uma escola de samba – de acordo com o gosto individual – experiências que te fazem sentir o ritmo, e não só ouvi-lo ou reproduzi-lo, mas experimentá-lo, no sentido de introjetá-lo, momento em que o texto está dentro de você, como voz, como matéria, e você dentro do texto, fazendo-o matéria e voz.

Esta integração também se deve pelo elo que existe entre o ritmo e a semântica do texto; enquanto estes estão tão presos à própria sintaxe. “Na medida em que a língua poética não desobedece às leis principais da sintaxe prosaica, as leis de combinação de palavras são também leis do ritmo” (BRIK, 1965, p.18), daí se tem que a sintaxe de um texto artístico é enriquecida por causa das exigências rítmicas. Logo, não se pode tomar em conta a visão de que a criação poética seria o ato de o poeta escrever uma ideia em prosa, para depois reorganizá-la de acordo com regras poéticas, como já se acreditou, mas como algo que surge exatamente com as regras e estruturas próprias da natureza poética e que depois se faz em palavras que transmitam sua ideia: “No poeta aparece, em primeiro lugar, a imagem indefinida de um complexo lírico dotado de estrutura fônica e rítmica e é depois que esta estrutura transracional se articula em palavras significantes” (BRIK, 1965, p19).

Dito isso, a parte, é necessário reforçar que o complexo rítmico e o sintático não são dois elementos, um submetido ao outro, senão interdependentes, os quais formam uma

estrutura artística. “Estes dois elementos não existem separadamente, mas aparecem simultaneamente, criando uma estrutura rítmica e semântica específica, diferente quer da língua falada quer da sucessão transracional de sons” (BRIK, p.21).

A atitude correta é ver o verso como um complexo necessariamente linguístico, mas que assenta em leis particulares que não coincidem com as da língua falada. É por isso que, abordar o verso a partir da imagem geral do ritmo sem ver que se trata não de um material indiferente, mas de elementos da fala humana, é uma via tão falível como julgar que se trata da língua falada enfarpelada de uma decoração exterior.

Enfim, o texto poético apresenta natureza rítmica e sintática, porém, como a sintaxe do verso está associada ao ritmo, isso o diferencia da sintaxe prosaica. Consoante Paul Valéry, nesse entremeio é que se faz a linguagem poética, quando a palavra (em sua parte física, sensível) não desaparece, mas o seu caráter prático perde o poder. O poeta, na tensão entre voz e pensamento, entre presença e ausência, ente significante e significado, trabalha com a matéria verbal, estudando e conectando som e sentido, operando as palavras dentro das condições intelectuais e estéticas, respeitando a impulsão rítmica da essência do seu texto e a harmonia entre todos os elementos a ele pertencentes.

### **A Escrita E O Estilo De Lygia Fagundes Telles**

Lygia Fagundes Telles é uma escritora conhecida mundialmente por seus textos de linguagem contemporânea e de temática múltipla; com cenas e discussões cotidianas e simples, mas que traduzem a complexidade humana, ou melhor, são textos que decifram e cifram novamente toda a densidade do homem, numa rede suave, de pontos bem dados, apresentando aparência agradável e doce, com a profundidade daquilo que o leitor for capaz de alcançar. Tem textos publicados em diversos gêneros, emendado-os, às vezes, traz e faz um mundo em ficção.

Sua produção trata, principalmente, do caos, tanto do interior quanto do exterior. Fala de dentro, do que é o homem por dentro, de como recebe o mundo, de como se põe nele, do

que sente em relação a ele. Fala do mundo, de como é, como contém o homem e as coisas, de como se faz mundo e como nunca é um todo. Fala, enfim, de relações. Fala, faz e é relações. A obra de Lygia, concordando com Nelly Novaes Coelho, poderia ser chamada de “arte da ilusão”, “arte da elipse”, já que “através de elementos isolados, aparentemente insignificantes, todo um drama pungente desoculta-se. É como se viessem à tona eflúvios de uma matéria em combustão lá no fundo, e sutilmente nos fosse penetrando” (COELHO, 1971, p.144).

Lygia traz à tona as relações simples, os acontecimentos gerais do cotidiano, desvendando elos ocultos da revelação do “eu”, da posição de forçosamente fazer parte de um grupo, de um todo, carregando o seu “eu” angustiado, quase sufocado entre os métodos e funções que põem o ser vivo em comunicação com o mundo exterior. Seus personagens são apresentados como

seres aparentemente normais, comuns, mas no fundo desajustados, frustrados ou fracassados, seu denso mundo de ficção desvenda a oculta angústia individual provocada pela barreira que se levanta entre o ‘eu’ e a aventura coletiva, num absurdo caótico, sem causa nem finalidade. (COELHO, 1971, p.144)

Assim a escritora fixa, na ficção, um mundo instável e cheio de dores e dramas encobertos pelas ocupações sociais e pelo cumprimento de regras. Movendo-se delicadamente entre a visão ampla do todo e a sintética e analítica das partes do homem e do mundo, Lygia faz um belo trabalho em torno da problemática existencial, onde, como dito por Nelly Novaes Coelho: “sem nos explicar nada, nos desvenda tudo...” (p.147).

Há, neste mundo de problemática existencial e social, uma fluência de palavras ditas e silenciadas, de situações que se vive ou quer viver, de estados e sentimentos que se tem ou se esconde, são as relações humanas nas personagens “interiormente desarvoradas, perdidas em si mesmas, afundando-se na própria consciência como em areias movediças” (COELHO, 1971, p145).

Como diz Fábio Lucas em “A ficção giratória de Lygia Fagundes Telles”,

No livro de confissões e fragmentos literários *A Disciplina do Amor* (1980), LFT traça pequenos enredos, fábulas e menciona alguns

tópicos de sua formação cultural e afetiva. O tema edipiano aflora. E também a grande influência que recebeu do Romantismo na juventude. Discute o feminismo, diante do qual manifesta uma posição de abertura. Analisa o amor, sua disciplina e sua indisciplina. (p.61).

O conto, de natureza mais densa que o romance, obriga o escritor a condensar a narrativa, a tocar o cerne de sua construção em cada frase e combinação de palavras. Se, nos contos, Lygia apresenta grande capacidade de condensação e intensificação de uma cena curta, de um diálogo breve, em “Cavalos Selvagens” isso se mostra mais presente ainda, posto que intercala frases, imagens visuais e sonoras em um plano dimensional, cujo fundo é o ritmo cadenciado da marcha de um cavalo ensinado, é o encaixe perfeito das engrenagens de uma máquina bem regulada.

Neste texto, Lygia mostra a abundância dos seres humanos que, ainda que presos dentro de um mundo sistemático, “conseguem” escapar para a liberdade intrínseca a cada um, mais uma vez apontando para o drama inerente ao ser humano, para sua multiplicidade, para a regência das regras sobre ele e também, e contraditoriamente – como é o próprio homem – sobre sua natureza tresloucada, ao mesmo tempo que abafada no agir do cotidiano.

Não só “Cavalos Selvagens”, mas toda a obra traz, em fragmentos, como um caleidoscópio, partes do mundo, do homem, das coisas que se relacionam nesta máquina de engrenagens apertadas e frouxas, das essências, do “eu” que se coloca em liberdade ou em rédeas, como louco ou ajustado. Disciplinado ao conjunto, ao social, submisso à máquina ou ao amor, ao amor a si próprio, respeitando a característica de seus “parafusos docemente frouxos”, seguindo a (in) disciplina do amor.

Para a finalização deste olhar em direção à escritura e ao estilo de Lygia, cabem as palavras de Noemi Jaffe, postas no posfácio à obra “A Disciplina do Amor”:

As sensações e os sentimentos, mesmo lúcidos, são eles que vão escrevendo esses fragmentos. É a narradora que vai sendo escrita por eles e se formando à medida que eles avançam e retrocedem. (...) Lygia leva e traz o que as coisas e acontecimentos vão deixando para ela, e nós, leitores, vamos catando pelo caminho esses fragmentos de

mundo. À medida que lemos, vamos colando as partes e as possíveis interpretações estão a nosso encargo. (JAFFE, 2010, p.210-211)

### **Pessoas. Peças. Cavalos**

Consoante Noemi Jaffe, em seu posfácio à obra “A Disciplina do Amor”, “Sempre se percebe alguma forma de método: nas repetições, na precisão lexical, nos rituais, na rotina. Mas, rasgando esse método por dentro, corroendo-o, algo nessa escrita está sempre se desfazendo, perguntando. Há uma intriga no ar: é a indisciplina rondando” (2010, p.206).

“Cavalos selvagens” fala sobre e se faz esta disciplina indisciplinada. Como? Num primeiro plano, apresenta personagens-tipo, com ações rotineiras, como se fossem rituais próprios a cada esfera social, a cada grupo representado; uma série de ações e atitudes que se repetem com claras marcações temporais: “na quinta-feira (...) diariamente em horas certas(...) segundo o calendário(...) nos feriados”. Estas marcações temporais permitem que o leitor visualize as ações, materializando-as, como marcas de intensidade no espaço-tempo da vida, assim aproximando-as de uma máquina de engrenagens funcionando sistematicamente, ou ainda de uma marcha, tal qual a do cavalo ensinado, com passadas regularmente espaçadas e com força, também regular, a cada passo.

Pessoas. Peças. Cavalos. Peças de uma engrenagem, máquina, processos, tudo mecânico. Cavalos adestrados, animais selvagens que foram domesticados, que deixaram de seguir os instintos, que deixaram de andar em bandos e hoje caminham sozinhos, como cada frase: “O homem de grandes negócios” em lugar separado do “homem de negócios miúdos”, tal como “A mulher elegante” e a “não elegante”, “a freira” e “a prostituta”, etc. Caminham sozinhos e têm hábitos regulares, hora para compromissos, regras e funções a cumprir; tal como o trote dos cavalos “domesticados”, os homens caminham com marcha cadenciada ao giro da engrenagem social.

Além da aproximação da regularidade da marcha do cavalo às ações cotidianas dos homens, há ainda o reforço da questão ritualística das ações, apontando-as como mecânicas, como em: “todos com seus dias previstos e organizados (...) As obedientes engrenagens da máquina funcionando com suas rodinhas ensinadas”. Dado que passa da analogia sutil e chega à comparação óbvia, para que não reste dúvida de sua crítica.



Este início, além de demonstrar a repetição, de ações, de rotina; ainda duplica a repetição na sua materialidade textual, com várias frases curtas e compassadas, quase marteladas, todas obedientes ao ritmo da engrenagem.

Esta regularidade posta nas repetições nos faz refletir sobre a declaração de Paz, quando se refere a autores como Baudelaire e Eliot, mas que parece caber tão bem aqui, dizendo que “Nesse reino de homens ocios, ao ritmo sucede a repetição”(PAZ, p94).

No entanto, em oposição ao funcionamento perfeito de encaixe e desencaixe das pecinhas da engrenagem, ao trote individual, regular e obediente dos cavalos adestrados, há o momento em que os homens se desencaixam e fogem; como peças frouxas que escapam, como cavalos selvagens, que inesperadamente se rebelam e retornam ao que o instinto lhes inspira, como “aguda lembrança violenta do cheiro de mato que recusa o asfalto, o elevador, a disciplina, ah! Vontade de fugir sem olhar para trás, desatino e alegria de um cavalo selvagem (...) escapando do laço do caçador”. (TELLES, 1980, p.125)

E, não só a disciplina se faz presente no significante e no significado. A indisciplina que ronda o texto, fazendo-o prosa, mesmo tão poético, fazendo-o poesia presa na prosa, ou livre do labirinto narrativo – não se pode precisar qual é o lado mais pesado desta balança desequilibrada que nos faz questionar o gênero, enquanto nos faz admirá-lo exatamente assim como é, e justamente porque o é assim. Indisciplina textual, que se desgarrá da cadência demarcada no começo e se solta em reflexões, perguntas, citações:

A máquina prossegue no seu funcionamento que é uma condenação, apenas aquela rodinha já não faz parte dessa ordem. “É um desajustado” – diz o médico, o amigo íntimo, o primo, a mulher, a amante, o chefe. Há que readaptá-lo depressa à engrenagem social, apertar esses parafusos docemente frouxos. Se o desajustado é um adolescente, mais fácil reconduzi-lo com a ajuda de psicólogos, analistas, padres, orientadores, educadores – mas por que ele ainda não está nos eixos? Por que tem que haver certas peças resistindo assim inconformadas? Não interessa curá-lo mas neutralizá-lo, taque-taque.

Indisciplina de “ética” [será?] ao se computar o papel não aceito socialmente da amante, de considerá-la, ao lado da mulher e do chefe, papéis tão valorizados e com status tão adequados para dizer que a outra peça é desajustada. Indisciplina de a peça amante, que é aquela escondida na engrenagem social, na textual ser posta em patamar equivalente ao da esposa, do amigo ou do chefe.

Indisciplina textual de aglomeração de informações, frases que são falas, que são explicações, são análise, revelação e crítica.

Quando “às vezes, por motivos obscuros ou claros, uma rodinha da engrenagem salta fora e fica desvairada além do tempo, do espaço”, então se tem a indisciplina, que ronda e que permanece, subterrânea ao ser, inerente e instintiva, como o é aos cavalos, mas que aparece também, latente em todos, em cada um, desde o patriarca e a freira até o operário e a prostituta.

Esclarecendo: o texto em questão é escrito em aparência de prosa, com linguagem poética e com inferências reflexivas da voz narradora, portanto, o primeiro passo é avaliar se é possível ou não a presença do ritmo narrativo. A segunda peça a ser observada, nesta engrenagem literária, é a proeminência da própria natureza constitutiva do ritmo artístico, observado na música, no drama, na prosa e na poesia. Como reentrâncias desta proeminência, tem-se a musicalidade e o ritmo como gosto do sentido produzido.

Munidos da percepção desta engrenagem, pode-se ampliar a visão para a engrenagem maior, que está em contato com esta por encaixe direto para o seu funcionamento. Esta engrenagem maior é o texto "Cavalos Selvagens".

Como eixo desta roda dentada (onde cada dente seria uma microestrutura textual da literatura) se tem em pauta o estilo e a escritura da própria autora, porque mesmo que isto não faça parte dos encaixes, deve ser, pelo menos, brevemente trabalhado.

Nas saliências e depressões desta roda, tem-se as pessoas, as peças e os cavalos, ora como ajustados, ora como desajustados. Como força motriz que permite o estabelecimento de relações entre as rodinhas, o ritmo se coloca em essência, para a observação, interpretação e ressignificação do conto.

Pode-se, por fim, mirar a este conjunto de engrenagens na máquina da literatura, com um olhar atento às comparações e relações. Pode-se ver o ajuste e desajuste das peças de uma engrenagem, das pessoas na sociedade, dos cavalos selvagens que fogem do laço do caçador,

das palavras de um texto que foge dos laços de uma denominação rígida, de uma autora que critica e poetiza uma realidade.

O enlevo desta máquina está justamente nos seus questionamentos, nas suas peças docemente frouxas, deixadas ali para que o leitor encontre seus encaixes, sua possível necessidade, ao passo que descobre a impossibilidade de capturar e ajustar todas as peças, posto que, tal como um cavalo, "Laçá-lo é o mesmo que laçar um sonho".

### Referências:

BRIK, Ossip. Ritmo e Sintaxe. In: **Teoria da Literatura II: textos dos formalistas russos** apresentados por Tzvetan Todorov. Lisboa: Edições 70, 1965. (Coleção Signos).

CIDADE, Hernani. Da gênese da poesia. In: **O conceito de poesia como expressão da cultura**. Coimbra: Armênio Amado, 1957.

COELHO, Nelly Novaes. **O mundo de ficção de Lygia Fagundes Telles**. In: Seleta. RJ: José Olympio, 1971.

FORSTER, Edward Morgan. Aspectos do Romance. 2ª edição, São Paulo: Globo, 1998.

JAFFE, Noemi. Alguma Coisa Não Dita (posfácio) in: TELLES, L.F. **A Disciplina do Amor: Memória e Ficção**. SP: Companhia das Letras, 2010.

MESCHONNIC, Henri. **Linguagem e ritmo**. Tradução de Cristiano Florentino. Belo Horizonte: FALÉ/ UFMG, 2006.

PAZ, Octavio. **O Arco e a Lira**. Fragmento disponível em 4shared.

SPINA, Segismundo. **Na madrugada das formas poéticas**. 2ªed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

TAVARES. Hênio. **Teoria Literária**. 5ª edição, Belo Horizonte: Itatiaia, 1974.

TELLES, Lygia Fagundes. **A Disciplina do Amor**. Círculo do Livro: 1980.

VALÉRY, Paul. **Poesia e Pensamento Abstrato in: Variedades**. SP: Iluminuras, 1991.

Revista Fronteiraz - Estudos – I: Explorando o território da voz e da escrita poética em Paul Zumthor. Vol 3 - nº 3 – Setembro/2009 – ISSN 1983 – 4373

Literatura Oral e Popular – Zumthor, Revista ANPOLL 25/01/12  
<http://www.uel.br/revistas/boitata/Boitata%20Especial%20Dorinha/8.%20Literatura%20Oral%20e%20Popular.pdf>

## O REI MANDOU CHAMAR O SAMBA E SEU VASSALO: ATAULFO ALVES

Francisco Antonio Romanelli (UNINCOR)

**Resumo:** Ataulfo Alves foi um dos mais destacados compositores da chamada “Era de ouro” da canção popular brasileira. Mineiro, natural do “pequenino Mirai”, na região da Zona da Mata, fez carreira no samba carioca. Foi um dos mais profícuos compositores brasileiros, com mais de 350 canções gravadas, escritas individualmente ou em parcerias, além de ser grande intérprete de suas próprias canções e de canções alheias que, em sua voz, acompanhado de suas famosas “pastoras”, se transformaram em marcantes sucessos. Notabilizou-se como o “poeta da saudade” por suas canções de extremo lirismo nostálgico, principalmente quando invoca a infância em sua terra natal. Foi um dos grandes da música dor-de-cotovelo: o grosso de sua produção focou profundas dores de amores perdidos, achados, reatados, traiçoeiros, aceitos e rejeitados. Amigo pessoal do Presidente Getúlio Vargas, que o recebia reservadamente no Catete, soube exaltar o samba e o país. Dentre as valiosas pérolas de sua vultosa composição, trouxe à luz sambas que exaltam o próprio samba e a canção popular. Ele é quem, na canção, diz que o “rei” o mandou chamar para o samba, e se reconhece vassalo do samba. É sobre algumas dessas canções, que citam o samba, que esta comunicação se detém.

**Palavras chaves:** Ataulfo Alves; Samba; Metalinguagem.

Ataulfo Alves foi um dos grandes cancionistas da época de ouro da canção popular brasileira (1930 a 1945) e seu reinado perdurou até sua morte, em 1969. “Pertence à elite de uma geração que fixou e popularizou o samba” (SEVERIANO, 2009, p. 167). Para os que sempre o acompanharam, em elogiosas críticas, a canção de Ataulfo tinha um tempero especial, peculiar, que confirmava sua excelência e a destacava: um toque de mineiridade. A diferença entre o samba de Ataulfo e o de outros compositores, reconhece Jairo Severiano (2009, p. 167-168) é que, “oriundo do sertão mineiro (nasceu em Mirai) e descendente de um violeiro cantador, incorporou à sua música influências da toada rural. Daí a cadência arrastada e um certo jeito dolente e melancólico, que marcaram de forma inconfundível os seus sambas”. Na mistura do balanço do samba carioca com a toada mineira, a música de Ataulfo

foi temperada e afinada para o eterno sucesso, “sem trair jamais suas características” (SEVERIANO, 2009, p. 168).

Ataulfo era um sambista atípico, segundo Hugo Suckman (2010, p. 16, 23) e “um dos maiores compositores da história da música brasileira” (p. 23). Ser mineiro, ao contrário do jeito de compor dos outros dois grandes mineiros do samba, Ary Barroso e Geraldo Pereira, era uma marca nas composições de Ataulfo, incomum no samba à época, o que atrai a atipicidade invocada pelo estudioso. Mário Lago (s.d., p. 9) dizia que “O samba de Ataulfo tem um negócio diferente qualquer. Parece mineiro andando no meio da estrada, meio fingindo que não quer ir, e indo. Tem um balancinho gozado, diferente, como mineiro na estrada”.

A esse respeito, Suckman conta, ainda, que

Quando começou a frequentar o Café Nice, reduto de compositores da primeira metade do século XX no Rio de Janeiro, o ainda muito tímido Ataulfo teria sido interpelado por um dos bambambãs do local, o grande poeta e letrista Orestes “Chão de estrelas” Barbosa, com um “de onde você é”. A responder um sincero “de Minas Gerais”, Ataulfo teria ouvido o desprezo. “Ah, mineiro não dá pra samba” (2010, p. 18).

O tempo, felizmente, desmentiu o grande poeta, cronista, jornalista e letrista. Pouco depois, Ataulfo ganhava o altar dos grandes sambistas no Café Nice e lá recebeu o apelido de “Urubu malandro” atribuído por ninguém menos que o próprio Orestes Barbosa (SUCKMAN, 2010, p. 24).

Ataulfo era filho de Severino de Souza, conhecido como capitão Severino, e “era fascinado pelo pai, violeiro, sanfoneiro e um repentista cujas qualidades o tornaram muito conhecido na região” (CABRAL, 2009, p. 22). “Com oito anos, já fazia versos, respondendo aos improvisos do pai” (MELLO, 2000, p. 25).

No bairro Estácio de Sá, no Rio de Janeiro, surge um novo ritmo, justamente em 1927, ano em que Ataulfo, com 18 anos de idade, por lá aportou, levado de Mirai pelo médico e amigo da família, Dr. Afrânio Moreira de Resende (SOARES et al., 1977, p. 5; MELLO, 2000, p. 25-26)). Ataulfo morava no Rio Comprido, bairro de classe média (vizinho do

Estácio de Sá) e lá participava de rodas de samba, aprendeu a tocar violão, cavaquinho e bandolim, além de organizar um conjunto que animava as festas do bairro (MELLO, 2000, p. 25). Em 1933, foi “encontrado” por Alcebiades Barcelos, o Bide, um dos principais expoentes do samba do Estácio (FRANCESCHI, 2014, p. 109) e um dos fundadores da primeira escola de samba, a “Deixa falar”, que o levou aos estúdios da RCA Victor (SOARES et al., 1977, p. 6), que se dispôs a lançar os dois primeiros discos de Ataulfo: “Tempo perdido”, gravado por Carmen Miranda, e “Sexta-feira”, gravado por Almirante. Após alguns sucessos, inclusive vencendo, em grandes parcerias com Wilson Batista, os carnavais de 1940, com “Oh, seu Oscar!”, e de 1941, com “Bonde São Januário” (SUCKMAN, 2010, p. 27), alçou-se ao panteão dos deuses da canção popular brasileira com “Ai, que saudades da Amélia”, parceria com Mário Lago, gravado para o carnaval de 1942. Lançada para o carnaval de 1942, foi rejeitada pelos compositores da época. Conta Mário Lago que “Orlando Silva tinha torcido o nariz quando o parceiro lhe mostrou a música, e o Ciro Monteiro não fizera cara melhor”, mas a “opinião de Moreira da Silva tinha sido mais cruel: ‘Marcha fúnebre não pega em carnaval, isso é bonito mas é muito triste’” (LAGO, s.d., p. 147). Apesar disso, gravada pelo próprio Ataulfo Alves e suas famosas pastoras, “Ai, que saudades da Amélia” dividiu o prêmio de melhor samba carnavalesco de 1942, com “Praça Onze” (SUCKMAN, 2010, p. 27-36).

A carreira de “Ai, que saudades da Amélia” e, conseqüentemente, de Ataulfo Alves, deslanchou. Em outubro de 1953, quando a revista *Manchete* reuniu “músicos, cantores, maestros, editores, jornalistas, compositores e radialistas para escolher os dez maiores sambas de todos os tempos”, a canção de Ataulfo e Mário Lago foi consagrada “em segundo lugar, com os votos de Silvio Caldas, Vinícius de Moraes, Emílio Vitale, Radamés Gnattali e Átila Nunes” (CABRAL, 2009, p. 83), ficando atrás apenas de “Aquarela do Brasil”, composição do também mineiro Ary Barroso, hino mundial, até os dias de hoje, da canção popular brasileira, e uma das músicas brasileiras mais gravadas em todo o planeta (junto com “Garota de Ipanema”, de Tom e Vinícius). E olha que para alguns eleitores de peso, como o maestro Radamés Gnattali, o cantor Silvio Caldas ou o poeta Vinícius de Moraes, a “Amélia” desbancaria até mesmo a “Aquarela” (SUCKMAN, 2010, p.8).

Hugo Suckman (2010, p. 8), acrescenta que

Certa vez, na histórica “Revista de Música Popular”, editada por Lúcio Rangel nos anos 1950, o poeta e cronista Paulo Mendes

Campos perguntou a Ary Barroso, assim, “na lata”, qual seria o maior compositor brasileiro da música popular. O autor de “Aquarela do Brasil”, coerente com a singeleza da pergunta, também não titubeou: - Ataulfo Alves.

Em 1961, o famoso cronista social Ibrahim Sued, do jornal O Globo e da revista Manchete, apontou Ataulfo Alves como um dos dez homens mais elegantes do Brasil (CABRAL, 2009, p. 115). Como acrescentam Soares et al. (1977, p. 8) “os gestos finos, a postura elegante, a simpatia de um sorriso franco, conquistaram para Ataulfo a admiração de todos. Ele era o mesmo com os amigos produtores de shows [...], os colegas de profissão [...], na presença de presidentes [...] ou com grandes artistas internacionais”.

Ataulfo Alves era vítima de uma úlcera duodenal, que o atormentou por grande parte de sua vida. Submeteu-se a uma cirurgia e “[...] às 19h15 do dia 20 de abril de 1969, um domingo, 12 dias antes de completar 60 anos de idade, Ataulfo morreu [...]” (CABRAL, 2009, p. 137), vitimado por complicações pós-operatórias.

O foco da presente comunicação, no entanto, é colocar sob evidência alguns dos sambas de Ataulfo que falam do próprio samba. Isso se justifica porque, para o sambista primordial, esteio de tradição ancestral negra, o samba era um modo de viver, de agir, de lutar, de amar e até de pensar. Quase um terço das canções de Ataulfo Alves tem qualificações artísticas e argumentos poéticos para se enquadrar nas pretensões deste trabalho. Ou seja, das mais de trezentas canções assinadas por Ataulfo, por volta de uma centena delas, compostas solitariamente ou em parcerias, trata da canção popular, mormente do samba.

A primeira das canções de Ataulfo que invocam a canção como tema, é “Rei vagabundo”, composição em parceria com Roberto Martins, de 1935: “Lá em Mangueira eu tenho um castelo / O mais belo que há neste mundo / Tem uma deusa que é minha rainha / Em Mangueira sou um rei vagabundo / [...] / E o carnaval sem Mangueira / Não há”.

O que se percebe nesta canção é a euforia do eu lírico, motivada pelo carnaval. O narrador, o sujeito-lírico, vê sua morada, provável barraco simples, como castelo. Castelos nos altos de morros e montanhas são idealização de contos-de-fadas. A grandiosidade eufórica do folião o transporta para mundos da fantasia, de reis, rainhas e castelos. Para ser um merecedor digno de tamanha riqueza, o folião se coroa “rei”. É morador do morro e, naturalmente, pobre – talvez excessivamente pobre – e, talvez, malandro, despossuído de

qualquer riqueza que autentique a realza. Por isso, valora sua inatividade e se transforma no “rei vagabundo”. Isso só lhe é possível porque está tomado pelo espírito do carnaval da Mangueira e, portanto, com sua existência carnavalizada. E toda carnavalização é temporária. Ao viver um mundo invertido, o ser carnavalizado não o pode sustentar, senão pelo período de festejo. No caso da canção pautada, durante o carnaval mangueirense: “Carnaval sem Mangueira / não há”. Vencido o período de gozo da festa, o castelo e o reinado do folião sambista regridem ao estado natural, assim como, com o badalar da meia-noite, o mundo mágico de Cinderela se esvai, retornando à miserabilidade do viver cotidiano.

No curto elenco das canções aqui avaliadas, a próxima a ser visitada é “Quem bate”, composta em 1937, em parceria com Max Bulhões, e destinada à cantora Aurora Miranda. O eu lírico é uma mulher e, dando início a uma série de ricos diálogos entre as composições de Ataulfo com as de Noel Rosa, o discurso é o da mulher do samba, aquela que se libertou da excessiva opressão machista da vida pobre dos sambistas, e se declara, reconhece e vive a liberdade de sambar enquanto o corpo o permitir, sem as restrições do homem-senhor: “Quem bate / Se é do samba, venha sambar / Eu fui criada / numa escola de samba / por isso mesmo / não tenho medo de bamba / Quando é noite enluarada / se ouve samba / até alta madrugada / Cantos dolentes / de quem sofre igual a mim / pois quem ouve, bem se livra / de um amor que teve fim...”

O com a canção noelina está em vários versos da canção. No entanto, realçam-se três: “eu fui criada / numa escola de samba” e “não tenho medo de bamba”. Os dois primeiros versos citados dialogam francamente com a canção “O X do problema”, composição de Noel, de 1936, e que foi escrita para a cantora Aracy de Almeida. Nela, o eu lírico afirma: “eu fui educada na roda de bamba / eu fui diplomada na escola de samba”. O terceiro, com as canções “Eu vou pra Vila”, composição solo de Noel, de 1931, gravada por Almirante, e “Feitiço da Vila”, composta em parceria com Vadico, gravado por João Petra de Barros em 1934. Na primeira, o eu lírico diz: “não tenho medo de bamba / na roda de samba / eu sou bacharel” e, na segunda, “lá em Vila Isabel / quem é bacharel / não tem medo de bamba”.

Apesar da “liberação” que é apresentada pelo sujeito-lírico feminino, há, para isso, um motivo baseado no sofrimento: quem sofre igual a ela, na roda de samba bem se livra do amor que teve fim, ouvindo os cantos dolentes até alta madrugada. Percebe-se com isso que os “convidados” que batem para entrar no samba, são bem-vindos, mas, vindos do sofrimento, dele ali se livram, ainda que seja apenas “até alta madrugada”.



Na continuidade dos diálogos com Noel Rosa está a canção “É um quê que a gente tem”, parceria com Joaquim Homem, de 1941, composta para Carmem Miranda: “Para ter lugar no samba / É preciso um certo jeito / Muita gente diz que é bamba / Quem é bom já nasce feito / [...] / Pretensão e água benta / Cada um toma a que quer / Ser do samba é um privilégio / E não se aprende no colégio / E nem é para um qualquer”. O trecho buscado no discurso de Noel Rosa está nos versos “ser do samba é um privilégio / e não se aprende no colégio” e se encontra em “Feitio de oração”, de Noel Rosa e Vadico, de 1933, gravada por Francisco Alves e Castro Barbosa. Nela, o eu lírico declara que “batuque é um privilégio / ninguém aprende samba no colégio”. Como bom citador de provérbios, Ataulfo não espera para ensinar que “pretensão e água benta / cada um toma o que quer”, mas o samba, esse é um privilégio, não é para qualquer um. “É um quê que a gente tem” evoca a teoria noelina segundo a qual para se fazer samba é preciso ter “bossa”, e, além disso, se bate contra aqueles quenão tinham lugar no samba, já que lhes faltava o jeito certo e a bossa.

Em muitas outras oportunidades, Ataulfo cita Noel, ou dialoga com o seu trabalho. Isso pode ser visto, por exemplo, em “Fala Mulato”, parceria com Alcebíades Nogueira, de 1955, gravada pelo próprio compositor: “A reação dos tamborins / Começou lá no bairro de Noel / Parabéns Vila Isabel / Parabéns Vila Isabel”, ou, ainda, em “Brado de alerta”, também de 1955, gravada por Jorge Goulart: “Senhores compositores / da nossa canção popular / façam poemas bonitos / e deixem o povo cantar / Ai que saudade que eu tenho / daquele tempo famoso / Lamartine, Mário Reis, Chico Viola, / Ismael, Almirante, Ary Barroso / Hoje é tudo no dinheiro / Não se sabe se o sucesso / é de fato, verdadeiro / Antigamente a vitória / era motivo de prosa / Todo mundo entendia e sentia / toda a filosofia de um Noel Rosa”.

Em “Brado de alerta” há uma acusação contra os compositores que só pensam na questão comercial, a ponto de buscar o sucesso não pela qualidade da canção, mas comprando-o pelo “financiamento” de sobre-exposição midiática e radiofônica. E conclui belamente que nos tempos idos “todo mundo entendia e sentia / toda a filosofia de um Noel Rosa”, ou seja, a de se fazer da canção uma expressão não apenas poética dos sentimentos dos sambistas, mas, também, das crônicas da vida, da história e do pensamento do empobrecido, discriminado e perseguido mundo do samba.

“Mais um samba popular”, de 1959, gravada por Bill Farr, busca no título e no tema correspondência dialógica com o homônimo de Noel Rosa, gravado postumamente, em 1954, por Ana Cristina. Enquanto a morena de Ataulfo vai embora, deixando saudades e inspirando

o eu lírico a fazer mais um samba popular (provavelmente ofensivo, já que, segundo ele, custe o que custar, a morena vai ter que pagar) a de Noel esnoba a canção popular composta pelo eu-lírico. Para ele, se a amada não aceitar a canção, vai para o lixo mais um samba popular, acusando-a de elitista, por desmerecer o estilo popular e lhe dá uma “lição de moral” que entrou para a história da música brasileira: “sendo as notas apenas sete / mais eu não posso inventar”. Ou seja, a composição em estilo popular, ou em estilo erudito, usa sempre as possibilidades melódicas e harmônicas que lhe concedem as únicas sete notas musicais que existem na escala ocidental. Mais que isso, não se há como fazer.

Também, em “Na ginga do samba”, de 1964, gravada pelo compositor, o espírito de Noel é revisitado: “Noel Rosa já dizia / batuque é um privilégio / não se cursa Academia / não se aprende no colégio”. Esta canção é, também, mais uma daquelas em que Ataulfo se ocupa a acusar o sambista sem “bossa” e, como em grande parte das vezes, chama o testemunho inequívoco e indiscutível de Noel Rosa: “É na ginga bonita que o samba tem / Oi, quem não tem ginga / no samba não se dá bem / É por isso que o Salgueiro / mantém a tradição / de janeiro até janeiro / faz do samba, oração / Nosso grande Ary Barroso / falava com razão / samba pra ser samba mesmo / tem que vir do coração”. Como se percebe, Ataulfo retoma o tema do samba do Salgueiro, enaltecido como tradicional, e assim executado durante todo o ano, como já o fizera em “De janeiro a janeiro”, de 1959, canção que será analisada um pouco adiante. O samba, como forma de oração, é uma proposição de Noel Rosa que, em “Feitio de oração” dizia: “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 feitio de oração”. O samba que vem do coração não é proposição original de Ary Barroso, mas, também, de Noel Rosa, ainda em “Feitio 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”.

O tema noelino do sambista diplomado volta em “Eu também sou general”, composição solo de 1949: “Eu também sou general / [...] / No samba eu sou general / General de divisão / No batuque / Não posso levar a pior / Tenho um diploma de samba / Do meu estado maior”. Naturalmente, o “estado-maior” que “diplomava” o samba era o gosto popular que, ratificado pela crítica, lhe outorgava a definitiva patente de sambista. Não a patente do registro, disponível a qualquer um, mas a patente do reconhecimento público a alavancar o compositor aos níveis da imortalidade do artista popular, graduação só atribuída – na época,

pelo menos – aos verdadeiros bambas. Em 1949, Ataulfo Alves já era “diplomado”, com honrarias e galardões e já tinha recebido reconhecimentos ímpares.

A próxima canção que aqui se traz ao foco, é “Leva meu samba”, de 1941, gravada pelo compositor: “Leva meu samba / Meu mensageiro / Este recado / Para o meu amor primeiro / Vai dizer que ela é / A razão dos meus ais / Não, não posso mais”. O eu-lírico entrega ao samba, seu mensageiro, a responsabilidade de transmitir à musa inspiradora o recado de que é ela o motivo pelo qual ele sofre e suspira. E, não só isso, o samba há de chamar-lhe a atenção para o fato de o remetente já estar às beiras do limite da exaustão desesperadora, por causa de tamanha paixão. Definitivamente, ele não pode mais suportar a carência da mulher amada. Note-se que tal mulher amada pode se equiparar à Amélia, que viria logo depois, porque é a mulher primordial, aquela que representa a felicidade do mundo da nostalgia. É o amor primeiro do eu-lírico, para quem os amores seguintes não puderam corresponder à idealização solidamente estabelecida por aquela outra, primeira, enraizada na lembrança do hipotético passado ideal e feliz.

O samba é o papel de carta sobre o qual o eu lírico lança sua lamurienta súplica à musa idealizada. E não apenas isso, mas, responsável, pelas “pernas” que o sucesso e a veiculação midiática e radiofônica lhe forneçam, em conduzir a missiva amorosa até aos ouvidos e à alma e ao coração da musa. Ataulfo retoma o tema do samba missiva e mensageiro, de maneira brilhante, em “Mensageiro da dor”, gravada em 1959 por Ataulfo e suas Pastoras. O eu-lírico implora: “Vai meu samba, vai dizer a ela / que a saudade tá querendo ver meu fim / que ela volte novamente para mim / Não custa nada ela resolver assim, ai, ai / A minha vida era um rio de alegria / mas hoje em dia é um mar de agonia / Vai, vai meu samba, por favor / Mensageiro da minha dor”.

No passado, ao lado da musa que foi deixada, a vida podia ser equiparada a um rio, com todas as torrentes e forças que lhe são peculiares, mas, a um rio de alegria. Sem a musa, a vida perdeu sentido. Deixou de ser rio, para ser mar, mas, agora, um mar de agonia. Ou seja, toda a alegria do singelo rio (de alegria) desaguou na grandeza onipotente do mar (da agonia). Se a alegria tinha a força das torrentes pluviais, a agonia tem a infinitude e a profundidade marítimas. Só o samba pode lhe trazer a volta às origens, às nascentes do rio, ao comover e convencer a musa a retornar.

Em “Inimigo do samba”, composição de 1943, feita em parceria com Jorge de Castro, Ataulfo aplica uma nova alfinetada naqueles em que ele não considerava sambistas

verdadeiros: “Pra você que é inimigo / Número um do samba brasileiro / Pra você matar o samba / Tem que me matar primeiro / Mesmo assim depois de morto / Ainda lhe darei trabalho / Morre o homem fica a fama / [...] / Você fala o ano inteiro / mal do samba sem cessar / mas no mês de fevereiro... cá pra nós / você samba até cansar / de sambar”. Não só confrontava o “inimigo do samba”, mas o desafiava: para matar o samba, você tem que me matar primeiro, colocando-se como o baluarte da defesa do gênero que só morreria sobre sua própria derrocada. E provocava: mas nem assim, você se livrará de mim, pois, mesmo morto, ainda lhe darei trabalho. Afinal, eu posso morrer, mas minha fama ficará em defesa do samba.

Ao alegar que “morre o homem, fica a fama”, Ataulfo, aproveitando-se da sabedoria dos ditos populares, como sempre fez, nesta ocasião já antecipava “Na cadência do samba”, um de seus maiores sucessos, que comporia com Paulo Gesta em 1961, quase vinte anos depois de “inimigo...”: “Quero morrer numa batucada de bamba / na cadência bonita de um samba / Mas o meu nome ninguém vai jogar na lama / Diz o dito popular / Morre o homem fica a fama”. Em “Inimigo do samba”, há a admoestação contra a hipocrisia daquele que, batendo-se contra o samba e a canção popular, goza as festividades momescas sem nenhum pudor: depois de, sem cessar, falar mal do samba durante todo o ano, no mês de fevereiro, no carnaval, samba até cansar.

Com “De janeiro a janeiro”, ainda composição solo, gravada em 1959 por Ataulfo Alves e suas Pastoras, o compositor se mostra incomodado com as transformações que o samba vinha sofrendo, renunciando transformações radicais, como aconteceu com a chegada da bossa-nova. À época, o samba tradicional se mostrava desgastado e o samba-canção predominava nas transmissões radiofônicas e nos discos. Nos desfiles carnavalescos, um novo gênero, o samba-enredo, tinha se imposto. Como música dançante, a marchinha carnavalesca reinava soberana. As rodas de capoeira tinham se desligado do samba e tinham suas músicas características; as rodas de samba tradicionais perderam fôlego, já que os sambistas se profissionalizaram e o botequim se transformara no lar do samba. Nessa canção, como em tantas outras, Ataulfo reafirma a necessidade de se manter viva a tradição do samba “que conheço”, daquele samba que “tem batuque”, a exemplo de “Quem quiser que se aborreça”, de 1961: “Quem quiser que se aborreça / mas o samba que conheço / não é assim, meu senhor / [...] / Quero samba que tem batuque / e tem calor / Eu não sei se sou do samba / ou se é o samba que é meu / Sei que o samba é um presente / que Deus me deu”

O mesmo se dá com “Vassalo do samba”, de 1966, quando o eu-lírico reconhece que, mesmo se quisesse, não poderia fugir ao samba tradicional: “Tentei fazer um samba / diferente do que faço / Confesso, minha gente / saí fora do compasso / errei na divisão / Cheguei à conclusão / que o samba não me quer / moderno não / Meu samba protestou / meu vexame foi total / Quem foi que me mandou / sair do original / Meu samba, eu sei que errei”.

Ataulfo, em “De janeiro a janeiro”, já era bastante incisivo na advertência contra os riscos de mudanças: “Fala cuíca, fala tamborim / Fala por mim violão / Fala pandeiro honra a tradição / Samba sem você, não vai não / Tá de parabéns o Salgueiro / que de janeiro a janeiro / é no samba que fala primeiro / Esse samba / que se cantam hoje em dia / tem de fato melodia / mas não tem o que eu queria / Quero samba / com pandeiro e reco-reco / Samba pra ser samba mesmo / tem que ter teleco-teco / [...] / De janeiro a janeiro / quem não samba não é brasileiro”.

O chamado samba de “telecoteco” é, no dizer de Luiz Fernando Vianna (2010, p. 10), o samba sincopado, aquele que privilegia e realça o balaço gingado fruto da síncopa mais incisiva que a do samba tradicional. A síncopa é característica dos ritmos negros-africanos, principalmente dos povos do grupo etnolinguístico bantu (LOPES, 2011, p. 101-102, 616). Assim, o samba brasileiro, tanto o anterior samba rural das fazendas de fumo, cana-de-açúcar ou café, ou o samba de roda do recôncavo baiano, até o samba moderno urbano, do Estácio, baseia seus ritmos no uso da síncopa. Portanto, todos os sambas são sincopados. A partir do uso corriqueiro da síncopa no ritmo do samba, uma vertente de sambistas, tendo como seu maior expoente outro sambista mineiro, o juiz-forano Geraldo Pereira, reforçou e ampliou o uso da síncopa, além de incorporá-la à fala, permitindo um maior manejo de movimentos dançantes calcados na ginga, com perfeita interação ritmo-fala (VIANNA, 2010, p. 8). Assim, originou-se o subgênero conhecido por “samba-sincopado”, e os subsequentes “samba-de-gafieira” e “samba-de-breque”, todos realçando atrevidamente a síncopa e sincopando a fala. Ao samba desses subgêneros foi ainda atribuído o cognome de “samba de telecoteco”.

A palavra “telecoteco”, ou “teleco-teco”, na prática sambista é atribuída à onomatopeia da batida do tamborim, tanto assim que existem canções que o dizem. Uma delas é “Teleco-teco”, composição de Murilo Caldas e Marino Pinto, gravada em 1942 por Isaura Garcia, em que o eu lírico feminino canta: “Teleco-teco teco-teco teco-teco / Ele chegou de madrugada batendo tamborim / Teleco-teco teco teleco-teco / Cantando "Praça Onze" / dizendo "foi pra mim" / Teleco-teco teco-teco teco-teco”. Outra canção, mais recente,

é “Maneco telecoteco”, composição de Marques e Roberto Lopes, gravada por Zeca Pagodinho em 2000, que diz: “Teco, teleco, telecoteco / É a batida do maneco / Castigando o tamborim”. No entanto, Luiz Fernando Vianna (2010, p. 10), com bastante propriedade, a atribui à “onomatopeia que alude às quebradas do ritmo e à caixinha de fósforos com que muitos autores mostravam suas músicas informalmente ou para potenciais intérpretes”.

Outra curiosidade é a interação do “telecoteco” com a bossa-nova, como conta Vianna (2010, p. 6), o que é reconhecido por João Gilberto, criador da batida característica, inspirada, nada mais, nada menos, que no tamborim. Não é sem sentido que João Gilberto seja um dos mais conhecidos intérpretes de “Falsa baiana”, composição sincopadíssima de Geraldo Pereira, gravada originalmente em 1944 por Cyro Monteiro. Ataulfo atribuía à essa nova onda, à essa nova “bossa”, a boa melodia que, no entanto, não era o que ele queria. Ele queria samba e samba de “telecoteco”, sem perceber que a carga genética repassada pelo samba à bossa-nova era justamente o “telecoteco”, que inspirou sua batida peculiar.

Além do mais, como um dos grandes compositores dos sambas “dor-de-cotovelo” e do samba-canção, dos choros por amores perdidos, incompreendidos e arrependidos, talvez por influência da nostalgia trazida das toadas e modas rurais do interior mineiro, configurando uma formação vocal com o apoio de um coro feminino de vozes afinadas e suaves, Ataulfo é um dos pais do estilo de samba que floresceu após os anos 1960, cantado por grupos, com batida bem característica do samba, mas com influências das dores de amores irrealizados ou fatalmente terminados, típicos da canção rural paulista. É o samba que, nos anos 1970, Gilberto Vasconcellos (1977, p. 75-82) viria a reconhecer como o então chamado “sambão-joia”. Diz ele:

De uns anos para cá [1970, se se quiser datar já que Gilberto escreveu em 1977, em pleno império do sambão-joia], é impossível ouvir samba sem arrepiar os cabelos de tédio. Em termos estéticos, a banalidade campeia à solta: texto pobre, repleto de lugares-comuns, sempre à caça do efeito, ou seja, daquela paradinha esperada no meio da canção com a entrada triunfal da cuíca, e o exaltado corinho meloso das vozes femininas. Isso tudo em meio à mania filosofante de deitar falação (Deus nos acuda!) sobre o sentido da vida, cujo nível

não vai além do conformismo filisteu (VASCONCELLOS, 1977, p. 77).

Esse sambão, por sua vez, misturando-se ao “pop” norte-americano, gerou, nos anos 1980, o hoje conhecido como gênero “pagode tradicional” que, por sua vez, mesclando-se uma vez mais com a modernamente chamada música sertaneja (que já não é a mesma daquela dos tempos do sambão-joia), gerou, a partir dos anos 1990, o atual gênero “pagode”, ou pagode universitário, extremamente execrado pelos sambeiros tradicionalistas. Ataulfo jamais poderia supor que as inovações por ele trazidas ao samba, rítmicas, melódicas, harmônicas, vocais acabariam por possibilitar o avanço dos estilos por ele rejeitados.

O eu lírico de “De janeiro a janeiro” deixa claro que sua preocupação não é somente com os destinos do samba, mas também com seus próprios rendimentos. Afinal, como ele diz nos versos finais da canção “De janeiro a janeiro / é sambando que eu ganho dinheiro / de janeiro a janeiro / O meu samba é lá do Salgueiro”. As atualizações do samba transferiam fontes de rendimentos com a composição e a gravação de canções populares para outros pontos geográficos. No caso da bossa-nova, para a zona sul do Rio de Janeiro. Por fim, é de se ver que, a despeito das várias canções contrapondo-se às mudanças do samba, Ataulfo sempre bem se entendeu com o pessoal da jovem-guarda (Roberto Carlos gravou “Ai, que saudades da Amélia”) e com os bossa-novistas (compôs algumas canções tendo Carlos Imperial como parceiro) (MELLO, 2000, p. 27).

Em “Herança do samba”, de 1956, Ataulfo reafirmava o compromisso de manter o samba vivo, enquanto ele próprio, compositor, vivesse: “Enquanto eu não morrer / O samba tem que ter / flauta cavaquinho / reco-reco e violão / É peso na balança / a minha opinião / O samba é minha herança / e eu mantenho a tradição / Fala meu pandeiro / Fala o ano inteiro”.

O compositor reconhece ter recebido o samba por herança (talvez se refira também à alma nostálgica de sua música, adquirida ainda criança, com o pai violeiro, sanfoneiro, versejador, improvisador) e pretende repassá-la imaculada a seus herdeiros. Por isso, em “Quando eu morrer”, de 1957, reafirma a necessidade de o samba continuar após sua morte: “Quando eu morrer / quero uma noite de lua / Meus companheiros / põe os pandeiros na rua / O mundo é mesmo assim / O tempo voa / A nossa vida / vai por uma coisa à toa / No dia em que minha vez chegar / tristeza não vai adiantar / Meu samba tem que continuar”. À parte o evidente diálogo com “Fita amarela”, canção testamento de Noel, Ataulfo, se preocupava com

o samba, tido como sua herança: “Meu samba tem que continuar”, “o samba é minha herança”.

Adoentado, o compositor sentia necessidade de nomear um herdeiro. De fato, em 1967, dois anos antes de sua morte, já de muito preocupado por causa da úlcera duodenal que o atormentava, repassa a seu filho, Ataulfo Alves Júnior, o lenço branco, utilizado por longos anos para conduzir “suas pastoras” e que era o símbolo de seu samba. Com isso, atribuía ao herdeiro a tarefa de, nos tempos nebulosos do futuro do samba, manter viva a tradição e continuar com seu samba. O gesto ficou magistralmente registrado na canção “Lenço branco”, de 1967, e cantada no espetáculo em que fez a transição do lenço: “Vai, meu lenço branco / tremular noutras mãos / Vai manter a tradição / do que é nosso / de geração a geração / Lenço mensagem de um samba / que o tempo jamais desfaz”.

Realmente, com esse gesto e essa canção, o lenço branco de Ataulfo Alves se imunizou das influências nefastas do tempo e foi transposto para o infinito simbólico da história e da poesia da canção popular brasileira. Ao morrer como homem, Ataulfo Alves passou à imortalidade como símbolo de um gênero, como exemplo de comportamento, como o compositor de muitas das melhores músicas do cancioneiro popular nacional e que, assim, se manterá pela eternidade que merecem os grandes artistas.

## Referências

ALZUGUIR, Rodrigo. **Wilson Baptista**: o samba foi sua glória. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2013.

CABRAL, Sérgio. **Ataulfo Alves**: vida e obra. São Paulo: Lazuli Editora: Companhia Editora Nacional, 2009.

FRANCESCHI, Humberto M. **Samba de sambar do Estácio**: de 1928 a 1931. 1. reimp. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2014.

LAGO, Mário. **Na rolança do tempo**. São Paulo: Círculo do Livro, s.d.

LOPES, Nei. **Enciclopédia Brasileira da Diáspora africana**. 4. ed. São Paulo: Selo Negro, 2011.

MELLO, Zuzi Homem de (seleção verbetes); MARCONDES, Marcos (editor). Alves, Ataulfo (verbetes). In **Samba e Choro**: Enciclopédia da Música Brasileira. São Paulo: Art Editora: Publifolha, 2000 (p. 25-27).



SEVERIANO, Jairo. **Uma história da música popular brasileira**: das origens à modernidade. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2009.

SUKMAN, Hugo. **Ataulfo Alves**. Rio de Janeiro: MediaFashion, 2010 (Coleção Folha Raízes da Música Popular Brasileira. v. 5. Acompanha CD áudio com 14 canções).

SOARES, Pedro Maia (redator); CIVITA, Victor (editor); SOUZA, Tarik de (consultor); DANELLI, Natale Vieira (pesquisador). **Ataulfo Alves**. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1977 (Coleção Nova História da Música Popular Brasileira. Acompanha LP 10 pol. mono).

VASCONCELLOS, Gilberto. **Música popular**: De olho na fresta. Rio de Janeiro: Graal, 1977.

VIANNA, Luiz Fernando. **Geraldo Pereira**. Rio de Janeiro: MediaFashion, 2010 (Coleção Folha Raízes da Música Popular Brasileira. v. 23. Acompanha CD áudio com 14 canções).

## CONVIVÊNCIA POÉTICA: UMA LEITURA DA POESIA DE GUILHERME DE ALMEIDA ENTRE A TRADIÇÃO E O MODERNISMO

Giovanna Soalheiro Pinheiro Chadid (UFMG)

**Resumo:** Este trabalho propõe uma reflexão – ainda em fase inicial de construção – sobre a poesia de Guilherme de Almeida, poeta nascido em Campinas, em 1890, a partir da relação entre tradição poética e o que se recria no presente da escrita. Deve-se ressaltar que, além de um dos articuladores do movimento modernista, Almeida se tornou um dos fundadores da Revista Klaxon – principal mensário de arte da Semana de 22 – publicando seus poemas nesta revista, mesmo aqueles lidos como parnaso-simbolistas. Mais do que atualizar a tradição, o poeta a transforma em exercício de (re) criação, ao propor uma poética que se move duplamente: ora revisitando o passado, a história da poesia, ora se inserindo esteticamente no movimento modernista brasileiro. Nessa via, pode-se inferir que o poeta sintetiza o que Octávio Paz denomina de “tradição da ruptura”, tendo em vista que há, na obra do nosso poeta, uma incursão pelo passado literário e, ao mesmo tempo, a sua reinscrição no modernismo brasileiro.

**Palavras-Chave:** Guilherme de Almeida, tradição, ruptura, transfusão e modernismo.

Neste trabalho, propõe-se uma reflexão, ainda em fase inicial de construção, sobre a poesia de Guilherme de Almeida – poeta nascido em Campinas, em 1890 – a partir da relação entre tradição poética e o que se cria no presente da escrita. Deve-se destacar que, além de articulador do movimento modernista, Almeida se tornou um dos fundadores da Revista Klaxon – principal mensário de arte da Semana de 22 – publicando seus poemas nesta revista, mesmo aqueles lidos como parnaso-simbolistas. Mais do que atualizar a tradição, o poeta a transforma em exercício de (re) criação, ao propor uma poética que se move duplamente: ora revisitando o passado, a “história” da poesia, ora se inserindo esteticamente no movimento modernista brasileiro.

Nessa mesma via, estamos tentando pensar ainda de que modo a atuação do poeta como tradutor – ou melhor, como transfusor<sup>64</sup> – articula-se às suas reflexões sobre a criação poética, em geral, e sobre a sua própria relação com a literatura. Sobre sua prática como tradutor, faz-se importante mencionar o pensamento do escritor, para que possamos situá-lo na nossa abordagem da criação poética:

(...)Nesta marginalia, servir-me-ei de outra terminologia: "recriação" (já preconizada no citado prefácio de Poetas de França), "reprodução", "recomposição", "reconstituição", "restauração", "transmutação", "correspondência", etc.; e, principalmente, "**transfusão**". É este, dentre tantos, o termo que mais acertado me pareceu, mais significativo das minhas intenções. O uso corrente já não o separa da ideia de sangue. (...) a revivificação de um organismo pela infiltração de um sangue alheio, mas de "tipo" igual. Uma língua, uma poesia reabastecendo-se da seiva de outra, análoga, para mais e melhor se afirmar". (ALMEIDA, 2010, p. 98). (Grifo nosso).

Em grande medida, Almeida incorpora a transfusão ao seu procedimento estético, seja por meio de releituras da tradição portuguesa – a exemplo da Camoniana (1956) e do Pequeno Romanceiro (1957) – ou mesmo da recomposição de formas clássicas, como o livro de Haicais (1936), ao qual acresce a rima. As duas primeiras são obras mais tardias, mas que, do mesmo modo, – e talvez com mais entusiasmo – mantêm estreitas relações com a literatura medieval portuguesa e com a poesia lírica de Camões. O gesto de transfusão, deste modo, performa toda a produção de Almeida, sendo este um dos elementos estruturadores de sua escrita. O que denominamos de transfusão não será somente um ato interlingual<sup>65</sup> – a passagem de uma língua para a outra – e sim o ato de retirar de um lugar, de uma língua, de uma tradição, de uma memória-poética, e transpô-lo a outra, para criar novas significâncias,

<sup>64</sup>Guilherme de Almeida – em nota explicativa às traduções feitas por ele à obra *Flores das flores do mal de Baudelaire* (Editora 34, 2010), expõe a sua reflexão sobre o modo como lida com a tradução literária. Trata-se, para ele, de um processo criativo, em que, na tarefa do tradutor, tem-se o gesto criativo, ou(re) criativo. Nessa tarefa, não se trata apenas de transpor um signo verbal de uma língua à outra, mas de refazer a língua poética “primeira”, tendo em vista o viés estético, principalmente pelo ritmo, no caso da poesia.

<sup>65</sup> Jacques Derrida, *Torres de Babel*, 2006. (Ed. UFMG)

novas construções. Em *Poetas de França* (1944) – antologia pessoal de poesia francesa, traduzida/recriada por Guilherme de Almeida – o poeta reflete sobre a impossibilidade de se verter de uma língua para outra o ritmo (1944), elemento essencialmente estético, para ele. Segundo o escritor, o que de mais importante ele herdou da leitura da poesia francesa foi o fato de ter aprendido a fazer poesia: “versos que me ensinaram a fazer versos”:

[...] Versos – quase todos – que eu sempre soube de cor e que, de tão ditos e reditos, citados e recitados ao acaso das minhas vadições, pouco a pouco se foram tornando uma fôrma para a forma do meu próprio sentimento e do meu pensamento próprio, até que eu me surpreendi repetindo-os como coisas minhas, na língua que é a minha. (ALMEIDA, 1944, p. 17).

Como se pode observar, há uma correlação entre o que se lê, para traduzir, e o que se lê como tradição, para incorporar à escrita. Nesse sentido, podemos entender a transfusão como transposição, transcrição poética, próxima do sentido proposto por Haroldo de Campos (2013); renovação, a fim de que se mantenha o vínculo entre tempo passado e tempo presente. Pela via da tradução e da (re) criação, mantém-se a tradição na nova poética, o sentido histórico, o “sentimento ‘total’ da literatura, o atemporal e o temporal reunidos.” (T.S. Eliot, 1989, p. 39). Evidentemente, essa ideia de totalidade sinalizada por Eliot somente pode ser compreendida quando associada à tradição recriada contemporaneamente pelo talento individual do artista. Não se trata, por assim dizer, de uma mera repetição, mas sim de fazer pulsar uma memória intelectual – literária, pictórica, musical – que se torna viva no gesto da recriação. Dada essa circunstância, a ideia de totalidade é paradoxal, uma vez que se trata de algo em contínua construção, isto é, de uma poética do infindável.

Para Marcelo Tápia, autores que não rompem, em definitivo, com padrões estéticos advindos da tradição “não só podem alcançar resultados artisticamente mais elevados, como dispor de tais recursos para a afirmação do caráter múltiplo de sua obra, que poderá incluir exatamente o diálogo com a tradição, inclusive por meio da tradução” (TÁPIA, 2010, p. 19).<sup>66</sup>

---

<sup>66</sup> *A voz dos botequins e outros poemas*, publicado pela editora Hedra, em associação com a Casa Guilherme de Almeida, centro de Estudo de tradução literária. Sobre isso, vale destacar o título original atribuído por Almeida

Imerso em um contexto que estabelecia intensas modificações à ideia de tradição – cujo estro central seria certa ruptura com o passado – Guilherme de Almeida torna clara a fissura dentro do modernismo, admitindo que não pode haver criação presente sem que haja uma imersão na história da literatura, das artes, do cinema e da música. Desse modo, a escrita do poeta transfere sentidos, atualiza a tradição por meio de sua linguagem, que é crítica, também, devido à consciência de leitura desse passado.<sup>67</sup> Quando o poeta se apropria criticamente da tradição, há um gesto, por vezes aflito, de distorção da própria realidade, do tempo passado e do presente, tendo em vista certa memória reinscrita, como se pode notar neste belo Haikai, “Hora de ter saudade”:

Houve aquele tempo  
(e agora, que a chuva chora,  
ouve aquele tempo!) (ALMEIDA, 2002, p. 257).

Tempo-havido e tempo-ouvido parecem conduzir esse poema-síntese, de Guilherme de Almeida, para a escuta de algo que não está no presente, e sim no tempo passado – a tradição, talvez – inscrita na paranomásia houve-ouve. O elemento climático personificado – a chuva chora agora – promove também um salto à experiência passada da voz poética, transpassada pela memória fissurada, e que se transpõe à escrita. Esse tempo-ouvido – tempo sinestésico – é, portanto, um elemento múltiplo, pois ele olha e, na tentativa de recordar, ouve também a chuva. Em outro poema de Acaso (“Houve e ouve”), o poeta irá construir uma espécie de poema-temporalidade, em que teoriza, num diálogo intratextual, sobre “a passagem irremissível do tempo”, um dos motivos dos haicais, como bem pontua Suzi Sperber, em apresentação à obra do poeta<sup>68</sup>. Inscrito nesse duplo movimento entre passado e presente, tradição e modernidade, a obra de Almeida olha, deseja, amplia o que se põe intra e intertextualmente.

---

a este trabalho – *Paralelamente a Paul Verlaine*, em que se consegue vislumbrar o modo como o poeta lida com a tradução. Segundo Marcelo Tápia, o título original associa-se ao nome do autor, pois o trabalho é considerado por Guilherme de Almeida como sendo, paralelamente, de sua autoria.

<sup>67</sup>Vale lembrar novamente o ensaio T.S Eliot, “tradição e talento individual”, publicados em seus *Ensaio*, de 1989. Para Eliot, o poeta em *tradição* deve estar cômico da sua relação com o passado para não somente retomá-la pela via da semelhança. O poeta deve criar a diferença em relação ao passado, e nisso consiste o seu talento, a sua obra e a própria continuidade da tradição.

<sup>68</sup>Presente em *Encantamento, Acaso e Você*, seguidos dos Haicais completos. (SPERBER, 2002, p. 45).

Em meio a uma mistura de tonalidades estéticas – simbolistas, românticas, modernistas, conforme propõe Maria Helena de Queiroz (2003) – na obra de Guilherme problematizam-se ainda a natureza e a realidade, elementos caros aos modernistas. A realidade, para eles, é um gesto de desvio, ou melhor, de deformidade, na medida em que a arte deve possuir autonomia em relação às outras formas e manifestações humanas. Deve-se ressaltar que essa autonomia não ocorre em função de uma *l'art pour l'art*, e sim por meio de uma mudança de paradigma, que se dá, muitas vezes, pelo olhar do artista inserido no contexto de produção vanguardista. Opera-se, assim, um deslocamento teórico: do clássico conceito de representação da natureza – no sentido realista do termo – passa-se à natureza que imita a arte, num processo de esvaziamento da *physis* e do deslocamento do sujeito no que diz respeito às suas múltiplas percepções do objeto. Essa é umas das questões que estava no centro dos debates sobre a obra de arte no contexto das vanguardas e do modernismo brasileiro, conforme propõe também Oswald de Andrade, para o qual “a arte procura criar um belo oposto ao belo da natureza”.<sup>69</sup> No poema “Realidade”, de Encantamento, é possível compreender essa tópica:

Ora,  
já faz talvez uma hora  
que fumo e penso  
sob a lâmpada e as asas do silêncio.  
Sobre a mesa,  
a luz de ouro rasgou, como a arena de um circo,  
um largo disco  
e armou um cone azul sobre a minha cabeça.

É o meu circo. E eu assisto  
à pantomima dos meus pensamentos.  
Uns são alegres e violentos

---

<sup>69</sup>ANDRADE, Oswald apud Silva Brito. *História do Modernismo Brasileiro*, (BRITO, 1971, p. 209). Mario de Andrade, em “A escrava que não é Isaura”, também problematiza a questão da arte e da natureza para os modernistas: “Quem procura o Belo da natureza numa obra de Picasso não o achará. Quem nele procurar o Belo artístico, originário de eurtimias, de equilíbrios, da sensação de linhas e de cores, (...) encontrará o que procura.” (ANDRADE, 2009, p. 238).

como amazonas ariscas...  
outros, finos e elásticos  
como malabaristas  
que jogam facas, pondo um luxo no seu jogo...  
outros, incríveis e fleumáticos (...)  
E a grande companhia invisível e lenta  
representa... representa...

Mas de repente, qualquer coisa  
passa: é uma mariposa  
que gira e gira e gira  
tonta de luz... E eu ponho-me a segui-la:  
– e toda a minha troupe taciturna  
evapora-se no ar.  
E fica apenas a mariposa importuna,  
única personagem real  
daquele circo singular.

(ALMEIDA, 1955, p. 79)

No poema, o que primeiro se nota é a justaposição de planos, como se estes existissem contra a ordem lógica do pensamento do eu-poético. Criação e realidade, arte e natureza são, assim, as tópicas do poema, que teoriza sobre a arquitetura poética, numa constante sobreposição de imagens, procedimento teorizado por Mario de Andrade como polifonia poética, uma espécie de bailado russo em que se opera o jogo entre consciente e subconsciente. Sobre a mesa, num salto poético, o real cede espaço ao imaginário e começa o bailado de imagens circenses, uma se transformando em outra nas cenas em representação poética. Nos últimos versos, acordado pelo giro pequeno, mas incômodo da mariposa, o poeta-personagem é despertado pelo real, e, assim, esvaece não só a trupe imaginária, mas também o poema. Esse será um dos motivos poéticos de Almeida não só nesses dois livros, mas em parte considerável de sua produção.

A experiência poética de Guilherme de Almeida permite-nos situá-lo, historicamente, dentro do modernismo brasileiro – em que se avigora a revisão, a reflexão e a recriação crítica da linguagem literária – e, ao mesmo tempo, dentro da tradição. A isto denominaremos de um duplo movimento temporal, ou convergência dos tempos, para Octávio Paz (2012), como já exposto acima. Guilherme de Almeida resgata, em muitas de suas obras, a tradição, o seu sentido histórico, necessário para o escritor em processo, mesmo que este já tenha alcançado o domínio pleno do verso e da linguagem. Em outras obras, porém, o poeta propõe certa ruptura com o passado, ainda que busque, nesse mesmo passado, os elementos com os quais deve romper, conscientemente. Para Silviano Santiago (1985), em texto intitulado “O discurso da tradição no modernismo brasileiro”, alguns escritores modernistas, especialmente Oswald de Andrade, Carlos Drummond de Andrade e Murilo Mendes, buscaram na tradição os elementos para criação de suas artes, inclusive por meio do conhecimento in loco. Oswald, por exemplo, viajou para as cidades históricas de Minas Gerais, com vanguardista franco-suíço Blaise Cendrars<sup>70</sup>, para conhecer a arte e a arquitetura produzida nessas cidades e “(...) se depararam com o primitivo enquanto manifestação do barroco setecentista mineiro.” (SANTIAGO, 2000, p. 121).

Apesar de esse ser um dos aspectos do nosso modernismo, estamos tentando definir um tipo de poética que, numa primeira via, relê, criticamente, a tradição pela negação, ironia – como ocorre, por exemplo, em *Meu* (1924), *Raça* (1924), *Encantamento* (1925) e *Acaso* (1928). Na outra via dessa leitura, há um processo de incorporação, consciente e nomeada, impulsionada pela transfusão, tradução da tradição, em outro tempo e outro espaço, sendo está também o acesso à reflexão poética.

Para Paz (2013), a poesia modernista, incluindo-se nesta o romantismo inglês e alemão, instituiu uma paradoxal relação com a tradição<sup>71</sup>. Devido a isso, acabou por delinear uma tradição da ruptura, caracterizada por um tipo de negação que reinscrevia o passado criticamente, à procura do novo. Nesse viés, a tradição da ruptura gerou um impasse entre tempo passado e o presente, impasse este necessário para que o moderno se colocasse como descontinuidade. A ruptura, assim, possibilitou a instauração de um novo paradigma estético, marcado pelo surgimento das vanguardas europeias e pelo modernismo hispânico e brasileiro:

---

<sup>70</sup>Ver, por exemplo, a importante obra de Alexandre Eulálio, *A Aventura brasileira de Blaise Cendrars*, 2001.

<sup>71</sup>Para Octavio Paz, o modernismo hispânico não condiz com o modernismo europeu e brasileiro, mas abarca a poesia romântica produzida no século XIX. *Os filhos do Barro* (2013)



Se a ruptura é destruição do vínculo que nos une ao passado, negação da continuidade entre uma geração e outra, pode chamar-se de tradição àquilo que rompe o vínculo e interrompe a continuidade? E há mais: inclusive, caso se aceitasse que a negação da tradição por extenso poderia, pela repetição do ato através das gerações de iconoclastas, constituir-se uma tradição, como chegaria a sê-lo realmente sem negar-se a si mesma, ou seja, sem afirmar em um dado momento, não a interrupção, mas a continuidade? A tradição da ruptura implica não somente a negação da tradição, mas também a negação da ruptura. (PAZ, 2013, p. 15). (Grifo nosso).

Por fim, propõe-se uma leitura do poema quinto, de O livro de horas de Sórora dolorosa, publicado originalmente em 1920 e, ainda hoje, sem reedição, conforme ocorre com a maioria das obras do poeta. O que se sugere aqui é a leitura desse poema como síntese do projeto literário de transfusão, tendo em vista a ideia de tradição e de continuidade – nesse caso, da textualidade bíblica – percebidas em sua obra. Almeida, portanto, mais do que transpor um texto ao outro, teoriza, poeticamente, sobre o tempo histórico, ou a-histórico, da poesia. Veja-se o poema quinto, “O Cântico dos Cânticos”, de Sórora dolorosa:

Ego dilecto meo, et dilectus  
meo mihi, qui pascitur inter lilia.(Cânticos)

Este é o meu Cântico dos Cânticos,  
a exaltação da minha vida,

toda a expressão do meu amor.  
Meus pobres olhos são românticos  
porque me viram refletida  
nos olhos bons do meu Senhor.  
O Bem Amado é longo e pálido,  
(...)  
Ao seu contato amante e cálido,

meu corpo todo é como um círio

piedoso aceso em sua mão.

A sua mão é meu oráculo:

tomo-lhe os dedos e desfolho-os

como se fosse um malmequer.

O seu olhar é um tabernáculo

onde eu adoro estes meus olhos,

estes meus olhos de mulher.

(...)

Sempre que estendo a mão fanática,

ou que debruço o olhar tristonho

sobre o meu lago espiritual,

é como uma alva flor aquática,

na superfície do meu sonho,

sua silhueta de cristal.

Como volutas de um turíbulo,

voaram meus braços para o Eleito,

desde a primeira vez que o vi.

Quando transpus o seu vestibulo,

meu coração fugiu do peito:

foi nos meus joelhos que o senti!

(ALMEIDA, 1920, p. 35).

Em um processo contínuo de sobreposição de imagens – pela analogia, pela polifonia poética, pelo simultaneísmo – o poema de Guilherme de Almeida tem como texto-referente o “Cântico dos Cânticos”, de Salomão, no Antigo Testamento, além do possível diálogo com o poema místico de São João da Cruz, “En una noche escura”, para citar apenas dois referentes mais explícitos.<sup>72</sup> Isso pode ser observado, primeiramente, por meio da epígrafe bíblica a esse poema – “ego dilecto meo; et dilectus meo mihi qui pascitur inter lilia”

---

<sup>72</sup> Deve-se destacar que a pesquisa deste poema envolve também o estudo do gênero medieval *livro de horas*. A obra de Almeida incorpora as partes estruturais do gênero, apesar de possuir muitos dos procedimentos técnicos das vanguardas e do modernismo.

(Cânticos, VI, 2)<sup>73</sup>. No jardim de Salomão, a presença do amado e o mito do jardim como fecundação, articulação e criação da escrita; o amado, nesse caso, é a fusão extática da alma com deus: o verbo primeiro. Assim, inicia-se o processo de apreensão de um possível sagrado: por meio da auto-reflexividade – da historicidade – por meio do processo crítico de tradução de um poema, que se transpõe do “Cântico dos cânticos”, de “En una noche oscura” a Sórora dolorosa. Quando Sórora – personagem do poema – afirma ter olhos românticos porque eles se viram refletidos “nos bons do meu Senhor” já se nota o processo formativo, a fusão: “a amada em amado transformada” e, conseqüentemente, pelo sagrado, tem-se a transfiguração ao sublime. Nesse sentido, há uma correspondência, uma transfiguração em que Sórora – designação dada tradicionalmente às freiras e às santas – funde-se aos olhos do amado, aos olhos do senhor – homem ou deus – obtendo-se as instâncias fundamentais do processo criativo de transfusão da textualidade sagrada.

Do ponto de vista da articulação bíblica, da transcrição dos mitos, surge ainda a referência à “torre de Babel”<sup>74</sup>, em que é sugerida a vontade humana – como propõe Haroldo de Campos (2004) – de “reconquistar o Éden perdido” e, assim, transpor o poder divino. Nessa tentativa de se alcançar o céu, deus dá ao homem a multiplicidade das línguas, não mais a língua-lábio una (CAMPOS, 2013) – a unidade, a compreensão, a clareza – e sim a complexidade das vozes, da língua transformada, da linguagem obscurecida. O poeta-demiurgo moderno de sua criação – põe-se, continuamente, como tradutor de uma língua plural, de um texto dentro do texto: metaforizando a metáfora, narrando narrativas. É nessa continuidade intermitente – nesse processo paradoxal de compreensão e incompreensão – que “reside um não-acabamento, a impossibilidade de totalizar”<sup>75</sup>.

O poeta cria um novo verbo – a partir da recriação, da transfusão – articulando este Cântico atual: “Esse é o meu Cântico dos cânticos”. Para além desse substrato primeiro, têm-se também as figuras, o paralelismo sintático, a sinestesia, a associação entre som, imagem e sentido, as analogias, tal como ocorre no Cântico primeiro: “Teus olhos são como pombas. “Como és belo, meu amor! Como és encantador!”(1998, p. 31). Em Guilherme de Almeida, lê-se: (...) O Bem Amado é longo e pálido / meu corpo todo é como um círio/piedoso aceso em sua mão. / (...) O seu olhar é um tabernáculo /onde eu adoro estes meus

<sup>73</sup> “O meu amado desceu ao seu jardim, aos canteiros de bálsamo para se alimentar nos jardins e colher lírios”. “Cânticos”, VI, 2. *A bíblia sagrada* (A.T).

<sup>74</sup> Livro do Gênesis.

<sup>75</sup> DERRIDA, Jacques. *Torres de Babel*, 2006.

olhos, / estes meus olhos de mulher. (ALMEIDA, 1920, p. 33). O que poderia ser lido como símile é, na verdade, a analogia entre um estado e outro, entre uma imagem e outra até se alcançar a fusão extática, o transbordamento: “Os meus sentidos/ distendidos/ ao teu contato encantador, / são cinco cordas /com que acordas / no bojo da alma a voz do amor (ALMEIDA, 1920, p. 37). Deve-se ressaltar que, por si só, o poema de Guilherme de Almeida já é a metonímia de uma narrativa-fonte aqui recriada. Nessa textualidade, há uma sobreposição de planos teciduais, que vão da história do poema primeiro – o Cântico dos Cânticos – à história de Sórora dolorosa, da composição poética, entendida na técnica de recriação de outras temporalidades.

Logo, na poética de Guilherme de Almeida, o método de recriação, de convivência poética, se dá, no caso de Sórora dolorosa, pelo viés de uma textualidade mítico-mística e de um poeta-crítico que ultrapassa o texto-primeiro – primeiro esse que deve ser entendido como o ponto a partir do qual o poeta elege seu precursor, como poeta moderno, para retomar Jorge Luis Borges (1951). A produção de Almeida é também uma confluência de formas literárias – o poema em verso, o poema em prosa, o poema-fragmento, o poema-pensamento – que revela a sua imersão no modernismo brasileiro, mas também a permanência constante da tradição na modernidade e, mais especificamente, no modernismo.

### Referências

- ABRAMS, M. H. **O espelho e a lâmpada**: teoria romântica e tradição crítica. Trad. Alzira Vieira Allegro. São Paulo: Ed. UNESP, 2010.
- ALMEIDA, Guilherme. **Livro de Horas de Sórora Dolorosa**. Edição Revista do Brasil. Rio de Janeiro, 1920.
- ALMEIDA, Guilherme. (Trad.) **Flores das Flores do mal de Baudelaire**. São Paulo, Editora 34, 2010.
- ALMEIDA, Guilherme. **Acaso**: versos de todo tempo. São Paulo, Editora Nacional, 1938.
- ALMEIDA, Guilherme. **Encantamento, Acaso e Você**. UNICAMP: Campinas, 2002.
- ALMEIDA, Guilherme. **Natalika**. Campinas, UNICAMP, 2000.
- ALMEIDA, Guilherme. **Os meus haicais**. São Paulo, O Estado de S. Paulo, 1937.
- ALMEIDA, Guilherme. **Poetas de França**. São Paulo, Editora Babel (em colaboração com a Casa Guilherme de Almeida), 2010.

- ALMEIDA, Guilherme. **Ritmo, elemento de expressão (tese)**. São Paulo, 1926.
- ALMEIDA, Guilherme. **Toda Poesia**. São Paulo, Livraria Martins, Editora, 1952.
- ANDRADE, Mário de. **Aspectos da Literatura Brasileira**. Rio de Janeiro: Americ-Edit, 1943.
- ANDRADE, Mário. **A escrava que não é Isaura**. In: *Obra imatura*. Rio de Janeiro, Editora Agir, 2009, p.226-310.
- BOAVENTURA, M. E. **22 por 22: A Semana de Arte Moderna vista pelos seus contemporâneos**. São Paulo, EDUSP, 2008.
- BOAVENTURA, M. E. **A vanguarda antropofágica**. São Paulo: Ática, 1985.
- BORGES, Jorge Luis. **Kafka e seus precursores**. In: *Outras inquisições*. São Paulo, Editora Companhia das Letras, 2007, p.127-31.
- BRASILIANA USP. **Klaxon: mensário de arte Moderna**. Disponível em: [http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/62/search?order=ASC&sort\\_by=dc.title](http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/62/search?order=ASC&sort_by=dc.title).  
Último acesso em: 03 de abril de 2015.
- BRITO, Mario da Silva. **História do Modernismo Brasileiro**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1971.
- BÜRGER, Peter. **Teoria da Vanguarda**. Trad. José Pedro Antunes. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2008.
- CAMPOS Haroldo. **Transcrição**. (org. M. Tápia). São Paulo, Editora Perspectiva, 2013.
- CAMPOS Haroldo. **Bere'shith – A Cena da Origem**. São Paulo, Perspectiva, 1993.
- CAMPOS Haroldo. **Eden – um tríptico bíblico**. São Paulo, Perspectiva, 2004.
- COMPAGNON, Antoine. **O trabalho da citação**. 2ª ed. Trad. de Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 2007.
- DERRIDA, Jacques. **Mal de Arquivo: uma impressão freudiana**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- DERRIDA, Jacques. **Torres de Babel**. Trad. Junia Barreto. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.
- ELIOT, T.S. Tradição e talento individual. In: **Ensaio**. Rio de Janeiro, Editora Rocco, 1989, p. 37-48.
- EULÁLIO, Alexandre. **As aventuras brasileira de Blaise Cendrars**. São Paulo, EDUSP, 2001.

GÊNESE. Português. **Bíblia Sagrada. Reedição.** Versão de Antonio Pereira de Figueiredo. São Paulo: Ed. das Américas, 1950.

MILLIET, Sérgio. **Panorama da Moderna Poesia Brasileira.** Rio de Janeiro: Ministério da Educação, 1952.

OZANAM, Frederico. **Guilherme de Almeida:** literatura comentada. São Paulo, Abril Cultural, 1982.

PAULILLO, Maria Célia Rua de Almeida. **Tradição e modernidade:** Afonso Schmidt e a literatura paulista (1906-1928). São Paulo: Annablume/FAPESP/UNIFIEO, 2002.

PAZ, Octavio. O arco e a lira. São Paulo, Cosac e Naify, 2012.

PAZ, Octavio. **Os filhos do barro.** São Paulo, Cosac e Naify, 2013.

QUEIROZ, Maria Helena de. **A variedade literária na obra poética de Guilherme de Almeida,** 2003. 202 p. Tese (Doutorado em Literaturas de Língua Portuguesa) UNESP. Assis.

SANTIAGO, Silviano. **A permanência do discurso da tradição no modernismo.** Nas malhas da Letra. Rio de Janeiro, 2002, p.108-145.

VERLAINE, Paul. **A voz dos botequins e outros poemas.** (Trad. Guilherme de Almeida). São Paulo, Hedra, 2010.

## A MULHER CIGANA: AMOR E SEXUALIDADE EM LA GITANILLA

Ianny Lima Maia (UNIMONTES)

**Resumo:** As mulheres ciganas simbolizam uma classe duplamente marginalizada, sendo elas a feminina e a cigana. Elas são sinônimas de beleza, misticismo e encantamento, logo, a sexualidade e o amor são temas bastante comuns na novela romântica de Cervantes. Este ensaio tem por objetivo analisar a representação da mulher cigana na obra *La Gitanilla* (1613), de Miguel de Cervantes. Para tal, observaremos de qual forma o amor e a sexualidade destas mulheres reais são representadas na literatura e que as tornam representantes não apenas de um gênero, mas da literatura.

**Palavras-Chave:** mulher, cigana, amor, sexualidade.

Assinalamos que ser mulher não é mais enigmático que ser homem, pois o autêntico enigma é o da sexualidade humana em geral.

(Maria das Mercês Maia Muribeca)

Na literatura, as ciganas são representadas como sedutoras e muito belas, rodeadas de muitas qualidades, como diz François Jacques Jaubert: “es tan bien configurada, tan flexible y ágil como el gitano” (JAUBERT, 1832, p.11). Muitas vezes, na imagem dos ciganos, além de estar associada à sedução, o temor também os acompanha, em razão de das lendas que eram contadas, em torno de suas roupas diferenciadas, da vida nômade e da religiosidade. A maior representante deste povo sem dúvida é a figura da cigana, dela já foram criadas: músicas, telenovelas, livros, filmes entre outras mídias, das quais a pintam como mulher que enfeitiça. O que não significa que se possam estereotipar estas mulheres somente objeto de propagação de um povo ou de uma cultura.

Miguel de Cervantes descreveu a cigana Preciosa, em sua obra *La Gitanilla*, publicada em 1613. A personagem nos é descrita como bela, ágil e muito inteligente. *La Gitanilla* se insere num conjunto de novelas intituladas *Novelas Ejemplares*. No prólogo ao leitor, nos é mostrada uma preocupação com o que escrevia Cervantes, já que, em suas novelas curtas, sempre é possível tirar-lhes exemplos proveitosos. No que tange o amor, este é um dos sentimentos mais antigos do homem.

Perpassou por muitas gerações, de maneiras diferentes, por pessoas diferentes e inspirando as mais variadas expressões artísticas, como a música, a pintura, as esculturas e as obras literárias. É ele que embala a grande maioria das histórias de romances entre homem e mulher, do amor fraterno, do materno, do amor impossível e aquele idealizado dos contos de fadas. Logo, ele é causa das mortes, das lutas, das rivalidades, o que dá coragem e motiva tanto pessoas reais, quanto personagens fictícias.

Segundo Maria de Lourdes Borges (2004), citado por Leandro Castro Oltramari (2009, p.670), conjectura-se que existem três tipos de amor, sendo eles o Eros, Philia e Caritas todos advindos do pensamento grego. Sendo Eros o amor almejado, esperado, que causa sofrimento, o amor romântico, rudimentar em Platão. Philia é aquele amor bondoso, virtuoso, que anseia pelo bem do outro indivíduo, está próximo do pensamento de Aristóteles. Caritas, que também pode ser chamado de ágape, é aquele amor incondicional que somente quer o bem do ser amado, juntamente com a vontade constante de estar perto, é mais aproximado do humanismo cristão.

Sabemos que as mulheres no Renascimento já haviam ganhado novas considerações na sociedade, portanto surgiu um costume chamado de amores de aliança, que segundo Delumeau (1984), seria outro tipo de amizade entre homem e mulher, uma prova de que as relações entre os dois sexos começavam a mudar. Sobre estas relações ele nos afirma: “Em tais condições, como é que a arte não havia de ter um interesse novo pelas mulheres?” (DELUMEAU, 1984, p.92). E o maior exemplo de personagens/mulheres na literatura é do próprio autor de La Gitanilla, Miguel de Cervantes, que exaltava as qualidades e beleza de suas personagens femininas de forma inigualável.

Miguel de Cervantes, com toda sua exemplaridade, demonstrou em Preciosa e Andrés que o sentimento do amor pode ser construído pouco a pouco, na convivência do cotidiano, fortalecendo primeiro os laços de uma amizade

Pasaba Andrés con Preciosa honestos, discretos y enamorados coloquios, y ella poco a poco se iba enamorando de la discreción y buen trato de su amante, y él del mismo modo; si pudiera crecer su amor, fuera creciendo: tal era la honestidad, discreción y belleza de su Preciosa (CERVANTES, 1938, p.59).



No decorrer da novela, a ciganinha vai se apaixonando por Andrés, e ele também ganha mais certeza de seus sentimentos, quando ao lado de Preciosa vive as mais variadas situações. Ao final, o que era desejo somente de um, ganha o anseio do outro, uma vez que desde o encontro entre os dois, Andrés já se queria casar com a bela cigana. Portanto, devemos nos ater ao casamento, que ainda nesta época não era mais que um contrato ou soma das riquezas. Por muito tempo, o casamento significou a falta de amor, em uma ordem errônea de casar primeiro, e amar depois.

Sobre o casamento na Idade Média, Delumeau fala: “(...) frequentemente reputava impossível o amor no âmbito do lar, e a da corrente satírica, que confundia a mulher com o pecado e a vida matrimonial com o inferno” (DELUMEAU, 1984, p.95), todavia, com a Reforma, o casamento ganhou novo significado. Houve um enaltecimento da união legítima, a partir do momento em que aos pastores lhes foi concedido à formação de uma família.

E não podemos deixar de comentar sobre o casamento cigano, que assim como o tradicional, ou mais antigo, existem regras, funções, como nos afirma Clébert

Dentro de la comunidad se practica una endogamia que, como todas, se quiebra por razones especiales. Cásanse siempre entre ellos, porque no salgan sus malas costumbres a ser conocidas de otros; ellas guardan el decoro a sus maridos, y pocas hay que les ofendan con otros que no sean de su generación (CLÉBERT, 1965, p.10).

Observamos que há a necessidade dos ciganos se casarem entre si mesmos, pela própria forma de perpetuação dos costumes, de toda uma língua e do próprio DNA. O casamento poderia se dar de três formas, como nos esclarece Clébert (1965), das quais seriam: por rapto (com consentimento ou forçado); comprando a mulher; ou com o consentimento e vontade recíproca. Apreendemos, na obra, que Andrés era um nobre que renunciou sua riqueza para se juntar aos ciganos. E este se abdicou de sua vida “comum”, para viver como nômade em função do mais puro amor devotado a Preciosa. Esta por sua vez, tem em si a virtude da sabedoria, portanto, sempre questiona seu pretendente de suas intenções e desconfia de tal amor à primeira vista, até que a ela seja provado que a pureza desse amor.

Quanto à sexualidade, por muito tempo, o corpo feminino era desconhecido, e por isso causava tantos equívocos. Chegou a ser considerado como impuro, imperfeito, e algumas de

suas funções biológicas eram tidas como abomináveis. Na Idade Média, muitas mulheres foram queimadas vivas pela santa inquisição, por causa da libido feminina, uma vez que estas filhas de Eva ainda representavam o pecado.

A psicóloga Maria das Mercês Maia Muribeca afirma-nos sobre as mulheres: “Ligada à natureza, à carne, ao sexo e ao prazer, ela foi responsabilizada por induzir o homem à traição e ao pecado” (MURIBECA, 2010, p.101), ou seja, durante longos séculos, as mulheres ainda eram inferiorizadas por causa de seu sexo. Muitos anos depois, já no fim do século XIX, o psicanalista Sigmund Freud (1856-1939), em seus estudos, relata-nos as possíveis origens dos traumas femininos, que, segundo ele, viria da infância da mulher, que a psicologia chama de castração. Como toda teoria foram-lhe apontados pontos positivos e negativos, uma vez que a teoria é sustentada na insatisfação feminina por não ter o órgão genital masculino.

Todavia, devemos nos ater à sexualidade das ciganas estudadas, mas antes de tudo devemos destacar os costumes ciganos sobre a temática. Segundo Clébert (1965), o povo gitano é abertamente contra a homossexualidade e a uma vida extraconjugal. Caso venha a ocorrer o adultério, as punições são diferentes.

Para o homem que expuser sua esposa a vexames e constrangimentos, o casamento é anulado imediatamente, e este corre o risco de ser excluído do grupo. No caso da mulher adúltera, ela terá seus cabelos raspados como um sinal de sua infidelidade e sofre violência, no caso mutilações, como nos informa Clébert: “(...) los etnólogos han recogido casos preciosos, tales como un ojo arrancado, dientes rotos, orejas arrancadas” (CLÉBERT, 1965, p. 158). Podemos inferir que há a desigualdade até mesmo nos castigos.

Sabemos que a literatura, em sua maioria constrói personagens ciganas, como promiscuas e levianas, mas como podemos comprovar no trecho acima, com as punições apontadas, estes atos tornam-se repreensíveis, inclusive Clébert (1965) nos indica que na realidade não existe prostituição cigana. Todavia, os pudores desta casta de mulheres não correspondem com os nossos costumes ocidentais. Para elas, os seios não são considerados partes sensuais e sexuais, portanto, os expor não causa nenhum constrangimento.

Por outro lado, partes como músculos, pernas e ventre devem ser tampados, adequadamente. Raramente são expostos em danças típicas ciganas: “Evidentemente, las danzas de las gitanas revelan una gran parte de sus piernas y muslos, pero, cosa notable solos los gitanos ven en ellas un espectáculo erótico” (CLÉBERT, 1965, p.158). Devemos ressaltar que o erotismo na dança não é algo intencional e como um bom exemplo, em La

gitanilla, tanto homens como mulheres tinham o gosto em ver Preciosa dançar, ou seja, não é cogitado, ou intencionado provocar sexualidade e insinuações aos homens e expectadores.

Temos Preciosa, mulher discreta e arraigada a seus valores. Ela sempre buscava cantar poemas românticos, que não ofendessem a honra nem a moral dela e de ninguém. Em muitas de suas falas sobre seus princípios, podemos destacar o seu discurso para Don Juan: “Una sola joya tengo, que la estimo en más que a la vida, que es la de mi entereza y virginidad, y no la tengo de vender a precio de promesas ni dádivas” (CERVANTES, 1938, p. 39), vemos que a virgindade era algo de apreço da personagem e podemos colocar algumas considerações do porquê desse apreço. Primeiro porque a novela era exemplar e essa exemplaridade se refletia nas personagens de Miguel de Cervantes. A segunda é a verdadeira “genética” de Preciosa, uma vez que ela é nobre, logo tem a “predisposição” ao refinamento e boa conduta.

Outro fato é a de ser cigana, sabendo que estas davam muita importância à castidade, uma vez que a sociedade cigana é machista, todavia apresenta um discurso ambíguo. Quem nos comprova isto é Colin Thompson, quando nos afirma que: “Para ella, la virginidad de la que se precia tiene un valor más espiritual que físico; simboliza la libertad del alma y el dominio que quiere ejercer sobre el cuerpo” (THOMPSON, 2001,p.89), ou seja, que a virgindade de Preciosa significa sua dignidade como mulher, que pode fazer suas próprias escolhas.

Devemos destacar que a virgindade, por muitos anos, foi cultivada pelas moças como símbolo de sua pureza e motivador para o bom casamento, preceito criado tanto pela religião, quanto pela sociedade. Entre os ciganos, como já foi falado, há uma grande importância na virgindade de uma mulher, como podemos observar no trecho: “(...) las muchachas que se entregan con amor, tienen circustancias atenuantes. En general, la cuestión de la virginidad no se plantea hasta el momento del matrimonio” (CLÉBERT, 1965,p.152), ou seja, o ato sexual só pode ocorrer mediante o casamento. Preciosa, portanto, mantém-se virgem.

Em La gitanilla, por várias vezes, nos é exaltada a honra de Preciosa e de Don Juan /Andrés, mesmo quando este entra para o grupo cigano. Roubar lhe causava muito mal, por isso criou outros meios para sobreviver. Acerca deste gesto Luisa López Grigera comenta “(...) el jóven Cristiano de buena familia se marcha con ellos por amor de Preciosa, y se mantiene sin cometer ninguno de los delitos tópicos de los gitanos” (LÓPEZ GRIGERA, 1994,p. 156), além de manter sua promessa de esperar a decisão da ciganhinha de se casar ou

não “(...) pues entrambos habremos guardado honestamente y con puntualidad lo que nos prometimos” (CERVANTES, 1938, p. 83). Revisitando a criação de Cervantes, notamos a importância da honra, na manutenção dos compromissos e do cumprimento das regras, como nos assegura Lopes Grigera

Precisamente el narrador atribuye esa honestidad firme al hecho de su agudeza, cosa que se corresponde con las teorías de la moral aristotélica: el obrar y operar siguen al conocer la verdad, al distinguir entre el bien y el mal (LÓPEZ GRIGERA, 1994, p.158).

Uma vez que estamos falando sobre este assunto, não podemos deixar de falar de outro tema recorrente nas duas obras: a liberdade, que segundo nos afirma a mestre Marcella Macêdo Sampaio de Souza, em sua dissertação O Amor, a liberdade e a morte: diálogos entre A Casa de Bernarda Alba e Os sete gatinhos explica que: “Libertar, senso comum, é um verbo associado a manifestações de júbilo, quase sempre relacionadas com a reparação de um estado anterior de aprisionamento, físico ou espiritual” (SOUZA, 2002, p.49). Dessa maneira, apreendemos que a liberdade não condiz somente com a prisão física, mas também, com a mental e com a sentimental.

Sabemos que a liberdade é à base de uma vida cigana e nômade. Os ciganos procuram, ao máximo, não terem raízes, não terem moradia fixa. Muitos não têm documentação, não guardam objetos dos que já foram e se quer registraram sua cultura. Com isso, nota-se que a liberdade é fundamental como nos afirma: “Os ciganos prezam, acima de tudo, a liberdade” (MARSIGLIA, 2008, p.60).

Preciosa diz algo muito interessante para Don Juan e ao velho cigano: “Estos señores bien pueden entregarte mi cuerpo, pero no mi alma, que es libre, y nació libre, y ha de ser libre en tanto que yo quisiere” (CERVANTES, 1938, p. 55). Como se vê, devemos salientar novamente que a sociedade cigana é sexista e quando fazemos a leitura dos conselhos dados pelo velho cigano, podemos comprovar isto, quando Colin Thompson nos chama a atenção dizendo: “(...) no es difícil llegar a la conclusión de que Cervantes está condenando una sociedad masculina que se dedica con una ferocidad bestial a la opresión de las mujeres” (THOMPSON, 2001, p.89), ou seja, este dizeres das personagens são a reafirmação para elas mesmas e para os outros, que serão livres até que elas morram. Pois não será uma sociedade

ou um homem que decidirá seu destino, como se a liberdade fosse um lema cigano. Neste caso da mulher cigana, a liberdade é a base de sua vida.

Preciosa afirma que precisa de sua autonomia: “(...) sepa que conmigo há de nadar siempre la libertad desenfadada” (CERVANTES, 1938, p.40). A todo o momento, a personagem fala de sua condição a Andrés, que se quiser tê-la como esposa, primeiro terá que aceitá-la com uma mulher livre. E mais uma vez nos apoiamos na seguinte afirmação: “El humorismo cervantino ve en ellos a personajes interesantes, por lo menos, e incluso a personajes «libres» en un mundo con poca libertad” (CLÉBERT, 1965,p.9), ou seja, Miguel de Cervantes escreveu Preciosa como uma revolucionária, que desejava a sua independência numa época, cuja liberdade lhe era pouca, e em uma sociedade sobrecarregada de preconceitos.

## Conclusão

Das colocações feitas neste texto, devemos ressaltar a importância que a figura cigana tem nas duas obras, visto que são ícones da nação espanhola, representando uma dança, uma cultura, um estereótipo e um povo discriminado que encontrou na vida nômade traços inconfundíveis que nos permite identificá-las como sinônimo de beleza, alegria e sensualidade. Muitos ciganos foram mortos durante a 2ª Guerra Mundial, assim como os judeus, todavia devido à marginalização desse povo, nenhum dado foi contabilizado para saber quantas vidas foram perdidas em decorrência do preconceito e da impunidade.

Miguel de Cervantes fez de sua bela personagem o holofote que os ciganos precisavam. Cervantes nos dá um exemplo moral, quase que uma defesa em prol dos ciganos. La gitanilla é uma questão sociopolítica. Podemos afirmar que Preciosa era a preciosidade daquele grupo cigano, era honesta, sábia e justa, o estereótipo da mulher ideal.

Ela é regida pelo amor do tipo philiás. Seu amor por Don Juan/Andrés Caballero foi construído aos poucos, fortalecido inicialmente pela amizade, sobressaindo sempre sua honestidade em todos os âmbitos. Logo, devemos nos ater à sexualidade, último ponto pesquisado, para Preciosa, há muita importância a sua virgindade e a sua liberdade. A personagem enriquece a vastidão do desconhecido mundo cigano.

## Referências

BUADES, Josep. M. **Os espanhóis**. São Paulo: Contexto, 2006.

CERVANTES, Miguel de. Novelas **Ejemplares**. (Edición, introducción y notas de Pedro Henríquez Ureña). Buenos Aires: Editora Losada, S.A, 1938. Vol.1.

CLÉBERT, Jean Paul. **Los Gitanos**. Prólogo del Dr. Julio Caro Baroja. Barcelona: Aymás, S.A. Editora, 1965.

LÓPEZ GRIGERA, Luisa. **La Retórica en la España del Siglo de Oro**: teoría y práctica. Salamanca: Universidad, 1994.

MARSIGLIA, Luciano. **A saga cigana**. A história e os segredos do povo mais misterioso do mundo. Revista Super Interessante, São Paulo, Ed.256, p.80 – 85, set. 2008.

MÈRIMÉE, Prosper. **Carmen**. 2. Ed. Buenos Aires: Longseller, 2005. Clásicos de Siempre.

MURIBECA, Maria das Mercês Maia. **Das origens da sexualidade feminina ao feminino nas origens da psicosexualidade humana**. Estudo de Psicanálise, Aracaju, n.33, p.101-108, julho, 2010.

PRAVAZ, Susana. **Três Estilos de Mulheres**: a doméstica, a sensual, a combativa. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

SOUZA, Marcella Macêdo Sampaio de. **O Amor, a Liberdade e a Morte**: Diálogo entre A Casa de Bernarda Alba e Os Setes Gatinhos. 109. Dissertação de Mestrado – Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 2002.

THOMPSON, Colin. **Horas hay de recreación, donde el afligido espíritu descansa**: reconsideración de la ejemplaridad en las Novelas ejemplares de Cervantes. Actas del V Congreso de la AISO, Frankfurt: Christoph Strositzki (ed.), Iberoamericana, Vervuerl, 2001.

**O ETHOS DISCURSIVO DO ALUNO DA EDUCAÇÃO DE JOVENS E ADULTOS:  
UMA ABORDAGEM ACERCA DA IDENTIDADE DOS ALUNOS DO 1º E 2º  
SEGMENTO DA EJA DE UMA INSTITUIÇÃO DE ENSINO DA REDE MUNICIPAL  
DE BETIM**

**Janine Marta Pereira Antunes da Silva (CEFET-MG)**

447

**Resumo:** A Educação de Jovens e Adultos (EJA) tem sobrevivido à margem da educação básica nacional regular. Tendo surgido em um cenário de embates políticos, lutas e exclusão, a EJA tem como uma das características de sua trajetória a descontinuidade e inadequação de políticas públicas e práticas pedagógicas. Acerca desse campo “de sementeiras e cultivos nem sempre bem definidos ao longo de sua tensa história” (ARROYO, 2005, p.19) ronda um imaginário sócio-discursivo (Charaudeau, 2008) de educação de caráter assistencialista, que oferece a possibilidade de superação do tempo perdido; imaginário que revela que o aluno não se vê como responsável pela construção de seu próprio conhecimento no processo de ensino e aprendizagem. No presente trabalho, procurei identificar marcas desse imaginário no discurso produzido por sujeitos envolvidos nesse processo. Na perspectiva de Maingueneau (2014), que afirma que o enunciador legitima o seu dizer através do discurso, atribuindo a si próprio “uma posição institucional e marca sua relação a um saber”, procurei, por meio de questionamentos que instigaram esses sujeitos-alunos a se posicionarem enquanto atores sociais desse processo de ensino e aprendizagem, fazer com que seu ethos discursivo transparecesse. Assim foi possível perceber como os imaginários sócio-discursivos acerca da EJA manifestam-se como vozes que perpassam o discurso produzido pelos alunos, demonstrando o quanto ainda precisa ser feito por essa modalidade de ensino no sentido de se levar em conta as peculiaridades de seu público, valorizar os conhecimentos construídos por esses sujeitos em seu contexto não escolar e promover o auto reconhecimento desses alunos como construtores de seu próprio conhecimento.

**Palavras-chave:** EJA, imaginário sócio- discursivo, ethos discursivo.

### **Introdução**

A Educação de Jovens e Adultos (EJA) no Brasil é regulamentada pelo artigo nº 37 da Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional – LDB, Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996. Esse campo se estruturou com base nas ideias do educador Paulo Freire<sup>76</sup>, que defendia uma prática dialética e problematizadora da realidade, capaz de formar cidadãos críticos e autônomos.

EJA é a modalidade de ensino que atende ao público jovem e adulto que não concluiu as etapas da educação básica na idade regular de aprendizagem. Nota-se que, do público atendido pela EJA, a grande maioria teve passagens mal sucedidas pela escola, e que, por algum motivo, foi excluída do sistema de ensino regular, ou por razões pessoais, sociais e econômicas, tiveram que abandonar a escola no tempo regular (Brasil, 2001).

A partir da análise do percurso histórico da Educação de Jovens e Adultos pode-se verificar que, embora esteja embasada nos pilares de problematização e desenvolvimento crítico de Paulo Freire, há um caráter de descontinuidade das políticas públicas voltadas para esse modelo de ensino e inadequação de práticas escolares para o público em questão.

Neste trabalho, me proponho a analisar o ethos discursivo dos alunos EJA, com vistas a identificar como esses sujeitos se reconhecem no processo de ensino e aprendizagem. O ethos tem muito a nos dizer sobre esses sujeitos: as representações que o sujeito- aluno traz de si, de seus professores, das disciplinas, da realidade na qual está inserido, enfim, as representações de tais sujeitos acerca do processo de ensino- aprendizagem, evidenciando-se, assim, a sua identidade, como sujeito pertencente à comunidade escolar. De acordo com Charaudeau (2008), essa identidade passa pelas representações sociais, de modo que “[...] o sujeito falante não tem outra realidade além da permitida pelas representações que circulam em dado grupo social e que são configuradas como “imaginários sócio-discursivos”. À medida que esse sujeito- aluno for levado a refletir sobre o lugar que ocupa na EJA, tornar-se-á evidente essa identidade, o ethos desse sujeito irá transparecer.

Por meio da leitura da Proposta Curricular para o 1º segmento do Ensino Fundamental para a EJA (BRASIL, 2001), é possível conhecer a trajetória da Educação de Jovens e Adultos no Brasil. Nela, é possível encontrar fatos que colaboram para a construção de alguns

---

<sup>76</sup> Paulo Reglus Neves Freire (Recife, 19 de setembro de 1921 — São Paulo, 2 de maio de 1997) foi um educador, pedagogo e filósofo brasileiro. É Patrono da Educação Brasileira. Paulo Freire é considerado um dos pensadores mais notáveis na história da Pedagogia mundial, tendo influenciado o movimento chamado pedagogia crítica. Destacou-se por seu trabalho na área da educação popular, voltada tanto para a escolarização como para a formação da consciência política.



imaginários acerca da EJA. Na próxima sessão deste trabalho proponho um breve passeio por essa trajetória com vistas a compreender a origem de tais imaginários.

### **Panorama Histórico da Educação de Jovens e Adultos no Brasil e imaginários sócio – discursivos**

Levando-se em conta o percurso histórico da Educação de Jovens e Adultos no Brasil, conforme apresentado pela Proposta Curricular para a EJA (Brasil, 2001) é possível perceber um caráter de descontinuidade das políticas públicas voltadas para esse modelo de ensino, que começa a ter seu espaço delimitado na década de 30, coincidindo com o processo de industrialização e concentração populacional nos grandes centros urbanos. Nesse momento inicia-se a definição de um sistema público de educação elementar no Brasil, tendo sido ampliado e impulsionado pelo governo federal, através das diretrizes educacionais para todo o país, que atribuiu às esferas municipais e estaduais suas respectivas responsabilidades.

Nos anos 40 e 50 houve um esforço nacional para que a educação elementar se estendesse aos adultos. Com o fim da ditadura de Vargas, em 1945, vivia-se o furor da redemocratização, e diante da necessidade de aumentar as bases eleitorais que fossem capazes de manter o governo central, de integração das massas populacionais de imigração e aceleração da produção, a educação de adultos passou a ser o centro da preocupação com a educação elementar. Assim, surgem vários programas e movimentos com o objetivo de impulsionar as atividades da EJA.

No início dos anos 60 os programas para alfabetização de adultos passaram a ter como inspiração a ideologia de Paulo Freire, que defendia que o objetivo da escola deveria ser ensinar o aluno a “ler o mundo” para ser capaz de transformá-lo (FREIRE, 1996). Nessa perspectiva, em 1964, foi aprovado o Plano Nacional de Alfabetização, que deveria espalhar os programas de alfabetização por todo o país, porém a preparação do Programa foi interrompida devido à ocorrência do golpe militar. Com esse advento os programas de alfabetização passaram a ser vistos como ameaça à ordem e seus fundadores sofreram forte repressão. Os programas a partir de então passam a ter apenas caráter assistencialista e conservador.

Na década de 80 começam a surgir pesquisas sobre o aprendizado da escrita fundamentadas na e na Psicologia, evidenciando-se o enfoque no processo de alfabetização, em detrimento das outras etapas de ensino.

Com a chegada dos anos 90 a EJA passou a ocupar uma posição secundária na política educacional, à margem do ensino regular, evidenciada pela descontinuidade das políticas públicas e inadequações ao público jovem e adulto, tornando-se urgente a necessidade de criação de políticas duradouras e adequadas, que não se restrinjam apenas à alfabetização, conforme defende Arroyo (2005):

Diríamos que é um campo ainda não consolidado nas áreas de pesquisa, de políticas públicas e diretrizes educacionais, da formação de educadores e intervenções pedagógicas. Um campo aberto a todo cultivo e onde vários agentes participam. De sementeiras e cultivos nem sempre bem definidos ao longo de sua tensa história. (ARROYO, 2005, p.19)

Assim, somando-se à trajetória de descontinuidade e desvalorização da EJA, principalmente por questões políticas, o que dá à modalidade de ensino em tela um caráter de vulnerabilidade no que diz respeito a políticas públicas e projetos que sirvam de pilares de sustentação, a EJA recebe ainda um caráter de marginalidade.

Essa realidade contribui para a construção de um imaginário social negativo em torno da EJA. O conceito de imaginário social é defendido por Charaudeau, 2008:

O imaginário é efetivamente uma imagem da realidade, mas imagem que interpreta a realidade, que a faz entrar em um universo de significações. (...) A realidade tem, portanto, a necessidade de ser percebida pelo homem para significar, e essa atividade de percepção significativa que produz os imaginários, os quais em contrapartida dão sentido a essa realidade. (CHARAUDEAU, 2008, p.205)

Predomina o imaginário social, acerca da EJA, de que essa modalidade de ensino atende a alunos com dificuldades de aprendizagem, e que fracassaram no ensino regular,

recebendo o rótulo de sistema de caráter assistencialista e falho. Dessa forma, pretende-se analisar, também, em que medida os imaginários sociais interferem na constituição do ethos do sujeito-aluno EJA, procurando desvelar, na situação discursiva, as marcas dessa alteridade, já que

(...) os imaginários sociodiscursivos circulam, portanto, em um espaço de interdiscursividade. Eles dão testemunho das identidades coletivas, da percepção que os indivíduos e os grupos têm dos acontecimentos, dos julgamentos que fazem de suas atividades sociais [...] Frequentemente, esses imaginários se sobrepõem e constroem espécies de arquétipos coletivos conscientes.” (CHARAUDEAU, 2008, P. 207)

Deve-se partir do conceito de imaginários sócio-discursivos para que se possa alcançar os traços identitários, como denomina Charaudeau (2009), traços esses que podem ser psicossociais ou discursivos, a partir dos imaginários porque

a base dos imaginários sócio- discursivos é o lugar de estruturação das diversas representações sociais. Estas são “sócio- discursivas” porque são representações construídas pelo dizer, sendo pois perceptíveis e identificáveis nos e pelos discursos que circulam nos grupos sociais. Resultam de diferentes tipos de saberes, que muitas vezes encontram-se “misturados”: saberes de crença, de experiência e de erudição. Dentre essas representações, e sem que se possa distinguir com clareza suas diferentes dimensões, algumas são de ordem cultural, outras de ordem societal, outras ainda de ordem comunitária e outras de ordem grupal [...]. (CHARAUDEAU, 2009)

Tomando como base o postulado de Charaudeau acerca do conceito de imaginário sócio- discursivo é possível formular a hipótese de que a identidade desse sujeito aluno se revelaria “contaminada” pelas representações sociais coletivas que rondam o imaginário sócio- discursivo da EJA, sendo possível construir um ethos prévio ou pré-discursivo, ou seja,

uma imagem prévia, conforme Charaudeau, 2014, desse aluno EJA, que nos levaria a criar a imagem do aluno da EJA como sujeito com baixa auto-estima no que se refere ao processo de aprendizagem, por exemplo. Ainda segundo Charaudeau, para que se construa uma imagem daquele que fala, o outro se apoia em dados preexistentes ao discurso e nos dados que o próprio ato de linguagem traz.

### **O conceito de ethos discursivo**

452

O ethos faz parte da tríade aristotélica, composta por logos, pathos e ethos. Palavra de origem grega, que, na Retórica, designa o componente moral, caráter ou autoridade usado pelo orador para influenciar seu auditório. Logos tem a ver com o uso do raciocínio, da razão, enquanto pathos relaciona-se ao uso da emoção. Para Aristóteles o conceito de ethos é entendido a partir de duas dimensões: uma que designa as virtudes morais que dariam credibilidade ao orador e a dimensão social, quando o orador convence o seu público, portando-se de modo adequado ao caráter e tipo social (Charaudeau, 2014).

As ciências da linguagem que se inspiraram no conceito aristotélico retomaram e reelaboraram o conceito de ethos, sobretudo nos trabalhos de Dominique Maingueneau, que afirma que “o enunciador deve legitimar o seu dizer” atribuindo ao seu discurso uma posição institucional e marcar suas relações com um saber. Mas defende ainda que

(...) não se manifesta somente como um papel e um estatuto, ele se deixa apreender também como uma voz e um corpo. O ethos se traduz também no tom, que se relaciona tanto ao escrito quanto ao falado, que se apoia em uma dupla figura do enunciador, aquela de um caráter e de uma corporalidade. (MAINGUENEAU, 2014)

Pretende-se chegar à identidade, à imagem que o aluno traz de si, enquanto ator social do processo de ensino/ aprendizagem do qual faz parte, através das marcas lingüísticas do seu discurso, pois, conforme Amossy,

todo ato de tomar a palavra implica a construção de uma imagem de si. Para tanto, não é necessário que o locutor faça seu autorretrato,

detalhe suas qualidades, nem mesmo que fale explicitamente de si. Seu estilo, suas competências lingüísticas e enciclopédicas, suas crenças implícitas são suficientes para construir uma representação de sua pessoa.(AMOSSY, 2013, p.09)

Acredita-se que, à medida que esse sujeito aluno for levado a refletir sobre o lugar que ocupa na EJA, tornar-se-á evidente essa identidade, o ethos desse sujeito irá transparecer, o que é confirmado pela teoria de Charaudeau (2008):

453

O ethos é bem o resultado de uma encenação sociolinguageira que depende dos julgamentos cruzados que os indivíduos de um grupo fazem dos outros ao agirem e falarem, “As idéias são construídas por maneiras de dizer que passam por maneiras de ser”, afirma Maingueneau. É preciso acrescentar a recíproca, que diz que as maneiras de ser comandam as maneiras de dizer, portanto, as idéias. (...) Não se pode separar o ethos das idéias, pois a maneira de apresentá-las tem o poder de construir imagens. (CHARAUDEAU, 2008, p.118)

Pode-se dizer que o ethos diz respeito tanto ao indivíduo, o que é chamado “ethos singular”, como ao grupo social ao qual ele pertence, “ethos coletivo”. As duas categorias estão imbricadas. Por sua filiação ao que poderíamos denominar “grupo social EJA”, os indivíduos da comunidade, alunos, partilham entre si, como membros de um mesmo grupo, características semelhantes, como defende Charaudeau:

Assim, as representações se configuram em discursos sociais que testemunham, alguns, sobre o saber de conhecimento sobre o mundo, outros, sobre um saber de crenças que encerram sistemas de valores dos quais os indivíduos se dotam para julgar essa realidade (...). Esses discursos de reconhecimento e de crença desempenham um papel identitário, isto é, constituem a mediação social que permite aos

membros de um grupo construirão uma consciência de si e que parte de uma identidade coletiva. (CHARAUDEAU, 2014, p. 433)

Para que o aluno se constitua como sujeito autônomo, como defende Paulo Freire (1996), para que ele se reconheça como construtor de seu próprio conhecimento, é necessário propor uma prática pedagógica dialógica e problematizadora, que leve em conta a experiência de vida do aluno. A escola deve valorizar e incentivar a produção de saberes a partir das experiências de vida trazidas por esses jovens e adultos, de forma a estimular a participação desses sujeitos, instigando a consciência de cidadania, através do cultivo da semente da autonomia desejada por Freire (1996). Assim, pretende-se dar a voz a esse aluno, para conhecer a sua identidade, através do desvelamento das características que compõem o seu ethos discursivo que revela também uma identidade coletiva, conforme defende Charaudeau.

