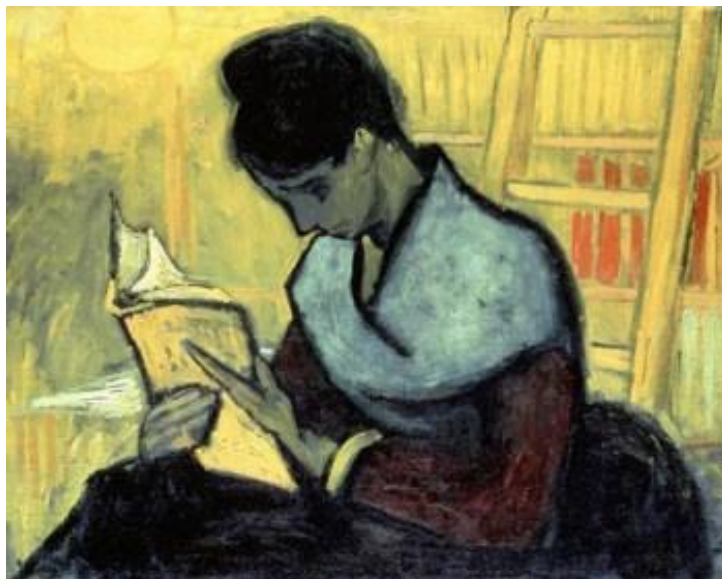


II ENCONTRO TRICORDIANO DE LINGUÍSTICA E LITERATURA

**I Seminário "Minas Gerais - Diálogos"
I Seminário "Práticas Discursivas da Contemporaneidade"
(UNINCOR/CNPq)**

22 e 23 de novembro de 2012



"A leitora de romance" - Vincent Van Gogh

**Programa de Mestrado em Letras
Universidade Vale do Rio Verde**

Três Corações

ORGANIZAÇÃO

Luciano Marcos Dias Cavalcanti
Sueli Maria Ramos da Silva

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	5
TEXTOS COMPLETOS DAS COMUNICAÇÕES	
ENSINO DA LÍNGUA PORTUGUESA COMO SEGUNDA LÍNGUA AOS ALUNOS COM SURDEZ NO ATENDIMENTO EDUCACIONAL ESPECIALIZADO EM TRÊS CORAÇÕES - MG Adriana Priscilla Duarte de Melo (UNINCOR/CAPES).....	6
AS TRADUÇÕES BRASILEIRAS DE <i>A UTOPIA</i> , DE TOMÁS MORUS Ana Cláudia Romano Ribeiro (UNINCOR).....	13
NA ESTRADA – A FORMAÇÃO DO SUJEITO NO GÊNERO <i>ROAD MOVIE</i> Ana Luiza Pereira Romanielo (UNINCOR).....	22
ARQUIVO, HISTÓRIA E MEMÓRIA EM <i>AS TRÊS VIDAS</i> Carina Adriele Duarte de Melo (UNIS).....	31
DE “O SEGREDO DE AUGUSTA” A “UMA SENHORA”: VERSÕES NARRATIVAS DA “HISTÓRIA FEMININA” NOS CONTOS DE MACHADO DE ASSIS Cilene Margarete Pereira (UNINCOR/UNICAMP).....	38
A TRADUÇÃO DOS NEOLOGISMOS E DO VOCABULÁRIO CIENTÍFICO DA NOVELA “ <i>MIRROR IMAGE</i> ” (2008), DE NANCY KRESS Cristiane Silva Fontes (UNINCOR).....	48
O REGIONALISMO LITERÁRIO: UM ESTUDO DO CONTO, “NO SERTÃO”, DE GODOFREDO RANGEL Danyelle Marques Freire da Silva (UNINCOR).....	56
<i>HISTÓRIAS DE ALEXANDRE</i> : O ELO PERDIDO NA OBRA DE GRACILIANO RAMOS Edmar Monteiro Filho (UNICAMP/FAPESP).....	63
ALUNO OU PARCEIRO NA EDUCAÇÃO A DISTÂNCIA? Eliana Maria Severino Donaio Ruiz (UEL/USF).....	74
AS FRONTEIRAS DERRUBADAS: NARRATIVA E POESIA EM <i>COXAS SEX FICTION & DELÍRIOS</i> DE ROBERTO PIVA Fellipe Ramos Pereira (UNICAMP).....	85
A ESCRITA POLICIAL DE WANDER PIROLI Flávia Batista da Silva Santos (UFMG).....	95