Na sessão 4, a seguir, explicitarei o contexto empírico da pesquisa proposta por este trabalho.

### **O contexto da pesquisa**

A pesquisa foi desenvolvida no âmbito da Escola Municipal Abílio Gomes da Costa, localizada na cidade de Betim, Minas Gerais. Nessa escola, a Educação de Jovens e Adultos funciona desde o ano de 1997, tendo sido institucionalizada com base na Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional – LDB, Lei nº 9394, de 20 de dezembro de 2014. A idade mínima para o ingresso nessa modalidade de ensino, na referida instituição escolar, é de 15 anos de idade.

Participaram da pesquisa alunos do 1º e 2º segmento, que correspondem, respectivamente, à fase dos anos iniciais (alfabetização) e 5ª a 8ª séries (ensino fundamental). Ao todo contou-se com a participação de 10 alunos EJA, com idades entre 16 e 53 anos de idade.

O corpus é composto por dados obtidos a partir da transcrição de excertos de entrevistas realizadas com os alunos e foi analisado pela perspectiva da pesquisa qualitativa e interpretativa, afinal

A pesquisa de natureza qualitativa (PQ) lida com descrições e interpretações da realidade social a partir de dados interpretativos; é uma forma de pesquisa potencialmente crítica; por meio da PQ as ciências sociais críticas identificam estruturas de poder naturalizadas em um contexto sócio- histórico definido. Por isso a PQ é indicada quando de pretende focar representações de mundo, relações sociais, identidades, opiniões, atitudes, crenças ligadas a um meio social.” (RESENDE, 2009, p.57)

Aos alunos foi solicitado que falassem sobre as razões da opção pela EJA, sobre como se sentem no contexto escolar, sobre as dificuldades enfrentadas neste contexto e sobre a influência do papel representado pelos atores sociais envolvidos no processo (professores, colegas de classe, equipe pedagógica). As reações discursivas a essas solicitações compõem o corpus deste trabalho, que será analisado na próxima sessão.

### **Análise do corpus**

Charaudeau (2010) afirma que “Os saberes de conhecimento e de crenças constroem-se, pois, no interior desse processo de representações, mas a fronteira entre eles é difícil de determinar.” (CHARAUDEAU, 2010, p. 47) o que significa que, para se interpretar um enunciado como (1) “me sinto ótimo, pois consigo adquirir de cada um dos professores o máximo possível de informações que necessito para meu aprendizado” e (2) “ele está ali pra ensinar, e eu estou aqui para aprender, quanto mais você interrogar o professor, mais você perguntar, mais você explorar da inteligência dele, mais você vai ficar por dentro, você vai aprender a matéria” depende-se de “[...] numerosos entrecruzamentos entre os discursos de representações que são produzidos numa dada sociedade [...]” (CHARAUDEAU, 2010, p. 47) nesse caso, a comunidade escolar, tanto sobre professor como sobre aprendizado.

A partir da análise dos enunciados produzidos pelos alunos, percebe-se, por meio da afirmação “me sinto ótimo” que o aluno se sente confortável, satisfeito no momento de interação em sala de aula. Ao afirmar que consegue adquirir o “máximo possível de informações” ele atribui um nível de excelência ao seu aproveitamento e pode-se identificar, ainda, a representação de professor como detentor do conhecimento, quando afirma, por

exemplo, que deve-se explorar ao máximo a inteligência do professor, ou seja, esse professor ocupa posição central no processo de ensino- aprendizagem, dependendo dele que tal processo se concretize. Evidencia-se a noção de docente como “transmissor” do conhecimento que o aluno precisa adquirir para construir seu aprendizado. Conhecimento, pela perspectiva do aluno, pode ser interpretado como coleção de informações transmitidas pelo professor. De imediato, pode-se perceber uma certa “fragilidade” no posicionamento do aluno com relação ao lugar, que na sua representação, é ocupado pelo professor, e no conceito do que para ele é aprendizado, que vai contra a idealização de aprendizagem defendida por Paulo Freire:

(...) nas condições de verdadeira aprendizagem, os educandos vão se transformando em reais sujeitos da construção e reconstrução do saber ensinado, **ao lado do educador, igualmente sujeito do processo** (grifo meu). Só assim podemos falar realmente do saber ensinado, em que o objeto ensinado é apreendido pelos educandos. (FREIRE, 1996, p. 26)

O professor, dessa maneira, deve exercer o papel de mediador do processo de aquisição do conhecimento, e não de transmissor. Assim, transparece o que poderíamos chamar de “ethos de dependência”, em que o processo de construção do aluno, na sua perspectiva, parece estar condicionado à atuação do professor.

Esse exemplo de enunciado produzido pelo aluno nos remete a importantes questionamentos: o que faz com que o aluno seja tão dependente desse professor? De que forma essa cultura foi difundida? Ela vem das representações sociais dos alunos sobre a relação aluno/ professor? Vem de uma relação de comodismo? O sistema no qual ele está inserido tem proporcionado a construção dessa autonomia?

Ainda com relação às representações que o aluno constroi acerca da imagem do professor verificou-se também um “ethos de identificação”. Em enunciados como (3) “além de ser parceiros da gente, eles (os professores) demonstram ser amigos da gente, querer que a gente aprenda, ajudando a gente a aprender (...) da maneira deles eles mostram pra gente, tentam passar pra gente da melhor forma possível para, em tão pouco tempo, a gente aprender bastante” e (4) “a M. (professora) é outra... aquilo ali é maravilhosa, é muito boa, boa demais, tem uma paciência! Mas tem que ter paciência! Acho que professores tem que ter muita



paciência (...) É igual mãe e pai. A mãe ainda é mais paciente do que o pai, pai tem paciência, mas não é tanto igual a gente que é mãe” ao professor é atribuída a figura de amigo, parceiro, parte da família, alguém que está sempre disposto não só a contribuir para o processo de aprendizagem do aluno, mas também a construir relações de afetividade.

Nos excertos que se seguem foi possível identificar os ethé de humanidade e resiliência. De acordo com Charaudeau (2008) “O ser humano é mensurado pela capacidade de demonstrar sentimentos, compaixão para com aqueles que sofrem, mas o é também pela capacidade de confessar suas fraquezas, de mostrar quais são seus gostos, até os mais íntimos.” Ao expor suas dificuldades nos estudos, ao refletir sobre o tempo que passou sem que frequentasse a escola, e ao reconhecer que esse tempo foi “perdido”, esse sujeito - aluno deixa transparecer algo que para ele é uma falha, uma fraqueza, permitindo que transpareça também um ethos de sinceridade, como se pode ver em (5) “(...) quando eu estudava, quando eu era mais novo, eu nunca gostei de estudar, só que aí passou um tempo, depois eu comecei a trabalhar, aí eu vi o prejuízo e aí agora eu vi esse tal de EJA, aí eu corri atrás e eu consegui entrar. Eu acho bom e tal. Dá para eu tentar recuperar, não recupera 100% o perdido, mas recupera bastante”.

O ethos de humanidade é reforçado quando o aluno faz uma confissão. Ele confessa que nunca gostou de estudar, já que ainda segundo Charaudeau (2008), “confessar pode ser igualmente uma marca de fraqueza”, que pode ser contrabalançado ainda pelo ethos de sinceridade e de coragem em assumir tal fraqueza. O aluno reconhece que não fez o suficiente, e enxerga na Educação de Jovens e Adultos a possibilidade de recuperar parte do que deixou para trás.

No excerto (6) “(...) tem uma conta que eu não sei fazer não! Não me pergunta não, que eu não sei fazer não! Aquela conta que tem um traço que eu não sei nem como é que chama, aquela continha, aquela ali quebra a cabeça, porque tem um quarenta e quatro aqui, mais um quarenta e quatro ali, e um dividido por três ali e... não, não entra na minha cabeça, aí complica totalmente, me deixa complicada, me deixa até com a cabeça doendo”. também transparece o ethos de sinceridade, em que o aluno assume uma dificuldade em relação a um conteúdo específico.

Em (7) “(...) eu estava precisando realmente pegar muita coisa porque no meu serviço é necessário o estudo, tanto a Matemática, como o Português, como qualquer matéria, a gente tem que querer estudar e esforçar porque sempre lá na frente vai ter uma oportunidade melhor

e o tempo que é perdido a gente não recupera. Se você não correr atrás, não procurar aprender mesmo, você não recupera não, entendeu? Este é o meu pensamento”. Ao reconhecer a necessidade de retomar os estudos como uma condição para o crescimento profissional, e a possibilidade de um futuro promissor, evidencia-se ainda o ethos de resiliência, termo entendido aqui como “a capacidade de um organismo absorver impactos sem perder sua forma e a capacidade de funcionamento.” (Sommer, 2008) e “habilidade que uma pessoa desenvolve para resistir, lidar e reagir de modo positivo em situações adversas” (Aulete, Caldas, 2011, p.1193).

Uma associação é recorrente nos enunciados produzidos pelos alunos participantes. Em excertos como (8) “Estou achando (a EJA) muito boa, gostoso, to passando uma fase muito boa, to me sentindo uma criança!” e (9) “(...) o meu marido é aquela pessoa, assim, que dá força, dá ânimo, coragem pra pessoa seguir. Ele falou: “você devia estar na escola, há muito tempo, você quer fazer um curso, pro curso você precisa ter estudo, e você não ta estudando porquê?” Eu falei então tá, este ano eu vou dar uma volta, uma reviravolta então, eu vou começar a estudar (...) vim, cheguei aqui, me matriculei, fiz igual criança!” o termo criança aparece e é possível relacioná-lo com a noção de “tempo perdido”, ou seja, a Educação de Jovens e Adultos proporciona o resgate da criança que ficou perdida lá atrás, no tempo em que estavam na idade apropriada para a conclusão dos estudos, mas não o fizeram. Assim, a EJA permite uma reintegração do adulto de hoje com aquela criança que nunca deixou de existir, e agora volta à tona através da possibilidade de aprender novamente. Essas marcas novamente reforçam o ethos de humanidade.

Percebe-se, por meio da análise de alguns enunciados produzidos pelos alunos da EJA, que algumas representações que constituem os imaginários sociais da Educação de Jovens e Adultos como sendo aquela modalidade de ensino que recebe alunos com trajetórias escolares truncadas, alunos evadidos, com aparentes problemas de aprendizagem, não concluintes da 1ª a 4ª, ou da 5ª a 8ª série, transparecem no ethos de tais alunos. Entretanto, surgiram marcas surpreendentes que contradisseram o ethos pré- discursivo de sujeitos com baixa auto- estima.

O sujeito aluno EJA deixa transparecer um ethos de auto-estima, um ethos de quem reconhece uma trajetória difícil, cheia de entraves, e de um percurso escolar vulnerável, mas que ao mesmo tempo é capaz de valorizar sua trajetória de vida e usar suas próprias experiências a seu favor, na reconstrução da vida escolar, como se pode ver em (10) “Eu me sinto bem, eu pude perceber, pude ter uma conquista melhor, a mente abriu mais, antes eu

tinha a mente bem fechada, não aceitava que um dia eu ia voltar a estudar, achava que eu não ia precisar disso mais, e através de melhoria de emprego, melhorar onde eu estou, vi que teria que voltar e voltei, e estou amando! Aprendendo, a mente está ficando mais aberta, tendo mais visão das coisas, porque sem estudo a gente fica ali naquela visão fechada, você não vê nada, não percebe nada, depois que você volta a estudar você vê as coisas com outros olhos...”

É possível perceber o sujeito aluno EJA como alguém que tem consciência de sua potencialidade, muito embora, muitas vezes seja tolhido pelos imaginários negativos, políticas públicas descontínuas e práticas inadequadas. Ainda assim esse sujeito carrega consigo a vontade de recomeçar, reconstruir e acreditar. O excerto seguinte não nos deixa dúvida com relação a auto – imagem desses sujeitos: **(11)** “o que eu vou te falar é a verdade mesmo, o que eu senti essa semana é que eu estou desenvolvendo alguma coisa, graças a Deus. Ela (a professora) passou umas contas pra mim ali. Ela até falou comigo: J., J., mas eu não estou acreditando, não tem ninguém te ensinando não? - Não, não tem não. E é Deus, e eu mesmo. Eu fiz tudo, eu mesmo fiquei muito alegre, mais alegre ainda eu fiquei, graças a Deus”.

## Conclusão

A partir dos excertos analisados acima foi possível perceber, conforme assevera Maingueneau (2011) que

(...) esse ethos recobre não só a dimensão verbal, mas também o conjunto de determinações físicas e psíquicas ligados ao “fiador” pelas representações coletivas estereotípicas. Assim, atribui-se a ele um caráter e uma “corporalidade”, cujos graus de precisão variam segundo os textos (...) mais além, o ethos implica uma maneira de se mover no espaço social, uma disciplina tácita do corpo apreendida através de um comportamento. O destinatário a identifica apoiando-se num conjunto difuso de representações sociais avaliadas positiva ou negativamente, em estereótipos que a enunciação contribui para confrontar ou transformar: o velho sábio, o jovem executivo dinâmico, a mocinha romântica... (MAINGUENEAU, 2011, p. 18)

No caso da presente pesquisa o ethos apreendido do sujeito aluno EJA parece confrontar o estereótipo criado para esse ator social. Embora esse sujeito se reconheça dentro de uma situação social “desfavorável”, em alguns momentos ele se revela como sujeito ciente de seus valores e potencialidades. Entretanto, parece faltar ainda o auto reconhecimento do aluno como construtor de seu próprio conhecimento e visão de EJA para além da (im) possibilidade de recuperação do tempo perdido.

Esse resultado nos faz refletir sobre o que deve ser feito para que a Educação de Jovens e Adultos se adéqüe ao seu público- alvo, que está sujeito a um sistema educacional vulnerável, e que saber agregar sua formação e aprendizagens que adquiriu fora do sistema regular de ensino à sua nova realidade escolar. Assim, faz-se necessário refletir sobre a prática pedagógica que vem sendo realizada nas salas de aula da EJA e as políticas públicas que devem ser repensadas, pois segundo Miguel Arroyo:

(...) o protagonismo da juventude não vem apenas das carências. Esse jovens protagonizam trajetórias de humanização. [...] devemos vê-los não apenas pelas carências sociais, nem sequer pelas carências de um percurso escolar bem sucedido. Uma característica do olhar da historiografia e sociologia é mostrar-nos como os jovens se revelam protagonistas nas sociedades modernas (...) Trata-se de captar que, nessa negatividade e positividade de suas trajetórias humanas, passam por vivências de jovens- adultos onde fazem percursos de socialização e sociabilidade, de interrogação e busca de saberes, de tentativas de escolhas e formação de valores. As trajetórias sociais e escolares truncadas não significam sua paralização nos tensos processos de sua formação mental, ética, identitária, cultural, social e política.; quando voltam à escola, carregam esse acúmulo de formação e de aprendizagens. (ARROYO, 2005, p.25)

Assim, faz-se necessária a promoção de uma educação que instigue o reconhecimento da EJA como possibilidade de expansão dos saberes e experiências que jovens e adultos carregam consigo e que não se perdem com o tempo, e nem ficam estagnadas. Ainda que o

processo de escolarização seja interrompido a construção do conhecimento é constante. Como defende Arroyo, o aluno EJA deve ser levado a reconhecer e valorizar a bagagem de “acúmulo de formação e de aprendizagens”.

## Referências

AULETE, Caldas. **Novíssimo dicionário contemporâneo da língua portuguesa**/ Caldas Aulete; organizado por Paulo Geiger. Rio de Janeiro: Lexicon, 2011.

AMOSSY, Ruth. **Imagens de si nodiscurso**: a construção do ethos. – 2ª ed., 1ª reimpressão. – São Paulo: Contexto, 2013.

ARROYO, Miguel. **Educação de jovens e adultos**: um campo de direitos e de responsabilidade pública. In: SOARES, Leôncio; GIOVANETTI, Maria Amélia;

GOMES, Nilma Lino. (orgs). **Diálogos na educação de jovens e adultos**. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

BRASIL. Ministério da Educação e do Desporto. **Educação para Jovens e Adultos**: ensino fundamental: proposta curricular – 1º segmento. Coordenação e texto final de Vera Maria Massagão Ribeiro. – São Paulo: Ação Educativa; Brasília: MEC, 2001.

CHARAUDEAU, Patrick. **Discurso político**. Patrick Charaudeau; tradução: Fabiana Komesu e Dilson Ferreira da Cruz. – 1ª ed., 1ª reimpressão. – São Paulo: Contexto, 2008.

CHARAUDEAU, Patrick. Identidade social e identidade discursiva, o fundamento da competência comunicacional. In: PIETROLUONGO, Márcia. (org) **O trabalho da tradução**. Rio de Janeiro: Contra Copa, 2009. P. 309-326.

CHARAUDEAU, Patrick. **Discurso das Mídias**. Patrick Charaudeau; tradução Angela S.M. Corrêa. 2ª ed. – São Paulo: Contexto, 2010.

CHARAUDEAU, Patrick; MAINGUENEAU, D. **Dicionário de Análise do Discurso**; coordenação da tradução Fabiana Komesu. 3ª ed., São Paulo: Contexto, 2014.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da Autonomia**: saberes necessários à prática educativa. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

LALANDA, M. P.L. **Sobre a metodologia qualitativa na pesquisa sociológica**. Análise Social, vol.XXXIII (148 p.), 1998 (4º), 871-883.

MOTTA, A. R.; SALGADO, Luciana. **Ethos discursivo**. 2ª ed. - São Paulo: Contexto, 2011.

SOMMER, Mark. Resiliência, o recurso da humanidade diante da ameaça de tempos turbulentos. **Disponível em** [http://www.cebi.org.br/\\_print.php?type=news&id=787](http://www.cebi.org.br/_print.php?type=news&id=787). Acessado em 18 de agosto de 2014.

## A QUESTÃO DA TÉCNICA NO DISPOSITIVO CINEMATOGRAFICO

Jefferson Assunção (CEFET-MG)

**Resumo:** Esse artigo tem como objetivo discutir a questão da técnica no dispositivo cinematográfico, ou seja, a câmera. Isso se dará a partir de um panorama geral sobre o que se entende por técnica, dispositivo e discurso. Em seguida, se encaminhará para a análise do cinema moderno<sup>77</sup>, para, assim, se entender como nos anos 1940 e 1950, diretores de países europeus e latino-americanos passaram a questionar o cinema hegemônico de Hollywood<sup>78</sup> através de inúmeros recursos realistas que colocavam a técnica e o dispositivo em crise, tornando-os instrumentos críticos da arte em si e do espetáculo.

**Palavras-Chave:** Cinema; dispositivo; modernidade; técnica; realismo.

A maneira mais teimosa, porém, de nos entregarmos à técnica é considera-la neutra, pois essa concepção, que hoje goza de um favor especial, nos torna inteiramente cegos para a essência da técnica.

(Martin Heidegger, 2012, p.11)

Se nos consideramos um povo já livre do complexo colonial, vejamos que uma habilidade técnica [...] não pode ser o suporte de uma expressão como o cinema. E quando esta técnica está a serviço de

<sup>77</sup> Sabe-se que, mesmo no cinema clássico americano, já existiam diretores com narrativas e visões de mundo extremamente modernas para sua época, como Howard Hawks, por exemplo. Entretanto, eles ainda eram ligados ao cinema industrial de espetáculo. Também se sabe da modernidade das vanguardas da década de 1920, porém esse artigo aborda o cinema questionador e crítico de si mesmo e impositor de uma ruptura, que é próprio dos anos 1940, 1950 e 1960, o que apenas demonstra que só se pode considerar uma obra artística como moderna em comparação a obras de outro período. Dessa forma, em suma, esse artigo aborda a regra e não as exceções.

<sup>78</sup> Um dos principais pontos trabalhados no artigo será o de que o cinema moderno dos anos 1940 em diante passou a questionar o cinema clássico, principalmente o americano, que criava em estúdio uma imagem ilusória do mundo através de uma câmera que afirmava o espetáculo e não questionava a própria arte em si. Porém, é bom deixar claro que, com isso, não se pretende fazer um julgamento de valor ou mesmo tratar essa “criação de ilusão” como algo pejorativo, uma vez que a mesma buscou em seu período hegemônico desviar o olhar e o pensamento do público da tragicidade da vida e do vazio produzido por ela, mesmo nos melodramas que, em sua maioria, com raras exceções, apresentavam narrativas com finais felizes. Um exemplo disso diz respeito ao fato do cinema ter sido um dos principais responsáveis por ter feito a população americana suportar os males da Grande Depressão da década de 1930. Dessa maneira, esse artigo busca apenas mostrar, através de alguns autores estudiosos do cinema moderno, essa dimensão questionadora de sua própria arte que ele passou a apresentar em detrimento da ilusão vista no cinema clássico.

idéias que atrasam o processo de consciência e prática do povo [...] é bom que se destrua esta técnica que, por suas implicações convencionais, só pode mesmo prestar serviços a regimes totalitários.

(Glauber Rocha, 2003, p.96)

No início de A questão da técnica (capítulo do livro Ensaios e conferências), Martin Heidegger afirma que a essência de qualquer coisa é ela própria. Sendo assim, “questionar a técnica significa, portanto, perguntar o que ela é” (HEIDEGGER, 2012, p.11). Entretanto, “a essência da técnica não é, de forma alguma, nada de técnico” (Ibid., 2012, p.11). Assim, para se questionar a técnica deve-se tentar esboçar o que ela é e o que está ligado à sua essência para traçar um panorama crítico sobre ela.

Segundo Oswald Spengler, autor historicamente preponderante na compreensão heideggeriana da técnica, no capítulo A técnica como tática de vida do seminal livro O homem e a técnica, “**a técnica é a tática de vida;** é a forma íntima cuja expressão exterior é a **conduta** no conflito – no conflito que se identifica com a própria Vida” (1941, p.28). Francisco Rüdiger na apresentação do livro Martin Heidegger e a questão da técnica: Prospectos acerca do futuro do homem, confirma essa noção da técnica relacionada à vida proposta por Spengler ao dizer que “a técnica ou racionalidade é o saber posto em prática de forma mais ou menos alienada (na máquina). A cultura ou imaginação é o elemento criador desse saber, a força que transcende a ação corporal e a operação maquinística” (2006, p.16).

A concepção original de técnica remonta à Antigüidade Clássica, uma vez que, naquele período histórico, a técnica e a arte eram vistas como sinônimas, o que é corroborado por J. Ferrater Mora no Dicionário de filosofia quando afirma que “os gregos usavam o termo τέχνη (frequentemente traduzido por ars, ‘arte’, e que é raiz etimológica de ‘técnica’) para designar uma habilidade mediante a qual se faz algo” (2004, p.2820). Michael Inwood no Dicionário Heidegger reforça essa idéia ao dizer que “technik, ‘tecnologia, engenharia, técnica’, vem do grego techne, ‘arte, manufatura, uma arte ou modo regular de fazer algo [...]; habilidade, destreza; uma obra de arte’” (2002, p.181). Sobre a técnica, Nicola Abbagnano em outro Dicionário de filosofia, confirma a relação sinonímica entre ela e a arte ao dizer que

o sentido geral desse termo coincide com o sentido geral de arte (v.): compreende qualquer conjunto de regras aptas a dirigir eficazmente uma atividade qualquer. Nesse sentido, T. não se distingue de arte, de

ciência, nem de qualquer processo ou operação capazes de produzir um efeito qualquer: seu campo estende-se tanto quanto o de todas as atividades humanas (ABBAGNANO, 2007, p.939).

Spengler diz que a arte é um “**conceito contraposto à ‘Natureza’**. Cada processo técnico do homem é uma arte e sempre foi descrito como tal” (1941, p.68). Dessa maneira, a técnica está intrinsicamente ligada à vida humana e à exploração do planeta por parte do homem para algo além da sua subsistência, em direção ao “desencobrimto”, que, de acordo com Heidegger, é a forma como a técnica se manifesta, pois, segundo Inwood, “todo desencobrimto depende do homem, sendo-lhe essencial” (2002, p.37), ou seja, o desencobrimto vai contra a natureza, busca explorá-la de forma desenfreada, uma vez que, para Theodor Adorno e Max Horkheimer em Conceito de iluminismo, “o que os homens querem aprender da natureza é como aplicá-la para dominar completamente sobre ela e sobre os homens” (1996, p.19).

De acordo com Rubem Mendes de Oliveira no capítulo Martin Heidegger - A técnica como desvelamento do ente do livro A questão da técnica em Spengler e Heidegger, esse “desencobrir” (ou “desvelar”) pode ser entendido como “aquilo que até então estava velado na não existência: ela, a técnica, é também, assim como a verdade, alétheia” (2006, p.68). Inwood diz que “uma civilização é constituída por uma certa revelação do ser, a verdade do ser, que também envolve uma certa concepção de verdade” (2002, p.40). Todavia, “Heidegger não está preocupado com verdades particulares mas com nossos modos gerais de enxergar as coisas e com suas mudanças” (Ibid., 2002, p.40). Essa idéia de desencobrimto heideggeriana remonta à origem da técnica, uma vez que “é no desencobrimto que se funda toda a pro-dução. [...] À esfera da causalidade pertencem meio e fim, pertence a instrumentalidade. [...] A técnica não é, portanto, um simples meio” (HEIDEGGER, 2012, p.17). Heidegger compreende a causalidade não como algo ligado à finalidade como processo de causa motivada pela culpa vinda do pensamento moralista de ordem judaico-cristão, pois, originalmente, “causa, casus provém do verbo cadere, cair. Diz aquilo que faz com que algo caia desta ou daquela maneira num resultado” (Ibid., 2012, p.14). Já a instrumentalidade diz respeito ao fato de que “**a técnica não deve ser compreendida como inseparável dos instrumentos**” (SPENGLER, 1941, p.28). Esse “instrumento” – termo também utilizado por Adorno e Horkheimer – pode ser entendido como o “Gestell” (“composição”, “artefato”,



“armação”), definido por Heidegger como

o apelo de exploração que reúne o homem a dis-por do que se descobre como dis-ponibilidade. [...] “Gestell” significa também o esqueleto. [...] Com-posição, “Gestell”, significa a força de reunião daquele por que põe, ou seja, que desafia o homem a des-encobrir o real no modo da dis-posição, como dis-ponibilidade. Com-posição (Gestell) denomina, portanto, o tipo de desencobrimento que rege a técnica moderna mas que, em si mesmo, não é nada técnico (HEIDEGGER, 2012, p.23-24).

465

Esse conceito de Gestell seria mais à frente retrabalhado por Michel Foucault (e mais tarde por Giorgio Agamben), para se chegar à idéia de “dispositivo”. Segundo Foucault em Sobre a história da sexualidade, capítulo do livro Microfísica do poder, o dispositivo é

um conjunto decididamente heterogêneo que engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas. Em suma, o dito e o não dito são os elementos do dispositivo. O dispositivo é a rede que se pode estabelecer entre estes elementos (FOUCAULT, 2015, p.364).

O dispositivo, assim, está relacionado à noção de poder e de coerção social, vínculos esses impostos pelas classes dominantes e pelas instituições de forma “invisível” e subjetiva, o que se traduz, segundo Jean Hyppolite, citado por Agamben no capítulo O que é um dispositivo? do livro O que é um contemporâneo? E outros ensaios, em um “resultado de uma relação de comando e de obediência que são cumpridos sem um interesse direto” (HYPPOLITE, 1983, p.43 apud AGAMBEN, 2009, p.31). Esse dispositivo pode ser compreendido como aquilo que é imposto ao ser humano pelo processo civilizatório, como, por exemplo, os sistemas políticos e econômicos, a cultura, a língua e a linguagem, pois, como afirmou Roland Barthes em sua aula inaugural da cadeira de semiologia no Colégio de França, pronunciada em 1977, “a língua, como desempenho de toda linguagem, não é

reacionária, nem progressista; ela é simplesmente fascista, pois o fascismo não é impedir de dizer, é obrigar a dizer” (2013, p.15). Essa concepção de Barthes elucida o poder da língua e da linguagem, mas também pode ser levada para o terreno da cultura, da política e da economia, pois os três, nessa visão, também são “fascistas”.

Ainda sobre essa noção de poder do dispositivo e da técnica, Abbagnano, a respeito da definição de tecnocracia no Dicionário de filosofia – o radical “cracia” se refere, de acordo com o Dicionário Aurélio eletrônico: Século XXI, a “poder”; ‘domínio’; ‘supremacia” (FERREIRA, 2009) –, comprova isso ao dizer que essa pode ser vista como o “uso da técnica como instrumento de poder por parte de dirigentes econômicos, militares e políticos, em defesa de seus interesses, considerados concordantes ou unificados, com vistas ao controle da sociedade” (2007, p.941).

De acordo com Foucault em A ordem do discurso, essa coerção “invisível” e subjetiva é imposta pelo “discurso”, que pode ser entendido como uma forma de dominação e alienação, e como algo que “não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo por que, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar” (1996, p. 10). A busca pelo discurso (e pelo poder) traduz também a procura pelo conhecimento, pois, para Adorno e Horkheimer, “poder e conhecimento são sinônimos” (1996, p.19). Com isso, se entende que a técnica domina os dispositivos em geral e se utiliza de um discurso para alienar o ser humano em condição de coerção e poder.

Se técnica e arte possuem significados análogos como descrito anteriormente e estão ligadas ao poder, o cinema, visto como uma expressão artística, também pode ser compreendido como técnica que se vale de um dispositivo (a câmera) propulsor de um discurso dominante. Tratado por seus inventores originais (os irmãos franceses Auguste e Louis Lumière) como invenção sem futuro destinada a feiras de curiosidades, descoberto como instrumento de criação da ilusão pelo mágico Georges Méliès – a partir das primeiras trucagens que deram origem aos efeitos especiais – e transformado em indústria pelos americanos (principalmente com D. W. Griffith, o pai da linguagem cinematográfica clássica), o cinema passou, com essa industrialização, a ser um dos maiores propagadores de ideologias e culturas do século XX, e sua criação ilusória da realidade, através do recorte imposto pelo enquadramento, só veio a ser questionada nas décadas de 1940 e 1950. No capítulo A parte do dispositivo do livro A imagem, Jacques Aumont define o dispositivo cinematográfico:

A primeira função do dispositivo é propor soluções concretas à gestão desse contato antinatural entre o espaço do espectador e o espaço da imagem, que qualificaremos de espaço plástico [...]. [...] Este é pois o primeiro dado de todo dispositivo de imagens: trata-se de regular a distância psíquica entre um sujeito espectador e uma imagem organizada pelo jogo dos valores plásticos (AUMONT, 1993, p.136).

Ismail Xavier corrobora o que diz Aumont ao afirmar, em referência à teoria de Christian Metz – um dos primeiros teóricos e pesquisadores a estudar o cinema sob o olhar da semiologia e da lingüística –, no artigo As aventuras do dispositivo (1978-2004), um dos apêndices do livro O discurso cinematográfico: A opacidade e a transparência, que

o Dispositivo não é apenas o aparato técnico, mas toda a engrenagem que envolve o filme, o público e a crítica; enfim, todo o processo de produção e circulação das imagens onde se atuam os códigos internalizados por todos os parceiros do jogo. Deste modo, o Dispositivo se põe como uma “instituição social da modernidade” que começa então a ser decifrada em suas bases mais profundas (XAVIER, 2005, p.176).

O questionamento procedente às décadas de 1940 e 1950 citado anteriormente, se deu com movimentos cinematográficos vindos tanto de países desenvolvidos que não possuíam uma indústria de cinema aos moldes dos EUA, quanto de países periféricos. Podem ser citados movimentos como a Nouvelle Vague francesa, que inspirou inúmeros cinemas novos ao redor do mundo questionadores do modo hegemônico de se fazer cinema típico de Hollywood, ou, anteriormente, o Neo-Realismo italiano, que, em meio ao caos do pós-Segunda Guerra Mundial, saiu das paredes enclausuradas dos estúdios em direção às ruas chocando a ficção das narrativas de seus filmes com a realidade de um país em destroços – como afirma Gilles Deleuze no capítulo Para além da imagem-movimento do livro A imagem-tempo, para o Neo-Realismo “o real não era mais representado ou reproduzido, mas ‘visado’” (1990, p.9).

Entretanto, há de se lembrar que antes de qualquer um dos dois movimentos

cinematográficos, o cinema latino-americano (no que se inclui o brasileiro) também se valeu de locações fora de estúdios realizando um tipo de arte artesanal, pois as principais inovações tecnológicas do cinema hegemônico só chegariam em terras latinas de forma atrasada. Porém, tal cinema estaria, paradoxalmente, mesmo assim, envolto pela técnica, uma vez que, como afirma Oliveira, o trabalho do artesão (mesmo sendo manual e não dentro de uma cadeia industrial produtiva) também depende da técnica, pois “o trabalho do artesão é o que chamamos propriamente técnica: ele reúne e serve-se de determinados meios, e produz coisas” (2006, p.68). Isso apenas revela que a técnica se apresenta à atividade humana quer se queira, quer não, ou seja, não depende de sua escolha, pois “o fundamento da vontade é a técnica, sem a qual não se dá o ato voluntário, mas uma simples ação casual, com cujo resultado não se pode contar e, sobretudo, dele não se pode dispor à vontade” (GALIMBERTI, 2006, p.282). Todavia, como dito anteriormente, essa técnica do cinema tido como hegemônico chegaria de forma atrasada principalmente nos países periféricos, o que levou Paulo Emílio Sales Gomes em *Cinema: Trajetória no subdesenvolvimento* a afirmar que

o cinema norte-americano, o japonês e, em geral, o europeu nunca foram subdesenvolvidos, ao passo que o hindu, o árabe ou o brasileiro nunca deixaram de ser. Em cinema, o subdesenvolvimento não é uma etapa, um estágio, mas um estado: os filmes dos países desenvolvidos nunca passaram por essa situação, enquanto os outros tendem a se instalar nela. O cinema é incapaz de encontrar dentro de si próprio energias que lhe permitam escapar da condenação do subdesenvolvimento, mesmo quando uma conjuntura particularmente favorável suscita uma expansão na fabricação de filmes (GOMES, 1996, p.85).

A visão exposta por Gomes é complexa. Diz respeito em primeiro lugar ao modo como o público dos países considerados pobres via seu cinema. Em segundo lugar se relaciona com o fato de diretores, roteiristas e produtores terem copiado um estilo estrangeiro como fator antropofágico, mas sem se partir antes de uma reflexão que colocasse em crise o que se copiava (caso das extremamente criticadas à época chanchadas brasileiras, por exemplo). E em terceiro lugar se refere à questão técnica: o ligeiro atraso com que várias

inovações técnicas do cinema chegaram aos países periféricos. No caso do Brasil, enquanto o cinema sonoro já se encontrava mais do que assentado em todo o mundo desde 1927, após o lançamento de *O cantor de jazz*, de Alan Crosland, a primeira tentativa com a sonorização via gravação em discos ocorreria em 1929 com *Acabaram-se os otários*, de Luiz de Barros. Essa tecnologia seria usada até meados dos anos 1930, quando já havia se tornado obsoleta nos EUA, o que demonstra a rapidez com que a técnica age no universo do capital. Outro exemplo diz respeito à coloração: enquanto o cinema americano já se valia do sistema *technicolor* pelo menos desde os anos 1930, o primeiro filme brasileiro colorido (*Destino em apuros*, de Ernesto Remani) seria lançado apenas em 1953.

Como dito antes, o cinema é o mais importante propagador subjetivo de ideologias e culturas do século XX, sendo ancorado em um discurso de poder, além da arte que mais sofreu mudanças bruscas em seu pouco tempo de vida. Apesar de inventado na França, ele se desenvolveu como indústria prematura nos EUA, que desde sempre se valeu dessa arte para reproduzir o “american way of life” (ou o modo de vida americano) e o embuste do chamado “sonho americano”. Tudo isso se deu devido ao fato do cinema ser facilmente difundido através da feitura de inúmeras cópias de um mesmo filme para sua distribuição em várias salas de exibição ao redor do mundo e, principalmente, ao fato dele atrair espectadores em massa – é bom lembrar que até meados dos anos 1950, um ingresso de cinema custava apenas alguns centavos.

Com isso se entende o porquê de vários regimes totalitários ou que flertavam com o totalitarismo terem financiado de forma direta cineastas para propagandear sua ideologia, casos da URSS de Joseph Stálin – em filmes como *A greve* (1924), *O encouraçado Potemkin* (1925) e *Outubro* (1927), os três de Sergei Eisenstein –, da Alemanha nazista de Adolf Hitler (em obras como *O triunfo da vontade* [1934] e *Olympia* [1938], ambas de Leni Riefenstahl), e da Itália fascista de Benito Mussolini com o Instituto Internacional de Cinematografia, que influenciou a criação do Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE) do Estado Novo (1937-1945) de Getúlio Vargas no Brasil. A respeito dessa questão ideológica imposta pela imagem cinematográfica (amparada pelo discurso de seu dispositivo) em relação ao espectador, Jean-Louis Baudry em *Cinema: Efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base*, artigo do livro *A experiência do cinema: Antologia*, organizado por Ismail Xavier, afirma que

o mecanismo ideológico em ação no cinema parece, pois, se concentrar na relação entre a câmera e o sujeito. O que se trata de saber é se a câmera permitirá ao sujeito se constituir e apreender num modo particular de reflexão especular. [...] Aqui delinea-se a função específica preenchida pelo cinema como suporte da ideologia: esta passa a constituir o “sujeito” pela delimitação ilusória de um lugar central [...]. Aparelho destinado a obter um efeito ideológico preciso e necessário à ideologia dominante: gerando uma fantasmaticização do sujeito, o cinema colabora com segura eficácia para a manutenção do idealismo (BAUDRY, 1983, p.397-398).

Considerando o exposto na citação anterior, o chamado cinema moderno teve como seu marco o realismo, que se vale, dentre outros elementos, da profundidade de campo e do plano-sequência para estabelecer uma sensação de realidade ancorada por um olhar documental, pois o espectador passa, assim, a poder deter seu olhar sobre qualquer ponto da imagem fílmica, sem ser sugestionado pelos cortes e pela “montagem de atrações”, termo utilizado por Sergei Eisenstein e depois reutilizado por André Bazin em *A evolução da linguagem cinematográfica* para se referir à montagem formalista que buscava criar sensações no público com experimentações de justaposição de imagens e podendo “ser definida [...] como o reforço do sentido de uma imagem pela aproximação com outra imagem que não pertence necessariamente ao mesmo acontecimento” (2014, p.97).

Com isso se vê que o realismo em princípio se tratava de uma questão técnica que influenciou na estética e que se ligava ao dispositivo (aqui compreendido em sua multiplicidade instrumental, técnica e ideológica), que cada vez mais procurava outros caminhos que abandonassem a criação da ilusão em detrimento de imagens que se desvinculavam de um discurso de poder que unicamente dizia implicitamente ao espectador para onde deter seu olhar. Apesar da montagem do cinema socialista soviético da década de 1920 também procurar criar um senso crítico em seu público amparado na dialética de choque de imagens de conteúdos distintos, de uma maneira ou de outra, ela vinha junto de um discurso que induzia as pessoas a reagirem dessa ou daquela maneira.

No caso do realismo, o francês Jean Renoir seria seu principal precursor (além do alemão William Wyler nos EUA, isso dentro da própria indústria) em filmes que misturavam

essa marca com a poesia, como *Boudu*, salvo das águas (1932), *Toni* (1935), *Um dia no campo* (1936), *A grande ilusão* (1937), *La Marseillaise* (1938), *A besta humana* (1938) e, principalmente, *A regra do jogo* (1939), como atesta Bazin em *A evolução da linguagem cinematográfica*, ao dizer que

graças à profundidade de campo, cenas inteiras são tratadas numa única tomada, a câmera ficando até mesmo imóvel. Os efeitos dramáticos, que anteriormente se exigia da montagem, surgem aqui do deslocamento dos atores dentro do enquadramento escolhido de uma vez por todas. [...] Jean Renoir já a tinha perfeitamente compreendido quando escreveu em 1938, ou seja, depois de *A besta humana* [*La Bête humaine*, 1938] e *A grande ilusão* [*La Grande Illusion*, 1937] e antes de *A regra do jogo* [*La Règle du jeu*, 1939]: “Quanto mais avanço em minha profissão, mais me sinto inclinado a fazer a *mise-en-scène* em profundidade em relação à tela; quanto mais isso funciona, mais evito criar o confronto entre dois atores colocados obedientemente diante da câmera como no fotógrafo”. [...] Em Renoir, a busca da composição em profundidade da imagem corresponde efetivamente a uma supressão parcial da montagem, substituída por frequentes panorâmicas e entradas no quadro. Ela supõe o respeito à continuidade do espaço dramático e, naturalmente, de sua duração (BAZIN, 2014, p.105-106).

Seguidamente a Renoir, pode-se citar Orson Welles com seu *Cidadão Kane* (1941), o grande marco do cinema moderno, que, além da utilização inovadora da profundidade de campo e do plano-seqüência, se valeu de outros recursos expressivos que se tornariam comuns dali para frente, como ângulos de câmera altos (*plongées*) e baixos (*contre-plongées*) para, respectivamente, transmitir a sensação de pequenez e de engrandecimento das personagens, além de uma estória narrada de forma temporalmente descontínua (com vários pontos de vista) para construir perfis múltiplos do protagonista através de flashbacks.

A profundidade de campo e o plano-seqüência – aliados à utilização da luz natural, de atores não-profissionais, do som direto (sem dublagem posterior em estúdio) e de tomadas

com câmera na mão – seriam algumas das principais características do Neo-Realismo, mostrando, como afirma Bazin em *O realismo cinematográfico e a escola italiana da liberação*, que seu conteúdo social dizia mais respeito ao período no qual se encaixava (o pós-Segunda Guerra Mundial) e que o movimento se definia pela questão estética, ou seja, técnica, ligada ao dispositivo que questionaria certo discurso de poder ao direcionar seu olhar para as ruas destroçadas do pós-guerra e fazer seu espectador imergir na realidade trágica da vida e na não-ação do dia-a-dia de personagens comuns, e não mais em uma ilusão criada dentro de um estúdio típica do cinema de espetáculo de Hollywood. Assim, Bazin afirma que

devemos desconfiar da oposição entre o refinamento estético e não que crueza, que eficácia imediata de um realismo que se contentaria em mostrar a realidade. Não será, a meu ver, o menor mérito do cinema italiano ter lembrado uma vez mais que não havia “realismo” em arte que não fosse em princípio profundamente “estético”. [...] Chamaremos, portanto, realista todo sistema de expressão, todo procedimento de relato propenso a fazer aparecer realidade na tela. “Realidade” não deve ser naturalmente entendida quantitativamente (BAZIN, 2014, p.290-292).

Deleuze corrobora a visão de Bazin:

Contra aqueles que definiam o neo-realismo por seu conteúdo social, Bazin invocava a necessidade de critérios formais estéticos. [...] Em vez de representar um real já decifrado, o neo-realismo visava um real, sempre ambíguo, a ser decifrado; por isso o plano-seqüência tendia a substituir a montagem das representações (DELEUZE, 1990, p.9).

Nesse sentido, quanto ao rompimento e à modernidade referentes à utilização da câmera na mão, Xavier no capítulo *Deus e o diabo na terra do sol: As figuras da revolução* do livro *Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome*, diz que “a câmera na mão estabelece [...] um efeito de atualidade à sua experiência – vemos a cena através do olhar de uma câmera



que não se esconde e que procura, pela sua presença confessa, acentuar o aqui e agora da situação testemunhada” (2007, p.97).

O Neo-Realismo influenciou o primeiro cinema de Nelson Pereira dos Santos, que filmou de maneira documental as ruas do Rio de Janeiro em histórias de ficção como *Rio, 40 graus* (1955) e *Rio, zona norte* (1957), e que depois se valeu de um realismo máximo em *Mandacaru vermelho* (1961) e *Vidas secas* (1963), todos eles precursores do Cinema Novo brasileiro. Na França, no final dos anos 1950, os então pupilos de André Bazin e críticos de cinema da Cahiers du Cinéma, Jean-Luc Godard, François Truffaut, Jacques Rivette, Eric Rohmer e Claude Chabrol, criariam o movimento da Nouvelle Vague, influenciados pelo rompimento do Neo-Realismo com o cinema clássico, por Orson Welles e por Jean Renoir, e, paradoxalmente, pelos cineastas da indústria hollywoodiana que viam como autores (como Alfred Hitchcock e Howard Hawks, por exemplo), indo para as ruas da França realizar um cinema imerso em realismo, com câmera na mão e questionador de certo discurso dominante, transgredindo a linguagem clássica – como se mostra, por exemplo, o *Acosado* (1960), de Godard, com seus inúmeros faux raccords ou falsos cortes. Ao mesmo tempo, na própria França, Alain Resnais realizava um cinema experimental sob o ponto de vista da criação mental de memórias em *Hiroshima, meu amor* (1959) e em *O ano passado em Marienbad* (1961), enquanto Robert Bresson trabalhava com não-atores (os quais ele chamava de “modelos”) em ambientes fora de estúdios e com uma estética realista. Na Itália, o primeiro cinema de Federico Fellini, de Michelangelo Antonioni e de Pier Paolo Pasolini lançava um olhar de cunho realista ainda sobre forte influência do Neo-Realismo.

Na América Latina, um pouco mais tarde, o cubano Tomás Gutiérrez Alea e o argentino Fernando Solanas também realizavam experiências realistas-documentais. No Brasil, Glauber Rocha filmava em 1959 seu primeiro filme, o curta-metragem *Pátio*, experimentação que fazia referência à poesia concreta, e em 1962 lançava *Barravento*, filme que mostrava o dia-a-dia de uma comunidade de pescadores da Bahia, e que abriria caminho para o seu revolucionário *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), que tinha a câmera na mão como uma de suas principais premissas paradoxalmente aliada a uma montagem inspirada em Eisenstein. Além disso, podem ser citadas também as experimentações realistas de John Cassavetes nos EUA desde 1959 com *Sombras*, o que influenciaria o nascimento do cinema independente feito sem vínculo com os estúdios.

Esse panorama serve apenas para ilustrar o quanto o cinema do mundo todo entre o

final da década de 1950 e a década de 1960 se modernizou em linguagem e estética, ou seja, em técnica, pois agora o discurso impulsionado pelo dispositivo se via questionado quando realização e crítica andavam lado a lado. Esse rompimento com o discurso dominante vindo com o Neo-Realismo e com as escolas cinematográficas influenciadas por ele se deu principalmente a partir da adoção da câmera na mão, pois antes o dispositivo cinematográfico quando estático (ou mesmo com movimentos sutis) iludia o espectador ao criar a sensação de que o que acontecia na tela grande era uma realidade e não uma ficção, será questionado com a utilização da câmera na mão. Deve-se ressaltar que os movimentos de câmera na mão do cinema moderno também só foram possíveis aliados a dispositivos mais leves que permitiam ao operador de câmera trabalhar melhor. Essa conjuntura não pode ser, portanto, isolada de uma questão política, uma vez que o ato de pensar criticamente (colocar em crise) a técnica impositora de um discurso e de uma ideologia dominante é um ato político por si só, como atesta Xavier no primeiro capítulo do livro *O cinema brasileiro moderno*:

As polêmicas da época formaram o que se percebe hoje como um movimento plural de estilos e idéias que, a exemplo de outras cinematografias, produziu [...] a convergência entre “política de autores”, os filmes de baixo orçamento e a renovação da linguagem, traços que marcaram o cinema moderno, por oposição ao clássico e mais plenamente industrial (XAVIER, 2001, p.14).

Como resume Xavier acima e como foi exposto até aqui, o cinema moderno, em todas as suas dinâmicas, foi o responsável direto por um rompimento com o classicismo que tinha como pressuposto ser a câmera um dispositivo que não deveria ser mostrado ao espectador, isto é, o público deveria ficar imerso na sensação de alienação causada pela ficção por si mesma. Em todas as suas faces, o cinema moderno, principalmente nas narrativas ficcionais, buscou colocar em crise o dispositivo cinematográfico e, conseqüentemente, a técnica, para despertar as pessoas para a tragicidade do mundo real e para criar uma arte crítica de si própria. Mesmo sabendo-se que hoje em dia tais tentativas foram cooptadas para dentro do universo do capital – como a indústria à parte de Hollywood referente ao cinema independente americano contemporâneo – o que, teoricamente, transformaria a transgressão do passado em algo frustrado, deve-se compreender a importância dessa ruptura para se

pensar o cinema não como mero entretenimento de massas, mas sim como uma arte perscrutadora e possibilitadora de inúmeras maneiras de criação.

## Referências

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. Trad.: Alfredo Bosi. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. Conceito de iluminismo. In: ADORNO, Theodor. **Textos escolhidos**. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

AGAMBEN, Giorgio. O que é um dispositivo?. In: **O que é um contemporâneo? E outros ensaios**. Trad.: Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

AUMONT, Jacques. Dispositivo, técnica e ideologia. In: **A imagem**. Trad.: Estela dos Santos Abreu, Cláudio C. Santoro. 7. ed. Campinas: Papyrus, 2002.

BARTHES, Roland. **Aula: Aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França, pronunciada dia 7 de janeiro de 1977**. Trad.: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2013.

BAUDRY, Jean-Louis. Cinema: Efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base. In: XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema: Antologia**. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

BAZIN, André. **O que é o cinema?**. Trad.: Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

DELEUZE, Gilles. Para além da imagem-movimento. In: **A imagem-tempo**. Trad.: Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1990.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Dicionário Aurélio eletrônico: Século XXI**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira/Lexicon Informática, 1999.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. Trad.: Laura Fraga de Almeida Sampaio. 3. ed. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

FOUCAULT, Michel. Sobre a história da sexualidade. In: **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 2000.

GALIMBERTI, Umberto. Platão: A técnica como expressão da racionalidade e do nexo ciência/potência. In: **Psiche e techne: O homem na idade da técnica**. Trad.: José Maria de Almeida. São Paulo: Paulus, 2006.

GOMES, Paulo Emílio Sales. Cinema: Trajetória no subdesenvolvimento. In: **Cinema: Trajetória no subdesenvolvimento**. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

HEIDEGGER, Martin. A questão da técnica. In: **Ensaio e conferências**. Trad.: Emmanuel Carneiro Leão, Gilvan Fogel, Márcia Sá Cavalcante Schuback. 8. ed. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2012.

HOUAISS, Antônio. **Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa 3.0**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

INWOOD, Michael. **Dicionário Heidegger**. Trad.: Luísa Buarque de Holanda. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

MORA, J. Ferrater. **Dicionário de filosofia**. 2. ed. Trad.: Maria Stela Gonçalves, Adail U. Sobral, Marcos Bagno, Nicolás Nyimi Campanário. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

OLIVEIRA, Rubem Mendes de. Martin Heidegger - A técnica como desvelamento do ente. In: **A questão da técnica em Spengler e Heidegger**. Belo Horizonte: Argvmentvm, Tessitura, 2006.

ROCHA, Glauber. Lima Barreto. In: **Revisão crítica do cinema brasileiro**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

RÜDIGER, Francisco. **Martin Heidegger e a questão da técnica: Prospectos acerca do homem do futuro**. Porto Alegre: Editora Sulina, 2006.

XAVIER, Ismail. As aventuras do dispositivo (1978-2004). In: **O discurso cinematográfico: A opacidade e a transparência**. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

XAVIER, Ismail. Deus e o diabo na terra do sol: As figuras da revolução. In: **Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome**. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

XAVIER, Ismail. O cinema brasileiro moderno. In: **O cinema brasileiro moderno**. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

## O BEIJO DA MULHER ARANHA: HIBRIDISMO QUE DESAFIA O ROMANCE

Juan Ferreira Fiorini (UFU)

**Resumo:** Em *O beijo da mulher aranha*, obra considerada como marco da produção literária do autor argentino Manuel Puig (1932-1990), vemos a dois personagens, Molina e Valentín, em um longo texto que se assemelha ao texto dramático que é marca preponderante do romance. No entanto, dentro desse amplo diálogo, a obra de Puig apresenta, ademais, planos de profundidade intermediária, seja através de um processo de criação e recriação cinematográfica por parte de um dos personagens, seja também através de uma série de textos marcados por características não-literárias, como relatórios de investigação, notas de rodapé, transcrições de interrogatórios, que conformam um desafio aos limites romanescos e implode as estruturas convencionais do romance. Desse modo, este trabalho terá por objetivo apresentar como esta fluidez textual, marcada pelo literário e pelo não-literário, é imprescindível à produção de Manuel Puig, caracterizando-se como uma marca pessoal de seu fazer literário e que atinge seu momento de maior riqueza em *O beijo da mulher aranha*.

**Palavras-Chave:** Manuel Puig; *O beijo da mulher aranha*; Hibridismo; Intermedialidade; Intertextualidade.

O ano é de 1975. Em uma prisão de Buenos Aires, dois homens ocupam uma cela: Luís Molina, homossexual preso por corrupção de menores, e Valentín Arregui, jovem ideólogo, por suas convicções marxistas. O ambiente é escuro, fétido e frio. A comida é regrada, os detentos mal saem da cela, a não ser para serem interrogados ou torturados. Neste espaço de horror, Molina é colocado propositadamente na mesma cela para extrair informações de Valentín sobre os membros e as operações do movimento clandestino a que pertence o guerrilheiro, em troca da liberdade e para voltar a ver a mãe, cada vez mais enferma. A essa situação repleta de incertezas, somam-se também o constante envenenamento da comida oferecida a Valentín, o medo constante do revolucionário de que o governo ataque o movimento e, em especial, a uma companheira de luta por quem ele se afeiçoa, e o próprio medo de ter medo, de ceder às pressões que lhe são impostas na cela. Como modo de escapar da realidade, Molina passa a contar, todas as noites, histórias – mais precisamente, narrar filmes –, como talvez a única forma de sobreviver em meio ao terror carcerário.

Este é o argumento de *O beijo da mulher aranha*, livro considerado como o ápice da maturidade literária do autor argentino Manuel Puig (1932-1990). Nesse romance, podemos encontrar toda a sorte de elementos que compõem um padrão literário peculiar de Puig, e que estão presentes em suas principais obras<sup>79</sup>: sua preocupação em apresentar um panorama social, cultural e político da sociedade argentina, entremeada pelas estéticas camp e kitsch e pela apropriação, recriação e subversão de produtos textuais de mass media, como os folhetins, a fotonovela, as entrevistas publicadas em revistas femininas, as letras de tango e bolero e, em grande medida, o cinema.

Apresentar Manuel Puig e não falar de cinema é algo inevitável; assim, é conveniente ressaltar a própria relação do autor argentino com a sétima arte. A relação entre Puig e o cinema vai além da simples paixão de um cinéfilo, e as abordagens de sua biografia apontam que desde muito cedo ele foi um frequentador assíduo das salas de cinema (WOLF, 2004; BORTNIK, 1969); a chamada sétima arte torna-se para ele objeto de estudo (em 1956 ele se muda para Roma para estudar no Centro Sperimentale di Cinematografia), atividade profissional (entre o final dos anos 1950 e 1970, Puig atuou como roteirista, assistente de diálogos e assistente de direção em alguns filmes, tanto na Europa quanto na América do Sul) e material de coleção (é famosa sua “colección de películas”, formada por filmes das mais diversas épocas e partes do mundo, com o apoio de amigos).

Assim, esse universo literário puigiano, marcado por múltiplas **Referências** da indústria cultural, conforma um exercício constante de intertextualidades e intermedialidade<sup>80</sup>, condição sine qua non em seu fazer literário. E é justamente partindo da teia intertextual e intermediária de *O beijo da mulher aranha* que tenho, aqui, como objetivo, apresentar como esta transição entre mídias presente no romance, que está formado por planos de profundidade intermediária, nos conduz a uma reflexão de como a obra é um texto híbrido e que implode as convenções do gênero romance, questiona as formas de dito gênero dentro de seu próprio texto e provoca o leitor já formado na instituição convencional romanesca.

Para começo de nossa análise, a maior parte do texto está centrada em uma longa sequência dialética entre Molina e Valentín. Essa maior parte, marcada pela ausência de um

---

<sup>79</sup> Relaciono aqui, como principais obras de Puig, *A traição de Rita Hayworth* (1968), *Boquitas pintadas* (1969) e *The Buenos Aires affair* (1973).

<sup>80</sup> Ao tratar do termo intermedialidade, me remeto à conceitualização defendida por Claus Clüver (2006) em seu ensaio “Inter textos/inter artes/inter media”. Nesse texto, o autor apresenta o termo intermedialidade como uma solução mais abrangente em relação ao termo interartes, já que “mídia” pode envolver um amplo rol de suportes – incluindo a própria literatura – para qualquer exercício de transposição intersemiótica.

narrador, nos remete tanto a um roteiro cinematográfico ausente de marcações (sejam de posicionamento dos “atores”, sejam de recursos técnicos pertinentes ao cinema: enquadramentos, planos, fade in, fade out, sonoplastia, por exemplo) quanto a um texto teatral sem didascálias, o que nos leva a questionar a forma mesma do romance, dada a ausência de um narrador onisciente, marca comum do romance convencional. Isso não significa, no entanto, que Puig seja um pioneiro na arte da subversão das estruturas romanescas (em realidade, outros autores já o fizeram muito antes das produções puiguiana): nesse caso, mais vale notar que Puig se reafirma como um autor que faz da ausência de um narrador sua originalidade (LOGIE apud AMICOLA, 2000, p. 16).

José Amicola (2000, p. 15-16) ressalta também que uma virtude do autor argentino é a de narração lançada ao infinito, gerando o efeito de que nunca sabemos quando e como começa a história. Quando se inicia *O beijo da mulher aranha*, “vemos” (e aqui uso um léxico relacionado à imagem, à visão) desde já Molina narrando uma história – mais precisamente contando um filme – como se criasse em nós leitores, a sensação de que a conversa entre os dois personagens é algo que se iniciaria muito antes do próprio romance, dando-nos também uma ideia de que o que começamos a ler seria um diálogo já iniciado, e não um “início de tudo”:

- Nota-se que ela tem algo estranho, que não é uma mulher como as outras. Parece muito jovem, uns vinte e cinco anos no máximo, uma carinha meio de gata, o nariz pequeno, arrebicado, o feitio do rosto é... mais redondo que oval, a testa larga, os pômulos também grandes mas depois vão para baixo em ponta, como nos gatos.

- E os olhos?

- Claro, seguramente verdes, ela os aperta para desenhar melhor. Olha para o modelo, a pantera negra do jardim zoológico, que antes estava quieta na jaula, deitada. (PUIG, 1981, p. 7)

### **Cinema De Palavras**

Dentro do romance, e dentro desse amplo plano dos diálogos, temos um outro plano intermediário, o da (re)criação cinematográfica. Molina conta a Valentín um conjunto de seis filmes, sem títulos (com exceção de *Destino*, único filme que apresenta um título, graças a

uma “voz alheia” que se intromete no romance, como se verá mais adiante), e que aqui os intitulo como *A mulher pantera*, *Destino*, *O romance de um homem ferido na guerra*, *A história do jovem rico que vira revolucionário*, *A história do repórter e sua paixão proibida* e *A mulher zumbi*.<sup>81</sup> Trato aqui como uma (re)criação cinematográfica porque, se por um lado temos a adaptação pontual, no âmbito da oralidade (e, logo, na escritura do romance), de três filmes referenciais filmicos existentes<sup>82</sup>, por outro lado temos a criação da narrativa cinematográfica por Molina, como criador de possíveis novos filmes que se adaptam a todas as convenções que seus respectivos gêneros impõem (ABELLÁN, 1980, p. 327).

Retomo, ainda, o termo (re)criação, para tratar das próprias convencionalidades das narrativas cinematográficas de Molina: seus filmes narrados estão permeados por uma série de aspectos (formais, estruturais, diegéticos) intrínsecos ao cinema comercial norteamericano das décadas de 1940 e 1950. Em seu ato de cineasta das palavras, Molina toma uma série de elementos estéticos – planos, closes, fotografia, movimentos de câmera, efeitos sonoros, montagens –, e os mescla à sua memória cinematográfica, marcada também pelos lapsos e esquecimentos, fazendo com que o personagem, em seu exercício mimético, de “reprodução sem replicação” (HUTCHEON, 2013, p. 28), agregue elementos por própria conta, puxados a partir do fio da memória. O resultado será sempre outros filmes, marcados e permeados, possivelmente, por outras produções cinematográficas que habitam na memória de Molina:

E soa uma música maravilhosa, e ela diz que a única coisa que ama da pátria dele é aquela música. E entra uma brisa pela janela, um janelão muito alto, com um cortinado de gaze branca que flutua ao vento como um fantasma, e se apagam as velas, que eram a única iluminação. E entra somente a luz da lua, e a ilumina, e ela parece também uma estátua, alta como é com um vestido branco que lhe modela bem o corpo, parece uma ânfora grega, claro que os quadris não tão largos, e um lenço branco quase até os pés que lhe envolve a cabeça, mas sem amassar o cabelo, apenas emoldurando-o. E ele lhe

<sup>81</sup> Sigo, aqui, a ordem em que os filmes contados aparecem ao longo do romance.

<sup>82</sup> *A mulher pantera* é adaptação de *Cat People* (*Sangue de pantera*, em português), produção de 1942, dirigida por Jacques Tourneur. Para *O romance do homem ferido na guerra*, temos a adaptação de *The enchanted cottage* (*O seu milagre de amor*), obra de 1945 e dirigida por John Cromwell. A história de *A mulher zumbi* mescla elementos de dois filmes: *I walked with a zombie* (*A morta viva*), de 1943 (direção de Jacques Tourneur, assim como *Cat People*), e *White Zombie* (*Zumbi branco*), de 1932, considerado por muitos o primeiro *zombie movie* da história.



diz que ela é um ser maravilhoso, de beleza ultraterrena, e certamente com um destino muito nobre. As palavras dele a fazem estremecer, todo um presságio a envolve, e tem como que a certeza de que vão acontecer em sua vida coisas muito importantes, e quase sem dúvida com um fim trágico. Sua mão treme, e o copo cai no chão, o bacará se desmancha em mil pedaços. É como uma deusa, e ao mesmo tempo uma mulher fragílima, que treme de medo. Ele lhe segura a mão, pergunta-lhe se sente frio. Ela responde que não. Enquanto isso a música toma mais força, os violinos soam sublimes, [...]. A música se torna tão emocionante que ele fica com os olhos cheios de água. E isso é o mais bonito da cena, porque ela, ao vê-lo comovido, percebe que tem sentimentos de homem, embora pareça invencível como um deus. Ele trata de esconder a emoção e se dirige ao janelão. Há uma lua cheia sobre a cidade de Paris, o jardim da casa parece prateado, as árvores pretas recortam-se contra o céu cinzento, não é azul, porque o filme é em preto e branco. A fonte branca está cercada por jasmineiros, também com flores brancas, prateadas, e então a câmara mostra a cara dela em primeiro plano, em tons cinza maravilhosos, de um sombreado perfeito, com uma lágrima que vai caindo. Ao escapar a lágrima do olho não brilha muito, mas ao escorregar pelo pômulos altíssimo vai brilhando tanto como os diamantes do colar. E a câmara torna a focalizar o jardim de prata, e você está lá no cinema e faz de conta que é um pássaro que levanta voo porque vai se vendo de cima o jardim cada vez mais pequenino, e a fonte branca parece... como que de suspiro, e os janelões também, um palácio branco todo de suspiro, como em alguns contos de fada onde as casas são comidas, e pena que não se enxergam os dois porque pareceriam duas miniaturas. (PUIG, 1981, p. 50-51).

### **Vozes outras na intermedialidade**

Se dentro do diálogo extenso, intermedializado, temos o cinema, produto também marcado por uma transposição intersemiótica, outros gêneros textuais também compõem O beijo da mulher aranha, conformando uma rede intertextual e que o torna um romance sui generis: notas de rodapé, relatórios de investigação e transcrição de entrevistas permeiam a obra, ora auxiliando na construção da história do duo de personagens, ora “intrometendo-se”, fazendo-se como outras vozes que complementam o romance.

No entanto, se uma das marcas da literatura puigiana, e mais precisamente, de O beijo da mulher aranha, seria justamente a ausência de uma figura que opera as ações e os destinos dos personagens, que vozes são essas, que se interpõem no diálogo de Molina e Valentín e que, em alguns momentos, são capítulos inteiros? Que poder exercem para que estejam em um romance de diálogos e para que tenham a devida importância na estrutura da obra e que ao mesmo tempo causem o devido estranhamento ao leitor formado na e pela instituição convencional do romance?

Um dos primeiros recursos textuais que causa tal sensação de estranhamento e que contribuem para uma hibridização do romance é o conjunto de nove notas de rodapé que atravessam o romance. Uma delas é um “serviço publicitário dos estúdios Tobis-Berlin, destinado aos exibidores internacionais de seus filmes, referente à superprodução Destino” (PUIG, 1981, p. 72), filme de cunho nazista criado por Molina, talvez a partir de outras supostas **Referências** cinematográficas alemãs produzidas na década de 1940 vistas pela personagem. Nela, vemos a chegada de Leni Lamaison, a protagonista do filme, “a diva máxima da canção francesa” (PUIG, 1981, p. 72), que recebe um convite para trabalhar em uma produção cinematográfica alemã. Em seu tour pela Alemanha, ela conhece a alta roda nazista, encontra seu amante, Werner, que mostra a ela as possíveis bonanças do regime alemão, tudo emoldurado por um claro discurso ufanista e de viés machista, onde “não há lugar para a mulher política no mundo ideológico do nacional-socialismo, dado que levar a mulher à esfera parlamentar, onde está deslocada, significa roubar-lhe a dignidade” (PUIG, 1981, p. 73).

Nessa nota, duas perspectivas de leitura podem ser feitas. Em primeiro, como um simulacro ou uma recriação paródica da propaganda do regime político alemão da época, com sua tendência de mesclar a ideologia nazista às suas grandiloquentes produções artísticas (prova concreta disso é a produção cinematográfica de Leni Riefenstahl, em especial Triunfo da vontade). Uma segunda interpretação seria a da apropriação desse mesmo discurso político

para “adiantar” um pouco a história da protagonista do filme, Leni Lamaison – alter ego de Molina e o único filme “molinesco” narrado pela personagem puiguiana na adaptação fílmica de *O beijo da mulher aranha*, dirigida por Hector Babenco, em 1985 –, já que Valentín não gosta desse filme narrado por Molina, visto por ele como “uma imundície nazista” (PUIG, 1981, p. 51). No entanto, a intromissão dessa voz publicitária ainda nos leva a perguntar que voz seria essa que interrompe uma discussão entre os dois colegas de cela, como se a partir dela passássemos a ter uma história dentro de uma história, e assim ousa em conjecturar que essa voz é puramente paródica, dada a atualização da leitura que fazemos desta nota.

As outras oito notas de rodapé que cortam (e que, paradoxalmente, não desmembram a trama) se referem às teorias psicanalíticas sobre as origens da homossexualidade. Em uma palestra em Recife, no ano de 1982, quando questionado sobre o uso dessas notas científicas em seu romance, Puig responde que

[...] isso remetia ao seu universo da infância. Nascido e crescido em General Villegas, nos pampas argentinos (só aos 13 anos se mudaria para Buenos Aires), ele, sendo homossexual, sofrera com a falta de informação sobre a sua orientação afetiva. Na sua juventude (nascera em 1932) a medicina se dividia sobre o tema. Uns, defendiam que era uma doença mental; outros, deficiência de testosterona. Assim, ao escrever o seu romance ele pensara em um jovem, também nascido e vivendo no interior da Argentina, que se descobre homossexual. Ao ler o seu livro ele teria as informações mais recentes defendidas tanto pela medicina quanto pela psicanálise sobre o tema. Ele desejava que este jovem hipotético sofresse e se angustiasse menos do que ele sofrera e se angustiara quando se descobriu gay. (VIEIRA, 2011, s/p.)

Porém, uma outra leitura também pode ser feita dessas notas, que teorizam a homossexualidade a partir dos conceitos de vários estudiosos, que vão de D.J. West a Freud, passando por Herbert Marcuse e Dennis Altman: a adoção irônica (e também paródica) do discurso científico, que não dá conta de comprovar uma causa empírica da homossexualidade – talvez por ser um discurso marcado pela heteronormatividade –, como podemos ver logo ao início da primeira nota: “O pesquisador D. J. West considera que são três as teorias sobre a

origem física do homossexualismo [desequilíbrio hormonal, intersexualismo e hereditariedade] – e rejeita as três” (PUIG, 1981, p. 53). Ainda, outras vozes científicas tentam dar, sem que as notas percam sua possível propriedade paródica, consistência ao discurso, que se impõe em momentos supostamente inoportunos, onde a intromissão e a posição das mesmas não explicam passagens do texto de cima: elas aparecem aleatoriamente, e são esvaziadas do propósito de uma nota de rodapé convencional, que é a de agregar informação extra ou comentar pertinentemente uma informação presente no corpo maior do texto. Seria, assim ousado também dizer, a intromissão falha do poder científico.

Outro poder que se estabelece e que ao mesmo tempo contribui para a hibridez do romance, é o poder político-totalitário. Em 1973, quando publica *The Buenos Aires Affair*, Puig recebe ameaças da Alianza Anticomunista Argentina (Triple A), uma organização paramilitar que logo se fortalece e conduz o anticomunismo e o antiperonismo ao golpe militar de 1976-1983. Puig se exila, então, no México, onde retoma a escrita de *O beijo da mulher aranha*, que tem sua publicação proibida na Argentina: a primeira edição é publicada na Espanha, em 1976, enquanto que o público argentino só viria a conhecer a obra em 1993, dois anos após a morte do autor.

Ao contrário do poder científico, que se encontra no romance aparentemente desconexo de sua finalidade enquanto gênero textual (notas de rodapé) e ao mesmo tempo oferecendo-nos um panorama das teorias acerca das origens da homossexualidade, como um texto dentro do texto, o poder opressor apresenta-se como elemento-chave da obra. Em primeiro lugar, no plano narrativo mais amplo, temos a própria condição do cárcere em que se encontram os dois protagonistas, e mais especialmente a de Valentín, dadas as torturas pelas quais passa o personagem, incluindo o envenenamento da comida que lhe dão e pela figura de Molina, colocada primeiramente na cela com o guerrilheiro para que consiga confissões de suas atividades, do grupo a que pertence e a de seus companheiros de movimento.

Em segundo lugar, no plano dos elementos textuais que conformam a hibridez do romance, temos os capítulos que são formados por simulacros de documentos policiais. Estes documentos, relatórios policiais com informações dos presos (Capítulo 8), transcrições de entrevistas (Capítulos 8, 11 e 14) e um relatório de investigação e espionagem de quando Molina adquire sua liberdade (Capítulo 15), contribuem tanto para que o leitor identifique a importância de transferência de Molina para a cela de Valentín, quanto as estratégias de que Molina se vale, diante do diretor da penitenciária, em troca de ter mais tempo e reduzir os

sofrimentos de seu colega de cela, e até mesmo para o desenlace da trama, com a execução de Molina, que se adere à causa de Valentín. Aqui temos, enfim, uma intromissão de uma voz, de um estranho (e suposto) narrador que encarece a obra em termos de complexidade, por meio de uma recriação documental que passa a atuar como recurso estruturador de *O beijo da mulher aranha*, tornando a obra puigiana multifacetada e entrecortada, mas ainda assim uniforme enquanto romance.

Assim, *O beijo da mulher aranha*, obra de sensibilidade pós-moderna, nos provoca a questionar o romance dentro do próprio romance, é uma trama multitextual onde a disparidade dos gêneros encontra sua estranha uniformidade. Em meio ao estranhamento, há também cumplicidade, seja com o jogo literário de *mise-en-abyme* que Manuel Puig sugere, seja com os personagens, seja com as vozes dissonantes que, ao final, compõem um todo coeso e ao mesmo tempo cheio de variedades textuais. Do mesmo modo que Molina é “a mulher aranha, que agarra os homens em sua teia” (PUIG, 1981, p. 213), *O beijo da mulher aranha* é uma teia torta, incerta, assimétrica textualmente, mas que captura os leitores que dela ousam aproximar-se.

## Referencias

A MORTA viva. Direção: Jacques Tourneur. Produção: Val Lewton. Intérpretes: Frances Dee; Tom Conway; James Ellison e outros. Roteiro: Curt Siodmak; Ardel Wray; Inez Wallace. RKO Radio Pictures, 1943. 1 bobin cinematográfica (69 min), son., p&b, 35 mm.

ABELLAN, Francisco Rocamora. **El cine como elemento temático en las cuatro primeras novelas de Manuel Puig**. *Anales de la universidad de Murcia*, Murcia, v. 38, n. 2, p. 313-336, 1980. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10201/21959>. Último acesso em 02 out. 2015.

AMÍCOLA, José. Manuel Puig y la narración infinita. In: JITRIK, Noé (Org.). **Historia crítica de la literatura argentina**. Buenos Aires: Emecé, 2000. v. 11. p. 295-319. Disponível em: [http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/3238/Documento\\_completo.pdf%3Fsequence%3D1](http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/3238/Documento_completo.pdf%3Fsequence%3D1). Último acesso em 06 out. 2015.

BORTNIK, Aída. Manuel Puig: renace el folletín. *Señoras y Señores*, Buenos Aires, n. 3, oct. 1969. In: TEPASS, Gerd (Org.). **Manuel Puig: una aproximación biográfica**. Una biografía multimedia em formato CD-ROM. Buenos Aires, 2008. Disponível em: <http://manuelpuig.blogspot.com.br/2007/12/renace-el-folletn.html>. Último acesso em 12 out. 2015.

CLÜVER, Claus. **Inter textos/Inter artes/Inter media**. *Aletria*, Belo Horizonte, n. 14, p. 11-41, jul./dez. 2006.

DOMINGUEZ, Antonio Garrido. **M. Puig**: cine y literatura en El beso de la mujer araña. Anales de Literatura Hispanoamericana, Madrid, n. 29, p. 75-102, 2000. Disponível em: <http://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/view/ALHI0000110075A>. Último acesso em 06 out. 2015.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Florianópolis: Editora da UFSC, 2013.

O SEU milagre de amor. Direção: John Cromwell. Produção: Jack J. Gross e Harriet Parsons. Intérpretes: Dorothy McGuire; Robert Young; Herbert Marshall; Mildred Natwick e outros. Roteiro: DeWitt Bodeen; Herman J. Mankiewicz; Arthur Wing Pinero. RKO Radio Pictures, 1945. 1 bobina cinematográfica (91 min), son., p&b, 35mm.

486

PUIG, Manuel. **O beijo da mulher aranha**. Trad. Gloria Rodríguez. São Paulo: Circulo do livro, 1981.

SANGUE de pantera. Direção: Jacques Tourneur. Produção: Val Lewton. Intérpretes: Simone Simon; Kent Smith; Tom Conway; Jane Randolph; Jack Holt e outros. Roteiro: DeWitt Bodeen. RKO Radio Pictures, 1942. 1 bobina cinematográfica (73 min), son., p&b, 35mm.

VIEIRA, Anco Márcio Tenório. **O Recife na teia de Manuel Puig**. Suplemento cultural do Diário Oficial do Estado, Pernambuco, 27 set. 2011. Disponível em <http://www.suplementopernambuco.com.br/edi%C3%A7%C3%A3o-impressa/85-cronica/441-o-recife-na-teia-de-manuel-puig.html>. Acesso em 14 out. 2015.

WOLF, Sergio. **El cine en Puig**: la vida es sueño. Clarín, Buenos Aires, 24 jul. 2004. (Revista Ñ). Disponível em: <http://edant.clarin.com/suplementos/cultura/2004/07/24/u-800079.htm>. Último acesso em 06 jan. 2015.

ZUMBI branco. Direção: Victor Halperin. Produção: Edward Halperin. Intérpretes: Bela Lugosi; Madge Bellamy; Joseph Cawthorn; John Harron; Robert Frazer. Roteiro: Garnett Weston. Edward Halperin Productions, 1932, 1 bobin cinematográfica (69 min), son., p&b, 35 mm.

## ASPECTOS DA REPRESENTAÇÃO DO REAL NO ROMANCE CONTEMPORÂNEO

Júlia de Mello (UNIFAL)

**Resumo:** O romance, por excelência o gênero narrativo da modernidade, desde sua ascensão a partir do século XVIII, centraliza representação literária do real. Mas é só com a problematização dos modos dessa representação predominantes no século XIX que se passa a constituir um modo moderno de representar o real. Da tentativa crítica de compreender as formas de articulação entre realidade e ficção, sendo essa articulação posta em xeque na própria forma do romance, resulta a configuração atual do gênero. Nesse caminho, tornam-se obsoletos o tempo cronológico, no qual os fatos são encadeados numa relação de causa e efeito, e o espaço estático e imutável da narrativa tradicional. A consciência moderna do real implica perceber que ele não se reduz à aparência perceptível pelos sentidos e à causalidade linear suposta pelos autores que antecederam a crise da representação do final do século XIX. O mundo moderno/contemporâneo compõe-se de uma multiplicidade de planos do real que relativiza as noções de tempo e espaço, de modo que a representação ocorre de maneira caleidoscópica e fragmentária, a partir de percepções pluralizadas e multiformes do real.

**Palavras-Chaves:** Representação; Romance contemporâneo; Tempo; Espaço; Fragmentação.

São relativamente recentes os estudos sobre a prosa de ficção, se considerarmos que a tradição clássica da literatura ocidental, inicialmente, preocupou-se muito mais com a poética ou com a retórica tradicional (TOLEDO, 1970, p. viii – ix). No entanto, “a narrativa está presente em todos os tempos, em todos os lugares, em todas as sociedades; a narrativa começa com a própria história da humanidade; não há em parte alguma povo algum sem narrativa” (BARTHES, 2011, p. 19).

De fato, a narrativa sempre foi necessária aos povos para fazer enxergar o mundo a distância e poder pensar sobre a realidade experimentada pelos homens. Os traços de narratividade já estavam na pintura rupestre, quando se pintava um homem caçando determinado animal. Os mitos, em sua essência, sempre foram narrativas que tentavam explicar a origem de algo. Em culturas ágrafas, as narrativas também tinham a finalidade de manter as tradições comunitárias. Mesmo a narrativa em registro escrito já existe desde os sumérios, egípcios, desde os tempos bíblicos, desde a Grécia e Roma antigas.

No entanto, ela nem sempre foi concebida da mesma maneira, embora todas as formas narrativas guardem uma construção comum que se erige a partir de elementos de representação que estruturam o real. Sabe-se que, da tradição dos gregos e romanos até os dias de hoje, houve inúmeras transformações no modo de narrar. Sabe-se também que nenhuma narrativa havia dado atenção às próprias questões estruturais, e tampouco às representacionais, até o surgimento da forma romance, por excelência o gênero narrativo da modernidade<sup>83</sup>.

Tradicionalmente, as narrativas anteriores, muitas inspiradas pela épica antiga, refletiam suas próprias culturas e por isso eram extraídas de mitos, fábulas, lendas ou da própria história de cada povo. Com o surgimento do romance, a forma narrativa dilui a presença épica, rejeita a herança clássica e medieval e adquire uma dicção muito própria e específica de captar a relação entre os indivíduos e a sociedade.

Embora tenha surgido, no século XVIII, ideologicamente dos ideais burgueses e estivesse atrelado aos valores da visão de mundo capitalista (KONDER, 1972, xi-xii), é marcante a “ascensão do romance”, nas palavras de Watt (1990, p.10) pois o que o diferencia, essencialmente, das outras narrativas anteriores é a centralidade que a forma romanesca dá à questão do “realismo” ou da representação do real.

Isso porque a forma de narrar do romance sempre esteve atrelada ao modo como o indivíduo percebe o mundo no qual está inserido. Segundo Watt (1990, p. 12-13), o romance é a forma literária que tenta dar foco, de maneira mais intensa, à experiência humana, individual, diante de uma cultura e de um mundo problemáticos. Trata-se de uma narrativa em cuja estrutura se questiona a representação do que é humano, não por meio da vida em si que apresenta, mas a partir da maneira como a apresenta. Assim, a questão central do romance, mais aguda que em qualquer outra forma literária, é o modo como nele se articulam realidade e ficção no plano da narrativa.

Articulação essa, parece, como em todo tipo de narrativa, estruturada a partir das concepções vigentes de tempo, espaço e causalidade (MUIR, 1970, p. 64-65). Mas que, especialmente no romance enquanto gênero da época moderna, aparece como questão central problematizada, já que, diante de todo contexto que envolve a modernidade, tempo e espaço

---

<sup>83</sup> Entende-se o romance moderno, da mesma maneira que o contemporâneo, como aquele que incorpora em sua estrutura e forma a consciência crítica sobre a problemática de representação do real: o descompasso existente entre ele e sua transfiguração no plano da linguagem literária. O romance contemporâneo só intensificou o uso e a variação dos recursos linguístico-representacionais, mas o princípio estrutural, basicamente fragmentário, é o mesmo.



vão ficando, de meados do século XIX ao mundo contemporâneo, cada vez mais rarefeitos e relativos e, conseqüentemente, as relações causais que neles se desenrolam vão se tornando cada vez menos conectadas.

Articulação, aliás, que já aparece com um problema de base, só perceptível posteriormente à “ascensão do romance”: a correspondência entre linguagem e representação do real e, portanto, do tempo, do espaço e do nexos de causalidade entre os fatos narrados num plano linguístico-discursivo contemporâneo, pós-crise da representação, em que a representação do real, nessa estrutura romanesca de articulação entre o real e o ficcional, parece mostrar não o real em si, mas a aparência de uma parte dele mediada pelo escritor (FARINACCIO, 2002, p.9).

Assim, parece que a consciência moderna do real implica perceber que ele não se reduz à aparência perceptível pelos sentidos e à causalidade linear suposta pela visão estreitamente empirista. Logo, passou a ser percebida como falseamento do real a narrativa convencional, que acredita na verdade do que é perceptível e logicamente causal. Essa consciência das descontinuidades e descompassos que caracterizam a relação entre os elementos componentes do real implica uma estruturação problematizadora da falsa naturalidade das aparências físicas (espaço) e da lógica causalista (tempo linear), pois ambas excluem outras possibilidades de mimetizar a complexidade, a multiplicidade de planos do real.

Desde os clássicos até a “ascensão do romance”, as narrativas estruturavam-se (influenciadas pela noção dos universais platônicos) numa sequência de fatos, cronologicamente organizados conforme a lógica aristotélica da verossimilhança, mas independentes do fluxo de tempo e imutáveis (WATT, 1990, p.22-23). Nas epopeias, por exemplo, o herói cumpriria a trajetória que os deuses lhe haviam designado desde o seu nascimento, estava sob o signo da predestinação. O herói se identificava com seu mundo e se enxergava como parte dele, bem como do grupo social ao qual pertencia. (FEHÉR, 1972, p.16). O espaço narrativo no qual se desenvolviam as ações era o espaço físico, externo e estático, geograficamente situado enquanto referência estrita de localização.

Quando, em meados do século XVIII, a burguesia, detentora do poder econômico, incentiva e impulsiona a mercantilização de tudo e vê no jornal, no folhetim, a possibilidade de aumentar ainda mais seu poder econômico e social, concebe-se a narrativa que constitui a epopeia modernamente possível: o romance.

Com o objetivo de alcançar uma forma literária original, que rejeitasse toda a tradição literária anterior, o gênero que ascendia não era apenas a auto-expressão da sociedade burguesa. Ele acaba reorientando os valores da narrativa, já que, incorporando na sua construção as categorias que resultam do capitalismo, sua estrutura correspondia (e corresponde até hoje) “à disformidade do progresso caótico que o capitalismo impunha, aniquilando as primeiras ilhas de realização da substância humana” (FÉHER, 1972, p.10-11). Sua forma, aliás, se torna fluida, mais livre, distante do emprego matemático de regras de estruturação (WATT, 1990, p.15). Em contraposição às narrativas anteriores, a tônica da narrativa romanesca tende a uma perspectiva mais individualista e deixa de recorrer a tipos humanos genéricos, passando a representar indivíduos com características próprias, que não dividiam um espaço impregnado de valor simbólico da coletividade, mas caracterizado pelas atividades de um grupo – burguês – restrito.

A representação do real romântico, em razão da referida individualização da narrativa e do contexto capitalista, reduziu o mundo à parcela rica da sociedade: personagens eram estritamente membros do grupo burguês e não agiam sob a predestinação dos deuses, mas sob uma teleologia própria, resultando dessa presunção uma série de fatos conectados, temporalmente, conforme a lógica da verossimilhança clássica, em que os fatos são causas e consequências uns dos outros, dando à sua sequência uma noção de totalidade (FEHÉR, 1972, p.17-18); Os espaços eram apenas os espaços físicos, estáticos, frequentados pela burguesia. Esses fatores levaram à artificialização, idealização e falseamento das imagens que projetavam o real.

No século XIX, com estilo realista, o romance é reafirmado no cenário da literatura, sob um olhar crítico para o gênero burguês e suas projeções falseadoras do real. O romance realista é escrito a partir da premissa de desmitificar a representação romântica. Os escritores realistas viam no modo como o Romantismo representava o real (reduzindo a sociedade ao grupo rico que dela era parte) um problema e tentaram solucioná-lo por meio de um projeto técnico-científico-positivista: o escritor do realismo tenta encontrar a verdade do mundo restringindo a esfera representacional à dicção e ao olhar empíricos sobre a sociedade – não mais sobre um grupo particular. A narrativa realista faria a mimesis objetiva e precisa do real (decodificado nas leis naturais) no plano da linguagem, conforme preconizava a ciência.

O romance realista do século XIX, então, passou a representar criticamente a burguesia, desnudando a falsa imagem idealizada que esta havia criado para si própria, e

passou a representar também as camadas mais baixas da sociedade e suas “patologias sociais”, mostrando que o homem, a sociedade e as relações entre eles não eram perfeitos como pretendiam fazer crer os burgueses. Acreditava-se que a perspectiva realista revelaria a verdadeira e “real” sociedade. Em termos estruturais, o realismo manteve a verossimilhança aristotélica que relaciona os fatos linearmente, preservando a causalidade e conferindo à realidade um caráter integral, como se esta fosse uma totalidade; os espaços continuam equivalentes à sua aparência física e estáticos. A representação realista do real, portanto, não passou de um romantismo às avessas: também foi reducionista tematicamente, quanto à crença no discurso científico, e manteve firmes os fundamentos da narrativa romântica.

Aqui se faz necessário um parêntese. O Flaubert, que em *Madame Bovary* formulou as bases de uma teoria realista da representação, percebeu em tempo a ingenuidade do projeto e adiantou-se, corrigindo-o em *Bouvard e Pécuchet*. Outros escritores também já se haviam adiantado: o Sterne de *Tristram Shandy*, o Machado de Assis de *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Estes, antes mesmo da manifestação ampla da crise da representação realista, já haviam compreendido que não havia verdade e que tampouco o haveria nos romances que acreditavam ingenuamente no pacto realista do século XIX.

É que a crença “de que o mundo exterior é real e que os sentidos nos dão uma percepção verdadeira desse mundo”, de que a linguagem corresponderia objetiva e precisamente a esse real, não passou de uma ingenuidade epistemológica (WATT, 1990, p.12-13). Ingenuidade que resultou na propalada crise da representação, a qual consistiu na aquisição da consciência sobre haver um descompasso entre o real e sua representação pela linguagem, o qual se justifica pelo fato de o real não ser um todo coeso como suas imagens literariamente representadas até aquele momento. E tampouco possível de ser apreendido de maneira precisa, integral e literal, já que o próprio ato da representação não tem uma definição consolidada e, muito menos, consensual. Mas o que é o real? O que são os elementos que o estruturam? Quando é tempo? Onde é espaço? Sobretudo, como responder a tais questionamentos depois da descoberta da (in)consciência pelo Simbolismo e do experimentalismo das vanguardas?

Diante da fragilidade do projeto iluminista e da descrença nele, em face das mudanças no modo como se concebia e se percebia o tempo, mediante a industrialização cada vez mais intensa, a descoberta do inconsciente, o desenvolvimento de novas tecnologias de comunicação e produção de cultura, do despontar da indústria cultural, o escritor teve de

reposicionar-se, já que a realidade perdia sua concretude e passava refratar perspectivas diferentes do real (PELLEGRINI, 2007, p.146). Este deixou de ser, portanto, “substância sólida, concreta, exterior ao sujeito” (PELLEGRINI, 2007, p.148). Mesmo porque, com as questões do inconsciente, o real ganha a dimensão narrativa do monólogo interior, das digressões; e, com o contexto caótico da industrialização e urbanização que se acirram, as vanguardas tentam trazer para o plano da expressão as mudanças do momento, que se refletem diretamente no modo de conceber a ação no tempo e no espaço da narrativa. Afinal, o que são o tempo e o espaço no mundo capitalista?

Assim, desde a crise da representação realista do século XIX, o romance, das vanguardas à atualidade, está marcado pela problematização do “modo de articulação entre a literatura e a realidade”, pela maneira como é posta em xeque essa articulação (BARBOSA, 1983, p. 22). O autor dos textos modernos/contemporâneos (escritos a partir da crise da representação e por ela informados) é aquele que “leva para o princípio de composição, e não apenas de expressão, um descompasso entre a realidade e a sua representação” (BARBOSA, 1983, p. 22-23).

Ao processo de escrita do romance passa a ser inerente a problemática sobre a maneira de articular literatura e realidade (mais seus componentes estruturantes) no espaço da linguagem. Aliás, nesse processo de escrita pós-crise da representação, a própria linguagem se torna realidade, além de ser instrumento de criação literária (ROSENTHAL, 1975, p.9). A linguagem “é o espaço/tempo do texto” (BARBOSA, 1983, p.23).

A problemática da articulação entre real e literatura pela linguagem relega, quando da crise da representação, também a consciência de que, embora nós percebamos o mundo por meio da referencialidade proporcionada pelo tempo, espaço e causalidade (fundamentos de nossa noção do real), no simples processo de viver, nós não enxergamos nitidamente o sistema articulatório desses fundamentos (MUIR, 1970, p.54). Aliás, sequer os enxergamos isoladamente. Não percebemos a estrutura da vida. Nossa consciência de mundo é muito restrita e limitada pelos fatos. É só quando da experiência estética proporcionada pela arte e, mais especificamente, por meio do romance, que nos damos conta de ser ele uma síntese representacional do real.

Quando em contato com o romance, nossa mente tenta, ao menos, construir uma imagem dessa unidade espaço-tempo-causal. Porém essa imagem só pode ser construída na mente quando esta aceita que ela não pode ser totalmente concebida, i.e, existem certas

limitações. E é em virtude de tais limitações de apreensão absoluta, mesmo da representação do real, que não conseguimos explicar de maneira definitiva como se dá o processo criativo.

Mas é a partir da consciência de que o olhar sobre os acontecimentos cotidianos é limitado, i.e, não é totalizante, e que o real, portanto, são vários, que o romance moderno/contemporâneo se reestrutura. Olhar que se dá em perspectivas - tangenciando as várias faces do real que se articulam no plano da linguagem –, as quais o homem tende a organizar para dar sentido à e tornar “segura” à própria vida.

A ordenação dos fatos sobre esses fundamentos é uma tendência humana natural que está refletida no princípio basilar do enredo sobre o qual se erigia a narrativa. O enredo, aliás, nas palavras de Ricouer traduzidas por Benedito Nunes, é tradicionalmente concebido como aquilo que conecta fatos dispersos e heterogêneos numa dimensão episódica (que é cronológica, i.e, temporal) formando um todo, uma totalidade (NUNES, 1988, p.14). No entanto, o escritor moderno/contemporâneo, segundo Auerbach (2013, p.485), se abandonou ao acaso da contingência do real e, embora, como é natural, ordene e estilize o material do real, isto não mais ocorre de maneira lógica e racional e nem com vistas a levar planejadamente a um fim uma sequência de acontecimentos exteriores.

Isso porque, sendo a época moderna/contemporânea tão diferente das anteriores, após a consciência do descompasso entre literatura e representação que passou a integrar a narrativa e permear seu texto e estrutura, houve a necessidade de se buscar novas possibilidades de romances que alcançassem a multiformidade das articulações do real (ROSENTHAL, 1975, p. 1-3).

As sociedades estão constantemente mudando, se transformando. Essas mudanças proporcionaram ao ser humano, desde sempre, alargamento de horizontes e enriquecimento em experiências, conhecimentos, pensamentos e possibilidades de vida. Diante das mudanças e transformações que ocorrem, cada sujeito realiza dentro de si um “processo de formulação e de interpretação” de si próprio: a vida com passado, presente e futuro; o meio/espço que o rodeia; o mundo em que se vive... Tudo isso passa pelo processo de formulação e de interpretação do sujeito sobre si. E tudo isso o indivíduo tenta colocar em ordem a partir desse processo, de modo que ganhe para ele uma forma de conjunto, para que do conjunto, olhado a distância, se extraiam novas experiências (AUERBACH, 2013, p. 494-495). Esse alargamento de horizontes e o enriquecimento de experiências, porém, conseguidos de uma maneira mais profunda desde o século XVI, intensificado no decurso do século XIX, em ritmo sempre

crecente, no século XX passa a ocorrer num modo tão violentamente acelerado que “cada instante tanto produz ensaios de interpretação sintético objetivos como os derruba”. Disso, desse ritmo violento e acelerado de transformações, resulta uma confusão tão grande que não foi mais possível vê-las ou percebê-las em conjunto. Isto é, perdeu-se a dimensão totalizadora do real. (AUERBACH, 2013, p. 495). E, no plano da narrativa, quando da dissolução do olhar sobre o real, esfacelou-se sua ação exterior, a qual passou a estar permeada pela reflexão da consciência; o tempo narrativo ficou estratificado, o espaço desestabilizado (AUERBACH, 2013 p.498).

Por consequência da perda da dimensão totalizadora do real, aquilo que outrora se chamou realidade objetiva fragmentou-se e diluiu-se em subjetividades conflitantes (PELLEGRINI, 2007, p. 148). Daí “o universo fragmentário” do romance moderno/contemporâneo, nas palavras de Rosenthal (1975, p.39-42): o real é impossível de ser apreendido em sua totalidade, a essência da vida é desconexa, a vida social é uma quimera. Os indivíduos é que, nas antigas narrativas, representavam o real de maneira coesa como uma tentativa de ordenar suas experiências dando sentido a elas. No entanto, o real é desconexo, esfacelado, caleidoscópico, e sua organização, no mundo moderno, se torna uma ilusão. A realidade contemporânea é “flutuante”. Esse é o sentido dos fragmentos que afluem caoticamente no texto do romance do início do século XX.

O que marca, portanto, a representação do real no texto moderno/contemporâneo pode ser resumido a fragmentação<sup>84</sup>. Esta, que é uma mimesis estrangulada, pois sua noção de base é que a realidade existente jamais poderá ser reproduzida fielmente, uma vez que ninguém é capaz de abarcá-la em toda sua amplitude. Por isso, o fragmento: o simbolismo literário “é incapaz de reproduzir a vida real dos seres humanos, a existência com todas as suas facetas, refrações e disparidades” (ROSENTHAL, 1975, p. 62-63). Não à toa, Pellegrini (2007, p. 139) fala em um realismo de refração, porque tem muitas faces, mas nenhuma delas é

---

<sup>84</sup> Entenda-se fragmentação, não apenas como o esfacelamento formal do texto, mas como toda e qualquer interrupção da estrutura tradicional do romance, de sua linearidade “coesa”. A partir, sobretudo do movimento das vanguardas, o experimentalismo com a linguagem, a polifonia, passam a admitir que o texto romanesco esteja entrecortado por outros gêneros textuais e literários (reportagens, poesias, anúncios, trechos de diálogos como no texto dramático), além de admitirem a colagem, a paródia, o pastiche... tudo isso são formas de desarticulação estrutural da narrativa. É claro, a intensidade dessa fragmentação e os recursos que a proporcionam no plano da linguagem foram aumentando e aparecendo de acordo com as mudanças pelas quais passa a sociedade (principalmente do início do século XX até o presente) e de acordo com a progressão de seu estado de caos.

totalizante em relação ao e concretizadora do real. Assim, o romance moderno/contemporâneo nunca será o real representado, mas a representação de uma parcela dele.

Antes dessa mudança de perspectiva, parece que o escritor do romance buscava esmiuçar a realidade, fornecendo ao leitor o máximo de referências possíveis – dados e datas – que iam se multiplicando no texto, a fim de transmitir a impressão de que aquela narrativa era cópia da realidade. O autor moderno, porém, não se esforça para tal intento. Ao contrário, se distancia dele porque já tem a consciência de que o real há de ser sempre desconhecido, plurivalente, uma superposição de várias camadas (ROSENTHAL, 1975, p.44-45).

Diante das muitas faces do real que esfacelam sua representação por meio do fragmento, podemos aceitar o realismo moderno/contemporâneo como Pellegrini (2007, p. 149) o sugere: é a observação crítica, próxima e detalhada das várias formas do real (ou do que é tomado por real) a partir das novas realidades que o mundo moderno/contemporâneo abarca.

Por isso, nas palavras da mesma autora, “tornam-se móveis os pontos outrora fixos do real” (PELLEGRINI, 2007, p.149). Porque nos textos modernos/contemporâneos, os pilares que sustentam a estrutura do real apresentam-se como ele, esfacelados. As palavras “tempo” e “espaço” têm uma significação muito mais profunda. O espaço se dilata cada vez mais, apresenta-se completamente despojado de qualidades duradouras e inalteráveis, passa a integrar subjetivamente a ação, revelando o caráter indefinível da realidade flutuante. O tempo se diluiu, tornou-se rarefeito ante a multiplicidade e concomitância dos acontecimentos em espaços diversificados. (ROSENTHAL, 1975, p. 53-56).

O que antes era externo, estático e seguro, como o espaço das narrativas tradicionais, deixa de sê-lo. Da mesma maneira, o que antes era uma referência ordenadora dos acontecimentos narrativos, cuja cronologia tinha a função de manter a racionalidade e a lógica de sucessão fática, deixa de sê-lo. Porque essas noções já não fazem sentido após a consciência de que não há lógica, coerência, segurança no mundo, e de que desde sempre representar o real assim o fez uma ilusão. Por isso dizer que o realismo moderno/contemporâneo é crítico.

Tempo, espaço e causalidade, portanto, relativizam-se na estruturação da narrativa moderna/contemporânea, porque a noção que se tem desses elementos se aprofunda em perspectivas. Ou seja, o realismo é incidental e circunstancial, já que não damos conta da integralidade desses elementos narrativos e muito menos de sua articulação. Daí uma das

tendências modernas/contemporâneas ser a desarticulação da narrativa em fragmentos de tempo e espaço, e daí a estrangulação da “lógica causal” da narrativa.

Independentemente de o texto ter um fio narrativo ou ser caótico, a fragmentação se faz presente no modo como se conduz a narrativa sobre os pilares espaço-tempo-causais relativizados. No modo como se estrutura cada um deles e no modo como eles se (des)articulam no plano da linguagem. Assim, qualquer modo de apreender o real em texto vai ser sempre um fragmento de realidade.

O texto narrativo de nossa época é multiforme, entrelaçado por vários fios narrativos. As perspectivas de se representar o real se alternam em razão das várias facetas que este apresenta; as imagens, quase sempre, são enigmáticas... tudo isso de acordo com “a perplexidade do homem moderno perante o caos do mundo contemporâneo”. A linguagem, fragmentada tenta sintetizar essa perplexidade por meio de recursos narrativos diversos, pois não dispõe de elementos que resumam essa realidade de maneira precisa (ROSENTHAL, 1975, p.161).

Aliás, são características marcantes da literatura moderna/contemporânea as representações concorrentes e/ou contraditórias nas quais um mesmo fenômeno pode ser representado de diversas maneiras. A literatura em questão viu implodir “a certeza tranquilizadora da existência de um fundo estável no jogo da linguagem proposto aos leitores” (FARINACCIO, 2002, p.11).

Assim, é com a dissolução da estrutura tradicional do romance, a relativização dos elementos estruturais da narrativa, a consciência de que não existe lógica de causa e efeito na sucessão fático-narrativa, é com sua estrutura fluida e indeterminável que caracterizamos o romance moderno/contemporâneo, o qual reflete fielmente sua época e se coaduna com a perspectiva labiríntica da existência própria da realidade flutuante do período (ROSENTHAL, 1975, p. 123-126).

Portanto, o romance é o gênero da modernidade porque é única sua forma de mimesis do real. Mimesis essa cuja noção aprofundou-se a partir da crise da representação quando da consciência de que o real não era algo conhecido e determinável de maneira integral no espaço da linguagem. Linguagem, aliás, que sequer poderia se corresponder de maneira precisa e objetiva ao mundo. Tais noções trouxeram à tona o fato de que estaria fadada ao insucesso qualquer tentativa de narrar algo a partir da referencialização espaço-tempo-causal, já que a realidade é impossível de ser apreendida em sua totalidade. Daí, enfim, a



relativização dessas referências, já que tempo, espaço e causalidade não são sólidos o suficiente para sustentarem o real (que também não é concreto). Relativização que resulta na fragmentação do texto, na deformação da linguagem, na utilização de recursos estético-representacionais que trasponham para a própria estrutura narrativa a insegurança de ser/estar no mundo moderno/contemporâneo, ilusório em sua aparência.

## Referências

497

AUERBACH, Erich. **Mimesis**. Rio de Janeiro: Perspectiva, 2013.

BARBOSA, João Alexandre. **A modernidade do romance**. In: O livro do seminário: ensaios – Bienal Nestlé de Literatura Brasileira 1982. São Paulo: L R Editores LTDA, 1983.

BARTHES, Roland. **Introdução à análise estrutural da narrativa**. In: Análise estrutural da narrativa. Petrópolis: Vozes, 2011.

FARINACCIO, Pascoal. A questão da representação e o romance brasileiro contemporâneo. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, nº 20, p. 3 – 31, julho/agosto 2002.

FEHÉR, Ferenc. **O romance está morrendo?** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1972.

KONDER, Leandro. **Uma nova teoria do romance**. In: O romance está morrendo? Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1972.

MUIR, Edwin. **A estrutura do romance**. Porto Alegre: Ed. Globo, 1970.

NUNES, Benedito. **Narrativa, discurso e tempo**. In: Narrativa: ficção e história. Rio de Janeiro: Imago, 1988.

PELLEGRINI, Tânia. Realismo: postura e método. **Letras de Hoje**, Porto Alegre, v.42, n.4, p. 137 – 155, dezembro 2007.

ROSENTHAL, E. T. **O universo fragmentário**. São Paulo: Ed.Usp, 1975.

TOLEDO, D. O. **Apresentação – (sobre Edwin Muir)**. In: A estrutura do romance. Porto Alegre: Ed. Globo 1970.

WATT, Ian. **A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

## VERTENTES ENIGMÁTICAS: O MEDO E A CORAGEM EM GRANDE SERTÃO: VEREDAS

Júnia Cleize Gomes Pereira (UNIMONTES)

**Resumo:** Este trabalho é parte integrante do Projeto de Pesquisa “Enciclopédia do grande sertão” e tem por objetivo estudar o medo e a coragem, sentimentos presentes em Grande Sertão: veredas, de João Guimarães Rosa, e a influência dos mesmos nas ações dos personagens. Para concretizar este trabalho, realizamos uma leitura de autores que trabalharam e escreveram sobre a temática em questão; fizemos também uma (re)leitura e análise da passagem em que o narrador-personagem – Riobaldo – conta como foi o primeiro encontro com Diadorim, no Rio-de-Janeiro, onde conhecemos os primeiros receios e atos de valentia. Encontramos, nesse momento específico da narrativa, uma evidente representação do medo e da coragem através de Riobaldo e Diadorim, ainda meninos. Esses sentimentos que caracterizam os personagens, também os impulsionam em suas ações, contribuindo assim, para o desenrolar da trama. Comprovamos ainda, por meio de trechos da narrativa de Rosa e de estudos relacionados ao medo e à coragem, que os mesmos, além de estarem presentes no ser dos personagens, são sentimentos opostos que se destacam no primeiro encontro, fazendo com que Riobaldo se encante por Diadorim – o menino corajoso. Esse encantamento leva à confiança, pois Riobaldo se deixa guiar por Diadorim, este que, antes de ensinar a Riobaldo a ver a natureza com outros olhos, ensina Riobaldo, na travessia do rio, que “carece de ter coragem”.

**Palavras-Chave:** Guimarães Rosa. Medo. Coragem.

Grande sertão: veredas, de João Guimarães Rosa, é uma narrativa em que o fazendeiro Riobaldo, um sertanejo que detém o poder da fala, conta a um Senhor da cidade, este que está sempre lhe ouvindo, mas nunca lhe responde, o passado do jagunço Riobaldo-Tatarana e sua grande travessia pelo sertão das gerais. Essa travessia nos chama a atenção para o fato de ser carregada de reflexões e indagações acerca do ser e do mundo, e nessa busca, há o envolvimento de sentimentos múltiplos assim como o amor e o ódio; a alegria e a tristeza; o medo e a coragem, entre outros.

Dentre esses elementos presentes no romance, tomaremos o medo e a coragem como fio condutor de nossa análise, pois são sentimentos ambivalentes que perpassam a trama da vida de Riobaldo, fazendo com que até mesmo ele queira decifrar e entender qual a influência daqueles em sua vida:

Eu queria decifrar as coisas que são importantes. E estou contando não é uma vida de sertanejo, seja se for jagunço, mas a matéria vertente. Queria entender do medo e da coragem, e da gã que empurra a gente para fazer tantos atos, dar corpo ao suceder. (ROSA, 2001, p. 116).

Segundo Márcia Marques de Moraes, em seu livro *Travessia dos Fantasmas: literatura e psicanálise em Grande Sertão: Veredas*, “Riobaldo não está em busca do tempo perdido; Riobaldo recorda para viver, decifrar enigmas” (MORAIS, 2001, p. 14). Dessa forma, podemos afirmar que o medo e a coragem são também enigmas, parte da chamada “matéria vertente”, considerada, pelo próprio narrador, constituintes do conjunto das “coisas importantes”.

Ademais, verificamos que os sentimentos em estudo aparecem na narrativa com certa frequência, podendo ser justificada como um meio para o desenrolar e o fiar da trama. A palavra “medo” aparece aproximadamente 192 vezes, ganhando adjetivos e muitas vezes sendo personificado: tem-se o medo propositado, medo medonho, medo mau, medo mistério, medo maior, medo natural, medo claro, medo de doença, medo de ser manso, medo de Deus, medo de morrer, medo dos outros, medo de si mesmo, medo de errar, medo de guerra, medo de homem humano, entre outros. Riobaldo resume dizendo que “O sertão tem medo de tudo” (ROSA, 2001, p. 329).

Já a palavra “coragem” aparece cerca de 86 vezes no romance, sendo apresentado conceitos e adjetivações da mesma. Além disso, em várias passagens, nas quais o medo não aparece, Riobaldo menciona a “falta de coragem”, como se, para ele, o medo não fosse contrário de coragem. Podemos comprovar tal assertiva quando ele diz: “E uma coisa me esmoreceu a torto. Medo, não, mas perdi a vontade de ter coragem” (ROSA, 2001, p. 215); “Tive medo não. Só que abaixaram meus excessos de coragem, só como um fogo se sopita” (ROSA, 2001, p. 366).

No entanto, apesar desses enigmas serem temáticas constantes em Grande sertão: veredas e de se apresentarem a partir de diferentes acontecimentos na trama, iremos focalizar no primeiro encontro de Riobaldo com Diadorim, ainda meninos, na travessia do Rio de Janeiro.

Partindo do conceito de que medo é um “sentimento de viva inquietação ante a noção de perigo real ou imaginário, de ameaça; pavor, temor; receio” (AURÉLIO, p. 486) e a coragem é a “energia moral ante situações aflitivas ou difíceis” (AURÉLIO, p. 197), depreendemos que são elementos que fazem parte da vida do “homem-humano”; ou seja, compõem o que Riobaldo chama de “matéria vertente”. Ana Maria Gonçalves Lysandro de Albernaz, em sua tese *Vertência do Viver no Grande Sertão: Veredas discute a expressão “matéria vertente”*, esta que, segundo ela,

é presença, existência, experiência na dinâmica de fazer-se presença, existência, experiência, que a poesia narrativa pode apenas ir ao encaixe sem nunca completamente alcançar, porque no fazer-se a si própria também a arte verte, compondo matéria. (ALBERNAZ, 2009, p. 11).

A autora ainda acrescenta que “matéria vertente” é isso: homem-mundo, homem jorrado no mundo” (ALBERNAZ, 2009, p. 56), isto é, são as vivências do homem no mundo, não é somente histórias de sertanejos em suas travessias pelo sertão. E é por esse motivo que Grande Sertão: veredas não é uma narrativa somente regional, mas universal, como o próprio Riobaldo diz: “O sertão está em toda parte.” (ROSA, 2001, p. 24); “O sertão é sem lugar.” (ROSA, 2001, p. 370). Outrossim, numa passagem que antecede o primeiro encontro de Riobaldo e Diadorim, o narrador-jagunço corrobora que não está contando “uma vida de sertanejo”, mas sim “a matéria vertente”:

Eu queria decifrar as coisas que são importantes. E estou contando não é uma vida de sertanejo, seja se for jagunço, mas a matéria vertente. Queria entender do medo e da coragem, e da gã que empurra a gente para fazer tantos atos, dar corpo ao suceder. O que induz a gente para más ações estranhas, é que a gente está pertinho do que é nosso, por

direito, e não sabe, não sabe, não sabe! (...) Antes conto as coisas que formaram passado para mim com mais pertença. Vou lhe falar. Lhe falo do sertão. Do que não sei. Um grande sertão! Ninguém ainda não sabe. Só umas raríssimas pessoas – e só essas poucas veredas, veredazinhas. (ROSA, 2001, p. 116).

O medo e a coragem conduzem o homem. Essa “gã”, da qual fala Riobaldo, não depende de uma decisão do ser, ela impulsiona, “empurra para fazer tantos atos”. E com esse anúncio, que antecede o início da história, vemos que Riobaldo irá contar um passado que lhe pertence, uma pequena “veredazinha”; uma experiência que compõe o caminho da vida do personagem; ou seja, é parte de sua “matéria vertente”.

Importante salientar que esse início da história, o que chamamos de “primeiro encontro”, não acontece no início da narrativa, mas no decorrer da mesma, como uma espécie de flash back, nos revelando o precedente do que já estava sendo narrado; assim anuncia o narrador-personagem, ao começar o relato: “Foi um fato que se deu, um dia, se abriu. O primeiro.” (ROSA, 2001, p. 116).

Riobaldo nos conta como conheceu Diadorim, no porto do Rio-de-Janeiro: tinha cerca de quatorze anos e, recém curado de uma doença, estava esmolando a fim de cumprir a promessa feita pela mãe – pagar uma missa e encher uma cabaça de dinheiro para ser jogada no São Francisco, com o objetivo de correr rio abaixo, até chegar no Santuário do Santo Senhor do Bom-Jesus da Lapa.

Tal porto, o de-Janeiro, é descrito como um lugar parado e que, segundo Riobaldo, era “raro que alguém vinha” (ROSA, 2001, p. 117). Porém, no terceiro ou quarto dia esmolando, apareceram mais pessoas e, com elas, um menino que chama sua atenção.

Aí pois, de repente, vi um menino, encostado numa árvore, pitando cigarro. Menino mocinho, pouco menos do que eu, ou devia de regular minha idade. Ali estava, com um chapéu-de-couro, de sujigola baixada, e se ria para mim. Não se mexeu. Antes fui eu que vim para perto dele. Então ele foi me dizendo, com voz muito natural, que aquele comprador era o tio dele, e que moravam num lugar chamado Os-Porcos, meio-mundo diverso, onde não tinha nascido. Aquilo ia

dizendo, e era um menino bonito, claro, com a testa alta e os olhos aos-grandes, verdes. (ROSA, 2001, p. 118).

Riobaldo não só olha para o menino, como também caminha em sua direção, observando sua feição, seus gestos e se atentando para as coisas que o mocinho conta de si, do seu mundo. Sua fala e sua aparência deixa Riobaldo admirado, achando-o distinto e único – “dessemelhante” (ROSA, 2001, p. 120).

Mas eu olhava esse menino, com um prazer de companhia, como nunca por ninguém eu não tinha sentido. Achava que ele era muito diferente, gostei daquelas finas feições, a voz mesma, muito leve, muito aprazível. Porque ele falava sem mudança, nem intenção, sem sobejo de esforço, fazia de conversar uma conversinha adulta e antiga. Fui recebendo em mim um desejo de que ele não fosse mais embora, mas ficasse, sobre as horas, e assim como estava sendo, sem parolagem miúda, sem brincadeira – só meu companheiro amigo desconhecido. Escondido enrolei minha sacola, aí tanto, mesmo em fé de promessa, tive vergonha de estar esmolando. Mas ele apreciava o trabalho dos homens, chamando para eles meu olhar, com um jeito de siso. Senti, modo meu de menino, que ele também se simpatizava a já comigo. (ROSA, 2001, p. 119).

Nesta passagem é perceptível que a afeição pelo menino aumenta, pois Riobaldo diz sentir prazer em sua companhia e que isso não havia sentido por ninguém; além disso, ele sente o desejo de que o menino “não fosse mais embora”. Desta forma, podemos perceber que foi um encontro incomum que mexe com Riobaldo, este que fica encantado e fascinado pelo desconhecido, deixando ser conduzido pelo mesmo ao aceitar o convite para o passeio de canoa. O fascínio se transforma, imediatamente, em confiança.

Disse que ia passear em canoa. Não pediu licença ao tio dele. Me perguntou se eu vinha. Tudo fazia com um realce de simplicidade, tanto desmentindo pressa, que a gente só podia responder que sim. Ele

me deu a mão, para me ajudar a descer o barranco. (ROSA, 2001, p. 119).

No passeio, que marca o encontro, o medo e a coragem são temáticas centrais, ganhando relevo por se entrelaçarem, respectivamente, com o menino Riobaldo e com o menino mocinho – Diadorim. Em toda a cena, este é apresentado como alguém extremamente sereno, que não se deixa abalar pelos acontecimentos, que transmite calma e, mais que isso, é alguém que não tem medo, o que provoca uma impressão profunda em Riobaldo – um menino que apresenta vários medos: de descer o barranco, de a canoa virar, de atravessar o rio São Francisco, do mulato que aparece do outro lado do rio.

O porto do Rio-de-Janeiro era na beira de um barranco e, para se aventurar no rio, era preciso descer o mesmo; Riobaldo, porém, tinha medo: “De descer o barranco, me dava receio.” (ROSA, 2001, p. 118). Após o convite para o passeio, o menino-Diadorim estende a mão para ajudar Riobaldo a descer o tal barranco e assim, ele passa segurança para seu amigo-companheiro, além de o ajudar a superar um obstáculo.

Já na canoa, sentados um de frente para o outro, Riobaldo nota que “a canoa se equilibrava mal, balançando no estado do rio” (ROSA, 2001, p. 119). Esse desequilíbrio provoca receio em Riobaldo, pois havia o perigo iminente de a canoa virar e ele não sabia nadar: “o vacilo da canoa me dava um aumentante receio. Olhei: aqueles esmerados esmartes olhos, botados de verdes, de folhudas pestanas, luziam um efeito calma, que até me repassasse. Eu não sabia nadar.” (ROSA, 2001, p. 119). Nesse momento em que Riobaldo se encontra apavorado, o menino é quem passa calma para o mesmo, agora, não com as mãos, mas com os olhos.

Mas o medo tomava conta do menino na medida em que o rio aumentava sua proporção: era o chamado “medo maior” (ROSA, 2001, p. 120), o medo que se teve quando chegou no ponto em que o Rio-de-Janeiro, rio menor, desaguava no Rio São Francisco e sua imensidão:

Medo maior que se tem, é de vir canoando num ribeirãozinho e, dar, sem espera, no corpo dum rio grande. Até pelo mudar. A feiura com que o São Francisco puxa, se moendo todo barrento vermelho, recebe para si o de-Janeiro, quase só um rego verde só. – “Daqui vamos

voltar?” – eu pedi, ansiado. O menino não me olhou – porque já tinha estado me olhando, como estava. – “Para quê?” – ele simples perguntou, em descanso de paz. O canoeiro, que remava, em pé, foi quem se riu, decerto de mim.” (ROSA, 2001, p. 120).

Tal situação fez com que Riobaldo quisesse voltar, desistir da travessia, mas o menino não viu necessidade para que desistissem. Continuando na canoa, o remador se curvou para quebrar um ganho de maracujá-do-mato e o menino também se levantou, até que a canoa se desequilibrou novamente, fazendo com que Riobaldo gritasse. “Tem nada não...” (ROSA, 2001, p. 121), disse o menino respondendo ao seu grito, tentando tranquilizá-lo; mas Riobaldo, ainda amedrontado, fez uma exigência: “Mas, então, vocês fiquem sentados...” (ROSA, 2001, p. 121).

Com toda imensidão do Rio e com todos os desequilíbrios no percurso, Riobaldo afirma: “Tive medo. Sabe? Tudo foi isso: tive medo! (...) Medo e vergonha.” (ROSA, 2001, p. 121). Porém, ele afirmou que mesmo com todo esse medo ele ainda tinha uma esperança: se a canoa virasse, ela iria boiar e assim eles poderiam se apoiar nela para que não afundassem. Mas essa esperança se desfaz quando o canoeiro lhe informa que a canoa na qual eles se encontravam era feita de peroba, e, por ser feita com esse material, ela se afundava por inteira, o que fez com que Riobaldo se desesperasse:

Me deu uma tontura. O ódio que eu quis: ah, tantas canoas no porto, boas canoas boiantes, de faveira ou tamboril, de imburana, vinhático ou cedro, e a gente tinha escolhido aquela... Até fosse crime, fabricar dessas, de madeira burra! A mentira fosse – mas eu devo de ter arregalado doidos olhos. Quietamente, composto, confronte, o menino me via. – “Carece de ter coragem...” – ele me disse. Visse que vinham minhas lágrimas? Dói de responder: – “Eu não sei nadar...” O menino sorriu bonito. Afiançou: – “Eu também não sei.” Sereno, sereno. (ROSA, 2001, p. 122).

Apesar de estarem no mesmo transporte, atravessando o rio São Francisco, acrescentando o fato de ambos não saberem nadar, o modo de encarar as situações impostas



são totalmente distintas: Riobaldo tem consigo o medo o tempo todo, já Diadorim se mostra comedido, sereno, ou seja, se mostra firme nas situações difíceis, mostrando ser um menino corajoso. Vejamos um diálogo no qual o menino pergunta Riobaldo como é ter medo:

Eu vi o rio. Via os olhos dele, produziam uma luz. – ‘Que é que a gente sente, quando se tem medo?’ – ele indagou, mas não estava remoqueando; não pude ter raiva. – ‘Você nunca teve medo?’ – foi o que me veio de dizer. Ele respondeu: ‘Costumo não...’ – e passado o tempo dum meu suspiro: – ‘Meu pai disse que não se deve de Ter...’ Ao que meio pasmei. Ainda ele terminou: – ‘... Meu pai é o homem mais valente deste mundo’. (ROSA, 2001, p. 122).

505

No trecho citado, temos incrustada a coragem do pai de Diadorim – “Meu pai é o homem mais valente deste mundo’. (ROSA, 2001, p. 122)” – este que ensina ao seu filho que não se deve ter medo e, de fato, ele não demonstra ter receio de nada. Já em outra passagem do romance, Riobaldo, ao falar de seu pai/padrinho Selorico Mendes, o caracteriza como sendo um ser possuidor do medo, assim como ele: “Meu padrinho Selorico Mendes era muito medroso. Contava que em tempos tinha sido valente, se gabava, goga.” (ROSA, 2001, p. 128).

É sabido que as crianças costumam se espelhar na imagem paterna, reproduzindo os gestos dos pais e aprendendo o que lhes é ensinado. Desta forma, sendo o menino reflexo do pai/homem, há um possível espelhamento que também pode justificar a predominância de tais sentimentos nos personagens centrais da trama, uma vez que o pai de Diadorim era valente e lhe ensinou a não ter medo; já Riobaldo, tendo Selorico Mendes como uma figura paterna, pode ter se espelhado em sua personalidade amedrontada.

Além disso, na passagem do romance em análise, temos um novo espelhamento: Riobaldo vê seu medo refletido nas águas do Rio São Francisco e nos olhos de Diadorim: “Eu vi o rio. Via os olhos dele, produziam uma luz” (ROSA, 2001, p. 122). E foram eles que lhe forçaram a enfrentar seus receios, pois a água “bruta e traiçoeira” (ROSA, 1986, p. 88) do São Francisco fez com que Riobaldo se conhecesse e se transformasse – assim como o de-Janeiro que se transforma ao se deparar com a imensidão do Chico. Sobre isso, Roncari pontua que “foi na travessia do São Francisco que ele (Riobaldo) conheceu a si, o seu medo, e ao seu outro, Diadorim, possuidor da coragem e autoridade que não tinha, mas gostaria de ter.”

(RONCARI, 2004, p. 82 – grifo nosso). Já Diadorim, o menino moço, possuidor da coragem, passou calma para Riobaldo através do toque das mãos e do olhar, já que ele se via refletido nos olhos do menino e por eles tinha admiração. Diadorim, antes de ensinar Riobaldo a enxergar a natureza com outros olhos, o ensinara que “carece de ter coragem...” (ROSA, 2001, p. 122).

Analisando tais passagens, encontramos o espelhamento da paternidade, das águas do Rio São Francisco e dos olhos de Diadorim, elementos que criam/refletem imagens e que nos fazem lembrar outras histórias, uma vez que a literatura está repleta de espelhos. Exemplo disso é a história antiga de Narciso que, ao olhar sua própria imagem na água se apaixonou e foi consumido por seu reflexo no lago. A rainha da Branca de Neve tinha um espelho mágico, em que perguntava: “Espelho, espelho meu, existe alguém mais bela do que eu?”. Ao fazer tal questionamento, a rainha vê o espelho não só como um objeto que reflete sua imagem, mas também como um “ser” que lhe dá respostas; e temos Alice, que viajava para o outro lado através de um espelho.

Há espelho plano, espelho côncavo e convexo, espelho d’água, espelho da literatura, etc. A verdade é que “o espelho, são muitos” (ROSA, 1972, p. 71), como acentua Guimarães Rosa em seu conto “O Espelho”. Eles possuem várias maneiras de refletir e recriar imagens, histórias e identidades, isso os torna fascinantes. Em seu livro *Sobre os Espelhos e outros ensaios*, Humberto Eco atribui a esse objeto especular a singularidade de inspirar a literatura em geral:

O fato de a imagem especular ser, entre os casos de duplicatas, o mais singular, e exibir características de unicidade, sem dúvida explica porque os espelhos têm inspirado tanta literatura. (ECO, 1989, p. 20).

Espelho (do latim *speculum*) significa observar, indagar e questionar, podendo simbolizar a sabedoria e o conhecimento. Ele exerce, desde sempre, grande fascínio sobre o espírito humano, pois gera um espaço de ambiguidade e duplicidade: a imagem que reflete é simultaneamente idêntica.

Sendo assim, podemos afirmar que a paternidade, ao transmitir uma imagem de um indivíduo corajoso/medroso, refletiu identidades semelhantes. Já a água e os olhos refletiram uma coragem que o personagem não tinha, mas que carecia de ter. Ou seja, o espelho é um

meio de se refletir e criar coragem. Isso nos faz lembrar da passagem em que o próprio Riobaldo diz que sua coragem era “variável” e que, quando quer ter coragem, basta olhar no espelho:

Eu cá não madruguei em ser corajoso; isto é: coragem em mim era variável. Ah, naqueles tempos eu não sabia, hoje é que sei: que, para a gente se transformar em ruim ou em valentão, ah basta se olhar um minutinho no espelho – caprichando de fazer cara de valentia; ou cara de ruindade! (ROSA, 2001, p. 62).

507

Durante a travessia, o rio – o ‘espelho d’água’ – e Diadorim com seus olhos – os “espelhos d’alma” – fizeram uma modificação em Riobaldo, este que se apresentou, no primeiro encontro, como um menino medroso, que não conhecia muitas coisas, inseguro e inexperiente. Essa travessia deixou efeitos profundos no personagem, tanto que o narrador conta que, na volta, já não sentia mais medo:

E eu não tinha medo mais. Eu? O sério pontual é isto, o senhor escute, me escute mais do que eu estou dizendo; e escute desarmado. O sério é isto, da estória toda – por isto foi que a estória eu lhe contei eu não sentia nada. Só uma transformação, pesável. Muita coisa importante falta nome. (ROSA, 2001, p. 125).

Além de ter refletido uma transformação no ser do personagem, transformação importante e inominável, a passagem em análise mexeu tanto com Riobaldo que, mesmo após os anos se passarem, ele ainda questiona o porquê de ter encontrado com o menino:

Agora, que o senhor ouviu, perguntas faço. **Por que foi que eu precisei de encontrar aquele Menino?** Toleima, eu sei. Dou, de. O senhor não me responda. Mais, que coragem inteirada em peça era aquela, a dele? De Deus, do demo? Por duas, por uma, isto que eu vivo pergunta de saber, nem o compadre meu Quelemém não me

ensina. E o que era que o pai dele tencionava? (ROSA, 2001, p. 125-126).

O narrador-personagem faz a pergunta para o seu ouvinte, mostrando-se, ainda, espantado com toda aquela coragem do menino mocinho e questionando se era de Deus ou do Diabo – imagem ambígua – assim como o próprio nome de Diadorim, conforme analisa Ana Maria Machado em Recado do Nome: leitura de Guimarães Rosa à luz do nome de seus personagens:

Diá como Diabo, claramente confirmado quando o texto se refere ao demônio como diá (p. 40) e Diadorim é chamado de Diá à p. 553.

Diá como dea, referindo-se ao outro pólo, Deus, muitas vezes associado ainda ao elemento que destacamos a seguir, também presente no Nome Diadorim. (MACHADO, 2003, p. 69).

Perguntas parecem gerar mais perguntas, pois, ao continuar a narrativa, novas perguntas a respeito do primeiro encontro são realizadas, o que mostra uma perturbação e preocupação em procurar respostas, mas, ao mesmo tempo, ele parece receoso em ouvi-las (ou tem medo de ouvir):

(...) Mas, onde é bobice a qualquer resposta, é aí que a pergunta se pergunta. **Por que foi que eu conheci aquele Menino?** O senhor não conheceu, compadre meu Quelemém não conheceu, milhões de milhares de pessoas não conheceram. O senhor pense outra vez, repense o bem pensado: **para que foi que eu tive de atravessar o rio, defronte com o Menino?** O São Francisco cabe sempre aí, capaz, passa. O Chapadão é em sobre longe, beira até Goiás, extrema. Os gerais desentendem de tempo. Sonhação – acho que eu tinha de aprender a estar alegre e triste juntamente, depois, nas vezes em que no Menino pensava, eu acho que. **Mas, para quê? por quê?** Eu estava no porto do de-Janeiro, com minha capanginha na mão, ajuntando esmolos para o Senhor Bom-Jesus, no dever de pagar

promessa feita por minha mãe, para me sarar de uma doença grave. Deveras se vê que o viver da gente não é tão cerzidinho assim? Artes que foi, que fico pensando: por aí, Zé Bebelo um tanto sabia disso, mas sabia sem saber, e saber não queria; como Medeiro Vaz, como Joca Ramiro; como compadre meu Quelemém, que viaja diverso caminhar. Ao quê? Não me dê, dê. Mais hoje, mais amanhã, quer ver que o senhor põe uma resposta. Assim, o senhor já me compraz. Agora, pelo jeito de ficar calado alto, eu vejo que o senhor me divulga. (ROSA, 2001, p. 126).

Conforme vimos, Riobaldo narra, não uma vida de jagunço, mas sua matéria vertente, a fim de decifrar os enigmas que perpassam sua vida. Daí vem os questionamentos e as perguntas que, muitas vezes, não temos uma resposta pronta. No entanto, após essa análise do primeiro encontro, nos atrevemos a formular uma possível resposta para um dos questionamentos de Riobaldo: Porque foi que eu precisei de encontrar aquele menino? (ROSA, 2001, p. 125): O menino-Diadorim, que nasceu para nunca ter medo, incentivou seu companheiro a ter coragem, ou seja, o empurrou a cometer atos: realizar a travessia e enfrentar seus fantasmas. O encontro foi uma veredazinha importante e necessária para a transformação do menino e formação do homem.

## Referências

ALBERNAZ, Ana Maria Gonçalves Lysandro de. **Vertência do viver no Grande Sertão: Veredas**. Rio de Janeiro, 2009. 175 fls. Tese (Doutorado em Ciência da Literatura – Poética), Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, 2009.

ECO, Umberto. **Sobre os espelhos e outros ensaios**. 2. ed. Trad. Beatriz Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Mini Aurélio: o minidicionário da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

MACHADO, Ana Maria. **Recado do nome**. Leitura de Guimarães Rosa à luz do nome de seus personagens. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

MARQUEZINI, Fabiana Carelli; BOMFIM, Júlio César. **Num aliso de vereda, eu vi o rio:** imagens do Grande sertão. In: Revista Verbo de Minas. v. 8. n. 15. Juiz de Fora: 2009, p. 41-61.

MORAIS, Márcia Marques de. **A Travessia de Fantasmas:** literatura e psicanálise em Grande Sertão: Veredas. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

RONCARI, Luiz. **O Brasil de Rosa:** o amor e o poder. São Paulo: Editora UNESP, 2004.

ROSA, João Guimarães. **Grande Sertão:** Veredas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 19 ed., 2001. 624p.

ROSA, João Guimarães. **Grande sertão:** veredas. 19. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

ROSA, João Guimarães. O Espelho. In: **Primeiras Estórias.** Rio de Janeiro: Editora José Olympio, INL, 1972. p. 71-78.

## AS MULHERES QUE FAZEM O HOMEM: "É O DITADO QUE DIZ"

Larissa Archanjo de Oliveira (UNINCOR/CAPES)

**Resumo:** Em Acertei no milhar: samba e malandragem no tempo de Getúlio, Claudia Matos ressalta que, nas décadas de 1930 e 1940, podem-se reconhecer e definir três grandes “veios temáticos e estilísticos” nos sambas: o lírico-amoroso, o apologético-nacionalista e o que a ensaísta identifica como “samba malandro”, centrado em um discurso que sempre se afirma sobre a dubiedade. (Cf. MATOS, 1982, p. 45). Considerando esta divisão temática e estilística proposta por Matos é 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 dessas figuras femininas do samba, analisei, em minha dissertação de Mestrado, a produção do compositor mineiro Ataulfo Alves (1909-1969), limitando-me aos sambas das décadas de 1940-50, justamente por ser um período bastante produtivo e importante na carreira do compositor e da música popular brasileira, a chamada Época de Ouro. As canções de Ataulfo apresentadas na pesquisa foram dispostas em três blocos de análises, perfazendo temas explorados no cancionário do sambista mineiro, dos quais destaco, nesta comunicação, aquele dedicado à análise de canções que evidenciavam a mulher como alicerce masculino, funcionando, muitas vezes, como suporte que ajuda na constituição do homem. Para tanto, foram selecionados os sambas “A mulher faz o homem” e “Ai, que saudades da Amélia”, ambos de 1941, composições feitas em parceria com Roberto Martins e Mário Lago, respectivamente.

**Palavras-Chave:** Mulher construtora; Samba; Ataulfo Alves

Em Acertei no milhar: samba e malandragem no tempo de Getúlio, Claudia Matos ressalta que, nas décadas de 1930 e 1940, podem-se reconhecer e definir três grandes “veios temáticos e estilísticos” nos sambas: o lírico-amoroso, o apologético-nacionalista e o que a ensaísta identifica como “samba malandro”, centrado em um discurso que sempre se afirma sobre a dubiedade. (Cf. MATOS, 1982, p. 45).

Considerando esta divisão temática e estilística proposta por Matos é possível identificar que, associado aos veios lírico-amoroso<sup>85</sup> 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 dessas figuras femininas do samba, analisei, em minha dissertação de Mestrado, a produção do compositor mineiro Ataulfo Alves (1909-1969), limitando-me aos sambas das décadas de 1940-50, justamente por ser um período bastante produtivo e importante na carreira do compositor e da música popular brasileira, a chamada Época de Ouro, momento este, em que coincide com o “aparecimento de um considerável número de artistas talentosos numa mesma geração.” (SEVERIANO; MELLO, 2006, p. 85).

A Época de Ouro divide-se, segundo observam os pesquisadores citados, em dois momentos: 1929-1936 e 1937-1945, sendo que o período de 1946-1957 “funciona como uma espécie de ponte entre a tradição e a modernidade em nossa música popular. Nele convivem veteranos da Época de Ouro, em final de carreira, com iniciantes que em breve estarão participando do movimento bossa nova” (SEVERIANO; MELLO, 1997, p. 241). No primeiro momento, incluem-se os pioneiros do samba e da Música Popular como os compositores Noel Rosa, Pixinguinha e o também instrumentista e compositor Radamés Gnattali, dentre outros. Em seu segundo momento, a “Época de Ouro vive sua fase mais importante, quando os talentos revelados no começo da década [de 1930] atingem o auge de suas carreiras e recebem o reforço de um contingente de valores ainda mais numerosos.” (SEVERIANO; MELLO, 1997, p. 88). Este é o momento principal da carreira de Ataulfo Alves, Herivelto Martins, Geraldo Pereira, Wilson Batista, dentre outros.

Um levantamento feito a partir da Enciclopédia da Música Brasileira e do Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira aponta que Ataulfo Alves é responsável por um repertório de mais de 300 canções, entre as décadas de 1930 e 1970,<sup>86</sup> das quais 223 são sambas, sendo 133 compostos apenas entre os anos de 1940 e 1960. Considerando este número, selecionamos, para compor o corpus da pesquisa já realizada, 25 sambas, nos quais

---

<sup>85</sup> Segundo Matos, “o veio lírico-amoroso tem como principais temas o Amor e a Mulher, vistos numa perspectiva idealizante e fatalista, no mais das vezes com expressão pessimista e lamuriosa” (MATOS, 1982, p. 46).

<sup>86</sup> O compositor mineiro, nascido em Mirai, Zona da Mata, morreu em 20 de abril 1969, com 59 anos de idade. Algumas canções foram compostas pouco antes de seu falecimento e gravadas na década de 1970, como nos aponta Ricardo Cravo Albin: “antes de falecer, compôs ainda, com Calos Imperial, os sambas “Você passa eu acho graça”, “Você não é como as flores” e suas última música, “Mandinga”, concluída pelo parceiro e gravada por Claras Nunes, na Odeon”, dentre outras oito canções encontradas na Enciclopédia da Música Brasileira. Disponível em: <http://www.dicionariompb.com.br/ataulfo-alves/dados-artisticos>. Acesso em 20 de novembro de 2014.



temos a presença direta ou indireta da figura feminina.

As canções de Ataulfo apresentadas na pesquisa foram dispostas em três blocos de análises, perfazendo temas explorados no cancionário do sambista mineiro, dos quais destaco, aqui, aquele dedicado à análise de canções que evidenciavam a mulher como alicerce masculino, funcionando, muitas vezes, como suporte que ajuda na constituição do homem. Tal tipo feminino é caracterizado como “doméstico”, pois além de aprisionada ao lar, essa mulher mostra, segundo observa Rubem Oliven, “sua capacidade de dar segurança emocional aos homens” (1987, p. 58). Para o sociólogo Manoel Berlinck,

a imagem do homem que se deriva da mulher doméstica é, assim, a de um ser que foi feito para ser servido e compreendido; um ser que possui roupa lavada, boa comida, não se preocupa com a hora certa, tem sempre um cafezinho gostoso e que é amado na “hora certa”. Nesta correlação, a mulher doméstica é concebida como servidora do homem que foi para ser servido (BERLINCK, 1976, p. 103-104).

Para Oliven, esse modelo feminino doméstico e ordeiro é representado, em nossa Música Popular Brasileira, pelos sambas “Emília” (1941), de Wilson Batista e Haroldo Lobo, e “Ai que saudades da Amélia”, do próprio Ataulfo em parceria com Mario Lago (1941), nos quais se destacam o “caráter doméstico das personagens, sua submissão e passividade.” (OLIVEN, 2001, p. 4-5). No entanto, o sociólogo identifica outro aspecto fundamental:

o elemento de segurança que [estas mulheres] representam. São mulheres-âncora, bem como mulheres-bússola, que "assentam" o homem e lhe dão norte, ideia que se reforça pela presença, nos dois sambas, de uma clara projeção da figura materna. Amélia chama o narrador de "meu filho" e Emília executa afazeres bem maternos: acorda-o, sabe como ninguém preparar o seu café... (OLIVEN, 2001, p. 5).

O samba “Ai, que saudades da Amélia” (conhecido pelo título “Amélia”) é considerado uma das músicas mais influentes do compositor, tendo sido uma das canções

mais gravadas de nossa Música Popular Brasileira<sup>87</sup>. O samba foi um estrondoso sucesso na época de sua gravação, tornando-se, pelo seu tema, uma canção atemporal. A palavra Amélia foi incorporada à língua portuguesa em acordo com a configuração da personagem feminina criada por Ataulfo e Lago conforme explica Sérgio Cabral:

A força dessa música é tanta que a palavra Amélia foi adotada no dicionário de Aurélio Buarque de Holanda com a única extraída da letra de uma canção popular. Segundo definição do dicionário, Amélia é a mulher que aceita toda sorte de privações e/ou vexames sem reclamar, por amor a seu homem. (CABRAL, 2009, p.13).

Como vimos, a canção é fruto de uma parceira entre Ataulfo e Mário Lago que havia feito a letra inicial do samba. Segundo Sérgio Cabral,

Mário Lago ficou muito irritado quando Ataulfo Alves cantou “Ai, que saudades da Amélia”, o samba nasceu de três quadrinhas que Mário entregara para Ataulfo criar a melodia de um novo samba.

“- Isso não é meu. Você mexeu aqui, tirou ali e criou uma porção de coisas. Isso não é mais meu. Pode ficar com o samba todo, porque não tenho mais nada com ele”. (CABRAL, 2009, p.9).

Essa resposta veio imediatamente ao receber em mãos a letra um tanto modificada por Ataulfo que, segundo o próprio compositor, era necessária devido às peculiaridades musicais do samba que exigiam acréscimo e alterações de versos para melhor adequação e interpretação. Em 1966, Ataulfo dá um depoimento no Museu da Imagem e do Som revelando sua opinião a respeito de suas parcerias com letristas: “As composições dos parceiros que são letristas sofrem influência minha, que sou autor de letra e de música” (ALVES apud CABRAL, 2009, p. 9). Ou seja, o compositor justifica que mudanças tanto da melodia quando

---

<sup>87</sup> Datas de algumas principais gravações do samba “Ai, que saudades da Amélia”: Em janeiro de 1942 pelo próprio compositor Ataulfo Alves e Sua Academia do Samba; em agosto de 1944 por Albertinho Fortuna e as Três Marias; no ano de 1955 foram realizadas duas gravações, uma em agosto por Radamés Gnattali e outra em outubro por Ataulfo Alves e Suas Pastoras; Gravações em Long-plays e Cd’s: 1955 - *Ataulfo Alves, Suas Pastoras e Seus Sucessos*; 1962 - *Meu Samba...minha vida*; 1969 - Eu, *Ataulfo Alves*; 1989 - *Ataulfo Alves, Leva Meu Samba*; 1996 - *Ataulfo Alves por Itamar Assumpção*; 2000 - *Raízes do Samba*; 2003 - *Noite Ilustrada - Ao Mestre com Carinho*. (Cf. CABRAL, 2009, p. 141-161).

da letra são feitas para uma melhor harmonização entre elas. Foi o que Ataulfo fez com “Amélia” e com “Oh! Seu Oscar”<sup>88</sup>

Em relação a “Amélia”, vários intérpretes da época, dentre eles Cyro Monteiro, Orlando Silva, Carlos Galhardo e Moreira da Silva, se reusaram a gravar o samba, pois não acreditavam que aquele ritmo alcançasse sucesso com o público que já conhecia uma levada de samba mais dançante e envolvente. Cabral aponta que “Moreira da Silva chegou a chamar ‘Amélia’ de marcha fúnebre” (CABRAL, 2009, p. 10).

Depois de muita recusa, Ataulfo, com o apoio da gravadora Odeon, colocou sua voz no samba<sup>89</sup> e estabeleceu a feliz parceria instrumental com Jacob do Bandolim que transformou a canção em ícone musical: “improvisei aquela **Introdução**, que se tornou típica, aquele célebre [imita a **Introdução**]. Só naquela entrada do cavaquinho, todo mundo sabia que era Amélia” (BANDOLIM apud CABRAL, 2009, p.11). A primeira gravação do samba, interpretado por um de seus compositores, em 1941, no dia 27 de novembro, rendeu à canção o título de maior sucesso do carnaval do ano seguinte, obtendo, ao contrário do que muitos cantores pensavam, uma reação bastante positiva do público. Vejamos a letra de “Amélia”:

Nunca vi fazer tanta exigência  
Nem fazer o que você me faz  
Você não sabe o que é consciência  
Não vê que eu sou um pobre rapaz  
Você só pensa em luxo e riqueza  
Tudo o que você vê, você quer  
Ai, meu deus, que saudade da Amélia  
Aquilo sim é que era mulher

Às vezes passava fome ao meu lado  
E achava bonito não ter o que comer  
Quando me via contrariado  
Dizia: "meu filho, o que se há de fazer!"

<sup>88</sup> Para modificações da canção “Oh! Seu Oscar” e suas decorrências, ver PEREIRA, (2014, p. 61-62).

<sup>89</sup> Nessa época, Ataulfo já havia gravado como cantor dois sambas seus, “Leva meu samba” (1940) e “Alegria na casa de pobre” (1940), obtendo ótima repercussão. (Cf. CABRAL, 2009, p. 10).

## Amélia não tinha a menor vaidade

## Amélia é que era mulher de verdade

“Amélia” apresenta ser uma mulher domesticada e domesticável, aquela que se priva de suas próprias vontades e vaidades para permanecer no ambiente do lar e ao lado de seu companheiro em qualquer situação: “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”. Para este homem, a verdadeira mulher, ou seja, aquela que merece consideração tem de ser uma espécie de extensão de suas próprias vontades e desejos, submetendo-se ao que ele pode prover como chefe familiar. Isso está associado à lógica de dominação patriarcal, ancorada na figura masculina, que não poderia ter sua vontade violada, segundo observa Sidney Chalhoub, por que

O mundo era representado como mera expansão dessa vontade [senhorial], e o poder econômico, social e político parecia convergir sempre para o mesmo ponto, situado ao topo da pirâmide imaginária. [...] nenhum momento as prerrogativas da vontade senhoril são questionadas – ao contrário, elas são reforçadas e ritualmente reverenciadas a cada passo. (CHALHOUB, 1998, p. 95; 98)<sup>90</sup>

A citação do historiador acima, referente à lógica patriarcal sobre a qual se assentou nossa organização social, apesar de circunscrita, em seu texto, ao século XIX, estava distante de ser rompida. Isso porque até meados do século seguinte (e ainda hoje em muitas famílias), essa lógica imperou na construção do modelo familiar. No caso da canção, é interessante notar que essa mulher ideal (Amélia), expressão das vontades masculinas, está, no entanto, ausente na vida do eu lírico que afirma e lamenta, insistentemente: “Ai, que saudades da Amélia” (este verso torna-se uma espécie de refrão do samba, sendo repetido inúmeras vezes).

---

<sup>90</sup> O historiador explica que “o paternalismo, como qualquer outra política de domínio, possuía uma tecnologia própria, pertinente ao poder exercido em seu nome: rituais de afirmação, práticas de dissimulação, estratégias de estigmatização de adversários sociais políticos, eufemismos e, obviamente, um vocabulário sofisticado para sustentar e expressar todas essas atividades.” (CHALHOUB, 1998, p.95).

Mas por que Amélia, essa “mulher de verdade”, está ausente fisicamente na vida do eu lírico? Talvez porque este a tenha trocado por outro tipo feminino, tão diferente dela<sup>91</sup>. Na canção de Ataulfo Alves e Mário Lago, Amélia é contraposta a 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”<sup>92</sup>, esta mulher deseja ser tratada com luxo e mimos (“Você pensa em luxo e riqueza/ Tudo que você vê você quer”). Esta mulher corresponde, dada suas solicitações, a um tipo feminino mais atraente, justamente porque composto socialmente e requisitada, muitas vezes, como uma espécie de entronamento masculino. Em comparação a uma mulher que tem demandas de toda espécie (material ou sexual), Amélia representa um ideal feminino, por isso ela pode ser associada, dada à esquematização proposta pelo sociólogo Manoel T. Berlinck ao tipo “onírico”, “que é construída por slogans românticos que possuem maior ou menor força poética, mas revelam um tipo feminino sem individualidade sem elementos reais” (BERLINCK, 1976, p. 112). Não é à toa que o eu lírico da canção se reporta às saudades da Amélia, afirmando, de maneira sutil, a falta dessa mulher idealizada já presente um dia.

Na canção referida, a personagem presente não é Amélia – apesar de esta nomear o samba –, mas seu tipo inverso, a que coloca demandas ao homem, que o lembra de seu papel masculino mais básico de provedor, distante, portanto, do comportamento da mulher ausente, contrapondo dois tipos femininos: “o perfil da mulher 'gastadeira' contrapõe-se ao 'da boa dona de casa', ajudando a defini-la”, conforme observa Carla Pinsky (2013, p. 502)<sup>93</sup>.

Confrontando as mulheres reportadas nesta canção com aquela representada em “Oh! Seu Oscar”, vemos que há uma gradação do feminino, já que temos uma que não apresenta qualquer tipo de demanda ao homem, sendo uma espécie de mulher ideal (Amélia); outra que exige do companheiro uma “vida de luxo e riquezas”, entendendo este como um provedor material (presente na canção “Amélia”) e um terceiro tipo, que não se atém ao bem estar material, mas demanda exigências sexuais, mostrando a limitação masculina (a mulher de

---

<sup>91</sup> Ruben Oliven sugere que a Amélia esteja, de fato, morta. (Cf. OLIVEN, 2001, p. 6).

<sup>92</sup> Conforme os versos da canção de Lupicínio Rodrigues, “Se acaso você chegasse” (1938).

<sup>93</sup> Mary Del Priore observa que esta associação entre mulher e dinheiro já havia aparecido no samba “Caixa econômica”, de Orestes Barbosa e Antônio Nássara, gravado em 1933 (Cf. DEL PRIORE, 2013, p. 268). Segundo a autora, “a mulher é o elemento propulsor do enredo desse samba. É ela quem acusa o narrador de ser moleque por não trabalhar. E ele se defende acusando-a de ser uma consumidora insaciável e ter um caráter predador, pois quer o ingresso do homem no mundo do trabalho e do dinheiro para sustentá-la” (DEL PRIORE, 2013, p. 269).

Oscar). Para Matos, esta última é um tipo feminino que “despreza o bem-estar material” (1982, p. 153), justamente por conceber a vida conjugal como distinta daquilo que Oscar pode oferecer. Como já vimos, a canção relata a história de um homem que se doa integralmente à mulher, submetendo-se ao trabalho pesado a fim de proporcionar-lhe uma vida de conforto: “Fiz tudo para o seu bem-estar/ Até no cais do porto eu fui parar/ Martirizando o meu corpo noite e dia”.<sup>94</sup> Entretanto, tal empenho não resulta na adequação feminina ao mundo da casa. Para Ruben Oliven, “Oscar é um personagem que ‘demonstra’ a inutilidade do trabalho. Ele dá duro e não mede esforços para propiciar certo padrão de vida à sua mulher, mortificando inclusive seu corpo como estivador.” (OLIVEN, 2001, p. 7). A mulher de Seu Oscar prefere ceder à vida mundana, voltando-se para a rua como espaço de libertação, sobretudo sexual: “Não posso mais, eu quero é viver na orgia”. São assegurados, assim, na canção, dois espaços: o da casa (espaço feminino por excelência, segundo um discurso oficial); e o da rua (o público), território masculino. Essa divisão espacial sugere, na canção, uma ótica patriarcal que tem na figura masculina o centro familiar:

Quando o assunto é família: pressupunham a idéia de submissão de todos (parentes e/ou dependentes) que estivessem sob o poder do pater famílias. Na ordem patriarcal, a mulher deveria obedecer a pai e marido, passando da autoridade de um para o outro através de um casamento monogâmico e indissolúvel. O domínio masculino era indiscutível. Os projetos individuais e as manifestações de desejos e sentimentos particulares tinham pouco ou nenhum espaço quando o que importava era o grupo familiar e, dentro dele, a vontade do seu chefe, o patriarca, era soberana. (SCOTT, 2013, p. 16).<sup>95</sup>

A personagem Amélia, apesar de bastante idealizada pelo eu lírico da canção, atende, no entanto, a padrões femininos bem realistas para a época, considerando o discurso de revistas femininas como *O Cruzeiro*, que enfatizavam a “missão feminina”:

---

<sup>94</sup> Carla Pinsky observa que “nos anos 1940, ficaram famosas as letras de samba em que o homem se esforça para dar à mulher um bom padrão de vida, mas a ‘ingrata’, se queixa, abandona ou trai o ‘otário’”(PINSKY, 2013, p. 488).

<sup>95</sup> Análise disponível na dissertação "As mulheres que fazem o samba: um estudo da personagem feminina nos sambas de Ataulfo Alves (décadas de 1940-50)"

a mulher tem uma missão a cumprir no mundo: a de completar o homem. Ele é o empreendedor, o forte, o imaginoso. Mas precisa de uma fonte de energia; a mulher o inspira, o anima, o conforta [...] [A arte de ser mulher] exige muita perspicácia, muita bondade. (O Cruzeiro apud PINSKY, 2013, p. 486).

A afirmativa acima, retirada de O Cruzeiro, de 1958, evidencia as expectativas referentes à mulher no casamento – contribuir de modo decisivo para a construção do homem – e são paráfrases de conselhos dados por revistas e jornais femininos desde meados do século XIX, mostrando uma reiteração deste ideal feminino.

A canção “A Mulher faz o homem” foi composta por Ataulfo Alves em parceria com Roberto Martins, lançada pela Gravadora Victor, na voz de Cyro Monteiro, em janeiro de 1941.

A mulher faz o homem  
É o ditado quem diz  
Sempre fui um descrente do amor  
Desprezei a mulher que me quis  
Sendo assim, eu irei procurar  
Um amor que me faça feliz

Vou sorrir, vou cantar  
Quando achar quem me queira bem  
Hei de ter alegria em meu lar  
Hei de ser bem feliz com alguém  
Esse alguém que não vem...

A canção é construída, inicialmente, por meio da corruptela de um ditado bastante popular que diz “por trás de um grande homem há sempre uma grande mulher”, observando como a construção masculina se alicerça sobre uma figura feminina moralmente forte: “A mulher faz o homem / É o ditado que diz”.

Em “A mulher faz o homem”, o eu lírico revela a importância da mulher na constituição da figura masculina. Aqui, o abandono (se podemos dizer assim) é praticado pelo homem que despreza o amor feminino. Tanto o verso inicial da canção (seu título) quanto o ditado popular citado acima mostram o poder da figura feminina sobre o homem a ponto de modificar-lhe a vida diretamente. O eu lírico declara que já teve uma mulher aos seus pés, mas por ser “descrente do amor”, afastou-se dela. Essa descrença amorosa é um traço típico do malandro que associa o amor ao casamento e à família, elementos distantes de seu modo de vida.

Na gravação original da canção, a primeira estrofe (o refrão) é executada por um coro de vozes femininas que se destacam em relação à masculina também presente, colocando, na execução da obra, o homem em segundo plano. A execução encena, assim, por meio da orquestração e do arranjo de vozes, a própria situação proposta na letra do samba, na qual a mulher aparece como elemento construtor, mesmo que o eu lírico não tenha sido capaz de perceber isso: “Desprezei a mulher que me quis”<sup>96</sup>.

Atentando para a segunda estrofe da canção, tanto os versos quanto a melodia podem ser considerados mais melancólicos e dramáticos em relação à primeira parte do samba. Na segunda estrofe, destaca-se a voz masculina de Cyro Monteiro que abusa da dramaticidade, característica de sua interpretação. Os versos mostram que o eu lírico valoriza agora, apesar do desprezo amoroso relativo à mulher no passado, a formalidade do lar e do casamento. Entre o refrão (primeira estrofe) e a segunda parte assinala-se uma mudança decorrente do posicionamento masculino diante da mulher: o amor e a construção da família são agora desejados (“Hei de ter alegria em meu lar”) e parecem acenar para o impossível (“Esse alguém que não vem”). Podemos pontuar, portanto, a partir das duas estrofes da canção, uma espécie de crescimento emocional e psicológico do eu lírico que deixa de ser “descrente do amor” para conferir importância a este na sugestão de criação de um “lar feliz” desejado.

É interessante notar que o ditado popular sugerido na canção é colocado para marcar não a construção de um casal feliz e próspero (como sugere o uso popular da frase), mas a distinção entre as figuras masculina (“descrente do amor”) e feminina (desprezada pelo homem). A impossibilidade da união leva os dois a uma espécie de derrota amorosa, mas é

---

<sup>96</sup> Lançada em janeiro de 1941, no período pré-carnavalesco, “A mulher faz o homem” possui um andamento ágil e impulsionador (característico dos sambas compostos a partir da década de 1920) e se arranja bem com o tema que, apesar de mostrar um homem “descrente do amor”, reconhece a importância feminina (e do amor) para sua realização pessoal/emocional: “Hei de ser bem feliz com alguém.



sobretudo a personagem masculina a principal fracassada, já que assume “que desprezou a mulher” que o quis, passando a buscar “um amor” que o “faça feliz”, “esse alguém que não vem”.

A canção mostra uma figura masculina em processo de aprendizagem/crescimento que parece vir do (não) encontro amoroso; portanto, da mulher. Ao contrário do esperado, quando se trata do tema do desencontro amoroso, a dor masculina não vem do abandono/desprezo feminino, mas do próprio eu lírico que não é capaz de reconhecer a importância do amor na constituição do indivíduo.

### 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.

CABRAL, Sérgio. **Ataulfo Alves**: vida e obra. São Paulo: Lazuli Editora; Companhia Editora Nacional, 2009.

CHALHOUB, Sidney. Diálogos políticos em Machado de Assis. In: CHALHOUB, Sidney; PEREIRA, Leonardo A. de Miranda. **A história contada**: capítulos de história social da literatura no Brasil. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

DEL PRIORE, Mary. **História do Amor no Brasil**. 2ª ed. São Paulo: Contexto, 2006.

MATOS, Claudia. **Acertei no milhar**: samba e malandragem no tempo de Getúlio. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1982.

OLIVEN, Ruben George. **A Mulher Faz e desfaz o Homem**. Rio Grande do Sul: Ciência Hoje, v.7, nº37, 1987, p. 55-62.

PINSKY, Carla Bassanezi. **Imagens e representações 1**: A era dos modelos rígidos. In: PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria (org). Nova história das mulheres no Brasil. São Paulo: Contexto, 2013.

SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuza Homem de. **A canção no tempo**: 85 anos de músicas Brasileiras vol. 1: 1901-1957. 6ª ed. São Paulo: Editora 34, 2006.

## A CONSTRUÇÃO DO HERÓI SOLITÁRIO EM *LÚCIO FLÁVIO, O PASSAGEIRO DA AGONIA*, DE JOSÉ LOUZEIRO

Letícia Veiga Vasques (UNINCOR)

**Resumo:** Antes do lançamento de *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia*, romance de 1975, Louzeiro já havia escrito quatro livros, dentre os quais a novela *Acusado de homicídio* (1960) e os contos de *Judas arrependido* (1968). As narrativas revelavam tipos diferentes de literatura, uma de alcance mais popular; outra com uma escrita mais sofisticada. Enquanto os leitores receberam de maneira bastante positiva a linguagem mais simples e de fácil entendimento de *Acusado*, a crítica considerou a elaboração estilística de *Judas arrependido* mais digna de apreço. A partir dessa experiência, Louzeiro conclui que o principal compromisso do escritor é com seu público, passando a dar prioridade à escrita de uma literatura aderente a uma maior massa de leitores que, ao contrário dos críticos, não estaria preocupada com inovações formais e sofisticação da linguagem, mas com o entendimento de um enredo. Tendo como ponto de partida a opção de Louzeiro, esta comunicação propõe discutir a aderência de *Lúcio Flávio* à chamada literatura de massa. Para tanto, observamos como se constrói a figura do “herói solitário” e a relação do romance com a narrativa de aventuras, considerando que, em *Lúcio Flávio*, a constituição do herói é problematizada, revelando uma complexidade narrativa que não atenderia, a princípio, a ordem formal da literatura de massa, associando-se, ao contrário, a um gênero bastante complexo e sofisticado, o do “romance de formação”.

**Palavras-chave:** Herói. Narrativa de aventuras. Romance de formação. Literatura de massa.

Em nossa leitura de *Lúcio Flávio*, observamos como se constrói a figura do “herói solitário”, considerado por Muniz Sodré como uma marca da literatura de massa, que “se apoia numa consciência exaltada e solitária, modelada pelo Romantismo literário”, na qual o herói “disputa o exercício de um poder investido das características românticas que acentuavam a ideia de destino e de uma especial rejeição às regras sociais” (SODRÉ, 1978, p. 83). No romance de Louzeiro, no entanto, a constituição do herói é problematizada, revelando uma complexidade narrativa que não atenderia, a princípio, a ordem formal da literatura de

massa, associando-se, ao contrário, a um gênero bastante complexo e sofisticado, o do “romance de formação”.

Para Gramsci (Cf. 1978, p. 111), os expedientes da literatura de massa não alcançariam apenas os menos abastados, como se poderia supor em uma leitura ingênua, mas todos, justamente porque se embasaria, sobretudo, na construção de 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.

Louzeiro dialoga com o romance de aventuras na medida em que seu protagonista é apresentado como uma espécie de aventureiro, que teria, no herói do poema épico, segundo observa José Paulo Paes, seu antepassado mais antigo, visto que ali se observam características como a coragem, a retidão, o gosto pela justiça e o amor ao perigo. (Cf. PAES, 2001, p. 12). Ainda que não possa ser tido como um herói épico, Lúcio Flávio apresenta algumas semelhanças com este, pois é destemido e está em constante movimento geográfico real na narrativa, em crimes ou fugas, perpassando parte do território do país. Apesar da insígnia de bandido, Lúcio parece crer na justiça (na medida em que também é denunciante do Esquadrão da Morte) e nutre amor pelo perigo, pois se reconhece dentro de um jogo no qual tem certeza de que não pode sair ileso.

É interessante como a própria crítica associa o romance de Louzeiro ao de aventuras, conforme resenha da Revista *Veja*, de 21 de janeiro de 1976:

Livro de aventuras – Em seu romance/reportagem dedicado ao marginal, o contista e ex-repórter de polícia José Louzeiro, maranhense de 43 anos, não descuida dos pormenores atinentes a cada uma das faces do entrevistado. Em linguagem de chocante neutralidade, por exemplo, relata bárbaros assassinatos e inimagináveis torturas. Diálogos exatos e ritmo certo tornam a leitura extremamente envolvente. E curiosa. Pois a vida de um chefe de quadrilha capaz de perpetrar 53 assaltos em dezoito dias está necessariamente recheada de velocidade, perigo e surpresa – não seriam estes os predicados de um bom livro de aventuras? (PENIDO, 1976, p. 96, grifos nossos).

A considerar a resenha acima, bastante sumária em relação aos elementos do livro, *Lúcio Flávio* é um romance feito para agradar àqueles que se interessam pelo caráter aventureiro da história, concentrado em um texto que privilegia o enredo em detrimento da trama, no qual o recheio deve conter uma rapidez na sucessão dos acontecimentos, cenas de perigo e reviravoltas. Tudo isso num texto ritmado com diálogos que prefiguram as personagens e seu mundo social e em uma linguagem que não leve o leitor ao dicionário. Mas qual seria, de fato, o elemento principal da adesão do público ao romance? Concordando que todos os elementos esboçados pelo resenhista estão mesmo em *Lúcio Flávio*, parece-nos que o maior deles, para o qual apontam todos os outros, estaria no próprio protagonista do romance, um simpático ladrão de carros que trava, no romance, uma luta emblemática contra o sistema, representado, nesse momento, em menor escala, por uma lei e por agentes da ordem corrupta. Assim, é possível pensar que essa constituição popular do romance tenha uma clara relação com a construção de seu herói, sobretudo nessa emergência de uma voz em contrapelo ao sistema.

Lúcio Flávio é o mentor dos assaltos, o responsável, portanto, pela ação e pela aventura no romance. Louzeiro dá destaque às cenas de planejamento das ações de seu protagonista, evidenciando a arquitetura dos detalhes e o modo como pensa o bandido, levando o leitor a adentrar neste universo sedutor, onde ele se torna um dos comparsas de Lúcio sem efetivamente correr os riscos que correm todos, dando a ele a possibilidade de “reviver as proezas dos heróis de ficção”, conforme observa Paes (2001, p. 15). Isso porque haveria, nesse sentido, uma mitificação da aventura, como “algo essencial à natureza humana, que parece intensa e progressivamente afastar-se da vida moderna” na medida em que “a margem da aventura se reduz, assim como se reduz a livre selva de cada um entre as paredes sufocantes da propriedade privada” (GRAMSCI apud PAES, 2001, p. 15). Neste anseio está o “desejo de partir, ligado intimamente à necessidade de evasão e ao apetite da aventura”, lembra José Paulo Paes, citando Denise Faucomier, a propósito do caráter popular deste tipo de narrativa.

Se as viagens não são marcadas de maneira intensa na narrativa de José Louzeiro, o fato é que Lúcio Flávio está em constante movimentação e suas peripécias associam-se, em parte, ao seu deslocamento físico. A movimentação do romance em torno de cenas de perseguição, fugas e assalto tem relação direta com esse desejo de aventura inerente ao

humano, ao mesmo tempo em que se projetam expectativas em torno da figura de Lúcio Flávio, não só como líder, mas sobretudo como mentor intelectual do grupo. Vejamos como isso se dá no planejamento de um assalto a banco no capítulo VII do romance:

- Em primeiro lugar temos de conseguir um carro. Aí se vai até lá, estuda o terreno, vê as possibilidades nos cruzamentos. Na fuga, teremos de cruzar aquela pontezinha bacana, onde ficam os barquinhos ancorados.

- E se houver algum problema e eles fecharem a ponte?

- Foi o que pensei. Por isso vamos estudar todas as ruas com cuidado. Se fecharem a ponte, se sai pela contramão. Dá perfeitamente. Voltamos pela Ramon Franco, em que entram os ônibus. Só que o carro tem de ser pequeno e rápido. Um Puma, talvez (LOUZEIRO, 1987, p. 81, grifos nossos).

Nas palavras grifadas acima percebemos que Lúcio Flávio, mais do que aventurar-se, arquitetava suas ações sempre baseado em estratégias e estudos, evidenciando sua inteligência e ousadia ao mesmo tempo. Isso o destaca em relação aos outros que agem em torno das ideias do líder. Quando alguém pensa em um empecilho, Lúcio já calculou tudo: a ponte fechada, as estratégias de fuga, o carro a ser utilizado.

Considerando o folhetim, prática narrativa bastante popular, Gramsci observa, sobre seu estilo, o fato de que há um favorecimento da fantasia, adequado ao complexo de inferioridade social das massas que anseiam, muitas vezes, por ler histórias de vingança e punição dos males suportados pelo protagonista. Tal estratégia é eficazmente utilizada por Louzeiro, em *Lúcio Flávio*, visto que seu protagonista, apesar de associado ao mundo do crime, acaba ganhando a simpatia do leitor por sofrer o “poder do mal” durante sua trajetória/narrativa (Cf. GRAMSCI, 1978, p. 109-110). Assim, segundo o sociólogo italiano, o folhetim, como forma de popularização da literatura e de seus instrumentos de composição, se originaria da necessidade de “fuga” demandada pela massa, assim como suas aspirações democráticas e de justiça (Cf. GRAMSCI, 1978, p. 124). Nesse caso, estratégias ligadas à construção de seu herói idealista passam por práticas de escrita de um autor que quer

efetivamente alcançar a popularidade. E um dos temas que ajudam nesta construção heroica está ligado, sem dúvida, ao mundo do crime que subentende, como contra face, a justiça, nem sempre justa aos olhos das pessoas comuns.

A atividade ‘judiciária’ sempre interessou e continua a interessar; a atitude do sentimento público em face do aparato da justiça (sempre desacreditado, donde o êxito do policial privado ou diletante) e em face do delinquente alterou-se bastante ou, pelo menos, encontrou um novo colorido (GRAMSCI, 1978, p. 118).

Tomando o desejo de Louzeiro de fazer uma literatura de alcance popular, cabe tomar Lúcio Flávio como personagem propiciador desta fantasia aos leitores, que, na época da primeira publicação do romance, viviam às voltas com a repressão, a censura e o alijamento de seus direitos. Assim, o herói acaba por representar a possibilidade de vingança e ascensão dos menos favorecidos, de “punição dos culpados pelos males suportados etc.” (GRAMSCI, 1978, p. 109-110). Em “Da vingança”, Antonio Candido ressalta a “importância dos romances sociais e folhetinescos, em que o ombro-a-ombro motivado pela vingança nivela a alta sociedade ao *bas-fond*, revolvendo na sua marcha, como um arado espectral, as consciências e os níveis sociais” (CANDIDO, 1964, p. 18).

A partir da observação de Gramsci, percebe-se que o crime passa, pelo menos na literatura de massa, a compensar, visto que serve de propulsor para a aventura da história – não é mais um grave delito, mas matéria-prima de uma saga. O folhetim, em sua terceira fase – já inscrita no século XX –, segundo Meyer, retrata a criminalidade como um dos mecanismos do poder, promovendo uma “democratização dos criminosos”: “Distribuem-se igualmente os bons e os maus, vítimas e agressores, estupradas e estupradores, assassinos e assassinados, incestos e crianças raptadas ou abandonadas, pais e mães virtuosos e carrascos” (MEYER, 2005, p. 264).

Essa figuração, no romance de Louzeiro, de um herói-bandido serve, nesse sentido, para endossar um discurso de adesão popular, na medida em que descortina uma série de questões: o desejo de representação e de insurreição das massas; o questionamento da ordem e da justiça; a construção problemática da figura do bandido, inserido em um contexto que

oscila entre o bem e o mal e que, ademais, põe em cheque a existência de um mal e um bem puro.

Para manter o heroísmo do protagonista, Louzeiro lança mão de artifícios como relatos e descrições de seus atos de ousadia e de coragem como no trecho em que 132 teme, ao ser ameaçado por Lúcio, reconhece sua fama de bandido perigoso:

– Um movimento em falso e te queimo!

A ameaça não precisava ser repetida. O detetive conhecia a fama de Lúcio, sabia muito bem com quem estava lidando (LOUZEIRO, 1987, p. 73).

527

Essa estratégia de construção do heroísmo de Lúcio ocorre também na descrição de suas cenas de fuga, as quais estão sempre rodeadas de lances arriscados. Vejamos, no trecho abaixo, uma de suas fugas, depois do assalto a um banco:

Lúcio no entanto tinha outras idéias a respeito de como deixar o banco. Nada de afobação, nada de correrias. Abriu a porta do banheiro, chamou o guarda para fora, pediu a chave da porta principal. Nijini estava perto, a metralhadora apontando.

[...]

Nijini meteu a arma numa sacola de oleado, aguardou que Lúcio e Liece chegassem ao carro. Passou rapidamente a chave na porta, seguiu na direção onde estavam Marta Rocha e Paulinho. Jogou a sacola com a arma na mala do Dodge, esperou que Lúcio passasse.

[...]

O Dodge de Lúcio avançava a toda velocidade na direção do Aterro do Flamengo, os motociclistas atrás. O segundo carro procurava alcançá-los e Nijini não entendia o que aquilo significava. Não parecia gente da polícia. Um dos motociclistas acertou nos pneus do carro de Lúcio, este teve que parar. Quando Lúcio parecia dominado, surgiu Nijini e os motociclistas desapareceram.

[...]

O Dodge cortava caminho na direção da Avenida Brasil. Nos trechos menos tumultuados a velocidade chegava a cento e vinte quilômetros. Avançaram muitos sinais vermelhos, subiram calçadas, assustaram uns carregadores que ajudavam no conserto de uma carreta e finalmente chegaram à Estrada do Cabuçu. (LOUZEIRO, 1987, p. 174-175).

528

Nota-se que Lúcio, apesar de estar sempre em perigo, e vivendo situações extremas, permanece reflexivo quando a seus atos, arquitetando os planos de modo racional. Ainda assim, sempre há algo de inesperado que surge no caminho do protagonista, colocando-o em momentos de tensão.

O romance de Louzeiro se constrói, sobretudo, a partir dos conflitos internos e externos de Lúcio Flávio, personagem que, se comparada a tantas outras da história, acena para uma complexidade que o aproxima de um ser real. Este processo de verossimilhança entre personagens e pessoas é uma marca, no nível semântico, do romance-reportagem.

Tomando o caso do protagonista do romance em questão, pode-se observar que a instabilidade e fluxo desordenado de emoções e ações de Lúcio Flávio (cólera/arrependimento, arte/crime) caracterizam-no como uma “personagem de natureza” que, conforme observa Candido, é aquela que não pode ser imediatamente identificável, “o autor precisa, a cada mudança do seu modo de ser, lançar mão de uma caracterização diferente, geralmente analítica, não pitoresca” (CANDIDO, 1976, p. 62).

No caso de Lúcio Flávio, protagonista do romance de Louzeiro, estamos diante, não há dúvida, deste tipo de personagem. Isso porque Lúcio não é apresentado logo de saída, mas aos poucos, à medida que temos acesso a sua consciência e a de outros personagens que nos ajudam a entendê-lo. A capacidade de gerar surpresas no leitor não está apenas no modo como o protagonista organiza fugas espetaculares ou em sua audácia, mas, sobretudo na sua construção psíquica.

Ao inserir os pensamentos de Lúcio Flávio, Louzeiro utiliza as aspas para marcá-los. Ao contrário dos momentos em que se lembra do passado, arquiteta planos de assaltos e planeja vinganças contra seus inimigos, Lúcio Flávio, em suas divagações poéticas, ganha uma voz diferente: metáforas são frequentemente utilizadas (sendo a figura do moinho a mais



expressiva e recorrente), denotando inclusive uma erudição distinta dos outros presos, já que Louzeiro sempre elabora os pensamentos de Lúcio com palavras dificilmente proferidas pelos bandidos “comuns”.

Considerando a trajetória do herói aventureiro, conforme observada por Campbell a respeito dos mitos e das sagas (Cf. CAMPBELL, s/d, p. 64), é possível pensar que esta se configura na construção heroica de Lúcio Flávio, que tem o deslocamento físico como mote para seu amadurecimento psíquico e social. Assim como ocorria nos mitos e sagas dos heróis antigos, o protagonista de Louzeiro parte em busca de algo (no caso, podemos entender este algo como próximo ao reconhecimento social, aspecto que é evidente em sua construção como personagem), tendo de, para isso, passar por vários processos de iniciação, dos quais o mundo do crime organizado pela polícia talvez seja o mais perigoso de todos, justamente porque não prevê seu retorno final. Nessa trajetória, Lúcio conta com a proteção de Dondinho e de seus amuletos simbólicos, assim como de outros guias e iniciadores.

Assim como ocorria nos mitos e sagas dos heróis antigos, o protagonista de Louzeiro parte em busca de algo (no caso, podemos entender este algo como próximo ao reconhecimento social, conforme mostramos), tendo de, para isso, passar por vários processos de iniciação, dos quais o mundo do crime organizado pela polícia talvez seja o mais perigoso de todos, justamente porque não prevê seu retorno final. Nessa trajetória, Lúcio conta com a proteção de Dondinho e de seus amuletos simbólicos, assim como de outros guias e iniciadores. O amuleto dado por Dondinho acompanha Lúcio até o último parágrafo do livro, na cena de sua morte, em que o perde em meio à briga com Marujo, sugerindo, via misticismo popular, que sua morte se dá justamente devido à perda do “objeto sagrado”:

Marujo sentou-se perto dos olhos esverdeados de morte, aguardou que os policiais aparecessem para as perguntas de praxe. Tirou do bolso o amuleto que Lúcio perdera durante a briga, colocou-o entre os cabelos do peito, quase em cima de uma das feridas. A que mais sangrava. (LOUZEIRO, 1987, p. 243).

O bandido parte para a “aventura” do crime guiado por Paulo de Paris, que o inicia no mundo da violência, caminho do qual não mais sairá, mas que irá trilhar de seu próprio modo. O retorno do herói, aluído por Campbell, acontece, na narrativa de Louzeiro, de forma diluída,

já que muitas vezes Lúcio volta às raízes (Dondinho, Janice e o filho) como espécie de finais possíveis à trajetória do herói. Nesse sentido, o herói de Louzeiro é marcado pela renúncia ao belo e prazeroso, visto que sua jornada, apesar do dinheiro e da fama, leva-o sempre ao enfrentamento de forças com as quais não pode lutar e vencer.

É interessante pensar que, apesar da narrativa de aventuras estar inscrita sob o signo da literatura de massa, dado o “predomínio da ação sobre o desenho de caracteres”, conforme observa José Paulo Paes, ela é, “via de regra, um exemplo típico de *Bildungsroman*, ou seja, na definição de Massaud Moisés, ‘uma modalidade de romance [...] em torno das experiências que sofrem as personagens durante os anos de formação ou de educação, rumo à maturidade’” (PAES, 2001, p. 17).<sup>97</sup> Isso evidencia que a forma da narrativa de aventuras confere algo à da de formação, já que ambas trabalham com o amadurecimento do herói em torno de sua trajetória, irmanando, nessa perspectiva, literatura de massa e de alta cultura, conforme observava Sodré a respeito da reflexão contida na narrativa de entretenimento.

Cosson entende o romance *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia* como um representante do romance de formação, reconhecendo um padrão narrativo sem, no entanto, deixar de entender que ele é, de fato, um romance-reportagem. A característica principal do romance de formação é a presença de um processo de crescimento a partir de quatro elementos:

O primeiro destes é o herói e sua constituição narrativa, ou seja, quem é ele, quais são suas credenciais como personagem e agente do movimento que o levará à aprendizagem final. O segundo é a natureza e a variedade da experiência ou ação da personagem na construção de sua experiência de mundo. O terceiro é a maneira de aprender escolhida pela personagem. O quarto é a *Bildungsziel* ou a compreensão do sentido da vida do herói (COSSON, 2007, p. 180).

---

97 Também chamado de *bildungsroman*, o romance de formação é definido no Dicionário de Termos Literários, por Massaud Moisés, como uma “Modalidade de romance tipicamente alemã, [que] gira em torno das experiências que sofrem as personagens durante os anos de formação ou de educação, rumo da maturidade, fundada na ideia de que ‘a juventude é a parte mais significativa da vida [...], é a ‘essência’ da modernidade, o sinal de um mundo que procura o seu significado no *futuro*, mais do que no passado’ (MORETTI, 1987, p. 3-5)”. (MOISÉS, 2004, p. 56, grifos de Moretti). Adotaremos o termo “romance de formação” por constituir-se na nomenclatura em língua portuguesa correspondente ao *bildungsroman*, conforme apresentada no Dicionário de Termos Literários de Carlos Ceia, disponível em:

<[http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com\\_mtree&link\\_id=150:bildungsroman&task=viewlink](http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&link_id=150:bildungsroman&task=viewlink)>.

O romance de formação apresenta, nesse processo de aprendizagem do herói, duas posições opostas, derivadas da tentativa de enquadramento social do indivíduo: na primeira, o herói acredita em sua inserção social, enquanto que na outra, ao constatar essa impossibilidade, ele abdica e se conscientiza dessa posição (Cf. COSSON, 2007, p. 180-181). Tal passagem de uma a outra posição ajuda a constituir uma figura humana problematizada, justamente porque se revela em construção e não pronta e acabada. Essa humanização, necessária à personagem, a aproximaria, nesse sentido, do público, em sintonia com as tópicas envolvidas nesse processo de inserção e negação do sistema, ainda que essa progressão psíquica do herói esteja associada a um tipo de literatura culta. Isso marca um paradoxo interessante, uma vez que a forma narrativa culta (dada pelo diálogo de Louzeiro com o romance de formação), porque inscrita em uma trajetória de amadurecimento, serviria de identificação com o público.

No romance de Louzeiro, vemos dois processos de amadurecimento na vida de Lúcio Flávio: o primeiro ocorre quando ele se lembra de sua vontade de ser candidato a vereador, e do não apoio do pai; o segundo, base da narrativa, evidencia sua tentativa de sobrevivência no mundo do crime; no primeiro caso, Lúcio persegue os valores sociais; no segundo, rebela-se contra eles. A busca do protagonista é pela harmonia entre si e o mundo, mas o cerne da aprendizagem em um romance de formação é a criação de uma personalidade própria. Decorrem daí os conflitos internos do herói, que se vê angustiado pelo mundo real ao mesmo tempo em que maquina desejos e ideais em sua mente. Assim, mesmo a morte pode ser uma solução cabível na narrativa, na medida em que encerra a dúvida sobre suas chances de autorrealização (Cf. COSSON, 2007, p. 181), como ocorre no livro de Louzeiro que termina com a morte do protagonista.

Lúcio Flávio chega a pensar em revelar a cadeia de relações existentes entre bandidos e policiais – que aparentemente representariam a ordem –, mas conclui que isso em nada mudaria sua situação. Isso o leva a um sentimento de fracasso e de incerteza sobre sua trajetória. Por fim, preso novamente, acaba se desinteressando das fugas tramadas por seus companheiros de cela e pelas mensagens do policial Moretti, sabendo-se impotente, afinal, “no jogo do crime” ele aprende, conforme observa Cosson, “que não há vencedores e os prêmios são passagens para uma viagem de agonia. A morte, destino final dessa viagem, é também a única maneira de sair do jogo” (2007, p. 189), ensinamento que vem de Padre, mas também de sua experiência concreta no mundo. Diante disso, Lúcio Flávio questiona sua

aprendizagem e sua vida, ficando clara a existência de dois processos de aprendizagem: o exterior, centrado em sua trajetória de bandido famoso, e o interior, do conhecimento de si e do mundo.

José Paulo Paes, em “As dimensões da aventura”, observa a relação existente entre romance de formação e a narrativa de aventuras, considerado a tópica do amadurecimento do protagonista. Para ele, “o romance de aventuras é, via de regra, um exemplo típico do *Bildungsroman*”, visto que também trata das experiências pelas quais passam os personagens durante sua vida, nos anos de sua educação e crescimento (PAES, 2001, p. 17). Essa relação entre as duas formas narrativas, aparentemente tão distintas, ressalta o quanto o romance de formação (e a própria leitura de Lúcio Flávio) pode atender a pressupostos de uma literatura de adesão popular como é o caso da de aventuras, concentrada na trajetória de um bandido quase sempre solitário em seu processo de amadurecimento.

### Referências

- CAMPBELL, Joseph. A aventura do herói. In: **O herói de mil faces**. São Paulo: Cultrix/Pensamento, 1999, p. 59-247.
- CANDIDO, Antonio. A personagem de ficção. CANDIDO et alli. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1976, p. 51-80.
- CANDIDO, Antonio. Da vingança. In: **Tese e Antítese**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1964.
- COSSON, Rildo. **Fronteiras contaminadas: literatura como jornalismo e jornalismo como literatura no Brasil dos anos 1970**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2007.
- 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.
- MEYER, Marlyse. **Folhetim: uma história**. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- PAES, José Paulo. As dimensões da aventura. In: **A aventura literária: ensaios sobre ficção e ficções**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 11-24.
- PENIDO, José Márcio. A voz calada. **Veja**, 21 de jan. de 1976, p. 96.
- SODRÉ, Muniz. **Teoria da literatura de massa**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1978.

## INTERTEXTUALIDADE NO CASTELO DOS DESTINOS CRUZADOS DE ITALO CALVINO

Luana Rennó Martins Toledo ( USP)

**Resumo:** O presente trabalho apresentará os resultados de um estudo que serviu como premissa para minha atual pesquisa de Mestrado, na qual investigo questões de reescritura e intertextualidade em *O Castelo dos Destinos Cruzados* (1973), de Italo Calvino. Na primeira fase da pesquisa realizei uma leitura comentada de três capítulos do referido livro, analisando sua relação de intertexto com alguns cantos do poema *Orlando Furioso* (1516), de Ludovico Ariosto. Assim sendo, a partir desse estudo, espero chegar à análise mais profunda das questões de intertexto tentando entender porque Calvino escolheu Ariosto dentre todos os autores clássicos para ter essa relação de reescritura e diálogo. E dessa forma, compreender a relação de Calvino com sua própria produção e com a produção artística de outros autores.

**Palavras-Chave:** Intertextualidade - Calvino - Ariosto - Castelo

O livro *O Castelo dos Destinos Cruzados* contém duas partes, a primeira se chama “O castelo dos destinos cruzados” e a segunda “A taverna dos destinos cruzados”. Para escrever as narrativas de ambas as partes, Calvino se serviu de dois baralhos de tarô diversos. Na primeira parte encontramos narrativas que evocam os cantos e novelas de cavalaria, contudo na segunda parte o diálogo segue outro rumo, o intertexto mais evidente é com as obras de Shakespeare.

O diálogo entre *O Castelo dos Destinos Cruzados* (1973) e o poema *Orlando Furioso* (1532) de Ludovico Ariosto se dá mais claramente entre três narrativas: “O Castelo”, “História de Orlando louco de amor”, “História de Astolfo na Lua” e respectivamente quatro cantos do poema: canto XII, canto XXIII e XXIV, canto XXXIV.

Quando se pensa na influência representada pela obra de Ariosto no estilo e na obra de Calvino é interessante observar que Calvino ao demonstrar sua paixão pelos clássicos sempre deixou claro que, dentre os autores que mais admirava, Ariosto ocupava um lugar de destaque. Isso pode ser observado pela quantidade de textos escritos por Calvino cujo assunto se relaciona com o *Orlando Furioso* ou à obra de Ariosto.

Em nota não assinada ao livro *Orlando Furioso di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino*, o editor comenta que Calvino declarava que Ariosto era seu poeta preferido e que grande parte da obra narrativa de Calvino confirmava isso: *Non da ieri Italo Calvino dichiara che Ariosto è il suo poeta; e anche senza che lui lo dica, gran parte della sua opera narrativa è lì a testimoniarlo.* (CALVINO, 1970, p. VIII)<sup>98</sup>

É interessante notar que Ariosto tinha um modo particular de escrever, pois era claro e irônico, e não se pode deixar de notar que Calvino também usava de ironia e buscava uma prosa límpida e clara nos moldes do *Orlando Furioso*, que lhe serviu de fonte de inspiração e modelo interpretativo da realidade.

Este diálogo estabelecido entre Calvino e Ariosto é interessante porque Calvino sempre falou do poeta com carinho e admiração como, no livro de ensaios intitulado *Assunto Encerrado* em que temos diversas conferências nas quais Calvino cita Ariosto, por exemplo, na conferência *Três corrente dos romance italiano hoje lida na Columbia University de Nova Iorque* em 1959: “Entre todos os poetas de nossa tradição, aquele que sinto mais próximo e, ao mesmo tempo, o que considero mais obscuramente fascinante é Ludovico Ariosto, e não me canso de relê-lo.” (CALVINO, 2009, p. 70)

Outro exemplo da simpatia de Calvino por Ariosto pode ser visto na leitura do poema para um programa de rádio em 1968 e a posterior publicação do material resultante desta leitura em 1970, ou seja, o livro *Orlando Furioso di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino*, como já citamos anteriormente.

Além disso, em 1969, Calvino publicou o texto *O castelo dos destinos cruzados* num livro intitulado *Tarocchi, il mazzo visconteo di Bergamo, e New York*, pela editora Franco Maria Ricci de Parma. E o escritor explica em nota da publicação do livro *O Castelo dos Destinos Cruzados* em 1973, que para a produção da primeira parte do livro: “A referência literária que me vinha espontaneamente era o *Orlando Furioso*” (CALVINO, 1991, p. 153)

Temos ainda Calvino explicando como Ariosto concebeu a estrutura do poema no o texto *A estrutura do ‘Orlando’*, inicialmente escrito para a rádio em 1974, por ocasião do V centenário do nascimento de Ariosto e também o texto *Pequena antologia de oitavas* de 1979, que foram posteriormente publicados no livro *Por que ler os clássicos* em 1991.

---

<sup>98</sup> Tradução livre: Não é de ontem que Italo Calvino afirma que Ariosto é o seu poeta; e mesmo que ele não o diga, grande parte de sua obra narrativa está lá para provar isso.

Finalizamos os exemplos com as Seis propostas para o próximo milênio de 1988, cuja proposta da Leveza impele o escritor a falar de Ariosto ao comentar sobre Cyrano de Bergerac e a viagem à lua.

É interessante ressaltar que outras influências foram importantes para a composição das narrativas do Castelo, porque o referido livro foi escrito na década de 70, quando Calvino morou na França e participou do Ou.Li.Po (Ouvroir de Littérature Potentielle), um grupo que unia o estudo da matemática e da composição literária, em especial o uso da análise combinatória para compor narrativas pensando no divertimento e no chiste.

Calvino começou a se interessar pelo jogo combinatório e elaborou narrativas fantásticas, usando um discurso metanarrativo que relacionava o mundo real e o mundo da ficção, sem deixar de ter uma preocupação formal com a língua, mostrando seu desejo de se aproximar do estilo de Ariosto por meio de uma escrita clara e precisa: “Este poeta tão absolutamente límpido, divertido e sem problemas, mas ainda assim, no fundo, tão misterioso, tão habilidoso (...) que tira da cultura renascentista um sentido da realidade sem ilusões.” (CALVINO, 2009, p. 70)

Essas críticas nos auxiliam a ver que a influência de Ariosto na produção calviniana não é gratuita, porque segundo Calvino, os autores clássicos e suas produções auxiliam as pessoas a entender quem elas são e onde estão, porque vivem, sejam por afinidade ou por oposição, é necessário sempre confrontar o antigo com o novo ou o passado com o presente.

Dessa forma, procurando compreender a relação entre o Castelo e o Furioso é importante conhecer um pouco mais sobre as histórias de cavalaria, ou seja, perceber a forma pela qual essas histórias foram transmitidas de geração em geração e assim compreender a importância do personagem Orlando dentro dessa tradição.

As histórias de cavalaria influenciaram muito a literatura ocidental, em especial a literatura italiana. De modo particular, a canção da tradição cavaleiresca chamada de La Chanson de Roland influenciou diversos poetas italianos entre eles Matteo Maria Boiardo e Ludovico Ariosto, que compuseram respectivamente o Orlando Innamorato e o Orlando Furioso. Estes poemas foram revisitados pelo escritor Italo Calvino no livro O Castelo dos Destinos Cruzados, cujas narrativas foram compostas por meio do processo de reescritura. E para captar melhor esse processo de reescritura da história da loucura de Orlando é preciso conhecer um pouco mais sobre o personagem.

Em 1968, Calvino foi convidado pela rede italiana RAI a recontar o poema Orlando Furioso em uma série de transmissões de rádio, que mais tarde se transformaram no livro Orlando Furioso di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino, que possui uma **Introdução** explicativa feita por Calvino sobre a La Chanson de Roland e sua influência sobre Matteo Maria Boiardo e Ludovico Ariosto.

Assim sendo, quando se pensa sobre Orlando, evocamos duas possíveis figuras, uma é o sobrinho do Imperador Carlos Magno, que lutou junto ao exército carolíngio e morreu em uma batalha nos Pireneus, que é uma cordilheira, uma fronteira natural entre a França e a Espanha. A outra é o famoso paladino, braço de ferro do exército franco contra os muçulmanos, personagem da tradição de novelas de cavalaria do ciclo carolíngio.

A partir da perspectiva historiográfica temos que o rei dos Francos, Carlos Magno, por volta do ano de 768 realizou várias batalhas visando expandir seu território para configurar o Império Carolíngio. Durante uma incursão militar ao território espanhol, uma das fronteiras do império foi atacada por saxões, levando Carlos Magno a retornar para proteger seu território. O caminho escolhido para a retirada os fez passar pelos Pireneus e a retaguarda do exército franco foi atacada por bascos, gerando o episódio conhecido como a Batalha de Roncisvalle, que aconteceu no ano de 778. Nesta fatídica batalha, o exército franco foi derrotado e o sobrinho do imperador, chamado conde Rolando teria lutado e morrido.

A partir da tradição de cavalaria, temos as canções de gesta e dentre elas La Chanson de Roland, ou A Canção de Rolando, que conta as façanhas bélicas do paladino Rolando contra os muçulmanos, tomando uma perspectiva diversa da historiográfica e criando a imagem mítica do paladino. Na Itália, o nome Rolando sofreu uma pequena alteração e se tornou Orlando.

Assim a perspectiva literária nos leva à Matéria de França ou Ciclo Carolíngio, que contém essas canções de gesta, que contam as aventuras de Carlos Magno e Os Doze Pares da França. Os manuscritos mais antigos da canção de Rolando datam do início do século XI, assim sendo, a mudança dos inimigos de bascos para muçulmanos pode ser entendida pela proximidade histórica às Cruzadas, que marcaram a luta entre cristãos e muçulmanos.

O poema épico Orlando Innamorato de Boiardo foi escrito em 1483 usando a imagem mítica da personagem Rolando. Ele narra um torneio de cavalaria, na qual mouros e cristãos poderiam competir igualmente e por causa disso temos a presença de Angélica, uma princesa maga do Catai (ou China) que se ofereceu como prêmio àquele vencesse seu irmão Argalia.



As peripécias começam quando o cavaleiro chinês perde e Angélica foge do torneio, sendo seguida por Orlando e seu primo Rinaldo. O triângulo amoroso vai funcionar da seguinte forma: Orlando se apaixona por Angélica, que se apaixona por Rinaldo, que a odeia. Isto porque Angélica e Rinaldo beberam das fontes mágicas do amor e do ódio, que os subjulga e os torna amantes infelizes, assim como o filtro mágico de Tristão e Isolda. Essa estratégia narrativa tem suas raízes na relação que se estabeleceu entre amor e morte na cultura ocidental medieval como nos mostra Rougemont:

Amor e morte, amor mortal: se isso não é toda a poesia, é, ao menos, tudo o que há de popular, tudo o que há de universalmente emotivo em nossas literaturas (...) Só existem romances do amor mortal, ou seja, do amor ameaçado e condenado pela própria vida. O que o lirismo ocidental exalta não é o prazer dos sentidos nem a paz fecunda do par amoroso. É menos o amor realizado que a paixão de amor. E paixão significa sofrimento. Eis o fato fundamental. (ROUGEMONT, 1988, p.15)

Seguindo o poema, vemos o retorno de Angélica ao Catai, onde é feita prisioneira pelo rei Agricane, que também se apaixonou por ela. Rinaldo, que estava preso numa ilha encantada a pedido da princesa é liberado, mas só aparece depois de Orlando vencer Agricane para salvar Angélica, que é levada para que o imperador Carlos Magno decida seu destino. E aqui temos novamente o tema da separação, leitmotiv de todo o amor cortês. (ROUGEMONT, 1988, p.74)

O poema Orlando Furioso foi publicado em 1532 e se apresenta como uma continuação do Orlando innamorato, que foi interrompido pela morte de Boiardo. Isso se deu porque tanto Boiardo, quanto Ariosto serviram à corte da família nobre d'Este em Ferrara. No total o Orlando Furioso é formado por 46 cantos, que configuram um universo poético diverso daquele criado por Boiardo, porque não é preciso ler o Innamorato para entender a história contada no Furioso. Como nos lembra Pedro Ghirardi, em sua **Introdução** à tradução de episódios selecionados do Orlando Furioso, Ariosto resolveu dar continuidade ao poema de Boiardo porque o poeta o havia deixado incompleto; contudo, o novo poema não fala de um Orlando sensato e apaixonado, mas sim de um homem enlouquecido pelo amor. Por

consequência, isso gerou uma obra em que o universo poético é diverso daquele criado por Boiardo e, por isso, a obra foi considerada autônoma em relação ao Orlando Innamorato.

No Orlando Innamorato, temos como um dos temas centrais o amor, já no Orlando Furioso o tema central é a loucura, pois não só Orlando está louco e furioso, como também o rei Agramante, cuja fúria gerou a guerra entre cristãos e muçulmanos. Essa loucura não ocupa o posto central no poema à toa, pois o tema surgiu do contato de Ariosto com a literatura latina clássica como nos aponta Ghirardi, que Ariosto inspirou-se nos poetas latinos Virgílio, Ovídio, além de Sêneca e Petrarca, que trabalharam com o tema em seus poemas. Ghirardi aponta ainda que, no Orlando Furioso, assim como no Secretum de Petrarca, há um diálogo entre a loucura mundana e a loucura cristã, sendo a alternância dessas vozes o equilíbrio entre razão e loucura.

Além disso, a meditação sobre a loucura e a razão gerou outra grande marca do poema que é a postura de Ariosto frente às figuras do mundo da cavalaria; essa postura irônica é chamada pela crítica italiana de “sorriso ariostesco”. É uma atitude que faz com que o leitor, ou o público, reconheça em si algo da personagem retratada. Além disso, essa característica será também atribuída à Calvino por um de seus críticos mais famosos, Cesare Pavese, pois ele foi a primeira pessoa a comentar criticamente a obra de Calvino, seu comentário está relacionado ao primeiro livro calviniano, A trilha dos ninhos de aranha, e foi importante porque ele identificou no estilo calviniano, aquilo que chamou de sabor ariostesco, ou seja, uma sensação que reporta ao estilo ariostesco.

Esse sorriso é uma forma de mostrar que os personagens do poema representam homens e mulheres de qualquer época, não só aqueles contemporâneos ao poeta, porque o leitor muda o modo de ver as figuras tradicionais representadas no poema, já que os encontra refletidos dentro de si mesmo ao buscar um sentido maior para a vida. Segundo Ghirardi, o que leva Ariosto a sorrir não é a situação das personagens em si, mas a situação da humanidade. Assim, é relevante mostrar que em Ariosto, o tema de cavalaria é esvaziado dos valores morais e éticos porque o poeta observa os cavaleiros através de uma ironia e um desencantamento que cria uma característica moderna, a inquietação.

Retomando as características do poema, vemos que o Orlando Furioso possui três núcleos temáticos que se entrelaçam, o primeiro e aquele que dá nome a obra é a loucura de Orlando, também temos a história de Ruggero, que é descendente da família d'Este e por fim a luta entre cristãos e muçulmanos.

A ação tem início a partir de uma nova fuga de Angélica e peripécias são criadas para afastá-la de Orlando e Rinaldo. E mais uma vez Orlando abandona seu suserano Carlos Magno para procurar e defender sua amada, sendo assim fiel à lei superior do donnoi, isto é, do amor cortês. (Donnoi ou domnei em provençal designa a relação de vassalagem instituída entre o cavaleiro-amante e sua Dama ou domina.) (ROUGEMONT, 1988, p.30)

No meio de sua viagem de retorno para o Catai, Angélica se apaixona por um guerreiro mouro chamado Medoro. Orlando que não está a par disso, continua a procurá-la e seguindo seu código de honra ajudando todas as princesas que encontra pelo caminho. Por causa disso, ao perseguir o inimigo de uma das princesas, ele acaba por entrar no bosque, onde estão escritas em árvores e numa gruta as declarações de amor de Angélica e Medoro. A confirmação das suspeitas e ciúmes de Orlando vem através da história das núpcias dos amantes contada por pastores que moravam no bosque. O paladino então não consegue compreender porque Angélica o trocou por outro cavaleiro e enlouquece.

Passamos assim ao Castelo, onde Calvino usou cartas de tarô para compor suas narrativas, criando um texto que assimilou os dois poemas. Das oito narrativas que compõem a primeira parte do livro, três têm relações de intertexto diretas com o poema de Ariosto, sendo elas: O Castelo, que é o local no qual as personagens irão se encontrar; História de Orlando louco de amor, que conta desde como Orlando descobriu que Angélica amava Medoro até o momento em que ele recebe sua razão de volta; e por fim História de Astolfo na lua, que conta como o cavaleiro Astolfo encontrou a razão de Orlando que estava perdida na lua.

Como Calvino se utilizou de cartas para compor as narrativas, temos um quadro formado pela união de todas as cartas de todas as histórias e a partir da observação deste quadro percebemos que duas histórias que são complementares e formam uma cruz bem no centro do quadro.<sup>99</sup> Na horizontal temos a História de Rolando louco de amor e na vertical, a História de Astolfo na lua, sendo assim elas se configuram como as histórias mais importantes da primeira parte do livro. Elas são complementares, porque mostram o tema da loucura e da razão, respectivamente.

A primeira narrativa da primeira parte, O Castelo, não conta uma história e sua forma é associada à ideia de narrativa-moldura. Essa narrativa funciona como uma moldura para as narrativas seguintes porque ela cria o primeiro nível narrativo, onde ainda não foram usadas

---

<sup>99</sup> Vide anexo

cartas de tarô para compor as histórias. É também porque descreve uma situação, na qual as personagens estão todas dentro de um castelo, impossibilitadas de falar e irão se comunicar por meio das cartas de tarô.

Podemos assim perceber que cada narrativa tem uma imagem-chave que uma vez compreendida, possibilita apreender o sentido proposto pelo autor para aquela narrativa em particular, dando lugar também para a articulação posterior de todas essas imagens-chave para compreender o sentido da obra como um todo.

O castelo é um topos da literatura e na narrativa essa imagem está ligada à ideia de encontro e desencontro. É interessante perceber que o castelo fica em um bosque, levando a uma imagem dentro de outra imagem, porque o bosque no Orlando Furioso é o labirinto que leva ao castelo encantado, também é onde acontecem os encontros e desencontros que movimentam a trama, ou onde se desenrolam as ações. No entanto, quando Atlante cria o castelo encantado, ele também funciona como um labirinto, no qual os personagens entram, mas não conseguem sair e ficam prisioneiros de um mecanismo ilusório, dessa forma caminham em círculos sem chegar a lugar algum.

A influência do texto ariostesco aparece no Castelo porque Calvino escreveu as narrativas usando a ideia do bosque-labirinto para compô-las, mas essa ideia foi expandida; o labirinto no Furioso é representado pelo bosque, e no Castelo, o labirinto é representado pelas narrativas, ou seja, ele é uma ideia. O bosque-labirinto se transformou em um labirinto da linguagem, onde os símbolos ou signos são multiformes e passíveis de serem interpretados de várias formas segundo o conhecimento de mundo de cada leitor.

Amarrando a imagem de labirinto à imagem do cavaleiro, notamos que Orlando se perdeu no bosque antes de enlouquecer, unindo o plano físico e psicológico do labirinto.

O Orlando, no Furioso, é um herói, contudo não é aquela figura clássica da literatura de cavalaria, porque em seu poema Ariosto dessacraliza a figura do cavaleiro usando para tanto a caricatura, a ironia e o estranhamento em relação ao mundo. Ele é um herói que passa por um processo de perda de sanidade, porque seu amor não é correspondido, gerando a quebra de expectativa e de confiança que o cavaleiro tinha em si mesmo.

As inscrições nas árvores contendo os nomes de Angélica e Medoro são as **Palavras-Chave** para o entendimento da loucura de Orlando. O interessante é observar que essa loucura foi causada pela leitura de palavras, que Orlando tenta racionalizar e se convencer que Angélica o ama usando de várias estratégias, mas no fim ele permanece em dúvida.

A leitura inicia um processo que vai crescendo até culminar no momento em que ele ouve a história dos pastores, ou seja, a prova de que as núpcias de Angélica e Medoro existiram. As palavras seguem uma gradação e estão ligadas ao apagamento da luz do intelecto de Orlando, lentamente elas fazem com que ele perca as esperanças, se permita dar vazão aos próprios sentimentos. Assim a dor da decepção o consumiu primeiro em ciúme, depois em tristeza, e por fim ela se transformou na ira que o levou a loucura.

A loucura para Ariosto pode ser entendida por meio de conceitos do Humanismo, difundidos no Renascimento; o excesso de paixão e desejo são sempre a causa da loucura. É o excesso que leva a perda da razão, pois a razão é aquilo que regula e organiza as ações dos homens e da sociedade; sua perda leva então a degradação do homem.

A degradação dessa personagem é devagar, primeiro ele perde sua armadura que lhe dava status de cavaleiro, depois sua espada, ou seja, o símbolo de sua força. Além disso, o próprio corpo do Orlando se degrada, pois ele não se alimenta direito, não dorme, com isso emagrece e deixa de ter os cuidados de higiene, ficando irreconhecível. A loucura de Orlando se reflete na perda da noção de cultura, porque nada do que ele representava socialmente foi suficiente para conquistar sua amada Angélica, por isso vemos o personagem aos poucos abandonar suas origens, sua educação, sua fé e por fim o código dos cavaleiros.

Depois disso, o cavaleiro destruiu as inscrições de amor, porque Orlando tentava destruir o caos que se instalou dentro dele, como se ao destruir as palavras inscritas na parede e nas árvores, ele pudesse também destruir o acontecido no passado e permitir-se ter esperanças de novo. Ou talvez tentasse destruir a natureza caótica para que ele pudesse recobrar sua cultura, ou seja, sua razão e reordenar seus sentimentos. Contudo, essa atitude foi em vão, pois sequer aplacou a dor que sentia e continuou a atormentá-lo até sucumbir.

Diferente do capítulo introdutório, a estratégia usada pelo narrador do Castelo é o flashback, pois Orlando, nessa ocasião já havia passado pela loucura e reconquistado sua razão, ele não está enlouquecido nesse momento, somente está lembrando o que ocorreu. Essa personagem não age da mesma forma no poema de Boiardo, nem no poema ariostesco e nem no Castelo. O Orlando de Calvino não é inacessível, também não está apaixonado, muito menos, louco, podemos dizer que esse Orlando é sábio, pois já experimentou muitas coisas, recebeu sua razão de volta, passou a enxergar o mundo de outra forma.

A propósito, passamos então para a parte em que é descrita a recuperação da razão de Orlando. É oportuno comentar que a história de Astolfo se inicia com um comentário do

narrador a respeito da história de Orlando, que expõe sua vontade de que Astolfo estivesse ali porque ele havia se encarregado do dever de resgatar a razão de Orlando.

Já nessa apresentação podemos ver que Astolfo é um personagem querido para Calvino, ele tem destaque, sua postura e atitudes são diferentes ele é tratado de forma diferenciada, porque esse cavaleiro possuiu algumas alcunhas. O narrador o chama de cavaleiro inglês ou o cavaleiro inglês, posteriormente de cavaliere del gratuito ou cavaleiro do gratuito. Contudo, a única que Calvino vai explorar é a do cavaleiro do gratuito, fazendo uma aproximação entre ele e a Lua, porque o narrador ao descrever a Lua vai chamá-la de o mundo do gratuito.

Na primeira sequência de cartas Calvino introduz dois dos temas que compõem o episódio ariostesco chamado de “Astolfo na lua”, a conotação política e o julgamento da sociedade sobre aqueles que perdem sua razão. A fala de Carlos Magno nos mostra que a situação pela qual passa o paladino Orlando incomoda ao imperador não só porque ele é seu sobrinho, mas também por causa do peso religioso que isso traz, já que ele não pode falar abertamente do assunto porque sente vergonha. A loucura por amor não é um motivo digno de um paladino, como seria se fosse uma penitência cristã, ou as macerações do corpo, ou o castigo do orgulho da mente que segundo o imperador trariam uma vantagem espiritual cristã.

No entanto, a real motivação de Carlos Magno ao chamar Astolfo para recuperar Orlando é a preocupação com a situação da cidade de Paris sitiada pelos sarracenos. Aqui, Calvino vai trabalhar um pouquinho o mito do assédio dos mouros à Paris.

Na segunda parte, Calvino indica que talvez Astolfo tenha recorrido a um sábio ou a um mago, como também os paladinos de Artur recorreram à Merlin. No Raccontato, Calvino ao recontar esse episódio, descreveu este sábio como um santo poeta chamado Giovanni Evangelista, que teria dito a Astolfo como recuperar a razão de Orlando e assim ajudar o exército de Carlos Magno a defender o cristianismo.

Astolfo é um personagem interessante porque possui seu próprio animal alado, o hipogrifo, na qual montou e seguiu para a Lua.

A descrição da Lua feita pelo narrador nesta narrativa é bem mais delicada do que aquela feita anteriormente na história de Orlando; e retomando a ideia de intersecção entre Astolfo e o satélite, lembramos que ambos estão relacionados à ideia do gratuito, podemos selecionar para cada um deles significados da palavra gratuito: por um lado a Lua é um astro desprezado, independente, que pouco se importa com as coisas da Terra, mesmo porque é

um lugar praticamente vazio. Por outro lado temos Astolfo, um guerreiro desinteressado, com atitude espontânea e altruísta.

Além disso, ambos possuem a qualidade de realizar atos sem pedir recompensa; a Lua retém tudo que se perde na Terra e não é preciso nada além de ir até ela para reaver o que se perdeu, Astolfo por sua vez, neste episódio ariosteco, encontrou um reino no meio do caminho de busca da razão de Orlando e se dispôs a ajudar o soberano sem que lhe fosse necessário oferecer nada em troca.

Na lua, o primeiro habitante que Astolfo encontrou foi um homem, que é naquele momento podia ser entendido como um poeta, que na imagem segura uma pena e pela postura parece estar escrevendo. Essa interpretação do narrador nos dá uma indicação da temática que Calvino pretende abordar nessa parte da narrativa, pois na visão do narrador o poeta estava concentrado interpolando as rimas de suas oitavas e criando os encontros, desencontros e as razões do poema, aproximando dessa vez o poeta representado pela carta de tarô a Ariosto. A interpolação das rimas das oitavas e o fato do poeta estar na superfície da Lua, ou seja, ser um poeta lunar é o que nos permite afirmar que Calvino desejava homenagear Ariosto nessa passagem da narrativa.

A Lua inspira as pessoas, mas não é habitada por elas, ela não é uma ilusão como o castelo de Atlante, mas também está vazia, ela também é o centro de um horizonte nulo, pois também não leva a lugar algum, porque aqueles que estão no mundo da lua, ou loucos, também não chegam a lugar algum. Ao final dessa narrativa percebemos que o narrador finalizou os comentários a respeito das cartas, mas não nos deu detalhes de como Astolfo encontrou a Razão de Orlando.

A história de Astolfo na lua é de todas as narrativas, aquela que chama mais atenção porque se distancia da fórmula que Calvino estava repetindo desde a primeira história. É também aquela que possui mais reflexões a respeito da função da literatura, de seu lugar e do escritor ou poeta na sociedade; além disso, é a narrativa que faz referência aos poetas lunares que Calvino tanto admirava.

Dessa forma, nos três capítulos escolhidos para esse trabalho, selecionamos temas e imagens importantes: o castelo, o bosque, o labirinto, a literatura, a reescritura, o cavaleiro, a loucura, a razão, cultura, natureza, e por fim, o lugar do escritor ou do poeta na sociedade; sendo todos eles fundamentais para a compreensão da poética calviniana. O castelo representa a cultura, que está também associada ao lugar da literatura no mundo, em paralelo com a Lua

que representa o lugar do poeta na sociedade e a ligação desses dois tópicos por meio do labirinto que representa a vida, que deve ser vivida mantendo em equilíbrio a loucura e a razão.

Em relação ao tempo e ao espaço, a estudiosa Bernardini Napoletano aponta que o mundo cavaleiresco se desenvolve em um lugar que pode ser chamado de mítico ou legendário, mas que está paralelo à realidade atual. A pesquisadora Lene Waage Petersen ao descrever o espaço mítico-lendário onde esses cavaleiros se movem, nos mostra que ele extrapola os limites geográficos e vai compor um espaço metanarrativo e utópico. Essa característica ariostesca de extensão e dilatação do espaço narrativo é usada por Calvino para fazer uma ponte com a realidade contemporânea em que vive.

Portanto, as sugestões reflexivas apontadas por Calvino ao longo das suas narrativas nos ajudam a ver os objetos através de múltiplos pontos de vista, conforme uma perspectiva que encara a literatura como uma transgressora de barreiras, pois as metáforas criadas devem sempre ultrapassar a fronteira da linguagem comum, elas devem criar significados novos e variados através da reelaboração das imagens, sendo assim espelho da situação da realidade e da sociedade atual que é cada vez mais múltipla e fracionada.





**Referências:**

ARIOSTO, L. **Orlando Furioso**. Tradução Pedro Garcez Ghirardi. Cotia: Ateliê Editorial, 2004. 2ª ed.

BERNARDINI NAPOLETANO, F. **I segni nuovi di Italo Calvino**: de Le Cosmicomiche a Le città invisibili. Roma: Bulzoni, 1977.

CALVINO, I. Il Castello dei destini incrociati. **Milano**: Arnoldo Mondadori Editore, 1973.

CALVINO, I. **Orlando Furioso di Ludovico Ariosto**: raccontato da Italo Calvino. Torino: Giulio Einaudi Editore, 1970.

CALVINO, I. **O castelo dos destinos cruzados**. Tradução: Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. 1ª ed.

CALVINO, I. **Seis propostas para o próximo milênio**. Tradução Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. 3ª ed.

CALVINO, I. **Assunto Encerrado** – Discursos sobre literatura e sociedade. Tradução: Roberta Barni. Companhia das Letras, 2006. 1ª ed.

CALVINO, I. **Por que ler os clássicos**. Tradução Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. 5ª ed.

MOREIRA, M.E.R. **Saber Narrativo**: Proposta para uma leitura de Italo Calvino. Belo Horizonte: Tradição Planalto, 2007.

PETERSEN, L. W. Calvino lettore dell' Ariosto, 2011. [https://tidsskrift.dk/index.php/revue\\_romane/article/view/12062/22960](https://tidsskrift.dk/index.php/revue_romane/article/view/12062/22960) - último acesso em 03/11/15

## DISCURSOS, LETRAMENTOS, PRODUÇÕES DE SENTIDOS: O SER PROFESSOR NO AEE

Luciana Andrade Miranda (UNINCOR)

**Resumo:** Neste artigo, pretende-se analisar nos modos de dizer de dois educadores, de instituições distintas, traços de subjetividade, o que envolve o processo de construção do saber-fazer docente no ensino da segunda língua (L2). Nessa linha, numa perspectiva linguístico-discursiva, norteada pelas contribuições dos estudos da Análise do discurso, com base em Foucault (Cf. 2014, p. 60), pretende-se mapear nos discursos de dois sujeitos-objeto regularidades semânticas, pragmáticas e lexicais (Cf. KOCH; ELIAS, 2013, p. 194-202), que poderiam orientar os processos de construção de sentidos do ‘ser professor’ no contexto de AEE – Atendimento Educacional Especializado – considerando não apenas a sua formação acadêmica, mas, também, as suas experiências ancoradas em suas visões de mundo. As reflexões deste estudo vão ao encontro da Linguística Aplicada (Cf. KLEIMAN, 2001, p. 40) e do Letramento (KLEIMAN, 1995, p. 16), considerando a construção de alternativas que envolvam as práticas sociais do professor no ensino da língua portuguesa – modalidade escrita – para alunos com surdez. Essa linha teórica e reflexiva se justifica, pois se observa que o saber-fazer do professor, ancora-se nas reconstruções de conhecimentos pautadas em vivências. Sendo assim, há indícios de que o saber-fazer da academia ficaria em um plano, paralelo, durante o processo de ensino.

**Palavras-Chave:** Atendimento Educacional Especializado; Letramento; Escolarização; Discursos.

### Introdução

Este artigo apresenta fundamentação teórica e dados preliminares referentes ao projeto de dissertação – Mestrado na UNINCOR – intitulado como: “DOS INSIGHTS AOS SENTIDOS: um estudo sobre o processo educativo de ensino da língua portuguesa no AEE, em Três Corações”. Para este artigo, pretende-se analisar o processo de construção do saber-fazer docente no ensino da segunda língua (L2), considerando a formação e o letramento desses profissionais de ensino, no Atendimento Educacional Especializado (AEE). Seguindo

essa linha investigativa, busca-se uma reflexão empreendida nos traços de subjetividade (Cf. FOUCAULT, 2014, p. 33) que perpassam os saberes e as representações envolvidas nos processos de letramento de dois sujeitos professores, atuantes no AEE.

Assim, as reflexões deste estudo vão ao encontro da Linguística Aplicada (Cf. KLEIMAN, 2001, p. 40) e do Letramento (KLEIMAN, 1995, p. 16), considerando a construção de alternativas que envolvam as práticas sociais do professor no ensino da língua portuguesa – modalidade escrita – para alunos com surdez.

Essa linha teórica e reflexiva se justifica, pois se observa que o saber-fazer do professor, ancora-se nas reconstruções de conhecimentos pautadas em vivências. Sendo assim, há indícios de que o saber-fazer da academia ficaria em um plano, paralelo, durante o processo de ensino. Montoan (2006, p. 53), destaca, inclusive, que há “[...] uma cisão entre o que os professores aprendem e o que põem em prática nas salas de aula”.

Nessa linha, numa perspectiva linguístico-discursiva, norteadas pelas contribuições dos estudos da Análise do discurso, com base em Foucault (Cf. 2014, p. 60) assume-se, aqui, que os discursos dos sujeitos são carregados de intencionalidades e trazem marcas da subjetividade e estas se manifestam nas ações languageiras.

Como corpus, serão utilizados dois recortes das entrevistas, realizadas em dias alternados, em escolas municipais de Três Corações, MG. A primeira, com o AEE – 1<sup>100</sup>, ocorreu no dia 02 de setembro de 2015, com início às 10h30min, tendo duração de 09min15s; a segunda, com o AEE – 2, sucedeu no dia 03 de setembro de 2015, às 12h40min, com duração de 13min40s.

Pretende-se mapear nesses discursos regularidades semânticas, pragmáticas e lexicais (Cf. KOCH; ELIAS, 2013, p. 194-202), que poderiam orientar os processos de construção de sentidos do ‘ser professor’ no contexto de AEE, considerando não apenas a sua formação acadêmica, mas, também, as suas experiências ancoradas em suas visões de mundo.

## **O Letramento Do Professor**

A escrita e a leitura permitem aos sujeitos, uma maior interação com o mundo das informações e dos conhecimentos construídos social e historicamente. A “escrita é cultural e dependente do valor associado às práticas de leitura e escrita ao longo da socialização dos

---

<sup>100</sup> Os sujeitos participantes da pesquisa foram nomeados como: AEE 1 e AEE 2.

falantes” (MATÊNCIO, 1994, p. 43). Esse fato já é conhecido por nós educadores, mas, no dia a dia, alguns questionamentos perpassam a nossa prática docente e nos convidam a refletir sobre as influências que sofremos na construção do nosso saber-fazer docente, sendo que os nossos atos de ler e escrever estão intrinsecamente relacionados à interação e às práticas realizadas entre os falantes (Cf. MATÊNCIO, 1994, p. 45).

É fato que a sociedade vive imersa no mundo da escrita. Por todos os lados, encontram-se panfletos, placas, jornais, livros, outdoors, folhetos de promoção de supermercados, bulas de remédio, dentre outros. Os sujeitos mesmo que não saibam ler ou escrever, já percebem e até mesmo compreendem alguma parte desses gêneros. Há indícios de que:

[...] as práticas sociais de letramento que exercemos nos diferentes contextos de nossas vidas vão constituindo nossos níveis de alfabetismo ou de desenvolvimento de leitura e de escrita; dentre elas, as práticas escolares. Mas não exclusivamente, como mostram nossos exemplos. É possível ser não escolarizado e analfabeto, mas participar, sobretudo nas grandes cidades, de práticas de letramento, sendo, assim, letrado de uma maneira. (ROJO, 2009, p. 98)

A polêmica do não ser alfabetizado, mas ser letrado é exemplificado por Rojo (Cf. 2009, p. 96), a partir da leitura de um livro por um aluno, onde era falado sobre um vendedor de balas que vende balas para sustentar seus filhos, mostrando um bilhete com o preço; uma moça que está em um dilema, não sabe se retira dinheiro no caixa eletrônico ou se utiliza o cartão para comprar um remédio e; de um tocador de atabaque que conseguiu unir o rap com a língua indígena. Penso ser importante o contato com diversos gêneros na escola, pois eles auxiliam na dinâmica de ensino da escrita e da leitura.

A professora Magda Soares (Cf. 1996, p. 59), também faz apontamentos acerca da necessidade da união de dois instrumentos que podem ser considerados como alicerces para esse ensino: a alfabetização e o letramento. Este apontamento reafirma o que foi dito, pois a alfabetização:

[...] ultrapassa de muito a mera aquisição de uma “técnica” – o saber ler e escrever; o acesso à leitura e à escrita, como acesso a condições

de possibilidade de participação social e cultural, é, fundamentalmente, um processo político, através do qual grupos excluídos dos direitos sociais, civis e políticos e dos privilégios, na luta pela participação no poder e nas instâncias culturais e de prazer; enfim, na luta pela transformação social. (SOARES, 1996, p.59)

Ao contrário, o letramento ultrapassaria o ato de ler e escrever, ele reporta a um modo de agir, a uma conduta perante diferentes textos, contextos e situações, “[...] correlacionados às práticas sociais e culturais dos diversos grupos [...]” (KLEIMAN, 1995, p. 16). Com isso, podemos pensar que a união destes instrumentos possibilitaria uma maior intervenção e atuação do sujeito no mundo em que ele vive.

Na escola, o docente é o mediador deste processo, mas para fazer isso, ele precisa dominar as especificidades de sua profissão e conhecer suas atribuições. Há de se considerar, também, o letramento desse profissional (práticas de leitura e escrita que se dão no uso de forma individual e coletiva), que é imprescindível para que o docente lide coerentemente com os diferentes grupos que irá atuar. Essa abrangência da noção de ensino pelo docente que interfere nas suas compreensões sobre as teorias a serem utilizadas em sala de aula e também em sua prática.

Pode-se considerar que cada sujeito (professor) lida com o seu conhecimento de uma maneira, ainda mais porque cada indivíduo possui experiências e vivências únicas, esta situação é alvo de muitas discussões feitas por especialistas e pela sociedade em geral atualmente.

Com a visão da Língua Aplicada (LA), a temática da formação do professor e de seu letramento podem ser analisados na conjunção de interesses nos processos de interação em sala de aula, na aplicabilidade das práticas de leitura com um olhar sócio-histórico, e, na escrita dos estudos do letramento. Estudos feitos por Kleiman (2001, p. 40) apontam que essa interpretação poderia se estabelecer de forma dicotômica, podendo tornar-se um amparo para a prática do formador ou apresentar-se como um conflito com características irrelevantes.

Sendo assim, a partir de uma perspectiva interacionista é de suma importância problematizar sobre a formação dos docentes (individual, acadêmica e profissional) e ainda, levantarmos questionamentos sobre os saberes necessários a esse profissional e sobre os

insights que podem canalizar ou restringir o processo de ensino. São múltiplas as possibilidades de sentidos no processo de ensino-aprendizagem.

Soares (2001) ressalta que o docente deve compreender que esse processo:

[...] implica habilidades várias, tais como: capacidade de ler ou escrever para atingir diferentes objetivos - para informar ou informe-se, para interagir como os outros, para imergir no imaginário, no estético, para ampliar conhecimentos, para seduzir ou induzir, para divertir-se, para orientar-se, para apoio à memória, para catarse...: habilidades de interpretar e produzir diferentes tipos e gêneros de textos; habilidades de orientar-se pelos protocolos de leitura que marcam o texto ou de lançar mão desses protocolos, ao escrever: atitudes de inserção efetiva no mundo da escrita, tendo interesse e informações e conhecimentos, escrevendo ou lendo de forma diferenciada, segundo as circunstâncias, os objetivos, o interlocutor [...] (SOARES, 2001, p. 92)

E mais, o processo é transformador, permiti ao sujeito pensar e andar com as próprias pernas. Possibilitar isto é permitir a reflexão crítica, é formar cidadãos atuantes. Compreendendo, atuando e interagindo no mundo em que vive. Podemos dizer que esse é o propósito da função docente ou ainda tem mais? O sujeito se constitui na e pela linguagem, a vida é dialógica por natureza (Cf. BAKHTIN, 2011, p. 348).

### **As Formações Enunciativas**

O que se pode encontrar nos discursos dos professores? O que normatiza essa profissão? Qual o seu papel na sociedade? Esses são alguns apontamentos necessários para compreendermos a formação das modalidades enunciativas dos docentes.

Considere-se, inicialmente, o status da profissão de nossos sujeitos objeto. Ambos são pertencentes a escolas municipais da rede de ensino de Três Corações, MG, estando envolvidos em uma nova (que não é tão nova) proposta educacional inclusiva, atuando como professores de AEE. Esses profissionais possuem atribuições específicas, embasadas pela

legislação vigente. Abaixo serão listadas as atribuições que constam na Resolução nº 4/2009 da CNE/CEB do Ministério da Educação:

Art. 13. São atribuições do professor do Atendimento Educacional Especializado: I – identificar, elaborar, produzir e organizar serviços, recursos pedagógicos, de acessibilidade e estratégias considerando as necessidades específicas dos alunos público-alvo da Educação Especial; II – elaborar e executar plano de Atendimento Educacional Especializado, avaliando a funcionalidade e a aplicabilidade dos recursos pedagógicos e de acessibilidade; III – organizar o tipo e o número de atendimentos aos alunos na sala de recursos multifuncionais; IV – acompanhar a funcionalidade e a aplicabilidade dos recursos pedagógicos e de acessibilidade na sala de aula comum do ensino regular, bem como em outros ambientes da escola; V – estabelecer parcerias com as áreas intersetoriais na elaboração de estratégias e na disponibilização de recursos de acessibilidade; VI – orientar professores e famílias sobre os recursos pedagógicos e de acessibilidade utilizados pelo aluno; VII – ensinar e usar a tecnologia assistiva de forma a ampliar habilidades funcionais dos alunos, promovendo autonomia e participação; VIII – estabelecer articulação com os professores da sala de aula comum, visando à disponibilização dos serviços, dos recursos pedagógicos e de acessibilidade e das estratégias que promovem a participação dos alunos nas atividades escolares. (MEC, 2009, p. 3)

Essas atribuições não são limitadoras, pois entende-se que os alunos apresentam singularidades e particularidades que devem ser respeitadas e, dificuldades que devam ser minimizadas. Sendo assim, o profissional tem liberdade para criar estratégias diferenciadas de ensino, propiciando a estimulação de habilidades necessárias para o pleno exercício do aluno.

Outro ponto a ser considerado se faz pela subordinação. Há uma hierarquia, uma secretária de educação que permitiu a continuidade ao serviço prestado (o serviço é garantido por lei e foi iniciado em 2006 na cidade), apoiando o serviço do AEE; uma coordenação que



orienta e estimula práticas de ensino dinâmicas e que proporciona o estudo continuado efetivado em reuniões semanais.

Estes por sua vez, respondem a um órgão maior, o Ministério da Educação, que possui um corpo constituinte que é influenciado pelo poder político e por seus representantes legais. Tanto que, na publicação da Política Nacional de Educação Especial na Perspectiva da Educação Inclusiva (2008) o grupo organizador, teve a participação de procuradores do Ministério Público Federal, que na época atuaram judicialmente e extrajudicialmente na defesa dos direitos da pessoa com deficiência.

Com este panorama, pode-se levantar algumas hipóteses relativas ao status do professor de AEE perante a sociedade. Uma confia plenamente e/ou com ressalvas na responsabilidade que o professor de AEE tem quanto à inclusão real dos alunos com necessidades especiais e altas habilidades – superdotação nas escolas, pois estes oferecem uma complementação e/ou uma suplementação do ensino. Outra, totalmente contrária, relata sobre a não necessidade de ter estes profissionais na escola (presença desnecessária), sendo melhor a utilização de professor de apoio para o aluno durante todas as atividades, inclusive para fazer adaptação de materiais para o aluno. E por último, alguns extremistas que consideram inadmissível a presença de alunos com necessidades especiais serem matriculados na escola regular, sendo que os professores do AEE deveriam trabalhar em ONGs ou organizações não lucrativas.

As instituições educacionais estão no processo de ressignificação de suas práticas, tanto com relação ao novo padrão de aluno, como para a inclusão dos alunos com necessidades especiais. E a sociedade percebe esta transformação, tanto que esta passa a ser local de tantas problematizações e estudos.