RODA DE SAMBA, POESIA E FILOSOFIA DE BOTEQUIM Francisco Antônio Romanelli (UNINCOR).....	104
IMAGINÁRIOS SOCIODISCURSIVOS E A ORGANIZAÇÃO DOS SABERES NO DISCURSO POLÍTICO Jader Gontijo Maia (UFMG/CAPES).....	115
A IMPORTÂNCIA DA PLANFLETAGEM, DA TRADUÇÃO E DA LINGUAGEM COMUM NOS ANOS DA REFORMA Júlia Ciasca Brandão (UNICAMP/FAPESP).....	126
SOBRE A NEGAÇÃO SENTENCIAL NO PORTUGUÊS BRASILEIRO Lílian Teixeira de Sousa (UNINCOR).....	134
A INTERDISCURSIVIDADE E SUBJETIVAÇÃO DO SUJEITO NAS PROVAS DE REDAÇÃO DO ENEM Magna Leite Carvalho (UNINCOR).....	141
GÊNERO DISCURSIVO DO <i>SITE</i> INSTITUCIONAL DE EDUCAÇÃO A DISTÂNCIA (EAD) Marcos Flávio Ribeiro Mendes (UNINCOR).....	149
INTERTEXTUALIDADE: A VIDA COMO INTERTEXTO Maria Angélica Amâncio (UFMG).....	160
MULTIMODALIDADE E ENSINO: A DIMENSÃO ARGUMENTATIVA NAS TIRAS EM QUADRINHOS Michely Mara Caetano Werneck da Silva Salles (UFMG).....	167
LITERATURA E MILITÂNCIA: O ESCRITOR BRASILEIRO E SEU OFÍCIO EM SOCIEDADE NAS DÉCADAS DE 1920-1945 Nathalia de Aguiar Ferreira Campos (UFMG).....	175
BREVES CONSIDERAÇÕES SOBRE <i>A CIDADE DO SOL</i> : UMA UTOPIA DO TARDO RENASCIMENTO Regina Maria Carpentieri Monteiro (UNICAMP/FAPESP).....	187
MONTAIGNE, CIORAN E LÚCIO CARDOSO: QUANDO A ESCRITURA É CONVITE À SOBRELEVAÇÃO FILOSÓFICA Rogério Lobo Sáber (UNICAMP).....	197
FLOR PERIGOSA DO ESQUECIMENTO Rosane Ferreira de Sousa (UNIMONTES/PPGL/FAPEMIG) Orientador: Dr. Anelito Pereira de Oliveira (UNIMONTES/PPGL).....	209
<i>A ARTE DE ARMAR</i> DE GILBERTO MENDONÇA TELES Rosemary Ferreira de Souza (UNIMONTES/PPGL/FAPEMIG).....	218

A CRÔNICA AUTORREFERENCIAL DE FERNANDO SABINO Talita Carlos Tristão (UNINCOR/FAPEMIG).....	227
A VIOLÊNCIA COMO PROTAGONISTA: CONSIDERAÇÕES SOBRE A TRADIÇÃO <i>NOIR</i> EM "O COBRADOR", DE RUBEM FONSECA Teresa Cristina Martins Kobayashi (UNINCOR/FAPEMIG).....	236
A RECONSTRUÇÃO DO PROTAGONISTA MARTIM COMO UMA QUESTÃO DE LINGUAGEM EM: <i>A MAÇÃ NO ESCURO</i> , DE CLARICE LISPECTOR Thereza Christina Narciso Moebus (UNIMONTES).....	245
OBRA E VIDA DE CYRO DOS ANJOS: DAS VOZES FICCIONAIS AO EU AUTOBIOGRÁFICO Wagner F. Guimarães Júnior (UFMG).....	255
TEXTOS COMPLETOS DO I SEMINÁRIO DO GRUPO DE PESQUISA MINAS GERAIS: DIÁLOGOS (UNINCOR/CNPQ)	
RIOBADO E A NOSTALGIA DA CERTEZA PERDIDA Claudia Campos Soares (UFMG).....	263
APONTAMENTOS ACERCA DA LÍRICA DE DANTAS MOTA Luciano Marcos Dias Cavalcanti (UNINCOR).....	271
DE LUIZ VILELA, <i>PERDIÇÃO</i> , METONÍMIA DE BRASIL Rauer Ribeiro Rodrigues (UFMS).....	281
TEXTOS COMPLETOS DO I SEMINÁRIO DO GRUPO DE PESQUISA PRÁTICAS DISCURSIVAS NA CONTEMPORANEIDADE (UNINCOR/CNPQ)	
FAZENDO GÊNERO EM JORNALISMO: OS PROJETOS EDITORIAIS DA FOLHA DE S. PAULO EM PERSPECTIVA DIALÓGICA Assunção Aparecida Laia Cristóvão (UNINCOR).....	284
PRÁTICAS DO SENTIDO RELIGIOSO Sueli Maria Ramos da Silva (UNINCOR).....	293