E, o posicionamento discursivo do sujeito, como se forma neste processo? O corpus proposto para a análise da dissertação é muito extenso, estamos no início da pesquisa, resolvemos então, recortá-lo em cenas que ilustram os possíveis desencontros nos discursos dos docentes, relacionados às teorias; às práticas aos saberes e; às vivências tanto pessoais como profissionais que são realizadas no âmbito escolar e nos atendimentos do AEE em L2 com alunos surdos.

Percebe-se nos enunciados de cada sujeito objeto, alguns elementos que se considera importantes para reflexão:

[...] um acontecimento que nem a língua nem o sentido podem esgotar inteiramente. Trata-se de um acontecimento estranho, por certo: inicialmente está ligado, de um lado, a um gesto de escrita ou à articulação de uma palavra, mas, por outro lado, abre para si mesmo uma existência remanescente no campo de uma memória, ou na materialidade dos manuscritos, dos livros e de qualquer forma de registro, e em seguida, porque é único como todo acontecimento, mas está aberto à repetição, à transformação, à reativação, finalmente, porque está relacionado a situações que o provocam, e as consequências por ele ocasionadas, mas, ao mesmo tempo, e segundo uma modalidade inteiramente diferente, a enunciados que o precedem e o seguem. (FOUCAULT, 2014, p. 34-35)

Sendo assim, alguns posicionamentos podem ser observados nesse acontecimento, que orientam sentidos múltiplos.

### **Caminhos Metodológicos**

Como já foi dito, este artigo é parte de uma investigação maior de mestrado, cujas análises contemplam os discursos e os saberes necessários ao professor de L2. Os sujeitos de pesquisa consistirão em dois professores de Atendimento Educacional Especializado (AEE) que atuam no ensino da Língua Portuguesa na modalidade escrita (AEE - 1; AEE - 2) para alunos surdos em escolas da rede municipal de Três Corações, MG. Ambos possuem Graduação em Letras, Especialização em AEE e; cursos de Aperfeiçoamento referentes ao público alvo da Educação Especial, sendo realizada uma pesquisa-ação de caráter reflexivo e colaborativo, onde serão analisados os dizeres dos sujeito-objeto através de: questionário com enunciados abertos e fechados e a uma entrevista, relacionados a prática do atendimento em L2, a formação pessoal, acadêmica e docente. Os dados serão analisados de forma qualitativa.

Como o corpus é muito extenso, apresenta-se, logo a seguir, recortes de cenas que ilustram os possíveis desencontros nos discursos dos docentes, relacionados à teoria; às práticas aos saberes e às vivências tanto pessoais como profissionais, sendo realizadas no âmbito escolar e nos atendimentos do AEE em L2 com alunos surdos.

A tematização indagadora escolhida foi: P – 5: “Como você entende a frase: Tu te tornas eternamente responsável por aquilo que cativas?” Essa escolha se fez com o intuito de inferir sobre o posicionamento do sujeito objeto e sobre a sua atual posição para verificar as influências do letramento na prática docente, mesmo sabendo que, a frase poderia sugerir o entrevistado.

Abaixo, dois excertos das cenas:

- AEE – 1: Bom, eu, eu, eu sinto uma responsabilidade muito grande por eles, porque eu acho que é minha função ensiná-lo a Língua Portuguesa, né, porque eu escolhi esse caminho, e eu acho super importante ele saber essa língua portuguesa para ele se tornar um cidadão atuante na sociedade, porque a sociedade que ele vive, é uma sociedade letrada na língua portuguesa, né, então ele precisa saber, ele precisa dominar essa língua portuguesa para ele ser um cidadão e atuar e fazer suas escolhas e eu me sinto muito responsável por isso.
- AEE – 2: Huum, essa frase, no meu entendimento, ela tem assim, vários sentidos, né, pode ser, se tiver no contexto social, vai ter um sentido, no contexto familiar outro, é, é eu vou tentar falar, mais no contexto escolar, ta! E...principalmente envolvendo professora de AEE e o aluno surdo, né. É, como professora, eu penso que, nós somos sempre responsáveis, nós professores, né, por aqueles alunos que nós cativamos, né, a a partir do momento que uma professora de AEE, ela, consegue ter um laço com o aluno, ela consegue manter uma interação com esse aluno, ela se torna responsável por ele. E é uma responsabilidade que não é, apenas naquele momento, naquele ano, naquele mês, que ela ta fazendo determinado trabalho, mas é uma responsabilidade, assim, para a vida, né, é uma responsabilidade eterna, porque tem saberes, tem conhecimentos que são adquiridos, ali, ali, no atendimento educacional especializado que aquele aluno vai levar pro resto da vida, então, é uma responsabilidade eterna, não é, é um vínculo que de certa maneira, ele permanece por toda a vida.

Para o tratamento dos dados, destaca-se, a seguir, fragmentos, numerados, dos dizeres dos professores, e suas respectivas análises.

Quadro 01

AEE – 1	AEE – 2
---------	---------

1)“[...] eu sinto uma responsabilidade muito grande por eles [...]”	7)“É, como professora [...]”
2)“[...] porque eu acho que é minha função ensiná-lo a Língua Portuguesa [...]”	8)“[...] eu penso que, nós somos sempre responsáveis [...]”
3)“[...] eu escolhi esse caminho [...]”	9)“[...] nós somos sempre responsáveis, nós professores, né, por aqueles alunos que nós cativamos [...]”
4)“[...] acho super importante ele saber essa língua portuguesa para ele se tornar um cidadão atuante na sociedade [...]”	10)“[...] partir do momento que uma professora de AEE, ela, consegue ter um laço com o aluno, ela consegue manter uma interação com esse aluno, ela se torna responsável por ele.”
5)“[...] a sociedade que ele vive, é uma sociedade letrada na língua portuguesa [...]”	11)“[...] é uma responsabilidade que não é, apenas naquele momento, naquele ano, naquele mês, que ela ta fazendo determinado trabalho, mas é uma responsabilidade, assim, para a vida, né, é uma responsabilidade eterna [...]”
6)“[...] ele precisa saber, ele precisa dominar essa língua portuguesa para ele ser um cidadão e atuar e fazer suas escolhas[...]”	12)“[...] tem saberes, tem conhecimentos que são adquiridos, ali, ali, no atendimento educacional especializado que aquele aluno vai levar pro resto da vida [...]”
	13)“[...] é um vínculo que de certa maneira, ele permanece por toda a vida.”

Fonte: Dados constituídos pelo pesquisador

Note que o sujeito objeto AEE – 1 demonstra, nos enunciados 1, 2 e 3, a sua posição de ordem perceptiva sobre determinadas situações e contextos, deslocando-se assim, para um nível mais reflexivo, em que as internalizações podem interferir em tomadas de decisão e supostas posturas, pois as mesmas partem da intenção individual e não coletiva, utilizou as escolhas lexicais: “Eu sinto”; “Eu acho”; “Minha função” “Eu escolhi”

Já nos enunciados 4, 5 e 6, observa-se a influência social do uso da língua portuguesa na comunidade. Ao tentar mostrar a sua opinião, o sujeito objeto se contradiz, pois ao falar

sobre da “super” importância do conhecimento da língua portuguesa, acaba anulando a importância do uso da Libras. Há indícios de que, se o aluno surdo não souber a língua dominante ele não poderá exercer o seu direito de cidadão, crítico e atuante. Sobressai a relação de poderes e saberes subjugados à classe hegemônica (ouvintes), que valorizam as suas formas linguageiras. “Pode-se dizer que esse relacionamento de elementos diferentes (alguns são novos, outros, preexistentes) é efetuado pelo discurso [...]” (FOUCAULT, 2014, p. 64), neste caso, é o discurso docente enquanto prática. A formação das modalidades enunciativas da profissão estão impregnadas no discurso do sujeito objeto AEE – 1.

Com relação ao AEE -2, na cena 7, fica clara a noção de pertencimento à instituição Escola, em que o profissional possui atribuições específicas (citadas logo acima) dentro do ensino, dando ênfase no enunciado: “Como professora”

Assim como o AEE -1, em AEE -2, na cena 8, também se nota o posicionamento de ordem perceptiva, mas nesse caso ao invés de “sinto”, é utilizada a escolha lexical “nós somos”, sendo acrescentada a noção de coletividade, fato contrário a AEE – 1 que possui uma reflexão mais individual.

O laço afetivo, criado durante o processo de aprendizagem com o aluno surdo, sugere uma noção de responsabilidade sobre a formação desse sujeito ao longo da vida. Penso que no enunciado 10, 11 e 13, AEE -2 utilizou em seu discurso marcas individuais que apontam para as suas práticas discursivas, devido as escolhas: “A partir do momento que uma professora de AEE, ela, consegue ter um laço com o aluno”; “responsabilidade eterna”; “por toda a vida”

E, mais, no enunciado 12, AEE -2, em seu dito, demonstra que muitos saberes não são relacionados aos conteúdos que devem ser ensinados nos atendimentos (aula), e sim, aos conhecimentos que são construídos na interação, na troca de saberes entre professor e aluno, com a utilização de frases como: “Tem saberes, tem conhecimentos que são adquiridos”

### **Considerações Finais**

Percebe-se que os discursos concebidos pelos sujeitos objetos analisados apontam para a dispersão (alastramento) do posicionamento dos sujeitos. A formação discursiva se faz na e pela união da subjetividade psicológica; pelas posições que o sujeito ocupa na sociedade e; pelos lugares institucionais que ele se encontra.

A prática pedagógica desses sujeitos se faz além da teoria. As formações discursivas têm grande impacto na compreensão dos saberes necessários para o ensino da língua portuguesa na modalidade escrita para alunos surdos.

Esse fato pode ser confirmando durante a análise, quando ambos os sujeitos caminharam o seu pensamento para a construção coletiva de saberes, que ocorre na interação, onde as práticas e eventos de letramento contribuem para o gerenciamento profissional e pessoal.

Há indícios, também, de um jogo de relações que prescreve os nossos sujeitos, de como o lugar institucional promove certo discurso.

A formação discursiva do 'ser professor' ultrapassa a formação acadêmica. O letramento docente se faz em um contínuo, em um processo onde conhecimentos e saberes perpassam inúmeros interlocutores que assumem identidades distintas.

Os professores de AEE compartilharam em seus enunciados muitas tomadas de consciência, que puderam ser percebidas nas cenas demarcadas.

## Referências

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da Criação Verbal**. 6. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011, p. 337- 357.

BRASIL. **Constituição da república federativa do Brasil**. Casa Civil. Disponível em: < [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/Constituicao/Constituicao.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Constituicao/Constituicao.htm)>. Acesso em 7 mai. 2010.

BRASIL. **Diretrizes nacionais para a educação especial na educação básica**. [S.I.]: Virtual. Disponível em: < <http://portal.mec.gov.br/cne/arquivos/pdf/CEB0201.pdf>>. Acesso em: 7 mai. 2010.

BRASIL. **Programa educação inclusiva: direito à diversidade**. [S.I.]: Virtual. Brasília: SEE - MEC. Disponível em: < [http://portal.mec.gov.br/index.php?option=com\\_content&view=article&id=17434&Itemid=817](http://portal.mec.gov.br/index.php?option=com_content&view=article&id=17434&Itemid=817)>. Acesso em 15 mai. 2010.

FOUCAULT, M. **A Arqueologia do saber**. 8.ed. Tradução Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense, 2014.

KLEIMAN, Angela B. Letramento e Formação do Professor: Quais as práticas e exigências no local de trabalho? In: KLEIMAN, Angela (org.) **A formação do professor – perspectiva da lingüística aplicada**. Campinas, SP: Mercado das Letras, 2001, p.39-68.

KLEIMAN, Angela. Modelos de letramento e as práticas de alfabetização na escola. In:

KLEIMAN, Angela (org.). Os significados do Letramento: uma nova perspectiva sobre a prática social da escrita. Campinas: Mercado de Letras, 1995, p.15-61.

KLEIMAN, Angela. Processos identitários na formação profissional. O professor como agente de letramento. In: CORRÊA, M. L. G.; BOCH, F. (orgs.). **Ensino de Língua: representação e letramento**. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2006.

KOCH, I. V.; ELIAS, V. M. Coerência textual: um princípio de interpretabilidade. In: KOCH, I. V.; ELIAS, V. M.; **Ler e compreender: os sentidos do texto**. São Paulo: Contexto, 2013, p. 183-215.

MOITA LOPES, Luiz Paulo da. Linguística aplicada e vida contemporânea: problematização dos construtos que têm orientado a pesquisa. In: **Por Uma linguística Aplicada Indisciplinar**. São Paulo: Parábola, 2006, p.87-107.

MATÊNCIO, Maria de L. M. A socialização e o letramento. In: MATÊNCIO, Maria de L. M. **Leitura, produção de textos e a escola**. Campinas: Autores Associados/Mercado das Letras, 1994, p. 45-66.

MONTOAN, Egler. **O que é? Por quê? Como fazer?** São Paulo: Moderna, 2006.

PIMENTA, Selma Garrido. Pesquisa-ação-crítico-colaborativo: construindo seu significado a partir de experiências com a formação docente. **Educação e Pesquisa**. São Paulo: USP. V. 31, n.3, p. 521-539, set-dez, 2005.

ROJO, Roxane. Letramentos Múltiplos, escola e inclusão social. São Paulo: Parábola Editorial, 2009.

ROJO, Roxane H. R. Pedagogia dos multiletramentos: diversidade cultural e de linguagens na escola. In: ROJO, Roxane H. R.; MOURA, Eduardo (Org.) **Multiletramentos na escola**. São Paulo: Parábola Editorial, 2012, p. 11-32.

SOARES, Magda. Letramento e escolarização. In: RIBEIRO, V. M. (ORG). **Letramento no Brasil, reflexões a partir do INAF 2001**. São Paulo :Global, 2001.

SOARES, Magda, **Alfabetização e letramento**. São Paulo: Contexto, 2014, p. 13-62.

SOARES, Magda. **Letramento: um tema em três gêneros**. 2.ed, Belo Horizonte: Atênica, 2006.

TRÊS CORAÇÕES. Decreto 1.941/2009 – **Disposições sobre à Secretaria Municipal de Educação** – Lei Orgânica Municipal. Disponível em: <http://www.trescoracoes.mg.gov.br/> . Acesso em 7 mai. 2010.

TRÊS CORAÇÕES. Lei nº 3.561/ 2009 - **Conselho Municipal dos Direitos da Pessoa com Deficiência**. – Lei Orgânica Municipal. Disponível em: <http://www.trescoracoes.mg.gov.br/> . Acesso em 7 mai.2010.

## INFÂNCIA, MEMÓRIA E MITO EM INVENÇÃO DE ORFEU, DE JORGE DE LIMA

Luciano Marcos Dias Cavalcanti (UNINCOR)

**Resumo:** Uma importante característica presente em Invenção de Orfeu é a clara afinidade da poesia com a memória mítica da infância. O que vemos no “épico” limiano é a estreita relação do texto literário associado à dimensão mítica, no sentido de que, numa de suas fortes marcas, o poema busca uma espécie de “memória profunda” da cultura, trazendo, para o presente, um passado mítico perfeito. De acordo com essa perspectiva, é pela poesia que se deseja vivenciar os momentos de um mundo inicial. Esse aspecto é notado não só pelo anseio de reencontrar o passado mítico infantil, mas também pelo próprio ritmo do poema, entregue à inspiração, e por suas imagens inusitadas que transportam o leitor do poema para um “mundo primeiro”, original.

**Palavras-Chave:** Infância, memória, mito, Invenção de Orfeu, Jorge de Lima

Uma importante característica de Invenção de Orfeu é a clara afinidade da poesia com a memória mítica da infância. O que vemos no poema de Jorge de Lima é a estreita relação do texto literário associado à dimensão mítica, no sentido de que, numa de suas fortes marcas, o poema busca uma espécie de “memória profunda” da cultura, trazendo, para o presente, um passado mítico. De acordo com essa perspectiva, é pela poesia que se deseja vivenciar os momentos de um mundo inicial. Esse aspecto é notado não só pelo anseio de reencontrar o passado mítico infantil, mas também pelo próprio ritmo do poema, entregue à inspiração, e por suas imagens inusitadas que transportam o leitor do poema para um “mundo primeiro”, original.

Os sonetos XV, XVI e XVII do Canto Primeiro são exemplares para evidenciarmos como a infância, a memória e o mito são representados no “épico” limiano. Estas três estâncias se fundem e se constroem seguindo um fio condutor que nos remete às lembranças da infância passada em meio ao ambiente nordestino e cultural negro (com as mães pretas, suas histórias, crendices e mistérios), como também apresenta o aparecimento de uma Ilha mítica, elemento frequente no imaginário do poeta, constituída a partir das reminiscências de suas lembranças da infância.



No soneto XV, temos a presença de uma das figuras mais significativas da cultura negra: a mãe preta, que embala o menino após alimentá-lo com seu leite e contar suas histórias tristes (por causa do banzo) guardadas na memória do poeta.

A garupa da vaca era palustre e bela,  
uma penugem havia em seu queixo formoso;  
e na fronte lunada onde ardia uma estrela  
pairava um pensamento em constante repouso.

Esta a imagem da vaca, a mais pura e singela  
que do fundo do sonho eu às vezes esposo  
e confunde-se à noite à outra imagem daquela  
que ama me amamentou e jaz no último pouso.

Escuto-lhe o mugido – era o meu acalanto,  
e seu olhar tão doce inda sinto no meu:  
o seio e o ubre natais irrigam-me em seus veios.

Confundo-os nessa ganga informe que é meu canto:  
semblante e leite, a vaca e a mulher que me deu  
o leite e a suavidade a manar de dois seios.

É através da memória do tempo da infância que o poeta busca um lugar onde espera reencontrar a harmonia perdida com a passagem da idade infantil para o mundo adulto, remetendo-nos também à ideia do paraíso perdido após a Queda do homem. Nessa perspectiva, vemos que o herói do poema pretende reconquistar a perfeição, retomando o Jardim do Éden, onde o homem vivia de modo pleno e harmonioso.

Podemos perceber no ritmo do poema a imitação da cadência que o poeta menino ouvia quando era acalentado por sua mãe preta, por meio das rimas dos quartetos alongados (bela, formoso, estrela, repouso, singela, esposo, daquela, pouso) como quem embala o sono de uma criança.

O soneto também mostra o sentimento de carinho, de amabilidade e magia no poema, como sugerem as caracterizações referentes à mãe preta: “bela”, “formoso”, “pura” e “singela”. É interessante também notar a associação feita, no poema, entre a vaca e a mãe preta, o que parece representar uma típica comparação praticada pelas crianças, que comumente associam “objetos” diferentes a funções semelhantes. Dessa forma, a mãe preta amamenta (fornece leite) como a vaca também amamenta (fornece leite), assim o poema parece apresentar esse tipo de relação feita pelas crianças trazendo para ele a linguagem infantil. Desse modo, a linguagem poética e a linguagem da infância assemelham-se e estabelecem uma relação de proximidade, como a apontada por Vico, que em seus Princípios de (uma) Ciência Nova, expõe a ideia de que a linguagem poética seria primitiva, e que os homens passaram dela para a racional, sendo ambas intimamente ligadas. Mais do que isso, Vico concebe a linguagem poética como fato natural e, por conseguinte, entende as imagens não como desvios da linguagem. Para o filósofo italiano, “os homens do mundo nascente (fanciullo) foram, por sua própria natureza, sublimes poetas.” (VICO, 1979, p.42). Enquanto a linguagem poética moderna se esforça para exprimir-se de maneira imaginativa, a linguagem primitiva a exprimia naturalmente. Nessa perspectiva, tanto a poesia quanto a imaginação infantil apresentam vigorosas fantasias, e as crianças criadoras se assemelhariam aos poetas. Nesse sentido, o poeta resgata em Invenção de Orfeu uma “linguagem primitiva”, isto é, a linguagem da origem, trazendo para o seu poema a palavra “pura” antes de ser desgastada pelo uso corrente da linguagem cotidiana. É a perspectiva da criança que orienta a criação do poema e não a do adulto, pois o poeta resgata a linguagem própria da infância (primordial).

Outra característica importante pode ser apontada a partir do verso “Confundo-os nessa ganga informe que é meu canto:”, que se refere ao poema como “informe” e que pode ser entendido como aquele sem forma determinada ou também aquele que atingiu formas variadas por meio das inúmeras formas poéticas utilizadas pelo poeta na construção de Invenção de Orfeu. Essa multiplicidade equivale a uma nova forma, sobretudo quando se comparada a uma epopeia clássica. A poesia é, portanto, “coágulo” (promove a aglomeração de “partículas” [formas] por meio de dispersão em um ajuntamento maior) de toda substância humana, constituindo-se, assim, como um poema novo que busca abarcar a totalidade das coisas. O seu movimento de agregar coisas, nesse sentido, provém da força da origem que é metaforizada pelo “leite” e pela “vaca”, situados nesse mundo de êxtase original. É o que também podemos ver no poema seguinte.

O soneto XVI prossegue explorando os elementos do poema anterior. O alimento proveniente da mãe preta ou da vaca (o leite) é fundamental para a formação da ilha do poeta, que representa claramente o espaço primordial buscado pelo herói-poeta na tentativa de recriar a harmonia do princípio dos tempos. Já nas duas primeiras estrofes do soneto o poeta fornece os elementos da construção de seu poema-ilha: o leite (alimento proveniente da memória infantil), o imaginário e a fantasia (o sonho). É nessa ilha que vai surgir a “nova palavra”, a partir da luta contra o tempo cronológico em que o homem tenta demarcar a sua efemeridade. É através da “nova palavra” que o poeta pretende restaurar a ordem paradisíaca perdida; como no evangelho cristão esta “nova palavra” nos remete à “boa nova” deixada por Cristo aos homens. Dessa forma, o poeta associa-se a Cristo e tem a missão de inaugurar um novo mundo.

Em suma, a infância estará intrinsecamente relacionada ao sonho, à memória e também à própria elaboração do poema, estabelecendo, assim, o caráter metalinguístico característico de Invenção de Orfeu. É através da febre que surgem os pesadelos com imagens extraordinárias, até mesmo com a presença da morte.

Desse leite profundo emergido do sonho  
coagulou-se essa ilha e essa nuvem e esse rio  
e essa sombra bulindo e esse reino e esse pranto  
e essa dança contínua amortalhada e pia.

Hoje brota uma flor, amanhã fonte oculta,  
e depois de amanhã, a memória sepulta  
aventuras e fins, relicários e estios;  
nasce a nova palavra em calendários frios.

Descobrem-se o mercúrio e a febre e a ressonância  
e esses velosos pés e o pranto dessa vaca  
indo e vindo e nascendo em leite e morte e infância.

E em cada passo surge serpentários de erros  
e uma face sutil que de repente estaca

O soneto XVII encerra a sequência dos poemas anteriores mostrando o recomeço após a Queda. Desse modo, vemos que o poeta constrói seu poema principalmente a partir de sua memória. Isso fica bem claro quando ele diz “esbarro-me em mim mesmo”. É interessante notar o papel fundamental que a memória apresenta neste poema e em tantos outros. É através dela que o poeta se liberta do tempo e se filia à eternidade. Soma-se a isso as horas passadas, o mundo conturbado e a metamorfose do poeta, que se transforma em ilha, ou seja, no próprio poema.

E esse rebanho de bezerros, cedo  
recomeça constante sua estrada.  
As horas moribundas já curvadas  
Deslizam nos ossuários. Tendo medo.

Ó vida tão confusa e tão lidada,  
ó sombra tão compacta e tão rochedo,  
de mim que choro que é que resta? Nada  
e nada e nada mais do que antecedo.

Antecedo-me, esbarro-me em mim mesmo.  
Filiei-me à eternidade sem querer,  
E agora vago como se vaga a esmo.

Verto-me em ilha, vejo-me nascer,  
retiro dessa ilharga verdadeira  
a minha perdição por companheira.

O poeta também relacionará o tema da infância à sua biografia (estância XIX). Nesse sentido, ele já adulto relembra sua infância através dos retratos na parede, da casa de sua infância e de sua movimentação cotidiana, conseguindo apreender a essência do mundo inicial que o adulto guarda, da mesma forma que oferece ao leitor a tentativa de recuperação de sua

identidade. Assim, o retorno à vivência do infantil através da imaginação traz de volta ao adulto os itinerários do menino, que revê personagens, lugares e experiências vividas. Esse procedimento ocorre não apenas em Invenção de Orfeu, mas em vários momentos da poesia de Jorge de Lima, como demonstram os exemplares poemas “Democracia”, “Ancila negra”, “Volta à casa paterna”.

Esta recorrência de lembranças do mundo infantil em Jorge de Lima é apontada por J. F. Carneiro como constituintes de uma “armadura poderosa que defendeu o poeta nesse mundo de adultos, nesse mundo que só é possível habitar porque nele ainda vivem os ecos de sua infância. E bastava a Jorge de Lima querer escutá-los, registrá-los de novo, uma, inúmeras vezes, para reencontrar a paz mesmo quando não encontrava a ilha.” (CARNEIRO, 1958, p.52-53). Diante dessa afirmativa torna-se cada vez mais claro, na obra de Jorge de Lima, um desejo expresso de retorno à inocência, à pureza e ao tempo original. Em uma espécie de sonho com a existência primordial, o poeta se afasta do tempo presente devastado pela miséria do mundo adulto, e luta sua “cruzada cristã”, resistindo à senilidade e à rigidez na busca do reencontro com a alegria, a beleza, a inocência; enfim, tudo aquilo que a infância representa.

## XIX

Todavia, vejamos, há meninos  
nascidos, e há uns tantos moribundos  
a olhar as mãos, e os dedos superfinos  
das próprias mãos, não muito, mas imundas.

E agora penetramos: Camarinhas,  
halls, salas e outras peças sem suores,  
algumas sujidades tuas, minhas,  
e vasos para mijos tão conforme.

Encolhem-se de pejo, ficam rubras,  
atrás, dos reposteiros, doces lares  
com cheiros de comidas e ossos-bucos  
e alguns mirrados numas tutelares.

Gozemos as visitas dos sofás,  
perplexas, muitas vezes, com os tremores  
de terra ou sufocada pelo gás,  
senão por transcendentais cobertores.

Senão pela memórias de família,  
pelos vultos das pátrias, (ó que tempos!)  
pelos falsos demônios em vigília  
mais cavilosos que os genuínos demos.

Senão por mim, atrás do pincenê,  
do pensamento dito, do retrato  
da parede escabrosa. (Quem me vê,  
vê janelas de infância num sobrado).

E essa indelével rosa e cabra-cegas,  
e as madornas gamosas e as mucamas  
e essa rede escondida em que carregas  
a dissimulação te acalentando.

Ó casas de tranquilos terremotos,  
primaveras, velhices, lenocínios,  
desarrimos presentes e remotos,  
relativos, senão bons destinos.

Nessas tardes calmosas tão pudentas  
com os rostos maquilados e precatórios,  
concordamos, amigo, que dos tempos  
as tardes são os tempos e os cenários.

O olhar lançado ao passado é o olhar adulto que visualiza a infância perdida. Assim, pode-se ver no poema uma divisão temporal de dois modos: o primeiro é marcado pelo olhar e/ou pelo julgamento que o sujeito lírico direciona ao passado: “Senão por mim, atrás do pincenê,/e pensamento dito, do retrato/da parede escabrosa (...)”; no segundo, a infância está marcada por sua presença constante no poeta, mesmo já adulto: “(...) (Quem me vê,/vê janelas de infância num sobrado).”. Nesta mesma estrofe, vemos que o poeta para alcançar o cerne do mundo primeiro representado pela infância, tempo que todo homem carrega consigo em sua existência, se utilizará de um artifício, de uma espécie de abertura (“janelas”) que leva às paisagens de sua meninice. O poeta é nostálgico em relação à sua infância, como se vê pela presença, na sétima estrofe, de elementos provenientes de suas reminiscências infantis: “rosa”, “cabra-cegas”, “madornas gamosas”, “mucamas”, “rede”. E, finalmente, este período resume-se de maneira positiva nas oitava e nona estrofes.

Na estância XXIV, vemos que a nave (templo, poema) construída pelo “engenheiro noturno” terá como base a infância. Esse dado se revela de grande importância, pois ela (a base) que dá sustentação e mantém firme qualquer edificação, sem a qual não há a possibilidade de se começar a edificar qualquer coisa. É sugestivo que este empreendimento, de construção de uma nave (ou templo), seja feito pelo “engenheiro noturno” (o poeta) que passa por escárnio, zombaria ou chacota. Isso demonstra bem o lugar que o poeta (o “sonhador”) ocupa na sociedade. Mas é ele quem tem a tarefa de construir a embarcação (o poema), pois é ele que tem a habilidade de criar através do sonho e da imaginação. Seu empreendimento é considerado “penoso” porque exigirá muito dele, terá que trabalhar muito para conseguir realizar sua obra. Mas ele terá o auxílio precioso da imaginação provinda do mundo fabuloso infantil, como bem demonstram a referência biográfica do poeta menino nos sarais infantis com as leituras dos irmãos Grimm e suas histórias imaginativas. É também sintomático o verso “‘Feliz de quem ainda em cera se confina’...” que demonstra bem o desejo, empreendido no poema, de rompimento com a fruição temporal e de encontrar a eternidade. Acreditamos que a última estrofe dessa estância pode representar bem a importância que as crianças e seu mundo imaginativo têm no poema de Jorge de Lima. É como se fosse uma espécie de base que sustenta sua poesia; e, nesse sentido, é o que possibilita sua criação, fornecendo, em grande parte, o elemento imaginativo de sua poesia.

Abrigado por trás de armaduras e esgares,

o engenheiro noturno afinal aportou  
ao nordeste dessa ilha e construí-lhe as naves.  
Penoso empreendimento o invento desse cais  
e desse labirinto e desses arraiais.  
Para britar a pedra escreveram-se hinos  
prontos para marchar ou morrer sem perdão.  
Numeraram-se os chãos cada qual com seus ossos,  
reacendeu-se a colmeia, atçou-se o pavio.  
Lemos contos de Grimm, colamos mariposas  
nesse jato de luz em frente às velhas tias;  
e sob esse luar conversamos baixinho  
com esse pranto casual que os velhos textos têm.

O pródigo engenheiro acendeu seu cachimbo  
e falou-nos depois de flores canibais  
que sorvem qualquer ser com seus polens de urânio.

“Feliz de quem ainda em cera se confina”...  
disse-nos afinal o engenheiro noturno.

Em seguida sorriu. Era perito e bom.  
Vimo-lo sempre em sonho a perfurar os túneis  
fornados a papel de cópias e memórias.  
Era a carne profunda e embalar-nos nos braços  
e esse vasto suspiro a se perder no mundo;  
era a marca dorsal já tatuada em porvires  
desses castos porões de prazeres reptantes.  
Inaugurou-se a festa, os impulsos surgiram,  
e em calmaria fez-se a colheita do sal.  
Houve proibições em frente às velhas tias  
de sobrolho tardio e ternuras intactas.



Alguma loura irmã dentro de nós dormiu,  
abriu-se em nosso tecto uma abóbada escura  
circunstancial, madura em seu silêncio cúmplice.  
Essa perturbação alcançou os meninos  
esculpidos ao pé das colunas do templo  
que desceram ao palco exibindo-se nus.

Essa recorrência de lembranças do mundo infantil em Jorge de Lima é fruto da memória, no sentido em que ela “aparece como faculdade de base” (BOSI, 1977, p.204). E o meio pelo qual se “modela” a imagem é a fantasia. Desta se produz tanto os mitos quanto a prática poética em si, o texto. Aliado a isso, podemos pensar que a memória no texto literário tem o papel de reelaborar o que foi vivido (ou imaginado) pelo poeta de modo que ela possa se realizar no poema. Sem essa reelaboração a memória simplesmente representaria o passado comum a qualquer pessoa.

Essa presença da infância como forma de rememoração ocorre, de acordo com Alfredo Bosi, como resposta ao presente ingrato do poeta que é,

na poesia mítica, a ressacralização da memória mais profunda da comunidade. E quando a mitologia de base tradicional falha, ou de algum modo já não entra nesse projeto de recusa, é sempre possível sondar e remexer as camadas da psique individual. A poesia trabalhará, então, a linguagem da infância recalcada, metáfora do desejo, o texto do inconsciente, a grafia do sonho: (...) A poesia recompõe cada vez mais arduamente o universo mágico que os novos tempos renegam. (BOSI, 1977, p.150).

Em grande parte da obra de Jorge de Lima o vemos resgatar personagens, ambientes e cenas da infância, que estruturam não só sua vida, mas também sua obra. Numa espécie de epifania, a memória do poeta mostra o que há de mais íntimo e profundo e nunca esquecido de sua vivência infantil. Estas lembranças pertencem tanto ao universo mágico e mítico quanto à sua vivência real. Desse modo, o poeta constantemente acena ao passado, distante de sua realidade adulta, de modo que o vivido e o imaginário infantil é reatualizado,

materializando-se no poema. Nesse sentido, a criança está constantemente presente no poeta, fazendo com que a emoção infantil não se perca com o passar do tempo, mas se identifique com a própria emoção poética. Portanto, podemos dizer que o poeta busca resgatar um passado vivo que permanece atuante no presente, de forma intensa, permitindo que ele resgate um mundo perdido, capaz de reorientar o tempo presente.

Invenção de Orfeu é uma espécie de tentativa de retomada de um paraíso perdido, diverso do mundo adulto, que se revela ao poeta por meio do retrato de uma realidade caracterizada pela intolerância e pela desarmonia entre os homens. O poeta dá um testemunho da vida moderna e opoñdo-se a ela procura no mundo da infância uma resposta a este presente, na tentativa de resgatar os princípios básicos de união e fraternidade, numa busca de libertação e de retomada das raízes tanto poéticas quanto existenciais. Desse modo, a poesia se dá como meio de preservação, no adulto, da eterna infância e de seu olhar sobre o mundo, sempre renovador. Em síntese, o poeta faz renascer em sua poesia, por meio da imaginação infantil e seu poder mágico – através do lúdico e do encantatório –, um novo mundo, uma espécie de gênese sempre recriado; a cada criação e/ou invenção, o poeta transfigura a realidade renovando-a em seu poema.

#### Referências:

BOSI, Alfredo. **O Ser e o Tempo na Poesia**. São Paulo: Cultrix, 1977.

CARNEIRO, J. Fernando. **Apresentação de Jorge de Lima**. Rio de Janeiro: MEC, 1958.

CAVALCANTI, Luciano Marcos Dias. **Metamorfoses de Orfeu: a “utopia” poética na lírica final de Jorge de Lima**. São Paulo/Belo Horizonte: Todas as Musas/Fapemig, 2015.

LIMA Jorge de. **Obra Completa** (org. Afrânio Coutinho). Rio de Janeiro: Aguilar, 1958.

VICO, Giambattista. **Princípios de uma ciência nova: acerca da natureza comum das nações**. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

## REPRESENTAÇÕES E SENTIDOS NA FOLIA DE REIS EM TRÊS CORAÇÕES

Maria Alzira Leite (UNINCOR)

**Resumo:** Alegria, música, crenças e valores, eis as **Palavras-Chave** que podem circular na(s) nossa(s) forma(s) de ver o mundo, quando deparamo-nos com a Folia de Reis. Essa festa, ligada à tradição cristã, costuma encantar, e ao mesmo tempo, despertar determinados estranhamentos com relação ao(s) modos de teatralizar e legitimar a celebração dos Três Reis Magos. Essa encenação nos instiga a refletir sobre as práticas linguageiras que compõem as personagens, quando assumimos que “é na linguagem e pela linguagem que o homem se constitui como sujeito” (BENVENISTE, 1991, p. 288). Nessa linha, na tentativa de compreender as ações que perpassam essa festa, o objetivo geral deste estudo é o de examinar como as dimensões representacionais na Folia de Reis, na cidade de Três Corações, podem contribuir para a construção de uma identidade tricordiana.

**Palavras-Chave:** Discursos. Representações. Sentidos.

### Introdução

“Senhor e dono da casa, vai chegando a folia  
Vem beijar a nossa bandeira e escutar a cantoria  
Vem beijar a nossa bandeira e escutar a cantoria ai ai!”

Este estudo “Imagens, vozes e sentidos na Folia de Reis em Três Corações” compõe as investigações do grupo de pesquisa LOGOS – Estudos de Língua, Linguagem e Discurso. Esse grupo abre um espaço de reflexão, com vistas a observar, analisar e compreender as práticas linguísticas e discursivas da/na região de Minas Gerais, e, ainda, promover a interação acadêmica e científica. Nessa esteira, propõe, assim, ser um centro de produção e circulação de conhecimento sobre a linguagem e suas especificidades no espaço mineiro.

Convém destacar que, o grupo vincula-se à linha de pesquisa Discurso e produção de sentido, do Programa de Mestrado em Letras da Universidade Vale do Rio Verde, campus de

Três Corações, abarcando as temáticas: 1. **Multiletramentos: práticas e eventos:** contemplando a diversidade cultural; linguagens em espaços urbanos e/ou rurais levando em consideração a prática social. 2. **Gêneros e suporte:** pontuando aspectos teórico-descritivos sobre diversos gêneros do discurso, nos quais considera os textos orais, multissemióticos, e seus suportes, nas perspectivas linguísticas, enunciativas e discursivas. 3. **Textos e Discursos:** privilegiando os modos de enunciar das manifestações discursivas do Estado de Minas Gerais, de seus valores e significados, em suas realizações verbais, não verbais e sincréticas.

É neste último, que o estudo ora proposto se faz presente, pois visa abrir uma reflexão sobre a dinâmica da ação languageira dos atores que compõem a Folia de Reis, analisando os mecanismos enunciativos, observando, ainda, a coerência pragmática desses discursos que perpassa as representações.

Saliento que esta seção em curso tem como finalidade apresentar o estudo bem como o grupo de pesquisa Logos. Na seguinte, há uma exposição acerca dos dizeres que constituem os significados da folia. Prosseguindo, exponho o percurso metodológico e, na sequência, discussões dos esboços de resultados obtidos. Nas **Considerações Finais**, apresento a avaliação geral das análises da pesquisa empreendida, já deixando algumas pistas dos possíveis significados da identidade tricordiana na Folia de Reis.

### **Os modos de dizer delineando interpretações na Folia de Reis**

“A estrela do oriente  
Fugiu sempre dos Judeus  
Pra avisar os três Reis Santos  
Que o Menino Deus nasceu”

Mas por que pensar em Folia de Reis? Segundo Tremura (2011), essa manifestação folclórica no Brasil mantém a sua presença no interior, principalmente, em regiões cafeeicultoras e de cana-de-açúcar. Como o nosso grupo de pesquisa, privilegia as práticas linguísticas e discursivas mineiras, almeja-se, aqui, compreender a história dessa festa em Três Corações, tentando contribuir, assim, para a manutenção da memória de uma comunidade. Além disso, assumindo que “é na linguagem e pela linguagem que o homem se

constitui como sujeito” (BENVENISTE, 1991, p. 288), a relevância de um estudo que contemple o viés linguístico-discursivo perpassa a concepção de que nos modos de dizer emerge determinados sujeitos, delineados pelas suas vivências, comportamentos e histórias de vida.

Nessa linha, para se pensar nas marcas desse sujeito na língua e no funcionamento dos discursos/textos que circularam socialmente e, também, na relação destes com a atividade humana, este projeto se inscreve na abordagem do Interacionismo Sociodiscursivo – ISD (BRONCKART<sup>101</sup>, 1999, 2006).

A escolha por esse “paradigma” ou “teoria<sup>102</sup>” se justifica, pois de acordo com Bronckart (1999, p. 30), o foco do ISD está em “considerar as ações humanas em suas dimensões sociais e discursivas constitutivas”. E isso converge com o nosso pressuposto de levar em consideração o humano e o que o compõe enquanto ser.

Defende-se, então, que, “as práticas languageiras situadas (ou os textos-discursos) são os instrumentos principais do desenvolvimento humano, tanto em relação aos conhecimentos e aos saberes quanto em relação às capacidades do agir e da identidade humana.” (BRONCKART, 2006, p. 10). Por isso, não temos somente uma corrente “linguística”, “psicológica” ou “sociológica”, mas uma “ciência do humano”. (BRONCKART, 2006, p. 9).

Nessa esteira, é numa perspectiva linguístico-discursiva que se fundamenta esta pesquisa. Considera-se neste estudo, a linguagem como uma prática social, aproximando-se das perspectivas de Moscovici e Marková, quando estes exploram a relação entre as representações sociais e a linguagem. E nessa linha, alinho-me a esta última, mais especificamente, quando enfatiza que:

---

<sup>101</sup> Jean-Paul Bronckart nasceu em 1946. Completou a sua formação inicial em psicologia experimental e em psicologia da linguagem na Universidade de Liège, sob a orientação de Marc Richelle. Continuou sua trajetória acadêmica na Faculdade de Psicologia e Ciências da Educação de Genebra. De 1969 a 1975, foi colaborador de Jean Piaget no Centro Internacional de Epistemologia Genética, e, ainda, de Hermine Sinclair, no Departamento de Psicolinguística. Em 1976, foi nomeado professor de Didática de Línguas e desenvolveu programas de pesquisa acerca da epistemologia das ciências humanas, análise do discurso, processos de aquisição da linguagem e didática das línguas. Suas pesquisas atuais privilegiam a questão das relações entre linguagem, ação-trabalho e formação.

<sup>102</sup> Segundo o próprio Bronckart (2006, p. 7-8), em entrevista, conforme referência abaixo, ele não está preocupado com a denominação de “teoria” ou “paradigma científico”. Sendo assim, prefere denominar como “caminhada” do ISD.

BRONCKART, Jean Paul. Interacionismo Sócio-discursivo: uma entrevista com Jean Paul Bronckart. Revista Virtual de Estudos da Linguagem - ReVEL. Vol. 4, n. 6, março de 2006. Tradução de Cassiano Ricardo Haag e Gabriel de Ávila Othero. ISSN 1678-8931 [www.revel.inf.br].

[...] é a constituição dessa linguagem específica que acompanha a formação de uma representação. Uma vez conseguido isso, as palavras obtêm seus sentidos específicos e esses, por sua vez, justificam seu uso na propaganda. A repetição dos elementos formaliza e solidifica o pensamento, tornando-o parte da constituição linguística e cognitiva do indivíduo. (MARKOVÁ, 2006, p. 341).

Assim, as representações são (re)construídas socialmente pelas/nas interações, sustentando o caráter histórico, cultural e social das atividades humanas e dos signos linguísticos, por isso a importância da linguagem. (BRONCKART, 1999).

Num viés discursivo, movimentam-se nos discursos sociais que “testemunham, alguns, sobre o saber de conhecimento sobre o mundo, outros, sobre um saber de crenças que encerram sistemas de valores dos quais os indivíduos se adotam para julgar essa realidade. (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2004, p. 433). Esses dizeres sociais emergem, às vezes, explicitamente, numa construção imagética, como, por exemplo, a imagem de um professor ou, ainda, de maneira implícita, fazendo referência a um determinado discurso, no qual perpassa a figura docente.

Aproximo-me, nesse ponto, da perspectiva psicossocial, quando esta ressalta que a representação envolve a interação entre os sujeitos e a sociedade para construir a realidade, e nesse processo, passa pela comunicação.

### Representações e linguagens

“Os Três Reis quando souberam  
Viajaram sem parar  
Cada um trouxe um presente  
Pro Menino Deus saudar”

Mas o que é uma representação? Sobre essa necessidade de reflexão, faço alusão a Duveen (2008), quando salienta, na **Introdução** à edição inglesa de *Psychoanalysis: its Image and its Public*, de Moscovici (1961), a importância de se ampliar o nosso conhecimento para o

entendimento das representações sociais, tanto no campo da Psicologia Social, como também no da Sociologia, Antropologia, Filosofia, Epistemologia e História.

Cabe salientar que entender o estatuto da representação no contexto da teoria das representações sociais não é tão simples. Muitas vezes, Moscovici é acusado de imprecisão (HARRÉ, 1984) e ambiguidade (POTTER; LITTON, 1985) nas suas definições.

Marková, citada por Moscovici (2007, p. 305), em entrevista, indaga que muitos críticos consideram a sua Teoria “vaga”; e, ainda, outros a veem como muito “cognitiva”. Por fim, destaca que, para muitos pesquisadores, “não está claro como o conceito de representações sociais difere de outros conceitos, por exemplo, dos conceitos de atitudes, cognição social, crenças, estereótipos etc. [...]”.

Em resposta, o teórico ressalta que

a ideia de representação coletiva ou social é mais velha que todas essas noções e que ela é parte do “código genético” de todas as ciências humanas. [...] a ideia de representação coletiva ou social foi a fonte de conceitos extremamente frutíferos na antropologia, linguística (por exemplo, la langue), história (por exemplo, mentalidade), psicologia infantil e psicologia social [...]. De fato, a maioria dos “pedidos” que recebo não são críticas, ou prelúdios para um diálogo, mas exigências de credenciais. Ainda mais, não sei o que se quer dizer por “cognitivo”, porque hoje a palavra cognitivo possui um sentido muito geral e ela se aplica a qualquer tipo de processamento de informação. As representações sociais estão, é claro, relacionadas ao pensamento simbólico e a toda forma de vida mental que pressupõe linguagem. (MOSCOVICI, 2007, p. 307).

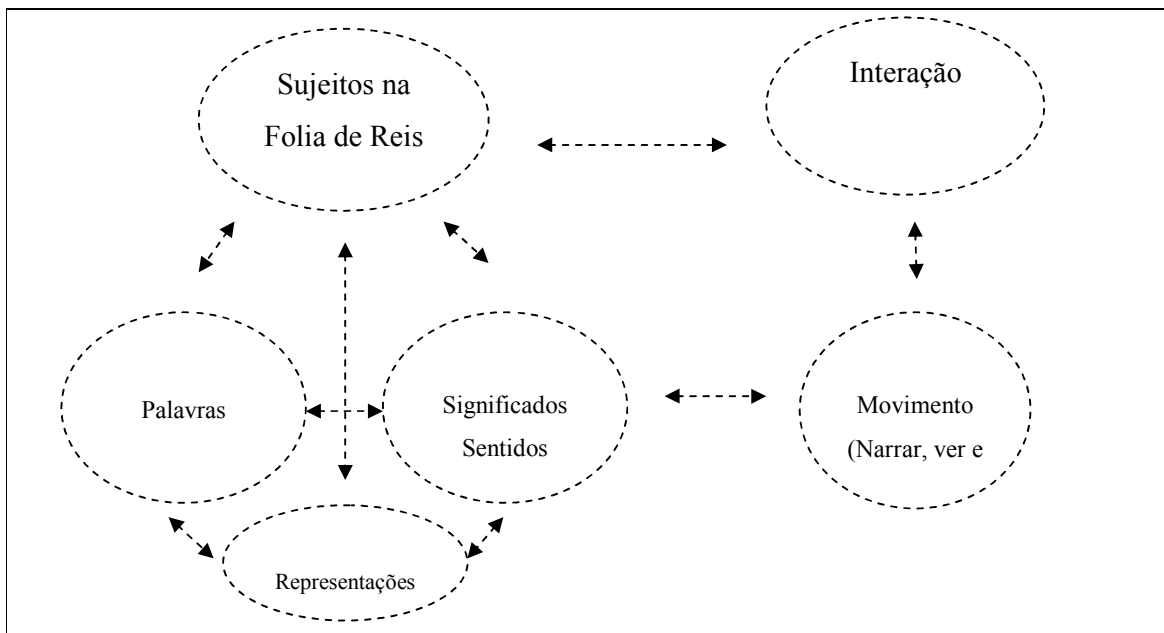
O pensamento de Moscovici já prevê uma abertura tanto em termos conceituais, quanto em relação a diferentes áreas, por isso muitos pesquisadores defendem os estudos multidisciplinares. O próprio Moscovici, fazendo eco às reivindicações estudantis do movimento de 1968, afirma que a Psicologia Social não podia fechar-se ao mundo, permanecendo alheia às questões de uma instância cidadã. (MOSCOVICI, 1973). Além disso,

se considerarmos que a ciência não se constrói isoladamente de uma sociedade, percebemos, também, um panorama de diversidade.

Posto isso, a busca por diálogos entre diferentes áreas, como no caso das representações sociais e abordagens discursivas enriquece os campos de pesquisa. É claro que “o recurso mágico à interdisciplinaridade não mudará nada se não se apoiar numa discussão real e séria sobre os objetos teóricos tais como foram construídos em cada um dos dois campos disciplinares.” (GROSSMANN; FRANÇOISE BOCH, 2006, p. 22).

O conceito de representação que perpassa esta investigação contempla a ação humana vinculada às práticas sociais orientando posicionamentos e projetando representações. Estas são “construídas na interação com as ações e com os discursos dos outros [...]” (BRONCKART, 1999, p. 321). Nessa medida, numa dinâmica discursiva, os modos de enunciar vão além de uma possível tríade palavra, significado e sentido, pois os sujeitos se completam em termos de negociação de posicionamentos; posicionamentos que projetam representações numa troca linguageira, num processo dinâmico, como ilustra o esquema a seguir:

#### Esquema 1 – Processo das representações na troca linguageira



Fonte: Elaborado pela autora

Cabe pontuar que, dentre os constituintes do discurso, na troca linguageira, percebe-se a relevância do interdiscurso na medida em que este aporta determinadas formações



discursivas. Ao se pensar numa formação discursiva, ancorada, por exemplo, em um estereótipo, abre(m)-se caminho(s) para pensarmos no movimento das representações sociais, pautadas em atitudes dos sujeitos que envolvem o mudar, o permanecer e o reelaborar suas representações.

### **Caminhos metodológicos**

Falar em representação social é aguçar um percurso imbricado na memória, e isso requer uma tentativa de adentrar nas experiências vividas dos participantes da pesquisa, na tentativa de compreender o movimento dessas representações. Assim, este estudo possui uma base etnográfica, pautando-se numa observação-participante. Isso quer dizer que frequento as apresentações de folias no Sul de Minas, os ensaios do grupo específico de análise, e ainda, como pesquisadora, entrevisto; converso; tento interagir com os participantes.

Ressalto que entrevista narrativa é a protagonista em termos metodológicos e a observação é coadjuvante. Ambas ancoram-se nos meus olhares de pesquisadora; ilustram os bastidores que contribuem para os conceitos que perpassam a folia.

De acordo com o objetivo da pesquisa, ainda em fase inicial, uma questão, com viés narrativo, foi proposta a dois membros de um grupo X, de Folia de Reis, em Três Corações: Fale um pouco dos significados da Folia de Reis.

Com relação à análise dos dados, segui um viés que levou em consideração a interpretação que perpassa cada etapa do estudo – a observação, a entrevista, os discursos e, ainda, os resultados obtidos. Em outras palavras, a interpretação faz parte do caminho metodológico. Lidar com as representações dos sujeitos envolvidos na pesquisa, de certa forma, é trabalhar, também, com as nossas representações, o que envolve a “construção do/a pesquisador/a, que parte da sua própria cultura científica, e do conhecimento mais amplo da sociedade como um todo, que permite o ir e vir do seu olhar entre um grupo específico e o conjunto da sociedade.” (ARRUDA, 2005, p. 233).

Nesse ponto, ênfase que os estudos contemplando as análises discursivas e enunciativas auxiliam-nos não somente em flagrar representações, mas, também, em pensar em como os sujeitos lidam com elas e como estas interferem na nossa prática.

### **Do pedido ao milagre**

“Nesse instante, no ranchinho  
Passou a estrela da guia  
Visitou todos os presentes  
Onde o menino dormia”

Nos excertos apresentados, sinalizam-se as dimensões representacionais dos sentidos da Folia de Reis, a objetivação de um “eu”, isto é, a construção de um sujeito de “fé”. Nessa interação entre entrevistado e entrevistador, os discursos dependentes das condições de produção são ancorados no contexto imediato de produção, mas, também, numa memória discursiva.

Leiam-se as primeiras respostas trazida a esta seção:

### Resposta 1

A folia de Reis pra mim, se tornou importante é... desde os meus três anos de idade... Quando... a minha mãe passou mal... meu pai fez uma promessa pelo problema de saúde dela e graças a Deus... Essa promessa foi atendida lá no céu, e em nome dos Santos Reis... a minha mãe foi curada. Aí desde esse momento, eu passei a conhecer a Folia de Reis... Eu comecei a seguir o meu pai na Folia de Reis... Com três anos de idade e nunca mais eu parei. (...) E nesse tempo todo, a gente acompanhando a bandeira dos Santos Reis, a gente foi vendo muitos milagres acontecendo (...)

Fonte: constituição de dados para a pesquisa

### Resposta 2

(...) através do meu pai... quando eu era criança ainda, ele já tirava reis. Então, era devoto dos Santos Reis (...) Alguns (...) falam que Folia é folclore, mas para nós que vêm lá de trás junto com os velhos... que ajoelharam... Joelho no chão... (Fulano) (Beltrano) Folia de Reis é fé... Fé nos Santos Reis... É religião... forte mesmo. Os Santos... é... Eu tive graça... quando a minha primeira filha nasceu... Ela nasceu... com problema... com a espinha aberta, então nasceu com as duas pernas para um lado só... quando o doutor falou que tinha que operar... (...) quando eu saí... para ir em casa pegar uns documentos... Ali... na hora... Eu olhei para ela... e fiz o pedido para os Santos Reis... e Nossa Senhora Aparecida (...)

Fonte: constituição de dados para a pesquisa

Nos excertos acima, pode-se observar que a orientação narrativa, pautada numa lembrança, elenca representações ancoradas na fé, no pedido, na promessa e no milagre. Primeiramente, é possível notar pelas escolhas lexicais: “pedido”; “promessa”, “atendido” que, o conceito da folia, para esses sujeitos, ultrapassa a cultura e o folclore, pois os possíveis sentidos do cortejo se aportam nos relatos e na vivência com o “pai”; a “mãe”. A referência familiar se cristaliza na imagem de Maria, José e o Menino Jesus, recebendo a visita dos Reis Magos.

Outro ponto a se destacar, valorizando a fé, abarca a crença, a súplica e o milagre. Dos participantes desta pesquisa, todos vivenciaram um “problema” regulado no “impossível”. Assim, o pedido aos “Santos Reis” e o “milagre” é reafirmado nos votos da promessa de geração para geração.

### Algumas considerações

“Deus lhe salve, a casa santa  
Onde é a sua morada  
E aqui mora o Deus Menino  
E a Hóstia Consagrada”

As dimensões representacionais tendem a resgatar vivências no passado, geralmente na infância, pautadas no imaginário, e, cristalizada nos estereótipos.

A Folia de Reis para o grupo, em análise, “é fé... Fé nos Santos Reis... É religião...”

Os modos de dizer dos sujeitos e os encadeamentos narrativos, juntos, podem formar uma cena enunciativa, inclusive, persuasiva contribuindo para determinadas produções de sentidos.

Além disso, percebe-se que no dizeres presentes nos quadros, acima, existem representações de valores tanto por parte de quem elabora, quanto de quem lê. Ambas estão em uma competência axiológica, que aprecia saberes de crenças circulantes na sociedade, e assume posições, produzindo e interpretando textos.

Como refere Mangueneau (2005), o discurso não é apenas uma cadeia de argumentação, vai além, é, sobretudo, uma voz que emerge no texto. Isso remete a Ducrot (1988) quando reitera que o sentido de um segmento S da língua não são informações contidas nesse segmento S, mas os encadeamentos discursivos evocados por S, ou suas continuações possíveis. Aqui, podem estar presentes as representações sociais.

## Referências

ARRUDA, Â. Despertando do pesadelo: a interpretação. In: A.S.P. MOREIRA, B.V. CAMARGO, J.C. JESUÍNO E S.M. NÓBREGA (Org.). **Perspectivas Teórico - Metodológicas em representações sociais**. João Pessoa: Editora Universitária UFPB, 229-258. 2005.

BENVENISTE, E. Estrutura das relações de pessoa no verbo. In: **Problemas de Linguística Geral I**. 3 ed. São Paulo: Pontes, 1991. p. 288.

BRONCKART, J. P. Atividade de linguagem, textos e discursos: Por um interacionismo sócio-discursivo. Tradução Anna Rachel Machado. São Paulo: EDUC, 1999.

BRONCKART, Jean-Paul. Atividade de linguagem, discurso e desenvolvimento humano. Org. Anna Rachel Machado e Maria de Lourdes Meirelles Matencio; tradução Anna Rachel Machado, Maria de Lourdes Meirelles Matencio [et al.]. Campinas, SP: Mercado das Letras, 2006. (Série Ideias sobre Linguagem).

DUCROT, O. **Polifonia y Argumentación**, Cali, Univerdidad del Valle, 1988.

DUVEEN, G. **Social actors and social groups: a return to heterogeneity in social psychology**. Journal for the Theory of Social Behaviour. 2008. p. 35.

DUVEEN. Introduction The power of ideas, In: DUVEEN, Gerard. **Social Representations, Explorations in Social Psychology**. Cambridge: Polity Press, 2000. p. 17.

GROSSMANN, F.; BOCH, F. As representações sociais das práticas de linguagem: como dar conta da complexidade do discurso? In: CORRÊA, Manoel Luiz Gonçalves; BOCH, Françoise. (Org.). **Ensino de Língua: representação e letramento**. São Paulo: Mercado de Letras, 2006. p. 11-36.

HARRÉ, H. R. Some reflections on the concept of social representation. **Social Research**, 51, 1984. p. 927-938.

LEITE, M. A. (2014). **Olhar(es) para o professor: representações sociais na trama da teia discursiva de educadores**. Tese de Doutorado, Programa de Pós-Graduação em Letras, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Belo Horizonte, MG.

MAINGUENEAU, D. **Gênese dos Discursos**. Tradução de Sírio Possenti. Curitiba: Criar Edições. 2005.

MOSCOVICI, S. **La psychanalyse, son image et son public**. Paris : PUF, 1961.

MOSCOVICI, S. Le Grand schisme. **Revue Internationale de Sciences Sociales**, v. 25, n. 4, p. 479-490, 1973.

MOSCOVICI, S. **Representações Sociais**: investigações em psicologia social. Tradução de Pedrinho Guareschi. 5. ed. Petrópolis (RJ): Vozes, 2007.

POTTER, Jonathan.; Litton Ian. **Some problems underlying the theory of social representations**. British Journal of Social Psychology. 1985.

TREMURA, W. A. A música caipira e o sagrado na folia de reis. Disponível em: <http://www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2011/12/WelsonTremura.pdf> Acesso em 21/05/2015.

## BADALADAS, REPIQUES E DOBRES: DESDOBRAMENTOS NARRATIVOS DO TOQUE DOS SINOS EM MINAS GERAIS

Maria Elisa Rodrigues Moreira (UNINCOR)

**Resumo:** Este texto tem por objetivo apresentar alguns breves apontamentos acerca dos desdobramentos narrativos relacionados ao Toque dos Sinos em Minas Gerais. Para tanto, apresenta-se num primeiro momento uma retomada do processo aberto em 2001, por demanda oriunda do município de São João del-Rei, junto ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) com vistas ao Registro dessa expressão cultural como patrimônio cultural do Brasil. Em seguida, reflete-se sobre a caracterização do Toque dos Sinos como uma referência cultural no território de Minas Gerais, a qual motivou a expansão do território tomado por base para a pesquisa acerca do bem, agora relacionado a outros oito municípios (Ouro Preto, Mariana, Catas Altas, Congonhas do Campo, Diamantina, Sabará, Serro e Tiradentes), e que culminou com o reconhecimento do bem como patrimônio cultural brasileiro em 2009. Por fim, são apresentadas as linhas gerais das ações de salvaguarda propostas para o bem e alguns desdobramentos narrativos destas, dentre os quais destaco o projeto O som dos sinos, uma plataforma multimídia na qual diversos suportes e memórias são articulados narrativamente, de forma a garantir não apenas a documentação e a difusão de informações relativas ao Toque dos Sinos, mas também o envolvimento das comunidades com sua salvaguarda.

**Palavras-Chave:** Patrimônio cultural. Toque dos Sinos. Minas Gerais. Narrativa.

Em dezembro de 2009, o Toque dos Sinos em Minas Gerais foi registrado<sup>103</sup> como patrimônio cultural brasileiro, compondo o livro das “Formas de Expressão”, ato que atesta o

---

103 “Na visão do IPHAN, o registro: ‘[...] corresponde à identificação e à produção de conhecimento sobre o bem cultural. Isso significa documentar, pelos meios técnicos mais adequados, o passado e o presente da manifestação e suas diferentes versões, tornando essas informações amplamente acessíveis ao público – mediante a utilização dos recursos proporcionados pelas novas tecnologias de informação’. (IPHAN, 2006b, p. 22). A criação pelo Decreto nº 3.551/2000 dos diferentes Livros de Registro sugere a percepção de distintos domínios na composição da dimensão imaterial do patrimônio cultural. Os bens culturais de natureza imaterial estariam incluídos, ou contextualizados, nas seguintes categorias que constituem os distintos Livros do Registro: 1) Saberes: conhecimentos e modos de fazer enraizados no cotidiano das comunidades; 2) Formas de expressão: manifestações literárias, musicais, plásticas, cênicas e lúdicas; 3) Celebrações: rituais e festas que marcam a vivência coletiva do trabalho, da religiosidade, do

lugar de relevância dessa expressão cultural na paisagem sonora mineira. Na linguagem dos sinos, percepção estética e função comunicativa caminham juntas: o que vai ser narrado determina o ritmo e a estrutura do toque, que varia de cidade para cidade, de modo que os moradores reconhecem não apenas o que os sinos querem dizer, mas também qual é o sino que está a “falar”. O Toque dos Sinos é, pois, um importante elemento identitário para as populações das cidades tomadas como referência para o processo de Registro: São João del-Rei, Ouro Preto, Mariana, Catas Altas, Congonhas, Diamantina, Sabará, Serro e Tiradentes.

O Registro do Toque dos Sinos, no entanto, foi apenas a primeira etapa de um processo que contou, e vem contando ainda, com vários desdobramentos, os quais dialogam com o aspecto religioso, comunicativo e estético do bem, e com o espaço por ele ocupado nas comunidades em questão. Esses desdobramentos foram motivados especialmente pela necessidade de salvaguarda do bem, a qual depende do envolvimento direto da comunidade, e que tem sido o eixo norteador das políticas de acautelamento do patrimônio cultural imaterial no país. É importante ressaltar, ainda, que mesmo mediante o reconhecimento oficial do bem por meio de seu Registro, tem sido frequente em várias cidades, não só de Minas Gerais, mas também de outras regiões do Brasil, seja a falta de identificação da comunidade com essa expressão, seja a substituição dos sinos tradicionais, tocados manualmente, por materiais eletrônicos que alteram a paisagem sonora e a relação estabelecida entre a população e a linguagem dos sinos.

Nesta comunicação, proponho uma breve e ainda introdutória reflexão sobre as relações entre o Registro do bem, as ações para sua salvaguarda e os aspectos narrativos que marcam acentuadamente um desses desdobramentos, que é o projeto “O Som dos Sinos – 9 cidades, 40 toques e outras histórias”: esse projeto consiste em uma multiplataforma que alia memória e tecnologia para propor tanto uma cartografia sonora dos toques dos sinos em Minas Gerais quanto alguns caminhos capazes de fortalecer o engajamento da sociedade civil e a valorização dos detentores dos saberes sineiros na salvaguarda desse patrimônio.

## O Toque dos Sinos em Minas Gerais

---

entretenimento e de outras práticas da vida social; 4) Lugares: mercados, feiras, santuários, praças e demais espaços onde se concentram e se reproduzem práticas culturais coletivas.” (CAVALCANTI; FONSECA, 2008, p. 18-19).

O encaminhamento do processo de registro do Toque dos Sinos em Minas Gerais no Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) surgiu, conforme atesta o Dossiê descritivo de 2009 (O TOQUE..., 2009), quando a comunidade da cidade de São João del-Rei manifestou essa demanda à Secretaria de Cultura do Estado de Minas Gerais, a qual formalizou o pedido de Registro do bem ao Iphan em 13 de agosto de 2001. Ainda naquele mesmo ano o Iphan acatou o pedido, e em 2002 foram iniciados os estudos relativos ao bem no município de São João del-Rei, de acordo com um dos objetivos da política de salvaguarda do patrimônio cultural imaterial, que toma o processo de documentação relativo a esses bens como essencial à sua salvaguarda, possibilitando o respeito à dinamicidade que lhe é própria.

A partir das informações coletadas nesse momento inicial de pesquisa, uma questão já ficou evidente: ainda que em São João del-Rei o toque dos sinos fosse uma expressão cultural singular, ele não se restringia a essa localidade. Demandava-se um estudo em território ampliado que, se certamente não equivaleria à totalidade das localidades em que pode ser encontrado o toque dos sinos, ao menos garantiria a ampliação do referencial e da documentação levantada. Assim chegou-se ao conjunto tomado como referência para o processo de Registro do bem, composto pelos nove municípios anteriormente citados. Desde então, a pesquisa passou por algumas interrupções e por mudanças na equipe responsável, mas apesar das dificuldades foi possível acumular um importante material documental, bibliográfico, memorialístico e audiovisual, o qual foi sistematizado por meio do Inventário Nacional de **Referências** Culturais (INRC), metodologia de pesquisa adotada pelo Iphan.<sup>104</sup>

Os toques dos sinos têm, tradicionalmente, desde as primeiras informações acerca de sua utilização na Europa, ainda na Idade Média, três funções básicas: a comunicação com Deus, a comunicação com os homens e o controle do tempo (O TOQUE..., 2009, p. 16). No entanto, apenas essa “funcionalidade” original não é capaz de explicar a persistência dos

---

104 Conforme informação disponível na página do Iphan, “O Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC) é uma metodologia de pesquisa desenvolvida pelo Iphan para produzir conhecimento sobre os domínios da vida social aos quais são atribuídos sentidos e valores e que, portanto, constituem marcos e referências de identidade para determinado grupo social. Contempla, além das categorias estabelecidas no Registro, edificações associadas a certos usos, a significações históricas e a imagens urbanas, independentemente de sua qualidade arquitetônica ou artística. A delimitação da área do Inventário ocorre em função das referências culturais presentes num determinado território. Essas áreas podem ser reconhecidas em diferentes escalas, ou seja, podem corresponder a uma vila, a um bairro, a uma zona ou mancha urbana, a uma região geográfica culturalmente diferenciada ou a um conjunto de segmentos territoriais.” (Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/685/>. Acesso em 15 out. 2015).



toques como expressão cultural, nem a variedade de formas que eles assumem com um mesmo objetivo, como ressalta o Dossiê descritivo do Iphan:

O toque dos sinos está presente e sua relação com a população das cidades inventariadas não é, exclusivamente, uma relação de comunicação ou de controle do tempo, como também não o era, de maneira exclusiva, no mundo de outrora. Se considerada uma questão de comunicação tout court, como explicar que em São João del-Rei se verifique um repertório de aproximadamente 10 toques diferentes para um mesmo objetivo como, por exemplo, o de comunicar a celebração de uma missa? Esse e outros elementos nos levam à conclusão de que a função comunicativa e também a de controle do tempo persistem; contudo, a relação entre essa prática e a comunidade de indivíduos não é de mera funcionalidade, ou melhor, não se trata de investigar a função ou ainda a serventia dos toques nas cidades inventariadas. [...] Importa avaliar como o toque dos sinos agencia processos de construção de identidades legitimadas socioculturalmente. (O TOQUE..., 2009, p. 16)

Ou seja, ainda que desde suas origens os toques dos sinos apresentem uma acentuada narratividade, as ações voltadas para sua salvaguarda pautam-se não pela função comunicativa e informativa que representam, mas sim por seu caráter de narrativa de uma identidade, de linguagem capaz de dizer dos modos de representação e de reconhecimento de uma comunidade que, por meio das badaladas, repiques e dobres de seus sinos conta e reconta sua história e estabelece as marcas que lhe importam registrar.

Foi, assim, a partir dessa pesquisa aqui muito brevemente apresentada, que o Iphan expediu a “Certidão de Registro” relativa ao Toque dos Sinos em Minas Gerais, na qual assim é descrito o bem em questão:

[...] o Toque dos Sinos em Minas Gerais é uma forma de expressão sonora produzida pela percussão dos sinos das igrejas católicas, para anunciar rituais religiosos e celebrações, como festas de santos e

padroeiros, Semana Santa, Natal, casamentos, batizados, atos fúnebres e marcação das horas, entre outras marcações de interesse coletivo. Esta prática, reiterada cotidianamente, especialmente em São João del-Rei, tem sido sustentada por irmandades religiosas leigas, que se constituíram junto a essas cidades durante o ciclo do ouro, e que se responsabilizam, desde então, pelos ofícios litúrgicos oferecidos à população, dentre estes, o de tocar sinos. Onde as irmandades deixaram de existir, o toque dos sinos ainda se mantém como atividade afetiva, lúdica e devocional de sineiros voluntários, pois, em geral, não há envolvimento da Igreja com o toque dos sinos. Em contrapartida, naquelas cidades onde a presença desses sodalícios foi maior, o enraizamento da prática sineira é mais forte.<sup>105</sup>

### **A linguagem dos sinos e o ofício do sineiro<sup>106</sup>**

Recorrendo ainda ao Dossiê descritivo, apresento uma descrição geral da linguagem dos sinos, a qual é extensivamente abordada no documento, por meio de entrevistas e pesquisas, ressaltando-se as transformações históricas pelas quais passaram os toques dos sinos e suas funções comunicativas nas diversas comunidades em que eles são ainda hoje utilizados. Infelizmente, nos limites deste trabalho não é possível detalhar essas questões ou apresentar exemplos de toda a variedade que conforma o bem.

O toque dos sinos é extremamente complexo, podendo ser classificado por meio de dois critérios distintos: o primeiro desses critérios é o ritmo, que pode ser festivo, fúnebre ou cotidiano; o segundo critério é a execução, que diz respeito ao modo pelo qual se obtém os toques dos sinos: se os sinos estão parados, temos os repiques e as pancadas ou badaladas; se os sinos estão em movimento, ocorrem os dobres. O dobre, por sua vez, é também ele dividido em categorias, como o dobre simples ou o dobre duplo: no primeiro caso, o sino cai

<sup>105</sup> A certidão referente ao registro do Toque dos sinos está disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/228>. Acesso em 18 set. 2015.

<sup>106</sup> O Ofício de Sineiro, tendo como referência territorial os mesmos municípios do Toque dos Sinos, foi registrado no Livro dos Saberes na mesma data deste, estando os dois objetos intimamente ligados. São os sineiros, detentores desse saber, que permitem que os toques persistam no tempo e componham o repertório de referências culturais do Brasil, atuando como os principais responsáveis pela transmissão desse conhecimento. Nos limites deste trabalho, no entanto, não abordarei esse bem em especial, o qual pode ser mais bem conhecido por meio das informações disponibilizadas no Banco de dados dos Bens Culturais Registrados do Iphan.

pelo lado em que está encostado o badalo e, no segundo, pelo lado contrário ao do badalo, o que provoca duas pancadas em cada movimento. Para uma correta execução dos toques, os sineiros afirmam que é fundamental observar tanto a estrutura do toque, ou seja, sua “forma sonora”, quanto a ocasião do toque, pois é esta associação que vai garantir que o sino “diga o que quer e deve dizer”. A articulação entre esses toques garante a complexidade e amplia as possibilidades “narrativas” dos sinos, mostrando-nos que suas formas expressivas permitem que se vá muito além da mera transmissão de informações.

Em São João del-Rei, por exemplo, onde a pesquisa identificou os casos de maior enredamento da linguagem dos sinos, os toques “compõem um conjunto complexo não só de badaladas, pancadas, repiques e dobres, todos nomeados e com uma estrutura formal precisa”, mas também “apresentam um alto grau de sofisticação em sua forma de execução”, com destaque para os repiques, que são geralmente “executados com um conjunto mínimo de três sinos que ‘conversam’ entre si: o sino menor (mais agudo) faz a marcação, o médio (meião) ‘pergunta’ e o grande (grave) ‘responde’”.<sup>107</sup>

Nesse processo, o sineiro mostra-se como uma figura fundamental para a existência e a sobrevivência dessa forma de expressão, uma vez que é ele o detentor desse saber. Historicamente, a função de tocar os sinos era atribuída aos clérigos e aos sacristãos, mas há documentos que indicam que nas associações leigas, no período escravocrata, o ofício era realizado pelos próprios escravos, o que leva a crer que o toque dos sinos tenha sido fortemente influenciado pela musicalidade de matriz africana (O TOQUE..., 2009, p. 30). Após a escravidão, o ofício passou a ser associado às camadas mais pobres da população. Uma coisa, no entanto, persiste na imagem do ofício do sineiro e aparece reiteradamente na pesquisa realizada para o registro: as torres eram consideradas espaços de liberdade e criação, e os toques dos sinos certamente foram criados e transformados por esses homens<sup>108</sup> que ao longo de suas vidas dedicaram-se ao som dos sinos.

Mas o ofício do sineiro tem ainda outra faceta, que é fundamental para se pensar a preservação do bem, e que diz respeito diretamente ao suporte material que viabiliza sua existência: a manutenção dos sinos. Os estudos atestam que o bom estado de conservação dos sinos é essencial seja para a qualidade sonora dos toques executados, seja para garantir a segurança dos sineiros, possibilitando que exerçam sua atividade sem riscos a suas vidas. E

---

<sup>107</sup> Informação extraída da Certidão de Registro do bem, já mencionada.

<sup>108</sup> Vale registrar que o ofício de sineiro é uma atividade preponderantemente masculina.

indicam, também, que as fontes históricas apontam que geralmente era o próprio sineiro o responsável pela conservação e manutenção dos sinos, atividade que envolvia, por exemplo, a colocação de graxa nos eixos, a substituição de cordas e o ajuste de porcas e parafusos. Quando necessário, artesãos eram chamados para substituir peças de madeira desgastadas.

Com estruturas e formas de atuação bem distintas nos diversos municípios que compuseram o estudo para o Registro do bem, os sineiros, em suas diversas formas de organização e relação com o ofício, associados aos elementos materiais que possibilitam sua atuação, quais sejam, as torres das igrejas e os próprios sinos, também com situações bem distintas em cada localidade, apresentam-se como elementos fundamentais para a continuidade da existência do Toque dos Sinos.

### **As ações de salvaguarda**

O conceito de salvaguarda diz respeito, conforme a Convenção para a salvaguarda do patrimônio cultural imaterial, às

[...] medidas que visam garantir a viabilidade do patrimônio cultural imaterial, tais como a identificação, a documentação, a investigação, a preservação, a proteção, a promoção, a valorização, a transmissão – essencialmente por meio da educação formal e não-formal – e revitalização deste patrimônio em seus diversos aspectos. (UNESCO, 2006)

A salvaguarda do Toque dos Sinos em Minas Gerais foi, portanto, o objetivo que orientou todo o processo de reconhecimento e Registro dessa forma de expressão como patrimônio cultural brasileiro. A proposição de um “Plano de Salvaguarda” está prevista no processo de patrimonialização dos bens, consistindo em uma série de ações que, a partir dos conhecimentos construídos na pesquisa acerca do objeto, são sugeridas com a finalidade de garantir a continuidade do bem de maneira sustentável. Essas ações podem ter características bem distintas, envolvendo desde o apoio financeiro e a produção de informações até o auxílio na organização comunitária, e depende diretamente da mobilização social conseguida ao longo do processo de Registro do bem, pois um bem de natureza imaterial só subsiste como

tal ao se reafirmar como prática ou referência cultural relevante para a comunidade que o cultiva.

As ações de salvaguarda são orientadas, portanto, conforme se explica no Portal do Iphan, por três diretrizes básicas, as quais “têm como pilares a documentação e a produção de conhecimento que abordam o patrimônio cultural no contexto social e territorial onde se desenvolve, contemplando as condições sociais, materiais e ambientais que permitem sua manutenção e reprodução”.<sup>109</sup> A primeira dessas diretrizes diz respeito ao conhecimento acerca do bem (mapeamento, inventário e documentação) e ao reconhecimento da diversidade das expressões culturais brasileiras; a segunda volta-se para a melhoria das condições (sociais, materiais e ambientais) que garantam a continuidade do bem; a terceira relaciona-se à capacitação teórica, conceitual e prática das instituições para sua atuação no campo.

No caso do Toque dos Sinos, as recomendações de salvaguarda apresentadas no processo de Registro do bem orientaram-se por uma mudança percebida ao longo da pesquisa, qual seja, a diminuição da importância da função comunicativa e do vínculo religioso dessa forma de expressão, acompanhada pela permanência do interesse pelos sinos e pela criação de novos eventos nos quais ele é o protagonista, fatos que ressaltam a relevância do bem como referência cultural nas comunidades pesquisadas (O TOQUE..., 2009, p. 100-102). A partir dessa orientação, as recomendações organizaram-se em quatro eixos gerais: documentação, conservação, incentivo à prática e difusão/transmissão. Esses eixos norteiam as ações indicadas em parecer do Departamento de Patrimônio Imaterial do Iphan para a salvaguarda do Toque dos Sinos, as quais reproduzo a seguir:

1. Documentar, com a qualidade técnica e precisão necessárias, os diferentes toques de sinos existentes nessas cidades;
2. Promover oficinas para recuperação dos toques nas cidades onde estes se perderam, considerando a memória local;
3. Promover oficinas para troca e difusão do repertório dos toques;
4. Incentivar a pesquisa acerca dessa forma de expressão bem como de sua história ao longo do tempo;
5. Difundir por outros mecanismos como publicações, documentação sonora e audiovisual, os resultados das pesquisas realizadas;

<sup>109</sup> Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/682/>. Acesso em 15 out. 2015.

6. Realizar obras de manutenção e conservação das torres e dos sinos, de modo a viabilizar a continuidade dos seus toques e a melhoria das suas condições de expressão e reprodução;
7. Valorizar o ofício de sineiro por meio da regulamentação de sua atividade nas igrejas, como uma forma de reconhecimento de sua contribuição para a preservação da cultura brasileira;
8. Identificar e documentar as irmandades, os rituais litúrgicos e as celebrações religiosas associados aos toques dos sinos, como forma de promover sua continuidade.<sup>110</sup>

É, pois, nesse contexto da salvaguarda do bem que percebemos surgirem uma série de ações que, em larga medida, ultrapassam o escopo das ações institucionais e indicam uma efetiva reverberação da patrimonialização do Toque dos Sinos junto à população de Minas Gerais, motivando novas mobilizações, projetos e narrativas a ele pertinentes. Dentre essas reverberações, apenas a título de exemplo cito a criação do grupo Sineiros das Gerais no Facebook<sup>111</sup>; o documentário Entoados, de 2011<sup>112</sup>; a reportagem “Batismo dos sinos”, exibida pela Rede Minas em 2013<sup>113</sup>; o documentário Homens da Torre, de 2014<sup>114</sup>; o projeto Sinoâncias<sup>115</sup> e o projeto O som dos sinos, a respeito do qual discorrerei a seguir.

### O som dos sinos e suas narrativas

Um projeto multiplataforma: é assim que o projeto O som dos sinos – 9 cidades, 40 toques e outras histórias é apresentado em sua página na internet. O projeto, produzido por Marcia Mansur e Marina Thomé, foi realizado através da Lei de Incentivo à Cultura do

<sup>110</sup> Informação retirada do Banco de Dados de Bens Culturais Registrados do Iphan, disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/228>. Acesso em 15 out. 2015.

<sup>111</sup> O grupo foi criado em 2014, por iniciativa dos próprios sineiros (<https://www.facebook.com/sineirosdasgerais>).

<sup>112</sup> Documentário produzido pela Santa Rosa Bureau Cultural. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=sBswNbf3HTc>.

<sup>113</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0OmW46n5vzM> (parte 1) e <https://www.youtube.com/watch?v=KQeXcxjWpxs> (parte 2).

<sup>114</sup> Documentário dirigido por Marcus Vinícius Martins dos reis e exibido no Canal Futura em 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gKyV-6lgJh0>.

<sup>115</sup> *Sinoâncias* é um web-documentário, dirigido por Carol Argamim Gouvêa e André N. P. Azevedo, e desenvolvido por meio de contemplação no programa Rumos Cinema e Vídeo 2012-2014, do Itaú Cultural. O documentário está hospedado em uma página da internet e é acompanhado de material complementar dedicado à linguagem dos sinos, especialmente em São João del-Rei. Disponível em: <http://sinoancias.com.br/>.

Governo Federal e tem como proposta recorrer às novas mídias para propiciar a salvaguarda e divulgação do patrimônio cultural imaterial no Brasil, o que acontece pela articulação de diferentes narrativas em um portal e também em um aplicativo para dispositivos móveis.

Por meio de uma plataforma multimídia navegável, podemos transitar pelos diversos caminhos abertos pelo projeto: assistir a um documentário sobre o assunto; navegar por fotografias que retratam a prática dos toques dos sinos e a comunidade participante dessa expressão cultural; ouvir o registro de uma “cartografia sonora” com mais de 40 toques de sinos e depoimentos da comunidade e dos sineiros; criar uma videocarta de 30 segundos recorrendo às fotografias e áudios disponibilizados no banco de dados do projeto, na qual se insere um relato com até 250 caracteres; acessar um dos diversos textos a respeito do toque dos sinos disponibilizados na seção Acervo; e, em breve, conhecer a história das comunidades, seção do site ainda em construção.

Além dos materiais disponibilizados no site, o projeto contou ainda com uma série de intervenções urbanas realizadas nas nove cidades que serviram de referência ao Registro do Toque dos Sinos como patrimônio cultural brasileiro: São João del-Rei, Ouro Preto, Mariana, Catas Altas, Congonhas, Diamantina, Sabará, Serro e Tiradentes. Ao longo das “Itinerâncias”, durante uma noite cada uma dessas cidades foi ocupada com projeções de imagens e sons, feitas nas paredes externas das igrejas, nas quais materiais referentes à cidade que referia a mostra eram compartilhados com a população local.

Interessa-nos, aqui, observar o potencial narrativo que cerca os toques dos sinos, em suas mais diversas facetas. Num primeiro eixo, podemos pensar na própria constituição dessa expressão cultural, que tinha como uma de suas funções básicas a comunicação e constituiu-se, assim, como uma verdadeira linguagem, aspecto ainda hoje observado na execução dos toques pelos sineiros. Outro eixo narrativo relevante é o próprio processo de patrimonialização do bem, o qual se constitui por meio da construção de uma narrativa multisígnica, que perpassa tempos e espaços diversos e se reorganiza em vários documentos, como o processo de Registro, o dossiê, os pareceres, a certidão, os vídeos, áudios e fotografias produzidos ao longo do processo e tornados públicos. Por fim, chama-me a atenção o desdobramento desse processo em outras narrativas, algumas já construídas, outras ainda se mostrando como potenciais, nas quais percebe-se a confluência de novas vozes, que a partir das mobilizações pela salvaguarda do bem reúnem-se com o intuito não apenas de garantir a

continuidade de sua existência, mas de divulgá-lo e de apropriar-se dele de algum modo, como uma referência cultural que também diz respeito a elas.

Nesse sentido, o projeto O som dos sinos me parece exemplar, pois apresenta uma interpolação de narrativas diversas, reunindo num mesmo espaço virtual as vozes daqueles que estão envolvidos com o bem, como os sineiros e as comunidades em que eles persistem; as vozes articuladoras dos responsáveis pelo projeto, que produzem suas próprias narrativas a serem divulgadas na plataforma; as vozes de pessoas que, como eu, não estão diretamente vinculadas àquele bem mas que o reconhecem como uma referência cultural também sua, e que podem tanto conhecer mais essa manifestação quanto produzir suas próprias narrativas sobre elas; e, por fim, as vozes dos próprios sinos, que ecoam em todas as seções da plataforma e, por meio do registro tecnológico, podem levar a territórios longínquos geográfica, cultural e temporalmente, suas badaladas, repiques e dobres.

## Referências

BRASIL. **Decreto nº 3551, de 04 de agosto de 2000**. Institui o registro de bens culturais de natureza imaterial que constituem patrimônio cultural brasileiro, cria o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial e dá outras providências. Disponível em: [http://portal.iphan.gov.br/uploads/legislacao/Decreto\\_n\\_3.551\\_de\\_04\\_de\\_agosto\\_de\\_2000.pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/legislacao/Decreto_n_3.551_de_04_de_agosto_de_2000.pdf). Acesso em 20 jul. 2015.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro; FONSECA, Maria Cecília Londres. **Patrimônio imaterial no Brasil: legislação e políticas estaduais**. Brasília: Unesco/EducarTE, 2008. Disponível em: [http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Patrimonio\\_Imaterial\\_no\\_Brasil\\_Legislacao\\_e\\_Politicas\\_Estaduais\(1\).pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Patrimonio_Imaterial_no_Brasil_Legislacao_e_Politicas_Estaduais(1).pdf). Acesso em 18 jul. 2015.

IPHAN. **Banco de dados de Bens Culturais Registrados**. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/228>.

IPHAN. **Resolução nº 001, de 03 de agosto de 2006**. Disponível em: [http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Resolucao\\_001\\_de\\_3\\_de\\_agosto\\_de\\_2006.pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Resolucao_001_de_3_de_agosto_de_2006.pdf). Acesso em 10 out. 2015.

INVENTÁRIO Nacional de **Referências** Culturais. INRC 2000. Manual de Aplicação. Brasília: Iphan, 2000. Disponível em: [http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Manual\\_do\\_INRC.pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Manual_do_INRC.pdf). Acesso em 10 ago. 2015.

O TOQUE dos sinos em Minas Gerais tendo como referência São João del-Rei e as cidades de Ouro Preto, Mariana, Catas Altas, Congonhas do Campo, Diamantina, Sabará, Serro e



**REVISTA MEMENTO**

V.6, n.2, jul.-dez. 2015

Mestrado em Letras Linguagem, Cultura e Discurso

ISSN 1807-9717

Tiradentes. Dossiê Descritivo. Brasília: Iphan, 2009. Disponível em:  
<http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/228>. Acesso em 15 jul. 2015.

UNESCO. **Convenção para a salvaguarda do patrimônio imaterial**. Paris, 17 de outubro de 2003. Brasília: MRE/Unesco, 2006. Disponível em:  
<http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/ConvencaoSalvaguarda.pdf>. Acesso em 13 ago. 2015

## A POESIA DE MILTON REZENDE

Maria José Rezende Campos (CES/JF)

**Resumo:** O presente artigo analisa o processo poético do autor mineiro Milton Rezende. Em seu fazer poético verificamos que a intertextualidade é muito recorrente e por isso foi feita uma análise do conceito de intertextualidade, dando enfoque aos estudos de Bakhtin e Julia Kristeva. Outra característica do poeta é utilizar pseudônimos para escrever apresentações de seus livros, que são na verdade heterônimos do autor, como as personalidades fictícias assumidas por Fernando Pessoa. Os heterônimos do poeta chegam a dialogar com ele e analisam não só seus poemas, mas o próprio autor. Milton sofreu influências de vários autores como Augusto dos Anjos, Carlos Drummond de Andrade, Fernando Pessoa e Álvares de Azevedo, mas possui um estilo próprio de escrever suas poesias. Sua predileção por cemitérios, velórios e ritos de morte é combinada à abordagem de temas contemporâneos e uma visão crítica da sociedade. Reafirma sua subjetividade ao trazer de volta as memórias de sua cidade e de sua família, ao falar de suas emoções e sentimentos como estratégia para inserir, em seus poemas, suas preocupações sociais e políticas. O autor herda influências do romantismo e seus textos repetem e reinventam a lírica romântica. São muito recorrentes em suas poesias temas como solidão, amor e morte, que são características do spleen, por isso a necessidade do estudo do spleen em Milton Rezende.

**Palavras-Chave:** Milton Rezende. Poesia. Intertextualidade. Heteronímia. Spleen.

### Introdução

Milton Carlos Ferreira Rezende nasceu em Ervália-MG em 23 de setembro de 1962. Residiu em Ervália, Juiz de Fora, Nepomuceno e atualmente Varginha.

Publicou os seguintes livros : **O acaso das manhãs** (1986); **Areia** (à fragmentação da pedra) (1989); **De São Sebastião dos Aflitos a Ervália - uma Introdução** (2006); **Uma escada que deságua no silêncio** (2009); **A sentinela em fuga e outras ausências** (2011); **Inventário de sombras** (2012); **Textos e ensaios** (2012); **O Jardim Simultâneo** (2013) e **A magia e a arte dos cemitérios** (2014). Foi um dos editores do jornal alternativo **Espaço**

**Aberto**, que circulou entre abril e agosto/1985. Trabalhou na edição de um jornal cultural independente, **Arte Risco**, produção coletiva iniciada em abril/1987 e que teve quatro edições até outubro/1987. Entre julho/1989 e março/1990, foi um dos editores do jornal cultural **Contraponto**. Fundou em sociedade a Editora e Livraria Vértice, que publicou alguns de seus livros. Participou de diversas antologias e possui trabalhos publicados em jornais e revistas literárias de todo o Brasil. Alguns de seus poemas foram traduzidos e publicados na Argentina. O autor tem inédito o livro: **Mais uma xícara de café** (prosa – aprovado pela Editora 7 Letras). Milton publicou textos, poemas, entrevistas e matérias em diversos blogs e sites de literatura. Participou da coletânea sobre tanatologia **A arte de morrer** – visões plurais – volume 3, publicada pela editora Comenius. Milton Rezende é funcionário público da prefeitura de Varginha e atualmente está escrevendo dois livros: um de poemas (**Um andarilho dentro de casa**) e um de prosa (**Rock: o grito ancestral**). Este último deverá fechar a sua “trilogia das afinidades”, iniciada com o livro sobre Ervália e seguida do livro sobre os cemitérios.

Milton Rezende, apesar de sofrer várias influências de autores românticos e pré-modernistas, tem um estilo próprio para abordar temas que são recorrentes em sua obra, como o amor, a solidão e a morte, sem, contudo, torná-los banais. Milton é um poeta do desvelamento. Sua principal característica é enfrentar a objetividade ruidosa e dispersa das coisas, da rotina, do comum e arrancar um sentido novo.

### **Intertextualidade**

O que caracteriza a intertextualidade é o diálogo entre dois ou mais textos, ou seja, quando um texto dialoga com outro, citando-o de modo explícito ou nas entrelinhas.

O conceito de intertextualidade tem sua origem nos formalistas russos Tynianov e Chklovski, mas é Bakhtin quem normalmente é apresentado como sendo o primeiro teórico a elaborar o referido conceito.

Para Bakhtin o processo de leitura não pode ser concebido desvinculado da noção de intertexto, já que o princípio dialógico permeia a linguagem e confere sentido ao discurso, elaborado sempre a partir de uma multiplicidade de outros textos.

Segundo Julia Kristeva (1969, p. 145), “um texto é uma réplica de outros textos. A linguagem poética surge como um diálogo de textos lidos pelo escritor”.

Oficialmente é Julia Kristeva que compõe e introduz o termo intertextualidade, primeiramente em 1966, em sua obra **A palavra, o diálogo, o romance**; e pela segunda vez, em 1967, na obra **O texto fechado**, em que faz a definição precisa de intertextualidade como "cruzamento num texto de enunciados tomados de outros textos", "transposição [...] de enunciados posteriores ou sincrônicos".

É a partir da análise e da difusão da obra de Mikhail Bakhtin que Kristeva (1969, p.75) produz a sua definição de intertextualidade: "Todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto" Um texto trabalha com ideias de textos já existentes, mas possui novas formas de trabalhar com elas, num constante processo de absorção e transformação.

Segundo Samoyault (2008, p. 9-10), a retomada de um texto existente pode ser aleatória ou consentida, vaga lembrança, homenagem explícita ou submissão a um modelo, subversão do cânon ou inspiração voluntária.

A intertextualidade não significa uma espécie de passividade do autor, ele não faz uma montagem do ponto de vista dos outros; ele não renuncia à sua verdade. É uma relação inteiramente nova e particular entre a sua verdade e a de outrem.

Segundo Michel Schneider cada livro é o eco daqueles que o anteciparam ou o presságio daqueles que o repetirão.

Para Riffaterre (1989 apud COMPAGNON, 1999, p. 113), o texto torna-se "um conjunto de pressuposições de outros textos", daí a necessidade de compreendê-lo a partir de seu intertexto. O intertexto é então definido como "a percepção pelo leitor de relações entre uma obra e outra que a precederam ou a seguiram".

A intertextualidade pode apresentar-se sob as formas da paráfrase, da paródia, citação e epígrafe.

Em poesia, a epígrafe pode ser usada como um mote, estabelecendo diálogo entre poetas às vezes separados por séculos.

A citação é também uma forma de intertextualidade explícita pois retomamos um fragmento de texto no corpo de outro texto.

Bakhtin considera a citação como "o modo mais evidente de representação do discurso de outrem".

Na obra **O trabalho da citação** (1996), de Antoine Compagnon, o autor faz um estudo sistemático sobre a prática intertextual dominante, posto que para ele intertextualidade é

citação ou, pelo menos, sua forma de maior relevância, a que domina e engloba as outras. Para ele, escrever é sempre reescrever, e não difere de citar. A citação é leitura e escrita, une o ato de leitura ao de escrita, é um sinal da presença de um texto em outro, geralmente através de aspas. O texto citado está literalmente presente e não aludido, evocado: “A epígrafe é a citação por excelência, a quintessência da citação”.

Na paródia um autor retoma o texto para, de modo geral satirizá-lo, tratando-o criticamente com humor, e na paráfrase um autor reescreve o texto sem subvertê-lo, apenas atualizando-o, conforme o novo contexto histórico-social.

Na estilização existe uma fusão de vozes e na paródia elas se opõem antagonisticamente. Para entendermos a intenção da paródia, às vezes, é necessário um pré-conhecimento da obra original.

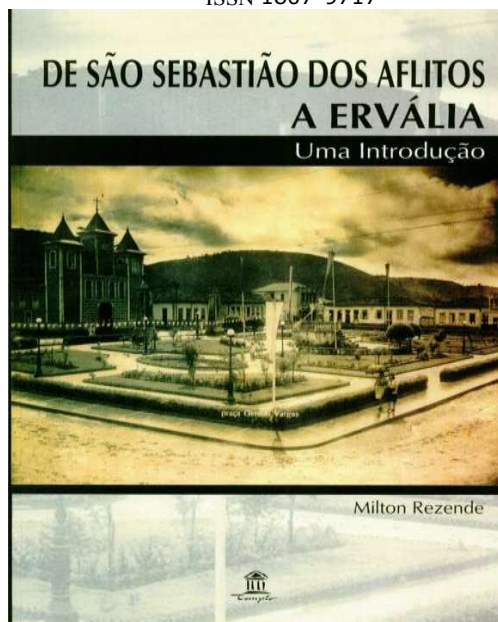
A paródia é denominada intertextualidade quando se utilizam textos alheios e intratextualidade quando o autor utiliza os próprios textos.

Ao utilizar a paródia, Milton comprova a modernidade de seu projeto criador, metapoético, um fazer poético altamente imbuído de autoconsciência reflexiva. Ele utiliza a citação e a epígrafe em vários poemas demonstrando o que disse Julia Kristeva: a linguagem poética surge como um diálogo de textos lidos pelo escritor.

O autor utiliza os versos para demonstrar a transitoriedade da vida terrena, fazer críticas à sociedade capitalista e consumista e demonstrar a sua angústia existencial. A epígrafe, muito recorrente em seus poemas; é utilizada para prestigiar seus autores preferidos. Já para deflagrar o discurso parodístico, os artifícios utilizados com mais recorrência na poética de Milton Rezende são a ironia e o humor.

No poema "Balada das Duas Mulheres na Praça" Milton recorre à intertextualidade com o título do poema de Manuel Bandeira: "Balada das Três Mulheres do Sabonete Araxá". As duas mulheres mencionadas no título aparecem na foto que compõe a capa de seu livro **De São Sebastião dos Aflitos a Ervália - uma Introdução**. Essa foto mostra a Praça Getúlio Vargas da década de 1940.

Fotografia 1 – Praça Getúlio Vargas - Ervália (1940)



Fonte: Capa do livro **De São Sebastião dos Aflitos a Ervália**

### Balada Das Duas Mulheres Na Praça

Gostaria de saber  
quem são aquelas  
mulheres da capa  
do livro dos Aflitos.  
Quem sabe assim  
eu pudesse, voltando  
ao passado e aos  
costumes antigos,  
dar a volta no sentido  
contrário aos das moças  
e perguntar-lhes:  
"Quer voltar?".  
E aí, se fosse aceito o pedido,  
eu estaria abrigado sob as  
saías e a proteção do grande  
guarda-chuvas de uma delas,

Era costume em Ervália que as moças e os rapazes dessem voltas na praça. Os rapazes iam em uma direção e as moças vinham em direção oposta. Quando um rapaz se interessava por uma moça, ele chegava perto dela e dizia: "quer voltar comigo?". Se o pedido fosse aceito, a moça voltava com o rapaz e eles começavam o namoro.

Na foto do livro **De São Sebastião dos Aflitos a Ervália**, aparecem duas moças passeando na praça. A do canto, mais perto do centro da praça, está com um guarda-chuvas. Ela chama a atenção do autor no poema. O eu lírico relembra esse passado e indaga dizendo que gostaria de saber quem são essas duas mulheres.

Hoje a praça está modificada. Não tem mais o coreto, em que a banda de música tocava em dias festivos. Isso ocorria principalmente em festas religiosas. Tinha ainda a "alvorada", banda de música da cidade que tocava às cinco horas da manhã para acordar os moradores. O coreto também era palco de comícios e discursos das autoridades. Não existem mais os tanques de peixes e as árvores não são mais as mesmas. Só foram preservados o **Monumento aos Anjos Custódios** e a **Estátua do Monsenhor Rodolfo**, única estátua da cidade. Milton teve a oportunidade de presenciar esse costume da cidade de "dar volta" na praça e conheceu a praça Getúlio Vargas como aparece na capa de seu livro.

No poema "Balada das duas mulheres na praça", o autor tenta resgatar o passado e utiliza lembranças da infância, tema recorrente em seus poemas mais recentes. Ele daria a "volta" na praça no sentido contrário ao das moças e perguntaria: "Quer voltar?". Se o pedido fosse aceito, ele se sentiria abrigado pelo guarda-chuvas da mulher que está no canto da praça e se sentiria protegido por ela. Por ser uma figura feminina, ela inspira proteção maternal.

Um outro aspecto que parece também estar subtendido no poema, além do abrigo e a proteção maternal, seria um certo erotismo sutil e parcialmente disfarçado na linguagem conotativa.

### **Heteronímia**

Heteronímia é o estudo dos heterônimos, isto é, estudo de autores fictícios (ou pseudoautores) que possuem personalidade. Ao contrário de pseudônimos, os heterônimos constituem uma personalidade, uma pessoa inteira viva e quase real criada por alguém que lhe

dá características próprias e até senso de humor, visões de mundo e opiniões sobre tudo. O criador do heterônimo é chamado de "ortônimo".

O maior e mais famoso exemplo da produção de heterônimos é do poeta português Fernando Pessoa, criador de Ricardo Reis, Álvaro de Campos e Alberto Caeiro, além de outros de menor importância e do semi-heterônimo Bernardo Soares.

Antes de Fernando Pessoa, o caso mais célebre de heteronímia foi o do escocês James Macpherson.

Fernando Pessoa nasceu no dia 13 de junho de 1888 na cidade de Lisboa. Levou uma vida anônima e solitária e morreu em 1935, vítima de cirrose hepática. Na poesia, porém, sua vida foi repleta de surpresas: foi o maior criador de heterônimos da Literatura, objeto de maior parte dos estudos sobre sua vida e sua obra, e, por isso, é considerado um dos maiores nomes da Literatura Universal.

Ao contrário dos pseudônimos, os heterônimos constituem uma personalidade fictícia, sobretudo de autores. Sendo assim, Fernando Pessoa não só criou outros nomes para assinar seus textos, mas, junto deles, criou suas respectivas biografias. Essa questão resulta de características pessoais referentes à personalidade do próprio Fernando Pessoa: o desdobramento do "eu", a multiplicação de identidades e a sinceridade do fingimento, uma condição que patenteou sua criação literária.

A maior parte dos estudos realizados no século XX sobre o duplo privilegia o ângulo psicológico, a começar pela interpretação psicanalítica de Otto Rank ao relacionar os diferentes aspectos do duplo na literatura com o estudo da personalidade dos autores. Ele chega a relacionar o desdobramento da personalidade com o medo da morte. O duplo seria imortal, colocando o sujeito a salvo de sua própria morte.

Pessoa em seu **Livro do desassossego** escreve sobre seus heterônimos: "Criei em mim várias personalidades. Crio personalidades constantemente. Cada sonho meu é imediatamente, logo ao aparecer sonhado, encarnado numa outra pessoa, que passa a sonhá-lo, e eu não.

Para criar, destruí-me; tanto me exteriorizei dentro de mim, que dentro de mim não existo senão exteriormente. Sou a cena viva onde passam vários atores representando várias peças".

Serão analisados os pseudônimos do poeta Milton Rezende. Eles são, na verdade, como as personalidades fictícias assumidas por Fernando Pessoa, heterônimos do autor. Dierval é um dos heterônimos mais utilizados por Milton Rezende e faz algumas



apresentações de seus livros a partir de uma visão “exterior” da obra. Os heterônimos do poeta chegam a dialogar com ele e analisam não só os textos, mas o próprio autor. A questão da duplicidade será estudada e exemplificada com um de seus poemas.

O poema a ser analisado é "Pessoa" em que Milton Rezende escreve a Alberto Caeiro como se fora outra pessoa distinta de Fernando Pessoa.

No referido poema, Milton admite que o outro "eu" vive como se fosse outra pessoa que não ele. Embora o autor aspire ao desejo de ser único, percebe a impossibilidade de não conviver com o outro. Essa convivência às vezes é de estranheza e noutras, de admiração.

Pessoa  
a Alberto Caeiro

Existe em mim  
uma pessoa diversa  
da pessoa que sou  
e embora eu aspire  
a segurança de ser  
único, esta pessoa  
vive em mim como um  
delírio de nós dois.  
Estabelecemos uma relação  
de estranheza e admiração  
por esse mistério que  
somos nós em nossa ausência  
de um rosto próprio.  
Mas somos  
(apesar de não o saber)  
aquilo que podemos ser  
e nos fazemos "graves  
como convém a um deus  
e a um poeta". (REZENDE, 2012a, p. 56).

Uma das técnicas utilizadas pelo poeta Milton Rezende é a citação na forma de retomada explícita de um fragmento no corpo de outro texto. Bakhtin considera a citação o modo mais evidente de representação do discurso de outrem. No poema "Pessoa", o poeta cita o trecho "graves como convém a um deus e a um poeta", retirado da poesia de Alberto Caeiro, intitulada "Num meio-dia de fim de primavera".

No poema "Pessoa" Rezende (2012a, p. 56), escreve: "esta pessoa/ vive em mim como um/ delírio de nós dois". Podemos perceber que as duas pessoas têm uma convivência conflituosa, de precária harmonia.

Neste poema dedicado a Alberto Caeiro, o eu lírico admite que ele também tem seus heterônimos, as suas outras pessoas vivendo nele. E, assim como os heterônimos de Fernando Pessoa, a vida dos seus outros "eus" não está subordinada a ele, não se trata de várias faces da mesma pessoa, e sim de pessoas diferentes de fato.

Milton Rezende possui alguns pseudônimos. Mas como Pessoa, são na verdade heterônimos, pois ele chega a dialogar com eles, fazendo distinção entre um e outro. Um dos heterônimos de Milton Rezende é Dierval. O nome foi conhecido através de documentos de clientes de um escritório de prestação de serviços, em Ervália, onde Milton trabalha em suas férias. Ele achou um nome muito sugestivo, pois Herval já foi um dos nomes de Ervália. Então por ele ser de Herval o nome Dierval caracteriza sua origem. Muito tempo depois, o autor conheceu o Dierval que lhe inspirou .

Dierval é um dos heterônimos mais utilizados pelo poeta. Este faz algumas apresentações de seus livros como se fora um outro "eu".

No livro **A sentinela em fuga e outras ausências**, Dierval dialoga com Milton e diz que se encontrou com ele numa viagem de ônibus, em 1998.

Rezende mostra a Dierval o seu poema "A queda", que é o primeiro deste livro. Dierval diz que a impressão que teve do poema é a mesma que ele tem do poeta: meio obcecado por uma interpretação particularíssima do mundo. Acrescenta que Milton lhe pareceu uma pessoa extremamente solitária, mas excessivamente humana.

Outro heterônimo de Milton Rezende é Ferreira Jr. Este escreve a orelha de seu livro **A magia e a arte dos cemitérios** (2014), faz uma análise do amigo Milton que conhece desde a adolescência e menciona Dierval como se fossem pessoas distintas. Podemos constatar que embora esses heterônimos não tenham uma biografia própria, como os heterônimos de Fernando Pessoa, eles se distinguem e dialogam entre si:

Milton Rezende pretende reunir toda a sua produção poética e pede a Carlos Águia (outro heterônimo do autor), para escrever a "**Introdução**" dessa coletânea.

A heteronímia em Milton Rezende é percebida nas apresentações de seus livros, pois seus heterônimos fazem análises como amigos que o conhecem bem e são leitores de sua obra. Nesse mesmo livro, Dierval faz a apresentação e dialoga com Milton e Ferreira Jr.

Carlos Águia, outro heterônimo do autor, escreveu a **Introdução** de seu **O jardim simultâneo**

Milton Rezende, em entrevista, ao ser inquirido sobre seus heterônimos, responde que, diferente de Fernando Pessoa, os seus não têm vida própria desvinculada de sua biografia. Quando surge a necessidade de uma apresentação ou de algum prefácio, ele vai transfigurado dele mesmo falar sobre o que não sabe. O autor se refere à dificuldade de falar sobre si mesmo, como se fora outro. Sair de si e contemplar-se com olhar crítico.

Rezende, afirma que o Carlos Águia é médico e professor aposentado. Demonstra, aí, uma contradição, pois acaba dando uma biografia ao Carlos Águia, configurando assim um caso de heteronímia e não de simples pseudônimo, como disse na entrevista citada.

Outro heterônimo de Milton Rezende é "Outro Silva" e este faz a apresentação do livro **Textos e ensaios** (2012). Nesta apresentação, o seu heterônimo escreve a gênese de seu nome e relata que há momentos em que o autor precisa ser outro por não comportar em si mesmo – como seres insulados que somos, ocorre de não cabermos em nosso invólucro, de vez em quando. Ele prossegue dizendo que não podendo ser ele mesmo buscou coadjuvantes para coabitar o abismo – daí a necessidade de desdobrar-se em outros, múltiplos de si e coadjuvantes na residência abismal – das lembranças que não puderam ser, então, sua obra acaba se tornando multifacetada, em função disso: "Olho-me no espelho e pareço com outro ser, coberto de maquiagem" O poeta continua: Nessa análise, ele afirma que depois de um período de radicalismo, percebeu a contradição e resolveu deixar de existir. Hoje, ele é outro e o mesmo Silva de sempre e que não renega o sonho, apesar dos pesadelos. Em sua obra podemos perceber isso, essa renúncia, esse abdicar-se de si mesmo em função de outro que é, em última análise, ele mesmo. Essa renúncia se manifesta no próprio desdobramento do eu lírico em diversos heterônimos presentes em sua obra.

O poema "Sob pseudônimo" é um poema sobre a duplicidade. Milton faz uma citação de Ferreira Jr. como se fora uma pessoa distinta.

Outro poema que pertence ao núcleo da duplicidade é o poema "A visita" do livro **O acaso das manhãs**. Os dois últimos versos do citado poema "sei que és minha consciência/ e te incorporo" representam o duplo, aquela consciência que, sendo dele mesmo, é incorporada ainda que de uma forma dolorosa. Podemos observar que o poeta admite ter um outro "eu" que chega nas horas mais inoportunas e que esse luta para não deixá-lo apoderar-se dele mas que ao final se rende.

No poema "Pessoa" Rezende (2012a, p. 56), escreve: "esta pessoa/ vive em mim como um/ delírio de nós dois". Podemos perceber que as duas pessoas têm uma convivência conflituosa, de precária harmonia.

O prenome do poeta é Milton Carlos. Em seu poema "Duplicidade", do livro **O acaso das manhãs** (1986), ele afirma que tem dois nomes que são inimigos entre si.

O autor descreve as duas pessoas como inimigas e que um prejudica o outro. Esse poema refere-se à duplicidade, à rivalidade entre heterônimos com personalidades distintas, conflituosas;[...] e ainda hoje estamos em conflito aberto[...] como no romance do escritor escocês Robert Louis Stevenson e seus dois personagens antagônicos: **Dr. Jekyll and Mr. Hyde**, que, em português, recebeu o título **O médico e o monstro**.

Duplicidade

Quando nasci  
nascia comigo  
o oposto de mim.  
Assim tenho dois nomes  
que simbolicamente constituem  
dois inimigos entre si.[...]

### **O Spleen Em Milton Rezende**

Milton, apesar de sofrer várias influências de autores românticos e pré-modernistas, tem um estilo próprio para abordar temas que são recorrentes em suas obras, como o amor, a solidão e a morte, sem, contudo, torná-los banais. Declara-se leitor e admirador de poetas como Álvares de Azevedo, Augusto dos Anjos e Carlos Drummond de Andrade; e, como

poeta, consciente ou inconscientemente ele absorveu características presentes nas obras desses autores, principalmente dos autores românticos, pois há alguns temas da segunda fase do Romantismo que são recorrentes na obra de Milton Rezende, como o subjetivismo e a morte. Porém, ao mesmo tempo em que Milton Rezende se aproxima das obras desses autores, ele se desvincula delas por negar determinadas características românticas e possuir características individuais. O estudo do Romantismo em sua segunda fase tem o objetivo de identificar as características românticas presentes no autor contemporâneo Milton Rezende que mesmo tendo sofrido alguma influência do spleen mantém suas características individuais.

O Romantismo consistiu numa transformação estética e poética desenvolvida em oposição à tradição neoclássica e inspirada nos moldes medievais. Foi o movimento estético, traduzido num estilo de vida e de arte compreendido entre a metade do século XVIII e a metade do século XIX. Se opõe aos ideais neoclássicos, a razão cede lugar à imaginação e ao sentimento. O estilo romântico tem como fundamentos o egocentrismo, o nacionalismo e a liberdade de expressão. O romantismo é um período cultural, artístico e literário que se inicia na Europa e se espalha pelo mundo.

Pode-se dizer que o berço do romantismo são os países: Itália, Alemanha e Inglaterra, mas na França devido a Revolução Francesa de 1789 o romantismo ganhou força devido aos princípios revolucionários da derrubada do Absolutismo e ascensão da burguesia que se expandiu para a Europa e pela América.

As características principais deste período são a valorização das emoções, liberdade de criação, amor platônico, individualismo, nacionalismo, subjetivismo, valorização da natureza, desejo de liberdade, de igualdade e de reformas sociais.

A segunda geração do Romantismo é também conhecida como byroniana ou fase ultrarromântica. As poesias são marcadas por um profundo pessimismo, valorização da morte, tristeza e uma visão decadente da vida e da sociedade. A angústia, o sofrimento, o amor idealizado são alguns temas recorrentes dessa geração. A publicação do livro **Obras poéticas**, de Álvares de Azevedo, em 1853 é considerado o marco inicial da segunda geração do Romantismo no Brasil.

O autor ao ser questionado sobre a morte e por que este tema o atrai, explica: A morte, sendo pessoal e intransferível leva cada pessoa a lidar com ela da maneira que pode. A dificuldade é de todos e é minha em particular. E enquanto dificuldade minha eu procuro

desviá-la para dentro da literatura, que é onde eu posso encará-la de frente enquanto me desnudo para encontrá-la um dia, posto que é inevitável.

### Considerações Finais

Com influências que vão de Rilke (utilizando temas como a solidão e a morte e instigando a reflexão existencialista) a Drummond, passando por Augusto dos Anjos e Pessoa, Milton Rezende apresenta uma poesia que mistura concisão e profundidade. A principal característica de sua obra é o enfrentamento da objetividade, pois ao tratar de temas cotidianos e universais o autor não os retrata a partir da visão do senso comum, imprimindo sua marca pessoal nesses temas.

Milton adota uma postura reflexiva diante do mundo, da rotina, do aparentemente comum misturado à condição humana. Seus poemas arrancam do cotidiano um sentido novo, uma nova medida.

O autor na sequência de sua produção poética só faz confirmar as tendências e o seu estilo característico.

Podemos concluir que o autor contemporâneo Milton Rezende utiliza muito da intertextualidade para compor seus poemas. Essa intertextualidade às vezes é a paródia, outras vezes é a paráfrase e noutros poemas ele utiliza a intratextualidade, refletindo a variedade de recursos que o autor utiliza na composição de seus poemas, além da citação e da epígrafe.

O autor tem vários heterônimos e estes escrevem a **Introdução** de seus livros e dialogam entre si e com Milton Rezende. Esta é uma característica muito interessante e difere dos heterônimos de Fernando Pessoa que escrevem poesias mas não dialogam entre si.

Milton tem uma maneira peculiar de escrever e embora utilize temas recorrentes ele os explora de modo singular. A cada livro publicado percebemos sua maturidade poética e sua experiência de vida. As poesias suscitam aos leitores reflexões de existência e um convite a fazer com ele uma viagem.

### Referências

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. Trad. de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1996.

COELHO, Jacinto do Prado. **Diversidade e unidade em Fernando Pessoa**. São Paulo: Verbo, Ed. da Universidade de São Paulo, 1977.

COMPAGNON, Antoine. **O trabalho da citação**. Belo Horizonte: UFMG, 1996.

DE NICOLA, José; INFANTE, Ulisses. **Fernando Pessoa**. São Paulo: Scipione, 1995.

DERRIDA, Jacques. **Espectros de Marx: o estado da dívida, o trabalho do luto e a nova Internacional**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestes**. Paris: Seuil. 1982

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. São Paulo: Perspectiva, 1969.

MERQUIOR, José Guilherme. **O fantasma romântico e outros ensaios**. Petrópolis: Vozes, 1980.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Introdução** ao desassossego. In: PESSOA, Fernando. **Livro do desassossego**; por Bernardo Soares. São Paulo: Brasiliense, 1989. p.7-37.

PESSOA, Fernando. **O eu profundo e os outros eus**. 12. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980. p. 142-146.

REZENDE, Milton. **A magia e a arte dos cemitérios**. Guaratinguetá: Penalux, 2014.

REZENDE, Milton. **Areia (à fragmentação da pedra)**. São Paulo: João Scortecci, 1989.

REZENDE, Milton. **A sentinela em fuga e outras ausências**. Rio de Janeiro: Multifoco, 2011.

REZENDE, Milton. **De São Sebastião dos Aflitos a Ervália: uma Introdução**. Juiz de Fora: Templo, 2006. p. 09

REZENDE, Milton. **Inventário de sombras**. Rio de Janeiro: Multifoco, 2012a.

REZENDE, Milton. **O acaso das manhãs**. São Paulo: Edicon, 1986.

REZENDE, Milton. **O jardim simultâneo**. Guaratinguetá: Penalux, 2013.

REZENDE, Milton. **Textos e ensaios**. Rio de Janeiro: Multifoco, 2012b.

REZENDE, Milton. **Uma escada que deságua no silêncio**. Rio de Janeiro: Multifoco, 2009b.

SAMOYALT, Tiphaine. **A intertextualidade**. Tradução Sandra Nitrini. São Paulo: Hucitech, 2008.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Paródia, paráfrase & Cia**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1985.

## DIÁLOGOS TEMÁTICOS NA POÉTICA DE LOBIVAR MATOS E ANTÓNIO JACINTO

Marta de Oliveira Fróis da Silva (UNEMAT)

**Resumo:** Lobivar Matos (Brasil) e António Jacinto (Angola) escrevem poesia de forma a preocupar-se com os menos favorecidos dentro de seu contexto social. Aspectos desta afirmação podem ser colhidos nas obras Pelega (Sarobá, 1936), de Lobivar Matos, e Pântano (Poemas, 1961), de António Jacinto selecionadas para este estudo. Objetivamos discutir a confluência entre esses dois escritores que possuem relações temáticas em suas escritas poéticas cujas produções podem se aproximar, segundo a crítica, no poeta brasileiro Jorge de Lima. Os poetas neste artigo trazem em seus versos a vida daqueles que estão marginalizados pela sociedade como as lavadeiras, as mulatas, a mulher, os pobres etc. Ambos escrevem de forma livre não se prendendo a versos rimados e metrificados. Foi com um olhar de denúncia social através da personagem lírica que nossos poetas abordaram ainda o tema do desejo, sensualismo; e ironia em Lobivar Matos, na qual ambas as personagens líricas possuem um único destino.

Palavras chaves: Poética; Brasil; Angola; António Jacinto; Lobivar Matos.

### Considerações Preliminares

Ao iniciar um estudo comparativo das literaturas dos países de língua oficial portuguesa deparamo-nos, com a tradição histórico-cultural comum no qual permeará também as produções artísticas de cada nação. Benjamim Abdala Junior, em seu livro *Literatura, história e política: literaturas de língua portuguesa no século XX* (2007); traz um estudo em que relaciona os países de língua oficial portuguesa com sua história, política e seu campo literário, bem como, apresenta perspectivas para que possamos pensar as possíveis relações que se estabelecem na representação da linguagem literária entre países distintos, mas que dialogam entre si a partir de suas respectivas criações. Assim, Jacinto e Lobivar dialogam entre si através dos poemas supracitados ao trazer o tema da mulher socialmente menos favorecida, e que a forma como isso se dá é que será nosso foco de análise.



Em seu ensaio, sobre a Literatura Comparada Tânia Carvalhal (2004) vai dizer que ela é aquela que designa uma forma de investigação que confronta duas ou mais literaturas. Carvalhal vai mostrar que:

O estudo comparado de literatura deixa de resumir-se em paralelismos binários movidos somente por “um ar de parença” entre os elementos, mas compara com a finalidade de interpretar questões mais gerais das quais as obras ou procedimentos literários são manifestações concretas. Daí a necessidade de articular a investigação comparativista com o social, o político, o cultural, em suma, com a História num sentido abrangente. (CARVALHAL, 2004, p.53)

Ao trabalhar com literaturas de dois países é preciso ater-se não somente à literatura em si, mas também com o momento histórico, político e social em que estas nações se encontram. A literatura comparada é, assim, uma forma específica de questionar os textos literários com outros textos e daí resultar em um diálogo no qual ambos possam ser confluentes no todo ou em parte.

### **A poética de Lobivar Matos e Antônio Jacinto**

Ao iniciar o estudo da poética dos autores selecionados, vale reportar à definição de poesia do poeta, tradutor, crítico e ensaísta José Paulo Paes diz em seu livro *É isso ali* (2005):

A poesia não é mais do que uma brincadeira com as palavras. Nessa brincadeira, cada palavra pode e deve significar mais de uma coisa ao mesmo tempo: isso aí é também isso ali. Toda poesia tem que ter uma surpresa. Se não tiver, não é poesia: é papo furado.

Tomando como princípio fundamental a definição de poesia como forma de conhecimento, de revelação passaremos à apresentação dos autores. Lobivar Barros de Mattos nasceu em Corumbá- Mato Grosso do Sul (Brasil) em 12 de Janeiro de 1915. Em 1933 muda-se para o Rio de Janeiro matriculando-se, no ano seguinte, na Faculdade Nacional de Direito. No ano de 1935 publica *Areôtorare* e em 1936, *Sarobá*. Sua morte prematura ocorreu em 27

de Outubro de 1947. Estes dois livros de poemas foram escritos num momento em que o Brasil já vivenciava a segunda fase do Modernismo sendo o marco forte a Semana de Arte Moderna de 1922. Diante desta nova manifestação literária, em Mato Grosso, Lobivar Matos foi um dos primeiros poetas a acompanhar o ritmo do eixo Rio-São Paulo, pois a estética modernista buscava romper com o tradicional, trazendo para a poesia a liberdade formal ao utilizar o verso livre abandonando a forma fixa – como o soneto, havia a necessidade de transmitir em suas obras valorização do cotidiano, dos excluídos socialmente.

Lobivar nos trouxe, entre outros, os poemas com a temática da sensualidade conforme vemos nos seguintes versos; Sarobá: “negros gozando, / negros beijando, / negros apalpando carnes rijas”, em Mulata Isaura “Mulata Isaura, cuidado com o filho da patroa. / Ele quer pegar você / como pegou Josefa, aquela morena alegre / não vá atrás dele, não, boba. / Ele chama você no quarto dele, / despe você com palavras bonitas, / acende em você a fogueira da carne e da volúpia”. Nestes versos destacados é possível identificar o tema da sensualidade em Sarobá chegando até mesmo a imaginarmos um ato sexual. Em Mulata Isaura conseguimos fazer uma aproximação com o escritor Jorge de Lima, pois conforme José Antônio de Souza (2008, p.6) “em outras produções modernistas, da mesma época que a produção de Lobivar, também se pode verificar o mesmo procedimento [...] no consagrado poema Essa negra Fulô, de Jorge de Lima que pode ser aproximado ao poema lobivariano Isaura”. Desta forma, entendemos que os poetas da década de 30 escreveram sobre a denúncia social das pessoas menos favorecidas. Lobivar Matos e Jorge de Lima nesta aproximação conseguiram denunciar as condições da mulata. Aproximação esta que aponta o discurso machista e dominador do patrão em relação à mulata, tema que mostra a subjugação desta na vida da sociedade.

Portanto, partindo desta temática poética de Lobivar Matos sobre a sensualidade e ironia; apresentamos também o poeta angolano António Jacinto, no qual assim como os outros autores angolanos se espelharam na literatura brasileira para se firmar enquanto literatura nacional. Jacinto tomará como exemplo a geração de 30 brasileira e que denunciará, em forma de protesto, a condição de seu povo frente à colonização.

António Jacinto do Amaral Martins, filho de um casal de colonos de Alfândega da Fé, nasceu em Luanda em 1924, e faleceu em Lisboa em 1991, aos 67 anos de idade. Reconhecido principalmente como poeta de protesto, foi também contista no qual assinava como Orlando Távora. Suas obras são: Poemas (1961), Vovô Bartolomeu (1979), Poemas

(1982, ed. Alargada), Em Kilunjedo Golungo (1984), Sobreviver em Tarrafal de Santiago (1985) Prometeu (1987) e Fábulas de Sanji (1988).

Ambos os poetas revelaram em suas líricas o comprometimento social e literário dentro de seu tempo histórico, souberam dar voz a quem não era lembrado na sociedade; porém, como eles abordaram estes esquecidos socialmente é que será nossa discussão; se estes poetas escrevem seus versos emancipando, especificamente nestes poemas a mulher, a mulata ou apenas repetindo o olhar de discriminação e estereótipo.

Temos, então, o poema de Antônio Jacinto (1961):

Pântano

(Uma história do Musseque)

Minina feiosa

estava cheia de desejos

e não fazia nada

ficava na janela desgostosa

a pensar ai a imaginar beijos

e carícias no seu coração de abandonada

Minina feiosa

cheia de desejos

não fazia nada

nos olhos feios piquininos

havia sempre uma luz quente

e olhando os mininos da rua

ficava com ânsia ardente

de ser mãe deles \_ e olhava-se no espelho nua

Era desejo, só desejo

a tortura a rasgar o seu corpo

porque não lhe davam beijo

em todo corpo feio mas não morto

Se o corpo mais que a alma sentia  
e se todo ele existia  
porque, por que aí, por que  
a insatisfação que se sente e não se vê?

Por quê?

Interrogações e ânsias  
sem beijos nem carícias  
e o corpo a pedir  
a adivinhar  
sem saber o que pedir  
sem saber por que chorar

Solidão

e os desejos e os desejos a crescer  
e a minina feiosa sem nada fazer

Essa minina feiosa  
que estava cheia de desejo  
agora virou quitata  
Não mais fica na janela a olhar os mininos  
da rua

nem sonha ao espelho nua  
as noites de estrela a lua  
nada dizem \_ nem mesmo vontade  
de chorar

Na sua casa entra gente e mais gente  
seu corpo é pegado por mãos e mais mãos  
seus olhos já não têm brilho ardente

e os beijos  
já não são desejos

O caminho é livre \_ não tem roteiro  
caminha quem quer e traz dinheiro  
\_ No Musseque tem uma mulata,  
é coisa barata

A solidão, a solidão continua

Minina feiosa  
\_ que não sabe o nome dos caminhos da  
Esperança \_

Hoje faz tudo, tudo  
inda tem a alma cheia de desejos  
a pensar, ai, a imaginar outros beijos...

Este poema traz como título o substantivo “Pântano” que significa, segundo a Enciclopédia Barsa Universal (2007, p.4479): “Terreno encharcado de água estagnada” e que em sentido figurado traz também a noção de “enrascada”; o título já nos traz uma vaga noção da estagnação de uma vida, de sonhos destruídos. O poema conta uma história no musseque<sup>116</sup> no qual o eu lírico traz uma personagem identificada por “minina feiosa”, esta personagem lírica sente um desejo de ser amada como ela é, aqui, entretanto o seu desejo provoca angústia, na medida em que ninguém a deseja como seria desejável para ela.

No verso “ficava na janela desgostosa” temos esta imagem da janela que segundo Chevalier (2015, p.512) “enquanto abertura para o ar e para a luz, a janela simboliza receptividade”, o que não condiz com a realidade da “minina feiosa”, pois os meninos da rua

---

<sup>116</sup> Nos musseques, ocupando a periferia da cidade, em cubatas de barro e chapas, semeadas a esmo, morava a grande massa da população negra de menores recursos, serventes, criados, contínuos, lavadeiras, quitadeiras, que todos os dias, mal o sol fazia adivinhar a sua presença, desciam à cidade baixa no cumprimento de suas obrigações.” (EVERDOSA, Carlos. A Literatura Angolana. P. 19-21)

não a percebiam na janela. Ela percebe sua invisibilidade, pois está na janela, mas não é contemplada. Não havia receptividade entre os que passavam pela rua.

O eu lírico faz questão de repetir o verso “minina feiosa / cheia de desejos / não fazia nada” para reforçar a característica da menina, o que sentia e o que ela fazia com este sentimento: nada. Percebemos que na 4ª estrofe a rima quente / ardente mostra que seus olhos mesmo sendo feios trazia sempre uma luz quente; nesta metáfora vemos que o desejo da “minina feiosa” era tão grande que até em seus olhos havia este reflexo do desejo.

Do lado brasileiro, em Mato Grosso- estado de fronteira com o Paraguai- Lobivar Matos produz o poema Pelega (1936) com a mesma temática (de desejo, sensualidade, porém com certa ironia) do poema de Antônio Jacinto, vejamos:

Pelega

Fronteira.

\_ Tá fazendo fita,

Paraguaia lindura, potranca arisca?

E a menina faz beicinho

e fecha os ouvidos para não ouvir besteira.

Ela não gosta daquele cabra trouxa

que vive atrás dela,

Mexendo.

\_ Tá fazendo fita, bestinha?

E a menina foge, passa de largo,

não olha para o cabra chato,

não gosta do cabra.

\_ Eu sei do que você precisa, bunduda!

Vou falar com sua mãe.

Vou esfregar no nariz dela um pelega novita,

cincoentão.

Dois anos mais tarde,  
num bordel de minha terra,  
Encontrei a “potranca arisca”, mansinha,  
fazendo pelega.

O poema tem como título “Pelega”, que no (DICIONÁRIO ELETRÔNICO HOUAISS) significa “cédula de papel moeda, dinheiro”, denuncia a perversidade de um sistema social que vai reproduzindo, de geração em geração, o cruel destino “reservado” às mulheres de classe social menos favorecida. Iniciado com um verso contendo apenas uma palavra: “Fronteira” destacando-se assim o elemento espacial poemático, porém também pode ser entendido como um divisor de águas da condição de vida da menina num sentido de definição, um momento em que será demarcado o período de transição da infância para a adolescência, ou seja, é muito jovem, está em plena puberdade, esse período de transição será também o marco definidor de seu futuro status social: ou ela conseguirá uma vida de mulher casada ou será marcada pela sociedade vivendo na prostituição.

O contexto poético parece ser emblemático de uma época em que marca a falta de condição financeira das famílias em se manter, ou seja, as condições de vida dos pais serão determinantes para selar o futuro de seus descendentes, sobretudo as filhas menores. Essa condição é muito expressiva no poema, resultando, assim, nesta possível vida de subalternidade.

A escassa oportunidade de elevação social por meio dos estudos e a falta de perspectivas para uma situação melhor mostra que, talvez, o único caminho seja a prostituição.

Neste sentido, é possível identificar aspectos daquilo que encontra-se teorizado no Determinismo de Hippolyte Taine (1945) no qual defendia que o comportamento humano é determinado em três fatores: o meio, a raça e o momento histórico, pilares nos quais os acontecimentos ocorrem de uma maneira já fixada, de acordo com as leis da natureza, ou seja, o meio natural é fator determinante dos modos de vida de uma cultura. O fato desta menina ter nascido em uma família de classe menos privilegiada, sem condições de ter formação escolar e uma ascensão social maior, serão fatores determinantes para que ela futuramente

possa se envolver numa vida de prostituição. O determinismo é, assim, a hipótese em que tudo acontece como consequências das condições sociais do indivíduo.

Os versos lobivarianos revelam um eu lírico masculino que trata a mulher com um olhar de superioridade, há uma linguagem coloquial nos vocativos “paraguaia lindura” e “potranca arisca”, uma forma irônica para se referir à personagem feminina do poema. Ao referenciar a menina de “potranca”, este eu lírico utiliza de um atributo jocoso comparando-a a uma égua- um quadrúpede. A humanidade da menina aqui é excluída de forma que a “visão androcêntrica” apresenta-a como um animal. O termo “arisca” – também um adjetivo para animais - denota a inutilidade de fazer tentativas de se esquivar, pois sendo uma menina de classe menos favorecida este determinismo social já direciona seu futuro, de que será mais uma vítima da sociedade ao “cair” nas armadilhas da vida de prostituição sendo aliciada por homens que não respeitam até mesmo sua ingenuidade. É o que fica evidenciado nos versos: “ e a menina faz beicinho / e fecha os ouvidos para não ouvir besteira. / Ela não gosta daquele cabra trouxa / que vive atrás dela, / Mexendo”; sua expressão facial de fazer “beicinho” é uma reação de quem apresenta-se desprotegida, até mesmo de uma infância ainda necessitada de ser vivida. Há nesta ingenuidade de criança um reforço de dominação do “cabra” que vive atrás dela “mexendo”. Esta menina é assediada por ele, sofre perseguição. A voz e o domínio masculino aqui são tão perversos que não há respeito pela menina em sua fase de inocência e pureza.

Percebemos como que o eu lírico utiliza de sarcasmo para se referir à menina: “ \_ Eu sei do que você precisa, bunduda! / Vou falar com sua mãe. / Vou esfregar no nariz dela um pelega novita, / cincoentão.”, o discurso de ranço de classe dominante é exaltado nestes versos.

Como que este eu lírico apresenta seu poder dominador, alguém que acredita que pelo fato da família da menina ser pobre, ele conseguirá com mais facilidade, obter seu objeto de prazer. Ele acredita que oferecendo dinheiro à mãe, aliciando-a com a oferta de recurso, perversamente “compra a honra”, derrubando por terra o decoro familiar e assim conseguir o que quer.

Voltando à Antônio Jacinto vimos que a personagem lírica do poema é romântica sonha com um verdadeiro amor; porém, o que passava em sua cabeça era apenas interrogações de seu estado: “ Por quê? / Interrogações e ânsias / sem beijos nem carícias / e o corpo a pedir / a adivinhar / sem saber o que pedir / sem saber por que chorar”. A negação



do desejo reflete neste contrário de não saber mais o que pedir, o que desejar. O entendimento deste contrário está explicitado em FREUD (1900) no qual a personagem, ao final de tantas decepções, termina por negar este desejo por não saber ao certo o que viria. A realização desses desejos não mais geraria um afeto de prazer, mas sim de desprazer; e é precisamente essa transformação do afeto que constitui a essência daquilo a que chamamos “recalcamento”. O desejo então é verdadeiro, mas ao mesmo tempo não admitido.

Nesta passagem identificamos o trânsito de suas ilusões para um estado de isolamento, pois o que a vida lhe dava era apenas “Solidão” percebamos que até a palavra surge sozinha no verso, caracterizando a imagem da menina solitária. E nesta solidão seus desejos aumentavam a cada momento que passava, conforme vemos nos versos: “e os desejos e os desejos a crescer”. Segundo Freud – Obras Completas (1900) – “o sonho é a realização de um desejo”, ou seja, o desejo seria aquele sonho que ainda não foi realizado, portanto o querer, o desejar da “minina feiosa” torna-se assim matéria-prima para a realização de seus sonhos – encontrar um verdadeiro amor- mas que não se torna realidade.

Porém, um dia esta menina cheia de desejos virou quitata<sup>117</sup>, ela não mais fica na janela sonhando. As imagens da lua e das estrelas não dizem mais nada a ela, apenas vontade de chorar. Ao observar estas imagens que surgem podemos encontrar em Bosi (2000): “O que é uma imagem do poema? Já não é, evidentemente, um ícone do objeto que se fixou na retina; nem um fantasma produzido na hora do devaneio: é uma palavra articulada.” (BOSI, 2000, p.21). Assim, desta palavra articulada chega-se a um código novo que é a linguagem sendo um sistema construído para fixar experiências de coisas, de pessoas ou situação, ora in praesentia, ora in absentia. Através da linguagem o poeta traz a visão do mundo, de algo, ou de alguma situação vivida por ele em particular ou um coletivo. Coletivo, aqui, no sentido de várias mulatas como a minina feiosa estarem vivendo a mesma situação não por escolha, mas por falta de oportunidade de vida melhor.

Assim para as mulheres negras angolanas, muitas vezes, a vida só oferecia um lugar no Musseque, no qual em muitas situações se tornavam quitata para sobreviver, conforme nos versos: “O caminho é livre - não tem roteiro / caminha quem quer e traz dinheiro / \_ No Musseque tem uma mulata, / é coisa barata”. As imagens dos versos resultam mostrar a mulata ainda vista sob um olhar estereotipado como se o seu “fim” fosse de subalternidade à uma vida mundana, percebemos que Antônio Jacinto, neste poema, ainda retrata a mulata

---

<sup>117</sup> Prostituta em Quimbundo, língua oficial de Angola antes da colonização.

como estereotipada, pois seus versos não emancipam a mulher, ao contrário, a coloca num lugar de inferioridade ao “virar” uma quitata.

Desta forma, temos as seguintes imagens nos versos: “Na sua casa entra gente e mais gente / seu corpo é pegado por mãos e mais mãos / seus olhos já não tem brilho ardente / e os beijos / já não são desejos”. Para Chevalier: “[...] metaforicamente, o olho pode abranger as noções de beleza, luz, mundo, universo, vida” (CHEVALIER, 2015, pg. 656); porém, a nova forma de vida da mulata faz com que seus olhos já não possuam aquele brilho de antes, é como se perdesse o sentido de viver, pois a prostituição lhe tirou aquela vontade de realização através de um amor verdadeiro. O cotidiano no prostíbulo trouxe a desilusão à menina e seus olhos, agora baços, refletem apenas o cansaço, a desilusão.

Nos versos “Minina feiosa / que não sabe o nome dos caminhos da Esperança”, entendemos que esta menina não teve a oportunidade de conhecer outra vida, não conseguiu um bom casamento, e até mesmo não teve oportunidade de estudar, pois segundo Calzolari (2006, p.26) “lembramos que nos tempos de guerra pela independência, Angola, assim como outros países africanos de língua portuguesa, apresentava um índice de analfabetismo de 95% [...]”, isto é, não houve para esta personagem do poema uma chance de adquirir um estatuto social por meio do estudo, seu futuro estava submetido a viver o que a vida subjugada lhe oferecia.

Em Pelega a “potranca arisca” também termina num bordel, ambas as personagens dos poemas têm o mesmo fim, de terminar seus dias na prostituição. Em Pântano a “minina feiosa” é ingênua e sonhadora, mas que mesmo se tornando quitata ainda sonha em encontrar alguém: “ Hoje faz tudo, tudo / inda tem a alma cheia de desejos / a pensar, ai, a imaginar outros beijos...”, esses outros beijos seriam daquele homem que ela um dia poderia encontrar para ser apenas dele e não de vários como ela era. Em “Pelega” o poema revelou a voz da opressão masculina oprimindo a menina pura e ingênua, num discurso dominador e machista, determinando seu fim numa vida promíscua.

O poema, também como discurso, pode orientar nossas ideias como forma de expressão podendo emancipar ou reforçar os estereótipos através de suas personagens líricas. Em Aristóteles: “[...] a obra do poeta não consiste em contar o que aconteceu, mas sim coisas quais podiam acontecer, possíveis no ponto de vista da verossimilhança ou da necessidade” (ARISTÓTELES, 1997, pg. 28). Assim, o poeta pode escrever a verdade ou o que poderia ser através de seus versos, mas que a ideologia presente nestes poemas reflete a manutenção dos

estereótipos de que a mulata ainda é vista apenas para se divertir sexualmente e que a mulher, muitas vezes, vê a sua condição reduzida à condição de mulher- consumo.

### Considerações Finais

Ao trabalhar com poemas percebemos as imagens que ele suscita em nossas mentes e que segundo Paz (2009, p.46):

A imagem é um recurso desesperado contra o silêncio que nos invade cada vez que tentamos exprimir a terrível experiência do que nos rodeia e de nós mesmos. O poeta é linguagem em tensão: em extremo de ser e em ser até o extremo.

Estas imagens, assim, revelam que ambas as personagens do poema têm o mesmo fim, de terminar seus dias na prostituição. Em “Pântano” a “minina feiosa” é ingênua e sonhadora, mas que mesmo se tornando quitata ainda sonha em encontrar alguém. Em Pelega o poema revelou a voz da opressão masculina oprimindo a menina pura e ingênua, num discurso dominador e machista, determinando seu fim numa vida promíscua: “Dois anos mais tarde, / num bordel de minha terra, / encontrei a “potranca arisca”, mansinha, / fazendo pelega.”; aqui o eu lírico apresenta a menina como objeto de consumo. Ela é representada agora como “mansinha”, pois o discurso dominador machista enfatiza que o poder monetário acaba por abafar o orgulho da personagem feminina.

Neste sentido, estes poemas vêm para reforçar a condição subjugada das mulheres aqui retratadas. Antônio Jacinto mesmo lutando pela independência social, política e cultural de Angola, ainda não consegue se desvencilhar do olhar estereotipado do colonizador, no qual via nas mulheres africanas apenas um objeto de prazer. Sua personagem lírica continua carregando esta subjugação, mas que por muitas vezes gostaria de se ver em outra situação, conforme percebemos pelos seus sentimentos. Lobivar também, mesmo fazendo poesia de forma a resgatar os esquecidos da sociedade, ainda traz a mulher de Pelega como dissimulada, sensual; tudo isto de forma irônica. Ele também não consegue se desvencilhar das amarras da subjugação e retrata no seu discurso poemático ideias estereotipadas em relação à mulher.

### Referências

ABDALA JUNIOR, Benjamin, 1943 \_ **Literatura, história e política**: literaturas de língua portuguesa no Século XX / Benjamin Abdala Junior. \_ 2 ed. \_ Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.

ANTÓNIO JACINTO (António Jacinto do Amaral Martins) **Poemas / António Jacinto**. Luanda: Edições Maianga, 2004.

ARISTÓTELES. A poética clássica / Aristóteles, Horácio, Longino; **Introdução** por Roberto de Oliveira Brandão; tradução do grego e do latim por Jaime Bruna. \_\_ 7. Ed. \_\_ São Paulo: Cultrix: 1997.

CALZOLARI, Tereza Paula Alves. **Antônio Jacinto**: Uma revelação no compasso da Angolanidade. In: *África & Brasil: letras em laços* / organizadoras Maria do Carmo Sepúlveda Campos, Maria Teresa Salgado. \_ São Caetano do Sul: Yendis Editora.

CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura comparada**. São Paulo: Ática, 2004.

CHEVALIER, Jean. **Dicionário de símbolos**: (mito, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números) / Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, com a colaboração de: André Barbault... [et al]; coordenação Carlos Sussekind; tradução Vera da Costa e Silva ... [...]. 27<sup>a</sup> ed. \_ Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.

DICIONÁRIO ELETRÔNICO HOUAISS DA LÍNGUA PORTUGUESA 3.0.

ENCICLOPÉDIA BARSÁ UNIVERSAL. Editorial PLANETA, S.A, Volume 13, 2007.

MATOS, Lobivar. **Areôtorare**: poemas boróros: Sarobá. / Lobivar Matos. Cuiabá: Academia Mato-Grossense de Letras; Unemat, 2008. (Coleção Obras Raras, 3).

PAES, José Paulo. **É isso ali** Ed. Moderna. São Paulo, 2005.

SOUZA, José Antônio de. **Uma aproximação poética entre Lobivar Matos e Jorge de Lima**. XI Congresso Internacional da ABRALIC Tessituras, Interações, Convergências. São Paulo. 2008.

## O “RECATO ESCANCARADO” À “MALÍCIA ESCONDIDA”: REPRESENTAÇÕES FAMILIARES EM SAGRADA FAMÍLIA, DE ZUENIR VENTURA

Nina Arbex de Souza Oliveira (UNINCOR/FAPEMIG)

**Resumo:** Esta pesquisa objetiva apresentar um projeto de pesquisa de dissertação voltado à compreensão do modo pelo qual a família é representada no livro *Sagrada Família*, de Zuenir Ventura, com destaque para os papéis ocupados nessa estruturação familiar pelas personagens femininas. Tal foco se justifica porque, muitas vezes, é o papel encenado pela mulher que traça os moldes da família apresentada na obra de Ventura. Para a realização desta pesquisa, será importante compreender como as famílias foram se desenhando ao longo dos séculos, até chegarem à estrutura característica da família descrita no livro de Zuenir Ventura, cujo enredo se inicia em meados dos anos 1940. No romance, são retratados tanto os papéis que cada pessoa deveria representar para se encaixar na sociedade quanto o modelo ideal de mulher para que se pudesse manter a imagem de uma “família sagrada”, ainda que se explicitem, conforme palavras de Ventura, tanto o “recato escancarado” quanto a “malícia escondida” que permeavam essa família.

**Palavras-Chave:** Família. Mulher. Representação. Zuenir Ventura.

Este texto se destina a apresentar meu projeto de pesquisa, ainda em processo de elaboração. A pesquisa proposta tem como objetivo compreender o modo como a família é representada no livro *Sagrada Família*, de Zuenir Ventura (2012), com destaque para o papel ocupado pela mulher na estrutura familiar ali apresentada. Tal foco se justifica porque, muitas vezes, é justamente a mulher que desenha os moldes de uma família, como acontece no livro.

Para a realização da pesquisa, é importante compreender como as famílias foram se desenhando ao longo dos séculos até chegarem à estrutura característica representada no livro, uma vez que a composição e a dinâmica familiares se modificaram, principalmente pela alteração do espaço nelas ocupado pela criança.

Conforme relata Phillipe Ariès, em *História social da criança e da família* (1981), até o século XV grande parte das crianças não sobreviviam aos primeiros anos de vida e a quantidade de filhos era bastante numerosa, de modo que as crianças eram rapidamente

substituídas e não tinham muita importância individualmente. Era comum, por exemplo, que aos sete anos de idade as crianças inglesas fossem enviadas à casa de outras pessoas para servirem e aprenderem tarefas domésticas e “boas maneiras”, retornando somente cerca de sete anos depois. Diante desse contexto, a família não nutria um sentimento profundo entre pais e filhos, importando mais as contribuições que a criança poderia trazer ao estabelecimento da família: “A família era uma realidade moral e social, mais do que sentimental”, nos diz Phillipe Ariès (1981, p. 231). Esse molde familiar, portanto, não se pautava por um sentido afetivo, mas por funções como conservação dos bens, proteção e mão de obra no exercício de um ofício.

No entanto, a partir do próprio século XV os reformadores das Igrejas católica e protestante promoveram um movimento de moralização, e a educação passou a ser oferecida cada vez mais pela escola, para assim afastar as crianças do mundo “sujo” dos adultos. Com a valorização da educação, ocorreu uma mudança nas realidades e nas relações familiares: os pais passaram a se interessar pela educação de seus filhos, em torno dos quais se organizavam, assim como diminuiu a quantidade de filhos dos casais, de modo que estes pudessem cuidar melhor de cada um deles. É nesse momento que a criança passa a ser vista como ingênua e pura, e, portanto, carente dos cuidados dos pais.

Ainda que a mudança fosse lenta, no início do século XVII os pais já faziam um grande esforço para que se multiplicassem as escolas e as crianças pudessem ficar mais próximas de suas famílias. É interessante observar, porém, que já nesse contexto se percebe a diferenciação de gênero, pois para as meninas essas mudanças só começaram a acontecer a partir do século XVIII. Pode-se dizer, assim, que a partir do século XVIII os laços familiares passaram a se estruturar de um modo mais parecido com os existentes na família moderna.

O modo como ocorreu a estruturação familiar no Brasil é muito semelhante. Como se pode observar em *A família brasileira*, de Eni Mesquita Samara (1983), as condições em que os colonos viveram determinaram o início da constituição familiar no país. Acreditou-se, por muito tempo, que com a chegada dos portugueses ao Brasil e sua adaptação aos costumes do país, todas as famílias tinham se moldado com base em um modelo familiar patriarcal, com tendências conservadoras. Nessa estrutura, os membros da família eram dependentes da autoridade paterna e os parentes eram solidários. Os indivíduos se incorporavam às famílias ou grupos de parentescos para se defender e aumentarem seus bens. O chefe da família cuidava dos negócios, da linhagem e da honra familiar, exercendo sua autoridade sobre todos

os seus dependentes. Nessa sociedade, o prestígio era medido pela quantidade de pessoas sob sua influência. Entretanto, conforme relata a pesquisadora, estudos mais recentes evidenciaram que esse modelo familiar não era predominante e que não é possível utilizar um conceito genérico para representar toda a sociedade brasileira. O modelo familiar era influenciado pelo modo de produção e pela área de moradia, havendo também uma distinção entre as famílias mais abastadas, em geral, de estruturação patriarcal, e as famílias de pessoas sem posses. Nas famílias mais pobres, predominavam as ligações transitórias e os concubinatos, o que enfraquecia a autoridade paterna.

Além do aspecto moral da constituição familiar, os novos laços criados entre pais e filhos e o novo modelo de educação vigente provocaram outras mudanças na constituição das famílias, seja no contexto europeu apresentado por Ariès, seja no brasileiro apresentado por Samara: como já não havia crianças vivendo em casas de terceiros como aprendizes, as famílias se fecharam para o meio externo, alterando-se até mesmo a disposição física das casas, de modo que a sociedade passava a ser mantida fora do lar, espaço agora destinado a preservar a intimidade das famílias.

Pode-se dizer, portanto, que é ainda no século XV e na moral imposta pela Igreja que se identifica o princípio da instituição do que entendemos como “família moderna”, modelo que persiste até a contemporaneidade, mesmo passando por inúmeras fissuras, como nos demonstram tanto a realidade social<sup>118</sup> quanto a família representada no livro de Zuenir Ventura<sup>119</sup>. Este modelo adquire força e, a partir do século XVIII, as famílias são induzidas a ter a Sagrada Família cristã como modelo a ser seguido: a mulher (Maria) é representada como pura, casta e indefesa; o homem (José) é um trabalhador, justo e resignado; e a criança (Jesus) é o salvador, a representação da santidade.

As pesquisas de Samara (2002) nos ajudam a compreender melhor como esses papéis sociais se estruturavam na família brasileira moldada por esse modelo “sagrado”, e pontua que a posição da mulher é bem mais complexa do que essa divisão tripartida dá a entender: ela propõe que as mulheres se faziam de submissas, mas na verdade desenvolveram características de comando e iniciativa. Algumas exerciam uma posição mais ativa, mas seu

---

<sup>118</sup> O modelo de família vem passando por inúmeras transformações, como bem demonstra Ana Maria Goldani (1993, p. 69): “mudanças nos padrões de comportamento, desde o aumento de novos tipos de uniões entre os sexos, declínio da fecundidade, aumento das mães solteiras e de separações e divórcios, novos padrões de sociabilidade e relações de gênero, até a participação de mulheres no mercado de trabalho”.

<sup>119</sup> O livro de Zuenir Ventura apresenta uma família pautada por diversas fissuras nesse modelo tradicional, as quais se escondem sob um manto de hipocrisia, tais como gravidez antes do casamento, traição e incesto.

papel ainda era determinado em função dos interesses masculinos. Nesse modelo, eram designadas incumbências para cada membro da família. A mulher poderia exercer uma posição de força, mas precisava demonstrar-se resignada e casta frente à sociedade, passando da tutela do pai para a tutela do marido.

Em um trecho do livro de Ventura fica exemplificada essa posição:

Minha tia tinha opiniões tão firmes quanto o seu andar. Seu rigoroso código moral se aplicava não só às filhas, mas também às irmãs, cunhadas, vizinhas e conhecidas. Só ela sabia como devia se comportar uma moça de família. “Comigo tem que andar na linha”, pregava em voz alta para que não houvesse dúvida. Era a mais temida da família. Estava sempre com a língua em riste para derrubar reputações femininas. (VENTURA, 2012a, p. 29)

A função da mulher, como esposa, era a administração da casa e a assistência moral da família, e, como mãe, garantir uma educação sagrada aos filhos. O marido tinha a função de provedor e protetor da família, tendo em suas mãos o poder de decisão. A criança era tida como pura e santificada, sendo vista como o resultado da moral passada pela mãe, sendo preparada para reproduzir posteriormente os moldes de família sagrada que foram ensinados a ela.

É, pois, a partir desse “modelo” de família moderna e da estrutura da “sagrada família” que se pretende analisar o livro de Zuenir Ventura, cuja trama se inicia em meados de 1940 e retrata a hipocrisia de uma família na época, explicitando tanto os papéis que cada pessoa deveria representar para se encaixar na sociedade quanto o modelo ideal de mulher para que se pudesse manter esse modelo familiar. Essa hipocrisia se evidencia, por exemplo, em um trecho do livro sobre a personagem Mirtes, que é a única “mulher da sociedade” floridense que fazia tudo o que queria e contava a quem quisesse ouvir, ainda que sofresse as “consequências” dessa opção:

Ela teve provavelmente os amantes que quis, mas morreu solteira, sem conseguir se casar. Justificava-se dizendo que era porque não queria, mas essa afirmação talvez fosse sua única concessão, uma espécie de



homenagem que prestou à hipocrisia da época. Era a sua maneira de não permitir que se tirasse como moral de sua história a conclusão de que, no final das contas, a hipocrisia compensava. A verdade, porém, é que ela quis se casar, mas não pode porque ficou mal falada, tornou-se uma irremediável ‘perdida’. (VENTURA, 2012a, p. 127)

Sagrada Família, lançado em 2012 e finalista do Prêmio Jabuti no ano seguinte, apresenta as memórias de infância do personagem Manuéu, a qual se passa em uma cidade fictícia no interior do Rio de Janeiro chamada Florida. Manuéu, quando menino, se orgulhava da grafia do seu nome até descobrir que se tratou de um erro: “‘Meu nome é Manuéu, com u, Manuéu Araújo’ (me orgulhava da grafia sem saber ainda que era um erro do escrivão)” (VENTURA, 2012a, p.13). O nome do personagem já parece dar o tom do livro, pois, como acontece com relação ao próprio nome, o personagem Manuéu se orgulhava de muitas outras coisas até descobrir que encobriam mentiras e erros.

A trama principal gira em torno da vida da tia e das primas do personagem, apresentando ao leitor um modelo de família e de sociedade pautado pela aparência de moralidade e pela hipocrisia (a chamada “sagrada família” que dá título ao livro), e tem como personagens coadjuvantes algumas figuras bastante típicas das pequenas cidades brasileiras da época. A história se inicia em 1940 e tem como pano de fundo histórico o período do Estado Novo de Vargas, às vésperas da II Guerra Mundial. Se, por um lado, o livro é um retrato das famílias em 1940, é possível tomá-lo, por outro, como representante de muitas famílias na atualidade, as quais ainda se dinamizam de forma muito semelhante à retratada no livro.

A narrativa de Zuenir Ventura apresenta-se, no entanto, como uma possibilidade de crítica a esse modelo aparentemente sagrado de família, que em seu seio esconde segredos e tabus: o enredo e os diálogos do livro são extremamente ricos ao desnudar essas questões, escancarando a todo o tempo que, na sociedade retratada, o que impera é uma moral pautada na aparência, em que mais vale parecer do que de fato ser. O modo como o livro se organiza é interessante, sendo na maior parte do tempo a trama conduzida por um narrador em primeira pessoa, Manuéu, que conta a história de sua própria família, mas que, para isso, recorre principalmente às histórias das diferentes mulheres da família e aos modos pelos quais suas posturas trouxeram consequências para as vidas de todas elas e dos demais membros da família, inclusive do próprio narrador.

No livro *Sagrada Família*, a mulher é mostrada como alguém que tem o dever de parecer casta e defensora da moral na família, o que conseqüentemente garantiria a imagem da família como sagrada. No último capítulo do livro, Manuéu se recorda de um obituário escrito no jornal da cidade, após a morte da tia, que era a maior representante desse modelo de mulher. O artigo dizia: “Que essa história ocorrida numa simples e virtuosa família sirva de exemplo para a sociedade floridense” (VENTURA, 2012a, p. 223). O texto termina, como se vê, com uma lição de moral, ou seja, mesmo após a morte, a postura dessa mulher continuava sendo uma lição sobre como exercer a moral. Assim, Manuéu relata que o jornal, ao colocar sua “sagrada família” como exemplo para a sociedade, o fez se sentir orgulhoso dela, ainda que na família tida como exemplo de moral o enaltecimento das virtudes servisse para esconder os “pecados”.

Zuenir Ventura, que nasceu em Além Paraíba, interior de Minas Gerais, em 1931, mudou-se com a família para o Rio de Janeiro ainda criança. É um jornalista e historiador consagrado, autor de muitos livros não ficcionais. Em relação a *Sagrada Família*, seu primeiro romance, marca o tom memorialístico descrevendo-o como autobiográfico e indicando que o narrador-protagonista é seu alter-ego: conforme o autor, o livro se inspira em suas próprias recordações e em memórias emprestadas de outras pessoas, as quais indicam algumas coincidências entre as vidas de autor e personagem. A reflexão sobre essas fronteiras entre memória, história e ficção amplia-se ainda mais pelo fato de o escritor eleger como epígrafe para o livro a seguinte frase de Manoel de Barros: “Só dez por cento é mentira. O resto é invenção”. O que nos parece é que a questão de o livro ser autobiográfico ou não nunca será respondida, e não é o que aqui mais nos interessa: essas histórias são tão comuns em cidades do interior do Brasil, até mesmo atualmente, que poderiam ser “biográficas” para grande parte da população brasileira, colocando-nos assim frente a um material de grande potencial para reflexão acerca da temática das representações familiares.

Para o desenvolvimento da pesquisa, será utilizado um referencial teórico-crítico que possibilite entender o romance de Ventura no contexto da literatura brasileira contemporânea e identificar as formas pelas quais se constrói e desconstrói um modelo de família por meio de sua representação ficcional, recorrendo a um método analítico. Em relação à ficção brasileira contemporânea, destacam-se os livros *Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI*, de Beatriz Resende (2008) e *Ficção brasileira contemporânea*, de Karl Erik Schøllhamer (2010). Já para a caracterização do modelo familiar presente no livro e para sua

compreensão, essa pesquisa tomará como base as seguintes obras: História social da criança e da família, de Philippe Ariès (1981); Casa Grande e Senzala, de Gilberto Freyre (2003); “As famílias no Brasil contemporâneo e o mito da desestruturação”, de Ana Maria Goldani (1993); A família brasileira, de Eni de Mesquita Samara (1983) e Famílias brasileiras: poderes, desigualdades e solidariedades, de Parry Scotty (2011). Recorreremos, ainda, às coleções História da vida privada, organizada por Philippe Ariès e Georges Duby, e História da vida privada no Brasil, organizada por Fernando Novais, para a identificação e compreensão desse modelo familiar.

Além disso, será importante também desenvolver um movimento para situar o livro que compõem o corpus desta pesquisa no contexto da produção de Zuenir Ventura, identificando as relações que se estabelecem em Sagrada família entre história e narrativa: se como jornalista e historiador conceituado Ventura conta com diversos livros publicados (1968: o ano que não terminou; Cidade Partida; Inveja: mal secreto; Chico Mendes: crime e castigo; e 1968: o que fizemos de nós), como romancista Sagrada Família é seu livro de estreia. Por ser seu primeiro romance, a fortuna crítica do autor é quase inexistente, tendo sido encontradas até o momento apenas resenhas e algumas entrevistas do autor relativas ao livro. Como a dimensão memorialística e o cunho autobiográfico do livro são ressaltados pelo autor em entrevistas, e como a contextualização histórica tem um forte espaço na narrativa, será importante recorrermos também às análises já produzidas de suas obras de caráter jornalístico e histórico, as quais podem nos ajudar a melhor compreender as estratégias narrativas do autor.

Para levar a cabo a pesquisa, delineou-se uma estrutura prévia, em três capítulos, que servirá de norte às etapas da pesquisa a serem realizadas. Na **Introdução** do texto será apresentada a temática da pesquisa, os objetivos e a metodologia utilizada, assim como uma breve explanação sobre o modo como a família é representada no livro de Ventura, com destaque para o papel ocupado pela mulher na estrutura familiar ali apresentada.

No primeiro capítulo, denominado “De mentiras e invenções”, será apresentado o conceito geral do livro e uma reflexão acerca de como o autor tem sua história entrelaçada com a do personagem Manéu, motivando uma breve discussão sobre as relações entre história, memória e ficção a partir da produção do autor e do próprio romance. A partir da epígrafe e de entrevistas de Zuenir Ventura, refletiremos sobre o caráter memorialístico/autobiográfico da obra, questionando se a epígrafe de Manoel de Barros

provoca uma reflexão sobre o tema e pode ser pensada, também, como indicativa do “tom” do livro, apontando que as personagens do livro transparecem uma mentira ou precisam se inventar de acordo com o modelo determinado pela sociedade.

O segundo capítulo, com o título “A família sagrada e o ‘recato escancarado’”, contará com uma reflexão sobre o modelo familiar apresentado como ideal pelo livro. Discorreremos sobre a “sagrada família”, sua constituição histórica e social e sua representação ficcional. Recorrendo à referências já citadas, apresentaremos as definições e trajetórias apresentadas por vários autores sobre como a família se desenhou ao longo dos séculos e de onde vem essa ideia de família sagrada. Através da análise dessas obras de caráter histórico e social, será abordado ainda como as alterações arquitetônicas e comportamentais influenciaram as dimensões pública e privada na constituição da família, traçando um paralelo entre essas obras e o livro de Ventura, por meio dos diversos elementos que o autor utiliza para ilustrar a importância das aparências na época. Observaremos, ainda, como para os personagens do livro era importante demonstrar sua moral e recato mesmo que não vivenciassem isso de fato, e como isso ainda impera em algumas situações nos dias de hoje. Destacaremos também o modo pelo qual as mulheres são descritas no livro, conformando seu papel ficcional ao da sacralização familiar na história.

No terceiro capítulo, chamado “A ‘malícia escondida’: nem tão sagrada família...”, será proposta uma reflexão sobre a desconstrução do modelo familiar tradicional e a indicação de novos modelos familiares, abrindo a possibilidade de questionamento sobre uma definição de família impossível. Para tanto, recorreremos aos textos históricos mencionados e também a reflexões acerca das atuais configurações da família, em especial no Brasil, como as propostas por Goldani. Será possível, assim, problematizar se o que é determinado em alguns casos como “falência da família” não seria a inauguração de uma outra possibilidade familiar, pautada por valores mais honestos e transparentes. A reflexão será acompanhada pela análise crítica de algumas estratégias narrativas e reviravoltas do enredo do livro de Ventura, as quais contribuem para esse “desmonte” do modelo familiar sacralizado, tais como: o porquê de o autor trazer o personagem Manéu como narrador em grande parte do livro e de, em alguns momentos específicos, ele sair de cena na narrativa; a escolha de homens e mulheres como personagens principais em cada capítulo para representar posições específicas dentro da trama; a opção por ter nas mulheres o eixo central da história narrada.

Este texto apresenta uma pesquisa cujo projeto ainda está em andamento, em estado inicial, necessitando de muitas leituras e de análises cuidadosas do romance em questão para um desenvolvimento mais amplo e aprofundado.

## Referências

ARIÈS, Philippe. **História social da criança e da família**. 2. ed. Rio de Janeiro: LTC Editora, 1981.

CASTRO, Hebe M. Mattos. Laços de família e direitos no final da escravidão. In: ALENCASTRO, Luiz Felipe de (Org.). **História da Vida Privada no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. v. 2, p. 337-384.

COLLOMP, Alain. Famílias. Habitações e coabitações. In: ARIÈS, Philippe; DUBY, Georges (Org.). **História da Vida Privada**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. v. 3, p. 482-519.

FABRE, Daniel. Famílias. O privado contra o costume. In: ARIÈS, Philippe; DUBY, Georges (Org.). **História da Vida Privada**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. v. 3, p. 521-558.

FARGE, Arlette. Famílias. A honra e o sigilo. In: ARIÈS, Philippe; DUBY, Georges (Org.). **História da Vida Privada**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. v. 3, p. 559-594.

FREYRE, Gilberto. **Casa Grande e Senzala**. 48. ed. São Paulo: Global Editora, 2003.

GOLDANI, Ana Maria. As famílias no Brasil contemporâneo e o mito da desestruturação. **Cadernos PAGU**, Campinas, n. 1, p. 67-110, 1993. Disponível em: <http://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/1681>. Acesso em 08 out. 2015.

RESENDE, Beatriz. **Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra/Biblioteca Nacional, 2008.

REZENDE, Irene Nogueira de. Literatura, história e farmácia: um diálogo possível. **Hist. cienc. saude-Manguinhos**, Rio de Janeiro, v. 22, n. 3, p. 813-828, set. 2015. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-59702015000300813&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-59702015000300813&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em 28 set. 2015.

SAMARA, Eni de Mesquita. **A família brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

SAMARA, Eni de Mesquita. A história da família no Brasil. **Revista Brasileira de História. Família e grupos de convívio**, São Paulo, v. 9, n. 17, p. 7-33, set.1988/fev.1989. Disponível em: <http://site.anpuh.org/index.php/2015-01-20-00-01-55/revistas-anpuh/rbh>. Acesso em: 20 set. 2015.

SAMARA, Eni de Mesquita. O que mudou na família brasileira? (Da colônia à atualidade). **Psicologia USP**, São Paulo, v. 13, n. 2, p. 27-48, 2002. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-65642002000200004](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-65642002000200004). Acesso em: 25 set. 2015.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. **Ficção brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SCOTT, Parry. **Famílias brasileiras: poderes, desigualdades e solidariedades**. Recife: Editora Universitária UFPE, 2011.

VENTURA, Zuenir. **1968, O ano que não terminou** – a aventura de uma geração. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

VENTURA, Zuenir. **Cidade Partida**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

VENTURA, Zuenir. **Inveja: Mal secreto**. Rio de Janeiro: Objetiva, 1998.

VENTURA, Zuenir. **Chico Mendes: Crime e Castigo**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2003.

VENTURA, Zuenir. **1968: O Que Fizemos de Nós**. Rio de Janeiro: Planeta, 2009.

VENTURA, Zuenir. **Entrevista**. Marcia Peltier Entrevista, Rede CNT, 25 jan. 2011. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JxNV95yVPAg>. Acesso em: 21 set. 2015.

VENTURA, Zuenir. **Sagrada família**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012a.

VENTURA, Zuenir. **Entrevista**. Livraria Cultura, 13 jul. 2012b. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JxNV95yVPAg>. Acesso em: 21 set. 2015.

## CAMINHOS POÉTICOS DA MEMÓRIA

**Ozana Aparecida do Sacramento (IFSudesteMG)**

**Resumo:** Este trabalho procura investigar a configuração da memória no livro “Caminho de Dentro” de Carmem Quintão de Castro. Pretende-se verificar que, no percurso entre o vivido e o lembrado, o texto poético percorre várias temporalidades. O texto memorialístico, que transita entre o real e o ficcional, esgarça ainda mais os vínculos estritos com o dito real quando se configura liricamente. Pretendemos verificar como o trabalho de linguagem recria os eventos e pessoas que ficaram impressas nas lembranças da memorialista. E ainda a profunda dimensão humana de cada personagem. O caminho de dentro que dá título a essas “reminiscências poéticas” não se refere somente à denominação do atalho entre propriedades familiares, mas uma incursão por um tempo da redenção e um artifício para lidar com a impermanência, com as vicissitudes.

**Palavras-Chave:** reminiscências, linguagem, tempo

### **A Travessia Do Rubicão**

As memórias de Carmem Quintão de Castro se concretizam poeticamente na obra “Caminho de Dentro”. A obra é dividida em três partes, totalizando 77 textos. Antecedem a essas partes, o excerto de uma carta enviada à sobrinha Zélia, na qual Carmem trata dos preparativos para a publicação do livro. Este é, portanto, um texto limiar. Esses textos são tratados por Gerard Genette, em Paratextos Editoriais, em que observa que todo texto preliminar ou pós-liminar pode constituir um condicionamento da leitura. Textos limiares visam à intermediação entre o leitor e o texto e nesse local de mediação ocorre, de forma explícita ou não, a proposição de um viés de leitura ao receptor.

Esse texto limiar, suscita um olhar afetivo e despretensioso para a matéria rememorada, posto que a obra foi escrita “simplesmente por amor.” (CASTRO, 1987, p.5). Além desse propósito, fica explicitada a condição de humilde servo de Deus e um grau de consciência literária. “Seja lá o que Deus quiser. A sorte está lançada. Atravessei o Rubicão” (CASTRO, 1987, p.5). Esse trecho revela a consciência do caráter irrevogável da escrita, as

memórias antes privativas a um grupo serão agora compartilhadas. Registrar por escrito as reminiscências se constitui, assim, uma grande empreitada literária e afetiva.

Ainda na área do paratexto, temos as epígrafes que abrem cada uma das partes. Entre várias possibilidades, a epígrafe pode se configurar como pistas interpretativas. Carlos Reis aduz que a epígrafe é um paratexto, o qual “[...] invoca uma palavra autoritária, que é a de um autor ou obra com reconhecido peso cultural.” (REIS, 1999, p. 217). Reis continua dizendo que a epígrafe pode ser simples reverência, ou indicar uma filiação ideológica ou temática dentre outras possibilidades. Não se pode desconsiderar também o tanto que epígrafe revela do epigrafador. Nesse sentido a epígrafe constante da primeira parte já nos remete aos afetos envolvidos nesse bloco de reminiscências. A frase do escritor francês Exupéry, epígrafe da 1ª parte, insta o leitor lançar um olhar afetivo à matéria rememorada.

A epígrafe da segunda parte, “Como Deus, Minas em tudo” (CASTRO, 1987, p.95) frase do escritor mineiro Pedro Nava anuncia um sentimento quase devocional ao estado e, em especial, à sua terra natal. Na terceira parte temos a transcrição do salmo 83, versículo 5: “Felizes os que habitam a vossa casa, Senhor” (CASTRO, 1987, p.161). Este salmo tanto demonstra a filiação religiosa da memorialista, quanto a temática recorrente que é rememoração de pessoas já falecidas. Assim, as epígrafes remetem ao leitor ao tratamento subjetivo dado a cada parte.

### **Caminhos do afeto**

A primeira parte inicia-se com o poema “Não-Apresentação” (CASTRO, 1987, p.9) constituído de duas quadras. Na primeira quadra, a anáfora – “não sou” descarta algumas formas de organização das memórias, a saber: livro de histórias, de memórias, prosa e verso. Na quadra seguinte, o verso em frase afirmativa “sou”. Entretanto, trata-se de um ser singelo, humilde e também do âmbito da escrita, uma vez que se afirma ser sinais de pontuação. O último verso “reticência” não somente remete ao sinal de pontuação, aliás já indicado no verso anterior (três pontinhos), como também ao caráter não totalizador da rememoração e à consciência de que há o que se falar e o que se calar quando se debruça no “lago” da memória.

De acordo com Sheila Maciel, a escrita memorialística se situa no gênero confessional que:



[apresenta] maior liberdade imaginativa que a elas está vinculada. De fato, as inexatidões da memória, capacidade humana de armazenar dados, transformam os fatos em recordações por meio da linguagem: a memória não é apenas um conjunto de imagens fixas que devemos compreender ou transmitir, mas algo que retorna para repetir um caminho que nunca foi trilhado (COSTA & GONDAR, 2000, p.9). Por outro lado, [...] a narrativa memorialista busca por meio da narração de fatos importantes, um certo caráter de exemplaridade que supere o inevitável esquecimento que incidirá sobre os fatos comuns. (MACIEL, s'd)

A liberdade imaginativa, verificada por Maciel, na obra castriana já se anuncia em sua estruturação. Lembremos que a obra é dividida em três partes, com textos, em sua maioria, em forma de versos e ainda conta com ilustrações, reproduções de fotos de família e uma diversidade de temas. Assim, como num baú de guardados, temos uma diversidade de materiais.

O olhar da memorialista, que faz emergir na escrita sua história, é o da mulher adulta, a religiosa salesiana que seleciona eventos, pessoas, paisagens significativas de forma caridosa. Caridade é aqui entendida no sentido paulino, de amor paciente, que tudo espera e suporta, sem arrogância, calcado na justiça e na verdade.

O sujeito lírico, ao fazer seu exercício reminescente, arquiteta à sua autotransfiguração. Assim, pescando no cipoal de experiências vividas, esse exercício, mesmo quando registra dados verificáveis, as memórias se ficcionalizam. E a memorialista emprega recursos poéticos variados, como poema que abre a primeira parte – “Pescando no lago” – de apelo visual, pois apresenta um verso em sentido vertical “Fundazul da infância” (CASTRO, 1987, p.10) aponta o lapso temporal abordado, o tempo da infância, além de um recurso bastante recorrente que é a elisão.

O segundo poema dessa parte explicita o título das memórias. Em termos factuais, Caminho de Dentro, era um atalho entre a fazenda dos pais e a do Limoeiro, pertencente à avó materna – Candota – figura marcante nas reminiscências. Esse atalho, é constantemente percorrido por familiares e amigos. Mas o “Caminho de Dentro”, é, para a memorialista adulta, suas próprias lembranças, suas vivências:

Nosso abraço era um nó  
tão cego  
tão apertado  
que jamais se desmanchava.

[...]

Caminho de dentro  
pisado  
humildemente  
por Zezé  
que chegava em silêncio  
geralmente  
pelo fundo.

[...]

Eu também  
tenho um caminho de dentro  
prodigioso  
só meu  
que numa fração de segundo  
me leva  
de qualquer parte do mundo  
a minha Terra  
e minha gente.

Caminho de dentro!

(CASTRO, 1987, p.13-14)

Os demais poemas da obra trilham o caminho de dentro, metáfora de uma memória que prima principalmente pelo profundo afeto pelas pessoas e fatos corriqueiros do cotidiano de uma família rural de Minas Gerais. Palmilham esse caminho o presente do padrinho –uma singela caneca de alumínio –, o cruzeiro – lugar de orações, as visitas aos parentes, o relógio da sala, a costura, os animais, as primeiras lições ministradas pela mãe e mestra D. Macrina,

as estripulias e tantas outras miudezas da rotina da fazenda onde impera a disciplina católica e o trabalho.

Os poemas, em sua maioria, apresentam a mesma estrutura, ou seja, versos livres, a narrativa de um acontecimento e/ou descrições de pessoas e/ou lugares. Nos versos finais, a voz da memorialista adulta reflete sobre a matéria rememorada. No poema “Trigêmeas”, relata-se a confecção de três bonecas de pano pela mãe. Na estrofe final lê-se:

Bonecas de pano  
Geradas  
do amor de mãe,  
sem pai  
como o Menino  
Jesus. (CASTRO, 1987, p.30)

Esse recurso, uma espécie de recolha reflexiva, revela um esforço de memória, o que se verifica nas recorrentes avaliações sobre a matéria rememorada. E mesmo compondo um conjunto, os 40 poemas que integram a primeira parte, podem eles ser lidos separadamente e não há rigorosa cronologia, fatos que contribuem para sugerir uma criteriosa captação do tempo vivido por uma memória necessariamente generosa, visto que não se encontram lembrados momentos que desabonem o clã ao qual pertence. Aliás, esse sentimento de pertencimento às famílias Quintão e Castro e à Marliéria são preponderantes.

Assim como o chuleado da avó Candota, apresentado no poema “Vovó”, a memorialista vai cosendo e arrematando as reminiscências e a construção de escrita. Essa costura reminescente junta uma enorme diversidade de pessoas, manifestações de fé, a vida miúda da gente do interior. É à sala do relógio, à varanda, à sala de aula, à casa dos parentes que a poetisa retorna e recria poeticamente. Os parentes e amigos são resgatados em sua dimensão humana. Nesse esforço de memória voluntária, as lembranças são recobertas por um sentimento de amor, no sentido paulino.

**“A minha Minas inteira ...”**

O sentimento de pertença a Minas Gerais e, particularmente, a Marliéria é o mote dos 27 poemas da segunda parte. O primeiro poema – EuMinas – tem apelo visual. Nele vemos um mapa de Minas Gerais, do qual brota uma árvore, na raiz encontra-se o verso “Minha raiz no teu chão”; no tronco, “cresci” e na copa, em formato espiralado, o verso “Estás em mim e eu estou em ti”. (CASTRO, 1987, p.95). O texto e a ilustração formam um conjunto de uma simplicidade que beira ao infantil.

Nos outros 26 poemas dessa parte, os temas tratados são a cidade natal de Carmem Quintão, a região com seus encantos, seus problemas sociais, ambientais. Os festejos religiosos, pequenos acontecimentos como um casal de beija-flores que faz ninho numa samambaia também estão presentes nos textos poéticos.

Nessa parte, pode-se observar certas posições da religiosa já adulta, como a preocupação com o meio ambiente no poema “Menino” ou com os problemas sociais em “Nossa senhora das Dores”. Nestes e em todos os demais poemas, ressoa a voz da religiosa católica a qual tem a figura de Cristo como central, como se observa em “Minoria”

A minoria  
não tem voz e não tem vez,  
é como grão de areia  
sob os pés  
da massa anônima.

Se reclama seus direitos,  
é amordaçada  
pelo braço do poder  
putrefato.

Messageiro  
da igualdade,  
do amor-fraternidade,  
Cristo Jesus  
o ÚNICO,  
morreu

As mazelas de toda ordem são percebidas e sentidas pela memorialista que se solidariza com tudo e todos que sofrem por razões diversas. A figura de Cristo é o alento para todos os sofrimentos. Embora haja aceitação das dores impostas pelas atitudes ou pecados humanos, não se nota passividade. A fé revelada pela poetisa não é conformista. Mais uma vez, recorreremos ao pensamento paulino que diz que a fé sem obras é morta. Assim, apesar da paciente aceitação das vicissitudes, propõe-se uma fé proativa, com atitudes que possam minimizar os sofrimentos.

### **No caminho da glória**

A terceira parte intitulada “In Memoriam” é dedicada à reminiscência de parentes falecidos. Após a página da epígrafe, a voz poemática informa que irá transcrever “ipsis verbis” as anotações do pai – Henrique e o objetivo dessa transcrição é homenagear a mãe, D. Macrina. Cronologicamente dispostas, as anotações do pai constituem o registro de eventos marcantes da vida da esposa: nascimento, batizado, casamento, filhos, doença e morte.

D. Macrina é descrita como um exemplo de esposa, mãe e mestra. O texto em prosa é eivado de elogios a uma mulher forte, prendada como deveria ser toda boa esposa e mãe. Além do mais, sua fé e dedicação aos ensinamentos da Igreja Católica a distinguiam em seu clã. Os poemas seguintes, enaltecem as qualidades da mãe, do pai, dos irmãos Rosalvo, Zezé, Higino e tia Dora, todos já falecidos. O tom amoroso e generoso molda os entes rememorados como no poema “Zezé”.

Zezé  
o primeiro da fila, doze atrás...  
andou caminho certo  
abriu estradas, veredas, atalhos.  
Menino maroto e correto.  
[...]  
Zezé  
você era assim:

só queria ver chegar

nunca partir.

*Zezé*

you não foi

you vive na plenitude

em Deus.

Vous está vivo

presente.

*Zezé*

you é nosso. (CASTRO, 1987, p. 177-1778)

A maneira de organização dos poemas nessa parte se assemelha à da primeira parte, qual seja, descrição da pessoa e de pequenos acontecimentos e, nos versos finais, uma recolha que se mostra uma síntese ordenadora. Nessa síntese, a morte não é o fim, mas uma etapa para se atingir a glória divina, para encontrar-se com Deus.

“Via Sacra” é o título de um longo poema que encerra a terceira parte. Via Sacra é um ritual católico que remete aos dias finais de Cristo. Segundo a tradição católica, repete-se nesta cerimônia a caminhada de Cristo do pretório de Pilatos até o Gólgota carregando a cruz de madeira. O ritual é constituído por 15 estações que repetem simbolicamente os acontecimentos desde o momento da condenação à morte até a ressurreição. Ele representa parte do sofrimento infligido a Jesus.

O poema narrativo relata as últimas visitas realizadas por tia Dora a parentes, a memorialista acompanhou a tia nessa via-crucis pessoalíssima. Mas a via-sacra da tia e sobrinha contém apenas nove estações. Na primeira estação, tia Dora já gravemente doente sai de casa e vai visitando os sobrinhos e irmãos. Na nona estação, mostra-se o retorno de Dora à sua casa. Em todas as visitas, Dora é recebida com muito carinho e todos se esforçam para não deixar que a doente perceba a comoção que os assalta.

9ª ESTAÇÃO

Ao pôr-do-sol

vem o carro  
motor movido a carinho.  
Quatro rodas  
devagarinho  
vão girando vão pisando  
nossa rua Paulo Antônio...  
E tia Dora  
contente  
sobe o degrau da frente  
da sua casinha branca  
de janela e porá azul.  
-x-x-  
Piedosamente  
Maria  
Percorria  
sua Via-Sacra de Amor.

Mas um dia  
a porta azul não se abriu...  
Terminou a VIA-SACRA.  
Aleluia! Aleluia!  
Tia Dora ressurgiu!  
(CASTRO, 1987, p.195)

O caminhar por dentro de Carmem Quintão se dá por via da escrita poética. E nesse caminhar quando as reminiscências são ficcionalizada pela ação da escrita, tem-se o tempo da redenção. Trata-se de uma concepção trazida pelo advento do cristianismo. A vinda do Cristo resulta numa nova compreensão do tempo, a nova aliança do homem com Deus, promovida por essa vinda promove a redenção dos homens. Em consequência, a vida terrena é revestida de n sentido, uma vez que há a perspectiva de uma vida gloriosa após a morte física. Assim, a morte, nesse contexto cristão, não é o fim, mas o começo de outra etapa e por isso a expressão de regozijo – Aleluia! – nos versos finais da 9ª Estação. A concepção de tempo da redenção

permite que se apreenda o significado que a poetisa-memorialista atribui ao seu estar no mundo.

São Paulo Apóstolo é o pensador que define o amor-caridade. Para o apóstolo, a caridade, é o amor para com Cristo através da pessoa do próximo. Em “Caminho de Dentro”, a caridade é verificada no amor incondicional aos familiares e também na consciência das mazelas sociais que afligem o próximo. Em face de cenários de injustiças sociais mais diversas, a memorialista deixa patente seu anseio por justiça social e também a solidariedade com as dores do próximo como no poema “Nossa Senhora das Dores” no qual comparecem as dores dos rejeitados, drogados, doentes, famintos, oprimidos, sem-terra, analfabetos, sem teto, escravizados, enfim vítimas de tantas mazelas sociais (CASTRO, 1987, p.123-5).

Assim o tempo da redenção está evidenciado desde o tempo em que a menina Carmem fazia suas preces ao anoitecer na fazenda, junto aos queridos familiares. E continua no presente quando, consciente das dores do outro, clama e ora por justiça, o futuro a Deus pertence, literalmente. Por meio do “chuleado” da memória, o passado e o futuro encontram-se no presente de seu texto. A pesca no “fundazul” da memória promove encontro de temporalidades pela linha da escrita. A escrita promove o caminhar por dentro ao encontro de si e do outro, com um olhar solidário, afetivo e generosamente poetizado.

## Referências

AULETE, A.C. **Dicionário Aulete online**. Lexikón Editora Digital. Disponível em: [http://aulete.uol.com.br/site.php?mdl=aulete\\_digital](http://aulete.uol.com.br/site.php?mdl=aulete_digital). (Acesso em 05/10/2015)

BENJAMIN, Walter. “A Imagem de Proust.” In: **Magia e Técnica, Arte e Política**: ensaios sobre literatura e história da cultura; tradução Sérgio Paulo Rouanet. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas; vol. 1)

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade** \_ lembranças de velhos. São Paulo: T. A. Queiroz, 1979.

CASTRO, Carmem Quintão de. **Caminho de Dentro**. Belo Horizonte: Ed. Arte Quintal, 1987.

CATECISMO DA IGREJA CATÓLICA. Disponível em: [http://www.vatican.va/archive/cathechism\\_po/index\\_new/prima-pagina-cic\\_po.html](http://www.vatican.va/archive/cathechism_po/index_new/prima-pagina-cic_po.html). (Acesso em: 23\09\ 2015)

GENETTE, Gerard. **Paratextos editoriais**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

MACIEL, Sheila Dias. **A literatura e os gêneros confessionais**. Disponível em: <http://www.cptl.ufms.br/pgletras/docentes/sheila/A%20Literatura%20e%20os%20g%EAnero>



s%20confessionais.pdf (Acesso em 05/10/2015)

REIS, Carlos. O conhecimento da literatura – **Introdução aos estudos literários**. 2 ed. Coimbra: Livraria Almedina, 1999, p. 217.

## A POÉTICA DE IRACEMA MACEDO ENTRE MONTANHAS DE MINAS GERAIS

**Rajni Rodrigues Mendes (CES/JF)**

**Resumo:** Ao pensarmos em um possível diálogo da literatura produzida em Minas Gerais com a literatura nacional, primeiramente, somos levados a revisitar o conceito de mineiridade e a refletir sobre as formas como as fronteiras estabelecidas por esta noção se ampliam de maneira a alcançar outros universos de criação literária de autores não mineiros. Sendo assim, o presente trabalho pretende, valendo-se do conceito de intertextualidade, demonstrar como a poesia da escritora Iracema Macedo, natural de Natal/RN, relaciona-se com a poética do itabirano Carlos Drummond de Andrade e da escritora Adélia Prado, natural de Divinópolis/MG.

**Palavras-Chave:** Mineiridade. Fronteira. Intertextualidade. Poesia

A pesquisa que será aqui explanada foi apresentada no V Encontro Tricordiano de Linguística e Literatura da Universidade Vale do Rio Verde – Unincor, organizado pelo programa de Mestrado em Letras dessa instituição, ocorrido na cidade de Três Corações, Minas Gerais, tendo sido apresentado em seção de comunicação do Grupo de Trabalho intitulado Literatura de Minas, coordenado pela professora doutora Cilene Margarete Pereira (UNINCOR) e pela professora doutora Moema Rodrigues Brandão Mendes (CES/JF). Acrescentamos ainda, que este texto é fruto das primeiras reflexões acerca da produção literária da poetisa Iracema Macedo, orientadas pelo professor doutor Édimo de Almeida Pereira(CES/JF).

O presente trabalho pretende analisar a maneira pela qual a criação poética da escritora potiguar Iracema Macedo se relaciona com a poesia dos mineiros Carlos Drummond de Andrade e Adélia Prado. Para tal, percorreremos os conceitos de identidade, mineiridade, fronteira e intertextualidade.

Iracema Maria de Macedo Gonçalves da Silva nasceu na cidade de Natal, capital do estado do Rio Grande do Norte, em 27 de junho de 1970. Atua como professora de Filosofia no Instituto Federal Fluminense, IFF – Cabo Frio, no estado do Rio de Janeiro. Licenciou-se em Filosofia pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN) em 1991. Concluiu

mestrado na mesma área na Universidade Federal da Paraíba (UFPB), em 1995, e defendeu doutorado também em Filosofia na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) no ano de 2003.

Iracema Macedo é autora dos livros de poemas **Lance de dardos**, Edições Estúdio 53, Rio de Janeiro (2000), **Invenção de Eurídice**, Editora da palavra, Rio de Janeiro (2004) e **Poemas inéditos e outros escolhidos**, Sebo Vermelho Edições, Natal (2010).

No poema intitulado **Carlos Drummond de Andrade**, que faz parte do mencionado livro **Poemas inéditos e outros escolhidos**, a escritora revela comer do pão de palavras do poeta itabirano, o que nos permitiu refletir acerca da possível intertextualidade presente entre algumas poesias de Iracema Macedo e parte do arcabouço literário drummondiano, como veremos a seguir:

Carlos Drummond de Andrade

Gosto da água que bebo  
Em seu filtro de barro  
Límpida e sagrada  
Parece de mina  
Que importa se a bebo  
Em um mero copo de plástico?

Não consigo olhar direto em seus olhos  
Brumas, neblina  
Onde até fumaça de cigarro fica pura

Acabamos de nos unir pela loucura  
Mas me apoio na lucidez que nos separa

Não posso ler seus livros  
nem você os meus. É nosso pacto de cura

Respiro bem seu ar de São Francisco

Sua voz tem gosto e cor  
E me come em segredo  
Ou serei eu que como a sua voz  
- pão de palavras?  
(MACEDO, 2010, p. 37)

O poeta Carlos Drummond de Andrade nasceu em Itabira, Minas Gerais e, em alguns momentos da sua obra poética – como, por exemplo, no poema **Boitempo** – pode ser colocado entre os escritores mineiros que, conforme observado por Ângela Maria Guida e Joelma Sampaio Evangelista no artigo intitulado **De Minas para o mundo** (2005), reforçam “[...] a idéia de um modo especial de ser do mineiro, tão arraigado a ele que pode ser transmitido às gerações posteriores” (GUIDA e EVANGELISTA, 2005, p. 1).

Ser mineiro é ser desconfiado, prudente, discreto, hospitaleiro, malicioso, conciliador, com apego ao dinheiro e à terra... Tais características participam da tentativa de construir uma identidade denominada “mineiridade”, a qual, conforme ressalta Arruda (1990), pode ser entendida como “a mitologia construída através dos tempos a respeito de Minas Gerais e do homem mineiro, constituindo aspectos identitários dos habitantes desta parte do país” (ARRUDA, 1990, p. 29).

A mineiridade, nesse sentido, pode ser compreendida de acordo com o que nos aponta Stuart Hall no livro **A identidade cultural na pós-modernidade** (2003). Conforme o teórico do multiculturalismo, “[...] em vez de falar da identidade como uma coisa acabada, deveríamos falar de identificação, e vê-la como um processo em andamento” (HALL, 2003, p. 39).

Levando em consideração o termo “identificação”, empregado pelo teórico na citação acima exposta, podemos pensar em consonância com Guida e Evangelista (2005) no sentido de que “[...] a chamada mineiridade não configura um estado isolado e impermeável, mas um aspecto cultural assumido por um conjunto de indivíduos que partilham o mesmo território” (GUIDA e EVANGELISTA, 2005, p. 2), ou em outras palavras, um grupo de pessoas que se identificam entre si por compartilharem características culturais, econômicas e políticas.

Sendo assim, a mineiridade também pode ser entendida por “[...] representações do que se poderia configurar em um ‘discurso mineiro’ através de traços comumente atribuídos aos que nascem no chão de Minas” (GUIDA e EVANGELISTA, 2005, p. 2).

Uma outra noção proposta por Hall (2003) para pensarmos o conceito de identidade e que vale enfatizar é a seguinte:

A identidade surge não tanto da plenitude da identidade que já está dentro de nós como indivíduos, mas de uma falta de inteireza que é “preenchida” a partir de nosso exterior, pelas formas através das quais nós imaginamos ser vistos por outros (HALL, 2003, p. 39).

645

Neste sentido, a mineiridade pode ser vista, ainda, como a construção identitária de um povo que surgiu a partir da visão da alteridade. Por alteridade considera-se, de acordo com o **Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa** (2009), “Qualidade do que é outro” (FERREIRA, 2009, p. 105), ou seja, a identidade é constituída, também, a partir do olhar do outro; e, como nos apontam Guida e Evangelista (2005), “[...] toda identidade individual ou coletiva está atrelada à identidade da alteridade, com o qual estabelece relações de troca de bens simbólicos, tais como política, economia e cultura” (GUIDA e EVANGELISTA, 2005, p. 2). Desse modo, é interessante ressaltar, de acordo com Liana Maria Reis (2007), o fato de que “Viajantes estrangeiros que visitaram as Minas do século XIX contribuíram para a construção da idéia de que os mineiros são hospitaleiros e naturalmente inclinados à inércia, à tranqüilidade e à moderação” (REIS, 2007, p. 93).

O pensamento acerca de uma identidade mineira, nas palavras de Guida e Evangelista,

[...] tem origem por volta do século XIX, quando surge um discurso político elaborado com o intuito de apresentar uma suposta unidade do território em questão, Minas Gerais àquela época atravessava um processo de formação econômica, política e cultural um tanto fragmentado, além de interesses econômicos e políticos distintos. Em meio a um sugestivo ideal de pertencimento à grande nação recém criada, a preservação das diversidades regionais configurava a apresentação de um território pluralizado, mais ainda assim coeso.

Assim, a construção da idéia de “mineiridade” viria a promover a homogeneização do coletivo e a solidificação de Minas Gerais no cenário político nacional (GUIDA e EVANGELISTA, 2005, p. 1).

A observação feita por Guida e Evangelista (2005) nos direciona para um outro aspecto da mineiridade: a noção de regionalismo. Por regionalismo, compreende-se: “1. Doutrina que incrementa os agrupamentos regionais. 2. Sistema ou partido dos que defendem os interesses regionais. 3. Locução peculiar a uma região, ou a regiões. 4. Liter. Caráter da literatura que se baseia em costumes e tradições regionais” (FERREIRA, 2009, p. 1723). Neste contexto, como nos aponta Reis (2007),

A questão central [...] parece-me ser a reflexão de que a mineiridade foi e continua sendo construída como elemento de identidade regional, mas, principalmente, como ideologia. Ou seja, se podemos falar que as identidades – idéia de pertencimento – são plurais e dinâmicas, originadas das características peculiares da formação e vivência históricas (e aí, portanto, as várias comunidades possuem suas particularidades locais e regionais e, nessa medida lembram e comemoram os fatos mais marcantes e significativos vividos coletivamente) de cada sociedade ou grupo social, a mineiridade é uma dentre tantas outras identidades, considerando o Brasil como um todo ou internamente, no próprio Estado de Minas Gerais. (REIS, 2007, p. 90).

Assim, a mineiridade, ainda de acordo com a mencionada teórica,

[...] é uma construção imaginária, com base na história, elaborada por uma elite política que se apropriou de fatos históricos regionais e, portanto, de particularidades de uma região de Minas Gerais tornando-a universal, reconhecida pelos brasileiros e mineiros [...] (REIS, 2007, p. 90).

Porém, no contexto atual de fragmentação do mundo pós-moderno, que se caracteriza, tal como os líquidos, pela incapacidade de manter a forma, de acordo com o que nos afirma Bauman (1999), experienciamos “[...] um novo conceito cultural, o de interculturalidade” (GUIDA e EVANGELISTA, 2005, p. 4), no qual a mineiridade, ou em outras palavras, a identidade cultural de Minas, transmitida, também, por meio da literatura, rompe as barreiras do regionalismo até alcançar uma poetisa do Rio Grande do Norte, no caso, Iracema Macedo. Desse modo, vale ressaltar o posicionamento teórico de Guida e Evangelista no sentido de que “[...] a leitura e análise da chamada mineiridade não configura uma proposta de estagnação no regionalismo, mas uma interação possível no conhecimento do nacional” (GUIDA e EVANGELISTA, 2005, p. 4) e, portanto, como afirma Stavenhagen (apud GUIDA e EVANGELISTA, 2005, p. 4) “Não só é preciso saber conviver com a alteridade, também é preciso saber interagir com ela”.

É com base nesse percurso teórico que compreendemos ser permitido à Iracema Macedo comer do pão de palavras oferecido por Carlos Drummond de Andrade e também por Adélia Prado, outra poetisa mineira, em determinado momento de sua obra. Tal relação é possível, tendo em vista que, como nos aponta Luís Sérgio Duarte (2005), “Fronteiras são construções. [...] Devem ser concebidas mais como abertura e atualidade, do que como dado ou acabamento” (DUARTE, 2005, p. 17). E, é, por intermédio da intertextualidade que a poesia da escritora potiguar se encontra e dialoga com a criação literária dos poetas de Minas Gerais.

Intertextualidade, nas lições de Samir Meserani (1995),

[...] é uma expressão do léxico atual da teoria da literatura, criada pela semioticista Júlia Kristeva, para designar o fenômeno da relação dialógica entre textos, as primeiras formulações sobre esta relação, em termos da imanência do texto e não de influências marcadas extratextualmente, vêm de dois ensaios pioneiros de autores ligados ao formalismo russo. O primeiro, “Dostoiévsky e Gogol: contribuição à teoria da paródia”, de J. Tynianov, foi publicado em 1921. Posteriormente, em 1929, surge “Problemas da poética de Dostoiévsky”, de M. Bakhtin, a quem se devem as expressões

dialogismo e polifonia transportadas para o campo da crítica e da poética literárias (MESERANI, 1995, p.63).

Por seu turno, André Valente, no texto **A intertextualidade nos discursos midiático e literário** (2006), nos afirma que

A intertextualidade refere-se às citações de outros textos feitas pelo autor do texto, que busca, de forma consciente, levar o receptor a reconhecer as conexões semânticas entre o texto por ele produzido e outro (s) texto (s) anteriormente produzidos. (VALENTE, 2006, p. 174).

Sendo assim, é importante apresentar alguns poemas de Iracema Macedo, que estão publicados no livro **Lance de dardos** (2000), e que relacionam-se de algum modo com a produção literária de Carlos Drummond de Andrade e Adélia Prado. Começaremos com o poema **Maria**, e apontaremos a existência de um possível diálogo que o mesmo estabelece com o poema **José**, inscrito na obra de mesmo nome do poeta itabirano. Vejamos, então, o referido poema da escritora de Natal.

Maria

Maria não sabe pra onde  
Maria tem medo de bonde  
Maria não sabe o que diz  
Maria vive com frio  
Maria cospe no rio  
Maria está por um triz  
Maria que ir comigo  
mas eu te digo Maria  
comigo tu não vais  
Segue contigo Maria  
Segue com teu umbigo



que o mundo sabe o que faz  
Segue com teu vestido  
Segue com teu prurido  
Segue e não olhes mais  
Segue que a vida é um dia  
e o dia é o único tempo  
Pra tu seres Maria  
E quando tu fores Maria  
Maria tanta e demais  
me leva contigo Maria  
para o teu ser Maria  
para o teu único dia  
me leva me leva Maria  
como se eu fosse teu pai (MACEDO, 2000, p. 104).

A seguir, de modo a servirem de base para nossa análise, citamos alguns trechos do poema drummondiano em questão.

José

[...]

Está sem mulher,  
está sem discurso,  
está sem carinho,  
já não pode beber,  
já não pode fumar,  
cuspir já não pode,  
a noite esfriou,  
o dia não veio,  
o bonde não veio,  
o riso não veio,  
não veio a utopia

e tudo acabou  
e tudo fugiu  
e tudo mofou,  
e agora, José?  
[...]  
Sozinho no escuro  
qual bicho-do-mato,  
sem teogonia,  
sem parede nua  
para se encostar,  
sem cavalo preto  
que fuja a galope,  
você marcha, José!  
José, para onde?

(ANDRADE, 1983, p.101)

A primeira relação de intertextualidade que podemos, sem sombra de dúvida, apontar, a partir da leitura dos excertos acima, está presente nos títulos dos poemas. O poema de Iracema Macedo é intitulado **Maria** e de Carlos Drummond de Andrade, **José**, nomes de importantes personagens bíblicos, que formaram um casal para dar a luz àquele que seria o Salvador: Jesus Cristo. Uma outra possibilidade de diálogo entre os poemas que podemos observar encontra-se nos seguintes versos: em **José** encontramos: “[...] cuspir já não pode. [...]” e no poema **Maria**, “Maria cospe no rio”. Ambos os poemas possuem um verso com uma temática em comum: o cuspir. Em outro momento, encontramos no poema **José** o verso segundo o qual “[...] o bonde não veio [...]”; e, por outro lado, no poema **Maria** verso outro que denuncia que “Maria tem medo de bonde”. Por fim, Carlos Drummond de Andrade, no poema **José** escreve “[...] você marcha, José!/ José, para onde?” e, assim, proporciona ao eu-lírico destino e caminhada incertos. Iracema Macedo, por sua vez, oferece à Maria a mesma possibilidade – a de uma trajetória que desconhece o futuro –, no seguinte fragmento de seu poema: “[...] Segue contigo Maria/ Segue com teu umbigo/ que o mundo sabe o que faz”.

Um outro fragmento que traremos a título de comparação encontra-se no **Poema de sete faces**, de Carlos Drummond de Andrade:

Poema de Sete faces

Quando nasci, um anjo torto  
desses que vivem na sombra  
disse: Vai, Carlos! Ser gauche na vida. [...]  
(ANDRADE, 1983, p.3)

651

Tal poema dialoga, visivelmente, com o pequeno trecho da poesia de Adélia Prado intitulada **Com licença poética** em que o eu-poético diz:

Quando nasci um anjo esbelto,  
desses que tocam trombeta, anunciou:  
vai carregar bandeira.  
[...]  
(PRADO, 1993, p. 11)

Nos poemas em questão, ainda que os anjos apresentem características distintas, ambos são responsáveis por profetizar os destinos do eu-lírico na vida terrena. Iracema Macedo também participa deste jogo de intertextualidade expresso no poema intitulado **Resposta ao anjo Gabriel**. Apesar de ser um poema cujos versos encerram certa carga de erotismo, no título do poema, ao mencionar a figura de um anjo, a escritora potiguar inclui sua criação literária no universo da temática comum aos poemas de Drummond e de Adélia Prado, anteriormente mencionados. Vejamos os versos de

Resposta ao anjo Gabriel

Agora que aprendeste a incendiar-me  
e me adivinhas inteira dentro do vestido

agora que invadiste a sala e o chão da  
minha casa  
agora que fechaste a porta  
e me calaste com teus lábios e língua  
peço-te afoitamente  
que me faças assim  
ínfima e sagrada  
muito mais pornográfica do que lírica  
muito mais profana do que tântrica  
muito mais vadia do que tua (MACEDO, 2000, p. 29)

Para concluirmos, Iracema Macedo, no poema **Dandara**, faz referência clara à poesia de Drummond, como veremos a seguir:

Dandara

Eu só acreditava em Drummond:  
O amor chega tarde  
Não conhecia o amor que fulgura  
sem aviso  
esse que se sabe proibido  
o amor que já se sabe perdido desde  
o início  
Eu não acreditava no impossível  
vinha tão sóbria, tão cheia de  
medidas  
não conhecia o esplendor da queda  
nem a violência dos abismos (MACEDO, 2000, p. 15).

Encontramos na obra de Carlos Drummond o provável poema que terá sido objeto de citação por Iracema Macedo na elaboração dos versos de **Dandara**. Acreditamos, pois, tratar-se do poema intitulado **Amor e seu tempo**, em que o poeta mineiro escreve:

Amor e seu tempo

Amor é privilégio de maduros  
estendidos na mais estreita cama,  
que se torna a mais larga e mais relvosa,  
roçando, em cada poro, o céu do corpo.

É isto, amor: o ganho não previsto,  
o prêmio subterrâneo e coruscante,  
leitura de relâmpago cifrado,  
que, decifrado, nada mais existe

valendo a pena e o preço do terrestre,  
salvo o minuto de ouro no relógio  
minúsculo, vibrando no crepúsculo.

Amor é o que se aprende no limite,  
depois de se arquivar toda a ciência  
herdada, ouvida. Amor começa tarde (ANDRADE, 1983, p. 458)

Carlos Drummond de Andrade encerra o poema com uma assertiva: “Amor começa tarde”; por seu turno, o eu-lírico no poema **Dandara**, de Iracema Macedo revela: “Eu só acreditava em Drummond:/ O amor chega tarde”. Apesar da substituição da palavra “começa” pela palavra “chega”, realizada por Iracema Macedo, pensando, supostamente, na estética de sua poesia, a aproximação das estrofes citadas nos remete a um possível diálogo entre a produção de uma escritora de Natal e a criação literária de um poeta mineiro.

Como sabemos, a poesia nos direciona para inúmeras reflexões e interpretações. Segundo o também poeta Octavio Paz (2012),

Na prosa a palavra tende a se identificar com um de seus possíveis significados, em detrimento de outros: pão, pão; queijo, queijo. Essa

operação é de caráter analítico e não se realiza sem violência, já que a palavra tem vários significados latentes, é determinada potencialidade de direções e sentidos. O poeta em compensação, jamais atenta contra a ambiguidade do vocábulo. No poema a linguagem recupera sua originalidade primeira, mutilada pela redução que a prosa e a fala cotidiana lhe impõem. A reconquista de sua natureza é total e afeta os valores sonoros e plásticos tanto quanto os de significado. A palavra, finalmente em liberdade mostra todas as suas vísceras, todos os seus sentidos e alusões, como um fruto amadurecido ou como os fogos de artifício no momento em que explodem no céu. O poeta põe sua matéria em liberdade. O prosador a aprisiona (PAZ, 2012, p.29 – 30).

Vale chamar a atenção para certo cuidado necessário à apreciação do ponto de vista de Octavio Paz, acima exposto, no que concerne à suposição de que o prosador aprisionaria a matéria contida na palavra, o que deve ser considerado com a devida dose de relativização, tendo em vista que, no manejo da palavra, a literatura conhece prosadores que o fazem com notória maestria. Entretanto, reconhecemos na citação o entusiasmo do poeta em questão pela liberdade de que desfruta a palavra quando utilizada no universo de criação poética. Assim, o percurso teórico que empreendemos nas linhas anteriores deseja apontar, em consonância com Octavio Paz a importância dos inúmeros sentidos da palavra na poesia, importância esta a que a poetisa Iracema Macedo, no diálogo que estabelece com o mesmo universo de palavras que serve de matéria a Drummond e a Adélia Prado, parece bem conhecer.

### Referências

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Nova reunião**: 19 livros de poesia. Rio de Janeiro: J. Olympio; Brasília: INL, 1983.

ARRUDA, Maria do Nascimento. **Mitologia da mineiridade**: o imaginário mineiro na vida política e cultural do Brasil. São Paulo: Brasiliense, 1990.

BAUMAN, Z. **Modernidade e Ambivalência**. Rio de Janeiro: J. Zahar Ed., 1999.

DUARTE, Luís Sérgio. O conceito de fronteira em Deleuze e Sarduy. **Textos de História**, v.13, n. 1/2, 2005.

GUIDA, Ângela Maria; EVANGELISTA, Joelma Sampaio. De Minas para o mundo. **Revista Virtú – ICH**. Anais do III Simpósio de Formação de Professores de Juiz de Fora. 2ª ed. especial. Segundo semestre de 2005. p. 1-5. Disponível em: < <http://www.ufjf.br/virtu/edicoes-anteriores/segunda> >. Acesso em: 27 out. 2015.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa**. 4. ed. Curitiba: Editora Positivo, 2009.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro. 7ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

MESERANI, Samir. **O intertexto escolar**. São Paulo: Cortez, 1995

MACEDO, Iracema. **Lance de dardos**. Rio de Janeiro: Edições Estúdio 53, 2000. 128 p.

MACEDO, Iracema. **Poemas inéditos e outros escolhidos**. Natal: Sebo Vermelho Edições, 2010.

PAZ, Octavio. **Introdução**. In: MACEDO, Iracema. **O arco e a lira**. Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Casac Naify, 2012. p. 21-34

PRADO, Adélia. **Bagagem**. São Paulo: Siciliano. 1993.

REIS, Liana Maria. Mineiridade: identidade regional e ideologia. **Caderno de História**. Belo Horizonte, v.9, n.11, p.89-97, 1º sem. 2007

VALENTE, André. A intertextualidade nos discursos midiático e literário. In: PAULIUKONIS, Maria Aparecida Lino; SANTOS, Leonor Werneck (Org.). **Estratégias de Leitura: Texto e Ensino**. Rio de Janeiro: Lucerna, 2006. p. 173-180.

## A DOIDA, A VELHA E A MORTA: TRÊS MULHERES EM TRÂNSITO

Rita de Cássia Cruz Falcometa Akabane (CES-JF)

**Resumo:** O presente artigo é uma proposta de análise de três contos marcados por fortes figuras femininas que comandam a dinâmica da narrativa e lhes dão os nomes: “A doida” (1951), de Carlos Drummond de Andrade, “A velhinha” (1898), de Afonso Arinos e “Aparição” (1883), de Guy de Maupassant. Tal análise está fundada nos conceitos de hospitalidade, feminino e alteridade, notadamente destacando-se a visão do rosto e o papel da linguagem. Valendo-nos desses conceitos passaremos a investigar suas as semelhanças e diferenças em um exercício comparativo. Assim, consideramos que os textos mantêm um diálogo entre si no desenrolar da temática, das personagens, do espaço interior, do tempo, da linguagem e do narrador. São a esses objetos que daremos outros olhares para refletirmos sobre a intertextualidade e revelar os pontos em comum. Pontos esses que, a princípio, nos pareciam distantes e pouco prováveis, mas através da exegese foi possível notá-los e perceber sua aproximação. A Análise recupera, ainda, os traços da mineiridade nos dois primeiros contos em diálogo com o terceiro, buscando entrever a universalidade dos temas e seus aspectos comuns. A marca é das personagens femininas que conduzem o papel dos masculinos, forjadas pela hostilidade que se transmuta em hospitalidade plena com a determinação da alteridade. Entre os autores que trabalharemos e que direcionaram seu pensamento em questões relacionadas a alguns os conceitos a serem trabalhados encontram-se Julia Kristeva, Jacques Derrida e Emmanuel Levinas.

**Palavras-Chave:** Hospitalidade. Feminino. Alteridade. Mineiridade. Universalidade.

### Considerações iniciais

A partir de perspectivas e ações surgidas junto ao Grupo de Pesquisa “Hospitalidade, alteridade e feminino: uma transposição de soleiras”, devidamente registrado no Cnpq e liderado pelo Prof. Dr. Altamir Celio de Andrade, Programa de Mestrado em Letras do Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora (CES-JF), grupo vinculado à linha de pesquisa Literatura



brasileira: enfoques transdisciplinares e transmidiáticos, tem-se como pontos de partida os conceitos de hospitalidade e alteridade. Com abordagem nesses conceitos inicia-se a investigação dos três contos marcados por fortes figuras femininas que comandam a dinâmica da narrativa e lhes dão nomes: A doida, de Carlos Drummond de Andrade (1951), A velhinha, de Afonso Arinos (1898) e Aparição, de Guy de Maupassant (4 de abril de 1883).

No panorama geral tem-se em **A doida** a personagem principal como uma mulher e as personagens secundárias são meninos que apedrejavam a casa dessa senhora denominada a doida. Ao longo dos anos, boatos foram criados ao redor daquela figura, de tal sorte que havia na cidade atos recorrentes de apedrejamento de sua moradia. Certo dia, um grupo de meninos resolve atormentá-la mais uma vez, mas um deles entra no território inimigo para vasculhar e desvendar seus mistérios. Mas à medida que entra, vê a realidade e depara-se com a velha doida, que é na verdade apenas sofredora, frágil e sozinha. Ele fica comovido, acolhe e permanece junto a ela, velando, esperando a morte vir buscá-la.

Em **A velhinha**, são dois os personagens, o masculino e o feminino, um homem e uma senhorinha. O homem anda na rua de uma cidade em ruínas vê um casebre que lhe chama atenção, principalmente pelos objetos dentro dele. Entra na casa e depois de observar seu interior, uma velhinha vem ao seu encontro e estabelecem uma conversa amigável. Ao final, ele se retira satisfeito e impactado por tê-la conhecido, chegando a compará-la a “uma mãe venerada” (ARINOS, 2006, p.90).

Guy de Maupassant descreve em **Aparição** um homem que encontra casualmente um conhecido e este lhe pede um grande favor. Na verdade, aquele transfere a este à missão de buscar em sua antiga casa, papéis guardados num quarto específico para o qual lhe entrega a chave. A razão do conhecido não ir pessoalmente é o sofrimento de anos pela morte da esposa que morava naquela casa. Assim comovido pela situação, o personagem vai até a mansão cumprir sua tarefa. Já dentro quarto, ele se depara com a aparição de uma mulher, e apesar dela infligir horror, aceita a ordem de lhe pentear os cabelos. Após ir embora assustado, o medo o persegue durante toda sua vida, tanto que após cinquenta e seis anos ainda revela seu desconforto pelo que havia lhe acontecido.

Quando se examina esses contos, vários pontos em comum se revelam. Pontos esses que, a princípio, nos pareciam distantes e pouco prováveis, mas através do referido exame foi possível notá-los e proceder-lhes a aproximação, enriquecendo conceitos e propiciando um olhar apurado. Sobretudo a partir dessas considerações e perspectivas refletiremos sobre como

pode ser entendida a intertextualidade nos contos, confirmando ou não se há intertextualidade implícita, uma vez que não há marcação da fonte do intertexto.

### **Sobre a Intertextualidade**

Nosso enfoque para comparar os contos é a intertextualidade. Nesse sentido, se faz necessário delimitá-la e mostrar como ela se releva nos textos sugeridos. Como efeito, como podemos entender a intertextualidade?

Valemo-nos, para tanto, do pensamento de Mikhail Bakhtin (apud KOCH, 2008, p. 33), que não usava essa denominação de intertextualidade, mas sim a chamando de dialogismo. Para ele todo discurso constitui-se perante o outro e não sobre si mesmo, ou seja, sempre encontraremos a voz do outro na voz de qualquer falante, pois é o outro que nos define, que nos completa.

É possível que dois enunciados estabeleçam relações dialógicas se forem confrontados num mesmo plano de sentido. De tal sorte que, conforme aduz Julia Kristeva, qualquer texto é também um conjunto de outros textos, muitas vezes inconscientes. Assim sendo, podemos dizer o intertexto é aquilo que se pode perceber da relação de dois textos, a princípio não sendo facilmente perceptível, mas através de estudos podemos localizá-lo mitigado por todo o texto. (KOCH, 2008, p. 17)

Dadas as considerações acima, a proposta é demonstrar que os contos mantêm um diálogo entre si. A atmosfera é a mesma e o comportamento das mulheres igualmente, tratando-se então de um caso de intertextualidade temática. Não há referências diretas entre os contos, mas a cada passo que se dá na leitura tem-se uma desconstrução da narrativa, vendo que eles são simétricos.

Acerca das personagens, vemos que o feminino nos três casos, primeiramente, aparece acanhado, escondido e fora de seu lugar, mas à medida que observa e vê o masculino, toma a frente. A doida com seu olhar cativa o menino, a velha com sua figura e suas palavras acolhe o visitante e a morta, com sua presença, assusta, mas também prende a atenção daquele enviado. O masculino age com curiosidade e temor frente ao feminino, mas o feminino se impõe e como é de sua essência o acolhimento, absorve toda a ação, tomando para si as rédeas da trama.

Sobre o enredo e o tempo, são os dois personagens principais mulher e homem, feminino e masculino que interagindo dentro de casa, nos envolvem e nos fazem querer entender a dinâmica. A comunicação nem sempre é verbal, mas sim um conjunto de ações e posturas que indicam esse diálogo nesse breve espaço de tempo. Igualmente, o espaço onde tudo se dá são casas, primeiro um casebre, depois uma em ruínas e mal acabada como a doida e por fim, um quarto fechado, um cômodo, como a última morada da morta, sua casa.

A mineiridade presente nos dois primeiros contos, como uma identidade de ser mineiro, que é observada a partir da casa aberta, sempre pronta a receber alguém, mesmo sendo uma casa simples e humilde. A característica do ser mineiro, no caso, das mulheres mineiras é de serem desconfiadas, temerosas, pois recebem, mas também observam o visitante. Ora, é essa a conduta tanto da doida quanto da velha, elas estão lá, mas inicialmente, desconfiam, para depois receberem com o coração aberto.

No que tange a temática universal, temos suspense, terror, alteridade e hospitalidade, presentes também no conto de Maupassant, a primeira impressão é o medo, mas aquela entidade, qual seja a morta, também observa e acolhe o masculino.

### **Hostilidade e a Hospitalidade**

Os três contos partem das personagens principais, que mostram a oposição entre o feminino e o masculino, e é a partir deles que vemos o desenrolar da hospitalidade. A qualidade da hospitalidade é a acolhida, ou seja, ocorre a inserção no espaço do Outro, onde é permitido permanecer, pressupondo a partilha e aceitação em seu território. Mais do que isso, a hospitalidade delimita dois papéis: o do hospedeiro e do hóspede, daquele que recebe e do que é recebido. É um gesto de compensação, autorização, igualização e proteção, pois aquele que é recebido é tido como igual, como um Mesmo dentro da casa ou da morada de quem recebe.

Ainda segundo GRASSI o hóspede é integrado, é dentro desta perspectiva que se vê que para a hospitalidade há que se ter uma autorização da acolhida, mas em nossos contos as marcas significativas iniciais são de pessoas que invadem as moradias, entram sem ser convidadas, são os estranhos, os invasores, os estrangeiros em terras desconhecidas (2011, p. 49).

Interessante notar que a própria origem da palavra hóspede carrega o significado ambíguo de hostis, que é o estrangeiro (GRASSI, 2011, p. 45). Podemos notar a origem da palavra hostilidade, de fato, nos três contos, as personagens entram sem serem convidadas, com nítido aspecto de hostilidade, é o que passamos a delimitar.

Senão vejamos, em **A doida**, o menino invade o jardim tal como diz o narrador “Aí o terceiro do grupo, em seus 11 anos, sentiu-se cheio de coragem e resolveu invadir o jardim” (ANDRADE, 2012, p. 32) e continua “O garoto empurrou o portão: abriu-se. Então, não vivia trancado? ...E ninguém ainda fizera a experiência. Era o primeiro a penetrar no jardim, e pisava firme, posto que cauteloso” (ANDRADE, 2012, p. 32).

A descrição de suas ações demonstra seu caráter hostil de invasão ao espaço do Outro, daquilo que não é seu, e mais ainda, tem motivação de caráter agressivo, tanto com a casa quanto com bichos do jardim e possivelmente a doida “Lá estava, quentando sol, a mesma lagartixa de todos os jardins, cabecinha móbil e suspicaz. O menino pensou primeiro em matar a lagartixa e depois em atacar a janela” (ANDRADE, 2012, p. 33).

A história delimita-se pela hostilidade presente tanto nas crianças que apedrejam a casa da velha doida, quanto dos pais que nada fazem para impedir tais atitudes, ou seja, toda a cidade em si é hostil para com a velha senhora. Também estão presentes palavras violentas tais como: lapidar a doida, agressão, inimigo, invasão e perseguição. Igualmente, tal hostilidade é vista quando ocorre o encontro do garoto com a doida, ela sabia que sua casa havia sido invadida, tinha ciência pelos anos de depredações que uma pedrada seria o natural de se esperar, ela também o via como um inimigo, como um diferente que proporciona medo “[...] a doida não deu nenhum sinal de guerra. Apenas levantou as mãos à altura dos olhos, como para protegê-los de uma pedrada” (ANDRADE, 2012, p. 34), estaria ela numa posição de rendição perante seu agressor e a seguir mostra seu sentimento “[...] E parecia ter medo” (ANDRADE, 2012, p. 34).

No caso do conto **A velhinha**, o narrador passeia por uma cidade em ruínas. Penso nele como um flâneur, um andarilho, ou seja, pela descrição apresentada se assimila com alguém que perambula sem compromisso por uma cidade, aparentemente abandonada, percorrendo as ruas sem objetivo aparente, mas secretamente atento à história dos lugares por onde passa, talvez investigando territórios distantes, tanto que tem tempo para reparar e ficar abismado com as telas antigas e o cravo visto da rua dentro de um casebre.

De todo modo, ele age como um conquistador que julga ter pertencido a casa e os objetos a pessoas que certamente não lhes dão valor. Impelido pelo desejo de ver as obras entra no casebre sem ser convidado e, portanto, invadindo o domicílio de quem ali reside sem aparente preocupação, o narrador é, portanto, o estrangeiro a se intrometer naquele território. Ocorre a invasão da intimidade.

No momento em que o narrador diz: “Meio admirado, meio constrangido, por ter penetrado, sem mais nem menos, naquela casa desconhecida [...]” é o momento em que ele se vê e se declara como estrangeiro num espaço que não lhe pertence, é o estranho que sabe estar fazendo algo fora dos padrões, mas que mesmo desconcertado o faz (ARINOS, 2006, p. 88).

Certo que em ambos os casos, apesar de aparente aspecto de abandono das casas e estando quase em ruínas, como não foram convidadas essas personagens, na verdade estariam invadindo o espaço ou como podemos descrever em termos jurídicos penais, ocorre uma Violação de Domicílio, pois agem sem legitimidade para tal, sem consentimento.

Ao se pensar no Conto de Guy de Maupassant outra dinâmica se instala, pois apesar de em **Aparição**, o personagem estar pretensamente legitimado pela sua missão dada pelo dono da casa e possuir a chave do quarto, não é isso que veremos. Como nos dois outros contos, também existe no primeiro momento a hostilidade da invasão.

Para essas conclusões, tomamos como exemplo a ideia de posse e propriedade próprias do Direito Civil. Podemos fazer a seguinte distinção entre posse e propriedade e a partir desses conceitos dizer o porquê do personagem ser um intruso e não gozar de hospitalidade.

Em termos sucintos, de acordo com o Código Civil Brasileiro, a posse antes de tudo é um fato, enquanto a propriedade é um direito. A distinção entre a posse e a propriedade é clara e simples, vez que a propriedade é ampla, englobando o direito sobre a coisa, podendo usar, fruir, gozar, dispor e consumir, enquanto a posse não possui todos esses poderes. Sendo a posse uma relação de pessoa e coisa, criando uma mera relação de fato, apesar de protegida pela lei, enquanto a propriedade é a relação entre a pessoa e a coisa, que assente na vontade objetiva da lei, onde é criada uma relação de direito.

Ora, desta forma, o dono da casa pede que o personagem busque os documentos no quarto trancado, é ele por direito o legítimo proprietário do imóvel sem sombra de dúvida. Mas como ele se encontrava afastado daquele imóvel há anos, sem coragem de lá voltar, ele tacitamente deixou a posse daquele quarto para a Senhora, para a **Aparição**, é ela a posseira.

De maneira análoga e metafórica ela se apoderou daquele espaço, fez daquele cômodo sua morada. Assim descreve: “Ele deixara o castelo no próprio dia do enterro e viera morar no seu solar de Rouen” e “por nada deste mundo voltaria a entrar naquela casa” (MAUPASSANT, 1997, p. 57).

Ela se torna a possuidora daquele quarto que passa a ser seu, portanto apenas ela poderia permitir e consentir na hospitalidade de fato. Há pseudo hospitalidade para com o personagem ao entrar na casa. Na casa é livre o trânsito, é permitido entrar, mas no quarto não, pois nele há o desdobramento da posse da **Aparição**. Ela e somente ela poderia lhe dar o consentimento.

Talvez outra análise possa ser feita quanto ao quarto, tanto no caso de **A doida** quanto da **Aparição**. Na verdade, vemos como se a casa, a morada da doida tivesse encolhido para o quarto amontoado onde o menino é convidado a entrar. Diante de anos de lapidação, de agressões e medo, ela tenha se limitado àquele espaço com suas coisas mais caras e significativas.

De mesma forma, em Maupassant, quanto se fala em hospitalidade da casa, a casa se restringe àquele quarto cerrado, que é “habitado” pela mulher de branco. Sobre sua entrada naquele vestíbulo, o personagem é alertado pelo jardineiro, que inicialmente questiona, mas a petulância lhe toma a frente e ele assume papel de decisão.

Tomado por sua decisão ele vai adiante. Já no quarto, aqui tal qual no conto de **A velhinha**, a **Aparição** não se mostra de uma vez, sutilmente ele sente uma presença, sem saber que é presença, ela inicialmente o observa, o testa e o analisa, pois, ele é o estranho naquele recinto, o estranho em seus domínios, daí o porquê dele se sente desconfortável.

Veremos a seguir a dualidade da passagem da hostilidade para a hospitalidade.

### **A hostilidade se torna hospitalidade: O rosto**

O ponto crítico que marca a passagem da hostilidade para a hospitalidade em **A doida** e **A velhinha** é o reconhecimento e identificação do rosto.

A princípio criou-se o mito da doida e as pessoas apenas se apegavam a ele sem o cuidado da história, da verdade. Assim podemos verificar: “De qualquer modo, as pessoas grandes não contavam a história direito, e os meninos deformavam o conto” (ANDRADE, 2012, p. 30), o que já demonstra há dúvida sobre a loucura em si.

A velha senhora era repudiada por todos e sem ter como se defender ou proteger do mundo hostil, foi se fechando naquele chalé, de modo que a história foi se encaminhando e “Vinte anos de tal existência, e a lenda está feita. Quarenta, e não há mudá-la” (ANDRADE, 2012, p. 31). De tal sorte, o mito criou vida própria e o destino se pode dizer não lhe foi fiel, pois ao que parece, dados concretos de que ela era desequilibrada não existem, tanto que nunca foi internada.

O texto da doida evolui e o menino entra na casa, compelido pela curiosidade, vai desvendando a casa nua e degradada, enfim nota um cômodo fechado. Aos poucos a nudez da realidade vai se delimitando e a figura lendária da doida se afasta. A velha doida era uma lenda urbana que se distanciava em muito da verdade, pois não houve resistência à entrada no chalé, não houve gritos ou xingamentos. A casa parecia sofrer com os anos, estava talvez como sua dona, agonizando, morrendo.

Ao final do corredor, no cômodo cerrado parecia que “A casa tinha se espremido ali, fugindo à perseguição de 40 anos” (ANDRADE, 2012, p. 34), a senhora e casa buscam abrigo. Ali, em meio à pilha de embrulhos e caixas, o menino realmente vê a doida, mas aí deixa de pensar nela como tal, tudo a partir da visão do seu rosto e de seus olhos, ele a encara:

Era simplesmente uma velha, jogada num catre preto de solteiro, atrás de uma barricada de móveis. E que pequeninha! O corpo sob a cobertura formava uma elevação minúscula. Miúda, escura, desse sujo que o tempo deposita na pele, manchando-a. E parecia ter medo. (ANDRADE, 2012, p. 34)

E continua, sem se referir mais como doida, a nomenclatura muda, pois ela deixa de ser estranha e passa a ser alguém, o sentimento de responsabilidade surge como de um hóspede na casa em que é recebido: “A própria ideia de doida desaparecera. Havia no quarto uma velha com sede, e que talvez estivesse morrendo” e “Um sentimento de responsabilidade apoderou-se dele” (ANDRADE, 2012, p. 35).

No fim, diante da fragilidade e do medo da senhora vistos em seu rosto, a história da velha doida já não tem importância e é possível ver realmente a senhora idosa solitária, afinal a própria idade e o sofrimento lhe lavraram o corpo.

Há a hospitalidade por parte dela que aceita e se identifica com o garoto e ele retribui, o hospedeiro se torna hóspede e fornece conforto nos momentos finais da sua vida, ele quer e torna responsável por ela. E o narrador conclui: “Mas hesitava em deixar a mulher sozinha na casa aberta e exposta a pedradas” e “[...] e a luz invadiu o depósito onde a mulher morria. Com o ar fino veio uma decisão. Não deixaria a mulher para chamar ninguém” (ANDRADE, 2012, p. 35)

Ora, da mesma forma, se dá no conto **A velhinha**. Ao longo de sua exploração ele finalmente percebe o outro, a velhinha. Aqui, o natural seria um movimento de expulsão por parte da dona da casa, pois houve a invasão de domicílio, mas ela apenas se mostra frágil e receptiva.

De fato, o que ocorre é que ela o acolhe como a um hóspede, de maneira calma e serena se dirige a ele. Deixa o narrador de ser o intruso e passar a ser o hóspede, por se deixar simplesmente penetrar no espaço da senhora e passar a partilhar. O reconhecer dos rostos fica como o ritual de aceitação e confiança entre eles, bem assim podemos notar no trecho: “Perdoa-me a confiança, não é?” e ela responde dando-lhe permissão para permanecer “Sente-se nhonhô; vou buscar água” (ARINOS, 2006, p. 88).

A partir daí a uma maior cumplicidade e a hostilidade que seria o lugar comum de se esperar numa situação de invasão transmuta-se em hospitalidade e reciprocidade. Vemos então que apesar da entrada na casa não ter sido permitida, sua a **permanência** o foi.

Sobre a figura da alteridade, um dos seus princípios fundamentais é que o homem na sua vertente social deve ter uma relação de interação e dependência com o outro. Por esse motivo, o eu só pode existir através de um contato com o outro, aprendendo e acrescentando. Quando um indivíduo é capaz de se colocar no lugar do outro, em uma relação baseada no diálogo e valorização das diferenças existentes, se dá alteridade.

Tanto no conto de Drummond quanto no de Arinos vemos essa alteridade presente, pois há troca entre os personagens, eles não se igualam, não se tornam os mesmos, mas sim, se identificam e completam. A base é o respeito e a troca. Há plena identidade.

Em Drummond, o narrador conclui que o menino “Sabia que não poderia fazer nada para ajudá-la, a não ser sentar-se à beira da cama, pegar-lhe nas mãos e esperar o que ia acontecer” (ANDRADE, 2012, p. 35). Estabelecendo-se então a cumplicidade, o vínculo de igualdade, de reconhecimento, em que há aliança marcada pelo toque e as mãos juntas como



um sinal de identificação e responsabilidade. Há transformação, o hostis se torna hospes. (GRASSI, 2011, p. 58).

Em Arinos, a identificação na conversa é a hospitalidade da senhora. Partindo da conversa entabulada vê-se a capacidade de interação e acolhida entre eles, tanto que no final, o hóspede acolhido no casebre torna-se o hospedeiro acolhedor na medida em que escuta a senhora, conforta e compreende.

Retomando o valor do rosto, o narrador inicialmente a descreve fisicamente, suas vestes, postura, mas mais do que isso ele vê seu rosto e é nesse momento, que o estranhamento pela sua presença dá lugar a uma identificação plena. A situação na qual a totalidade se quebra é cisão da exterioridade ou a transcendência no rosto do outro.

Assim ele descreve: “[...] fisionomia cansada, emurchecida, repuxada de rugas, onde mal se adivinhavam os olhos sem brilho, quase inexpressivos, a não ser um quê muito fugaz de carinho [...]” (ARINOS, 2006, p. 88). Ou seja, ele vê mais do que apenas uma senhora de idade, ele vê seus sentimentos, sua dor, ele vê o outro, um ser humano.

Nesse sentido, os traços decisivos da fisionomia do rosto revelam quem é o indivíduo no seu íntimo. Tanto que o reconhecimento da face também é um dos tipos de biometria tamanha é a sua capacidade de individuação. E é através deste reconhecimento que o estranhamento se desfaz entre eles, deixando de ser uma velhinha emoldurada pelas ombreiras da porta para ser um indivíduo e ele deixa de ser um invasor e passa a ser a visita.

Tal mudança como destacamos se dá através da visualização do rosto, pois é através dele que se instala a proximidade com o outro. Assim como diz LÉVINAS o rosto está para além, é muito mais que as formas que vemos tais como os olhos, nariz, fronte e face. É ser distinguível e distinto. O revelar do rosto é a individualidade, é quando deixamos de ser ninguém para nos tornarmos alguém. É após a visão do rosto que a conexão se instala (2010, p. 99).

É somente o ser exclusivo e com um rosto apreciado e amado aquele que tem acesso, não só à identidade, a diferença, como ao estatuto de alguém, a dignidade sem a qual se é apenas ninguém. Um rosto que define e distingue um rosto que valoriza e promove – um rosto que dá unidade, coesão, equilíbrio e força à mente e ao corpo, um rosto que contém e ostenta a pessoa. (MATOS, 1999, p. 13)

Ao final a hospitalidade é delimitada pela proteção e pelo conforto, tal que a motivação inicial do narrador ao entrar na casa é esquecida e a verdadeira motivação passa a ser visitar e conhecer a velhinha.

No que tange à doida mais uma vez o encontro se dá no geral, uma descrição de um corpo: “Miúda, escura, desse sujo que o tempo deposita na pele, manchando-a.” (ANDRADE, 2012, p. 34). É do geral, do total que se parte para o específico: a identificação do rosto.

A descoberta do rosto e dos olhos traz o limite da hostilidade para a hospitalidade, ocorre acolhida e o gesto da senhora de confirmação e convite ao garoto para permanecer. Então o menino se aproxima e se torna o acolhido, o hóspede, o ser querido naquela casa, há acolhimento do outro abrindo a morada, deixando-o permanecer junto a si no seu quarto, na sua casa.

### **A linguagem**

Quando falamos na hospitalidade de **Aparição**, como se trata de um conto fantástico, vemos que o rosto não é o enfoque, mas outro ponto se torna fundamental para delimitar a hospitalidade: a linguagem. A aparição falou e ali estabeleceu o contato direto, impondo sua presença e determinando o lugar do outro: “Se ela não falasse, talvez eu tivesse morrido! Mas ela falou; falou com uma voz doce e dolorosa que fazia vibrar os nervos” (MAUPASSANT, 1997, p. 65).

A linguagem é uma relação entre seres e a palavra faz a solicitação ao outro, tornando-se tão eficaz quanto à visão. O dialogar pressupõe um Outro diferente do eu. Nesse ponto, ela se faz diferente da personagem, mas estabelece contato direto e um diálogo, tanto que também lhe pede um favor: “Consente? O senhor pode salvar-me, curar-me. Sofro terrivelmente. Sofro, oh! Como sofro!” (MAUPASSANT, 1997, p. 66).

E há reciprocidade vez que o personagem consente e também responde que sim, passando a pentear os cabelos. Estabelecido o toque, a hospitalidade também está determinada.

Por fim, outra conclusão nos parece acertada. No início da entrada no quarto tentou abrir as janelas, “mas os ferrolhos do guarda-vento estavam tão enferrujados que não consegui fazê-los ceder” (MAUPASSANT, 1997, p. 63). Passou então o narrador a tentar quebrar com o sabre, mas também não conseguiu. Interessante notar que após esse movimento de acolhida

pela mulher de branco e apesar da fraqueza produzida pelo susto, as janelas são finalmente abertas como se agora ele fosse bem vindo e pudesse fazer a luz entrar: “Depois me recuperei; corri à janela e quebrei os guarda-ventos com um furioso empurrão. Um jorro de luz penetrou no quarto” (MAUPASSANT, 1997, p. 68). Nota-se que um sabre não quebrou o vidro, mas um empurrão abre os ferrolhos.

### Considerações Finais

Neste artigo buscou-se dar um passo inicial a esta pesquisa demonstrando a intertextualidade entre os contos, baseada em aspectos de feminino, alteridade e hospitalidade. De forma que o corpus da pesquisa se revela muito amplo e pode abarcar questões transdisciplinares dentro da sociologia, filosofia e psicologia, entre outros. Começou-se assim a provar que os textos escritos em momento diferentes e certamente com motivações distintas se apresentam com pontos em comum e aproximações plenamente possíveis. Como dito, é a marcação de personagens femininas que conduzem o papel dos masculinos, forjados pela hostilidade que se transmuta em hospitalidade plena com a determinação da alteridade.

### Referências

- AGAMBEN, Giorgio. **O que é contemporâneo? e outros ensaios**. Trad. Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. **A doida**. In: Contos de Aprendiz. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- ARINOS, Afonso. A Velhinha. In: \_\_\_\_\_ Contos: **Pelo Sertão / Histórias e Paisagens / A Rola Encantada**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- DERRIDA, Jacques. **Adeus a Emmanuel Lévinas**. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- GRASSI, Marie-Claire. Transpor a Soleira. In: MONTANDON, Alain. **O Livro da Hospitalidade. Acolhida do Estrangeiro na História e nas Culturas**. São Paulo: Senac, 2011. p 45-53.
- GRASSI, Marie-Claire, Marie-Claire. Uma figura da Ambiguidade e do Estranho. In: MONTANDON, Alain. **O Livro da Hospitalidade. Acolhida do Estrangeiro na História e nas Culturas**. Trad. São Paulo: Senac, 2011. p 55-62.
- KOCH, Ingedore Grunfeld Villaça; BENTES, Anna Christina; CAVALCANTE, Mônica Magalhães. **Intertextualidade diálogos possíveis**. 2. ed. São Paulo: Cortez, 2008.

LÉVINAS, Emmanuel. **Entre Nós: ensaios sobre a alteridade**. trad. Pergentino Pivatto [et al.], coord. 5 ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2010.

MATOS, Coimbra de, António. **Ser Único e Ter Rosto: O Binómio Resiliente**. Revista Portuguesa de Psicossomática [online] 1999, 1 (Jan/Jun). Disponível em <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=28710103>> ISSN 0874-4696. Acesso em 13 abr 2015.

MAUPASSANT, Guy de. **Contos Fantástico: O Horla & Outras Histórias**. Seleção e Tradução: José Thomaz Brum. Porto Alegre: L&PM Pocket, 1997. p. 53-70.

NUCCI, Guilherme de Souza. **Manual de Direito Penal**: parte geral: parte especial. 4 ed. rev. atual. ampl. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais, 2008.

VADE MECUM RIDEEL. **Concursos e OAB**. Organizado por Anne Joyce Angher. coord. 3 ed. São Paulo: Rideel, 2014.

## SEMIÓTICA E DISCURSO JURÍDICO

**Roberta Menezes Figueiredo (UNINCOR/FAPEMIG)**

**Resumo:** O presente texto pretende acrescentar esforços aos estudos do discurso jurídico sob a perspectiva da teoria semiótica, demonstrando que, apesar de o discurso jurídico apresentar características específicas que o diferencie de outros discursos realizados em uma dada língua, ele permanece sendo um discurso em língua natural e, por isso, é viável a adoção das teorias das ciências da linguagem, em especial, a teoria semiótica na abordagem dos textos jurídicos.

**Palavra-chave:** Semiótica, Discurso jurídico

### Introdução

O interesse pelo estudo do discurso jurídico como objeto de pesquisa das ciências da linguagem vem crescendo e se ampliando, porém, no que diz respeito ao estudo sob a perspectiva da teoria semiótica, no Brasil, ainda são escassos os trabalhos abrangendo as duas áreas. Dessa forma, diante da carência de trabalhos sobre o tema, aliada ao nosso interesse pelo estudo do discurso jurídico e a pretensão de acrescentar esforços aos estudos já existentes para um melhor entendimento do discurso jurídico, procuramos, no presente texto, consolidar o entendimento de que é possível o estudo do discurso jurídico pela perspectiva da teoria semiótica. Valemo-nos, como fundamentação teórica, dos conceitos de Greimas (1981), Landowski (1992) e Bittar (2009), autores que já realizaram estudos do discurso jurídico com base na teoria semiótica.

Iniciamos com uma visão geral sobre o universo jurídico e procuramos demonstrar a sua importância para a vida em sociedade. Em seguida, buscamos apresentar a relação entre o direito e a linguagem. Conceituamos o discurso jurídico nos valendo das teorias da linguagem. Pautando-nos por Greimas (1981), verificamos possíveis enfoques do estudo do discurso jurídico sob a perspectiva da teoria semiótica. Em seguida, apresentamos alguns tipos de discurso jurídico, conforme proposto por Bittar (2009). Adotando a classificação do discurso jurídico em quatro tipos: discurso normativo, discurso burocrático, discurso decisório

e discurso científico, discorreremos sobre cada um deles demonstrado que é possível o estudo do discurso jurídico à luz da teoria semiótica.

## O universo jurídico

A palavra direito não comporta apenas uma acepção. A pluralidade semântica do vocábulo direito comporta numerosas manifestações conceituais, sendo, por isso, difícil encontrar uma fórmula resumida que nos forneça uma exata noção. Para Pereira (2011) a formulação do direito como conceito na origem do conhecimento tem sido proposta de forma insatisfatória. Assim, diante da tentativa de grandes pensadores como Kant, Ihering, Regelsberger, Levy-Ullmann, Kelsen, De Vecchio, Savigny ou Radbruch limita-se a dizer que “o direito é o princípio de adequação do homem à vida social” (PEREIRA, 2011, p. 4).

O homem tem necessidade de convivência com outros homens e, por isso, estabelecem entre si relações que, para existirem, necessitam de normas de organização de conduta social. Nesse momento, o direito surge em sociedade e tem como finalidade ordenar os seus conflitos, permitindo que exista uma convivência harmoniosa entre homens.

Dessa forma, para que a vida em sociedade seja harmoniosa não é possível que cada um possa comportar-se como bem entende, impondo o mais forte sua vontade ao mais fraco, pela força. Segundo Mello (2010), o homem, apesar de moldado pelo convívio com os outros homens, não é um produto simples da natureza, razão pela qual por mais adaptado que seja sempre conservará uma individualidade própria e o livre arbítrio na escolha de sua conduta.

Então, o direito é indispensável à vida em sociedade, pois a sociedade humana pode, segundo Mello (2010), prescindir de quase todas as instituições de que se vale para manter-se, porém, não pode prescindir do direito. O autor cita, como exemplo, as sociedades primitivas que não têm sequer uma estrutura estatal e nas quais são mínimas as necessidades de convivência entre seus integrantes, mas se encontram delineadas por normas de adaptação social, que são respeitadas e impostas pelo próprio grupo. Destaca também que essas regras, mesmo que simples, são consideradas normas jurídicas em razão de sua impositividade.

Assim, mesmo que essas normas sejam bastante simples e rudimentares, são necessárias e, com o passar do tempo, à medida que a sociedade se torna mais complexa, essas normas também se tornarão mais complexas para atender a evolução social.

Porém, não são todos os fatos da vida cotidiana que têm importância jurídica. O direito valoriza como fato jurídico somente os que tenham relevância para o convívio social. A comunidade jurídica somente edita normas para regular um determinado fato atribuindo a ele efeitos que repercutem no plano da convivência social, quando esse passa a interferir no relacionamento inter-humano e de alguma maneira passa a afetar o equilíbrio de posição do homem diante dos outros homens.

De tal forma, o mundo jurídico é composto por fatos da vida cotidiana que, quando analisados como relevantes, são normatizados e passam a ser considerados fatos jurídicos. Enfim, passam a ter efeito vinculante da conduta humana, diferenciando-se de um fato normal da vida cotidiana.

O fato jurídico tem seu cumprimento protegido pelo Estado, que enquadra, controla e regula as ações e omissões dos homens por meio das leis, das decisões judiciais, dos atos de governo ou de atos administrativos. Esse controle se dá essencialmente, por meio da linguagem, em especial por meio da linguagem verbal, que é essencial e primordial a esfera de atividade do direito.

### **A linguagem e o direito**

A linguagem verbal é o principal instrumento de trabalho do profissional do direito. Com esse mesmo entendimento, Moreno e Martins (2006) afirmam que a linguagem é praticamente o único instrumento de que o profissional do direito dispõe para tentar convencer, refutar, atacar ou defender-se. Os operadores do direito não lidam com os fatos jurídicos diretamente, mas lidam com as palavras que criam esses fatos.

A linguagem, assim como o direito, também é uma instituição social. Segundo Saussure (2012), a linguagem é fundadora da sociedade e das relações intersubjetivas. O autor considera que a língua não está completa em nenhum indivíduo e só na massa ela existe de modo completo, por isso, ela é, ao mesmo tempo, realidade psíquica e instituição social.

Saussure (2012) entende que a língua, ao mesmo tempo em que é um produto social da faculdade da linguagem, é também um conjunto de convenções que são adotadas pelo corpo social visando a permitir o exercício dessa faculdade nos indivíduos. Para o autor, a língua é parte social da linguagem, exterior ao indivíduo, que, por si só, não pode nem criá-la nem

modificá-la, pois ela não existe senão em razão de um tipo de contrato social estabelecido entre os membros da comunidade.

Desse modo, tanto direito quanto linguagem são instituições sociais reguladoras das relações humanas. A linguagem, porque somos seres simbólicos e qualquer ato, pensamento, categorização do mundo se dá por meio dela. O direito porque regula as relações intersubjetivas, sendo sempre uma mediação de caráter deontológico, da ordem do dever .

Portanto, não resta dúvida de que a linguagem é um instrumento indispensável à prestação jurisdicional, já que é por meio dela que se concretizam todos os gêneros da esfera jurídica e, por isso, direito e a linguagem são indissociáveis e interdependentes. Via de consequência, não há como pensar em qualquer atividade no direito sem pensar na linguagem.

O direito, como qualquer esfera de atividade humana, desenvolveu práticas e rotinas extremamente institucionalizadas, próprias e exclusivas. Também desenvolveu uma linguagem científica peculiar com utilização de jargões, que servem para concentrar e reunir em uma única palavra determinados conceitos que poderiam exigir até mesmo uma frase inteira para serem explicados, caracterizando-se como uma linguagem específica.

Entretanto, a linguagem jurídica, ainda que reúna tais características, é constituída essencialmente a partir da linguagem verbal (natural), ou seja, o discurso jurídico não é um discurso descontextualizado, pois é produzido no seio da sociedade.

### **O conceito de discurso jurídico**

Consideramos como discurso jurídico todo enunciado oral ou escrito que integra a esfera de atividade jurídica, a qual também pode ser entendida como domínio discursivo jurídico.

Entendemos “enunciado” como sendo “toda grandeza dotada de sentido, pertencente à cadeia falada ou ao texto escrito, anteriormente a qualquer análise linguística lógica” (GREIMAS; COURTÉS, 2013, p.168). O conceito “esferas de atividade”, por sua vez, é proveniente dos estudos de Bakhtin (2011), para quem essas, mesmo sendo inúmeras e variadas, estão sempre relacionadas com a utilização da língua, à qual só temos acesso por meio de enunciados concretos e únicos, provenientes dos integrantes dessas diversas esferas. Dessa forma, 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



(2011), elaboram seus tipos relativamente estáveis de enunciados, chamados de gêneros do discurso.

Logo, a esfera jurídica ou domínio jurídico (expressões que utilizamos como sinônimas) é composto por inúmeros enunciados, que, em conjunto, chamamos de discurso jurídico.

### **O estudo do discurso jurídico à luz da teoria semiótica**

673

Greimas (1981, p.70) entende que: “o discurso jurídico não passa de um caso particular, definível na sua especialidade, entre todos os discursos possíveis – e realizados – em uma língua natural qualquer”. Ainda de acordo com Greimas (1981), apesar de o discurso jurídico apresentar características específicas que o diferencie de outros discursos realizados em uma dada língua, ele permanece sendo um discurso em língua natural. Em razão disso, segundo o autor, seu estatuto mantém-se, fundamentalmente, semelhante aos demais discursos, como, por exemplo, o literário, o político e o econômico.

Desse modo, como o discurso jurídico é uma das muitas linguagens que compõem o conjunto da vida social, é viável a adoção de teorias das ciências da linguagem, em especial a semiótica na abordagem dos textos jurídicos

De acordo com Greimas (1981), a análise de textos jurídicos requer que seja feita uma reflexão sobre o estatuto semiológico do discurso jurídico tomado no seu conjunto, pois somente após a discussão de alguns conceitos operacionais, com a descrição de suas propriedades e seu modo de existência linguística, é que estaremos habilitados para determinar um “objeto” ou um “lugar” discursivo específico a ser estudado. Ainda segundo o autor, a expressão “discurso jurídico” comporta um certo número de pressupostos que é preciso explicar:

- 1- Ela sugere que por discurso jurídico deve-se entender um subconjunto de textos que fazem parte de um conjunto mais vasto, constituído de todos os textos manifestados numa língua natural qualquer [...].
- 2- Isso indica também que se trata de um discurso, quer dizer, de um lado, a manifestação sintagmática, linear da linguagem e, de outro

lado, a forma de sua organização que é levada em consideração e que compreende, além das unidades frásicas (lexemas, sintagmas, enunciados), as unidades transfrásicas (parágrafos, capítulos ou, enfim, discursos-ocorrências).

3- A qualificação de um subconjunto de discursos como jurídico implica, por sua vez, tanto a organização específica das unidades que o constituem como a existência de uma conotação particular subentendida a esse tipo de discurso, ou, ainda, as duas coisas ao mesmo tempo (GREIMAS, 1981, p. 72-73)

Assim, para realização de um estudo semiótico, o discurso jurídico deve ser entendido como um subconjunto de todos os textos que compõem o português. Deve ainda ser estudado como um discurso, levando-se em consideração a relação de interdependência da linguagem e a sua forma de organização. Cabe dizer que, na forma de organização, devem ser incluídas as unidades frásicas e unidades transfrásicas. Além disso, para que o discurso seja considerado jurídico deve existir uma conotação subentendida ao discurso.

Logo, o discurso jurídico, utilizando-se da língua natural que organiza o mundo do senso comum, acrescenta-lhe sentido no nível do dever ser. Nesse sentido, “o discurso jurídico por si só cria uma segunda ordem de ocorrências, cria um sentido que não está na ‘realidade’, mas que se constrói intersubjetivamente, e que é de ordem deontológica” (BITTAR, 2009, p.134-135).

Dessa forma, no discurso jurídico, há uma dupla isotopia discursiva: o discurso legislativo e o discurso referencial. O discurso legislativo, conforme Greimas (1981), é composto de enunciados performativos e normativos e instaura seres e coisas, bem como institui as regras de comportamentos lícitos e ilícitos. Já o discurso referencial é entendido pelo autor como uma elaboração ideológica, ou seja, uma cobertura discursiva do mundo e anterior à fala que o articula.

Apesar de serem distintas as duas isotopias, essas sempre são confundidas nos discursos, pois ambas são de ordem linguística e não têm nenhuma diferença de natureza que as separe. Por outro lado, “as dependências de uma isotopia em relação à outra, suas interferências mútuas constituem uma problemática estrutural cuja elucidação permite definir,

em certa medida, a especificidade do discurso jurídico enquanto tal” (GREIMAS, 1981, p. 84).

Ainda com relação ao discurso legislativo, vale destacar que é esse que remete às significações do discurso do referencial. Logo, é o discurso legislativo que seleciona os elementos da língua natural, conferindo-lhes o estatuto de nível referencial, operando seu fechamento em relação aos demais significados, e integrando-os no discurso jurídico. Além disso, Greimas (1981) afirma que podemos reconhecer o discurso jurídico em razão de que esse apresenta, de maneira recorrente, propriedades estruturais, gramaticais e lexicais, que o diferenciem dos discursos cotidianos e de outros discursos específicos.

A recorrência dessas propriedades no discurso jurídico permite que se formulem regras gramaticais diferentes das regras da gramática convencional, que podem ser chamadas de gramática jurídica. Para Greimas (1981), a recorrência lexical permite postular a existência de um dicionário jurídico autônomo. E se o discurso jurídico remete a uma gramática e a um dicionário jurídico, ele pode ser considerado uma linguagem semiótica.

Vale destacar que as regras gramaticais do direito não se aplicam a qualquer conteúdo, pois elas somente operam, segundo Greimas (1981, p.76-77), “dentro de um universo jurídico presente, de maneira mais ou menos explícita, sob a forma do nível referencial e assumido pelo discurso legislativo”. Além disso, a gramática jurídica é explícita e expõe ostensivamente as suas regras, não deixando margens para dúvidas. Dessa forma, o discurso jurídico para Greimas (1981) é o resultado da:

Convergência de seus dois componentes, a gramática e o dicionário, produz enunciados jurídicos (no sentido amplo do termo) que se definem ao mesmo tempo por sua forma canônica (resultado da aplicação das regras de construção gramatical - o que constitui sua gramaticalidade (G), e por seu conteúdo jurídico, considerado como pertencente ao universo semântico que a linguagem jurídica considera seu campo de exercício, e que constitui sua semanticidade (S). Serão, portanto, reconhecidos como jurídicos os enunciados que satisfazem a esses dois critérios de gramaticalidade e semanticidade stricto sensu. Com efeito, esses dois critérios parecem suficientes para definir as

duas práticas jurídicas de produção e verificação do direito; a prática legislativa e a prática jurisprudencial (GREIMAS, 1981, p. 80).

Assim, podemos identificar duas práticas jurídicas de produção e verificação do direito: a prática legislativa e a prática jurisprudencial. A prática legislativa, como um ato performador original, constrói o discurso gramatical, ao transferir conteúdos do nível referencial para o nível legislativo do discurso legislativo. A prática jurisprudencial faz a verificação entre a conformidade de enunciados não gramaticais com os enunciados que o discurso legislativo pode produzir gramaticalmente.

### **Tipos de discurso jurídico à luz da teoria semiótica**

Orientando-nos pela perspectiva semiótica, destacamos a classificação do discurso jurídico sob o ponto de vista de Bittar (2009). O Autor divide o discurso jurídico em quatro tipos: discurso normativo, discurso burocrático, discurso decisório e discurso científico.

#### **Discurso normativo**

O discurso normativo, nos termos definidos por Bittar (2009), é:

O discurso do legislador (Destinador), agente investido de competência e poder para a realização de uma tarefa social, a de regulamentação de condutas. A prática social motiva a prática jurídica, fundamenta-a, de modo que, uma vez investido, o legislador exerce seu papel discursivo dirigindo-se à comunidade de súditos (Destinatário) que recebe as avalanches textuais por ele criadas (BITTAR, 2009, p. 195).

Assim, podemos entender o discurso normativo como sendo aquele que exerce a função de comandar condutas, eleger valores preponderantes, reprimir atividades, estimular atividades, comandar a estrutura do sistema e o fazer dos agentes públicos. Segundo Bittar

(2009, p. 176), a modalidade do discurso decisório é o poder-fazer-dever e inclui “textos normativos, leis, portarias, regulamentos, decretos”.

O discurso normativo possui um caráter performativo ao criar realidades de sentido e é essencialmente imperativo em razão de sua impositividade. Pode estar ou não acompanhado de uma sanção, a qual indica sua prescritividade. Entretanto, estando ou não junto à sanção, o que de fato lhe confere a característica vinculativa é o fato de pertencer e estar sustentado por um sistema jurídico.

O discurso normativo pode ser analisado por meio das relações modais da gramática, que nos fornecem descrições e categorias elementares do discurso. Nesse sentido, Bittar (2009) entende que o quadrado das modalidades nos permite perceber:

A influência recíproca que os verbos (o ser exprimindo estado e o fazer exprimindo a transformação) podem causar entre si (poder-ser-fazer-ser...), num crescendo de complexidade sempre maior (poder-crer-poder-fazer...) de modo a alcançarem-se descrições modelares da comunicação discursiva (discurso normativo como poder-fazer-dever-fazer). E aqui as quatro modalidades que se querem alistadas, e que serão de maior recorrência no texto, pois o inventário de que se dispõe não é de todo hermético) querer-fazer; saber-fazer; poder-fazer; fazer-fazer; dever-fazer; crer-fazer), são as factivas, quais sejam: querer-fazer, dever-fazer (modalidades virtualizantes), num primeiro grupo; poder-fazer, saber-fazer, (modalidades atualizantes), num segundo grupo. As modalidades realizantes são as do ser e do fazer, correspondendo propriamente ao plano da performance discursiva. Disso resulta um esquema emblemático que permite melhor análise das ocorrências individuais de discurso (BITTAR, 2009, p. 196-197).

No discurso normativo, o actante-normativo se instaura por meio do poder que a sociedade lhe confere para fazer o discurso normativo. Segundo Bittar (2009), a sociedade também transfere o dever. Assim, o sujeito possui, ao mesmo tempo, poder-fazer e dever-fazer. Ainda de acordo com o autor, temos figurando como actantes jurídico-normativos:

1) o legislador, como agente e como paciente, 2) os súditos das normas (comunidade à qual se dirige o legislador) e, sobretudo, os sujeitos dotados de personalidade jurídica (pessoas físicas ou jurídicas), ou seja, aquele a quem as normas reconhecem e atribuem vida jurídica (seja para praticar atos da vida civil, seja para estar em juízo, seja para praticar delitos e se submeter à aplicação de pena...); 3) os sujeitos aplicadores das normas, em seus diversos níveis (Administração, Governo, Judiciário e demais órgãos legislativos dotados de funções de aplicação de normas) (BITTAR, 2009, p. 198).

Dessa forma, é a investidura no poder, por meio da delegação social, que confere ao sujeito actante a competência semiótica para emitir o discurso normativo, que obterá sua performance, quando o discurso normativo se tornar exterior e se tornar válido com a sua efetiva validação pela promulgação e publicação.

Logo, o legislador, um actante-sujeito, investido do poder que lhe foi conferido formula a lei, e ao formulá-la o faz em nome e em prol da mesma sociedade que lhe delegou poderes, levando em conta o histórico-cultural e os valores por ela preservados.

Sucedo, contudo, que o legislador mesmo sendo o responsável pela produção dos textos, nem sempre se faz presente de forma visível no discurso normativo, pelo contrário, sua presença é sempre sutil e não são utilizadas fórmulas convencionais de discurso, tais como o uso de sujeito, verbo e objeto, nessa ordem, por exemplo. Destacamos o seguinte texto de lei que mostra a sutileza da presença do legislador no texto:

Art. 5º [...]

IV - é livre a manifestação do pensamento, sendo vedado o anonimato;

[...]

IX - é livre a expressão da atividade intelectual, artística, científica e de comunicação, independentemente de censura ou licença;  
(Constituição Federal do Brasil, art.5º)

No texto da lei transcrito, o legislador não se faz presente dizendo “eu declaro que você deve respeitar a liberdade de manifestação do pensamento”. No caso, o entendimento de que se trata de uma situação discursiva normativa que deve ser cumprida decorre do fato de que o texto está inserido em uma lei, a Constituição Federal do Brasil, que integra o ordenamento jurídico, e por isso, seu cumprimento é obrigatório.

Logo, quando o legislador se manifesta, por meio do discurso normativo, não se trata de uma simples manifestação, e sim de uma prescrição, pois seu discurso cria deveres e obrigações para toda a comunidade e para ele próprio que também está incluído na abrangência do seu discurso normativo.

Segundo Bittar (1999, p. 205), com relação ao programa narrativo do legislador, podemos perceber que “a dinâmica inter-relacional do discurso normativo pode ser descrita da seguinte forma: Legislador (destinador) – Comunidade (destinatário) – Sujeito (comunidade) – Objeto-de-valor (proteção jurídico-social)”.

Semioticamente, o discurso normativo pode ser considerado uma produção discursiva, cuja finalidade consiste na ação de um manipulador que busca levar um sujeito-manipulado a crer que a ação por ele determinada deve ser tida como adequada para que esse sujeito fique em conformidade com o traço semântico de integração ao sistema jurídico.

Dessa forma, é possível afirmar que, a partir da oposição fundamental integração x transgressão, cabe ao legislador determinar o percurso narrativo que informa as relações sociais que afirmam o valor semântico de integração ao discurso normativo.

Logo, cabe ao discurso normativo, além de regulamentar as condutas, estabelecer os meios de condutas a serem seguidos que amoldem a ação do sujeito àquilo que é esperado pela sociedade, sob pena de ser sancionado negativamente e agir em desacordo ao percurso desejável. Entretanto, o direito não regulamenta diretamente o fazer dos sujeitos. Segundo Landowski (1992):

O direito não poderia ser – ao contrário do que frequentemente se diz, com base nas aparências – editar, em forma de Decálogo ou Catálogo, séries de prescrições e proibições, mas sem, como também se diz, aliás, de maneira menos trivial, regulamentar as relações. O direito não regulamenta diretamente o fazer dos atores sociais ou, pelo menos, não está aí seu princípio essencial; em compensação ele

distribui valores modais, cita-os, desloca-os ou, simplesmente, se necessário, reconhece valores modais preexistentes à sua intervenção; assim fazendo, confere um estatuto jurídico aos regimes e relações intersubjetivas que as configurações modais assim criadas ou reconhecidas comandam (LANDOWSKI, 1982, p 65-66).

Dessa forma, o legislador é o destinador-manipulador responsável pela elaboração do discurso normativo, de acordo com o poder-fazer que lhe é conferido pela sociedade. Porém, o legislador não determina a conduta dos sujeitos em sociedade, mas apenas prevê percursos narrativos a serem observados. Nesse sentido, para Landowski (1982), o discurso normativo não está o tempo todo participando da vida dos sujeitos, mas apenas traçando os percursos que devem ser observados pelos indivíduos para integrarem-se ao sistema jurídico, que busca a harmonia nas relações sociais.

Ademais, o discurso normativo, em razão de seu caráter prescritivo de condutas e práticas jurídicas, é a base para os outros discursos, burocrático, decisório e científico, exercendo um papel de discurso fundador. Esse é entendido por Orlandi (2003) como aquele que pode ser tomado como uma referência básica no imaginário constitutivo. Para a autora, o que caracteriza um discurso como fundador é o fato de ele criar uma nova tradição, um novo significado a partir do que veio antes e instituir uma nova memória.

O conceito de dêixis fundadora fornecido por Maingueneau (1997, p. 42) também se aplica ao caso. Para o autor, a dêixis fundadora deve ser entendida: “como a(s) situação(ões) de enunciação anterior(es) que a dêixis atual utiliza para a repetição e da qual retira boa parte de sua legitimidade”. Assim, o discurso normativo pode ser tomado como um discurso fundador primeiro dos demais discursos que caracterizam o discurso jurídico, porque lhes fornece as prescrições básicas a serem seguidas.

### **Discurso burocrático**

O discurso burocrático, de acordo com Bittar (2009), exerce a função ordinatória de regularização, acompanhamento, ordenação e impulso dos procedimentos, dirigindo o fluxo dos ritos institucionais. Sua característica modal é poder-fazer-fazer, e trata de decisões de expediente e andamento burocrático-procedimental. É o discurso burocrático que estrutura o



funcionamento do sistema jurídico e dá suporte para que o processo judicial alcance uma solução com a decisão judicial. Em razão de suas características de impulsionador dos ritos judiciais, é o Estado o mediador e controlador da atividade burocrática, viabilizando e institucionalizando as relações jurídicas.

### **Discurso científico**

O discurso científico, ainda no entendimento de Bittar (2009), é aquele que exerce a função cognitivo-interpretativa, a qual corresponde às atividades de conhecimento, distinção, classificação, orientação, informação, interpretação, explicação, sistematização e crítica dos demais discursos. Sua modalidade característica é a do poder-fazer-saber presente nas “lições doutrinárias, ensinamentos teóricos, resenhas, críticas, comentários, formulações e reformulações exegéticas” (BITTAR 2009, p. 177).

### **Discurso decisório**

O discurso decisório é definido por Bittar (2009, p. 285) como “prática textual jurídica de cunho performativo que é capaz de modificar a situação jurídica de um sujeito, pelo simples fato de sua enunciação com caráter de publicidade e oficialidade”. O autor entende ainda que o seu poder discursivo de elocução é derivado do discurso normativo.

O discurso decisório, também nos termos de Bittar (2009), é aquele que exerce função decisória, ou seja, corresponde às atividades práticas para resolução e conclusão e concretização dos parâmetros normativos. Nesse sentido, é o discurso responsável pela individualização e concretização do discurso normativo. Tem como modalidade característica o poder-fazer-dever e exerce-se nas esferas administrativa por meio das “decisões de oportunidade, de mérito, de legalidade, de aplicação de multa e isenção fiscal” e também na esfera judiciária por meio das “sentenças, acórdãos, decisões interlocutórias”. (BITTAR 2009, P. 176).

O discurso decisório se sustenta no discurso normativo e, conforme já foi dito, toma-o como um discurso fundador. O discurso decisório de posse das prescrições do discurso normativo as individualiza e as aplica ao caso concreto. Esse também se relaciona com o discurso burocrático, extinguindo-o por meio da finalização do caso concreto. Com relação ao

discurso científico esse é exposto nas decisões como argumentos, como, por exemplo, as doutrinas de juristas consagrados.

Bittar (2009) chama de circularidade o fenômeno que explica a presença de vários discursos dentro de um mesmo discurso. O autor entende que a circularidade consiste na “sustentação recíproca de diversos tipos de discursos sobre premissas de outros discursos; nessa interação de discursos jurídicos cria-se o verdadeiro mutualismo semiótico onde um discurso se sustenta em um texto, e este, por sua vez, em outra prática textual” (BITTAR 2009, p. 286-287).

Apesar de o discurso decisório ter como fundamento o discurso normativo, no momento de sua individualização ao caso concreto não o faz de forma mecânica e automática, mas de forma interpretativa. Nesse sentido, o discurso decisório se constrói com base em argumentos técnicos de peritos, provas dos autos, argumentos acusatórios e defensivos, dentre outros. Logo, a autoridade decisória, a partir do embate dos elementos discursivos normativos e outros elementos presentes no processo decide de modo interpretativo o caso concreto.

O discurso decisório é um ato performativo, pois tem a capacidade de fazer coisas por meio do discurso. Uma decisão é um ato performativo, pois após ser proferida tem o condão de constituir, desconstituir, declarar, condenar. Portanto, o discurso decisório atua sobre o estado e as coisas do mundo.

### **Considerações Finais**

O discurso jurídico, nos termos propostos por Greimas (1981), mesmo se tratando de um discurso específico, deve ser considerado um discurso em língua natural. Orientando-nos por tal perspectiva, entendemos ser possível seu estudo com base nos fundamentos da teoria semiótica.

Cientes de que, o estudo do discurso jurídico sob a perspectiva da semiótica é um campo muito vasto, ainda a ser explorado, esperamos ter consigo no presente texto consolidar o entendimento de que é possível elegermos o discurso jurídico como objeto de pesquisa das ciências da linguagem e em especial sob a perspectiva da teoria semiótica.

### **Referências**

- BAKHTIN, Mikhail- **Estética da Criação Verbal. Introdução** e tradução do russo Paulo  
BAKHTIN, Mikhail. **Teoria Semiótica do Texto**. 3ª ed. São Paulo: Ática, 2005.
- BITTAR, Eduardo Carlos Bianca. **Linguagem jurídica** 4ª ed. São Paulo: Saraiva, 2009.
- BRASIL, **Constituição Federativa da República do Brasil** de 1988.
- GREIMAS, Algirdas Julien. **Semiótica e Ciências Sociais**. São Paulo: Cultrix, 1981.
- GREIMAS, Algirdas Julien e COURTÉS Joseph. **Dicionário de semiótica**, 2ª ed. São Paulo: Contexto, 2013.
- LANDOWSKI, Eric. **A Sociedade refletida: ensaios de sócio semiótica**. São Paulo: EDUC. Pontes, 1992, p. 57-84.
- MAINGUENEAU, Dominique. **Novas Tendências em análise do discurso**. 3ª ed. Campinas: Pontes, 1997.
- MELLO, Marcos Bernardes de. **Teoria do Fato jurídico: plano da existência**. 16ª ed. São Paulo. Saraiva, 2010.
- MORENO Claudio, MARTINS Túlio. **Português para convencer: comunicação e persuasão em Direito**, 1ªed. São Paulo: Ática, 2006.
- ORLANDI, Eni Puccinelli. **Discurso Fundador**, 3ª ed., Campinas: Pontes, 2003.
- PEREIRA, Caio da Silva, **Instituições de Direito Civil, Vol. I- Introdução ao direito civil-teoria geral do direito civil**. 24 ed., Rio de Janeiro: Forense, 2011.
- SAUSSURE, Ferdinand, **Curso de Linguística Geral**. 28ª ed. São Paulo: Cultrix, 2012.

## CINEMA LITERÁRIO E TRADUÇÃO COLETIVA: CAVALEIRO SEM CABEÇA NO LIVRO, NA TELA, NA HISTÓRIA

Samuel Nogueira Mazza (UFU)

**Resumo:** Neste artigo, pretendo discutir a relação entre o conto “A Lenda do Cavaleiro Sem Cabeça” (1820) de Whashington Irving e a sua adaptação homônima (1999) para o cinema, dirigida por Tim Burton. Inserido no campo do Cinema Literário, pretendemos abarcar as questões estéticas e narrativas e percebê-las dentro dos seus contextos. A ideia é pensar as duas obras como fatos históricos independentes, mas que se relacionam por meio da tradução coletiva para as telas. É necessário tratar as duas obras compreendendo os códigos, a temporalidade de cada uma e o que as aproxima e as distancia no campo do cinema literário. Para tal, é necessário reconhecer que os suportes diferentes, um literário e o outro cinematográfico, foram produzidos em temporalidades distintas, mas que se respondem enquanto recepção e recriação. Além do uso da obra como ponto de partida por Tim Burton, existem outros pontos de aproximação e que podem ser desvendados reconhecendo o ambiente sociocultural dos Estados Unidos da América em momentos diferentes reverberados em discursos equivalentes, mas em suportes distintos.

Palavras – Chave: Cinema Literário; Tradução Coletiva; Temporalidades.

### Introdução

A Tradução Coletiva, inserida no campo do cinema literário, é influenciada pelas teorias de Mikhail Bakhtin e tem como objeto principal a pesquisa de obras literárias que são traduzidas para a sétima arte. Nesse sentido, percebemos que as criações cinematográficas são um fazer artístico autônomo e coletivo e que um filme pode partir de peças literárias, mas não ser a peça, e sim outra manifestação artística.

Bakhtin em sua obra *Estética da Criação Verbal* (1997) está preocupado com os campos internos e externos da expressividade dos sujeitos e objetos. Expressividade tomada aqui com o objetivo de expandir a percepção sobre o discurso e não reduzi-lo apenas ao discurso verbal. Segundo o teórico, as interpretações que damos ao elemento externo do “outro” não consegue, muitas vezes, abarcar a vivência interior desse sujeito. O mesmo ocorre

com as obras de arte, ao entrarmos em contato com o material acabado, nós, como espectadores, nem sempre percebemos todos os fragmentos que compõem essa obra internamente. Mas vamos coparticipando dela como recepção e facultando gestos de alteridade na experiência estética.

No cinema, esses fragmentos da produção destacam-se para nós por termos consciência de que a obra filmica é uma obra feita a várias mãos, várias presenças. É o que afirma os pesquisadores Augusto Rodrigues da Silva Junior e Lemuel Gandara:

A tradução do literário para o cinema exige várias mãos, múltiplas vozes e uma multiplicidade de ações e olhares. Essa ideia da coletividade se deve ao fato de o resultado totalizante de um filme em sua projeção ser composta por várias etapas durante a concepção da obra. É necessário perceber que todos os envolvidos em uma tradução coletiva de uma obra literária reverberam no resultado final. A trilha sonora é resultado de uma leitura musical, a fotografia é uma leitura das cores e luzes, a sonoplastia é uma leitura de/do som, a interpretação é uma leitura corporal (SILVA JUNIOR; GANDARA, 2014, pg.358).

É dentro dessa discussão que propomos a pensar a tradução coletiva da obra de Washington Irving, *The Legend of Sleepy Hollow* (1820), dirigida por Tim Burton chamada *Sleepy Hollow* (1999), ambas traduzidas para o português como *A Lenda do Cavaleiro sem Cabeça*. Os títulos já nos trazem vários questionamentos, como a possibilidade de o próprio Tim Burton não se propor a uma transposição da obra para as telas, mas sim partir do literário e criar algo novo, como intérprete do seu tempo e em diálogo com os cocriadores da produção.

### **The Legend Of Sleepy Hollow À Luz Da Tradução Coletiva**

Pensado à luz da tradução coletiva a escolha de um título diferente para o filme, com parte do título do livro já poderia nos indicar o desejo de Burton e Andrew Walker (roteirista creditado) em fazer uma releitura da obra de Irving?

De antemão devemos salientar que *Sleepy Hollow* não é a primeira nem a única tradução coletiva do conto de Irving. Até o presente momento foram contabilizados doze produções para as telas. A mais recente, inclusive, de 2013, é uma série para a TV, também chamada, *Sleepy Hollow*. Também localizamos duas traduções coletivas para o teatro, uma de 1948 e outra de 2009. A primeira produção referenciada na obra literária data de 1922 e recebeu o título de *The Headless Horseman*.

O primeiro movimento importante a ser realizado é pensarmos *The Legend of Sleepy Hollow* como uma obra literária inserida em seu contexto. O conto de Irving possui dois personagens capitais para a construção e desenvolvimento do conflito, são eles: Ichabod Crane e Brom Bones. Crane é um professor, oriundo de Connecticut designado para uma pequena escola em *Sleepy Hollow*, uma vila no interior de Nova York. Bem instruído e leitor voraz de histórias de fantasma e de magia, Crane se torna uma figura importante dessa vila. Em contrapartida, é um homem sem vigor físico, desacostumado com a vida no campo, inábil para a montaria e para o serviço pesado que a vida no interior exige. O narrador o define como um sujeito vaidoso, ganancioso e guloso, ao contrário de Brom Bones, com pouca escolaridade, é um homem forte, bravo, destemido, grande cavaleiro – que possui uma “imagem de Hércules”.

Com o desenrolar da história e a supremacia de Bones sobre Crane na conquista de Katrina Van Tessel, motivo de disputa entre os dois, e a fuga humilhante de Crane após a perseguição do cavaleiro sem cabeça, algumas questões se tornam claras. A primeira evidência que percebemos é a de que existe uma disputa entre o conhecimento normativo, adquirido nas grandes cidades, daqueles que entram em contato com a ciência e as artes, e o conhecimento do campo, da natureza. Há certo tipo de homem a ser valorizado e outro a ser criticado e desqualificado, há também uma disputa política e geográfica – tudo isso num período dos Estados Unidos já independentes, cujas impressões culturais marcavam fortemente os tipos sociais e os tipos literários.

Realizando um mergulho sobre a história norte-americana podemos perceber que alguns conflitos internos dessa sociedade estão retratados na obra de Washington Irving. A disputa entre Connecticut (Nova Inglaterra) e Nova York (pertencente anteriormente à Nova Holanda) tem origem no processo de colonização desse país, e perdurou, pelo menos, até a eclosão da Guerra Civil Americana (1863). Uma vez que o processo de imigração para cada

região foi diferente, concomitantemente, as formações políticas, econômicas e religiosas também foram diferenciadas.

De início a Nova Inglaterra foi colonizada por puritanos ortodoxos ingleses, enquanto a Nova Holanda foi formada por holandeses que viveram, por muito tempo, à margem do domínio inglês. Assim, o desenvolvimento facultado pelos puritanos, preocupados com a formação cultural, espelhada principalmente na Inglaterra, foi diverso dos holandeses que estavam preocupados com o desenvolvimento de uma economia agrária local, marcada pelo patronato (o *patroon*). Além disso, as colônias da Nova Inglaterra foram marcadas por um sentimento de deslealdade, pois durante todo o processo de independência americana elas foram beneficiadas por manter comércio com a antiga metrópole, apesar do consenso entre os revoltosos de promover um embargo à Inglaterra. Ao mesmo tempo, Nova York e outras regiões eram arrasadas por investidas inglesas na tentativa de recuperar suas colônias.

É nessa conjuntura que *The Legend of Sleepy Hollow* é escrita: num ambiente de disputas entre dois estados (Connecticut e Nova York), em diferentes âmbitos. Além disso, esse é um momento em que os intelectuais americanos estão preocupados com a consolidação de uma identidade nacional e diferentes correntes artísticas vão ressaltar o que elas consideram essencial no homem americano. Em especial temos os Transcendentalistas de Concord (também componente da Nova Inglaterra) e a Escola do Rio Hudson de Nova York, ambas defendem o *Wildeman* e o *Wilderness*, porém essa defesa é feita de formas diferentes. Os Transcendentalistas acreditam que esse *Wildeman* se forma através da erudição e do conhecimento cultural e científico sobre a natureza americana, adquirido através da educação formal, enquanto a Escola do Rio Hudson defende o *Wildeman* desbravador, forte, heroico e hábil na vida do campo e criticam a formação erudita, tida como imitada da Inglaterra.

Essas disputas são trazidas à tona por Maria Lígia Prado. A autora, ao enfrentar as manifestações artísticas do período da pós-independência americana percebe uma busca pela identidade nacional e por um tipo ideal de homem americano. Se detendo principalmente nas artes plásticas e na literatura e o diálogo entre esses dois campos, a escritora de América Latina *No Século XIX: Tramas, Telas e Textos* (1999), faz menção a uma declaração do autor de *The Legend Of Sleepy Hollow*:

Washington Irving, o criador de *Rip Van Winkle*, afirmava em 1832, que os jovens mandados para a Europa se tronavam efeminados e

cheios de luxos artificiais. Aconselhava que fossem às planícies do Meio – Oeste, onde encontrariam simplicidade e desenvolveriam sua masculinidade. (PRADO, 1999, pg. 190).

A declaração de Irving se distingue das concepções de Ralph Waldo Emerson e Thoreau, componentes dos Transcendentalistas. Apesar de estarem, os três, articulados contra as ideias do cientificismo europeu, que via na América um mundo decadente e deficiente, os Transcendentalistas estavam ainda muito ligados às concepções artísticas europeias, como explicar Maria Lígia:

(...) os norte-americanos sofreram das muitas ambiguidades típicas dos habitantes de ex-colônias europeias. Reverenciavam os padrões culturais da Europa, modelos diante dos quais se curvavam, mas ao mesmo tempo buscavam em sua natureza a base para a construção de uma positiva afirmação nacional. (PRADO, 1999, pg190).

A partir dessas considerações podemos pensar – Sleepy Hollow – na tradução. Há várias diferenças na obra cinematográfica em relação à obra literária, a primeira e mais importante é a existência, no filme, do cavaleiro sem cabeça inserido no campo material dos personagens. No conto, ao contrário, o leitor nunca tem certeza se tal cavaleiro existe de fato, ou se foi uma armadilha bem sucedida de Brom Bones para afugentar Crane da vila.

A materialidade do cavaleiro no filme e a dúvida no livro é uma diferença elementar para a compreensão das obras, pois como Tzevtan Todorov afirma em sua **Introdução** a Literatura Fantástica (1981), uma das características importantes para o fantástico é a criação dessa dúvida para o leitor. Existem ainda outras diferenças de uma obra para a outra: Brom Bones acaba tomando um papel secundário no filme, assim o conflito não se dá pela disputa entre Crane e Bones por Katrina Van Tessel, mas sim por uma série de assassinatos cometidos pela figura sobrenatural de um cavaleiro sem cabeça.

Nesse sentido, a narrativa filmica se dá pela investigação criminal empreendida por Ichabod, um policial, oriundo de Nova York, que em pleno século XIX está preocupado em empreender técnicas forenses para resolução de crimes e que é a todo o momento desacreditado por seus conterrâneos da cidade grande. Por esse motivo é enviado a Sleepy



Hollow, um vilarejo, para investigar os crimes sobrenaturais e testar as suas técnicas. Crane é bem sucedido em sua investigação ao descobrir que a madrasta de Katrina Van Tessel estava, através de magia, controlando o cavaleiro assassino.

Já o personagem de Irving é um homem querido pela comunidade, líder do coral da Igreja, adorado pelas moças e inserido na casa dos Van Tessel, família dominante da região. Porém, é um homem marcado pela dependência, vivendo sempre “da prática do favor” na casa de outros, com pouca capacidade reflexiva, daí o seu interesse pelas histórias místicas e sua incapacidade de encará-las de forma crítica, tornando-o um homem crédulo e iludido, regido por certa inconsciência e pela sorte. O único plano que ele é capaz de fazer é o de seu casamento com Van Tessel em busca de ganhos financeiros. Percebemos uma aproximação entre Crane e o picaresco espanhol definido por Antônio Candido, como um sujeito:

(...) amável e risonho, espontâneo nos atos e estreitamente aderente aos fatos que vão rolando pela vida. Isto o submete (...) a uma espécie da causalidade externa, de motivação que vem das circunstâncias e torna o personagem um títere, esvaziado de lastro psicológico e caracterizado apenas pelos solavancos do enredo. (...) O malandro espanhol termina sempre, ou numa resignada mediocridade, aceita como abrigo depois de tanta agitação, ou mais miserável do que nunca, no universo do desengano e da desilusão, que marca fortemente a literatura espanhola do Século de Ouro. (CANDIDO, 1993, pg. 23 – 24).

Muito diferente do filme no qual o herói não possui nenhuma dessas características, pois o Crane do cinema é um homem que trabalha a partir da prerrogativa de que nada é o que parece, ou seja, ele constantemente está fazendo o exercício da crítica, possui sempre um plano maior: defender as técnicas forenses como a melhor maneira de achar culpados de crimes e assim julgá-los e corrigi-los da melhor forma possível. Esse Crane é um homem das ciências e abomina qualquer misticismo ou crença, capaz de suprimir seus sentimentos em prol de um bem maior (a resolução de um crime), ou seja, marcando-o com certo altruísmo. Sua personalidade possui justificativas (deterministas e determinadas) na sua infância, reveladas ao espectador através de seus pesadelos, um traço psicanalítico na película.

Essas mudanças de um Crane supersticioso para um homem da ciência foram notadas a partir de algumas passagens do filme, como: a quantidade de ferramentas que ele usa para conduzir a sua investigação criminal, tocando na questão da instrumentalização do homem da ciência do XIX, a cena com o móvel em que Katrina afirma ser mágica enquanto ele a explica que não é magia, mas sim uma ciência chamada óptica. Ou então logo no início do filme em que ele tenta explicar a sua necessidade de examinar um corpo encontrado no rio, para saber a causa da morte e seu superior, responde: “quando estão no rio, a causa é afogamento” (00:4:38), em seguida Crane, diz: “Talvez, se houver água nos pulmões. Mas com exame patológico... poderemos determinar se estava morto ou não antes de cair no rio”(00:4:44) e insiste, “terei de examinar o corpo”(00:4:47), seu superior então o questiona: “Cortá-lo? Somos Pagões?” (00:4:48). Esse diálogo evidencia as dificuldades enfrentadas por Crane para implementar suas metodologias científicas em uma sociedade ainda regida por códigos religiosos.

Porém, a obra filmica não é feita apenas de diferenças com a obra literária. A equipe de produção visual do filme é formada, principalmente por Kevin Yagher, responsável pelos efeitos humanos e de maquiagem, Rick Heinrichs (que recebeu o Oscar de direção artística), como designer de produção e Emmanuel Lubezki, diretor de fotografia. Esses três profissionais foram responsáveis por elaborar, juntamente a Burton as concepções estéticas e os efeitos no campo visual, marcado pelo sobrenatural, pelo gótico e pelo macabro tão presentes no filme.

A película é dominada por uma cor cinza com detalhes em preto ao fundo, dando uma sensação monocromática, a pele dos personagens é praticamente ausente de cores vivas, marcando-os com um tom sepulcral. As tomadas externas têm como fundo de cena galhos de árvores muito finos e secos todos em cor preta junto ao azul acinzentado, e muitas vezes de difícil discernimento do que é real e o que é fantástico, passando também uma imagem lúgubre, alocando os personagens em um mundo estéril. Sendo a única contraposição o vermelho vivo do sangue que é expelido dos mortos, pelo qual o personagem-ator Johnny Depp é sempre banhado, e da árvore-cenário de onde o cavaleiro sem cabeça ganha vida.

Importante nesse momento retomar as reflexões sobre o nome da vila onde sedesenrola a história. A vila chama-se “Sleepy Hollow”, traduzido seria “o Vale Sonolento”<sup>4</sup>, segundo alguns moradores locais “o lugar foi enfeitado” (IRVING, 2011, pg.12), marcando a região com uma atmosfera mágica que faz o “bom povo (...) caminhar

num devaneio contínuo” (IRVING, 2011, pg. 12), justificando as mais diversas crenças e práticas míticas. Ou seja, as alucinações e devaneios de Ichabod Crane, tanto no filme quanto no livro, se justificam por essa atmosfera “alucinógena”. Passemos a algumas análises:

**Figura 1:** um beijo perdido na escuridão da noite em Sleepy Hollow.



691

**FONTE:** Sleepy Hollow (1999). Direção: Tim Burton – 00h 11min 45seg.

É importante percebermos a construção da cena, o fundo cinza com os galhos secos e retorcidos, formando uma teia ao fundo, enquanto o primeiro plano da cena é de sombras, tendo apenas o interior da casa iluminado, marcando a fotografia com características góticas, exatamente por esse jogo de sombras. Essa é uma marca da direção de arte ao longo de todo o filme, o primeiro plano que se confunde com o cenário causando uma confusão no espectador quanto à profundidade das imagens.

**FIGURA 2:** o cientista Ichabod Crane (Johnny Depp).



692

**FONTE:** Sleepy Hollow (1999). Direção: Tim Burton - 00h 29min 28seg.

Nessa imagem é evidente o tom acinzentado da pele do personagem, assim como o fundo do plano, ressaltando seu caráter lúgubre em oposição ao vermelho vivo do sangue. Outra questão importante nessa imagem é percebermos a instrumentalização do policial Crane, nos fornecendo uma imagem estereotipada do cientista do século XIX.

**FIGURAS 3 e 4:** os figurinos de Lady Van Tassel (Miranda Richardson), a madrasta de Katrina



**FONTE:** Sleepy Hollow (1999). Direção: Tim Burton – 1h 14min. 23seg. (3) e 1h 45min. 30 seg. (4).

Importante ver como se dá a mudança no figurino da madrasta de Katrina Van Tassel, a responsável pelos assassinatos em série. Como o seus vestidos se confundem com o fundo da tomada, sendo na primeira imagem um momento em que ainda não foi descoberto o seu envolvimento nos crimes. Na segunda imagem a personagem está revelando seu controle sobre o cavaleiro sem cabeça, assim seu vestido branco é revestido por uma teia negra, também se confundindo com as cores do cenário; ao mesmo tempo seu cabelo é solto, intensificando a sua sensualidade; percebemos na imagem 4 que esse processo de “sensualização” vai se dando aos poucos ao longo do filme. A questão do figurino dos personagens confundindo com o cenário transformando o animado em inanimado, e vice-versa, talvez esteja colocando em discussão o que é matéria vivente e o que é matéria inerte nesse universo.

**FIGURA 5:** o cavaleiro sem cabeça ataca Lady Van Tassel?



**FONTE:** Sleepy Hollow (1999). Direção: Tim Burton – 1h 15min. 14seg.

Essa é uma imagem que se insere, na linha temporal do filme, entre a figura 3 e 4 e já há uma mudança no figurino da personagem, apesar de ainda não sabermos de seus crimes. É uma mudança sutil, mas que indica o seu controle sobre o cavaleiro. Reparamos no cenário e na direção de arte dessa imagem ao construir um cenário lúgubre de onde sai a figura macabra do cavaleiro sem cabeça, os galhos retorcidos a cor cinza. O vestido roxo de Lady Van Tassel é aveludado e se espalha sobre as únicas indicações de vida que estão sendo mortas pela personagem ao arrancá-las.

Outro ponto importante na película é a atuação de Johnny Depp, marcado pelos seus personagens excêntricos, inclusive dirigidos também por Tim Burton, como Edward Mãos de Tesoura (1990) e Ed Wood (1994). Ao interpretar Ichabod Crane mantém fortes características do personagem literário: sua personalidade assustada, sua inabilidade com a montaria, sua forma esguia e desajeitada que provoca o riso no espectador. Dessa forma Johnny Depp ao fazer a sua leitura e interpretação de Ichabod Crane também soma mais um olhar que compõe a tradução coletiva da lenda de Irving.

### **Considerações Finais**

Demarcadas as diferenças e semelhança de uma narrativa para outra podemos desenvolver alguns questionamentos, para a evolução da pesquisa. Sabendo que a obra de Irving está bem integrada à cultura americana, como podemos pensar o diálogo estabelecido entre o público de 1999 com *Sleepy Hollow*? Quais são as questões importantes, para todos os envolvidos na obra fílmica, a serem discutidas? As alterações presentes nessa tradução trazem à tona essas questões? Em que sentido essa obra é capaz de reinterpretar o passado americano e ainda o que ela nos revela de seu momento histórico?

Abarcando questões, como: a recepção do público perante a obra fílmica, as asserções que ela faz sobre o seu tempo para a compreensão desse momento histórico e ainda pensar as diferenças estruturais de uma narrativa para outra e assim percebê-las como obras independentes, mas que estão em diálogo no grande tempo histórico, pretendemos sair de um movimento descritivo para a busca de um movimento analítico de caráter conjuntural.

Nesse artigo várias questões técnicas não foram abordadas, pois tínhamos como objetivo principal perceber as mudanças e as continuidades mais evidentes na tradução coletiva da obra literária para o cinema. Assumindo como um primeiro movimento dentro de uma pesquisa mais abrangente, nos detemos na análise do principal personagem da obra para no futuro descortinar outras questões além das considerações feitas aqui.

Se muitos olhares compuseram uma atualização de uma lenda-livro que está próxima de completar 200 anos, é certo que um cavaleiro sem cabeça, oferece, ainda hoje, muitos modos de pensar, sentir e de filmar.

## Referências

**Sleepy Hollow.** Direção: Tim Burton. Produção: Mandalay Pictures; American Zoetrope.

IRVING, Washington. (1820). Disponível em: [www.netflix.com](http://www.netflix.com). Última visualização: 28/10/2015.

**A Lenda do Cavaleiro Sem Cabeça.** Tradução de Santiago Nazzari. São Paulo, Leya, Barba Negra, 2011.

IRVING, Washington. **The Legend of Sleepy Hollow.** EUA, Online Books Page, created by: José Menéndez. (Disponível em: [http://www.ibiblio.org/ebooks/Irving/Sleepy/Irving\\_Sleepy.pdf](http://www.ibiblio.org/ebooks/Irving/Sleepy/Irving_Sleepy.pdf)) Visualizado em: 24/11/2014.

**Um Esboço da História Americana.** Departamento de Estado dos Estados Unidos. Escritório de Assuntos Públicos. 2012.

CANDIDO, Antonio. **Dialética da Malandragem**. In. CANDIDO, Antonio. O Discurso e a Cidade – São Paulo: Duas Cidades, 1993.

DA SILVA, Sharmilla O'hana R. **A Lenda do Cavaleiro sem Cabeça: o insólito no conto e no filme**. In: Revista Litteris – n. 12 Setembro 2013 – Volume II – UFF.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **BOBÓK**. Tradução de: Paulo Bezerra. Desenhos de: Oswaldo Goeldi. Texto de: Mikhail Bakhtin. São Paulo: Editora 34, 2012 (1ª Edição).

GINZUBRG, Carlo. **O Fio e os Rastros: verdadeiro, falso, fictício. Introdução** (p.7 – 14). Companhia das Letras, Bolonha, 2005.

GREENE, Jack P. **Identidades dos estados e identidade nacional à época da Revolução Americana**. In: PAMPLONA, Marco A. e DOYLE, Don H. Nacionalismo no Novo Mundo: a formação dos Estados-Nação no século XIX. Rio de Janeiro: Record, 2008. (p. 99 – 125).

OLIVEIRA, Lúcia Lippi. **Americanos: representações da identidade nacional no Brasil e nos Estados Unidos**. Belo Horizonte: Editora UMG, 2000. (capítulo VI – A América e a fronteira, p. 127 – 147).

PEIXOTO, Maria do Rosário da C. **Saberes e sabores ou conversar sobre história e literatura**. In: História & Perspectivas, n. 45 – jul/dez. 2011, Uberlândia – MG. (INHIS – UFU)

PRADO, Maria Lígia Coelho. **Natureza e Identidade Nacional**. In. América Latina no século XIX: tramas, telas e textos. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, Bauru: Editora da universidade Sagrado Coração, 1999. (p. 178-218).

REBELLO, Lucia Sá. **Literatura Comparada, Tradução e Cinema**. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/organon/article/viewFile/33475/21348>. Última visualização: 25/10/2015.

RODRIGUES, Augusto; GANDARA, Lemuel. **Bakhtin e cinema: tradução coletiva e dialogismo em Orgulho e preconceito de Jane Austen**. Disponível em: <https://2eeba.files.wordpress.com/2013/09/bakhtin-e-cinema-traduc2bac3bao-coletiva-e-dialogismo-em-orgulho-e-preconceito-de-jane-austen.pdf>. Última visualização em: 25/10/2015.

RODRIGUES, Augusto; GANDARA, Lemuel. **O Cinema Literário Brasileiro: Abril Despedaçado, uma Tradução Coletiva**. In. CHAUD E. (Orgs.) Anais do IV Seminário Nacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual. Goiânia- GO: UFG, FAV, 2014.

RODRIGUES, Augusto; GANDARA, Lemuel. **Tim Burton e Dostoiévski: o diálogo dos mortos no cinema literário**. Temática. Ano X, n. 08 - Agosto/2014 - NAMID/UFPB - <http://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/temática>.

SANDRA, Nitrini. **Teoria Literária e Literatura Comparada**. Estudos Avançados, 8(22), 1994. Pg. 473 – 480.



TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo, Editora Perspectiva, coleção debates 98. Digitalizado por: Digital Source. (Disponível em: [http://www.ibiblio.org/ebooks/Irving/Sleepy/Irving\\_Sleepy.pdf](http://www.ibiblio.org/ebooks/Irving/Sleepy/Irving_Sleepy.pdf)) Visualizado em: 24/11/2014.

WEINHARDT, Marilene. **Considerações Sobre o Romance Histórico**. Letras, Curitiba, n°43, p. 49 – 59. 1994. Editora UFPR.

## A OBRA RETRATOS-RELÂMPAGO DE MURILO MENDES E SUA FORTUNA CRÍTICA

Sandra Maria Barbosa de Almeida (CES/JF)

**Resumo:** O presente trabalho aborda a obra **Retratos-relâmpago** do escritor mineiro Murilo Monteiro Mendes, natural de Juiz de Fora, relacionando o par crítica e criação. O objeto de estudo refere-se mais especificamente ao setor dois, da 1ª série da obra, que é composta de duas séries, 1ª e 2ª, sendo a 1ª série subdividida em três setores. O setor dois envolve retratos de representantes das artes plásticas e estão direcionados justamente para a relação entre a literatura e as artes plásticas. A pesquisa revela aspectos da fortuna crítica relacionados à obra, e, de acordo com o panorama geral literário apresentado em vários artigos e ensaios, **Retratos-relâmpago** se configura como um texto em prosa poética, que reúne memória, biografia, ensaio e acentuada crítica de arte, demonstrando o caráter de liberdade de criação que foge aos padrões formais. Esta possibilidade criativa resultou da amizade constante do escritor com artistas plásticos e o contato com objetos artísticos, revelando um observador de olhar aguçado.

**Palavras chave:** Literatura. Artes plásticas. Crítica de arte.

### Introdução

O livro **Retratos-relâmpago** está inserido na obra **Poesia Completa e Prosa**, de Murilo Monteiro Mendes. Segundo Luiz Fernando Medeiros de Carvalho, o livro “reúne dois blocos de textos que traçam o perfil de nomes representativos da arte de todos os tempos” (CARVALHO, 2012, p.155). O primeiro bloco, intitulado 1ª série, abrange o período de 1965 a 1966. O segundo bloco de textos, intitulado 2ª série, é datado de 1973 a 1974 e assinala o local em que foi escrito: Roma. Estes últimos escritos terminam com o perfil de Luciana Stegagno Picchio, a organizadora da obra completa do artista, **Poesia Completa e Prosa**, volume único. A 1ª série é subdividida em três setores: 1, 2 e 3. O setor 1 é dedicado a escritores, o setor 2 abriga artistas plásticos e o setor 3 elege representantes da música. A 2ª série, publicada após a morte de Murilo Mendes, traça o perfil de representantes de diversas

áreas. Os dois blocos de textos mantêm afinidades entre eles, além do mais, alguns retratos se complementam com outros, como por exemplo, no caso do retrato de Simone Martini, que se encontra no setor 2, o artista De Chirico é citado e, depois é retratado, na 2ª série da obra.

Na fortuna crítica da obra de Murilo Mendes inúmeros autores se voltaram sobre sua obra e vários deles ressaltaram as características de **Retratos-relâmpagos**. Por isso, faz-se necessário verificar alguns artigos que tratam sobre esta produção literária de Murilo Mendes, a fim de estabelecermos os diversos olhares críticos sobre o autor.

### A constituição da obra

O artigo **Os arquivos de Murilo Mendes: biblioteca e filioteca** (2010), de André Luiz de Freitas Dias e Frederico Spada Silva, trata da noção de arquivo em dois sentidos, por um lado a biblioteca particular do escritor e, por outro lado, a obra **Retratos-relâmpago**. Os ensaístas consideram esta obra “um inventário de autores caros a Murilo” (DIAS; SILVA; NORONHA, 2010, p.1). A partir do significado da palavra inventário, podemos dizer que se trata de uma relação de bens deixado por alguém e que esta permite perceber sua prática em fazer poesia, pois Mendes:

[...] Parece criar, a partir de retratos de vários artistas, um outro tipo de biblioteca que permite compreender o processo intelectual e de formação de sua prática poética. Trata-se de uma tradição pessoal influenciada intimamente por seus afetos e por suas afecções, entendendo-se “afecção”, neste contexto, como uma alteração das faculdades receptivas: um modo próprio de receber e de transformar impressões – aquelas de um Murilo-leitor. Eis o ponto de partida para a montagem de uma biblioteca particular, construída como uma coleção de afetos, a que chamaremos de filioteca. (DIAS; SILVA; NORONHA, 2010, p. 1)

No ensaio **Retratos-relâmpago: despedida e comemoração**, Maria Betânia Amoroso relata uma entrevista de Murilo Mendes a um jornal italiano, **Momento Sera**, em 16 junho de 1966 e publicado em 17 de julho de 1966, quando o autor anuncia uma mudança em sua linguagem poética. e fala sobre a sua nova prática literária em dois livros em prosa, **Poliedro**

e **Figuras**<sup>120</sup>, , sendo que, neste último, assinala a composição do livro com as figuras de sua vida.

Significar poesia é algo superior a simples confiança e jogo literário, pois, a missão particular do poeta consiste em desvendar o território da poesia, nomeando as coisas criadas e imaginadas, instalando-as no espaço da linguagem, conferindo-lhes uma dimensão nova. Além de recorrer ao seu tesouro pessoal, à sua vivência, o poeta se inspira no inconsciente coletivo, rico em símbolos, imagens e mitos. Da linguagem universal extrai sua linguagem específica (GUIMARÃES; MOURA, 2014, p.255).

700

Assim, as figuras citadas por Murilo Mendes se refletem em coletânea de retratos de pintores, de escritores e de poetas, ganhando outra proporção quando ampliada pela expressão “inventário de autores”, que, no caso, se apresenta na obra **Retratos-relâmpago**. Como o próprio autor afirma, ele se inspira na coletividade e na linguagem universal para sua produção literária.

A primeira série de retratos foi a última obra publicada pelo poeta em 1973, organizada pelo próprio Mendes. Conforme Amoroso, esta organização “pode ser lida como uma reflexão sobre a literatura em geral e, em particular, como uma autorreflexão sobre sua própria poética” (AMOROSO, 2010, p. 5). As características desta poética aproximam-na da crítica e do ensaísmo, com dimensão memorialística, pois esta nova poética revela “a presença da memória, associada à leitura, impressões deixadas pelos livros lidos ou anotações que serão a maior contribuição para a feitura dos retratos” (AMOROSO, 2010, p. 6).

Carvalho, no seu artigo **Memórias do traço em Retratos-relâmpago**, considera Murilo Mendes possuidor de uma memória criadora, que se produz comparada a de um desenhista que desenha de cor, conforme a imagem delineada no cérebro, e não através de modelo:

A memória é criadora: uma memória que se produz como a de um desenhista, que segundo concepção de Baudelaire, desenha de cor, de

---

<sup>120</sup>Após seis anos numa outra entrevista ao jornal La Fiera Letteraria, em 19 de março de 1972, confirmando o projeto: “[...] estou escrevendo uma coletânea de retratos de pintores, poetas, com o título de Retratos Relâmpago [...]” (MENDES apud AMOROSO, 2010, p. 4).

acordo com a imagem escrita no seu cérebro. Assim também o memorialista de Retratos-relâmpago (CARVALHO, 2012, p. 160).

Francis Paulina Lopes da Silva, em **A lira dissonante**, destaca que Murilo Mendes constrói uma poética, que se faz múltipla: “[...] que penetra em textos de poetas gregos, da mitologia, da bíblia, da poesia clássica de Dante, às obras de contemporâneos como Mallarmé, Rimbaud, Valéry, Francis Ponge, Drummond, João Cabral” (SILVA, 1992, p. 14).

Devido a essas características literárias, Mendes escreveu análises críticas de obras poéticas, música, pintura e sobre a diversidade da cultura brasileira. Ao se referir ao conjunto de textos nos **Retratos-relâmpago**, Silva diz que “o poeta parece buscar a síntese, a transfiguração da palavra poética em objeto, numa releitura crítica da arte, do mundo e de sua própria obra” (SILVA, 1992, p. 21).

O autor de Juiz de Fora busca a sua poética em temas artísticos, transformando-a em dizeres de forma crítica sobre a arte. A sua poesia múltipla revela ao leitor o universo estético de um poeta erudito, numa linguagem altamente elaborada, colorida, rica em simbologias, alusões e citações. A sua visão de mundo ultrapassa as fronteiras do real: “Sua poesia é também manifestação de uma consciência histórica, filosófica, moral e intensamente espiritual e metafísica – traços de uma cultura erudita” (SILVA, 1992, p.27).

Mendes apresenta, desde os seus primeiros versos, um estilo pessoal de fazer artístico que, em sua linguagem, vai se modelando ao modernismo, mas sempre atenta à tradição. Sua poesia aflorou no auge do movimento modernista, por isso, ele se encontra aberto às várias tendências literárias, associando pela arte, o novo e a tradição. A obra é marcada pelas obras de mestres da literatura, pintura, música e arquitetura, de todos os tempos, recuperadas por meio de citações, referências aos autores e às obras. Murilo Mendes considera-se influenciado pela arte inovadora daqueles a quem admira e, portanto, segundo Silva:

O poeta buscará, também na tradição, a lição do verso inovador. O poema em prosa de Retratos-relâmpago, [...] Murilo assume, criticamente, uma poética que absorve a tradição, engajando-se ao pensamento artístico de seu tempo. Constrói, entretanto, uma poesia nova, singular e múltipla. Projeta-se no futuro (SILVA, 1992, p.41).

Para Silva (1992), de acordo com José Guilherme Merquior, Murilo Mendes, juntamente com Drummond e João Cabral, representam uma reorientação do lirismo brasileiro como interpretação poética do real, como poesia do mundo.. Transformar a vida em poesia, ou seja, fazer do dia a dia, prosa e poesia.

Para Ricardo Gonçalves Barreto, a prosa de **Retratos-relâmpago**:

Provoca duas sensações imediatas em seu leitor mais habituado. Há uma beleza refinada, plena de sensibilidade e precisa em seu arranjo, capaz de enredar o leitor de modo profundo e sincero. Ao mesmo tempo notamos, por detrás da escrita que quase sempre se apresenta com tonalidades biográficas, o funcionamento de uma inteligência que se coloca para além do sujeito factual e lembranças. Percebe-se também um domínio impressionante na articulação de fatos e lembranças. Sua maneira de contar lembra muitas vezes aquela utilizada por um memorialista. (BARRETO, 2012, p. 103).

702

Para ele, "Os assuntos dos retratos de Murilo derivam de apropriações de fatos e situações por ele vivenciados" (BARRETO, 2012, p. 104). Já que a obra configura-se pela mistura de impressões associadas a pausas para reflexão, o crítico considera que esta estratégia despreziosa de elaborar a escrita esconde, por detrás, o refinamento de formas consagradas na história da literatura. Também acrescenta que a forma poética de Murilo Mendes apresenta raízes profundas, sendo mais que apontamentos, pois o termo retrato remete a modelos de crítica literária.

Murilo Mendes nasceu em Juiz de fora, MG em 1901 e faleceu no ano de 1975 em Lisboa, Portugal. Em 1920, Mendes se instala no Rio de Janeiro, onde toma conhecimento do Surrealismo e se aproxima da poesia modernista brasileira. A partir de 1957, instala-se definitivamente na Itália, como professor de Literatura Brasileira na Universidade de Roma, juntamente com sua esposa Maria da Saudade Cortesão, no apartamento na Via Del Consolato, recebendo escritores, artistas e intelectuais, sendo que muitos deles serão apresentados em seu livro **Retratos-relâmpago**:

Murilo Mendes tem um livro, escrito entre 65 e 66, que é um conjunto do que se chama de retratos-relâmpagos, que já pelo nome, juntam poesia e pintura. Na escolha dos retratos e no seu traçado fala de sua relação com o surrealismo, do que nestes pintores e escritores é seu também. Com ele esses retratados tomam a forma que também é sua, destacando neles o que lhe interessa. Com eles compõe o que seria para ele o surrealismo (LINS, 2005, p. 127).

Vera Lins, em **Poesia e crítica: uns e outros** (2005), afirma que Murilo Mendes encontra nos seus retratados a mesma postura existencial dos surrealistas, e dá, como exemplo de surrealismo à brasileira, o poema **Mapa** que fala da revolta, da insubmissão total a qualquer tentativa de limitação. O poema é feito em verso livre, de tamanho irregular, com cortes internos, como o ponto final depois da palavra colégio, no meio do verso. A proposta é desarticular o corpo e o verso, a lógica do senso comum, da razão burguesa por não acreditar nenhuma técnica. Observando um trecho do poema, **Mapa**, pode-se perceber as características citadas acima:

Me colaram no tempo, me puseram  
uma alma viva e um corpo desconjuntado. Estou  
limitado ao norte pelos sentidos, ao sul pelo medo,  
a leste pelo apóstolo São Paulo, a oeste pela minha educação.  
Me vejo numa nebulosa, rodando, sou um fluido,  
depois chego à consciência da terra, ando como os outros,  
me pregam numa cruz, numa única vida.  
Colégio. Indignado, me chamam pelo número, detesto a hierarquia.  
(MENDES, 1997, p. 116).

O surrealismo foi experienciado por Mendes, quando seu amigo Ismael Nery, voltando da Europa em 1927, acabava de ter conhecimento da obra surrealista de Max Ernst e do movimento de Breton, Marcel Noll, Marc Chagall, sofrendo considerável influência em sua arte e empolgando também o escritor. Mendes descreveu esse processo de Nery como, assimilação inteligente. Uma técnica de vanguarda que fascinou Mendes levando-o a produzir um surrealismo à brasileira, o qual abandonava os esquemas fáceis ou previstos,

transformando numa atmosfera pouco casual, considerada, por ele, um dever de cultura. Mais tarde na Europa, Mendes conhece Ernst e no retrato do artista confessa ter sido ele uma importante figura para o desenvolvimento de sua poesia com a descoberta de seu prodigioso livro de fotomontagens **La femme 100 têtes**, já que fala sobre “a criação de uma atmosfera, o confronto de elementos díspares, a violência do corte do poema ou do quadro, a paixão do enigma” (MENDES, 1997, p. 1248).

Murilo Mendes ao iniciar o Setor 2, de **Retratos-relâmpago**, com Simone Martini, pintor do séc. XIII, estabelece relações de afinidades artístico-culturais deste pintor com outro artista do século XX, Giorgio De Chirico (1888-1978), pintor metafísico, considerado o precursor do movimento surrealista, o que confirma o quanto o movimento o marcou.

Pode-se perceber uma forte coesão de ideias surrealistas de um determinado momento histórico mundial. O artista francês André Breton definiu o Surrealismo uma forma de expressão, como puro automatismo psíquico, livre de qualquer controle da razão, com nenhuma preocupação estética ou moral. O surrealismo contribuiu com a arte no sentido de enriquecer as várias possibilidades de expressão artística do homem, abriu à pintura o mundo misterioso, simbólico e poético do inconsciente. André Breton, em seu manifesto de 1924, afirmou que nada existe de inadmissível: “O irreal é tão verdadeiro quanto o real. O sonho e a realidade são vasos comunicativos” (BRETON apud BARREIRA, 2012, p. 119).

A escrita automática também chamada de automatismo psíquico consiste em deixar que, ao utilizar materiais expressivos, como o lápis e o pincel, eles se movimentem sem nenhum guia mental controlando as mãos. Mendes, apesar de possuir forte ligação com este movimento, não utilizou esse processo em sua produção literária, é o que mostra Terezinha Maria Scher Pereira, em seu artigo **Murilo Mendes: a poética da amizade em dois momentos:**

A associação entre Murilo Mendes e o surrealismo sempre que e evocada provoca necessidade de explicação. Alguns críticos como José Guilherme Merquior observaram que a adesão do poeta ao movimento surrealista se fez mais pelo sentido utópico-revolucionário dessa vanguarda do que pela técnicas de composição da escrita automática (PEREIRA, 2004, p. 55).



Pela influência de Nery em sua obra, o autor de **Idade do Serrote**, considera o ano de 1921 um marco comparável à passagem do Cometa Halley em 1910 e à apresentação de dança do bailarino russo Nijinski, em 1917, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, segundo Lucianna Picchio. Cícero Dias também é citado por Murilo Mendes, no retrato de Tarsila do Amaral em **Retratos-relâmpago**, como outro artista plástico brasileiro que o influenciou muito, como se pode observar no seguinte fragmento: “telas como ‘Distância’, ‘A cuca’, ‘O sono’, ‘A negra’, viajarão clandestinamente ao longo dos meus poemas, alternando com outras de Max Ernst, do Primeiro Cícero Dias e do primeiro De Chirico” (MENDES, 1997, p.1250).

Quando Mendes escreve sobre Simone Martini, descreve também impressões contidas em livros de História da Arte, como no seguinte fragmento: “conheceu Petrarca, nessa época se encontrava retirado perto de Avignon” (MENDES, 1997, p. 1243). Simone Martini era amigo de Petrarca, o maior poeta italiano da época, que se encontrava também em Avignon, local para onde o papado havia sido transferido naquela ocasião. Neste retrato, Mendes acrescenta outros detalhes de caráter analítico, suas impressões, comparando a solidão enfrentada pelo guerreiro Guidoriccio da Fogliano com a viagem do primeiro astronauta rumo ao desconhecido, como mostra o trecho a seguir: “Lá vai o guerreiro na solidão criada pelo próprio pintor, antecipando de seis séculos o astronauta metido dentro de uma cápsula” (MENDES, 1997, p.1244). Segundo Amoroso:

Essa mistura de tipos diversos de obras consultadas une o leitor curioso ao leitor erudito, e são essas duas figuras que, amalgamadas, dão tom à voz que compõe esses retratos. São elas que compõem, se assim pudermos dizer, o narrador dessas pequenas narrativas ou eu-poético dessa prosa poética (AMOROSO, 2010, p. 7).

Como se pode perceber na citação de Amoroso, o leitor curioso, unido ao leitor erudito resultará na voz que compõe esses retratos.

Em **Poema em prosa: Problemática** (in) definição, Fernando Paixão destaca que:

Em geral, a prosa poética costuma recorrer a figuras típicas da poesia, como a aliteração, a metáfora, a elipse, a sonoridade das frases etc.

Contudo, o emprego desses elementos subordina-se ao ritmo mais alongado do discurso, voltado para ser, ao final das contas, uma boa prosa (PAIXÃO, 2014, p. 152).

O uso dos recursos citados por Paixão pode ser observado em alguns trechos da obra, como exemplo de aliteração, a referência que Mendes faz ao poeta Petrarca e ao pintor Simone Martini: “Que retoques, usando ora a palavra, ora a pena, ora o pincel, se teriam os dois fazer à condição da arte?” (MENDES, 1997, p. 1243). Ao referir-se a Picasso, utiliza o recurso da metáfora para demonstrar a força e criatividade de um gênio que: “Toureará os monstros Velásquez, Goya, Delacroix; toureará a pintura europeia do século XX, fechando o ciclo histórico iniciado com a Renascença” (MENDES, 1997, p. 1246). Ou quando diz que Volpi: “implanta a cor quadrada no quadrado” (MENDES, 1997, p. 1253).

Na **Introdução** da obra **Poesia Completa e Prosa**, Luciana Stegagno Picchio assinala que só na Itália Mendes “se tornaria prosador, embora sempre daquela especial prosa poética, epigramática, definitória e surrealista à sua maneira” (MENDES, 1997, p. 27). Nos anos 70:

Nasce também todo um aspecto de Murilo prosador, sempre inspirado pelo desejo de fixar em som e sentido uma estação da vida, uma imagem de amigo radiografado-‘kodakado’, como diriam os modernistas dos anos 20, de reproduzir para si e para os outros a “essência” de um pintor, como de uma cidade, ou de um país inteiro, considerados sempre na mesma perspectiva de ‘objetos poéticos’ (MENDES, 1997, p. 29, v. 1).

Eduardo Rosal (2013) aponta semelhanças entre Murilo Mendes e Ferreira Gullar, já que, para ele, ambos não hierarquizam as artes, o que permite o trânsito entre elas:

Ferreira Gullar e Murilo Mendes não dizem as cores ou traços, mas sim criam imagens dialéticas, imagens que silenciosamente dizem o que é impossível de ser dito. [...] Assim, tal qual um relâmpago, é a forma crítica de Murilo e de Gullar, escrituras que se dão como um instantâneo de intensidade porque em vez de tentar simplesmente

captar impressões ou interpretações do objeto, da obra de arte, estabelecem com o objeto um diálogo, uma conversa entre duas formas de criação que passam, portanto, a se dispor mutuamente sem que uma voz explique e suplante a outra, mas sim lance mão dos instrumentos que sua forma artística lhe permite para estabelecer contatos sensíveis e inteligentes entre as duas criações. Pintura, escultura e poesia conversam cada qual com sua voz, sua expressão. Relâmpago: imagem; fulguração; instante de luminosidade intensa e breve; clareza e sentido; epifania crítica; choque iluminador; imagem dialética; imagem de pensamento (ROSAL, 2013, p. 2).

Mendes e Gullar não se limitam a interpretar os objetos artísticos, mas sim estabelecem um diálogo com os mesmos, dizendo o indizível, num exato momento, como um relâmpago.

De acordo com o panorama geral literário apresentado em vários artigos e ensaios citados sobre a obra, **Retratos-relâmpago** se configura em prosa poética, que se expande, envolvendo poesia e prosa na confecção de seus retratos de forma memorialista e biográfica, aproximando-se da crítica de arte e do ensaísmo. Esta forma de escrita demonstra o caráter de liberdade de criação, a memória criadora que foge aos padrões formais e se antecipando para o futuro. Barreto também afirma que a maneira de contar de Murilo Mendes lembra muito a utilizada por um memorialista, preocupado em fixar imagens e paisagens variadas vividas com seus amigos e outras referentes a monumentos históricos de grande relevância tecidas de forma mista e convergindo para um único ponto. Segundo Barreto o crítico se forma pela leitura e releitura:

O crítico é enfim um sujeito que se forma pela leitura de outros, reinventando pela leitura os sentidos daquilo que encontra, criando dessa maneira uma via de validação de uma experiência significativa oposta ao esvaziamento de sentido (perda de valores) vivenciada pela sociedade (BARRETO, 2012, p. 106).

No ensaio **A tradição moderna do poeta crítico**, 2005, Vera Lins, traça o perfil do poeta crítico como aquele que se desdobra em crítico poeta. Coloca Murilo Mendes como representante desta tradição, poeta ligado ao surrealismo que se desdobra em crítico de artes plásticas. Merquior diz que seu verso é estilhaço, fragmento, que remonta em colagem, similar ao processo das fotomontagens de Marx Ernst, que Murilo Mendes descobrira através de **La femme 100 têtes**.

**Retratos-relâmpago** é uma crítica singular que usa a ideia de retrato. Ainda se tratando desta tradição, no livro de Nerhing, **Murilo Mendes: crítico de arte: a invenção do finito**, (2002) ela cita o pensamento do historiador e crítico de arte Giulio Carlo Argan, o qual considera que, para Mendes, a crítica era um gênero literário, um capítulo do seu trabalho poético, afirmando que ainda que o texto crítico partisse de um fato poético, depois se configurava como prosa, e depois assumia terminologia de crítica de arte.

Como crítico de arte, Murilo Mendes se mostrou bastante produtivo, graças à sua própria vivência no meio artístico. Um dos seus livros, **A invenção do finito**, é considerado como crítica de arte e a tessitura desta obra é bem próxima da realizada em **Retratos-relâmpagos**. Esta proximidade de semelhança é visivelmente percebida pela disposição dos parágrafos em blocos, demarcados ou limitados por pontos gráficos e a presença marcante dos elementos artísticos.

## Conclusão

Murilo Mendes também se tornou um crítico de arte, colaborando com publicações em jornais e catálogos para exposições de artistas plásticos. Para o poeta, a missão da arte é oferecer outras formas de expressão, a fim de valorizar o ser humano, que já havia se tornado como um objeto perecível e descartável. Suas considerações e preocupações estão embasadas no contexto histórico-social e o que tudo isto poderia acarretar ao futuro contínuo.

Mendes, na sua juventude, participou do modernismo, se encantou com o surrealismo e cubismo e, mais adiante, com o abstracionismo, incorporando muitos dos procedimentos destas correntes à sua poesia.

A partir de 1950, escreveu com mais frequência sobre arte, criando formas híbridas, como em **Retratos-relâmpago** nas quais aparecem amalgamadas literatura e artes plásticas.

Podem-se perceber conteúdos diversos nos retratos, por exemplo, o retrato de Picasso. No primeiro parágrafo o autor descreve a cidade natal do artista. No segundo, retrocede no tempo, no sentido memorialista de imaginação, sobre a vida da criança Picasso, como representa esta fase de sua vida em **A idade do serrote**. No terceiro, continua sobre memória e biografia. No quarto parágrafo, também com aspectos biográficos, interpreta algumas obras, revela seu lado de crítico de arte, referindo-se a obra máxima do artista, unindo tradição, política e habilidade na frase. No quinto e último parágrafo, cita impressões de Picasso e apresenta aspectos do processo de criação do artista.

As características contidas na fortuna crítica do escritor realmente apresentam no conteúdo da obra composta de várias perspectivas estéticas e literárias determinantes que envolvem numa fusão de tessituras amalgamadas, dando o tom a voz que compõe os retratos dessa prosa poética.

### Referências

AMOROSO, Maria Betânia. **Retratos-relâmpago**: Despedida e Comemoração. Disponível em: <<http://www.iiligeorgetown2010.com/2/pdf/Amoroso.pdf>>. Acesso em 25 mar. 2015.

BARRETO, Ricardo Gonçalves. Antecipando o remoto: tempo da experiência e experiência do tempo nos Retratos-relâmpago de Murilo Mendes. In: LULA, Darlan de Oliveira Gusmão; NEVES, José Alberto Pinho (Org.). **Murilo Mendes**: retratos-relâmpago. Juiz de Fora: UFJF/MAMM, 2012, p. 97-109.

CARVALHO, Luiz Fernando Medeiros de. Memórias do traço em Retratos-relâmpago. In: LULA, Darlan de Oliveira Gusmão; NEVES, José Alberto Pinho (Org.). **Murilo Mendes**: retratos-relâmpago. Juiz de Fora: UFJF/MAMM, 2012, p. 155 – 163.

DIAS, André Luiz de Freitas; SILVA, Frederico Spada; NORONHA, Jovita Maria Gerheim. **Os arquivos de Murilo Mendes**: biblioteca e filoteca. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2010. Disponível em: < <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero44/mmendez.html>>. Acesso em: 22 mar. 2015.

GUIMARÃES, Júlio Castañon; MOURA, Murilo Marcondes (Org.). **Antologia Poética**: Murilo Mendes. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

LINS, Vera. Murilo Mendes e um surrealismo à brasileira: transformar o mundo, mudar a vida. In: \_\_\_\_\_. LINS, Vera. **Poesia crítica**: uns e outros. Rio de Janeiro: Sete Letras, 2005, p.127 - 146.

MENDES, Murilo. **Introdução** geral. In:\_\_\_\_\_. PICCHIO, Luciana Stegagno (Org.). **Poesia Completa e Prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997, v. 1, p. 9 – 81.

MENDES, Murilo. Retratos-relâmpago. In:\_\_\_\_\_. PICCHIO, Luciana Stegagno (Org.). **Poesia Completa e Prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997, v. 3, p. 1193 – 1295.

PAIXÃO, Fernando. **Poema em prosa**: Problemática (in)definição. Cidade: Editora, ano. Disponível em:<<http://www.academia.org.br/abl/media/Revista%20Brasileira%2075%20-%20PROSA.pdf>>. Acesso em 23 jun. 2015.

PEREIRA, Maria Luiza Scher(org.). **Imaginação de uma biografia literária**: os acervos de Murilo Mendes. SILVA, Terezinha Vânia Zimbrão da (org.). **Chronicas mundanas e outras Cronicas**: as crônicas de Murilo Mendes. Juiz de Fora: UFJF, 2004, Coleção Derivas v.1, 186 p.

ROSAL, Eduardo. **Relâmpagos poéticos**. Rio de Janeiro: Revista Garrafa 29, 2013. Disponível em: <[http://www.ciencialit.letras.ufjf.br/garrafa/garrafa29/eduardorosal\\_relampagospoeticos.pdf](http://www.ciencialit.letras.ufjf.br/garrafa/garrafa29/eduardorosal_relampagospoeticos.pdf)>. Acesso em 07 abr. 2015

SILVA, Francis Paulina Lopes da. **A lira dissonante**. Juiz de Fora: Zaz Gráfico e Editora Ltda, 1992.

## O ESPAÇO E O TEMPO DA MEMÓRIA NA PEÇA DANCING AT LUGHNASA DE BRIAN FRIEL

Maria Isabel Rios de Carvalho Viana (CEFET-MG)

**Resumo:** As narrativas de memória se tornaram um dos principais meios de expressão cultural na pós-modernidade, apresentando-se como um contradiscurso de um tempo em que são muitos os empecilhos à troca de experiências. A peça *Dancing at Lughnasa*, escrita e encenada pela primeira vez em 1990, consiste em uma peça memorialista do dramaturgo Irlandês Brian Friel e conta a história da família Mundy sob o ponto de vista de Michael. Este trabalho tem como objetivo analisar a peça em questão à luz de teorias sobre a memória, seu tempo e espaço e ressaltar como a narrativa das lembranças sobrevive em meio aos obstáculos impostos pela modernização e pela tecnologia.

**Palavras-Chave:** Memória, espaço, tempo.

### Introdução

Dentre os teóricos que versam sobre a memória, Huyssen afirma que esta é um dos fenômenos culturais e políticos mais surpreendentes dos anos recentes, constituindo-se como uma das preocupações culturais e políticas centrais das sociedades ocidentais. (HUYSSSEN, 2000, p. 9) Enquanto nas primeiras décadas do século XX, o foco era dado ao futuro, a partir dos anos 1980, ele se desloca para o tempo da memória. Isto se dá em resposta à otimização, democratização e globalização da informação possibilitadas pelo desenvolvimento tecnológico que nos oferecem uma memória virtual, um tipo de memória que, por permitir um fácil acesso aos seus arquivos, não necessita ser incorporada às lembranças. Essa memória virtual a que se tem tanto acesso hoje se opõe à aquisição da experiência de que fala Benjamim (1993) e é constituída de formas residuais heterogêneas, ou seja, de fragmentos através dos quais é impossível construir um significado consensual. No tempo do progresso, a pobreza de experiência associada ao excesso de informação e à falta de conteúdo tendem a levar o sujeito à amnésia.

Além disso, são vários os obstáculos à retomada das lembranças relativos às transformações também no espaço, dentre eles destacam-se as diásporas, ou seja, a dispersão

ou migração de povos que, por dismantelar o campo de experiência comum que dá suporte à memória, consistiria em um entrave à sua constituição como um fenômeno coletivo e cultural.

A peça *Dancing at Lughnasa*, do dramaturgo Irlandês Brian Friel, é uma peça memorialista apresentada pela primeira vez em Dublin em 1990 e conta a história da família Mundy, formada por cinco irmãs (Kate, Maggie, Agnes, Rose e Chris), um irmão padre (Father Jack) e o garoto Michael, filho de Chris e Gerry, e tem como pano de fundo uma pequena vila a duas milhas da cidade fictícia de Ballybeg, localizada no condado de Donegal. A peça aborda algumas das transformações trazidas pela inserção da tecnologia, dentre elas a desintegração desse corpo familiar, ao mesmo tempo em que propõe uma nova forma de se representar a memória além da linguagem.

### **O Tempo Na Peça *Dancing At Lughnasa***

Na direção de palco, o dramaturgo marca o tempo do que será apresentado pelos atores no palco. O Ato 1 acontece em um dia de agosto de 1936 e o Ato 2 acontece três semanas depois. Porém, através da narração das memórias do adulto Michael, que recorda o término do verão de 1936 na casa das tias, quando tinha apenas sete anos de idade, tem-se acesso a histórias de uma vida, seja por suas indas e vindas ou adiantamentos e recuos na narração, ajudando o narrador a reorganizar suas memórias, quanto pelas outras narrativas trazidas pelas vozes das personagens que também narram suas memórias e contam suas histórias.

Pode-se ainda dizer que se tem acesso à história de uma comunidade, pois outra marcação importante de tempo que é trazida pelo narrador é a época do Festival de Lughnasa. Esta marcação de tempo faz referência a um passado ainda mais antigo da Irlanda. Lughnasa era um dos quatro principais festivais da religião celta. Celebrado no dia primeiro de agosto, que marca o primeiro dia do outono celta e o início da colheita do que foi plantado durante todo o ano, o Festival Lughnasa acontecia em honra ao deus pagão celta Lugh, nome que significa “aquele que brilha”. Vários rituais estavam associados à celebração deste festival, dentre eles, rituais de dança.

As memórias individuais de Michael estão inseridas no contexto histórico da Irlanda e retratam, através do microcosmo da família Mundy, as transformações por que passava este país pós-colonial a caminho da modernidade e ainda cultivador das tradições celtas. Na



Irlanda, conforme se pode ver na peça, o festival de Lughnasa ainda continua a ser celebrado com fogos e danças. Estes rituais são descritos na peça pela voz de uma das personagens:

ROSE: It was last week, the first night of Festival of Lughnasa; and they were doing what they do every year up there in the back hills. [...] First they light a bonfire beside a spring well. Then they dance round it. Then they drive their cattle through the flames to banish the devil out of them. (FRIEL, 1999, p.16)

Durante o Festival de Lughnasa, a família Mundy recebe seu primeiro aparelho de rádio. Por coincidir com esta época, o narrador afirma que a tia Maggie, a brincalhona da família, gostaria de dar a ele o nome de Lugh. Este objeto está associado na peça à divindade pagã. Ao novo e moderno, associa-se a tradição.

Além disso, o rádio acaba por despertar sentimentos opostos nos personagens. Em uma de suas falas, Kate reclama da forma como o rádio afasta as pessoas: Peace, thanks be to God! D'you know what that thing has done? Killed all Christian conversation in this country. (FRIEL, 1999, p.100) Em contrapartida, em uma das cenas mais marcantes da peça, o rádio é responsável por unir estas irmãs em um momento de êxtase que é representado pela dança. Esta nova tecnologia acaba trazendo para elas a experiência da dança dos rituais de Lughnasa das quais elas eram proibidas de participar de acordo com o catolicismo controlador de Kate. Na cena mais importante da peça, as irmãs, uma a uma, livram-se de toda a repressão vigente na época e, rendendo-se ao encantamento da música Irlandesa tocada no rádio, dão um grito e começam a dançar. A música do rádio para de repente, mas as irmãs fazem tanto barulho que nem sequer se dão conta e continuam dançando por alguns segundos. Posteriormente, uma a uma, param de dançar e entreolham-se como se alguma ordem houvesse sido subvertida e realmente foi.

Apesar de não se ter nenhuma referência explícita ao Public Dance Hall Act, é possível recuperar, em vários elementos da peça, esta lei que teve as bênçãos da Igreja Católica e o total apoio do Estado Livre da Irlanda em 1935. Este ato foi o resultado de uma campanha racista contra a influência do jazz na cultura irlandesa e proibia a dança, sem licença, em lugares públicos como casas de dança, teatros e até mesmo em casas em que mais pessoas poderiam ser chamadas a dançar. O discurso disseminado na época é que esse tipo de

dança despertava a sexualidade, bem como significava o contato com o estrangeiro, despertando também desejos de mobilidade. A partir disso, seria responsável pelo aumento no país do nascimento de crianças filhas de mães solteiras (como é o caso de Michael) e de emigrações. Dessa forma, a influência do jazz acabaria por desnacionalizar e desmoralizar o país. A questão da dança passou então a ser supervisionada e controlada pelo clero, pela polícia e pelo judiciário. O lema da campanha era *Down with jazz and out with paganism*. Como o rádio significava uma abertura para este tipo de influência externa, fica fácil compreender a associação desse objeto ao paganismo na peça.

Sobre a inserção de novas tecnologias na sociedade, Huyssen (2000) afirma que o medo, a ansiedade e a angústia sempre vêm quando estas são apresentadas. Foi assim com o rádio, mas estes medos depois se tornam injustificados. Huyssen afirma ainda que talvez seja hora de lembrar o futuro, em vez de apenas nos preocuparmos com o futuro da memória (2000, p. 37) Relembrando o ano de 1936 em 1990, a peça *Dancing at Lughnasa* nos permite lembrar um futuro de modernização que não conseguiu acabar com a tradição e a cultura local.

Juntamente com o futuro, que é o tempo do progresso e da modernização marcados na peça, sobrevive o tempo da memória apresentado através de algumas técnicas evidenciadas na direção de palco: *When the play opens Michael is standing downstage left in a pool of light. The rest of the stage is in darkness. Immediately, Michael begins speaking, slowly bring up the lights on the rest of the stage.*(FRIEL, 1999, p.16) A luz sobre o Michael adulto deixa claro a partir de qual perspectiva a história será narrada. São as suas memórias que dão vida aos personagens e ao cenário. É interessante ressaltar também que no tempo das memórias de Michael, o Michael criança é ilusório. Ele não existe mais. Os outros personagens agem como se ele estivesse lá. Conversam com ele, mas é o narrador adulto quem responde. É o Michael adulto do presente que interage com os personagens de seu passado, deixando transparecer o tempo da memória, não como o tempo passado, mas como o ponto de encontro entre o presente e o passado.

Bergson, ainda no final do século XIX, foi um dos primeiros a se ocupar do estudo do funcionamento da memória, tratando-a como uma forma de representação individual, ou seja, como o lado subjetivo de nosso conhecimento das coisas. (BERGSON, 1990, p.23) Em seu livro intitulado *Matéria e Memória*, Bergson coloca em oposição esses dois termos, bem como as ideias de corpo e espírito. A matéria que está ligada ao que ele chama de percepção

pura, e a memória, associada às lembranças. De acordo com o teórico, o corpo, sendo matéria, permitiria a percepção da matéria como um conjunto de imagens. Tal percepção, Bergson chama de percepção pura e a define como um simples contato localizado no presente. Desse presente partiria o chamado para a evocação das lembranças, situadas no passado e localizadas no espírito. Apesar de fazer tal separação, Bergson, nessa mesma obra, problematiza as fronteiras que ele mesmo delimita e afirma que

na verdade não há percepção pura que não esteja impregnada de lembranças. Aos dados imediatos e presentes de nossos sentidos misturamos milhares de detalhes de nossa experiência passada. Na maioria das vezes, estas lembranças deslocam nossas percepções reais, das quais não retemos então mais que algumas indicações, simples “signos” destinados a nos trazerem à memória antigas imagens. (BERGSON, 1990, p.22)

715

Dessa forma, a percepção pura seria uma falácia, ou apenas um mero conceito didático na busca de se explicar o mecanismo de funcionamento da memória. Michael, com a experiência de vida de um adulto, além de uma visão global dos fatos ocorridos, dirige o olhar para o passado de sua infância, tendo em vista analisar, sob o ponto de vista do presente, fatos marcantes de sua história, dantes incompreensíveis ao Michael criança. Lembrar, portanto, não é apenas reviver, mas conforme a definição de Miranda, lembrar é descobrir, desconstruir, desterritorializar – atividade produtiva que tece com as ideias do presente a experiência do passado.(1992, p.120)

### **O Espaço Na Peça Dancing At Lughnasa**

Assim como ocorre com o tempo, apesar de a peça acontecer em um espaço demarcado, pode-se ter acesso a diversos outros espaços que se justapõem.

A época atual seria talvez de preferência a época do espaço. Estamos na época do simultâneo, estamos na época da justaposição, do próximo e do longínquo, do lado a lado, do disperso. Estamos em um

momento em que o mundo se experimenta, acredito, menos como uma grande via que se desenvolveria através dos tempos do que como uma rede que religa pontos e que entrecruza sua trama. (FOUCAULT, 2001, p.411)

O cenário é a casa, mais especificamente a cozinha, onde as irmãs estão continuamente realizando seu trabalho e seus afazeres, espaço interior, da intimidade e da privacidade. No cenário há também o jardim. Este espaço representa ao mesmo tempo o dentro e o fora da casa, um lugar privado, mas ao mesmo tempo público. Durante a dança com as irmãs, conforme indica a direção de palco, Kate inicia sua dança isoladamente na cozinha, de maneira controlada e temerosa. De repente ela passa pelas irmãs e se dirige ao jardim e volta novamente para cozinha em um movimento que indica uma tentativa de fugir do espaço de confinamento que é a casa e se dirigir ao espaço exterior, que parece inalcançável, não só a Kate, mas também às irmãs.

Durante toda a peça, o exterior é o lugar desejado por estas mulheres que pretendem “escapar” da mesmice do condado católico de Donegal. Histórias de mulheres bem sucedidas no amor que partem para outras terras ou de pessoas que conseguiram sair da Irlanda são contadas deixando transparecer o desejo pelo o que vem de fora. A sedução pelo estrangeiro também se manifesta na figura de Gerry, pai de Michael, um homem com sotaque Inglês, dançarino e que, quando surge parece desconcertar as irmãs e acaba mais uma vez seduzindo e enganando Chris.

The back hills é outro lugar que elas desejam ir, porém se trata de um lugar proibido para as irmãs. Lá acontecem as cerimônias de Lughnasa, uma festa que, além de ser pagã, leva as pessoas a cometerem excessos. Elas desejam ir até lá, mas Kate as proíbe, tentando sempre mantê-las em casa, pois este é o lugar seguro.

Na sociedade patriarcal da Irlanda de 1936, uma época em que as mulheres não podiam expressar seus desejos e emoções, Brian Friel apresenta, em *Dancing at Lughnasa*, a vida de uma família predominantemente feminina. Nessa época, a Irlanda já havia conseguido sua independência política e era governada pelo primeiro presidente da república do Eire, Eamon De Valera, cujo governo era tão opressor quanto havia sido o Inglês. Eamon De Valera decidiu que as normas católicas seriam as normas da Irlanda. O que se percebe na peça são corpos confinados controlados por um sistema repressor. Kate, a mais velha das irmãs, é

professora em uma escola dirigida por um padre e tenta, a qualquer custo, manter a família unida e em ordem, de forma a fazer com que suas irmãs se comportem segundo as regras da sociedade. Ela está sempre tentando apaziguar os conflitos, os desvios de conduta das irmãs.

Situada por uma pequena comunidade rural da Irlanda, a casa como espaço seguro começa a se desmoronar por tantos escândalos: Chris com um filho sem ser casada, Rose se encontrando com um homem casado, Father Jack que retorna da África influenciado por crenças pagãs. Além disso, este espaço é modificado pela chegada de elementos externos que acabam pondo fim à unidade dessa família: o rádio, com sua possibilidade de abertura para um mundo além de Donegal e a Revolução Industrial, que faz com que Agnes e Rose percam seu emprego tricotando luvas e partam para sempre deixando a Irlanda. Conforme Michael narra a desmembramento de sua família:

[...] Father Jack was dead within twelve months. And with him and Agnes and Rose all gone, the heart seemed to go out of the house. Maggie took on the tasks Rose and Agnes had done and pretended to believe that nothing had changed. My mother spent the rest of her life in the knitting factory- and hated every day of it. And after a few years doing nothing Kate got the job of tutoring the young family of Austin Morgan of the Arcade. But much of the spirit and fun had gone out of their lives; and when my time came to go away, in the selfish way of young men I was happy to escape. (FRIEL, 1998, p.107)

A respeito da memória das sociedades antigas, Bosi explica que esta se apoiava na estabilidade espacial e na confiança em que os seres da nossa convivência não se perderiam, não se afastariam. (BOSI, 1987, p.466) Ao contrário, na era pós-moderna, a memória rema contra a maré; o meio urbano afasta as pessoas, que já não se visitam, faltam os companheiros que sustentavam as lembranças e já se dispersaram. (BOSI, 2003, p. 70)

Na Irlanda rural, o camponês sedentário e artesão é o guardião das memórias e das tradições. Na medida em que essa sociedade agropastoril deixa o campo e se dirige para uma sociedade urbana e industrializada, tende-se a uma perda da memória. Kate tenta a qualquer custo manter sua família em ordem, impedindo sua desagregação, mas já não é capaz de fazer

isto, o que gera na peça uma sensação de mal-estar, de ruptura e de desordem. Na peça percebe-se também uma nostalgia e as lamentações por um passado melhor em que se vivia em um lugar seguramente circunscrito. A industrialização, a emigração, a abertura para o mundo através dos meios de comunicação são fatores do processo de modernização que influenciam na ruptura e nos conflitos desmanteladores da família Mundy.

O ouvir o rádio que de certa forma substitui o sentar e rememorar, a industrialização que acaba com o trabalho manual no qual as mulheres também se sentavam e contavam suas histórias, o êxodo rural do camponês que deixa o campo e parte para a cidade em busca de melhores condições de vida são fatores desmanteladores também de um espaço e de um campo de experiência comum que acabam por impor certos obstáculos à memória. De acordo com Bosi, há algo na disposição espacial que torna inteligível nossa posição no mundo, nossa relação com outros seres, o valor de nosso trabalho, nossa ligação com a natureza. (BOSI,1987, p.370) Dessa forma, memória e espaço estão intimamente ligados. As lembranças necessitam de um meio estável para que possam ser retomadas e, por essa razão, as mudanças, os deslocamentos constituem um empecilho, mas na peça, não uma impossibilidade de rememoração, pois apesar de tudo, Michael é capaz de narrar suas memórias a um público atento, chamando-o a formar com ele uma comunidade.

Michael inicia suas memórias com a seguinte frase: *When I cast my mind back to that summer of 1936 different kinds of memories offer themselves to me.*(FRIEL, 1999, p.7) Esta frase se repete como uma fala de um ritual pelo menos mais duas vezes e, uma delas, no final da peça. Apesar de todas as mudanças, os personagens voltam todos à sua posição inicial. De acordo com a direção de palco, eles ocupam quase os mesmos espaços, mas com pequenas diferenças e quando Michael começa a falar, os personagens começam a se movimentar como se estivessem dançando. Através dessa técnica, o passado não se apresenta como fixo. Este passado é móvel e melhor representado pela dança porque as palavras não conseguem apreender o real.

*When I remember it [the memory], I think of it as dancing. Dancing with eyes half closed because to open them would break the spell. Dancing as if language had surrendered to movement – as if this ritual, this wordless ceremony, was now the way to speak, to whisper private and sacred things, to be in touch with some otherness. Dancing*

as if the very heart of life and all its hopes might be found in those assuaging notes and those hushed rhythms and in those silent and hypnotic movements. Dancing as if language no longer existed because words were no longer necessary. (FRIEL, 1998, p.108)

Na dança, corpo e espírito se unem e as memórias alegres do verão de 1936 tomam conta de Michael. Durante toda a peça, muito do que foi dito e representado pela linguagem não correspondeu ao real. Somente a dança foi capaz de representar a alegria, o desejo, a repressão, a insatisfação dos personagens. O tempo e o espaço da memória passam a ser o tempo e o espaço da dança.

### Considerações Finais

Greene, em seu ensaio *The Spaces of Irish Drama*, coloca que qualquer espaço representado em um teatro Irlandês, particularmente se é um interior doméstico ou uma casa pública, representa a comunidade, até mesmo a nação como um todo. (2003, p.73) É o que se observa em *Dancing at Lughnasa*. As memórias pessoais de Michael estão compreendidas na memória coletiva da Irlanda numa relação metonímica, na qual o tempo e o espaço narrados por ele se expandem e passam a representar o de toda a nação.

Em *Dancing at Lughnasa*, Brian Friel dissolve qualquer tipo de fronteira, entre o velho e o novo; o interno e o externo; passado, presente e futuro; o cristianismo e o paganismo - que agem ao mesmo tempo e influenciam o comportamento e o modo de vida do Irlandês. Ao lado do desenvolvimento industrial que substitui o artesanato, do rádio que possibilita a abertura para um mundo fora de Donegal, a memória de Michael age fazendo sobreviver uma Irlanda com a tradição da dança, da música e das crenças pagãs.

### Referências

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1993.

BERGSON, Henri. **Matéria e Memória**. São Paulo, Martins Fontes, 1990.

BOSI, Ecléa. **Memória e Sociedade: Lembranças de Velhos**. São Paulo: T.A. Queiroz, 1987.

BOSI, Ecléa. **O Tempo Vivo da Memória**: Ensaios de Psicologia Social. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

FOUCAULT, Michel. Outros Espaços. In: MOTTA, Manuel Barros. **Michel Foucault - Estética: literatura e pintura, música e cinema**. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

FRIEL, Brian. Dancing at Lughnasa. In: **Brian Friel: Plays 2**. London: Faber and Faber, 1999.

GRENE, Nicholas. The Spaces of Irish Drama. In: MUTRAN, Munira H. & IZARRA, Laura P.Z. **Kaleidoscopic Views of Ireland**. São Paulo: Humanitas, 2003.

HUYSEN, Andreas. **Seduzidos pela Memória**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

MIRANDA, Wander M. **Corpos Escritos**. Belo Horizonte: UFMG, 1992.



## CITTÀ DI ROMA: DA MEMÓRIA INDIVIDUAL À MEMÓRIA COLETIVA

Sheila dos Santos Silva (UNINCOR)

**Resumo:** A escritora Zélia Gattai tem por foco, em suas obras, a narrativa de suas memórias. No entanto, além de abarcarem suas lembranças pessoais, seus livros trazem também uma extensa e marcante presença da história do Brasil, em especial no que diz respeito a seus aspectos políticos e sociais. Dessa forma, permitem-nos estudar as relações entre a literatura e a história, analisando as diferenças e semelhanças que aí se podem perceber na apresentação desses diferentes campos do saber, uma vez que a abordagem de um livro de memórias é completamente diferente da abordagem de um livro de história, na medida em que ambos possuem objetivos e focos distintos. O que se propõe, neste texto, é apresentar um projeto de pesquisa que objetiva, a partir das memórias de Zélia Gattai na obra *Città di Roma*, publicada em 2000, analisar o encontro da História com a Literatura que naquele texto acontece, por meio das marcas tanto das memórias íntimas e pessoais da escritora quanto de fatos relevantes para a história do Brasil, refletindo sobre os aspectos que marcam as chamadas “escritas de si”, as fronteiras entre memória, ficção e história e, ainda, os trânsitos e interpolações entre a memória individual e a memória coletiva.

**Palavras-Chave:** história; ficção; memória individual; memória coletiva; Zélia Gattai.

Zélia Gattai, escritora paulistana, focou sua produção em “livros de memórias”, opção narrativa que é assim descrita por ela:

Eu costumo dizer que um livro de memórias, além do prazer que dá escrevê-lo, trazendo lembranças antigas, resgatando amizades perdidas no tempo e no espaço, nos surpreende, por vezes, com gratas surpresas. Eu, que não tomo nota de nada, nunca possuí um diário, tiro tudo da memória à medida que vou escrevendo, além das amizades resgatadas, volto a sentir perfumes, sabores e relembro cores. Há vinte anos, ao escrever meu primeiro livro de memórias, *Anarquistas*,

Graças a Deus, revivi minha infância, senti enormes emoções.

(GATTAI, 2000, p. 70)

Nesse excerto, é possível perceber como Zélia aborda, em seu próprio livro de memórias, o processo de resgate de sua memória e as surpresas ao longo desse procedimento de recordação e registro, expondo os efeitos sinestésicos e a emoção que permeiam o desenvolvimento de uma obra memorialista. Toda a obra é construída a partir das recordações e lembranças da autora e dos relatos de seus familiares, mas em alguns momentos ela remete a documentos, como no capítulo em que cita, juntamente com os fatos narrados acerca de sua família, a carteira de habilitação de seu pai. Com esse movimento a autora já levanta algumas questões que serão importantes para o desenvolvimento desta pesquisa, como a convivência entre os elementos históricos, coletivos ou individuais, documentados ou não, e os elementos particulares de sua vivência rememorada.

Descendente de italianos, ela começou a escrever aos 63 anos de idade, quando publicou *Anarquistas, graças a Deus* (1979), que recebeu o prêmio Dante Alighieri (1980) e o prêmio Revelação Literária, concedido pela Associação Brasileira de Imprensa (1980). Até sua morte, ocorrida em 2008, escreveu outros onze livros de memórias, além de um romance e três livros infantis, tendo recebido vários prêmios por dedicação à literatura e à cultura. Além disso, após a morte de seu marido, Jorge Amado, em 2001, a escritora foi eleita para a Academia Brasileira de Letras, onde passou a ocupar a cadeira que o esposo ocupou em vida.

Seus livros, no entanto, além de abarcarem suas lembranças pessoais, trazem também uma extensa e marcante presença da história do Brasil, em especial de seus aspectos políticos e sociais. Dessa forma, permitem-nos estudar o encontro da literatura e da história em obras memorialísticas, analisando as diferenças que aí se podem perceber na apresentação desses diferentes campos do saber, quais sejam, o da história e o da narrativa ficcional.

Suas obras dizem acerca tanto de sua vida, de sua família, de seu casamento com Jorge Amado, da vinda de seus avós e pais para o Brasil, quanto dos acontecimentos históricos e políticos que, de alguma forma, refletiram na sua vida e na vida de sua família. Ela viveu o período da ditadura de Getúlio Vargas, a intensa movimentação política da instabilidade da democracia no período que antecedeu a ditadura militar, a chegada dos primeiros automóveis a São Paulo, a transição do cinema mudo para o falado, o exílio com Jorge Amado na Europa quando o Partido Comunista se tornou ilegal.

A partir das memórias de Zélia Gattai, o problema levantado no projeto de pesquisa que é apresentado neste texto é a reflexão sobre as formas pelas quais se dá o encontro entre História e Literatura na obra *Città di Roma*, publicada em 2000, e que abarca, além das memórias íntimas e pessoais da autora, fatos relevantes para a história do Brasil. O objetivo geral da pesquisa, assim, é analisar o livro *Città di Roma*, de Zélia Gattai, tendo por viés a relação estabelecida na narrativa entre memória coletiva e memória individual, de modo a perceber como as lembranças podem contribuir para um melhor entendimento dos acontecimentos históricos brasileiros vivenciados e narrados pela autora.

Nesse processo, procuraremos cumprir também com alguns objetivos específicos, tais como apresentar os conceitos de memória, ficção e história, avaliando o que os aproxima e os diferencia na obra *Città di Roma*; expor e analisar o livro em questão, comparando-o a outros gêneros textuais que podem ser entendidos como “narrativas da memória” para considerações de semelhanças e diferenças; analisar, no objeto de estudo, a relação entre a memória individual e a memória coletiva e suas contribuições para um melhor entendimento da História do Brasil.

Nessa perspectiva, a leitura das obras memorialísticas de Zélia Gattai nos permite observar como se misturam e se confundem a narrativa da memória individual da escritora com a narrativa histórica acerca do desenvolvimento da política no Brasil no século XX, assim como a narrativa das memórias de sua família se mistura com a narrativa histórica relativa aos imigrantes italianos no fim do século XIX, após a abolição da escravidão em nosso país. Wilton Silva, no artigo “Biografias: construção e reconstrução da memória”, esclarece que:

A historiografia recente tem demonstrado como indivíduos comuns podem ser dotados de uma significativa densidade narrativa sobre suas épocas, ou ainda, como indivíduos notáveis não são sólidos monólitos de virtudes, mas seres humanos dotados de complexas dimensões e relações que estão ligadas aos contextos em que viveram e nos quais suas memórias foram construídas e reconstruídas (2009, p. 154).

A reflexão de Silva faz eco à fala de Jorge Amado que, ao ler algumas das páginas escritas por sua esposa quando esta lhe pede um conselho, assim responde:

[...] escreva sobre São Paulo dos anos 20, dos primeiros automóveis, da imigração italiana, dos anarquistas, dos movimentos revolucionários. Você pode contar isso, você viveu tudo isso, e pelo que escreveu aqui você sabe escrever, e pode fazer coisa diferente do historiador, porque conta de dentro para fora, não é fruto de pesquisa, de fora para dentro, mas fruto da vivência. Faça isso. (GATTAI apud NERY, 1989).

É esse o exercício principal da escrita de Zélia: ao narrar esses acontecimentos, que abrangem inclusive a memória de seus avós, de seus pais, de seus tios, de seu marido e de seus amigos, Zélia Gattai mescla suas memórias individuais com a memória coletiva de seu círculo mais próximo e também com a memória de seu país. Isso acontece porque, segundo Maurice Halbwachs afirma em seu clássico livro *A memória coletiva*,

(...) a memória individual (...) não está inteiramente isolada e fechada. Para evocar seu próprio passado, em geral a pessoa precisa recorrer às lembranças de outras, e se transporta a pontos de referência que existem fora de si, determinados pela sociedade. Mais do que isso, o funcionamento da memória individual não é possível sem esses instrumentos que são as palavras e as ideias, que o indivíduo não inventou, mas toma emprestado de seu ambiente. (2006, p.72)

*Città di Roma*, título da obra selecionada como corpus para essa pesquisa, remete ao nome do navio que trouxe as famílias materna e paterna de Zélia, respectivamente, os Da Col e os Gattai, da Itália para o Brasil. É uma narrativa dividida em vários pequenos capítulos que recontam histórias ouvidas pela escritora, as quais se iniciam com recordações relativas à migração da família Gattai, juntamente com outras famílias, para fundar, em terras do Paraná que haviam sido doadas pelo Imperador Pedro II, a Colônia Cecília, primeira colônia anarquista em terras brasileiras. Já as memórias da família materna remetem à esperança de uma vida melhor por meio do trabalho nas fazendas cafeeiras do interior de São Paulo, depois da abolição da escravidão. Entretanto, conforme a narrativa indica, nenhuma das duas famílias

alcançou seus objetivos. A colônia anarquista não conseguiu se estabelecer, uma vez que faltavam recursos para as famílias se manterem e os líderes republicanos passaram a exigir a devolução das terras que haviam sido doadas pelo imperador. As fazendas cafeeiras não passavam de ilusão, na medida em que os fazendeiros exploravam a mão de obra italiana, inclusive as crianças, e tratavam-nos como escravos: a remuneração não era muita e ainda descontavam a passagem de vinda da Itália e tudo o que era consumido na fazenda.

Além da imigração, os outros episódios narrados no livro versam principalmente sobre como Zélia fez para continuar seus estudos; os casamentos de suas irmãs, Wanda e Vera; sobre seus irmãos, Tito e Remo; sua adolescência; seu batismo na Igreja Católica, incentivado pela família de uma das namoradas de Remo; sobre a prisão e soltura de seu pai, acusado de ser comunista e de dar abrigo a comunistas foragidos; sobre a dor da perda do pai, que era para ela um herói; e, também, sobre a situação de cada personagem na época da publicação do livro, em 2000. Nessa perspectiva, o livro pode ser pensado como uma espécie de continuação de *Anarquistas Graças a Deus*, uma vez que a escritora retoma alguns acontecimentos de seu primeiro livro, detalhando-os mais, apresentando personagens que não foram apresentados antes e acrescentando eventos que antecipam ou dão continuidade àqueles que haviam sido narrados em sua obra de estreia.

A obra em questão apresenta-se, assim, mais como uma narrativa sobre a família de Zélia e sobre um período da história do Brasil do que sobre a própria autora, na medida em que grande parte do que é narrado são lembranças dos seus familiares e do contexto histórico vivenciado. Isso acontece, de acordo com Halbwachs (2006), porque recorremos a testemunhos para reforçar ou enfraquecer e também para completar o que sabemos de um evento sobre o qual já temos alguma informação, ainda que o primeiro testemunho a que podemos recorrer seja sempre o nosso.

A pesquisadora Maria Lúcia Aragão, no artigo “Memórias literárias na modernidade” (1992), afirma que um livro de memória é sempre uma forma de se reviver o passado e de mostrar um outro eu do autor, ou seja, como ele se vê, como são vistas sua realidade e suas experiências a partir de seu olhar pessoal e como escritor. A pesquisadora define essa forma de escrita como uma nova forma de apresentação dos fatos, que antes de serem narrados – divididos com o leitor – eram apenas acontecimentos isolados mas que, ao serem reunidos, arranjam, constroem a trama de uma vida: “Escreve-se um livro de memórias para se impedir que o tempo apague uma vida”. (ARAGÃO, 1992, p. 42)

O encontro entre a Literatura e a História em *Città di Roma*, assim, ocorre devido a essa construção narrativa que a autora faz sobre a sua vida, a vida de sua família, sua infância e diversos acontecimentos que vivenciou ou que a ela foram relatados, costurados com elementos da história do Brasil que, de alguma forma, serviram de pano de fundo para sua própria experiência. Nesse processo, Zélia Gattai garante ao leitor uma oportunidade de conhecer melhor a história político-social do Brasil, não por meio apenas de narrativas históricas, documentos e pesquisas historiográficas, mas sim através do relato de fatos que foram vividos, sentidos, sofridos, esperados, sonhados, enfim, fatos que comportam um ponto de vista que não é encontrado a partir de observações e/ou de investigações, e sim em um processo de resgate memorialístico.

Desse modo, com a narração de suas memórias, Zélia Gattai reforça a ideia de que a literatura é uma forma de expressão relevante para a construção de uma cultura e de uma sociedade, e que a leitura é uma forma de poder que o indivíduo detém para conhecer seu passado e, a partir dele, defender suas crenças e suas opiniões. Estudar, analisar e pesquisar a obra de uma escritora como Zélia Gattai é, pois, abrir espaços na pesquisa literária para a reflexão sobre uma obra memorialística que, como tal, é marcada pela realidade e pela ficção, as quais são costuradas num mesmo tecido. Afinal, como afirma Antoine Compagnon (2009, p. 21), a partir de Proust, a “realização de si (...) acontece não na vida mundana, mas pela literatura, não somente ao escritor que se consagra a ela inteiramente, mas também para o leitor que ela emociona durante o tempo que se dá a ela”. Tal pesquisa virá, ainda, suprir uma importante lacuna nos estudos literários, uma vez que não há muitos estudos acerca da obra de Zélia Gattai, sobretudo em relação ao livro *Città di Roma*, objeto desta pesquisa, estando as principais pesquisas acadêmicas que se referem à autora relacionadas a seu marido Jorge Amado.

Para o desenvolvimento da pesquisa, recorreremos a um método crítico-analítico, no qual a obra *Città di Roma* será estudada à luz dos processos sócio-históricos brasileiros, de modo a possibilitar uma reflexão sobre as interpolações entre memória individual e memória coletiva. Para tanto, delineou-se uma estrutura prévia para a dissertação, a qual orientará as ações a serem realizadas. Essa estrutura prevê uma introdução na qual serão apresentados, em linhas gerais, a proposta de pesquisa, a autora Zélia Gattai e informações relevantes sobre o contexto histórico em que ocorrem os fatos presentes na narrativa. Em seguida, apresentam-se três capítulos dedicados a discutir, respectivamente: 1) as aproximações e distanciamentos

entre memória, história e ficção; 2) o gênero “livro de memórias” em comparação com outras formas de “narrativas da memória”, como as autobiografias e o romance histórico, por exemplo, e a classificação da obra de Zélia como memorialista; 3) as relações entre memória individual e memória coletiva no romance em análise.

O primeiro capítulo – Memória, história, ficção: aproximações e distanciamentos – será uma reflexão sobre o conceito de memória, assim como de seu desdobramento em memória individual e memória coletiva, apontando as relações entre memória, história e ficção, ressaltando-se suas aproximações e distanciamentos. Será feita, ainda, uma reflexão sobre as especificidades dos discursos histórico, ficcional e memorialístico, entendendo-se que essas categorias não são estanques e isoladas, mas se relacionam, se misturam em certos aspectos e se confundem, sendo por isso fundamental refletir sobre elas.

No segundo capítulo – Città di Roma: livro de memórias – será feita uma apresentação do livro Città di Roma, caracterizado como pertencente ao gênero “livro de memórias”. Nesta parte do texto haverá também a caracterização e indicação das semelhanças e diferenças entre esse gênero e textos a ele fronteirizos, também identificados como “narrativas da memória”, como o romance histórico, o testemunho, a biografia, a autobiografia e a autoficção. Serão apontados, ainda, elementos desses outros gêneros que podem dialogar com o livro em análise.

Por fim, no terceiro capítulo – Memórias entretecidas: a costura entre memória individual e memória coletiva em Zélia Gattai – será apresentada uma análise do livro de Zélia Gattai, identificando os modos pelos quais se mesclam, em suas memórias pessoais, as memórias de outras pessoas e as memórias coletivas acerca da história do Brasil.

Foram planejadas, a partir dessa estrutura, três grandes etapas para a pesquisa, antecedidas de uma pesquisa bibliográfica inicial em relação aos eixos teóricos a serem abordados e à fortuna crítica da autora. Em todas as etapas será realizada a leitura e o fichamento dos textos lidos, os quais serão discutidos em reuniões periódicas com a orientadora da pesquisa. Como a obra analisada e um dos objetivos da pesquisa envolvem a questão histórica da época da narração, será necessário também contextualizar os eventos históricos mencionados no livro, por meio da consulta a obras referenciais de História do Brasil. O referencial teórico principal para fundamentar a pesquisa abrangerá, principalmente, obras dedicadas às reflexões acerca da memória, das relações entre história e literatura e das diversas formas pelas quais essas “narrativas da memória” podem ser constituídas.

Para a primeira etapa da pesquisa, já em andamento, serão analisados textos que abordam conceitos pertinentes à relação entre a narrativa e a memória, a história e a ficção, a partir em especial das obras *O fio e os rastros: verdadeiro, falso, fictício*, de Carlo Ginzburg (2007); *Narrativa: ficção e história*, organizada por Dirce C. Riedel (1998); *História. Ficção. Literatura*, de Luiz Costa Lima (2006); *Memória e História*, de Jacques Le Goff (2003) e *A memória coletiva*, de Maurice Halbwachs (2006). Será realizada também, nessa etapa, uma primeira leitura analítica do corpus e um mapeamento das questões históricas que permeiam a narrativa.

Já a segunda fase deste trabalho prevê o estudo de obras referentes às “narrativas da memória”, com destaque para *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*, de Philippe Leujeune (2008); “A escrita de si”, de Michel Foucault (1992); *O espaço biográfico: dilemas de subjetividade contemporânea*, de Leonor Arfuch (2010) e *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*, de Diana Miranda Kingler (2007).

Na terceira e última etapa da pesquisa serão retomadas, em especial, as reflexões de Jacques Le Goff (2003) a respeito da conceituação e representação da memória e de Maurice Halbwachs (2006) acerca das relações entre memória coletiva e memória individual, as quais embasarão a análise crítica da obra de Zélia Gattai, desenvolvida também nesta etapa.

A leitura das memórias de Zélia Gattai permite conhecer um pouco mais sobre a história política do Brasil a partir de uma visão que normalmente não é mostrada na história oficial: a visão de uma mulher que narra, a partir de seus vínculos familiares, uma outra história do Brasil, uma história que parte do cotidiano e apresenta as pequenas lutas diárias de pessoas anônimas (ou nem tanto) por um país sem injustiças; de pessoas que, ao buscar a igualdade e a liberdade, precisaram deixar o Brasil em momentos em que não se respeitava a liberdade de expressão, vivendo a experiência do exílio; de pessoas que, em trajetórias anteriores, haviam feito o percurso inverso e buscado no Brasil as condições para uma vida melhor, na qual pudessem realizar seus sonhos, e passado por grandes decepções e alegrias, como foi o caso dos imigrantes italianos.

Em um contexto em que as obras memorialísticas ainda são pouco valorizadas na academia brasileira, nos últimos anos as chamadas “escritas de si” têm se afirmado como uma linha de estudos relevante. A pesquisa proposta irá se juntar a essa vertente, possibilitando a ampliação das análises sobre materiais que contribuem para aumentar os estudos relativos às relações entre memória, história e ficção, os quais vêm garantindo seu espaço tanto campo da



literatura quanto no campo da história, atestando a importância de se refletir sobre as interfaces entre essas duas áreas do saber.

Além disso, como a obra da escritora Zélia Gattai foi objeto de poucas pesquisas acadêmicas, ela se apresenta como um terreno a ser descoberto pelos estudos literários. Com a leitura de sua obra, a compreensão da história brasileira a partir de outros elementos que não os da história oficial, como o são as memórias pessoais e coletivas, poderá enriquecer o entendimento da história oficial de nosso país.

### Referências

ARAGÃO, Maria Lucia. **Memórias literárias na modernidade**. Letras, Santa Maria, n 3, jan./jun. 1992. Disponível em: <<http://cascavel.ufsm.br/revistas/ojs-2.2.2/index.php/letras/article/view/11423/6898>>. Acesso em: 10 ago. 2015.

ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico**: dilemas de subjetividade contemporânea. Trad. Paloma Vidal. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2010.

COMPAGNON, Antoine. **Literatura pra quê?** Trad. Laura Taddei Brandini. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

COSSON, Rildo; SCHWANTES, Cíntia. Romance histórico: as ficções da história. Itinerários, Araraquara, n. 23, p. 29-37, 2005.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: \_\_\_\_\_. **O que é um autor?** 3. ed. Trad. Antonio F. Cascais e Eduardo Cordeiro. Lisboa: Passagens, 1992, p.129-160.

GATTAI, Zélia. **Anarquistas, graças a Deus**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

GATTAI, Zélia. **Città di Roma**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

GINZBURG, Carlo. Introdução; Apêndice – provas e possibilidades. In: **O fio e os rastros**: verdadeiro, falso, fictício. Trad. Rosa Freire d'Aguiar e Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 7-14; 311-335.

GOFF, Jaques Le. **História e Memória**. Trad. Bernardo Leitão. Campinas: Editora Unicamp, 2003.

HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva**. Trad. Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

KLINGER, Diana Irene. **Escritas de si, escritas do outro**: o retorno do autor e a virada etnográfica. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico**: de Rousseau à Internet. Trad. Jovita M. G. Noronha e Maria Inês C. Guedes. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

MIRANDA, Wander Melo. A ilusão autobiográfica. In: \_\_\_\_\_. **Corpos escritos**. Graciliano Ramos e Silviano Santiago. São Paulo: EDUSP, 1992. p. 25-41.

NERY, Hermes Rodrigues. Zélia Gattai e a alegria de viver. Entrevista. Site UOL, 14 jan. 1989. Disponível em: <<http://medei.sites.uol.com.br/penazul/geral/entrevis/gattai.htm>>. Acesso em 28 mar. 2011.

NUNES, Benedito. Narrativa histórica e narrativa ficcional. In: RIEDEL, Dirce C. (Org). **Narrativa**: ficção e história. Rio de Janeiro: Imago, 1998. p. 9-35.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **Fronteiras da ficção**: diálogos da história com a literatura. Revista de História das Ideias, v. 21, p. 33-57, 2000.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. O testemunho: entre a ficção e “real”. In: \_\_\_\_\_. **História, memória, literatura**: o testemunho na Era das Catástrofes. Campinas: Editora UNICAMP, 2003. p. 371-385.

SILVA, Wilton Carlos Lima da. **Biografias**: construção e reconstrução da memória. Fronteiras, Dourados, MS, v.11, n. 20, p. 151-166, jul./dez. 2009.

TEZZA, Cristóvão. Literatura e biografia. **Conferência XI Congresso Internacional da ABRALIC**. Tessituras, Interações, Convergências. São Paulo, USP, 16 de julho de 2008.

## VERSIPROSA, DE CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE: A DILUIÇÃO DAS FRONTEIRAS LITERÁRIAS

Sônia Pereira Dias (UNIMONTES)

**Resumo:** Este estudo aborda, em especial, as produções poéticas do livro *Versiprosa* (1967), que reúne crônicas escritas por Drummond para os jornais cariocas *Correio da Manhã* e *Jornal do Brasil*, e para a revista *Mundo Ilustrado*. Compreendemos que as crônicas-poemas que o livro abrange revelam “uma graça intelectualizada” produzida através da ironia que crítica autoridades políticas e o próprio contexto social e político da época em que as crônicas foram publicadas. O próprio Drummond coloca em discussão a matéria desse livro, pois suas crônicas estão em forma de poesia. Assim sendo, a pesquisa é de cunho teórico e bibliográfico.

**Palavras-Chave:** *Versiprosa*; Carlos Drummond de Andrade; crônica; poesia; ironia.

Carlos Drummond de Andrade destacou-se no meio literário e jornalístico como poeta e como cronista, estreitando os limites entre os gêneros crônica e poesia, demonstrando em seu fazer poético, por meio de uma linguagem peculiar e multifacetada, os conflitos que se verificam no contexto sócio-histórico e cultural em que viveu, permitindo que algumas de suas poesias evidenciassem esse conflito entre o “eu” e o mundo.

As produções poéticas do livro *Versiprosa* (1967), reúnem crônicas escritas por Drummond para os jornais cariocas *Correio da Manhã* e *Jornal do Brasil*, e para a revista *Mundo Ilustrado*. Essa obra abarca 102 crônicas em versos, escritas entre 1954 a 1970. Compreendemos que as crônicas-poemas que o livro apresenta revelam “uma graça intelectualizada” produzida através da ironia, que critica autoridades políticas e o próprio contexto social e histórico da época em que elas foram publicadas.

Ao verificarmos o lugar da gênese de *Versiprosa*, logo observamos sua multiplicidade de formas e a polissemia da linguagem presente no livro, pois seus textos preexistiram em colunas de jornais e, se era uma coluna destinada a receber crônicas, aí se viram publicadas durante anos seguidos algumas dezenas de crônicas-poemas. Destarte, notamos que há nesse

livro a fusão de dois gêneros literários distintos para originar um novo gênero. Também percebemos a mudança de espaço e do meio de circulação por que passa o texto primeiro (a crônica na coluna do jornal) até a difusão do texto segundo (o poema na página de um livro); presenciamos uma diluição entre as fronteiras dos gêneros literários e dos espaços de circulação do texto, o que denota que não há uma delimitação conceitual e genérica no momento da escrita, há uma preocupação com o fazer literário.

Assim sendo, ao analisarmos a configuração do livro *Versiprosa*, compreendemos que há uma mescla de gêneros literários que o transforma num gênero híbrido, e que o faz transitar entre o meio jornalístico e o literário. Sua composição, seu meio de circulação e divulgação proporcionam a proximidade entre o autor e o leitor, estabelecendo com este um diálogo sobre os acontecimentos sociais.

Desta forma, verificamos que *Versiprosa* é um livro que possui algumas propriedades características da crônica e também da poesia. Crônica, pois, como já foi dito, seus textos nascem primeiramente nas páginas de jornais, que agregam o efêmero e o factual, que se atêm a temas cotidianos. Poesia porque concentram em si a subjetividade, uma vez que o escritor manifesta um lirismo perante um objeto ou um fato externo por ele observado e que, para isso, utiliza de recursos que recriam uma imagem, uma notícia, um acontecimento através da poesia. Desse modo, deposita nas produções sua emoção; movido pela subjetividade, apreende a essência do objeto ou do fato observado e analisado, e o pinta, o narra para além do visto, do real e do óbvio. Para isso, recorre a recursos linguísticos e estéticos para habilitar o leitor a ver e a ler além do factual, além do escrito.

Nesse livro, Drummond apresenta duas denominações para os escritos. A primeira indicação é o subtítulo, que esclarece o conteúdo que se encontra no livro. O escritor, entre parênteses, assim apresenta *Versiprosa*: “Crônica da vida cotidiana e de algumas miragens”. Ali se encontram causos do dia a dia, uma conversa informal e a reconstrução de alguns fatos reais através da criação literária. Desse modo, ele retrata os acontecimentos de seu tempo por meio dos versos e de uma linguagem cotidiana e poética.

Na segunda designação para o livro, a qual se apresenta como uma justificativa quanto à nova produção, Carlos Drummond se dirige ao leitor para lhe dizer o porquê da nova palavra “versiprosa”. Nas palavras do autor:

Versiprosa, palavra não dicionarizada, como tantas outras, acudiu-me para qualificar a matéria deste livro. [...]. Crônicas que transferem para o verso comentários e divagações da prosa. Não me animo a chamá-las de poesia. Prosa, a rigor, deixaram de ser. Então, versiprosa. (ANDRADE, 2002, p. 508).

Isso posto, notamos que nem mesmo Carlos Drummond de Andrade consegue classificar a que gênero o livro pertence, pois a matéria que se encontra no livro não é prosa nem poesia, é a fusão dos dois gêneros, tão peculiares ao seu estilo e forma. Dessa maneira, o próprio poeta coloca em discussão os conceitos sobre prosa e poesia, haja vista que as fronteiras entre esses gêneros são diluídas com o advento da modernidade, permitindo uma diversidade de possibilidades estéticas empreendidas por um contexto de renovação e modificação das matrizes genéricas, das temáticas e da essência expressiva que, anteriormente, foram preestabelecidas pelos modelos da tradição clássica. Assim, os limites fixados pelas regras da tradição literária sofreram com o decorrer do tempo uma mutabilidade em sua forma. Esta mutabilidade foi operada por uma transformação junto aos procedimentos estéticos e por uma liberdade formal que possibilita desenvolver e multiplicar os modelos composicionais característicos de cada gênero, permitindo que uma obra integre ao mesmo tempo mais de um gênero.

Todavia, para o crítico Massaud Moisés (1983), o autor comete um equívoco na frase: “prosa, a rigor, deixaram de ser”, visto que “somente deixariam de ser [prosa] nos casos em que os versos encerrassem poesia; nos demais, prosa rimada – versiprosa.” (MOISÉS, 1983, p. 253). Logo, não é porque as crônicas estão em forma de verso que deixaram de ser prosa; pelo contrário, o texto congrega duas formas distintas que agora convergem em uma, a prosa rimada. Destarte, Versiprosa apresenta elementos que pertencem à poesia, como por exemplo, os versos, o caráter lírico, a sensibilidade do cronista, um “eu” que se projeta em diálogo para o outro, mas, por outro lado, o livro não se restringe a uma regra formal, já que manifesta uma liberdade criadora.

Se ao gênero lírico pertencem unidades que lhe são peculiares, como: a rima, a métrica, o ritmo e a composição, da mesma maneira, notamos elementos que são característicos da prosa, sendo eles: a ação, o tempo, o espaço, a linearidade da escrita, a criação de personagens, o diálogo marcado, uma linguagem que exprime o cotidiano, a trama,

o drama e o enredo. Logicamente que a distinção das formas em prosa deve ser feita a partir da função que esses elementos exercem, seja na forma, seja no conteúdo, e não a partir de sua simples presença ou ausência, para assim atestar a qualidade e a expressividade do texto em prosa, uma vez que para cada determinado tipo textual<sup>121</sup> haverá elementos e aspectos que predominam mais em uns que em outros. Como Versiprosa carrega em sua composição particularidades tanto da prosa quanto da poesia, há de se atentar para o fato que nos aponta Massaud Moisés:

A crônica em versos afugenta a poesia de seu núcleo: a reportagem versificada instala-se em lugar do ritmo poético. A explicação parece simples: para não ser poesia “pura”, sem as aderências do cotidiano, e permanecer crônica, o poema (a sucessão de versos) agarra-se ao acontecimento. [...] ao leitor cabe não se deixar iludir pelos versos, uma vez que o evento histórico neles prepondera sobre o “eu” gerador de poesia. [...] a crônica em versos semelha transferir para a forma o pressuposto lírico, que não necessita do metro para impor-se e dominar. (MOISÉS, 1983, p. 253).

Nessa perspectiva, o lirismo que presenciamos nas crônicas-poemas do livro em estudo é uma síntese de informatividade com indícios de confessionismo, posto que um “eu” demonstra sua sensibilidade perante os episódios exteriores por ele vividos ou observados. Essa composição literária, quer em forma de prosa, quer em forma de poesia, exprime uma realidade social (hoje remota), examina o contexto do país com humor e ironia e transfere para os versos a subjetividade<sup>122</sup> do autor, mas também denota uma objetividade<sup>123</sup> na elaboração da escrita. De modo que, de acordo com Massaud Moisés, “as características da crônica [...] se casam perfeitamente com o lirismo: não dispensando o acontecimento, plano do ‘não-eu’, nem o lirismo, plano do ‘eu’, a crônica pode ser conceituada como a poetização

<sup>121</sup> Os tipos textuais correspondem a sequências textuais que podem ter natureza narrativa, argumentativa, injuntiva, descritiva e expositiva.

<sup>122</sup> Consideramos tal subjetividade como uma manifestação cognitiva e expressiva do sujeito individual para uma coletividade; assim, o sujeito toma conhecimento dos fatos externos a partir de referenciais próprios, por meio dos quais o mundo é experimentado e percebido, e o sujeito encontra maneiras de nele atuar.

<sup>123</sup> A objetividade é aqui entendida como o caráter imparcial do sujeito diante dos fatos que narra, e não a informação imediata; logo, o sujeito se apresenta neutro diante de uma determinada situação que comunica ao seu leitor, pois cabe ao outro a apreciação e o julgamento dos fatos narrados.

do cotidiano.” (MOISÉS, 1983, p. 255). Como se verifica, essa poetização do cotidiano somente é possível quando, ao acontecimento narrado e analisado, combina-se uma expressividade, um estilo e uma composição peculiar, funcionando como elementos essenciais na produção do texto.

A diluição das fronteiras literárias acontece, especificamente, na folha do periódico, pois Drummond não segue à risca o aspecto da coluna do jornal. O local que necessariamente era destinado à publicação da crônica também é o lugar em que se podem publicar poemas e poesias. Notamos que foi em Versiprosa, a partir de 1954, que Drummond deixou isso mais evidente, quando passou a conceder ao jornal não uma crônica em prosa, mas sim, uma crônica em versos, além de tecer diálogos com seu leitor. Produção literária esta para a qual até o próprio poeta tenta encontrar uma explicação e uma classificação. Logo, prosa e poesia estão unidas em um só texto, em um veículo de informação que era lugar propriamente dito da crônica, do artigo de opinião, do ensaio crítico. Dessa forma, fundem-se os gêneros literários, através da criação poética, da habilidade em escrever e de uma mente inovadora que não aceita o convencional e o que já está preestabelecido pelas formas literárias.

Ao analisarmos o contexto político em que Versiprosa foi escrito e o período em que Drummond desempenha a função de chefe de gabinete de Capanema, (entre 1934 a 1945), relacionando-se a órgãos e personalidades políticas, percebemos que ele ocupa determinado cargo que lhe possibilita vivenciar o ambiente oficial, que se inicia para ele na era Vargas. Segundo Roberto Said (2005), é nesse ambiente de funcionalismo público frente aos acontecimentos do país, participando e vivenciando os episódios de revoluções e tramas políticas, que Drummond entra em um conflito interior, ou melhor, vive em si um duplo. Esse duplo é caracterizado entre o Drummond, “gauche errante”, e o Drummond, “escrevente das elites revolucionárias”:

A imagem de Drummond surge, em meio às disputas e aos desentendimentos que polarizavam tanto os políticos quanto os modernistas mineiros, na condição de um escriba oficial que oferecia sua habilidosa pena a causas políticas não tão nobres. A escrita do literato repartiu-se, ou melhor, duplicou-se em manifesto político no contexto pós-revolucionário. [...]. Decerto as mãos do poeta contradiziam-se diante do espetáculo do mundo, diante das tramas que

envolviam, simultaneamente, a consolidação da República Nova e da arte moderna brasileira. Enquanto uma traçava, nos anos que cercavam o golpe político, o personagem gauche, o cavaleiro errante que se esquivava de todas as convenções, a outra trabalhava, impregnada de estranha sujeira, como escrevente das ditas elites “revolucionárias”. (SAID, 2005, p. 34).

Sendo um poeta, ele tem a necessidade de falar daquilo que lhe instiga a consciência e do que perturba o espírito. Porém, como funcionário público comprometido com seu cargo, também precisa escrever para seu chefe e para as elites governamentais discursos de tom político e ufanista.

Desse modo, verificamos que nos poemas do livro *Versiprosa* os sujeitos, lírico e social ou histórico, mesclam-se, uma vez que Drummond manifesta, por meio de sua escrita e através do eu lírico, as vivências, indignações e insatisfações em relação ao ambiente político. Contudo, não podemos confundir os sujeitos existentes no texto poético e no texto oficial de caráter político. Cada um possui sua particularidade: o ser histórico é o sujeito que atuou como chefe de redação de jornal e também como funcionário público; o ser no papel é aquele sujeito constituinte nas crônicas-poemas que não está realmente intrincado com as causas políticas, camuflando suas verdadeiras considerações a respeito do que nos relata.

É importante salientar que a professora e pesquisadora Leticia Malard, em seu livro *No vasto mundo de Drummond* (2005), fez uma primeira pesquisa onde levanta a questão de que há em *Versiprosa* alguns poemas ou, como ela prefere dizer, prosa versificada, que constroem uma paródia poética em semelhança às *Cartas Chilenas*. No capítulo “O riso intelectual da paródia”, a pesquisadora também se pergunta e propõe uma resposta aos poemas de Drummond, fazerem uma acentuada crítica ao contexto político da época, vejamos:

Caberia indagar porque Drummond parodiou *Cartas Chilenas* em poemas de 1955 a 1958, para não mencionar outros de outras épocas. Talvez a resposta possa ser encontrada na reconstituição do contexto político brasileiro. “Verão”, por exemplo, datado de 04 de dezembro de 1955, é escrito menos de um mês depois que o Ministro da Guerra,



General Teixeira Lott, depôs o substituto legal de Café Filho, Presidente da República. [...]. Escrevendo Drummond seu texto obrigatório para o jornal no clima dessa confusão política, a paródia de Cartas chilenas vinha a calhar. Tal como Critilo, pseudônimo do autor das Cartas, Drummond escreve a um amigo; não para falar das trapalhadas de um general (talvez isso nem fosse possível), mas de um assunto neutro: a chegada do verão! Entretanto, a questão política do momento perpassa pelo poema. (MALARD, 2005, p. 123).

Ao analisarmos o poema e o contexto histórico em que foi escrito, Drummond, de maneira jocosa e muito inteligente, reconstitui uma cena um tanto ilegal da política brasileira da década de 50. Compreendemos que antes de ser um delator da realidade que envolve toda a sociedade e, principalmente, as altas camadas políticas do Congresso, Drummond é um poeta que utiliza a literatura, a poeticidade, os versos e um veículo de comunicação muito abrangente, o jornal, para que um tema tão inconstitucional fosse analisado sob outra vertente.

Em Versiprosa, Drummond conta-nos os causos do dia a dia. As observações que o cronista-poeta recolhe do tempo em que vive expressam uma crítica velada, sem afirmações e julgamentos quanto às ações de políticos. Às vezes, chega a afastar-se do assunto principal que comunica em sua crônica, assunto esse que exige do leitor envolvimento com o contexto para compreendê-lo e tirar conclusões das histórias narradas pelo autor. É possível perceber que o cronista-poeta dissimula sua verdadeira atitude diante dos fatos que observa, pois utiliza vocábulos que denotam comicidade ao tecer um diálogo com o público leitor, fazendo com que este reflita e analise aquilo que lhe é narrado.

Nessa perspectiva, compreendemos que as crônicas-poemas que o livro apresenta revelam, utilizando expressão de Letícia Malard (2005), “um riso intelectualizado”, haja vista que “o conceito de riso mistura-se a vários outros conceitos, como os de humor, ironia, comédia, piada, brincadeira, sátira, grotesco, farsa ou jogo de palavras.” (DUARTE, 2006, p. 57).

Destarte, é importante ressaltar que a presença da ironia, nas composições poéticas do livro em estudo, não é perceptível aos olhos de um leitor desatento ou desinformado sobre o contexto de criação e publicação das crônicas-poemas. Por isso analisamos algumas dessas crônicas-poemas à procura dessa “graça intelectualizada”, que faz das composições poéticas

um jogo de palavras, em que coisas sérias são reveladas de maneira dissimulada e acontecimentos banais são amenizados pela significação que as palavras adquirem no espaço do poético.

Nessa direção, nos apoiamos, para a realização da análise interpretativa das crônicas-poemas, na elaboração de conceitos propostos por Linda Hutcheon (2000), pois, conforme a autora, “é a ironia ‘em uso’, no discurso, que é sua preocupação primeira: a ‘cena’ da ironia é uma cena social e política, [...], é o seu funcionamento em contexto(s) que é meu [seu] principal interesse.” (HUTCHEON, 2000, p. 19).

É indispensável nesse estudo destacar a função daquele que produz a ironia, bem como daquele que a apreende, para que assim o “riso intelectualizado” seja não apenas estabelecido, mas também compreendido, uma vez que

O interpretador pode ser – ou não – o destinatário visado na elocução do ironista, mas ele ou ela (por definição) é aquele que atribui a ironia e então a interpreta: em outras palavras, aquele que decide se a elocução é irônica (ou não) e, então, qual sentido irônico particular ela pode ter. [...] não há garantias de que o interpretador vá “pegar” a ironia da mesma maneira como foi intencionada. [...] esse processo produtivo, ativo, de atribuição e interpretação, envolve ele mesmo um ato intencional, de inferência. A pessoa geralmente chamada de “ironista”, no entanto, é aquela que pretende estabelecer uma relação irônica entre o dito e o não dito, mas pode nem sempre ter sucesso em comunicar aquela intenção (ou relação). (HUTCHEON, 2000, p. 28).

Ao conduzirmos tal discussão à análise de Versiprosa veremos, primeiramente, que o leitor assume a função de interpretador das crônicas-poemas, leitor este que lê os jornais nos quais as crônicas-poemas foram publicadas – estamos aqui nos referindo ao primeiro leitor das crônicas, aquele que compartilha o mesmo contexto com o autor. Na disseminação desse texto, que contém informações dirigidas a um público visado pelo autor, também haverá um público não visado por ele, como, por exemplo, o leitor atual das crônicas-poemas – neste caso, estamos nos referindo a um segundo leitor, aquele que não compartilha do mesmo contexto histórico. Constatamos que, por mais que haja intenção do autor em produzir a

ironia, é necessário que haja um leitor/interpretador para “pegar”, captar e fazer a ironia acontecer; para isso é preciso que esse leitor busque inferências dentro do próprio contexto em que vive e o qual compartilha com o autor, ou pelo menos que busque informações desse contexto para conseguir apreender a ironia que é desenvolvida e a informação que é dissimulada e veiculada na crônica-poema.

Prosseguindo, Hutcheon destaca que o ironista tem a intenção de estabelecer uma comunicação irônica em sua elocução, já que espera que seu destinatário consiga entendê-la e captá-la, contudo nem sempre ela será reconhecida por seu leitor. Para ter sucesso essa comunicação irônica, a relação entre “o dito e o não dito” deve coexistir, pois um é o complemento do outro para que o sentido irônico seja percebido.

O que seria o “dito” e o “não dito”? Entendemos, ao analisar Versiprosa, que essa relação é proporcionada pelo sentido e a significação que as palavras podem assumir dentro do texto poético, quando o autor as utiliza em sentido figurado; além disso, combina-as com informações verdadeiras quando menciona nos versos de sua crônica nomes de personalidades políticas que existiram e fatos reais que aconteceram em seu contexto sócio-histórico e cultural. No entanto, por meio da criação poética, o autor brinca com as palavras, faz trocadilhos, mistura ou oferece apenas uma parte dos nomes aos quais ele faz referência, deixando ao leitor a tarefa de encontrar e descobrir as armadilhas ou os significados que as palavras escondem. Apesar desses artifícios, ele deseja que seu leitor consiga entender, compreender e captar sua intenção e o sentido irônico do texto. Todavia se o leitor/interpretador/atribuidor de ironia não participa do contexto de criação das crônicas-poemas, ele precisa buscar inferências para que seja possível que a intenção do autor/ironista seja apreendida por ele, o leitor atual.

A exemplo do que argumentamos, citamos fragmento da crônica-poema “Entrevista (Exclusiva)”:

#### ENTREVISTA (EXCLUSIVA)

- Marechal, o senhor que é candidato  
ainda não registrado mas de fato,  
poderá nos dizer o seu programa?
- Ah, quem dorme de pé não cai da cama.

Eu lhe dou, não promessas, mas decretos,

pois, pelos vaticínios mais corretos,

já ganhei a eleição na maciota,

já sou o Presidente, tome nota.

– Mas, como assim?

– Pois o senhor não vê

que até perdendo ganha o PSD?

Napoleão, como sabe, era lotista,

e eu sou, eu sempre fui um pessedista.

[...]

– Marechal, os partidos...

– Um momento.

O nome já revela: estão partidos,

mas saberei torná-los bem unidos

– pegue o mote –

num só e majestoso: o PDLote.

(ANDRADE, 2002, p. 562-563 [26-7-1959]).

Primeiramente, temos de entender o contexto situacional que a crônica-poema aborda. Para isso, recordemos a histórica política brasileira. Quando foram convocadas as eleições de 1955, os partidos políticos getulistas do PSD e PTB<sup>124</sup> uniram-se e lançaram para candidato Juscelino Kubitschek (JK); embora não tenha obtido a maior porcentagem dos votos – conquistou apenas 36% do eleitorado –, ele foi o candidato que conseguiu o maior número de votos válidos. No entanto, a UDN, que apoiou o PDC e o PSB<sup>125</sup>, lançando como candidato Juarez Távora, não aceitou a derrota e tentou impugnar a posse dos eleitos, acusando de corrupção o pleito eleitoral. Fracassadas as tentativas junto ao Congresso para a anulação das eleições, a UDN, com o apoio de grupos das Forças Armadas, organizou um golpe de Estado. O levante foi interrompido pela atuação do Ministro da Guerra, Henrique Teixeira Lott, que na manhã do dia 11 de novembro de 1955 ocupou o Rio de Janeiro com

<sup>124</sup> PSD: Partido Social Democrático (ppededista). PTB: Partido Trabalhista Brasileiro (petebista).

Ambos partidos são de ideologia varguista.

<sup>125</sup> UDN: União Democrática Nacional (udenista). PDC: Partido Democrata Cristão. PSB: Partido Socialista Brasileiro.

Todos de ideologia antivarguista.

tropas e tanques militares, provocando a fuga de Carlos Luz, presidente da Câmara dos Deputados e a de Carlos Lacerda, líder da UDN, dentre outros rebeldes. Colocando-se a favor da lei, o general Lott garantiu a posse dos eleitos para 1956.

Após esses acontecimentos e após JK presidir o Brasil nos seus cinco anos de mandato, em 1960, ele apoia, para candidato a presidente da República, o general Lott, mantendo sua aliança com os setores militares e os partidos PSD – PTB – PSB, porém Lott obtém apenas 32% dos votos, perdendo assim a eleição.

A crônica-poema retrata o ambiente eleitoral e, principalmente, a atuação do general Lott e a coação exercida por ele no espaço político, por isso a sua comparação com a figura de Napoleão, que, como se sabe, participou e atuou ativamente na política e nas ações militares de seu país. A atuação de Lott no cenário político e militar brasileiro é tão intensa, que o poeta em sua crônica-poema faz essa relação entre os dois generais e designa alguns nomes para a coligação partidária de Lott, uma vez que o chama de lotista, pessedista e ainda cria seu próprio partido o PDLote. O sujeito lírico nos apresenta a certeza do Marechal, o general Henrique Teixeira Lott, candidato a presidente em 1960, de conquistar a vitória, induzindo a pensar, pelas suas falas, que ganhará a eleição sem esforço nem complicação.

Em relação aos partidos políticos, o poeta os ironiza por meio da voz do eu lírico e deixa claro como há apenas dois partidos; sendo assim, ou se é lotista, ou pessedista. O poeta é tão irônico que insinua que ser de um ou outro partido acaba sendo a mesma coisa, porque o PSD é o partido eleitoral ao qual o general Lott está vinculado como candidato. Por fim, a entrevista termina dizendo que os partidos estão partidos, e, causando graça aos que leem o verso, o Marechal sabe o que fazer para uni-los, criando o PDLote – novamente o Lott como salvação de uma provável desordem.

Percebemos diante da explanação até aqui feita, que fica fácil ao leitor que é contemporâneo a Drummond compreender o sentido que as palavras deste expressam, pois vivencia o mesmo contexto histórico que o escritor. O leitor, e também interpretador da ironia, precisa levantar inferências de ou sobre o contexto em que se publicaram as crônicas, para assim ser capaz de atribuir a ironia e entender a intenção do autor ao escrever tal crônica. Nessa crônica-poema, a ironia encaminha-se para o sarcasmo, pois as respostas que o personagem do Marechal dá ao seu entrevistador são zombeteiras, sempre usando um tom de quem está além dos problemas e ciente de como resolvê-los. Mas também é irônica a maneira como o poeta apresenta o Marechal. Embora não se dirija a ele diretamente, ataca-o através do

partido político a que pertence, ou melhor, que cria, alcunhando o partido de PDLote, ao mesmo tempo nomeando o marechal de lotista e pessedista.

Ao interpretador, como se vê, recorrer ao contexto é crucial para entender a intenção do autor em mostrar os rumos e as alianças da política brasileira. Nesse sentido, quando o poeta dá voz ao marechal para nos dizer que os partidos estão partidos, vê-se a atenção com que aborda a situação da realidade política brasileira. Se antes as coligações partidárias designavam a união de forças dirigentes pela mesma causa, opinião, mesmo interesse e mesma ação política, agora designavam a luta pelo poder político e a distribuição de benefícios e favorecimentos, tornando os partidos um grupo fracionado pelos próprios interesses.

Por fim, notamos que o dito se concentra na própria figura do general Lott, e o não dito é a recriação imaginativa desse ambiente político, com nomes associativos ao partido político e ao próprio nome do general Lott, para designá-lo, e que também moldam seu caráter, ou melhor, o do personagem, o marechal. Logo, o dito e o não dito se relacionam, proporcionando ao interpretador fazer inferências e captar a intenção proposta pelo ironista para que o sentido irônico do texto seja suscitado.

Dessa forma, quando a ironia atua em um discurso ou numa comunicação, leva seus agentes a uma determinada posição sobre aquilo que ela afirma ou provoca, uma vez que não se realiza isoladamente; para que ela exista, é imprescindível sua interação com um contexto social, com as marcas textuais e orais ou visuais (quando se trata de um diálogo frente a frente), a intenção do ironista e uma avaliação crítica do interpretador. Pois,

Atribuir ironia envolve, assim, inferências tanto semânticas quanto avaliadoras. A aresta avaliadora da ironia nunca está ausente e, é verdade, é o que faz a ironia trabalhar diferentemente de outras formas com as quais ela parece ter semelhança estrutural (metáfora, alegoria, trocadilhos). [...], esse é o caso do tom ser levemente provocativo ou devastadoramente rude, do motivo inferido ser uma brincadeira benigna ou uma crítica corrosiva. (HUTCHEON, 2000, p. 29).

Nessa perspectiva, a ironia suscita no ironista e no interpretador uma atitude avaliadora, um sentimento e um julgamento diante do que comunica, sendo, por isso,

diferente de outras figuras retóricas, uma vez que detém em si uma consciência crítica do dito e do não dito. Assim, as inferências e os significados que confere ao discurso resultam em efeitos os mais diversos em seu interlocutor, que oscila entre efeitos emocionais e uma percepção racional e reflexiva.

Frisamos ainda que, segundo Linda Hutcheon, a ironia é notada porque o leitor está restrito a uma “comunidade discursiva” diretamente relacionada a ele e com expectativas de leitura a partir do domínio cultural desse leitor. Dessa forma, as “comunidades discursivas” se explicam a partir da perspectiva do leitor e da constatação deste quanto aos conteúdos irônicos, ou seja, a partir de temas culturais, visto que a leitura de um texto poderá ocorrer acerca do efeito cultural e da imputação de sentido irônico dado pelo leitor quando este possuir conhecimentos e informações anteriores que lhe façam identificar a ironia.

Entretanto, para que a ironia se estabeleça no discurso desenvolvido em Versiprosa, não basta apenas saber em qual contexto cultural e comunidade discursiva o leitor das crônicas está inserido; é preciso, antes, identificar o ambiente em que o poeta Drummond está envolvido e do qual participa, haja vista que ele é o primeiro a colocar esse ambiente em análise, ele é o primeiro que o observa. Embora esteja vivendo no mesmo espaço que o poeta, o leitor contemporâneo a ele não está inserido nas mesmas tramas, não está comprometido com uma função como a dele, o leitor talvez não observe e não apure os fatos como o próprio poeta. Isso porque Drummond está próximo dos acontecimentos nacionais, do ambiente político, enquanto seu leitor está distante. Devemos, porém, atentar para a possibilidade de que haja leitores críticos que compreendam a informação difundida por Drummond nas crônicas-poemas em sua totalidade.

Portanto, se a literatura é uma arte social e histórica, e se uma obra questiona ou denuncia o meio social, compreendemos que há uma soma de valores recebidos e trocados entre o autor, o ambiente, o contexto, a sociedade e o leitor; logo, todos colaboram para a composição do produto social que transcende o histórico: o poema, pois, segundo Antonio Candido: “todo processo de comunicação pressupõe um comunicante, no caso o artista; um comunicado, ou seja, a obra; um comunicando, que é o público a que se dirige; graças a isso define-se o quarto elemento do processo, isto é, o seu efeito.” (CANDIDO, 2006, p. 31). Dessa maneira, a comunicação que se realiza entre autor e leitor através do poema, causa um efeito em quem o lê e o interpreta. Dessa forma, os poemas de Versiprosa exprimem em sua composição poética e subjetiva, e ao mesmo tempo objetiva, informações, acontecimentos e

reflexões de um tempo e de uma sociedade anterior à do leitor atual. Por conseguinte, quando essas informações e fatos são constatados e compreendidos, causam o efeito que caracteriza a presença da obra na história e na sociedade, posto que lembram ao homem as ações do próprio homem. Também causam o efeito que caracteriza a presença do subjetivo no poema, visto que nele sobressaem a sensibilidade e a expressividade do sujeito social perante os fatos que descreve, vive ou observa, utilizando uma linguagem poética que torna o poema sempre presente; além de recursos estéticos, lexicais, semânticos e sonoros que produzem no poema um efeito transformador e inacabado, sempre em constante renovação, agregando diversos valores e significados às palavras.

### Referências

ANDRADE, Carlos Drummond de. Versiprosa [1967]. In: **Poesia completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**: estudos de teoria e história literária. 9 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006. 193 p.

DUARTE, Lélia Parreira. **Ironia e humor na literatura**. Belo Horizonte: PUC Minas; São Paulo: Alameda, 2006. 358 p.

MALARD, Letícia. **No vasto mundo de Drummond**. Belo Horizonte: UFMG, 2005. 145 p.

MOISÉS, Massaud. A crônica. In: **A criação literária**: prosa II. São Paulo: Cultrix, 1983. p. 245-258.

HUTCHEON, Linda. **Teoria e política da ironia**. Trad. Julio Jeha. Belo Horizonte: UFMG, 2000. 359 p.

SAID, Roberto. **A angústia da ação**: poesia e política em Drummond. Curitiba: UFPR; Belo Horizonte: UFMG, 2005. 118 p.



## EMANCIPAÇÃO OU OPRESSÃO: A CONTRIBUIÇÃO DO DISCURSO SOBRE A HOMOSSEXUALIDADE NA OBRA “O GATO QUE GOSTAVA DE CENOURAS”

Terezinha Richartz (UNINCOR)

**Resumo:** Os livros infantojuvenis são artefatos culturais e, por sua vez, importantes instrumentos para transmissão de padrões, com discursos que reafirmam as noções de gênero e a heteronormatividade. A ideologia permeia essas obras e a maioria dos livros de literatura apresenta discursos fortemente gendrados, sexistas e heterossexuais. Por meio de enredos meticulosamente pensados, do perfil e das falas dos personagens, os autores podem contribuir para reforçar ou para questionar os estereótipos vigentes; assim, as obras de literatura apontam para a igualdade ou para a desigualdade. Nesse sentido, o objetivo do presente artigo é analisar o livro “O gato que gostava de cenouras”, do autor mineiro Rubem Alves, considerando-se o discurso acerca das relações de gênero e da diversidade sexual que é apresentado na obra através dos seus personagens e do enredo construído. Uma vez que o livro é destinado ao público infantojuvenil, é preciso ter atenção à forma como as abordagens são estabelecidas. Compreende-se que a obra expõe uma discussão interessante sobre diversidade sexual, assinalando-se em especial os discursos conflitantes dos diversos atores envolvidos. Como a homossexualidade ainda é tema que carece de debate, o campo de saber formado pelas práticas discursivas elaboradas por muitas instituições trata o assunto como doença ou como desvio comportamental. Outras instituições, porém, estabelecem a desconstrução de um padrão único de comportamento.

**Palavras-Chave:** Relações de gênero, Homossexualidade, Discurso, Rubem Alves.

As identidades sexuais são construções biológicas, sociais, culturais, históricas, políticas e discursivas. Através da orientação sexual, os indivíduos “escolhem” ser heterossexual, homossexual ou bissexual. No entanto, lésbicas, gays, bissexuais, travestis, transexuais e transgêneros – o chamado grupo LGBTT –, são discriminados em uma sociedade que impõe a heteronormatividade.

Como componente educativo, a literatura expressa valores de uma época e serve para legitimar estereótipos e preconceitos. Os valores defendidos em cada contexto histórico estão integrados aos enredos e na linguagem cotidiana.

Nesse sentido, o discurso escrito e falado ocupa lugar preponderante, uma vez que permeia todas as formas de comunicação. Foucault (1996) afirma que determinada formação discursiva constitui um conjunto de forças que colocam em circulação determinada prática discursiva que é valorizada como verdade. Assim, o discurso acaba norteando formas de sociabilidade.

De acordo com Foucault (1986), as palavras apresentam elementos fundamentais para a reflexão. O discurso não pode ser tratado apenas como conjunto de signos (elementos significantes que remetem a conteúdos ou a representações), mas deve ser compreendido como práticas que constituem sistematicamente os objetos de que falam. Os discursos são compostos de signos e o que fazem é mais do que utilizar esses signos para designar coisas. Portanto, é esse “mais” que precisa ser desvendado, que precisa ser descrito.

Na análise do discurso, deve-se levar em consideração o dito e o não dito. Desse ponto de vista, é necessário compreender o contexto histórico e social. Para Foucault, discurso e poder estão entrelaçados e as formas não discursivas que aparecem numa obra – como as instituições sociais e os processos sociais – devem ser contempladas, pois apresentam valores da sociedade que devem ser conservados.

Foucault (1982) defende que o biopoder é uma rede difusa de micropoderes, que não estão num lugar definido, mas em toda a estrutura social, perpassando todos os meandros e controlando a vida. No enredo da obra “O gato que gostava de cenouras”, percebe-se o poder que as instituições têm. A opção sexual é questionada por todos na tentativa de enquadrar o personagem.

Maia (1995, p. 84) afirma que Foucault:

[...] não tem uma teoria geral do poder, a-histórica, podendo ser aplicada a todas as relações de poder existentes na sociedade em qualquer contexto. Ao contrário, ele não pretende fundar uma teoria geral e globalizante, e sim trabalhar uma analítica de poder capaz de dar conta do seu funcionamento local, em campos e discursos específicos e em épocas determinadas.

Assim, ao pensar as relações de poder existentes no livro abordado, é necessário não esquecer seu contexto histórico e as especificidades da sua problemática. No século XXI, o discurso sobre a homossexualidade já avançou, mas as dificuldades sobre o assunto não desapareceram.

Foucault (1982, p. XII) analisa a mecânica do poder, a qual:

[...] se expande por toda a sociedade, assumindo as formas mais regionais e concretas, investindo em instituições, tomando corpo em técnicas de dominação [...]; poder este que intervém materialmente atingindo a realidade mais concreta dos indivíduos – o seu corpo – e que se situa ao nível do próprio corpo social e não acima dele, penetrando na vida cotidiana e por isso podendo ser caracterizado como micropoderes ou subpoderes.

747

Para o filósofo, o Estado não é o centro único do poder. Os micropoderes existem integrados ou não ao Estado. Estão presentes em níveis variados da rede social. O Estado é um “instrumento específico” dentro de um sistema de poderes mais amplos, que o ultrapassam e o complementam. Mesmo com a destruição do Estado, a rede de poderes não é transformada ou aniquilada, porque os poderes não estão localizados em nenhum lugar específico da estrutura social. A rede de poderes “funciona como uma rede de dispositivos ou mecanismos a que nada ou ninguém escapa, a que não existe exterior possível, limite ou fronteira” (FOUCAULT, 1982, p. XIV). O poder está em toda parte, provém de todos os lugares. Não existe uma linha que separa os detentores do poder e aqueles que estão sujeitos a ele. O poder é algo que circula, que funciona em cadeia. Nunca está localizado em um lugar definido. É uma malha fina na qual os indivíduos se movem. Às vezes, exercem poder; em outras ocasiões, são vítimas dele. O poder existe em todo o corpo social, independentemente de as pessoas terem consciência da sua existência.

Todavia, destaca Foucault, o poder não é dominação de um indivíduo sobre outro, de um grupo ou de uma classe sobre outra.

O poder não se divide entre os que o detêm como propriedade exclusiva, e os que não o têm, e o sofrem. O poder deve ser analisado como algo que circula e funciona, por assim dizer em cadeia. [...] O poder não se aplica nos indivíduos, e sim transita através dos indivíduos. [...] O indivíduo é um efeito do poder e, ao mesmo tempo, justamente na medida em que é o efeito, é o elemento de composição do poder. O poder passa através do indivíduo que o constitui (FOUCAULT, 1993, p. 27).

Poder é relação.

E esse caráter relacional do poder implica que as próprias lutas contra seu exercício não possam ser feitas de fora, de outro lugar, do exterior, pois nada está isento de poder. Qualquer luta é sempre resistência dentro da própria rede do poder, teia que se alastra por toda a sociedade e que ninguém pode escapar. Ele está sempre presente e se exerce como uma multiplicidade de relações de forças (FOUCAULT, 1982, p. XIV).

Na compreensão de Foucault, como os indivíduos são livres, há possibilidade de reação por parte daqueles sobre os quais o poder é exercido. Não há poder que anule todo potencial de revolta (MAIA, 1995). Nesse sentido, apesar da tentativa de disciplinamento presente no discurso das instituições, a obra “O gato que gostava de cenouras” mostra a trajetória do felino para ser aceito como homossexual. Trata-se de uma trajetória de resistência silenciosa, mas contínua.

Guattari (1992) esclarece o conceito de resistência aqui utilizado. O autor não destaca os grandes movimentos emancipatórios, pois, segundo ele, os grandes movimentos de subjetivação não costumam levar à emancipação dos sujeitos. São fluidos, sem muita consistência. Fazem barulho, mas são efêmeros. São as pequenas conquistas que fazem a diferença. O engajamento em grupos que sistematicamente lutam para conquistar espaços consegue avanços duradouros, uma vez que os grupos são fruto de discussão. Assim, o monitoramento do que já foi conquistado é importante para não haver retrocessos.

As pequenas conquistas são recorrentes entre aqueles indivíduos quem não apresentam a orientação sexual hegemônica – o grupo LGBTTT transgride a heterossexualidade. Os setores resistentes produzem “subjetivações singulares” ou, em outras palavras, “processos de singularização” que, de maneira geral, recusam:

[...] todos esses modos de codificação preestabelecidos, todos esses modos de manipulação e de telecomando [...] para construir, de certa forma, modos de sensibilidade, modos de relação com o outro, modos de produção, modos de criatividade que produzam uma subjetividade singular. Uma singularização existencial que coincida com um desejo, com um gosto de viver, com uma vontade de construir o mundo no qual nos encontramos, com a instauração de dispositivos para mudar os tipos de sociedades, os tipos de valores que não são os nossos (GUATTARI; ROLNIK, 1996, p. 17).

Na concepção de Guattari e Rolnik (1996), “uma revolução subjetiva” aparece quando as pessoas conseguem expressar seus gostos e desejos mesmo que sejam o oposto do esperado. A sociedade trabalha para produzir indivíduos heterossexuais, todavia, a sexualidade é um movimento vital. Quem consegue se expressar de maneira verdadeira, sem precisar se esconder atrás de máscaras, fica mais forte. O empoderamento dos sujeitos acontece quando não é necessário subterfúgios para esconder sua sexualidade.

Desse modo, a emancipação é um micropoder. Todas as pequenas conquistas devem ser valorizadas, tendo em vista a existência de relações de poder e discursos heterogêneos que influenciam a constituição da identidade.

Além da heteronormatividade, o conceito de patriarcado é utilizado para a análise de um padrão único de comportamento. O patriarcado é um sistema que hierarquiza as relações de gênero. O homem heterossexual é quem manda. A mulher é quase sempre oprimida e explorada (SAFIOTTI, 2004). O homossexual é ainda mais discriminado, pois, a partir dessa perspectiva, não se encaixa na dicotomia homem/mulher tradicional na sociedade. A relação que se configura entre os homossexuais é nova na literatura e, no debate político, sua abordagem está apenas começando. A concepção de família aprovada recentemente pela Comissão Especial do Estatuto da Família, que restringe o núcleo familiar à relação

constituída entre um homem e uma mulher, é um exemplo de tal situação.<sup>126</sup> No entanto, apesar das dificuldades da aceitação da homossexualidade pela sociedade em geral, a união estável entre pessoas do mesmo sexo foi legalizada no país e, independente do que estabelece o estatuto, os casais homossexuais constituem famílias, inclusive, adotando filhos e expandido a noção de núcleo familiar.

Por mais que o patriarcado e a heteronormatividade se sobreponham nos espaços da vida social, há sempre possibilidades de ruptura a esses padrões. Trata-se de “modos de conexão e articulação rizomáticas” (GUATTARI; ROLNIK, 1996, p. 66), nos quais não existe poder central, mas pequenas ramificações.

Tais mutações da subjetividade não funcionam apenas no registro das ideologias, mas no próprio coração dos indivíduos, em sua maneira de perceber o mundo, de se articular como tecido urbano, com os processos maquínicos do trabalho, com a ordem social suporte dessas forças produtivas. E, se isso é verdade, não é utópico considerar que uma revolução, uma mudança social a nível macropolítico, macrossocial, diz respeito também à questão da produção da subjetividade, o que deverá ser levado em conta pelos movimentos de emancipação (GUATTARI; ROLNIK, 1996, p. 26).

O livro analisado no presente artigo se insere nesse contexto. Por meio de uma obra infantojuvenil homoerótica, Rubem Alves lança um olhar novo sobre o diferente. Crianças, jovens e adolescentes podem, através das linhas e entrelinhas da obra, refletir sobre a importância da aceitação do outro como ele é. No entanto, o autor não deixa de apontar no enredo as dificuldades enfrentadas pelo gato para ser aceito. As instituições disciplinares, como conceitua Foucault (1984), aparecem de forma hierarquizada no texto, mostrando os diversos procedimentos e técnicas utilizados para tentar imputar sanções ao transgressor das normas sociais. Primeiramente, a família e, depois, as outras instituições disciplinadoras: o saber médico, o hospital, a igreja e a escola.

---

<sup>126</sup> COMISSÃO aprova definição de família como união entre homem e mulher. Disponível em: <<http://www2.camara.leg.br/camaranoticias/noticias/DIREITOS-HUMANOS/496852-COMISSAO-APROVA-DEFINICAO-DE-FAMILIA-COMO-UNIAO-ENTRE-HOMEM-E-MULHER.html>> Acesso em: 2 out. 2015.

As instituições sociais ocupam papel importante na vigilância dos comportamentos socialmente aceitos. Quando o gato apresenta comportamento discrepante dos demais, a família, instituição mais próxima, se encarrega de buscar ajuda nas instituições especializadas.

O hospital e o consultório psicológico com seus aparatos emitem laudos considerados “científicos”, portanto inquestionáveis, sobre as doenças e os desvios comportamentais identificados. De posse de um laudo, os indivíduos são internados em clínicas especializadas, podendo ser considerados incapazes e perder o direito de escolher os rumos da sua vida. Os interesses políticos, sociais e econômicos, raramente, são avaliados na emissão desses laudos. O conhecimento científico de médicos e psicólogos, considerado neutro, é usado para determinar “patologias” em pessoas que apresentam um comportamento não padronizado, diferente da norma ou, como no caso da obra analisada, uma orientação sexual distinta da heterossexual.

A escola – espaço oficialmente destinado à socialização do conhecimento – funciona também como espaço de segregação. Todos os alunos que apresentam certa discrepância em relação ao padrão de comportamento (e não são poucos) sofrem discriminação. Atualmente, a denominação mais comum para isso é bullying.<sup>127</sup>

Apesar de o livro inovar ao trazer para a literatura infantojuvenil a discussão sobre a homossexualidade, são evidentes no texto as dificuldades que essa condição confere à vida do indivíduo. Através dos micropoderes, quase todas as instituições tentam sujeitar o gato e fazer com que ele se pareça com os outros. Ser diferente incomoda. A patologização da homossexualidade é evidenciada no texto. Médicos e psicólogos buscam a “cura” do gato.

Da mesma forma, o patriarcado assume atualmente novas roupagens. A dominação do homem sobre a mulher aparece também na subjugação do homossexual. O pensamento heteronormativo, de forma direta ou latente, despreza, humilha e inferioriza. Quando os filhos nascem, a família, como instituição socializadora, se preocupa em conformar sua prole de acordo com as normas sociais. A expectativa sempre é em relação ao sexo do filho.

Gulliver – esse era o nome do jovem gato – trouxe muita alegria a seus pais quando nasceu. A mãe gata e o pai gato puseram esse nome no filho – o nome de um gigante! – porque sonhavam que ele seria um

---

<sup>127</sup> O termo bullying é empregado para descrever atos de violência moral ou física entre estudantes, que acontecem repetidamente para intimidar a vítima (RICHARTZ; SANTANA, 2014).

gato enorme, forte, valente, caçador. Haveria de ganhar muitas medalhas em competições de caça (ALVES, 2012, p. 6).

A descrição apresentada expressa a norma na construção social do papel masculino. Gênero e classe social – juntamente com etnia, não abordada nesta análise – são elementos importantes que integram as subestruturas sociais, das quais ninguém pode fugir (SAFIOTTI, 2004). No livro investigado, as duas categorias aparecem entrelaçadas.

No que diz respeito ao gênero, como macho, o gato deveria ser forte e caçador. Deveria comer ratos, peixes e passarinhos. Conquistar medalhas é se projetar como macho, mas também significa ser o melhor, poder interferir na condição econômica e na classe social.

Além do gênero, a classe social é um fator importante de exclusão. Por isso, a família busca o desenvolvimento pessoal e profissional dos seus membros. Ser igual ou, preferencialmente, melhor que os demais é o que se espera dos membros da família. Não foi diferente no caso do personagem principal do livro. No capitalismo competitivo da contemporaneidade, a família deseja que seu filho conquiste prêmios, seja o melhor, cresça profissionalmente e ganhe muito dinheiro. Ser diferente implica fechar espaços, ampliar as dificuldades, porque, além da competição natural existente entre as pessoas, é necessário enfrentar o preconceito social.

Desse modo, o pai de Gulliver sofreu muito com a descoberta de que o gato estava comendo cenouras. Rubem Alves (2012, p. 8) destaca: “seu pai quase morreu do coração. O filho, que em seus sonhos deveria se parecer com um tigre, na realidade se parecia mais com um coelho. Voltou para casa. E ali, ele e a gata, sua mulher, choraram amargamente”. Os gatos são caçadores e carnívoros. São predestinados para esse comportamento. “Mas, para espanto de seus pais, Gulliver cresceu um gato diferente. Não gostava de caçar” (ALVES, 2012, p. 6). Assim, Gulliver comia cenouras escondido, para que não rissem dele, andava sozinho, porque ninguém o entendia.

O fracasso da família em introjetar os valores sociais compartilhados pelo grupo, geralmente, acarreta muito sofrimento, pois a cobrança social costuma ser intensa. Por isso a família buscou ajuda nas práticas discursivas que formam determinado campo de saber: o conhecimento científico e as instituições consideradas importantes na recuperação do indivíduo. Os pais consultaram um médico, leram livros de psicologia, levaram seu filho para



conversar com o padre e para sessões com um psicanalista. As pessoas cientificamente preparadas e as instituições consultadas foram unânimes: o gato não era normal.

Primeiramente, a família faz de tudo para conformar os filhos. “Pais são assim: fazem os maiores sacrifícios para que os filhos fiquem iguais a seus sonhos” (ALVES, 2012, p. 12). Gulliver foi levado ao médico. Mas depois de muito examiná-lo, o doutor concluiu que o gato não tinha doença alguma. A doença dele – se é que havia alguma doença – poderia estar na alma, não no corpo (ALVES, 2012).

O padre-gato afirmou que havia algo errado. “Assim, por determinação do Deus-Gato, gatos têm de comer ratos, passarinhos e peixes. Comer cenouras é pecado mortal. É contra a natureza” (ALVES, 2012, p. 10). O pecado sempre é usado como forma de ameaça para conformar os indivíduos de acordo com o padrão. Os discursos de pessoas e instituições procuram disciplinar o corpo daquele que foge à regra.

O pior, no entanto, se deu quando os colegas de escola descobriram que Gulliver comia cenouras. A zombaria foi geral. A intolerância em relação ao diferente também é rotineira na escola. Destaca-se que a cenoura é um símbolo fálico utilizado no livro, pois o gato é homossexual e a cenoura tem um sentido sexual e erótico, apontando para o poder e a virilidade masculina.

O mérito da obra está em apresentar o professor, que faz parte da instituição escolar, como protagonista de uma revolução silenciosa, que acolhe o gato como ele realmente é. O professor não deseja consertá-lo, como se houvesse um defeito a ser corrigido. Simplesmente, ampara o gato. Na escola, o professor entendeu o sofrimento do gato, que sempre estava sozinho, sem amigos, sofrendo com a zombaria dos seus colegas. Depois de conversar sem repreender o gato, afirmou:

Os chamados heterossexuais amam o diferente: o corpo dos homens se comove ao ver um corpo de uma mulher; o corpo das mulheres se comove ao ver o corpo de um homem. Mas o corpo dos homossexuais, quem sabe se por obra do DNA, se comove ao ver um corpo igual ao seu (ALVES, 2012, p. 16).

Apesar da atitude louvável do professor, ele se contentou em dar uma explicação genética da homossexualidade, deixando de lado as questões sociais. Não é apresentada na obra uma discussão a respeito da orientação sexual como opção.

A discriminação e o preconceito faziam parte da vida do gato, que era zombado pelos colegas de escola, especialmente, quando se tornaram públicas suas diferenças. O que o protagonista sentia em relação ao seu corpo era o que o professor explicou como sendo biológico, escrito no DNA, mas o problema estava no seu entorno. A rejeição que sentia por não ser “igual” aos outros nos gostos e desejos era motivo dos maiores sofrimentos.

Rubem Alves traz para a literatura infantojuvenil os dilemas sofridos por quem é diferente do padrão estabelecido pela sociedade. Como seu discurso não é neutro, o autor encoraja os jovens a se apresentarem como realmente são, sem se preocupar com as dificuldades que podem encontrar.

O micropoder é paradoxal. Ao mesmo tempo em que oprime pode gerar discursos que levam a pequenas fissuras. É o caso da obra “O gato que gostava de cenouras”. O autor retrata o empenho das instituições sociais – família, escola, igreja – para conformar o gato dentro do padrão heterossexual. Por outro lado, na mesma escola, representada pela figura do professor, a homossexualidade começa a ser aceita. Mesmo não configurando o discurso oficial da escola, o professor representa o pensamento científico, formal, portanto, de algum modo, legítimo.

A escola tenta sedimentar os valores heterossexuais e, apesar do professor não falar em nome da escola, dentro dessa instituição, através da figura do professor, se estabelece uma possibilidade. Tem início assim uma revolução silenciosa. Ainda que praticamente todas as instituições busquem a cura da homossexualidade, ao ser aceito e respeitado pelo professor, Gulliver se insere na instituição escolar, ou seja, a emancipação no microespaço começa a ser construída.

Ao introduzir a discussão acerca da homossexualidade, Rubem Alves abre uma pequena fenda na vasta literatura infantojuvenil que retrata apenas a heterossexualidade. Além de apontar a escola como opressora e como espaço no qual as pequenas emancipações podem acontecer, o autor assinala o nascimento de novas subjetivações. Em vez de propagar a ideologia opressora, os textos também podem desconstruir discursos e práticas sedimentadas.

Escrever um livro de literatura homoerótica abordando a questão e assumir a homossexualidade no enredo é um passo importante na emancipação dos sujeitos. São micropoderes que sobrevivem numa estrutura tão pesada.

## Referências

- ALVES, Rubem. **O gato que gostava de cenouras**. 4ª ed. São Paulo: Loyola, 2012
- FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Graal, 1982.
- Foucault, Michel. **Genealogía del Racismo**. Buenos Aires. Editorial Altamira. 1993.
- FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1979.
- FOUCAULT, Michel. **A verdade e as formas jurídicas**. Cadernos da PUC, Rio de Janeiro, v. 6, n. 16, 1984. (Série Letras e Artes).
- FOUCAULT, Michel. **A Arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense, 1986.
- Foucault, Michel. **A ordem do discurso**. São Paulo: Edições Loyola, 1996
- GUATTARI, Félix. **Caosmose: um novo paradigma estético**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- GUATARRI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica: cartografias do desejo**. 4ª ed. Petrópolis: Vozes, 1996.
- MAIA, Antônio C. Sobre a Analítica do Poder de Foucault. **Tempo Social**; Rev. Sociol. USP, S. Paulo. Outubro de 1995.
- RICHARTZ, Terezinha.; SANTANA, Zionel. A diversidade sexual e de gênero no projeto político pedagógico. In: **VII Congresso Internacional de Estudos sobre da Diversidade Sexual e de Gênero da Associação Brasileira de Estudos da Homocultura**. Vii, 2014, Rio Universidade Federal do Rio Grande: Rio Grande, 07 a 09 de maio de 2014.
- SAFFIOTI, Heleieth. **Gênero, patriarcado, violência**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004.

## VIOLÊNCIA SIMBÓLICA E A CRISE DE RUI ÁLVARES EM ELES ESTÃO AÍ FORA, DE WANDER PIROLI

Thaís Lopes Reis (UNINCOR/FAPEMIG)

**Resumo:** Em A dominação masculina, Pierre Bourdieu analisa as relações entre os sexos a partir do estudo da divisão sexual de uma comunidade de camponeses residentes das montanhas da Cabília (localizada no território da Argélia). O pesquisador dá ênfase ao termo (cunhado por ele) “violência simbólica” e explica que para que haja esse tipo de violência, deve haver dominantes e dominados, que por sua vez “aplicam as categorias construídas do ponto de vista dos dominantes às relações de dominação, fazendo-as assim ser vistas como naturais.” (BOURDIEU, 2002, p. 46). Nesse sentido, discutiremos nesse trabalho como a violência simbólica está no cerne da construção das personagens do romance de Wander Piroli, Eles estão aí fora, sobretudo do narrador protagonista, Rui, já que ele se torna vítima dessa violência institucionalizada. O romance põe em cena os conflitos internos (não explicitados) de um pai de família, descortinando uma estrutura familiar falida, mas que, no entanto, teima em se afirmar.

**Palavras-Chave:** Violência simbólica; narrador protagonista; conflitos internos.

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 envolvido 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 em que vai desenvolvendo uma depressão que o desestabiliza/paralisa emocionalmente.

É possível notar, em Eles estão aí fora, o descompasso de Rui, o narrador protagonista, em relação ao padrão de vida estabelecido como saudável e normal. Nesse sentido, podemos entender o processo que o leva a atingir seu momento de paralização emocional, mostrado por Piroli já no final do livro, quando ele tem alucinações de que a polícia está do lado de fora de sua casa para matá-lo, como uma espécie de duplicação, pois reproduz, de certa forma, a

situação ocorrida com Recenvindo<sup>128</sup>, no oitavo capítulo do romance. Diante da situação de imobilidade, Madalena, sua esposa, liga para um médico, indicado pelo hospital:

\_ O exame que eu fiz está normal. Está tudo normal. Clinicamente ele está bem. Mas estou preocupado com os sintomas. Voltarei com um especialista.

\_ Por que um especialista?

\_ O seu marido assim não tem condições de ser consultado, de ir lá pessoalmente. É preferível que o médico venha vê-lo. O caso me parece de psiquiatria. Trata-se, aparentemente, de depressão. Uma forma comum de depressão. Vamos ver se o médico é da mesma opinião.

\_ É caso de internamento?

\_ Acho melhor aguardar.

\_ Na sua opinião?

\_ A situação é, até certo ponto, simples. Mas acho que vai ser bom para ele. Ficar uns dois meses sem ir ao banco. Desintoxicar-se. Vai sair \_\_\_\_\_ outro.

\_ Mas ontem ele não tinha nada.

\_ Todo mundo está sujeito a isso. O pior é quando se protela o atendimento. Não é o caso do sr. Rui. A senhora está atenta. (PIROLI, 2006, p. 122, grifos nossos).

A frase do médico – “Todo mundo está sujeito” – indica, metaforicamente que todos estão submetidos a uma espécie de atuação social violentadora, que dita comportamentos necessários e aceitáveis e condena transgressões. Essa imagem de sujeição/subordinação do indivíduo a certas imposições sociais está claramente associada ao que Pierre Bourdieu

---

<sup>128</sup> Não me sai da cabeça o caso de um rondante. Penso nele cada vez mais. Vim de casa pensando nele. Penso agora. E com força. [...] Recenvindo era uma espécie de rondante, vigia noturno. Permanecia a noite toda no escritório. Até as seis da manhã. [...] Acho que Recenvindo foi indicado para o chefe. Uma indicação de alto coturno, que era preciso atender. [...] Eu conversava muito com ele. Era uma espécie de amigo. [...] Um dia Recenvindo não veio. Fechei o escritório e saí. (PIROLI, 2006, p. 101-102).

denominou de “violência simbólica”,<sup>129</sup> entendida como uma violência não visível e mais sutil, justamente por isso mais perigosa.

Em *A dominação masculina*, Bourdieu analisa as relações entre os sexos a partir do estudo da divisão sexual de uma comunidade de camponeses residentes das montanhas da Cabília (localizada no território da Argélia). As imposições a que estão sujeitas as mulheres da sociedade cabila seguem o princípio androcêntrico, uma vez que a sociedade foi, por inteira, constituída segundo essa visão. Bourdieu chega à conclusão de que as sociedades contemporâneas seguem os mesmos conceitos de dominação masculina das tribos primitivas, elencando instituições como igreja, família e escola para reproduzir o androcentrismo. O pesquisador dá ênfase ao termo (cunhado por ele) “violência simbólica” e explica que simbólico deve ser entendido como “o oposto do real, de efetivo, a suposição é de que a violência simbólica seria uma violência meramente ‘espiritual’” (BOURDIEU, 2002, p. 46). Para que haja esse tipo de violência, deve haver dominantes e dominados, que por sua vez “aplicam as categorias construídas do ponto de vista dos dominantes às relações de dominação, fazendo-as assim ser vistas como naturais.” (BOURDIEU, 2002, p. 46). Para Bourdieu,

A violência simbólica se institui por intermédio da adesão que o dominado não pode deixar de conceder ao dominante (e, portanto, à dominação) quando ele não dispõe, para pensá-la e para se pensar, ou melhor, para pensar sua relação com ele, mais que de instrumentos de conhecimento que ambos têm em comum e que, não sendo mais que a forma incorporada da relação de dominação, fazem esta relação ser vista como natural...(BOURDIEU, 2002, p. 47).

---

<sup>129</sup> O artigo de Maria Drosila Vasconcellos, “Pierre Bourdieu: A Herança Sociológica”, oferece um panorama, cronologicamente organizado, da obra do sociólogo francês. A professora explica de forma prática os principais conceitos elaborados por ele, dentre esses, o de violência simbólica, conceito exposto primeiramente na obra *Reprodução*, de 1970. Segundo Vasconcellos, essa obra “tenta desenvolver a noção da violência simbólica. De fato, ele expõe aí os determinismos e a força da coação social, o que causa inúmeras críticas, principalmente no meio professoral (sindicatos, associações etc). Através do uso da noção de violência simbólica ele tenta desvendar o mecanismo que faz com que os indivíduos vejam como ‘natural’ as representações ou as idéias sócias dominantes.” (VASCONCELLOS, 2002, p. 80). Discutiremos, aqui, o conceito considerando o livro *A dominação masculina*, publicado originalmente em 1998. É importante dizer, no entanto, que nosso interesse está necessariamente no conceito e na forma como ele revela a relação ambígua entre dominante e dominado, inclusive nas relações de gênero, mas não apenas nestas, conforme destacadas por Bourdieu no livro citado.

Bourdieu arrazoa que sempre viu esse tipo de violência na dominação masculina. Para ele, nem suas próprias vítimas têm consciência de que ela existe e que “se exerce essencialmente pelas vias puramente simbólicas da comunicação e do conhecimento, ou, mais precisamente, do desconhecimento, do reconhecimento, ou, em última instância, do sentimento”. (BOURDIEU, 2002, p. 7-8).

Segundo Bordieu, a divisão entre os sexos parece fazer parte de tudo desde a origem do mundo. Para comprovar isso, um simples exemplo é o da casa, cujas partes são, segundo ele, “sexuadas” (Cf. BOURDIEU, 2002, p. 17). A cozinha é o espaço onde a mulher passa a maior parte do tempo; já o escritório, é quase um santuário, onde criança nenhuma pode entrar para perturbar o pai. Essa ordem social passa a ser natural e é organizada por meio de jogos de oposições como alto/baixo, em cima/embaixo, duro/mole, seco/úmido, fora/dentro, no qual um determina o superior e o outro, o inferio (Cf. BOURDIEU, 2002, p. 16). A violência simbólica torna-se maior e mais perigosa, uma vez que os seres subjudados acabam por perpetuá-la por meio da incorporação e da adaptação às regras impostas pelo domínio do outro.

Os comentários acima a respeito da obra de Bourdier nos interessam sobretudo pela concepção do que ele chamou de violência simbólica, expressa pela própria vítima da dominação que a entende como natural e não fruto de uma construção cultural. Isso porque é possível pensar que ela está no cerne da construção das personagens do romance de Piroli, sobretudo do narrador, já que Rui se torna vítima dessa violência institucionalizada. O romance põe em cena os conflitos internos (não explicitados) de um pai de família, descortinando uma estrutura familiar falida, mas que, no entanto, teima em se afirmar.

No primeiro capítulo do romance, Rui leva Madalena para comemorar seus vinte anos de casados em um quarto de motel.

Entrei debaixo do lençol. Beije-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 os personagens 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, mesmo que mecanicamente (e rápido). Madalena e Rui cumprem seus papéis matrimoniais relativos ao sexo, acreditando-os naturais ou fazendo-os naturais. Vemos que essa cena perfaz um roteiro pré-estabelecido socialmente em relação ao momento, espécie de ritualização do casamento num novo e contínuo (e mesmo) ato sexual (de fundação) da família, considerando a caracterização tradicional do matrimônio, conforme observa Vainfas a respeito do modelo cristão, pois desde que “o leito conjugal” foi sacramentado [séculos XII e XIII], ele “tinha de ser devassado e ordenado” (VAINFAS, 1986, p. 36-37).

No tocante à vigilância e à ordenação do leito conjugal, os teólogos construíram um “sistema” baseado em três eixos fundamentais: 1) a imposição da relação carnal como algo obrigatório no casamento, sem a qual ele não teria sentido; 2) a condenação de todo e qualquer ardor na relação carnal entre os cônjuges, quase sempre entendido como “excesso” ou, às vezes, como prática anticultural; 3) a minuciosa classificação dos atos permitidos ou proibidos, tendo em vista a função procriadora da *comixtio sexus*. (VAINFAS, 1986, p. 37).

Assim, resume Vainfas, “Obrigava-se o ato, mas condenava-se o excesso...”, ritualizando-o (VAINFAS, 1986, p. 41). Essa frase dita a organização do leito conjugal de Rui e Madalena: ausência de prazer, rapidez e frequência diminuída: “Tinha três semanas que não fazíamos nada. O que era normal. Cada vez mais normal. Estou ficando velha, ela dizia. Mas não se sentia velha. Pelo contrário. Desde o princípio era assim. Cumpria o seu dever conjugal.” (PIROLI, 2006, p. 24).

Essa ritualização do ato sexual, entendido dentro de convenções cristãs conservadoras, está relacionada ao que Bourdieu entende como “corpo socializado”, visto que este (com seus movimentos e deslocamentos) está “revestido de significação social”, no qual “o movimento



para o alto sendo, por exemplo, associado ao masculino, como a ereção, ou a posição superior no ato sexual.” (BOURDIEU, 2002, p. 16). Isso porque o socialmente construído (e a religião é uma das promotoras desse bem cultural tomado como natural) é naturalizado, uma vez que

A divisão entre os sexos parece estar na “ordem das coisas”, como se diz por vezes para falar do que é normal, natural, a ponto de ser inevitável: ela está presente, ao mesmo tempo, em estado objetivado nas coisas [...], em todo o mundo social e, em estado incorporado, nos corpos e nos habitus dos agentes, funcionando como esquemas de percepção, de pensamento e de ação. (BOURDIEU, 2002, p. 17).

Nessa perspectiva, a ritualização das ações dos personagens é vista como natural, pois é socialmente esperada, uma vez que é inevitável. A maneira comportamental de Neuza (amante de Rui) e de Madalena, personagens espelhadas (de certa forma) são inscritas dentro dessa ótica de dominação, na qual a mulher funciona como uma espécie de extensão do homem, a quem se deve proporcionar prazer. Este mesmo homem, no entanto, falha com as duas, uma vez que a esposa só consegue sentir dor (durante a rápida relação sexual), mostrando seu incômodo na obrigação sexual (que insiste em cumprir), e Neusa não obtém a noite de amor esperada.<sup>130</sup>

Considerando que a divisão sexual imposta entre os gêneros tem relação com a distinção biológica entre homem e mulher, Bourdieu observa, na sociedade Cabília, que esta diferença anatômica entre os órgãos (fora e dentro) “pode assim ser vista como justificativa natural de diferença socialmente construída entre os gêneros e, principalmente, da divisão social do trabalho”. (BOURDIEU, 2002, p. 20). Assim, a partir de um referencial biológico é construído um discurso que opõe natureza e cultura, estabelecendo espaços reservados a cada gênero e uma divisão social do trabalho. Nesse sentido, o romance de Piroli reiteira essa divisão espacial e de funções, associadas a uma construção familiar tradicional, na qual o ambiente externo, público, é reservado a Rui. Não por acaso, este espaço é símbolo ainda de poder econômico, reforçando o papel do homem como responsável pela organização

---

<sup>130</sup> "Abraçei-a maquinalmente. [...] Esperei que acontecesse. Não aconteceu. Por mais força que fizesse. Que estava acontecendo comigo?" (PIROLI, 2006, p. 46).

econômica da família. O privado, feminino por excelência, é reservado a Madalena, personagem mostrada sempre nos limites da casa, exceto quando vai a um motel com o marido comemorar (obrigatoriamente) os vinte anos de casamento. O mesmo ocorre com Neusa, que, ademais, precisa ser preservada dos olhares alheios.

Se a unidade doméstica é um dos lugares em que a dominação masculina se manifesta de maneira mais indiscutível (e não só através do recurso à violência física), o princípio de perpetuação das relações de força materiais e simbólicas que aí se exercem se coloca essencialmente fora desta unidade, em instâncias como a Igreja, a Escola ou o Estado e em suas ações propriamente políticas, declaradas ou escondidas, oficiais ou oficiosas [...]. (BOURDIEU, 2002, p. 138).

A respeito dessa organização espacial de gêneros, Bourdieu observa que, mesmo com o movimento feminista e com suas conquistas, as mulheres obedecem ainda à lógica de um modelo tradicional androcêntrico. Prova disso é que a dominação masculina continua no espaço público (político e econômico) e a atuação feminina circunscrita ao privado (onde predominam os serviços sociais, hospitalares e educacionais). Na sociedade cabila, essa divisão do trabalho dá ao homem a função de arar a terra, abri-la e fecundá-la. Metáfora mais que clara para indicar o homem como responsável por encher a mulher de vida, uma vez que o órgão sexual feminino é vazio, fechado e seco. Segundo Bourdieu,

O esquema ambíguo do enchimento é o princípio gerador dos ritos de fecundidade que, destinados a fazer crescer mimeticamente (o falo e o ventre da mulher), [...] se impõem nos momentos em que a ação fecundadora da potência masculina deve se exercer, como nos casamentos – e também por ocasião do início das lavouras, tempos de uma ação homóloga de abertura e fecundação da terra. (BOURDIEU, 2002, p. 21, grifo do autor).<sup>131</sup>

Voltamos, pois, a encenação do ritual sexual do casamento no romance de Piroli, conforme já examinamos, e o quanto esta é esvaziada de sentido ao oferecer-se como replicação de um ato sem valor real, uma vez que mecanizado, instituído como obrigação matrimonial, e responsabilidade masculina, sobretudo.

\*\*\*

Em seu artigo “O espaço e a sua funcionalidade no Deserto de Tártaros de Dino Buzzati”, Altamir Botoso analisa a importância do espaço para o entendimento do “universo que cerca o protagonista da história, Giovani Drogo, revelando sua imobilidade e a sua incapacidade para agir diante dos conflitos que surgem na narrativa” (BOTOSO, 2010, p. 1-2). A esse respeito, Botoso discorre sobre como o “fenômeno do insulamento” ou “ilhamento” – termos cunhados por Osman Lins em Lima Barreto e o espaço romanesco (1976) – marca a vida de Drogo. Segundo essa orientação, o protagonista do romance italiano parece viver “fechado em si mesmo num mundo onde as comunicações foram cortadas” (LINS apud BOTOSO, 1976, p. 36). Não é nosso interesse detalhar a análise feita por Botoso, por meio das considerações de Lins, mas perceber como essa ideia de isolamento também reverbera no romance de Piroli não só por meio da fixação com o olhar que acompanha o protagonista, como espécie de estranhamento diante da família e dos amigos – conforme mostramos –, mas também como indícios da doença próxima que o levará, efetivamente, ao isolamento (físico e mental).

---

<sup>131</sup> Logo, essa construção social dos órgãos sexuais contribui com a naturalização da organização da sociedade e ratifica a dominação masculina. E segundo o pesquisador, ela é “produto de uma construção efetuada à custa de uma série de escolhas orientadas, ou melhor, através da acentuação de certas diferenças, ou do obscurecimento de certas semelhanças.” (BOURDIEU, 2002, p. 23). Desde pequena, a mulher é orientada a esconder seu sexo, a cruzar as pernas assim que se sentar, a ter compostura, cobrir o decote, desviar os olhos, dentre outras atitudes inculcadas pela ordem social. É como “se a feminilidade se medisse pela arte de se fazer pequena” (BOURDIEU, 2002, p. 29). Assim, “Essa espécie de *confinamento* simbólico é praticamente assegurado por suas roupas (o que é algo mais evidente ainda em épocas mais antigas) e tem por efeito não só dissimular o corpo, chamá-lo continuamente à ordem (tendo a saia uma função semelhante à sotaina dos padres)...” (BOURDIEU, 2002, p. 39, grifo do autor). O homem, por outro lado, deve andar ereto, com o olhar para cima e jamais deve cruzar as pernas, mas se sentar de forma desleixada. Deve, acima de tudo, repelir qualquer atitude submissa. É válido fazer menção ao que Bourdieu comenta: “A cintura é um dos signos de *fechamento* do corpo feminino, braços cruzados sobre o peito, pernas unidas, vestes amarradas, que, como inúmeros analistas apontaram, ainda hoje se impõe às mulheres nas sociedades euro-americanas atuais. Ela simboliza a barreira sagrada que protege a vagina, socialmente constituída em objeto sagrado...” (BOURDIEU, 2002, p. 25, grifo do autor).

Apesar de não se encontrar em um deserto real (tal como no romance italiano), Rui sente-se cerrado dentro do espaço familiar e do trabalho, nos quais a constituição do apartamento e do banco são desdobramentos físicos dessa tensão. No romance de Buzati, Botoso detecta que

As janelas do forte e da estalagem [do romance analisado por ele] são índices que conotam a indecisão, a fraqueza e a incapacidade de ação e reação do personagem central da obra. Em seus momentos mais críticos, quando deve tomar uma decisão, ele está sempre próximo a uma janela. Entretanto, ele nunca se decide a enfrentar a realidade. Falta-lhe ousadia e coragem para agir. Inclinado à reflexão e não à ação, Drogo não é capaz de aventurar-se, de mudar de vida. (BOTOSO, 2010, p. 16).

A janela representa, nesse sentido, o limite entre a ação (lá fora) e a não ação (aqui dentro), revelando o limiar entre o acontecimento e o não acontecimento inscrito no mover do personagem. No romance de Piroli, no qual os espaços são ambientados, no sentido entendido por Osman Lins<sup>132</sup>, a imagem da janela é recorrente, sobretudo nos momentos de insônia:

A cortina cobria parte da janela, deixando entrar um pouco da claridade vinda de fora. (PIROLI, 2006, p. 47).

A janela da sala está aberta. Quando faz silêncio na televisão, ouço um samba. Deve ser uma festa. (PIROLI, 2006, p. 70).

Se eu chegar à janela e olhar lá para baixo, aposto que as árvores nem se mexem. O vento sumiu. (PIROLI, 2006, p. 77).

---

132 Osman Lins faz uma diferenciação entre espaço e ambientação. Segundo ele, “por ambientação entenderíamos o conjunto de processos conhecidos ou possíveis, destinados a provocar, na narrativa, a noção de determinado ambiente. Para a aferição do espaço, levamos a nossa experiência do mundo; para ajuizar sobre a ambientação, onde transparecem os recursos expressivos do autor, impõe-se um certo conhecimento da arte narrativa.” (LINS, 1976, p. 77). Nesse sentido, compreender a ambientação do romance é mais complexo, uma vez que as ações das personagens também vão dando cor, forma e organização ao ambiente. Interpretar uma obra não é o mesmo que observar uma pintura, uma sala ou um quadro, nos quais o observador tem à sua frente todo o panorama, mas é perceber tudo que ocorre na narrativa através da percepção da personagem (Cf. LINS, 1976, p. 77-82).

Passo pela sala de copo na mão e chego à janela. A cidade dorme. É o silêncio da madrugada. As copas das árvores lá embaixo estão quietas. (PIROLI, 2006, p. 79).

É durante suas noites de insônia que Rui começa a olhar para a janela, com o objetivo de observar o mundo do lado de fora, o qual aparenta quase sempre mudo, estático, em oposição aos seus pensamentos, agitados. O contraste entre os dois mundos (externo e interno, o mundo íntimo de Rui) é bastante nítido, uma vez que a cidade dorme, as árvores estão quietas e o silêncio impera. Rui, por sua vez, não consegue controlar seus tumultuados pensamentos, que falam de maneira desorganizada. A claridade e toda a paz de uma noite de sono bem dormida se encontram lá fora, lá embaixo, na cidade que dorme, mas não ali, dentro de seu apartamento, dentro de seus pensamentos. Essa imagem opositora dos espaços alicerça o comportamento da personagem, pois enquanto, à noite, o mundo lá fora está estático, o pensamento de Rui se movimenta. Durante o dia, a oposição entre mundo e personagem se mantém, pois este mesmo mundo agora age (gira em torno de suas obrigações sociais) enquanto Rui só pensa e reflete, não exerce a ação (move-se de um lado para o outro sem agir ativamente).<sup>133</sup> A inércia pertence, agora, a seus gestos, incapazes de fazê-lo agir, ainda que os pensamentos continuem em agitação.

Se n'O Deserto de Tártaros “as janelas simbolizam a indecisão e o medo de mudar de vida” e “fora da janela existe a liberdade, a possibilidade do novo, do desconhecido” (BOTOSO, 2010, p. 15); aqui, no romance de Piroli, a mesma analogia pode ser feita pela representação do ambiente, onde a casa e o banco não exercem lugares de ação do narrador; antes, são espaços duplicados (espécie de espelhamento) que o levam ao sentimento de isolamento, no qual a fuga se dá por meio dos pensamentos que projetam planos que não se

---

<sup>133</sup> O romance nos apresenta a odisseia iniciada por Rui, em busca de respostas para suas preocupações (em relação ao Rogério, ao banco e à PMD). A partir do segundo capítulo, ele faz uma visita à sua amante, Neusa: “Acabei indo ao apartamento de Neusa. Ficava de ir lá depois das oito. Não sabia o que fazer.” (PIROLI, 2006, p. 45). Marca um encontro com Ferreira, vai ao escritório de Euclides e a uma vidente, decide ir ao consultório do Dr. Penido, mas como não o encontra, vai até a livraria *Status* em busca de informações sobre a PMD. É interessante ressaltar que ele somente encontra o que procura em um livro de **Introdução** à psiquiatria. “As respostas estavam todas lá.” (PIROLI, 2006, p. 109). Sem conseguir se abrir e conversar sobre seus problemas, o protagonista vê como último recurso um livro, o qual, segundo ele, “era o de que precisava” (PIROLI, 2006, p. 109). A partir de então, ele se intera do assunto e a impressão que temos é a de que ele passa por um momento de aceitação, após entender que estava apresentando todos os sintomas da doença: “A PMD está ligada a uma série de coisas. Quase tudo pode causar a doença. Mas o pior é quando o cidadão faz uso de bebida. São suas coisas graves. Uma está ligada à outra.” (PIROLI, 2006, p. 110).

cumprem, inclusive no nível da linguagem se pensarmos nos vários momentos em que o narrador afirma algo contrário ao que queria de fato dizer, conforme mostramos em alguns exemplos.

Se as janelas representam esse limiar entre o dentro (interno, indivíduo) e fora (externo, social), as portas reforçam, no romance, os membros da família, que se isolam uns dos outros, resultando na incomunicabilidade entre pai e filho visto no início desta análise e que se desdobra nas relações sociais de Rui. As portas dos quartos do apartamento são mostradas sempre cerradas, sobretudo as dos filhos:

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).

[Andréia] Dorme também com a porta fechada. Um hábito. Todo mundo com a porta fechada. Madalena, Andréa, Rogério. (PIROLI, 2006, p. 78, grifos nossos).

No segundo capítulo do romance, sozinho em casa, Rui diz sentir “a casa respirando vazia” (PIROLI, 2006, p. 32). No mesmo capítulo, quando todos já estavam em casa, Rui comenta que “Todos os quartos estavam fechados. A casa em silêncio.” (PIROLI, 2006, p. 47). A casa “respirava” quando estava vazia e quando cheia, ficava em silêncio. É interessante que essa oposição entre “respirar no vazio” e “silenciar no cheio” é marcada pelo narrador, único observador deste fenômeno, que, afinal, parece dizer mais sobre ele que sobre a casa propriamente dita. Isso sugere que a casa vazia possibilita a ele o respiro enquanto a movimentação da família revela sua asfíxia. Mais uma vez, voltamos à ideia das encenações dos papéis e como estes subjando o indivíduo o aprisionam e o violentam em sua subjetividade.

Para Osman Lins, a separação entre personagem e espaço pode ser um pouco difícil, visto que “a personagem é espaço” (LINS, 1976, p. 69, grifos do autor). Desse modo, podemos pensar que se a casa de Rui é um espaço vazio de significação, não seria exagero afirmar que Rui também é esse vazio, pois não encontra um sentido para sua vida. Ele não encontra satisfação em nada que faz: sua relação conjugal é nula assim como a extra-conjugal que poderia, conforme aventamos, servir como este respiro último. Seu trabalho está por um fio e seu relacionamento com os filhos não existe.

De acordo com Osman Lins, há dois aspectos importantes para a ambientação: a ordenação e a precisão dos elementos espaciais. Quanto a esses aspectos, vemos que Pirolí é bastante impreciso em relação à citação de determinados lugares, chegando a ser uma “imprecisão que, de certo modo, nega-o[s]” (LINS, 1976, p. 88). A casa de Rui, por exemplo, não é situada no romance, o que impede o leitor de localizar em que bairro de Belo Horizonte reside o protagonista. Além do espaço da casa, o banco também não é localizado e nomeado, apesar de ser possível inferir que se trata de um banco privado devido ao fato de haver demissões. Por outro lado, ao deixar esses dois espaços, Rui nomeia alguns locais e ruas pelos quais passa: “Formos a pé na direção do Acaiaca” (PIROLI, 2006, p. 14); “Vi os pivetes no canteiro da avenida do Contorno” (PIROLI, 2006, p. 15); “Passamos pelo túnel e pegamos a Cristiano Machado” (PIROLI, 2006, p. 17); “Seguimos pela Cândido Silveira calados” (PIROLI, 2006, p. 17); “Bebi mais alguma coisa nos bares da Savassi, depois peguei o carro e fui para casa...” (PIROLI, 2006, p. 47). “O escritório de Euclides ficava perto, nos Funcionários” (PIROLI, 2006, p. 63); “O endereço era na rua Curitiba, perto da praça Marília de Dirceu” (PIROLI, 2006, p. 17). A imprecisão quanto ao local onde mora e trabalha contrasta com a precisão dos outros lugares pelos quais passa o protagonista no romance. Os locais que definem socialmente o protagonista (a casa e o trabalho) não são identificados, denotando, conseqüentemente, sua falta de identidade, sua indeterminação emocional/existencial. Assim, essa espacialidade do romance concorre para a construção do seu protagonista.

Do mesmo modo como Botoso chega à conclusão de que “o espaço é um componente estrutural da máxima importância no romance O deserto dos Tártaros” (BOTOSO, 2010, p. 15), vemos que o espaço é fundamental no romance de Pirolí, pois as personagens são como prolongamentos dos dois espaços centrais da obra: o banco e o apartamento. A rotina, as obrigações de Rui e a imensidão da cidade o tornam mais um prisioneiro do sistema, que vive

cumprindo seu dever como pai, esposo e empregado, não realizando nada, cheio de dúvidas e indecisões, um simples observador por trás da janela. Assim como Botoso nota que o espaço influi “no ânimo do personagem, complementando-o ou refletindo seu estado de espírito” (BOTOSO, 2010, p. 15), também podemos observar que Rui reflete o clima dos espaços que percorre: sua sistematização e burocratização (vindas do banco) e seu vazio existencial (reverberada pelo espaço vazio da casa).

Passo pela porta do quarto, torno a fechá-la. Ligo a televisão baixinho ao mesmo tempo que confiro o relógio da parede com o de pulso. São quase duas horas. Sento-me na cozinha. Apenas a luz da TV mantém a claridade. Se olho através da cozinha, vejo a imagem na sala. [...] Pus um copo de leite gelado em cima da mesa, mas só tomei um pouco, apesar do calor. Fez um dia quente. E agora o ar da noite está parado. Nenhum vento deve bulir com as árvores lá embaixo. (PIROLI, 2006, p. 72).

O modo como Rui narra sua noite é fragmentado. As cenas vão aparecendo como slides, que nos mostram toda a sua sistematicidade. Tudo é regrado: ele só toma um pouco do leite que colocou, não acende nenhuma luz, apenas a TV ilumina a cozinha e a sala (como se a economia das palavras decorre na economia do espaço). Como marca de sua sistemática, ele checa ambos os relógios. O trecho parece apontar para uma circularidade (repetições) que aprisiona o indivíduo, marcada pela insistência do relógio e das descrições econômicas no nível sintático.

Eles estão aí fora é um romance, portanto, que perpassa quase sempre dois espaços gerais: um centrado no espaço da casa e da família (espaço interno); outro externo, do qual o banco é o principal, visto que mesmo ausente é assunto de várias cenas externas e públicas. São dois mundos espelhados, uma vez que o espaço externo, cheio de cobranças e com a prefiguração da perda do emprego, se reflete no espaço íntimo da casa, onde a burocratização do mundo do trabalho funciona como uma espécie de claustrofobia que assoma as personagens. Ao invés de ser um lugar de refúgio das pressões sociais, de conforto, intimidade e, sobretudo, de espontaneidade; a casa da família Álvares é uma continuidade do



banco, uma vez que seus integrantes estão fechados para os outros, asfixiados pela mais sutil das violências, a simbólica.

### Referências

BOTOSO, Altamir. O Espaço e a sua Funcionalidade **nO Deserto de Tártaros** de Dino Buzzati. Disponível em: <[http://www.bocc.ubi.pt/\\_esp/autor.php?codautor=1810](http://www.bocc.ubi.pt/_esp/autor.php?codautor=1810)> Acesso em 20 jun. 2015.

BORDIEU, Pierre. **A Dominação Masculina**. Tradução: Maria Helena Kuhner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

LINS, Osman. Espaço Romanesco, Espaço Romanesco e Ambientação. In: **Lima Barreto e o espaço romanesco**. São Paulo: Ática, 1976, p. 62-94.

PIROLI, Wander. **Eles estão aí fora**. Belo Horizonte: Editora Leitura, 2006.

VAINFAS, Ronaldo. **Casamento, amor e desejo no ocidente cristão**. São Paulo: Editora Ática, 1986.

VASCONCELLOS, Maria Drosila. Pierre Bourdieu: A Herança Sociológica. Educ. Soc. vol.23 no.78 Campinas Apr. 2002. Disponível em:<[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0101-73302002000200006](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-73302002000200006)> Acesso em 24 jun. 2015.

## ESCREVER A DIÁSPORA: A ESTÉTICA DA PALAVRA EM O CENTAURO NO JARDIM, DE MOACYR SCLiar

Thaís Rios de Aguiar (UNIMONTES)

**Resumo:** Este trabalho tem como objetivo investigar as marcas da diáspora na narrativa de O centauro no Jardim, obra do escritor gaúcho Moacyr Scliar. Publicado em 1980, o livro conta a história de uma família de migrantes russos judeus. A história é centrada na personagem Guedali Tartakovsky, um ser metade humano, metade cavalo – um centauro – que vive uma odisseia para desvendar os mistérios de sua identidade dualística. Como dispositivo de pesquisa, utilizamos teorias sobre a diáspora e a tradição judaica; conceitos sobre as narrativas pós-modernas; do ser errante. Busca-se, também, analisar a escrita de Scliar como porta voz de uma tradição; a literatura pela memória; a palavra de quem migra. O centauro no jardim é uma narrativa abastada de medos, confusões, aflições e angústias; palavras daqueles que não se sentem pertencentes a lugar algum.

**Palavras-Chave:** Guedali. Diáspora. Centauro. Judaísmo.

### Um centauro no Jardim das Delícias

Dono de uma trajetória literária prolífica, Moacyr Scliar publica em 1980 o romance O Centauro no Jardim, obra incluída na lista dos cem melhores romances de temática judaica pelo The National Yiddish Book Center<sup>134</sup>, dos Estados Unidos. O romance foi adaptado, também, para o teatro alemão e traduzido em diversas línguas, inclusive o hebraico.

As histórias da infância marcaram substancialmente a vida literária de Scliar. Em diversas obras encontramos o Bom Fim da infância, como em A guerra do Bom Fim (1972), a vida de judeus emigrados da Europa, a condição judaica e os sonhos da terra conquistada moldados ficcionalmente. Em 1962, torna-se médico, criando assim um elo indissolúvel para o escritor: a medicina e a literatura.

---

<sup>134</sup> Uma instituição cultural dedicada à preservação de livros em iídiche. Está situada na Universidade de Hampshire, no estado de Massachusetts nos Estados Unidos.

O Centauro no Jardim conta a história de Guedali Tartakovsky, um centauro gaúcho de origem judia, nascido em uma fazenda no distrito de Quatro Irmãos no Rio Grande do Sul, quarto filho de imigrantes russos, inteiramente humanos, Rosa e Leão Tartakovsky. Embora vivessem sob a ameaça pogrom<sup>135</sup>, Rosa não queria deixar sua aldeia, porém, Leão, influenciado pelos emissários do Barão Hirsch, decide ir junto a sua mulher, colonizar a América do Sul. Embarcaram em Odessa, viajaram em um cargueiro onde viveram atribulados momentos durante a travessia; para a “Terra Prometida”; terra de paz e trabalho. A odisseia percorrida pela família Tartakovsky e posteriormente, por Guedali, na busca de desvendar os mistérios de sua condição física centauresca, são elementos que afirmam uma possível escrita diaspórica, como Walter Benjamim define “no cerne das tradições literárias estão as narrativas centradas em peregrinos, comerciantes, marinheiros mercantes e todos os tipos de aventureiros”, (BENJAMIM, p.85, 1969).

Ao pensar em uma narrativa diaspórica, escrita sob a confluência de duas nações; a de si e do outro, é necessário pensar o conceito de diáspora. Para isto, vê-se em Szklo, a palavra diáspora ligada à tradição judaica:

Do grego diasporá: dispersão; o equivalente hebraico galut e o iídiche golus se ligam à idéia do exílio judaico. A palavra “diáspora” se refere a todos os pontos geográficos fora da Judéia, onde os judeus se estabeleceram após a destruição do segundo templo. (SZKLO, 1990, p.15)

A alegoria do pensamento judeu bem como seus hábitos está presente no romance de Scliar, a metonímia do Shtetl<sup>136</sup> pelo Bom Fim ficcional de “Guedali”, mostra Moacyr como porta-voz de uma tradição, detentor de uma escrita fantasiosa, de “caráter popular e mágico, meio gaiato, meio patético” (SZKLO, 1990, p.16). Em O centauro no jardim, estas figuras representam incrustadamente, elementos da tradição e das sociedades da Diáspora.

No ensaio “Three meanings of ‘diaspora’, exemplified among South Asian religions”, Steven Vertovec define como conceito geral de diáspora: “Um termo usado frequentemente para descrever praticamente qualquer população que é considerada desterritorializada ou

<sup>135</sup> Ataque violento maciço a casas, comércios, centros religiosos etc. contra judeus.

<sup>136</sup> Comunidades judaicas do Leste europeu na passagem do século XIX para o XX até a Segunda Guerra Mundial.

transnacional” (grifo nosso) <sup>137</sup>. Posteriormente, refere-se à diáspora como “modo de produção cultural” <sup>138</sup>, resultado de fenômeno transnacional e étnico, nessa perspectiva, vê-se em *O Centauro no Jardim* uma crônica da história dos judeus emigrados, um atalho para memórias, a reafirmação da tradição judaica; literatura como documento.

O sentimento de viver fora de seu lugar provoca uma busca incessante à memória, e, neste romance, Moacyr narra o abismo; o vazio; a ruptura, algo que fora perdido, o passado como tempo perfeito e o presente como tempo que angustia. Essa poética de espaço movediço, busca no sonho, no delírio, nas sensações fantasiosas, a tentativa de recuperar o inefável, a origem; aquilo que lhe pertence.

### Escrever a tradição

O centauro no Jardim é narrado em primeira pessoa, daí um elemento singular do romance, as palavras de Guedali, um ser dividido. A metáfora do centauro é utilizada para representar um sujeito que vive sob duas tradições. Em sua autobiografia, intitulada “O texto, ou: a vida – uma trajetória literária”, Scliar assume o caráter metafórico do romance:

Como o centauro que é metade humano, metade equino, o filho do imigrante tem duas identidades: em casa, ele ouve certo tipo de idioma, come certo tipo de alimento, segue certo tipo de tradição. Na rua, na escola, no clube, estas coisas são inteiramente diferentes. O resultado é um verdadeiro choque cultural, que pode ser motivo de conflito e de sofrimento, mas que, para escritores, é fonte de inspiração (...) (SCLIAR, 2007, p.213).

A memória inscrita no romance de Scliar, os momentos ritualísticos da vida de todo judeu, desde a infância, são visto na trajetória de Guedali, que poucos dias após seu nascimento, fora circuncidado por um mohel. <sup>139</sup>As marcas da tradição judaica compõem o romance, desnudando a natureza da narrativa; a história de vida de um judeu migrante. Na

<sup>137</sup> “A term often used today to describe practically any population which is considered desterritorialized or transnational” (VERTOVEC, 1999, p. 01)

<sup>138</sup> “A mode of cultural production.” (VERTOVEC, 1999, p.18).

<sup>139</sup> Nome dado à cerimônia religiosa dentro do judaísmo na qual o prepúcio dos recém-nascidos é cortado ao oitavo dia como símbolo da aliança entre Deus e o povo de Israel.

busca de desvendar os mistérios de sua condição de centauro, Guedali vive nômade; sai em busca de um encontro com sua verdadeira identidade; torna-se artista circense, galopa pelos pampas, conhece Tita – também centaura – casa-se com ela; viajam até a Marrocos motivados a fazer uma cirurgia que os façam tornar totalmente humanos; tentam viver como humanos, com outra identidade mas, fracassam. Essa trajetória errante, sacrificial, própria do povo judeu, é transposta por diversos momento na obra, evidenciando um sentimento de não pertencer a lugar algum:

Agora é sem galope. Agora está tudo bem. Somos, agora, iguais a todos. Já não chamamos a atenção de ninguém. Passou a época em que éramos considerados esquisitos – porque nunca íamos à praia, porque a Tita, minha mulher, andava sempre de calças compridas. Esquisitos, nós? Não. (SCLIAR, 2004, p.7)

O tempo e espaço para aqueles que vivem na diáspora é diferente, característica amplamente difundida em O centauro no Jardim; tempo e espaço dos judeus que vivem a diáspora no Brasil. A Torá – lei judaica – marca os meses pela lua, diferente do ocidente, que o determina pelo sol, o que implica em um dilema, pois, a lua viaja mais devagar que o sol.

Na narrativa de Scliar, o tempo é um componente importante durante a trajetória de Guedali, sempre atento às passagens do tempo, aos espaços, vivendo sob um tempo que não é dele, vivendo o tempo do outro, no espaço do outro. Sobre temporalidade do espaço, vê-se em Bhabha, as noções de performático e de pedagógico a respeito do espaço do povo:

A tensão entre pedagógico e performático que identifiquei na interpretação da narrativa da nação converte a referência a um “povo” – a partir de qualquer que seja a posição política ou cultural – em um problema de conhecimento que assombra a formação simbólica nacional da autoridade nacional. O povo não é nem o princípio nem o fim da narrativa nacional; ele representa o tênue limite entre os poderes totalizadores do social como comunidade homogênea, consensual. (BHABHA, 1998, p.207).

Essa ambivalência de tempo e espaço mantém-se imbricada no discurso de toda nação; temporalidade múltipla, em que o tempo do outro é inserido, tempo pedagógico, acumulativo, via performance, em que o tempo de origem – o tempo judaico de Guedali – é somado com o tempo da nação brasileira. O conflito de tempo e espaço é iminente no romance; uma escrita sob tensão, preocupada em determinar datas e locais exatos, como no segundo capítulo, em que Guedali detalha onde está: “Pequena fazenda no interior do distrito de Quatro Irmãos, Rio Grande do Sul – 24 de setembro de 1935 a 12 de setembro de 1947” (SCLIAR, 2004, p.13). Esse tom confessional, uma espécie de diário; diário nos tempos do exílio; um gênero bastante comum na literatura contemporânea, o qual Scliar também manipula no processo de elaboração de sua narrativa.

As primeiras lembranças, naturalmente, não podem ser descritas em palavras convencionais. São coisas viscerais, arcaicas. Larvas no âmago da fruta, vermes movendo-se no lodo. Remotas sensações. Vagas dores. Visões confusas: céu atormentado sobre mar encapelado; entre nuvens escuras. (SCLIAR, 2004, p.13).

Palavras que reverberam a dor, a confusão de sentimentos, as angústias; o desespero, a solidão; são próprias do universo judeu, um povo marcado por histórias de massacres, guerras, expulsões, separações. Em seu ensaio: “A condição judaica – das tábuas da lei à mesa da cozinha”, Scliar, descreve a imprevisibilidade que cerca a vida de todo judeu: “a ancestral sensação da terra estranha, da catástrofe iminente (os temporais da História). A eterna busca de um lugar abrigado, seja este lugar o colo da mãe, a casa paterna ou o Estado protetor” (SCLIAR, 1985, p. 06). Em alguns momentos, O centauro no Jardim, se assemelha ao Midrash; ou um texto interpretativo, com rasuras da lei e tradição judaica, uma dose das lendas gauchescas, dos mistérios dos pampas, como afirma Scliar: “ O Midrash é uma exegese bíblica, que utiliza lenda, fábulas, provérbios, interpretação poética. Isto sem falar no folclore judaico, acumulado ao longo de muitos séculos”, (SCLIAR, 1985, p.17).

Assim, vê-se na narrativa, no momento ao qual Guedali é circuncidado, uma descrição fantástica sobre o ritual:

O mohel se aproxima, meu pai me afasta as patas traseiras. E ali estão, frente a frente, o pênis e o mohel, o grande pênis e o pequeno mohel, o pequeno e fascinado mohel. Nunca viu um pênis assim, o mohel Rachmiel, ele que tantas circuncisões já fez. Sente que será uma experiência transcendente – a grande circuncisão de sua vida, aquela cuja lembrança o acompanhará até o túmulo. Cavalou ou não, pouco importa. Há um prepúcio, e ele fará o que a Lei prescreve para os prepúcios judeus. Empunha a lâmina, respira fundo... (SCLIAR, 2004, p.29).

A escrita sarcástica, humorada e de escárnio é outra propriedade das narrativas judias; desde as histórias orais, o intimismo com a palavra; viver a diáspora é recordar os tempos felizes no shtetl, Scliar viveu no bairro Bom Fim em Porto Alegre, onde residem predominantemente imigrantes judeus. Desde criança, ouvia histórias sobre a travessia, a vida nas aldeias, a saudade da terra. Como afirma Assis Brasil, sobre a literatura de Scliar “essa talvez seja a maior virtude extra-literária de sua obra judaica: a de reconhecer que no hibridismo e na transformação reside a mais perfeita vitalidade de uma cultura” (BRASIL, 2004, p. 23). O centauro no jardim reafirma uma tradição judaica, documenta e traz à tona a vida daqueles vivem na diáspora, o humor para o judeu é uma espécie de astúcia; de sobrevivência, de suportar as amarguras: “o humor judeu criou tipos característicos: o schlemichl, o desastrado, para quem nada dá certo; o shnorrer, o mendigo arrogante, cheio de chutzpah, isto é, cara-de-pau” (SCLIAR, 1985, p.43).

Guedali dá a voz a uma meta-ficção, pois, trata-se de uma narrativa sobre diáspora contada através de um ser híbrido, dividido e errante, um ser também diaspórico. A personagem viaja em busca de sua identidade, como aqueles que vivem na diáspora, sempre em busca do que lhes falta. Em seu ensaio “A viagem, a memória e a história”, Maria Luiza Ritzel afirma sobre o caráter viajante da literatura de Scliar:

A viagem é responsável pela formação cultural do mundo e da humanidade, por isso ela é consubstancial à história, à mitologia, à literatura. É, portanto, um dos arquétipos temáticos e simbólicos dos mais produtivos da literatura. (RITZEL, 2004, p.79).

Scliar fez de sua obra, o contato da palavra com tudo aquilo que existe de multicultural e híbrido, as palavras de O centauro no jardim comportam variadas facetas, daí a raridade da obra de Scliar, narrativas transculturais.

### As palavras da Diáspora

Ninguém pode articular uma sílaba que não esteja cheia de ternuras e temores; que não seja em algum idioma, o nome poderoso de um deus. Falar é incorrer em tautologias. (José Luis Borges)

776

A busca de Guedali pela verdade sobre sua condição física remete à história de inúmeros judeus enxotados da terra de origem. Quando completa dezoito anos, a personagem decide sair da casa dos pais, pois, não suportava mais ser o estranho para os seus irmãos; não suportava mais viver trancado dentro de seu quarto; a condição de centauro o fez sair de seu lugar. Guedali Galopou durante dias pelos pampas, trabalhou em um circo onde se apresentava sem se esconder, era o centauro do circo; um artista. O desejo de se tornar totalmente humano torna-se mais latente quando conhece Tita, sua esposa e também centaura. Desde os primeiros momentos da narrativa, Guedali estranha sua identidade; é um ser questionador; a narrativa de Scliar é questionadora; narra a estranheza, a dúvida. Esta peculiaridade vê-se na condição judaica. Segundo Scliar:

Como seus antepassados bíblicos, o judeu da diáspora fazia perguntas. E como não fazê-las? Em qualquer lugar era um estranho, via as coisas com olhos de estranho – portanto, olhos indagadores. Olhos que não deixam de ver o que está certo e o que está errado, o que é justo e o que é injusto, o que é bom e o que é mau. (SCLIAR, 1985, p.09).

Sobre esse tom indagador, tem-se na narrativa um desespero por respostas, Guedali angustiado e confuso:

Muito bonito Tita. Mas será mesmo verdade? Serão mesmo de cavalos as marcas na terra do jardim? Não serão de alguém que por ali corre, à



noite? A horas mortas? Falo de alguém com o corpo de ser humano, e até pernas e pés humanos; mas com o jeito peculiar de pisar que imprime ao solo a marca inequívoca do casco. Falo num centauro, ou no que resta dele. Falo em Guedali, Tita. (SCLIAR, 2004, p.231).

As consequências psicológicas surgidas após a migração judaica, após a expulsão da terra de origem, é um assunto pouco explorado pelos críticos contemporâneos; as dores daqueles que vivem na diáspora, as afetações e sofrimento durante a travessia, se prolongam até a vida na nova terra. A saudade do schtetl, dos parentes que ficaram ou que migraram para outro lugar, transforma-se em vazio; buraco. O que preenche é a lida na terra, é a tentativa de manter a tradição viva; o judaísmo; a palavra como alívio. O judeu, desde tempos mais remotos, possui uma relação íntima com a palavra; aqui, a palavra se torna matéria. As produções literárias pós-modernas se subsidiam nos grandes acontecimentos de deslocamento, dispersões, guerras e pós-colonialismo. Alberto Moreiras, em seu ensaio intitulado “O imaginário migrante”, realiza um estudo sobre a produção cultural latino-americana nominando-a como “produção intelectual híbrida” (MOREIRAS, 2001, p.49), termo que sustenta a literatura pós-moderna de Scliar; produção literária que consiste num imaginário pós-colonial, outra configuração de nação, homem e identidade. Guedali é a representação deste homem pós-moderno, assustado, perdido e deslocado. A condição de centauro representa a divisão, este limiar entre o colonial e o pós-colonial; uma metade concreta, a outra mítica, fantástica, mágica, onírica e desconhecida. Em O centauro no jardim, tem-se a imagem do centauro com uma trajetória desastrosa; por hora triste, por hora jocoso. Projetar o centauro em um jardim é uma ironia referente ao paraíso, lugar perfeito. Outro aspecto curioso da narrativa de Scliar são os nomes das personagens: Rosa e Leão, pais de um centauro cujo nome é Guedali, que remete ao personagem bíblico Gedaliah ou Gedalias, governador de Judá. Guedali tem três irmãos, Débora, Mina e Bernardo Tartakovsky, cujos nomes tem sua origem no hebraico. O primeiro, Dabráh, significa abelha, Mina é peixe e Bernardo; Berhart é urso grande. Existe uma eminente mistura de símbolos, ao narrar o momento de seu nascimento, Guedali diz:

Lá embaixo, iluminada pelo luar, uma casa de madeira rústica, isolada. Das janelas, projeta-se sobre o nevoeiro uma débil claridade

amarelada. A curta distância, o estábulo. Mais adiante, um bosquete. E o campo. Entre as árvores, nas moitas, pequenos animais voejam, correm, saltitam, rastejam, escondendo-se, perseguindo-se, devorando-se. Pios, trilos, guinchos. (SCLIAR, 2004, p.13).

No trecho acima, Guedali parece narrar a paisagem de um jardim, variados animais, barulhos, a mata; neste momento a narrativa se assemelha às histórias populares, o momento em que o inusitado e a magia acontecem; o momento do nascimento de Guedali é sinestésico, remetendo às lendas gaúchas, ao conto popular fantasioso.

O primeiro amor de Guedali, é uma metáfora de amor proibido; metáfora de amor a um góí<sup>140</sup>. Os amores proibidos entre góí e judeus são vistos em diversas narrativas de temática judaica, o próprio Scliar publicou obras infanto-juvenis com esse mesmo enredo, mas, em *O centauro no Jardim* esse entrelaçamento de amor proibido é mais profundo; dolorido.

Vinha todas as manhãs ao terraço. Tirava o roupão e ficava deitada – nua, completamente nua – tomando banho de sol. Da mesa a seu lado, pegava um binóculo e ficava examinando os arredores, aliás desertos, da casa. Ela olhava pelo binóculo, eu a espreitava pelo telescópio. O rosto eu não via bem, mas imaginava um narizinho delicado, uns lábios cheios, dentes perfeitos (...). O coração me batia forte. A pata escavava o chão, mais nervosa que nunca. Em nenhum livro, e eu tinha livros com belas ilustrações, em nenhuma revista, eu vira moça tão bonita. Me fascinava, ela. Não podia parar de olhá-la. (SCLIAR, 2004, p.60)

Guedali, ainda vivendo com seus pais, preso em seu quarto, vislumbra ao longe, uma moça tomando banho de sol em uma mansão; permanece dias e dias imaginando como seria este amor. Para se declarar, pede a seu pai, um pombal de presente, treina o pombo por dias, tentando guiá-lo até a mansão com uma carta de amor, que fracassa.

---

<sup>140</sup> Aquele que não é judeu.

Nos meus sonhos eu ia além. Em sonhos eu galopava até a mansão, eu entrava pela grande porta, eu subia a escada do terraço, eu a tomava nos braços – meu amor, ela murmurava, até que enfim viste – ia com ela para longe, para as montanhas. Lá ficávamos vivendo, ocultos numa caverna, nos alimentando de frutos silvestres, fazendo vasos de argila, passeando, ela sobre o meu lombo, os braços macios me rodeando o peito. Nesses sonhos, ela deitava nua no chão, me estendia os braços: vem, querido, vem, meu centauro adorado. (SCLIAR, 2004, p.60).

Com tom de escárnio, deboche e ironia, Scliar escreve sobre os limites da condição judaica, sem deixar de indagar as leis da religião; narra através de metáforas à obrigatoriedade da homogeneidade daqueles que são judeus; dá voz a um ser híbrido para narrar sobre os problemas da mistura, dos encontros de culturas diferentes, o multiculturalismo. Portanto, as variadas imagens que são projetadas em O centauro no jardim representam a angústia do homem diaspórico; a figura do centauro para representar o imigrante judeu que vive sob duas tradições e nações é a afirmação de uma literatura fecunda, que denuncia, que metaforiza as dores e as delícias de viver no jardim; na “terra prometida”.

## Refêrencias

BENJAMIN, Walter. **The storyteller**: reflections on the work of Nikolai Leskov. In: ARENDT, H (Ed.). *Illuminations*. New York: Schocken, p.83-109, 1969.

BORGES, José Luis. A biblioteca de Babel. In: \_\_\_\_\_. **Ficções**. Trad. Carlos Nejar. Obras completas I. São Paulo: Globo, 1998.

BRASIL, Luiz Antonio de Assis. In: ZILBERMAN, R. (org); BERND, Z. (org); **O viajante transcultural**: Leituras da obra de Moacyr Scliar. 1º Ed, Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.

MOREIRAS, Alberto. **A exaustão da Diferença**: A política dos estudos culturais latino-americanos. Trad. Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Humanitas, 2001.

RITZEL, Maria Luíza. A viagem, a memória e a história. In: ZILBERMAN, R. (org); BERND, Z. (org); **O viajante transcultural**: Leituras da obra de Moacyr Scliar. 1º Ed, Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.

SCLIAR, Moacyr. **A condição Judaica**: Das Tábuas da lei à mesa da cozinha. 1ªEd, Porto Alegre: L&PM, 1985.

SCLIAR, Moacyr. **O centauro no jardim**. 10ª Ed, São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SCLIAR, Moacyr. **O Texto, ou**: A vida – Uma trajetória literária. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

SZKLO, Gilda. **O Bom fim do Shtetl**: Moacyr Scliar. 1ªEd, São Paulo: Perspectiva, 1990.

VERTOVEC, Steven. **Three meanings of diáspora, exemplified among South Asian religions**. Oxford: University of Oxford Press, p.1-30, 1999.

**ENTRE EVENTOS INTERACIONAIS NA ESCOLA E NA WEB 2.0: A OBSERVAÇÃO  
DA NEGOCIAÇÃO DE SIGNIFICADOS EM UMA SALA DE AULA  
CONTEMPORÂNEA**

**Thayse Figueira Guimaraes (UNINCOR)**

**Resumo:** O objetivo do presente estudo é apresentar um modo específico de investigar as práticas de letramento escolar, que leve em conta o cotidiano do contexto educacional em conexão com as práticas do ciberespaço. A discussão é encaminhada a partir de dados gerados em uma pesquisa etnográfica, realizada na intersecção entre eventos interacionais na sala de aula de Língua Portuguesa, ministradas para alunos/as do terceiro ano do ensino médio e eventos interacionais no Facebook e Twitter. As análises sinalizam que a facilidade de contato com pessoas, objetos e recursos linguísticos e culturais pelas redes sociais on-line é definidora do ethos interacional que permeia a participação em sala de aula.

**Palavras-Chave:** etnografia multissituada, performances identitárias, sala de aula e web 2.0

**Introdução**

As novas tecnologias de comunicação e informação tornam-se, na contemporaneidade, tanto um tópico de pesquisa quanto um importante caminho para a compreensão dos significados da vida social (HINE, 2000). Marca da vida social pós-moderna, a Internet é um local de poucas ou nenhuma fronteira. Isso faz dela um campo com enormes possibilidades de observação da vida social, onde são expostas as transformações pelas quais passam as condições das relações sociais humanas. Nesse cenário, este trabalho apresenta discussão sobre os discursos a que somos expostos pelas práticas de letramentos digitais e focaliza como tais práticas invadem o horizonte de sentidos das pessoas na cultura contemporânea, redefinindo roteiros de subjetivação. Parto da compreensão da centralidade dos novos letramentos na vida social contemporânea, tendo em vista o papel que representam tanto na ampliação de repertórios de significados dos jovens, como na diversidade das relações que podem viver (MOITA LOPES, 2010). Proponho explorar a centralidade de tais letramentos na

vida social contemporânea e fazê-los dialogar com as práticas do letramento escolar, tendo em vista as experiências de circulação cotidiana dos jovens nessas práticas sociais.

O presente trabalho busca discutir pesquisa de caráter etnográfico realizada com um grupo de jovens, no espaço da sala de aula e das redes sociais virtuais do facebook e do twitter. Mais especificamente, apresento as performances discursivo-corpóreas em práticas de letramento digital de Luan, garoto negro, de 18 anos. Analiso suas práticas de interação no twitter e suas narrativas de experiência pessoal de interação na escola e nas redes sociais virtuais. O foco da análise são as subjetividades do participante e a forma como são re-feitas nas performances do mundo virtual. O objetivo era compreender multitudes dos lugares socio-políticos presentes nas performances encenadas nos letramentos escolar e digital (LEANDER et al, 2010) e as interseccionalidades (os atravessamentos) dessas práticas.

A fim de atingir tais objetivos, foi traçada a seguinte pergunta de pesquisa: **Como os/as adolescentes participantes dessa pesquisa constroem/encenam suas performances identitárias em ações discursivo-corpóreas nos ambientes de sociabilidades do virtual e da escola?**

Para isso apoio-me no conceito-chave dos letramentos como prática social situada (MOITA LOPES, 2010) e na noção de performance/performatividade como apresentada por Butler (BULTER, 1990). Acredito que tais **Referências** teóricas nos ajudam a pensar os temas do nosso tempo sob outras bases, principalmente com relação à possibilidade de construção de um corpo e subjetividades múltiplas no mundo virtual. O construto teórico de análise dos dados é o conceito de posicionamento, interpretado por meio de pistas de contextualização (GUMPERZ, [1982]1998). Com base nesse aparato, investigo os posicionamentos de Luan no espaço virtual, no ato de narrar e nos eventos narrados.

Creio que o desenvolvimento das tecnologias e suas consequências para o cotidiano tem criado novos nichos de observação das práticas sociais contemporâneas e imposto à escola desafios com relação às práticas que privilegia. Os resultados apontam a importância da legitimação de práticas de letramento não escolar e das formas de vida por elas evocadas, tendo em vista novos roteiros de subjetivação que invadem o horizonte de sentidos da cultura contemporânea e desafiam sociabilidades sedimentadas.

### **Fundamentação teórica**

Para além da perspectiva tradicional de letramento, como fenômeno que ocorre na mente das pessoas, em que tornar-se letrado é desenvolver habilidades de decodificação e de cognição (BLOOME; BAILEY, 1992), assumo, neste trabalho, que Letramentos têm a ver com o que as pessoas fazem com a linguagem (MOITA LOPES, 2008). Com o modo como constroem significados nos contextos de interações sociais em que estão envolvidas: na família, na escola, na religião, comunidade de prática, espaços de afinidades na Internet, em conjunto com as estruturas macro-sociais em que estamos sócio-historicamente situados.

Essa noção de letramento é orientada por uma visão de linguagem performativa, ou seja, enquanto ação social no mundo. A imagem da essência da linguagem humana ainda determina muito o modo como compreendemos e como nos relacionamos com os objetos no mundo. Em geral, nosso conhecimento sobre as coisas é explicado (ou negado) por meio de um status ontológico atribuído a elas (CAVELL, 1979). Entretanto, aquilo que parece ser uma mera representação tem o poder de produzir o objeto sobre o qual fala (BUTLER, 1990). É nesse sentido que linguagem, nas ponderações de Butler (BUTLER, 1997 p 8), só pode ser pensada em conjunto com a agência, isto é, fazemos coisas com a linguagem, mas a linguagem é também as coisas que fazemos. **A linguagem é performativa porque produz as próprias condições que descrevem** (PENNYCOOK, 2007). O uso da linguagem está sempre associado a uma forma de ação no mundo com o outro, que pela repetitividade ganha status de essência e aparência de estabilidade. Nesse sentido, o processo de significação está desvinculado do modelo referencial. A exatidão conceitual é um atributo do uso, do aqui-agora.

Butler estende o caráter performativo da linguagem para descrever o sujeito social como resultado de repetições que imprimem sua aparência de estabilidade, e essas repetições são, ao mesmo tempo, o modo de operar práticas de sujeição e dominação, e a possibilidade que temos de resistência e mudança. Nessa linha de argumentação, o **gênero é o performativo**, pois sua enunciação “constitui a identidade que pretende ser” (BUTLER, 1990). Com base nessa compreensão, a teorização de Butler (id.) desmantela as conexões que vinculem as categorias sexo, gênero e desejo a uma suposta essência interior ou a um substrato biológico. É na citação repetida das normas construídas em sociedade, em sua iterabilidade, que o gênero (e as identificações em geral) adquire uma aparência de substância sólida e imutável (PENNYCOOK, 2007). Entretanto, se a performance só existe ao ser encenada, não se remetendo a uma natureza essencial, sempre há a possibilidade de fazer

diferente, ainda que haja constrangimentos à inauguração de novos sentidos (MOITA LOPES, 2008).

No caso deste trabalho, as práticas de letramento são tomadas como mediadoras dos sentidos sobre gênero/sexualidade e raça, pois da mesma forma que podem fixar exclusão e preconceito (comum nos letramentos escolares), elas instauram a auteridade e a possibilidade de reconstrução de sentidos calcificados. Da perspectiva performativa do discurso e das identidades sociais, mesmo que a escola (como uma instituição tradicional) proponha roteiros prontos de subjetivação para todos os indivíduos daquela instituição, os sujeitos podem encenar outras performances, constestatórias de significados tradicionais daquelas práticas. Essas ações contestatórias podem ser encenadas não somente naquele espaço de interação, mas também pelas performances discursivas no espaço virtual que oferece a possibilidade experimentarmos fisicamente mundo materiais e abstrados, espaços naturais e construídos, ampliando nossos experiências de sociabilidades neste mundo.

Isso, a meu ver, é fundamental para compreender como as pessoas, ao se envolverem em práticas de letramento mudam o seu lugar social no mundo, seu modo de viver em sociedade, suas inserções na cultura e sua relação com os outros (SOARES, 2000 p37). Em **Resumo**, letramento envolve, inevitavelmente, mudança (BARTON, 1994), visto que sempre envolve construção de conhecimento com o outro. Cada vez que os sujeitos agem discursivamente nessas práticas, significados estão sendo negociados em conjunto e novos significados podem ser encenados como performatividades que se constituem por meio de tomadas de agência. **O espaço interacional da sala de aula e do ciberespaço, dessa forma, são lugares de lutas performativas** e só ganha significação pelas práticas e vivências dos/as participantes, que estão durante todo o tempo engajados em diferentes tipos de relações entre si.

### **Natureza, Sujeito e contexto de pesquisa**

Abalizada pela proposta de Erickson (1986), utilizo o termo pesquisa interpretativa de caráter etnográfico para me referir a natureza desta pesquisa, cuja abordagem analítica privilegia a observação participante, com interesse nos significados atinentes à vida social. Deve-se considerar aspecto etnográfico desta pesquisa, uma vez que “constitui-se de um processo deliberado de investigação guiado por um ponto de vista” (ERICKSON, 1984 p.



51). Enquanto pesquisadora/participante, entrei nesta pesquisa com algumas visões de mundo, frutos de minhas experiências pessoais e conhecimentos construídos com base nas leituras e estudos que realizo no campo dos letramentos e das performances de gênero/sexualidade e raça, como linguista aplicada. É deste lugar que observo e participo dos eventos interacionais na escola e nas redes sociais virtuais.

O contexto de investigação do presente trabalho é bipartido. O primeiro espaço é de uma escola estadual, localizada na região Norte Fluminense do Estado do Rio de Janeiro. E o segundo, é o ciberespaço, espaço de interconexão aberta, por abarcar a pluralidade, a fragmentação e a colaboração em nível global e não totalizável. Os dados desta pesquisa foram gerados, no ano de 2011, nas aulas de redação, em uma turma de 3º ano do ensino médio, composta por vinte e seis adolescentes, na faixa etária de 17 a 20 anos. Entre os alunos/as desta turma, 12 adolescentes eram negros ou não-brancos. Dos vinte e seis alunos, sete eram meninos e dezenove eram meninas. Na época da realização do estudo, alguns adolescentes saíram do colégio e outros entraram para esta turma.

A outra parte da pesquisa, com o foco de investigação nas redes sociais, selecionei três estudantes para poder acompanhar suas práticas pelas redes sociais do twitter e facebook<sup>141</sup>. Esses jovens me chamaram a atenção porque se envolviam nas práticas on-line de forma mais significativa que nas práticas de letramento escolar e suas performances identitárias no espaço virtual, frequentemente, diferenciavam-se das que faziam em sala de aula, sendo, muitas das vezes, contraditórias.

Descrevo a seguir um dos participantes desta pesquisa, que chamerei de Luan. Na época da pesquisa, Luan tinha 18 anos, era twitteiro (twitter) e também possuía conta no Facebook, Orkut, Thumblr, MSN, Youtube e outros. Participava dessas redes sociais como um modo de se promover, de ser visto. No twitter já chegou a administrar três contas ao mesmo tempo, uma referente ao seu perfil e outras duas que eram fakes. Também interage bastante pelo facebook, onde posta mensagens e fotos que são sempre comentadas por seus amigos, inclusive da turma. Utiliza quase todos os dias o MSN e o Skype para manter/fazer contatos. Orgulha-se de possuir mais de 2 mil amigos no Skype e MSN, quase 2 mil amigos no

---

141 Twitter: rede social que permite aos usuários enviar e receber mensagens de até 140 caracteres, conhecido como tweets. Outra ferramenta desse microblogging é o retweet (RT), que consiste em replicar uma determinada mensagem de um usuário. Followers são as pessoas que segue um usuário e following são as pessoas que um usuário segue.

Facebook: rede social onde usuário cria um perfil que contém fotos e lista de interesses pessoais. Nessa rede os usuários participa de grupos de amigos, onde podem trocar mensagens públicas ou privadas entre si.

Facebook e mais de 80 mil seguidores no twitter. Na sala de aula de Redação e Filosofia, participa pouco. Gosta de ficar sentado no fundo da sala. Sobre sua sexualidade, posiciona-se como alguém que confunde as pessoas. Estrategicamente, na sala de aula e nas redes sociais assume posicionamentos e performances que se aproximam, no senso comum, ora de práticas ditas gays, ora de práticas da masculinidade hegemônica. Ainda tenta dar conta de um ethos interacional<sup>142</sup> de pessoa bem informada e conectada, que privilegia um estilo de vida baseado em suas experiências de contato global. Nas redes sociais, só mantém contato com as pessoas da sala de aula, que também compartilham desse ethos interacional.

### **Análise dos dados**

Como referencial teórico-analítico, utilizo a noção de **performance** (BUTLER, 1990, 2003), a de **posicionamento** (VAN LANGENHOVE; HARRÉ, 1999; WORTHAM, 2001) e das **pistas de contextualização** (WORTHAM, 2001; GUMPERZ, 1998). O conceito de posicionamento é utilizado, nesta análise, porque permite-nos observar os mecanismos pelos quais os sujeitos sociais se localizam nas interações e torna possível que se identifiquem as diversas performances/performatividades encenadas nas práticas de construções de significados uns com os outros. Partindo dessa premissa, os participantes de uma interação fazem uso de uma série de sinalizações, aprendidas sócio-culturalmente, para entender e interpretar o conjunto de informações que constroem nossos posicionamentos nos contextos interacionais. Por isso creio que a análise das pistas contextuais é um caminho útil para entendermos os posicionamentos discursivos nos eventos sociais. As Pistas de contextualização, segundo Gumperz (1998:149-152), são:

[...] quaisquer traços da forma linguística e/ou não-linguística (i.e, os gestos, postura etc.) que contribuem para assinalar as pressuposições contextuais - o código, o dialeto e processos de mudança de estilo, fenômenos prosódicos, escolha entre opções sintáticas e lexicais, expressões formulaicas, estratégias de fechamento e sequenciação - podem todas ter funções de contextualização

---

<sup>142</sup> Modos de ser e agir na construção de significados no processo interacional, que mobiliza performances identitárias (MOITA LOPES, 2010).

Com base no que foi dito, deve-se considerar, então, que o posicionamento nem sempre está na materialidade linguística. Nesse sentido posicionamento é construído no discurso e além dele, por isso deve-se observar a gama estratégias de interpretação disponíveis para aos falantes (GUMPERZ, 1982/1998). No que se refere às ações de natureza linguística, por exemplo, ao comunicar estamos fazendo uma série de escolhas no âmbito do temático, do lexical, do registro, da alternância do código etc. Essas escolhas interpenetram ações que são tanto paralinguísticas – já que o ritmo, a aceleração ou desaceleração da fala, as alterações de tom de voz, a ênfase, o alongamento, a pausa etc. também colaboram na construção do sentido – quanto não-linguísticas, como gestos, posturas, imagens, expressões corporais e faciais (FABRÍCIO, 2002).

Nesse tocante, na análise dos posicionamentos de Luan, considero o que está no do ato de contar, declarar e além dele, nas interações online e na escola. Focalizo o gesto de criar, de ser/estar que reivindica performatividades nessas práticas. Considero que este é um caminho útil para entendermos como encenamos performances de gênero/ sexualidade e raça nos processos interacionais em que nos engajamos.

Com base nesse enquadre teórico-metodológico, analiso os posicionamentos de Luan a partir das seguintes pistas de contextualização (com base em Wortham, 2001): Referência: diz respeito à nomeação das coisas do mundo e das pessoas; Predicação: é como o sujeito social caracteriza o objeto e/ou outro sujeito escolhido; Índices avaliativos: referem-se às expressões particulares ou modos de falar estereotipados; Modalizador epistêmico: tem a ver com o grau de certeza do falante com relação àquilo que ele está dizendo. Ainda, tendo em vista a interação online, considero também os **recursos multisemióticos** na construção da interação online: imagens, fotos, postura do corpo, cores, informações pessoais, amigos, música, mensagens, textos.

A respeito da análise que realizo, por adotar uma metodologia de pesquisa qualitativa, assumo que as descrições, transcrições e análise feitas neste trabalho devem ser analisadas como interpretações possíveis. Elas não esgotam outras possibilidades de interpretações, de acordo com as metas de investigação específica (GARCEZ, 2002). Ainda, deve-se mencionar que o nome utilizado nessa transcrição é fictício.

### **Análise de uma interação**

A cena apresentada para análise foi selecionada porque focaliza uma das principais questões focadas na pergunta de pesquisa: **Como os/as adolescentes participantes dessa pesquisa constroem/encenam suas performances identitárias em ações discursivo-corpóreas nos ambientes de sociabilidades do virtual e da escola?** Com o objetivo de compreender melhor como Luan significa suas ações nesses espaços interacionais, pedi para que ele me falasse sobre seu bg (background) do twitter e sobre as estratégias que utiliza para ficar mais popular e ter mais seguidores nessa rede social. Nessa análise, o foco é no modo como Luan constroi- encena suas ações discursivo-corpóreas através de seu perfil no Twitter e no modo como interpreta suas ações nesse espaço e no espaço da sala de aula. A entrevista aconteceu no intervalo das aulas no dia 19-05-11 e teve duração de 24:46.

Focalizamos parte da interação em que Luan irá narrar sua experiência de fake no twitter. Ele apresenta outras estratégias para se tornar uma audiência popular no twitter. Também, segue se posicionando como conhecedor daquelas práticas interacionais.

#### Excerto

- 72 P<sup>143</sup>            você não tem mais esse fake?]
- 73 Luan    acabou porque a sbt mandou mensagem
- 74            por e-mail/ e falou se eu não
- 75            excluir por vontade própria ela ia na rede
- 76            do twitter brasileiro/ que comanda o twitter no Brasil/
- 77            e ia:: tirá/
- 78 P        mas::o que você escreve que o pessoal retwitta mais?
- 79 Luan    ah:: se vc fala alguma coisa engraçada/
- 80            coisa interessante/
- 81            Engraçado e inteligente ao mesmo tempo/
- 82            Fazendo alguma irônia com que acontece no dia-a dia/
- 83 P        hum::
- 84 Luan    a moda hoje é Marilac, né/ Uma travessti **lá da europa**/
- 85 P        acho que recebi alguma coisa no twitter.
- 86            Marilac/ Essa Marilac postou um vídeo
- 87            na Internet que hoje está sucesso no Brasil/

---

<sup>143</sup> Pesquisador

- 88 Ela foi até no legendário [na semana passada  
89 P Qual era o vídeo?]  
90 Luan **era uma travesti/**  
91 Ela falou que ela estava na europa tomando uns  
92 [bons drinks ]  
93 P [NA PISCINA:: eu vi]  
94 Luan e a água estava geladinha, ela ia mergulhar/  
95 aí: ela disse/ainda teve  
96 buatos que eu estava na pior (estiliza a voz)/  
97 PORRA:: tava na pior significa tá  
98 melhor que a gente/ **né?**  
99 isso aí/ alguém deu rt para mim assim  
100 ainda dizem que ela está na pior/  
101 P mas você sabe mais dessa história?  
102 Luan não sei, o povo diz/ povo diz que a história dela ((???)  
103 então:: o twitter também é isso/  
104 falava assim::quem disse que a Thayse estava na pior?  
105 quer dizer que ela está bem agora/ né?  
106 P mas:: porque você acha que esse vídeo ficou popular?  
107 Luan é porque tipo/ essas frases dela virou/ tipo camuflou/  
108 as pessoas tiram o que ela falou/  
109 acrescenta alguma coisa/ muda e tipo posta no twitter  
110 e todo mundo acha engraçado e interessante/  
111 a notícia corre mais rápido que em outras  
112 redes sociais.  
113 P legal::  
114 Luan tem mais coisas pra falar também/  
115 tem uns vídeos engraçados/ tem  
116 a-a questão das gírias/  
117 as gírias do twitter/ aquelas gírias/  
118 ‘Ryca’ assim (escreve no papel para mim) odoce::  
119 odoce da marivalda é o:: hoje a:: hoje é::

- 120 essas gírias que tem no twitter/  
121 essas gírias engraçadas vêm todas de vídeo/  
122 é:: muita coisa/ É muito complicado eu falar tudo/  
123 só vc vivendo no mundo das coisas que estão  
124 interligadas/ assim /pra vc ver como é diferente/  
125 P e você se incomoda de como é lá  
126 e de como é aqui? (refiro-me à escola)  
127 Luan não- **não me encomodo não**/  
128 eu sei diferenciar as coisas/ Aqui eu  
129 posso ser chacota de falarem de mim/  
130 lá eu sou melhor na página inicial do que ela/  
131 do que ela (aponta para as meninas ao redor)  
132 aqui eu sou igual a todo mundo/  
133 **mas lá eu sou diferenciado**/  
134 P aqui vc é bem quieto/ fica na sua=  
135 Luan =aqui eu sou:: despercebido  
136 Eu prefiro assim/aqui/não sou nada/  
137 sou só o neguim do fundo da sala/

Na história que conta, Luan encena uma persona fake de um programa de televisão. Ele se posiciona como uma mulher (tendo em vista a apresentadora do programa) e para sinalizar essa performance estiliza para mim sua voz. Aqui ele conta como age estrategicamente para poder se passar como persona oficial do programa.

A partir da linha 78, quando pergunto sobre suas mensagens retuitadas, ele evidencia uma série de ações que devem ser levadas em conta, caso o usuário queria ter suas mensagens retuitadas. Para ilustrar traz um vídeo viral na Internet: o da marilac (linha 84). Para falar sobre tal vídeo ele mais uma vez estiliza a voz, na tentativa de se aproximar da personagem do vídeo. Quando questionado sobre o porquê de o vídeo ter se tornado popular, nas linhas 108 a 112, ele apresenta outras séries de estratégias. O modo como sabe ele que o vídeo tornou-se popular mobiliza um novo ethos interacional dos letramentos digitais. Ele conta que tal vídeo tornou-se popular pelas estratégias de remix. Pega-se um conteúdo circulante na internet e mistura com outros para criar sempre uma coisa nova. Essas estratégias são, a meu

ver, jogos de linguagem ( ) cujas regras são organizadas dialogicamente entre os usuários do twitter e que engendra negociação de identidades. Na construção de suas performances no twitter Luan transita em contextos lingüístico-identitários que povoa o universo trans (BENEDETTI, 2005). As **Referências** (WORTHAM, 2001) utilizadas para contextualizar as táticas de mobilização nas redes sociais são o vídeo viral da Marivalda, as gírias ‘ryca’ e ‘odoce da marivalda’. Essas **Referências** ecoam vozes do universo trans. Luan, valendo-se desses **Referências** lingüístico-identitário, ao mesmo tempo que mostra que conhece os jogos interacionais das práticas on-line, encena performances que indicializam práticas homoeróticas.

Ainda, a partir da linha 125, quando pergunto sobre as diferenças nos espaços onde circula, ele se posiciona como conhecedor também dos jogos de linguagem da escola. Sabe o que pode fazer em cada contexto e quem pode ser. As diferenças de experiências nesses contextos interacionais, evidenciam como Luan negocia suas identidades de gênero/sexualidade e raça nos seus engajamentos, em determinadas práticas e discursos. Suas experiências no contexto interacional da sala de aula e do mundo virtual, são construídas e postas em oposição pelos pares: ‘aqui’ versus ‘lá’; “chacota”versus “melhor na página inicial”; “igual a todo mundo” versus “diferenciado”. Além dos termos “despercebido” e “nada” para se referir ao contexto interacional da sala de aula. Podemos observar que suas identificações no mundo virtual são construídas como mais interessantes e ricas do que o mundo da escola.

Coadunada com a visão performativa da linguagem, as práticas nas quais Luan se envolve (tanto na escola, como nas redes sociais online) são crucialmente marcadas por suas experiências de construção de um corpo com significados de gênero/sexualidade e raça. Nesse tocante, as experiência na escola e no espaço virtual devem ser compreendidas como corpóreas e definidores de nossos “roteiros de subjetivação”. Com isso enfatizo as identidades como fenômenos fundamentalmente sociais e culturais (Bucholtz e Hall, 2005) e o espaço interacional da sala de aula e do ciberespaço como lugares de lutas performativas, onde nossas identidades ganham significados pelas práticas e vivências dos/as participantes.

### **Considerações Finais**

Luan, em suas práticas de interação on-line, instaura posicionamentos com relação aos significados de corporalidade e apresenta subjetividades possíveis de serem vividas, para além de suas práticas em sala de aula. Seus posicionamentos nos mostram alternativas que subvertem crenças naturalizadas sobre nossos corpos e categorias identitárias. Em face a isso, suas interações no espaço virtual devem ser compreendidas como capitalizadores de um mundo plural, onde convergência das relações entre seres humanos é central e onde novas performances identitárias são possíveis e legitimadas.

O modo como Luan interage nas redes sociais virtuais confirmam e reforçam a urgência de estudos que investiguem as práticas de letramento dos/as alunos/as fora da escola para fazer dialogar com as do letramento escolar. Importante também é a compreensão de que as práticas de letramentos com as quais Luan se envolve no mundo virtual, são cruciais para estudar as hibridizações linguístico-multimodal-discursivo-culturais que cada vez mais nos desafiam a experimentar e a compreender a diversidade da vida social e a alteridade que lhe é constitutiva (MOITA LOPES, 2010).

### Referências

BARTON, D. **Literacy**: an introduction to the ecology of written language. Oxford: Blackwell, 1994.

BENEDETTI, M. R. **Toda Feita**: o corpo e o gênero das travestis. Rio de Janeiro: Garamond, 2005. 142p.

BLOOME, D. & BAILEY, F. M. “Studying language and literacy through events, particularity, and intertextuality” In: R. BEACH, J. GREEN, M. KAMIL & T. SHANAHAN (Eds.) (1992) **Multiple Disciplinary Perspectives on Literacy Research**. Urbana In: NCRE & NCTE, 1992.

BUCHOLTZ, M.; Hall, K. **Identity and Interaction**: a sociocultural linguistic approach. *Discourse Studies*, v. 7, n. 4-5, p. 585-614, 2005.

BUTLER, J. **Problemas de gênero**: feminismo e a subversão da identidade Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003 [1990].

BUTLER, J. **Excitable Speech**: A Politics of the Performative. Nova York e Londres: Routledge, 1997.

CAVELL, Stanley. **Excursus on Wittgenstein’s vision of language**. The claim of reason. Oxford: OUP, 1979, p. 168-190.

CASTELLS, M. **A sociedade em rede**. São Paulo: Paz e Terra, 1999.



ERICKSON, F. **What makes school ethnography Ethnographic?** Anthropology and Education Quarterly. Vol. 15, 1984. p. 55-66

GARCEZ, Pedro M. “Transcrição como teoria: a identificação dos falantes como atividade analítica plena”. In: MOITA LOPES, L.P. e BASTOS, I.c. (Orgs.) **Recortes multi e interdisciplinares**. Campinas: Mercado de Letras, 2002, p. 83-95.

GUMPERZ, J. “Convenções de contextualização”. In: RIBEIRO, B.T. e GARCEZ, P.M. (Orgs.) **SocioLinguística Interacional: Antropologia, Linguística e Sociologia em Análise do Discurso**. Porto Alegre: AGE, 1998, p. 98-119.

HINE, C. **Virtual Ethnography**. London: Sage, 2000.

LEANDER k.; PHILLIPS N.; TAYLOR K. “The Changing Social Spaces of Learning: Mapping New Mobilities” In: **Review Of Research In Education**. SAGE Publications, 2010. (<http://rre.sagepub.com/cgi/content/full/34/1/329>)

MOITA LOPES L.P. Os novos letramentos digitais como lugares de construção de ativismo político sobre sexualidade e gênero. **Trab. linguist. apl.** vol.49 no.2 Campinas July/Dec. 2010.

MOITA LOPES L.P. “Gêneros e sexualidades nas práticas discursivas contemporâneas: desafios em tempos queer” In: SILVA, A. de P. D. da. (org.) **Identidades de Gênero e práticas discursivas**. Campina Grande: EDUEP. 2008 pp. 13-19.

PARREIRAS, C. Fora do armário... dentro da tela: notas sobre avatares, homossexualidades e erotismo a partir de uma comunidade virtual. In: Díaz-Benitez, Maria Elvira e Figard, Carlos Eduardo (Orgs.) **Sexualidades dissidentes**. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.

PENNYCOOK, A. Performance and performativity. In PENNYCOOK, A. **Global Englishes and Transcultural Flows**. London: Routledge, 2007.

VAN LANGENHOVE, L. & HARRÉ, R. Introducing Positioning Theory. In: Harré, R. & Van Langenhove, L. (Eds.). **Positioning Theory**. Oxford: Blackwell, 1999.

WORTHAM, Stanton. **Narratives in Action**. A Strategy for Research and Analysis. Nova Iorque: Teachers College Press, 2001.

SOARES, M. **Letramento**: um tema em três gêneros. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

## A POESIA E A REALIDADE NO DOCUMENTÁRIO “DA JANELA DO MEU QUARTO” DO CINEASTA E ARTISTA VISUAL CAO GUIMARÃES

Vitor Bedeti Gomes (CEFET-MG)

**Resumo:** Os trabalhos do cineasta e artista plástico belorizontino Cao Guimarães, no que se refere aos seus documentários poéticos e performáticos, provocam uma reflexão sobre a realidade e sobre a poesia. Trata-se da desconstrução do real a partir da linguagem cinematográfica e da construção de uma outra perspectiva por meio da poesia. Neste artigo, tomar-se-á o real como um acontecimento da vida, lidar-se-á com o real da obra filmica como um dado fático, mas considerando que toda realidade e o real estão sujeitos a interpretações. Delimita-se, no contexto desta pesquisa, a análise do documentários, em curta-metragem, Da janela do meu quarto (2004), de Cao Guimarães. O estudo do literário e do artístico moderno e contemporâneo, na relação com o documentário de Guimarães, são o fulcro desta proposta de trabalho, que também intenta problematizar a relação entre literatura e cinema em diálogo com a filosofia. Nesse cenário, as reflexões propostas se enveredam pela filosofia, de maneira problematizante por intermédio de Walter Benjamin e Giorgio Agamben. Em paralelo, são abordados os trabalhos de estudiosos e teóricos do cinema como; Bill Nichols, Ismail Xavier, bem como a fortuna crítica relativa ao artista em análise, Cao Guimarães. As reflexões de Geraldo H. Cavalcanti, sobre poesia, apresentada no livro A herança de Apolo: poesia poeta poema (2012) terão evidência contribuindo para o conceito de poesia aludido no trabalho.

**Palavras-Chaves:** poesia, realidade, Cao Guimarães, documentário.

“Neste filme, a infância parece ser o período em que as regras são ignoradas ou desfeitas com pouco custo, e no qual sonhos animam o movimento desregulado de pequenos corpos que se imaginam perenes.” (GUIMARÃES, 2015, p. 256)

Os trabalhos do cineasta e artista visual belorizontino Cao Guimarães, no que se refere aos seus documentários poéticos e performáticos, provocam uma reflexão sobre a realidade e sobre a poesia. Trata-se da desconstrução do real a partir da linguagem cinematográfica e da construção de uma outra perspectiva por meio da poesia. A princípio, consideramos o real como um acontecimento da vida. Trataremos o real da obra fílmica como um dado fático, mas considerando que toda realidade e o real estão sujeitos a interpretações.

A análise compreensiva dos fenômenos que despontam diante dos olhos nos documentários de Guimarães é capaz de reconstruir ou até mesmo reproduzir uma “verdade” particular na qual o cineasta explora os significantes. As justaposições dos planos cria um conceito amplo daquilo que é observado (do objeto em foco). Ao manipular as imagens originais na montagem, novas narrativas surgem promovendo novos entendimentos e até mesmo a desconstrução de uma dada realidade, considerando, sobretudo, a dimensão ética e estética advindas de uma abordagem do documentarista em questão.

Ao realizar o documentário *Da janela do meu quarto* (2004), Cao Guimarães apresenta sua visão poética de um acontecimento comum que ocorreu em uma estrada de terra em Belém. O cineasta e artista plástico foi oportunizado pelo destino a presenciar uma das cenas mais bonitas da infância e, com seu equipamento cinematográfico, registrou, da janela do seu quarto de hotel, uma “briga amorosa” entre duas crianças. Essa ação ocorreu sobre a areia molhada e sob um resto de chuva traduzindo uma atmosfera performática para o diretor.

Os cinco minutos de filme gravado em Super / DV, foram procedentes de um amplo processo de observação. Esse importante tempo de contemplação do real que antecede a produção do documentário, faz lembrar a figura do flâneur. Para Walter Benjamin:

a rua conduz o flâneur em direção a um tempo que desapareceu. Para ele, qualquer rua é íngreme. Ela vai descendo, quando não em direção às Mães, pelo menos rumo a um passado que pode ser tão mais enfeitiçante por não ser seu próprio passado, seu passado particular. Entretanto, este permanece sempre o tempo de uma infância. (BENJAMIN, 2007, p. 461-462).

O cineasta devaneava numa espécie de flânerie, na janela do seu quarto observando a paisagem das ruas de Belém e decidiu realizar o registro ao ser impelido pela plenitude

poética das imagens que viu acontecer em uma situação corriqueira da infância. Guimarães se dispôs, instantaneamente, sobre a janela, para gravar o evento. Sem perceber a câmera, as duas crianças agiam de maneira espontânea, revelando a naturalidade dos acontecimentos. Enquanto isso, da janela do quarto, o cineasta delimita o ângulo, o foco e na câmera define a textura das imagens. O processo de observação é contínuo, porém o filme termina quando as crianças saem correndo na chuva e esvaziam o enquadramento.

“Não é o escultor que esculpe a escultura, é a escultura que esculpe o escultor!” Existe nesta frase de Merleau Ponty algo que fica no meio, como um canteiro entre duas avenidas. Chacoalha-se uma frase como chacoalha-se uma vida. Uma inversão entre sujeito e predicado, entre sujeito e objeto que pode nos ajudar a entender um pouco a relação entre arte e vida, realidade e percepção, olhar e deixar-se olhar, entregar e receber. (GUIMARÃES, 2007)

A poesia acontece a todo o tempo como um modo de eventuar, ela está no trivial e no comum, surge do acaso e pode ser inserida em diferentes contextos e é capaz de plasmar o real. Geraldo H. Cavalcanti apresenta no livro *A herança de Apolo: poesia poeta poema* possíveis definições da palavra poesia, porém a síntese das reflexões provocadas por esse autor leva a entender que se trata de uma palavra, um conceito, indefinível já que

a poesia não está nas coisas, ela é as coisas, ou uma maneira de as coisas se mostrarem em intimidades que só o poeta, e apenas em certos momentos, a ela tem permissão de acender. Esse potencial do poeta o distingue dos demais mortais e o nobilita. Se o poeta é vaso que recolhe os lampejos da poesia internada nas coisas, é o leitor quem, potencialmente tem a capacidade e o privilégio de comungar da sua visão e, dessa forma, ser também bafejado por ela. (CAVALCANTI, 2012, p. 25).

Em virtude ao que foi mencionado por Cavalcanti acima, é possível considerar Cao Guimarães como esse poeta que recolhe os lampejos da poesia internada nas coisas e percebe

a poesia existente fora dele como ente real nos acontecimentos naturais da vida. Ismail Xavier, em o Discurso cinematográfico(2005), no capítulo “A vanguarda”, estuda o cinema poético e reflete sobre as leituras convencionais das imagens que não respeitam a profundidade e dimensão das coisas. Nesse capítulo, o teórico sinaliza a importância de elevar a sensibilidade para superar o visível de ordem prática: “Uma relação sensorial mais integral do mundo e a apreensão da “poesia” tornar-se-ia possível graças à nova arte e seu poder de purificação do olhar” (XAVIER, 2005, p.104). A “nova arte”, mencionada por Xavier, refere-se ao movimento de vanguarda do cinema poético de 1920, que evidencia a exterioridade da narrativa fílmica e não sua interioridade tal como proposto por Guimarães em seus trabalhos.

É possível perceber nesse cineasta um caráter intempestivo e contemporâneo. Isso sinaliza uma perspectiva em Agamben, sobretudo, em O que é contemporâneo? E outros ensaios (2012). O conceito de “contemporâneo” nos ajuda a elucidar a questão:

Contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro. Todos os tempos são, para quem deles experimenta contemporaneidade, obscuros. Contemporâneo é, justamente, aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente. (AGAMBEN, 2012, p.62).

Guimarães experimenta a contemporaneidade em todos os tempos, ele mantém o olhar fixo em seu contexto e extrai do presente sua obra que se torna atemporal: “Este movimento dialético entre o que vem de dentro e o que vem de fora gera um espaço entre, onde o filme habita. (GUIMARAES, 2007, p.01-02).

Por ocorrerem manipulações no processo de finalização dos filmes, características importantes das imagens captadas se desfazem. Os aparatos tecnológicos do cinema e as técnicas empregadas no processo de construção de um filme permitem que o trivial e o comum sejam resignificados. Nesse sentido, de acordo com Cao Guimarães, no texto Documentário e subjetividade: uma rua de mão dupla, numa citação com laivos baudelairianos e benjaminianos, não só pela referência ao título do livro de Walter Benjamin,

Rua de mão única, como pela atitude flaneur assumida pelo documentarista, publicado no livro Sobre fazer documentário,

ao planejar um filme, ao escolher um assunto, você de certa forma começa um processo de múltiplos recortes, do macro ao micro, do todo às partes. Objetiva a um espaço real, prepara a cama onde seu olhar vai poder se deitar. Encontrar um lugar para se permitir estar perdido. Potencializar um descontrole necessário. Este movimento dialético entre o que vem de dentro e o que vem de fora gera um espaço entre, onde o filme habita. (GUIMARÃES, 2007, p.01-02)

798

Susan Sontag, no texto Sob o signo de Saturno(1986), comenta essa passagem, da qual também se utiliza Cao Guimarães, “encontrar um lugar para se permitir estar perdido”. Trata-se da importância de se permitir um certo “descontrole”: para o cineasta, portanto, é mais significativo se deparar com o fato de estar perdido que encontrar, de fato, o caminho. Bejmamim, de acordo com Sontag, reflete sobre isso:

“não encontrar o caminho numa cidade não é muito importante [...] mas perder-se numa cidade, como as pessoas se perdem numa floresta, exige prática... Aprendi essa arte muito tarde: ela realiza os sonhos cujos primeiros sinais eram os labirintos das folhas de mata-borrão de meus cadernos de exercícios” (BENJAMIN apud SONTAG, 1986, p.87).

Segundo os estudos de Nichols, é possível identificar seis modos de representação capazes de definir agrupamentos que formatam a cultura da poiesis<sup>144</sup>, de documentários: o poético, o expositivo, o participativo, o observativo, o reflexivo e o performático. Cada estilo com as suas especificidades e características distintas, porém, a proposta deste trabalho detém-se nos modos poético e performático. Para Nichols,

---

<sup>144</sup> Vem de poiético, esse conceito está presente no Dicionário de Filosofia Nicola Abbagnano. Segundo o dicionário: “produtivo ou criativo, enquanto diferente de prático. Segundo Aristóteles, a arte é produtiva, enquanto a ação não é” (ABBAGNANO, 2007, P.783).

o modo poético sacrifica as convenções da montagem em continuidade, e a ideia de localização muito específica no tempo e no espaço derivado dela, para explorar associações e padrões que envolvem ritmos temporais e justaposições espaciais. (NICHOLS, 2005, p. 138)

Nichols, um pouco mais adiante no livro, problematiza o que ele chama de “modo poético e performático” com uma série de perguntas dirigidas a si mesmo e ao leitor:

como o modo poético, o modo performático suscita questões sobre o que é o conhecimento. O que se pode considerar como entendimento ou compreensão? Além de informações objetivas, o que entra em nossa compreensão de mundo? Estaria o conhecimento mais bem descrito como algo abstrato e imaterial, baseado em generalizações e no que é típico, na tradição da filosofia ocidental? Ou estaria ele mais bem descrito como algo concreto e material, baseado nas especificidades das experiências pessoais, na tradição, na poesia, da literatura e da retórica? O documentário performático endossa esta última posição e tenta demonstrar como o conhecimento material propicia o acesso a uma compreensão dos processos mais gerais em funcionamento na sociedade. (NICHOLS, 2005, p. 169).

Por não se tratar da transposição pictórica fiel da realidade, os documentários poéticos e performáticos, na maioria das vezes, são compostos por uma linguagem híbrida que ocorre entre o som, imagem e artes plásticas. Essa junção promove uma leitura dos filmes e sugere, por esse viés, uma perspectiva em aberto da produção documental, cujo teor parece particularmente rico, justamente em virtude do hibridismo que comporta.

Cao Guimarães possui em sua filmografia nove longas-metragens e vinte e quatro curtas-metragens, em gêneros e formatos diferentes. Este cineasta, trabalha em seus filmes com elementos esparsos e independentes, porém, por intermédio da linguagem cinematográfica, realiza uma combinação entre esses elementos e promove uma obra poética,

que devido à sua forma híbrida, parece não ser possível identificar o que a compõe. Clément Rosset no livro *a Lógica do pior* (1971), inicia o segundo capítulo *Trágico e silêncio*, problematizando a posição do filósofo e reflete sobre as combinações que ele faz com a diversidade do que existe diante dele. Em um exemplo peculiar, Rosset explora dimensões que, de certa forma, relacionam-se com o processo de realização desses documentários, para ele

quando prepara um molho, o cozinheiro dispõe de elementos esparsos, descontínuos, que deve juntar numa substância nova. Dois estados: um inicial, onde os elementos coexistem, sem relação entre si, exceto o acaso (no caso, os cuidados do cozinheiro) que os reuniu em lugares contíguos um ao outro, no interior de um mesmo recipiente. O outro, final, síntese homogênea onde nada mais permite distinguir os componentes precedentemente distintos. Entre esses dois estados, um gesto: a ação da batedeira que, se é convenientemente acionada, permite aos elementos "combinarem. (ROSSET, 1971, p.61)

Guimarães percebe a poesia diante dele, realiza a apreensão do real como um acontecimento poético e combina os elementos através dos aparatos e processos técnicos do cinema propiciando o documentário em questão, *Da janela do meu quarto* (2004). O filme possui elementos estéticos que determinam o modo de apreensão do mundo, muito próprio deste cineasta.

A particularidade identificada no modo de realização do documentário *Da janela do meu quarto* (2004) e a estética característica do poético e do performático no cinema documental, provoca uma reflexão importante sobre a “forma do gesto”. No livro *Meios sem fim* (2015), que reúne um conjunto de textos escritos entre 1990 e 1995, no segundo capítulo, Giorgio Agamben apresenta uma indicação elucidativa, do filósofo Marco Terêncio Varrão (116 a.C-27 a.C), sobre o conceito de gesto na esfera da ação, porém distinguindo-o do agir e do fazer,

pode-se, de fato, fazer algo e não agir, como o poeta que faz um drama, mas não o age [agere no sentido de “recitar uma parte”]: ao



contrário, o ator age o drama, mas não o faz. Analogamente o drama é feito [fit] pelo poeta, mas não é agido [agitur]; pelo ator é agido, mas não feito. (VARRÃO apud. AGAMBEN, 2015, P.58)

Outro exemplo que dialoga de maneira íntima com o fazer artístico de Guimarães, é a conceituação do gesto como um acontecimento que tem em si mesmo o seu fim e não possui uma finalidade. Agamben endossa que,

para a compreensão do gesto nada é, portanto, mais desviante do que representar uma esfera dos meios voltados a um objetivo (por exemplo, a marcha, como meio para deslocar o corpo do ponto A para o ponto B) e depois, distinta desta e a ela superior, uma esferada do gesto como movimento que tem em si mesmo o seu fim. (AGAMBEN, 2015, p.58)

Nas produções desse cineasta, o gesto não aparece como o fazer artístico, o agir, mas o próprio filme é o meio, logo, o gesto. Neste contexto, “o que caracteriza o gesto é que, nele, não se produz nem se age, mas se assume e suporta” (AGAMBEN, 2015, p.58). Os filmes aludidos neste projeto são finalidades / meios sem fim. Por essa perspectiva, “o gesto é a exibição de uma medialidade tornando visível um meio como tal” (AGAMBEN, 2015, p.59), rompendo com a lógica que o fim do fazer é o próprio fazer.

Naturalmente, cada experiência de observação será diferente, pois cada pessoa possui uma formação humana, cultural e social, cada pessoa possui uma singularidade. Benjamin “gostava de descobrir coisas que ninguém procurava” (SONTANG, 1986, p.88) e, conseqüentemente, sua originalidade “decorre de sua atenta, microscópica observação (como a definia seu amigo e discípulo Theodor Adorno) (SONTANG, 1986, p.90). Quando o assunto observado é a realidade, surgem caminhos e perspectivas diferentes de interpretação de um indivíduo para o outro. Benjamin, por exemplo, contemplava a particularidade, os detalhes, “eram as pequenas coisas que mais o atraíam, escreve Scholem” (SONTANG, 1986, p.90). Para Cao Guimarães não é diferente, o peculiar e a individualidade do trivial são parte de seu processo de observação, o que reflete na originalidade de sua obra.

Tudo possui uma subjetividade, “todo objeto, seja homem ou animal, fenômeno natural ou artefato, possui milhares de formas, de acordo com o ângulo do qual observamos e delimitamos seu contorno” (XAVIER, 1983, p.97). É possível identificar o objeto pela sua forma comum, pelo seu modelo original e pelo modo como é reconhecido, porém, cada ponto de vista pode sugerir uma nova identificação. Para Ismail Xavier, no livro *A experiência do cinema* (1983), no capítulo *Subjetividade do objeto*, não existe nada que seja mais subjetivo do que o objetivo. Nessa perspectiva, quem observa o objeto, o real, é passível de transformação e mudanças, pois como comenta Guimarães:

Se o meu assunto é a realidade, não estou isento dela e nem ela está isenta de mim. Neste exercício da reciprocidade, da generosidade da entrega, vários graus de subjetividade estão interagindo entre si. A questão não é objetivar o olhar diante da realidade, mas mesclar sua subjetividade com a subjetividade do outro. Às vezes esvaziando-se no sentido zen budista do termo, às vezes potencializando o seu ‘eu’ até o total transbordamento. Não existem regras definitivas, tudo funciona como uma espécie de pacto fundamentado na cumplicidade recíproca. (GUIMARÃES, 2007, p.01)

Em virtude do mencionado por Guimarães, é possível verificar que o filme *Da janela do meu quarto* (2007), surgiu em um ambiente de troca que só foi factível pela experiência de observação da realidade por intermédio da subjetividade de quem observa e de quem ou o que é observado. Nessa relação generosa de entrega é que a subjetividade do cineasta interagiu com a subjetividade das crianças, dos sons e da estética apresentada no filme, promovendo, assim, o entrecruzamento entre poesia e realidade.

## Referências

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. Trad: Alfredo Bosi. São Paulo: Editora Martins Fonte, 2007.

AGAMBEN, Giorgio. **O que é um dispositivo?. In: O que é um contemporâneo? E outros ensaios**. Trad.: Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

AGAMBEN, Giorgio. **Meios sem fim. Notas sobre a política.** Trad.: Davi Pessoa São Paulo: Autêntica, 2015

BENJAMIN, Walter. **Passagens.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas I. Magia e técnica arte e política:** ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas II. Rua de mão única.** Trad. de R.R.T. Filho e J.C.M. Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia.** São Paulo: Cultrix, 1977.

CAVALCANTI, Geraldo Holanda. **A herança de Apolo:** poesia poeta poema. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

GUIMARÃES, Cao. **DOCUMENTÁRIO E SUBJETIVIDADE: Uma rua de mão dupla.** Publicado no livro “Sobre fazer documentário”. Itaú Cultural, 2007.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário.** Campinas, São Paulo: Papyrus, 2005.

ROSSET, Clément. **Lógica do pior.** Trad. F. J. Fagundes Ribeiro e Ivana Bentes. Rio de Janeiro: Espaço tempo, 1971.

SONTAG, Susan. **Sob o digno de saturno.** Trad. de A.M. Capovilla e A. Poli Jr. São Paulo: E&PM Editores, 1986.

SONTAG, Susan. **A vontade radical.** São Paulo: Editora Schwarcz Ltda, 1987.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico.** A opacidade e a transparência. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

XAVIER, Ismail. **A Experiência do cinema.** Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

## TRIÂNGULO NO PONTO, DE EROS GRAU: UM ROMANCE PÓS-MODERNO

William Valentine Redmond (CES/JF)

**Resumo:** Triângulo no ponto foi mal recebido pela imprensa no seu lançamento, embora tenha vendido muito mais do que a média para um livro de literatura. É um livro denso, às vezes intenso, erudito nas suas **Referências**, bem escrito e utilizando figuras de linguagem que marcam posição como a reiteração. Utiliza recursos presentes em Memória de minhas putas tristes, de Gabriel García Márquez, como o texto bem encadeado e a narrativa repleta de individualismo. Por este motivo, este ensaio examina o livro de Eros Grau como um romance pós-moderno, examina outros clássicos do Pós-Modernismo para uma comparação e tenta verificar se de fato o livro pode ser classificado como pós-moderno.

**Palavras-Chave:** Triângulo no ponto. Eros Grau. Romance Pós-moderno.

Assisti a uma entrevista na televisão de Belo Horizonte com o juiz aposentado Eros Grau e, numa parte da entrevista, ele falou sobre um livro **Triângulo no ponto** que ele tinha publicado em 2007. Seria seu primeiro livro de ficção, lançado quando ele já tinha 67 anos. No dia seguinte, procurei o livro em três livrarias, sem sucesso. Na terceira, a senhora que fazia a limpeza da livraria sugeriu ir pessoalmente à casa do Dr. Eros. Lá fui muito bem recebido e além de ganhar um exemplar do romance, fui levado para um tour na biblioteca dele com mais de 30 mil livros. A biblioteca é muito bem organizada, com muitos livros, além da sua coleção enorme de livros sobre Direito. Notei que ele tinha um interesse especial por escritores da Escola de Frankfurt em alemão e francês. Existiam também muitos livros sobre pintura, todos daqueles volumes coloridos de alto preço. Voltei para o meu carro pensando sobre autores que começaram sua carreira literária tão tarde na vida. Lembrei-me do meu poeta preferido do século XIX, Thomas Hardy, que após uma carreira brilhante como romancista, começou a publicar poesia quando tinha 58 anos. Sua obra mostrou ser de uma estrutura excelente e sua poesia forte sobre amor e sobre sua província de Wessex fez dele um dos gigantes da poesia inglesa no fim daquele século. Lembrei também de Milton Hatoum que publicou seu primeiro romance com a idade de 37, tarde mas não tão excepcional. Outros

nomes passaram pela minha cabeça. Lembrei do romance do companheiro de Lygia Fagundes Telles – **As três mulheres dos três PPPÊS**, publicado em 1977, o ano de sua morte e, enquanto escrevia o texto, ele reclamou que a Lygia tinha escondido dele, durante todos esses anos, o prazer enorme de escrever ficção. Ele estava com 61 anos quando foi publicado.

Naquela noite sentei para começar a leitura, mas gostei tanto que terminei de ler a uma hora da madrugada, encantado com a riqueza do texto, a sofisticação do enredo e a erudição das **Referências** no romance. Deitei muito satisfeito com a minha descoberta.

Vera Magalhães, na sua página do **Radar Online**, destaca o sucesso do livro, apesar de algumas críticas polemicamente negativas, com uma venda acima da média durante os primeiros três anos após a publicação. Enquanto a média de vendas de um romance fica abaixo de 3 mil exemplares, nos primeiros três anos após a publicação, o romance de Eros Grau vendeu mais de 4 mil cópias. Magalhães relata: “Triângulo no Ponto, aquele seu romance erótico polêmico de 2007, vendeu pouco mais de 4 000 exemplares após três anos de vendas em todo o Brasil. O resultado é superior a tiragem média de um livro no Brasil que fica na casa dos 3 000 exemplares” (2015, p. 1).

A recepção crítica da obra foi variada. Algumas opiniões foram claramente hostis. Alguém lembrou que os artigos do Código de Ética afirmam que um juiz não deveria oferecer qualquer tipo de conduta que aos olhos do observador seja uma ofensa contra os valores e sentimentos da comunidade no interesse dos quais o juiz exerceu seu cargo. Levando em consideração esse Código de Ética, João Batista Damasceno (2015, p. 34) sugere que o romance contém elementos contra os valores e os sentimentos da comunidade pela qual o juiz trabalhava, mas este crítico lembra que a interpretação desse artigo é extremamente subjetiva.

Outros, em blogs e homepages, eram irônicos e citaram algumas partes do texto que eles consideravam vulgares ou até explicitamente pornográficos, mas outros sugeriram que esse polêmico ministro do Supremo poderia ter escrito essas frases para provocar uma polêmica boa para as vendas. No fim das contas, **Referências** a essas sentenças seriam uma boa publicidade, mais positiva do que uma chamada num jornal de fim de semana. Alguns afirmam que era um excelente marketing. Uma leitura detalhada mostra que de fato havia quatro ou cinco partes de uma sentença que poderiam ser marcadas como pornográficas, mas o próprio autor afirma que são eróticas, mas não pornográficas.

Elaine Resende (2015) começa seu artigo dizendo que devido aos princípios das igrejas do Brasil, os segredos do quarto do casal não são bem recebidos, especialmente

quando eles vêm da boca de uma figura pública, mas ela afirma que o texto literário é de alta qualidade e extremamente interessante.

Outros são talvez entusiasmados demais no seu julgamento. Henrique Chagas, no seu blog, afirma:

Com o texto ao mesmo tempo leve e enigmático, envolvente e provocador, “Triângulo no Ponto” é um romance sobre o tempo e a identidade, que lança a cada página um novo desafio ao leitor. Justiça seja feita: se o romance é de estréia, o autor está em plena – ou suprema – maturidade criativa. Cabe a você dar a sentença (2015).

806

Embora pudesse ser um pouco generoso demais, ele é expresso com inteligência, com jogo de palavras sobre a linguagem legal, sendo um blog e não um artigo numa revista de literatura bem abrangente.

Eliane Resende aponta que o que interessa a muitos críticos são os elementos históricos do livro e a narrativa traz uma reflexão importante sobre os eventos do governo militar no Brasil. As páginas oferecem uma reflexão ideológica onde a esquerda é criticada por uma falta de conteúdo genuíno e a classe média é condenada por tentar esconder a realidade verdadeira enquanto vivia de mera aparência. Ela conclui suas observações oferecendo uma opinião balanceada sobre o livro:

A obra vale sim o investimento. É intrigante, instigante, bem localizada no espaço, sem furos históricos. Trabalha com personagens individualistas, preocupados exclusivamente consigo mesmos e com suas necessidades e desejos. A sugestão é que seja lida por duas vezes. O fim, ainda que inesperado é o mais possível, mas encerra a obra sem deixar aquela sensação recorrente de déjà vu (RESENDE, 2015, p8).

Esse comentário seria bem satisfatório para o escritor que confessa ter escrito o livro para refletir sobre a sua experiência pessoal durante esse período enquanto morava em São Paulo. Ele foi, como ele mesmo afirma uma forma de fugir da escrita jurídica e uma maneira de limpar a alma. Ele conclui dizendo que o seu livro é sensual e não pornográfico.

Gostaria de examinar o livro **Triângulo do ponto** sob a perspectiva da Literatura Pós-moderna. Talvez a mais convincente teoria sobre a sociedade pós-moderna é a do escritor americano Frederic Jameson (2007). Ele oferece uma explicação excelente da estrutura da sociedade politicamente, economicamente e transnacionalmente baseada sobre sua explicação da terceira onda de capitalismo. A sua explicação do capitalismo tardio nos dá uma compreensão da sociedade que ele instala do ponto de vista antropológico, porém quando Jameson tenta mostrar as implicações desse capitalismo tardio na literatura e na arte em geral, com sua teoria de pastiche, sinto que essa explicação não oferece uma compreensão genuína da realidade da literatura pós-moderna. Gosto muito mais das teorias de Bauman (2001) sobre a modernidade líquida, que eu acho que se aplicam melhor. Ele traz até o centro da discussão a idéia de um relativismo dentro do pensamento filosófico sobre a realidade humana e nos permite uma percepção que ajuda a entender a natureza da Literatura Pós-moderna. A sua explicação coincide também com a visão de McHale (1987) que ajuda a entender a verdadeira natureza da literatura nesse período. Ele afirma que, na modernidade, o autor tem uma dúvida epistemológica sobre a capacidade humana de compreender a realidade. É por isso que tenta usar técnicas para se esquivar dessa dúvida. Os autores utilizam o fluxo da consciência, uma estrutura que mostra os fatos e as situações de vários pontos de vista simultaneamente e fogem de uma apresentação tradicional através de uma intertextualidade densa e complicada. McHale afirma que, na Literatura Pós-moderna, o autor não aceita o ponto de vista de dúvida do modernista. Coloca em dúvida a habilidade do ser humano em conhecer a realidade e afirma que o conhecimento é apenas o entendimento de coisas filtradas que chegam até a nossa inteligência. Por isso, o autor não sabe se o que ele conhece tem alguma coisa a ver com o que os outros conhecem ou o que existe de fato lá fora. Estamos fechados dentro de nós mesmos e assim a realidade está totalmente imersa na relatividade. Em termos práticos, essa dúvida ontológica oferece uma liberdade total ao escritor e o romancista pode contar sua história com liquidez total. Todos os seis elementos da narrativa são totalmente líquidos.

Poderia ser prudente observar, nessa altura, que aqueles que defendem essa definição da Pós-Modernidade na literatura usualmente falam de movimentos múltiplos durante a segunda parte do século XX. Além da Pós-Modernidade, eles falam também de Neomodernismo, Neorrealismo, Neobarroco e Neorromantismo, entre outros. Na nossa época da unificação do mundo através do computador, o satélite e as revistas e jornais mundiais, é

obviamente possível de forma crescente e seria absurdo pensar que uma ideologia literária poderia dominar e unificar o mundo.

No enredo de um livro que comprei em Nova York, o romance intitulado **The Unfortunateates**, por B.S. Johnson, as instruções do escritor do autor para o leitor é tirar, de uma caixa vendida, as páginas soltas do texto em qualquer ordem. E afirma que somente o primeiro e o último capítulo têm de ser lidos na ordem tradicional. Fiquei meio chocado mais tarde lendo uma crítica sobre o romance. O crítico afirma que o romance é uma coleção de reflexões de um sábado à tarde de um locutor de um jogo de futebol na cidade de Nottingham que é a cidade onde seu grande amigo Tony tinha falecido. Esse sábado à tarde era a primeira volta à cidade após o falecimento. Essa informação fez o livro um pouquinho mais compreensível, mas não obstante, é um texto totalmente líquido. Foi vendido não como livro, mas como páginas dentro de uma caixa e você é encorajado a tirar em qualquer ordem as páginas para fazer sua leitura.

A obra prima de Júlio Cortázar, **O jogo da amarelinha**, oferece uma leitura caótica dos 150 capítulos sugerida pelo autor. De fato, a criança brincando de amarelinha escolhe à vontade onde vai pular. Esse romance também tem um enredo que é totalmente líquido e, estranhamente, o autor recomenda duas maneiras possíveis de leitura do romance – uma forma seria uma leitura de uma página para outra como em qualquer romance tradicional, mas, depois, ele sugere que seria melhor uma outra forma de leitura e dá instruções detalhadas como pular de uma parte para outra. Outra vez, temos um romance brilhante com um enredo totalmente líquido.

As personagens no romance pós-moderno não são entidades sólidas compreensíveis como as pessoas que nós achamos que nos circundam. Num romance de Sukenick, o narrador inclui uma conversa que ele gravou na noite anterior enquanto ele e a esposa ofereciam um jantar para vários convidados. O romance é intitulado **The death of the author and other stories** e foi publicado em 1969 por Sukenick, uma professora universitária de Teoria da Literatura. Uma língua maliciosa sugere que ele gravou a conversação durante o jantar do dia anterior, datilografou e colocou dentro do romance, embora os tópicos de conversa tinham muito pouco a ver com o enredo e a narrativa porque o seu contrato com a editora especificava o número de páginas necessárias para a publicação.

O tempo não precisa ser cronológico nem ser enraizado na realidade tradicional no romance pós-moderno. O livro de Virginia Woolf, **Orlando**, é uma biografia de um nobre



nascido no século XVI, que está vivo ainda no século XX, mas se tornou mulher. Constante nesses três séculos, é a procura pelo amor e a arte, fazendo com que a personagem principal seja totalmente líquida. A data do romance faz alguns críticos hesitar em uma classificação do livro como pós-moderno, sendo que ele foi publicado no dia 11 de outubro de 1928 e a liquidez do elemento tempo do romance é questionada por um crítico porque Orlando, após dormir na Turquia uma noite, acordou, no dia seguinte, imortal e o romance cobre 350 anos da sua vida. Se de fato o romance tem de ser considerado pós-moderno, isso implicaria em datar para trás excepcionalmente, nesse caso, o início da Pós-modernidade do romance. Mas a liquidez do elemento tempo é, sem dúvida, pós-moderna no seu tratamento dentro da narrativa.

Quando se leva em consideração o elemento espaço, encontramos no romance pós-moderno total liquidez. Li um romance recentemente – **Venice** -, que é simultaneamente a Veneza da Itália no tempo do Renascimento e a Venice contemporânea nos Estados Unidos onde as pessoas agem e reagem com outras simultaneamente em lugares separados por milhares de quilômetros de distância e séculos de tempo. Quando eu li esse romance **Venice** pela primeira vez, fiquei encantado com a Pós-modernidade do texto e a liquidez do elemento espaço, mas prometi a mim mesmo reler e reestudar esse texto e verificar essa extraordinária e deliciosa liquidez do espaço.

O narrador também é totalmente líquido. Enquanto o romancista modernista tenta oferecer a nebulosa realidade, por meio do fluxo de consciência, pontos de vista e de intertextualidade, o narrador pós-moderno tem liberdade total. Na trilogia de Samuel Beckett, **The Unnameable**, as personagens do primeiro romance se tornam personagens no segundo romance, sendo escrito por um autor, e, no terceiro livro, essas personagens e o autor se tornam personagens do terceiro romance, como se fossem bonequinhos russos, um dentro do outro.

Finalmente, a linguagem do romance pós-moderno é uma linguagem líquida. Doris Lessing, por exemplo, num romance feminista numa linha de ficção científica, cria uma sociedade sem existência biológica do sexo masculino e conserta a língua inglesa, tirando toda referência ao masculino – humanos, animais e expressões idiomáticas. Na língua portuguesa não iria funcionar com todos os substantivos no masculino ou feminino.

É importante apontar que um romance pós-moderno, que trazia liquidez total em todos os seis elementos da narrativa no mesmo livro, seria provavelmente impossível de ler. Por

esse motivo, os romances mencionados e os romances que eu tenho lido inserem liquidez em um dos seis elementos. Os romances nas línguas onde os substantivos têm a forma masculina e feminina impossibilitam a liquidez no elemento linguagem, ficando essa opção apenas para o texto na língua inglesa. Seria possível ter uma liquidez dupla, como é o caso do romance **Veneza**, onde os elementos de tempo e espaço são ambos líquidos. Mas em termos gerais, pós-modernidade no romance vai ser baseada na liquidez de um dos elementos da narrativa.

Vamos olhar agora **Triângulo no ponto**. Eu gostaria de defender o romance como um romance com elementos de liquidez pós-moderna.

O romance de Eros Grau conta a vida de três personagens, Rogério, Xavier e Costa, durante um período de 35 anos entre 1968 e 2003. Todos, nesse período do romance, são sexagenários, moram em São Paulo, estudaram na Faculdade de Direito, mas têm uma paixão pela poesia. Foram professores universitários de profissão e comunistas de ideologia. Durante esse período passaram tempos, várias vezes, na França e todos prometeram escrever um romance para as namoradas. Porém, cada um dos três fez uma escolha diferente que provocou uma multiplicidade de destinos, sofrendo muito pela insegurança causada por excesso de rumos possíveis. Todos os três namoraram mulheres chamadas Sílvia. Na primeira narrativa ela seria namorada, na segunda, noiva e na terceira, esposa, mas sempre compreensiva, carente e digna de todo respeito.

Examinando o texto das teorias de liquidez de Bauman e da dúvida ontológica de McHale, nós podemos ver que, em termos de enredo, o romance oferece três pontos de vista diferentes sobre um período de história centrado no governo militar e na vida amorosa dos três personagens. O romance oferece complexidade de pontos de vista, sendo nesse assunto, mais para dúvida epistemológica do modernista do que narrativa pós-moderna onde o narrador teria a liberdade de liquidez total, sem necessidade de ter raízes na realidade histórica apresentada.

Olhando para o segundo elemento da narrativa, o espaço físico, psicológico e emocional, o livro oferece uma visão bem tradicional. O espaço físico de São Paulo e o espaço físico mostrado nas viagens para a França se mantêm bem longe da liquidez numa narrativa pós-moderna. Rogério nos conta da sua visita à França.

Tudo efetivamente passa em Saint-Germain. Lembro-me de uma tarde ter esperado por Sílvia no Saint Claude, onde hoje está uma loja de

roupas esportivas. Do outro lado do boulevard, nas noites de verão ficavam esparramadas as mesas do L'Appolinaire. Os bilhetes do metrô eram amarelos e o Quartier, menos concorrido pelos estilistas. Havia mais livrarias e o Drugstore permanecia lá, com a farmácia e a senhora simpática que me vendia cigarros no início das madrugadas (GRAU, 2007, p. 18).

Mais tarde na narrativa nós somos informados sobre a experiência de Rogério durante sua primeira visita a Paris, quando ele foi visitar a galeria de arte:

811

Na primeira viagem a Paris apaixonou-se pela Olympia de Manet, que continuou a frequentar ao longo de anos, como se exercitassem, em segredo, ele e ela, a doce espera de um sempre novo reencontro. Apenas Rogério caíria apaixonado por uma mulher em uma tela. Sílvia, a quem de imediato confessara essa paixão - mas só a ela, mais ninguém -, Sílvia contudo o compreendeu, consciente que essa paixão não impediria que ele a amasse (GRAU, 2007, p. 126).

Em termos de tempo, estamos também com um romance com uma visão tradicional dos 35 anos na vida de três personagens, embora tenhamos elementos de flashback e flashforward. O tempo apresentado de 1968 a 2003 oferece um período de 35 anos como seria em qualquer movimento literário, do romantismo até o modernismo. O romance é audacioso no elemento de tempo. O primeiro capítulo intitula-se “Mais de trinta e cinco anos depois”. Nesse capítulo, Rogério conta sua história e depois narra as experiências de Xavier e de Costa. O Capítulo Dois é, então, intitulado “Antes”. Mas flashback e flashforward são comuns e até encontrados de uma forma ou outra em romances desde o início dessa forma literária.

O narrador conta que todos os três foram presos pela polícia política da ditadura sob a acusação de subversão ao regime. Rogério nos conta sobre sua experiência na prisão:

Doeu mesmo, no entanto - é melhor que pareça assim - a circunstância dessa minha estadia forçada nos porões da repressão ter impedido que eu partisse para o exílio como os outros. Teria sido romântico e mais

glorioso do que sofrer a angústia de não poder, por uns bons anos, ver passar pela rua uma Veraneio (ou veaneio). De não poder cruzar a rua Tutóia, endereço da pequena delegacia de polícia em cujos fundos estava instalado o Doi-Codi, sem que um frio de estilete corresse pela espinha (GRAU, 2007, p. 16).

A experiência de Xavier é relatada para nós mais laconicamente:

Antes que isso se desse por completo, vieram os agentes da repressão e o levaram. Esse, contudo, é um episódio que Xavier extirpou de sua memória. Era fundamental ocultar esse episódio para que sua carreira não fosse afetada, nem de leve. Abriu mão de todo o heroísmo social por conta da Faculdade (GRAU, 2007, p. 45).

Costa foi preso também pela repressão, mas, devido à intervenção de um tio da esposa, sua permanência foi mais curta:

Detido pela repressão em um dos seus porões, sem saber que um tio de Silvia já estava negociando a sua liberdade, viveu um momento inesquecível. Bateu à porta. Um dos torturadores atendeu-o pelo lado de fora da cela improvisada, sem latrina em que ele se encontrava (GRAU, 2007, p. 88).

O narrador conta que os interesses de Rogério eram poesia, mulher e política, porém, na política ele era comunista com temor para quem é mais seguro mudar a posição política do que ser descoberto. Costa é empresário de sucesso ganhando dinheiro através de incorporações, fusões, vendas e investimentos certos no momento de crise; embora simpático ao comunismo, manteve distância da ideologia. O terceiro personagem é Xavier, intelectual e acadêmico. Olhando as apresentações dos três personagens percebemos que o quadro apresentado é bem tradicional, sem muitos elementos nem de modernismo nem de pós-modernismo. Há, porém, uma virada estranha na narração do romance. O narrador nos conta

que ele está experimentando dificuldades emocionais em continuar com a história dos três amigos:

Enfrento certos cuidados e pudores ao tratar desse tempo, já mais de trinta e tantos, quase quarenta anos. Jovens, os horizontes que nossos olhos alcançavam eram amplos e permitiam que estivéssemos em mais de um deles concomitantemente. Torna-se-me difícil prosseguir nesta narrativa (GRAU, 2007, p. 113).

813

Ele tenta inúmeras vezes terminar o romance, mas, para nossa surpresa, nos conta que ficou impossível e que ele passaria os manuscritos para uma outra pessoa terminar: “Não me resta diversa alternativa senão a de passar adiante meus originais, na expectativa de que alguém relativamente ao largo de tudo posso conduzi-lo a partir deste ponto” (GRAU, 2007, p. 115).

Depois, nós encontramos o texto com um novo autor:

Tomo o texto que me foi entregue exatamente no ponto em que interrompido para prosseguir no relato do que ocorria há quase quarenta anos, um pouco mais. Disponho-me a tanto, embora não tenha nenhuma passagem anterior pela literatura. Curiosamente aparecerei como autor de um romance do qual só escrevi – escreveria - a parte final. Tudo farei para iludir, de modo que o meu texto seja confundido com o texto de Rogério (GRAU, 2007, p. 117).

Nesse caso, o narrador do romance mostra elementos que não são comuns e seria possível afirmar que o narrador age com um elemento de liquidez na sua narração.

Mas deixando de lado o elemento linguagem, que tecnicamente seria inviável procurar liquidez numa língua ainda dominada por gêneros masculino e feminino, podemos examinar o último elemento que é o elemento da personagem.

Porém, seria difícil apresentar os elementos das personagens do livro sem destruir o prazer da leitura. O livro é denso, embora, às vezes, não só intenso, mas, também, confuso, embora sempre bem escrito. Utiliza recursos literários de narração presentes em **Memórias de**

**minhas putas tristes**, de Gabriel García Márquez. O texto é bem encadeado e a narrativa é repleta de conhecimento e de tópicos bem conhecidos do autor e o livro remete ainda à poesia do poeta carioca Armando Freitas Filho. Porém, não é possível revelar os detalhes mostrados na última sessão do livro sem destruir a possibilidade do prazer da leitura. É suficiente afirmar que existe uma liquidez pós-moderna nas personagens do livro, mas cada um tem de ler o livro pessoalmente para descobrir as personagens líquidas que o autor nos oferece nesse genial romance. Seria um crime revelar segredos do fim da narrativa. Justiça seja feita: o autor está em plena – ou suprema - maturidade criativa nesse romance de estreia. Ao terminar a leitura, cabe a cada um dar a sentença sobre pós-modernidade do livro.

### Referências

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

CHAGAS, Henrique. Triângulo no ponto (romance), de Eros Grau (Editora Nova Fronteira), dia 10 de abril nas livrarias. **Verdes Trigos**, 2007. Disponível em: <[http://www.verdestrigos.org/agora/2007\\_03\\_25\\_archive.asp](http://www.verdestrigos.org/agora/2007_03_25_archive.asp)>. Acesso em: 10 jul. 2015.

DAMASCENO, João Batista. Ética, moralismo e codificação da ética pelo Conselho Nacional de Justiça. **Achegas**, Rio de Janeiro, n. 35, p. 31-36. Disponível em: <[http://www.achegas.net/numero/35/damasceno\\_35.pdf](http://www.achegas.net/numero/35/damasceno_35.pdf)>. Acesso em: 10 jul. 2015.

GRAU, Eros. **Triângulo no ponto**. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2007.

JAMESON, Fredric. **Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio**. São Paulo: Ática, 2007.

MAGALHÃES, Vera. Mais livros de Eros Grau? **Radar Online**. Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/blog/radar-on-line/cultura/mais-livros-de-eros-grau/>>. Acesso em: 10 jul. 2015.

MCHALE, Brian. **Postmodernist fiction**. Londres: Taylor Print On Dema, 1987.

RESENDE, Elaine. Licença poética para se falar do que não se pode falar. **Revista Consultor Jurídico**, 3 jun. 2007. Disponível em: <[http://www.conjur.com.br/2007-jun-3/licenca\\_poetica\\_falar\\_nao\\_falar](http://www.conjur.com.br/2007-jun-3/licenca_poetica_falar_nao_falar)>. Acesso em: 10 jul. 2015.

## ANÁLISE DOS ATOS DE FALA DE AMARO E ALEIXO NA OBRA BOM-CRIOULO, DE ADOLFO CAMINHA

Zionel Santana (UNINCOR)

**Resumo:** A função da pragmática empírica é a descrição dos atos de fala, a qual é possível a partir de mecanismos que facilitam a interpretação desses atos, sob o ponto de vista sociológico, etnológico, psicológico e filosófico. A teoria da pragmática universal, em sua base, se preocupa com a reconstrução de um sistema de regras anterior à capacidade do sujeito de proferir frases em todas as situações em que há necessidade de fazê-lo. Por isso, espera-se que, ao pronunciar uma frase, o sujeito retrate uma realidade para assumir funções pragmáticas gerais de representação e estabelecer relações pessoais. Assim, a competência comunicativa de um sujeito falante deve ter alguma compatibilidade com o contexto em que ele está inserido. Dessa forma, no presente artigo, a análise dos atos de fala de Amaro e Aleixo é uma aproximação das categorias da ação comunicativa habermasiana, que tem a pretensão de demonstrar a contradição performativa dos personagens de Adolfo Caminha na obra “Bom-crioulo”. Ao constituir seus personagens principais, o autor estava desprovido de mecanismos sociais, psicológicos, históricos e filosóficos de interpretação, apresentando sujeitos emancipados em uma sociedade com características de razão limitada da autonomia humana. Portanto, o objetivo do artigo é evidenciar que, nos atos de fala, os sujeitos não podem se referir ao mundo desprovidos de objetividade, uma vez que o mundo é o pano de fundo para o desempenho de qualquer papel.

**Palavras-Chave:** Emancipação, Homossexualidade, Literatura, Adolfo Caminha, Habermas.

A princípio, toda ação pressupõe o domínio da linguagem natural. Pois, qualquer indivíduo poderá em virtude de sua competência comunicativa compreender, a priori, se fazer compreensível ao outro e ainda interpretar quaisquer expressão como tal que tenha algum sentido. “O negro parecia uma fera desencarcerada: fazia todo mundo fugir, marinheiros e homens da praia, porque ninguém estava para sofrer uma agressão [...]” (CAMINHA, 2009, p. 36). E ainda:

Ele, o escravo, o negro fugitivo sentia-se verdadeiramente homem, igual aos outros homens, feliz de o ser, grande como a natureza, em toda pujança viril da sua mocidade, e tinha pena, muita pena dos que ficavam na fazenda trabalhando, sem ganhar dinheiro, desde a madrugada até.... sabe Deus! (CAMINHA, 2009, p. 40).

Na fala de Amaro, há um distanciamento da função pragmática empírica da pragmática universal. Os atos de falas do personagem no primeiro momento estão desprovidos de um contexto social e no segundo momento, não segue regra que orientam uma reconstrução do mundo no qual está inserido. Desse modo, para Habermas entre a observação e a compreensão, temos a hermenêutica que é fundamental no processo do entendimento mútuo, pois, tanto a observação e a compreensão estão ligadas a um método. Mas, a hermenêutica dirige, sistematiza a capacidade natural da competência comunicativa dos sujeitos na práxis linguística, além de orientar e reorientar as operações básicas para a mediação do sentido de uma regra.

Não havia osso naquele corpo de gigante: o peito largo rijo, os braços, o ventre, os quadris, as pernas, formavam um conjunto respeitável de músculos dando uma ideia de força física sobre humana, dominando a maruja, que sorria boquiaberta diante do negro. Desde então Bom Crioulo passou a ser considerado um homem perigoso. (CAMINHA, 2009, p. 44).

Importa salientar, que a interpretação das expressões simbólicas do sentido das normas e regras, não se dão de forma tão simples e imediata. Toda expressão simbólica, só são bem interpretada dentro de uma comunidade estruturada que socializa os indivíduos em um conjunto cultural de seu legado semântico.

Em decorrência dessa complexa relação; observação, compreensão e interpretação, surgem alguns problemas referentes às regras e o seu sentido; o convencionalismo e o essencialismo. Esses problemas aparecem a partir da teoria sociológica objetivista em bases monológicas, pois, concebe a ação dos sujeitos nos limites estritamente da ciência do



comportamento, isto é, da observação (HABERMAS, 2004, p. 24). Foi o que vimos sobre a condição de Amaro, um escravo fugitivo, uma fera desencarcerada e um homem perigoso.

A ciência do comportamento se baseia na observação convencional das regras e das normas para a interpretação do comportamento dos indivíduos, voltados para um fim. O que não será diferente no final trágico que Caminha nos conduz ao final de sua obra. Aqui, já temos elementos que nos conduz na aceitação do desfecho da obra. Consequentemente, a ciência do comportamento, só permite o sentido de uma norma e regra como conceito sociológico básico monológico. Diferentemente, a interpretação da norma pressupõe uma reconstrução hipotética e coloca uma pretensão quase essencialista que é estranha às teorias da ciência do comportamento, do tipo monológica, com enunciados que se refere ao âmbito objetivista que são os sucessos susceptíveis da mediação física, se empregam introduzindo em termos convencionais (HABERMAS, 2004, p., 25). Não há possibilidade para Amaro ter um desfecho diferente do qual ele está preso em um contexto social. “Um animal inteiro era o que ele era”. (CAMINHA, 2009, p. 44).

A resposta de Habermas a esse problema, é apresentar uma reconstrução racional do saber de regras dos indivíduos, capazes de falar e agir na perspectiva hermenêutica, em que a reconstrução hipotética, quando são verdadeiras, não só corresponde a estrutura de uma realidade objetiva, mas a estrutura falada no saber implícito de sujeitos que julgam competentes; são as regras operativamente eficazes mesmas as que têm de ser assim objetivos de explicações (HABERMAS, 2004, p.25).

Inevitavelmente surgem alguns gargalos da perspectiva; objetivista e subjetivista na formação da teoria sociológica. Compreende – se aqui na obra de Caminha: “Sua fama de homem valente alargava-se de modo tal que mesmo na província falava-se com prudência no Bom Crioulo. – Quem é que não o conhecia, meu Deus? Por sinal tinha sido escravo e até nem era feio o diabo do negro” (CAMINHA, 2009, p. 49).

A subjetividade um programa teórico que concebe a sociedade como um entrelaçamento de manifestações e estruturas simbólicas que é constantemente definido conforme as regras abstratas subjacentes (HABERMAS, 2004, p, 25). Esse programa teórico, subjetivista se predispõe na reconstrução de um processo formador do qual brota uma realidade social estruturada em termos de sentidos. Dos quais vimos na citação anterior.

A concepção objetivista é um programa teórico que entende – se como processo vital, que é a sociedade, não como um processo de construção de formação de estruturas dotadas de

sentidos, senão desde forte como em processo natural que possa observar – se em suas regularidades (HABERMAS, 2004, p. 25). Tal concepção, explica – se como a ajuda de hipóteses monológicas, a formação do comportamento que não saia de uma circularidade. “Por sinal tinha sido escravo e até nem era feio o diabo do negro”

Essas duas teorias concorrentes a concepção objetivista e subjetivista na formação da teoria sociológica apresentam consequências e dificuldades, por exemplo: concepção objetivista é preestruturada simbolicamente da realidade social que não leva em conta a perspectiva do outro e tem o desafio de tornar – se visível na tentativa de reduzir a ação ao comportamento, de forma paradigmática, torna- se visível à tentativa de desenvolver uma teoria comportamentalista da linguagem, uma tentativa que para Habermas pode ser considerada fracassada. Pois, concebe as regras sem sujeitos, quando se prende um fundamento último (HABERMAS, 2004, p. 26).

Os sistemas de regras subjacentes, conforme os que se constrói a realidade social, são invariáveis para todos os sistemas abstratos de regras e talvez, também uma lógica interna dessa evolução que por sua parte seria susceptível de reconstruí – se. “Se os brancos faziam quanto mais os negros” (CAMINHA, 2009, p. 67).

Supondo que a sociedade seja como um processo criador de uma realidade estruturada de sentidos, elas, as teorias simbolicamente lutam com dificuldades em seus programas teóricos quando têm que responder a três perguntas: [1] Quem é o sujeito desse processo de criação? Amaro ou Caminha? [2] Não tem nenhum sujeito? Parece-me que não! [3] e Como sistemas de regras subjacentes constroem a realidade social? Isto também não fica evidente na obra de Caminha.

Habermas não busca uma resposta totalmente nova, mas aponta possibilidades interessantes a estas questões, para a formação da teoria sociológica. A metateorética, consiste em si, uma ação intencional em tanto que conceito básico da teoria da sociedade tem de concentrar – se em forma de ação racional que juste a fins ou em forma de ação comunicativa, mais ainda, permanece paradoxalmente monológica (HABERMAS, 2004, p. 27). Eis as possibilidades apresentadas por Habermas; a ação racional e a ação comunicativa. Ação racional, entende-se por uma ação racional instrumental, uma escolha racional, ou a combinação de ambas. O que não acontece com Amaro, não é uma escolha, é sim uma fuga de uma vida de escravidão. A ação instrumental se orienta por regras técnicas que repousa em um saber empírico. Também não. Pois, há uma conspiração na história de Amaro, tudo

converge para um fim trágico, negro fugitivo, desertor da marinha e assassino de Aleixo. Essas regras implicam em cada caso-, condicionamento sobre o sucesso observáveis, físicos ou sociais. Isto é, certo/falso. Embora, o comportamento de eleição racional se oriente por estratégias que descansam em um saber analítico.

Pois, a escolha a partir de um saber analítico implicará em deduções a partir de regras, sistemas de valores, de preferência em máximas de decisões. Esses enunciados estão bem ou mal deduzidos. Com isso, a ação instrumental organiza meios que são adequados ou inadequados, conforme critérios de um controle efetivo à realidade. A ação estratégica só depende da valorização correta de possíveis alternativas de uma dedução efetuada com a ajuda de valores máximos (HABERMAS, 2004, p. 27). Em síntese, a ação racional age através de meios conforme os critérios dependentes de valores máximas que vêm defendidos por interesses ou que se apresenta com um alter – ego, cujas expectativas podem violar as normas intersubjetivamente reconhecidas.

Ação comunicativa entende – se por ação comunicativa, uma interação simbolicamente mediada, aonde os indivíduos se orientam por normas obrigatórias que definem as expectativas recíprocas de comportamento e que tem que ser entendidas e conhecidas ao mesmo tempo por um sujeito agente (HABERMAS, 2004, p. 27). A validade de normas sociais asseguradas por um reconhecimento intersubjetivo, fundado no entendimento ou em um consenso volativo. É importante, observar que a **Introdução** da racionalidade comunicativa, ainda não resolve totalmente o problema da racionalidade monológica, da observação da regra na orientação do comportamento que pode ser quebrado a qualquer momento. Mesmo denunciando a fragilidade da razão monológica, que ela não teria garantias que todos os indivíduos pudessem reconhecer e seguir regras, a razão comunicativa também está presa ao mesmo infortúnio. Pois, o comportamento de indivíduos inconsequentes possibilitaria também o fracasso da ação comunicativa.

A ação racional e a ação comunicativa estão fundadas em regras. Pois, esse é um dos elementos comum entre elas que ao mesmo tempo demonstram suas fragilidades. Pois, o rompimento com as regras levaria ao fracasso. A ação racional se apresenta com um “alter – ego”, cujas expectativas podem violar as normas intersubjetivamente reconhecidas (HABERMAS, 2004, p. 28). E, a ação comunicativa também pode violar as mesmas normas, mas a diferença está em que os indivíduos precisam justificar argumentativamente, o motivo do rompimento com a norma. Não deixa de ser interessante como Habermas aponta essa

possível saída para esse dilema. Com essa possibilidade de argumentação, surge um elemento novo; o discurso. Pois, os indivíduos envolvidos terão que recuperar comunicativamente a sua pretensão de validade e transferir para o consenso aquilo que era decidido de forma subjetivamente egocêntrica.

A compreensão do agir se dá, diferentemente, no interior de um contexto social; o que implica, sempre, a compreensão de uma norma a partir do “alter” e não do “ego”. Isto porque o comportamento resulta da observação das normas, mas o agir é resultado da compreensão de uma norma dentro de um contexto social constituído intersubjetivamente. Toda norma, por sua vez, tem um sentido semântico, simbolizado, dentro de uma comunidade simbolicamente estruturada. Sendo assim, os indivíduos têm que recorrer a procedimentos que, em última instância, dependem de uma compreensão pré-científica da linguagem sistematizada hermeneuticamente. “Qualquer pessoa que possa dominar uma língua natural em virtude da sua competência comunicativa, em princípio, para compreender e tornar compreensível para o outro, isto é, interpretar, de forma que qualquer manifestação faz sentido” (HABERMAS, 2001, p. 23). Consequentemente, linguagem e sujeito estão entrelaçados à compreensão e interpretação da norma na sociedade, que, ainda, acontece por via da mediação entre o mundo social e o mundo objetivo, ou seja: na perspectiva intersubjetiva. A mediação serve, nesse momento, para transformar as experiências do mundo objetivo em elementos fundamentais à intersubjetividade. A interação dos sujeitos com o mundo objetivo e o mundo social é mediada pela linguagem, resultante da experiência dos sistemas de regras de operações básicas. Isto pode ocorrer na medida em que seja atribuída à fiabilidade da ação dos sujeitos, agindo segundo papéis, sociais na formação de uma competência comunicativa intersubjetivamente mediada pela linguagem.

A pragmática linguística e a pragmática formal, por sua vez, permitem criar uma relação intersubjetiva que se estabelece quando a linguagem é utilizada pragmaticamente (quando falamos sobre o mundo ou sobre nós e, também, ao entrarmos em relação com alguém, efetivamente). As pretensões de validade normativa contidas nesses atos de fala, analogicamente às pretensões de verdade, justificam falar no uso comunicativo da linguagem, que rompe com o uso estratégico, voltado para o êxito pessoal, mas para o entendimento. A partir desses argumentos podemos entender que a linguagem possibilitou um lugar para o entendimento entre os sujeitos no mundo da vida (lebenswelt).

Na linguagem empregada para a comunicação é possível reconhecer as estruturas que esclarecem como o mundo da vida (lebenswelt), ele próprio desprovido do sujeito, reproduz-se por meio dos sujeitos e de sua ação orientada ao entendimento (HABERMAS, 2000, p. 315).

A partir desse pressuposto, Habermas considera que a linguagem serve como lugar aglutinador para a compreensão da ação para o entendimento. Assim, podemos trabalhar com a dupla dimensão da linguagem: descritiva e performativa, que só ganha conteúdos através dos diferentes aspectos do mundo da vida (lebenswelt). O entendimento se apresenta, neste contexto, na relação entre sujeitos e suas representações no mundo da vida, mediada pela linguagem nos atos de fala descritivos e performativos. Com a pragmática linguística e pragmática formal foi possível constituir o entendimento mútuo e o uso da Razão comunicativa para a constituição do paradigma da intersubjetividade.

Se o conceito de razão comunicativa se apresenta como uma possibilidade de distanciamento da filosofia do sujeito, também implica, obrigatoriamente, desenvolver uma outra questão sobre a linguagem: se ela (linguagem) está fundada em um conceito que também se distancie de um conceito de Razão monológica. Pois a Razão comunicativa, num segundo momento, também exigirá uma compreensão da ação do sujeito envolvido no mundo da vida: o agir comunicativo. Daí a necessidade habermasiana de introduzir, a partir da pragmática linguística, as concepções de linguagem e entendimento. Portanto, a pragmática linguística e a pragmática formal oferecem, sob certo aspecto, uma chave para situar o sujeito no mundo da vida, na medida em que remetem suas realizações instrumentais e comunicativas à rede de certezas não problematizadas da qual emergem os problemas que levaram à ação. Esse contexto originário de fundo, o mundo da vida, exclui uma dúvida universal arbitrária e abre a possibilidade da reconstrução intersubjetiva da realidade. A possibilidade de abandono do paradigma da Filosofia da Consciência. Na filosofia pragmática e na hermenêutica aparece a possibilidade de abandonar o paradigma da Filosofia da Consciência, cujo modelo é a percepção e a representação de objetos que se movem isto é de forma solitária. É a possibilidade de substituição do sujeito solitário que se volta para o objeto e que, em um reflexo, toma a si mesmo como objeto. Essa substituição se dá por um conhecimento mediado pela linguagem e o relacionamento com o agir no contexto da prática e da comunicação cotidiana, que estão repletas de operações cognitivas que têm, desde o

princípio, caráter intersubjetivo e cooperativo (HABERMAS, 1989, p.25). A relação entre conhecimento e agir pode ser examinada de vários modos: em forma de vida, o mundo da vida e a prática, ou como interação mediada na linguagem, nos jogos de linguagem e no diálogo. Portanto, tais conceitos do senso comum passam ocupar, substituindo-os, a posição dos conceitos epistemológicos básicos. Frente a isso, a postura de Habermas se apresenta crítica quanto à pragmática e a hermenêutica. Para ele, as intuições da pragmática e da hermenêutica constituem um ganho, pois abandonam-se as orientações por operações da consciência em prol da orientação por objetivos do agir e do falar. Isto é: as funções cognitivas da consciência e a função representativa da linguagem deixam de ser o paradigma e “tudo o que pode ser dito” passa para o centro; não apenas os conteúdos de um discurso que constata fatos. Por exemplo: dizer algo passa a ser, por parte do orientador, o afirmar que algo acontece; passa a ser a ação especial de dizer algo (HABERMAS, 1989, p.26).

Habermas se posiciona de duas formas frente à pragmática e à hermenêutica. Na primeira, sustenta que esse giro pragmático-hermenêutico tem de ser interpretado, necessariamente, como uma renúncia definitiva às pretensões da Razão a ser levada a cabo pela filosofia, o que a tornaria desnecessária. E, na segunda, que deveríamos considerar a possibilidade da intersubjetividade como um novo paradigma, capaz de substituir o jogo de linguagem mentalista da Filosofia da Consciência. Ao mesmo tempo, deveriam ser mantidos os modos de fundamentação da Filosofia da Consciência modelados pela autocritica, sem que isso implique obrigá-los. Dessa forma, abre-se a possibilidade de obrigar a filosofia a se desvincular da orientação por pretensão de validade universais e criticáveis e da necessidade de fundamentação na filosofia terapêutica de Wittgenstein, na filosofia heroica de Bataille e Heidegger e nas filosofias salvíficas (HABERMAS, 1989, p.26). Com isso, desemboca-se numa filosofia que abre mão da intenção de resolver problemas, limitando-se a diálogos edificantes. Portanto, é impossível à filosofia deter-se em diálogo e ser absorvida pela maneira da argumentação; isso é: um discurso fundamentalista. Daí, mesmo após a guinada, ao assumir o papel de interprete e de apontador do lugar da Razão, a filosofia pode manter sua pretensão de Razão. Pois, para Habermas, os aspectos da Razão que se diferenciam procuram remeter a uma intuição. Ora, esta só pode ser conquistada num ponto situado nas culturas de especialistas no próprio dia a dia. Não além do cotidiano, em fundamentação ou abismos da filosofia da Razão.

Na prática comunicativa do cotidiano, as interpretações cognitivas, as expectativas morais, as expressões e valorações têm de qualquer modo que se interpenetrar. Os processos de entendimento mútuo do mundo da vida carecem por isso de uma tradição cultural em toda sua latitude e não apenas das bençãos da ciência e da técnica. Assim, a filosofia poderia atualizar sua relação com a totalidade em seu papel de intérprete voltado para o mundo da vida (HABERMAS, 1989, p.33).

Isso implica que a filosofia assuma o papel de intérprete mediadora do mundo da vida. Tal assunção permitir-lhe-á tornar atual sua relação com a totalidade do mundo da vida. A comunicação hermenêutica é um elemento fundamental no processo do entendimento mútuo. Ela é capaz de criar uma comunhão sem a qual não poderíamos existir como indivíduos socialmente constituídos. A observação e a compreensão estão ligadas a um método monológico; mas a comunicação hermenêutica se dirige (sistematizando-a) à capacidade natural da competência comunicativa dos indivíduos na práxis linguística, além de orientar e reorientar as operações básicas para a mediação do sentido de uma regra. A comunicação hermenêutica passa a ser um elemento fundamental nesse ensaio habermasiano, pois ela nos permite a “correção” dos significados dos predicados e de conceitos à luz da experiência que fazemos com o auxílio da linguagem.

A hipótese de trabalho deste artigo objetivava encontrar elementos mesmo que embrionário dos atos de fala da pragmática empírica e universal. Que tais elementos nos apresentassem críticas presentes na obra de Caminha. Na linguagem e sua estrutura, a linguagem como mediação emancipatória. Deveríamos encontrar no personagem Amaro “Bom Crioulo”, mesmo que um escravo fugitivo, desprovido de uma escolaridade, algo comum entre os negros, domínio da linguagem na elaboração de argumentos cognitivos. Em seu discurso, demonstrando as contradições da constituição humana em uma sociedade escravocrata, moralista e anacrônica. Não há um discurso que demonstre nas falas de Amaro e nem nas narrativas críticas a condição do homem branco, negro e indígena. Pelo contrário, sua fala é de reprodução social de dominação. Quando quer ser o dono de Aleixo, em dominá-lo sexualmente como se fosse uma mulher. Oferece proteção pela fragilidade. Assim, não encontramos a consciência da subjugação da mulher, sobre a dominação e a violência que

recebem da exploração sexual, o que aparece é uma identificação com o sexo oposto, pelas experiências negativas e transitórias. Na confusão de uma identidade sexual, passam a ser ameaçada pela disputa pelo prazer com Aleixo. A relação de afeto no primeiro momento com Aleixo evolui para o prazer, confundindo o amor e ódio, raiva e ciúmes, até a obsessão. O que o leva a um final trágico, desprovido de um discurso crítico e reconstrutivo de condições de valores, de um modelo de sociedade política.

O personagem Amaro, no final de sua história, volta ao estágio anterior do que se encontrava, agora negro, escravo fugitivo, homossexual ou “invertido”, desertor da marinha e assassino. Não encontramos na obra de Caminha um discurso narrativo e nem atos de fala de elementos consistentes que configurem atos de fala do negro como ideal de transformação histórica da sociedade e de sua condição.

### Referências

CAMINHA, Adolfo. **Bom crioulo**. Rio de Janeiro: Hedra, 2009.

HABERMAS, Jürgen. **Consciência moral e agir comunicativo**. Tradução Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1989.

HABERMAS, Jürgen. **Discurso filosófico da modernidade**. Tradução Luiz Sérgio Repa e Rodnei Nascimento. São Paulo : Martins Fontes, 2000. \_\_\_\_\_. Teoría de la acción comunicativa. Tradução de Manuel Jiménez Redondo. Bueno Aires: Taurus, 2001. (Vol. I e II).

HABERMAS, Jürgen. **Verdade e justificação**: ensaios filosóficos. Tradução Milton Camargo Mota. São Paulo: Loyola, 2004