APRESENTAÇÃO

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

Em sua segunda edição, o **Encontro Tricordiano de Linguística e Literatura** contou com a participação da professora Claudia Campos Soares, da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), que ministrou o minicurso: “O destino indecifrável: a temática da indeterminação em ‘O recado do morro’ de Guimarães Rosa”; apresentação de cerca de 60 comunicações de pesquisadores e estudantes de 15 instituições de Ensino Superior do país, entre elas USP, UNICAMP, UFMG, UNIMONTES, UFMS, UFPE, UEL, UFJF e UFAL; lançamento de livros do corpo docente da UNINCOR, além de Seminários dos dois grupos de pesquisa do Mestrado em Letras da Universidade Vale do Rio Verde (UNINCOR):

- **I Seminário do Grupo de Pesquisa Minas Gerais: diálogos**, cadastrado no diretório de grupos de pesquisa do CNPq, liderado pelos professores da área de Literatura Cilene Margarete Pereira e Luciano Marcos Dias Cavalcanti, da UNINCOR, que conta com a participação de professores da casa e de alunos do Mestrado e docentes de outras Instituições, como UFMG, UNIMONTES, UNESP-Araraquara, UNB e UFMS. Este seminário apresentou as pesquisas em andamento dos membros do grupo e discutiu futuras parcerias e perspectivas de trabalhos de pesquisa. O **I Seminário do Grupo de Pesquisa Minas Gerais: diálogos** centrou-se em duas atividades: uma Mesa Redonda com pesquisadores do grupo e apresentação de comunicações ligadas ao tema em foco;

- **I Seminário do Grupo de Pesquisa Práticas Discursivas da Contemporaneidade**, que lançou o Grupo de Pesquisa Práticas Discursivas da Contemporaneidade, liderado pelas professoras da área de Linguística Assunção A. L. Cristóvão e Sueli M. Ramos da Silva, do Mestrado em Letras da UNINCOR. O lançamento foi realizado na forma de uma Mesa Redonda, que teve por objetivo apresentar as pesquisas em andamento desenvolvidas pelos docentes e alunos da instituição na área de Linguística, bem como agregar colaboradores de outras instituições como USP e UNESP.

TEXTOS COMPLETOS DAS COMUNICAÇÕES

ENSINO DA LÍNGUA PORTUGUESA COMO SEGUNDA LÍNGUA AOS ALUNOS COM SURDEZ NO ATENDIMENTO EDUCACIONAL ESPECIALIZADO EM TRÊS CORAÇÕES - MG

Adriana Prysilla Duarte de Melo (UNINCOR/CAPES)

RESUMO: Este trabalho tem como objetivo principal abordar questões relativas ao ensino e aprendizagem de alunos com surdez inseridos nas escolas comuns, tendo como fundamentação teórica as concepções de Letramento e de Interação. Por meio de uma revisão bibliográfica, buscamos identificar as concepções e as propostas de ensino de alunos surdos do Atendimento Educacional Especializado nas aulas de língua portuguesa (entendida como segunda língua do aluno surdo), denominadas aulas de L2. Em nossa proposta, ressaltamos a relevância da contribuição do uso de Libras (entendida como a primeira língua do aluno surdo) através de análises de como são desenvolvidas algumas das atividades propostas no Atendimento Educacional Especializado (doravante AEE), nestas aulas de Língua Portuguesa (L2). Devido à experiência como alfabetizadora, na função de professora de L2 e diante das inúmeras dificuldades encontradas no ensino da segunda língua aos alunos surdos, surge o problema de pesquisa que orienta este trabalho: buscar compreender como se daria o ensino de língua portuguesa como segunda língua no Atendimento Educacional Especializado. Est trabalho conta com um breve histórico dos processos de ensino dos alunos surdos aponta para as relações entre a visão de desenvolvimento, de deficiência e de intervenção pedagógicas no processo de ensinar e aprender; a perspectiva do diálogo entre línguas na relação entre os surdos e a linguagem, é enfatizada por pesquisas que evidenciam as possibilidades do Atendimento Educacional Especializado. As discussões acerca do papel do AEE nos processos de ensino e aprendizagem da língua escrita dos surdos indicam a contribuição do uso de Libras (entendida como a primeira língua do aluno surdo, L1, portanto) nas aulas de L2. Os resultados apontam para a educação dos alunos surdos como um desafio que não pode mais ser ignorado. O reconhecimento de que vivemos no mundo das diferenças exige o reconhecimento de que todos podem e devem ter acesso aos ambientes sociais e educacionais. A constituição do direito à educação pode ser localizada na legislação internacional e nacional da educação inclusiva.

PALAVRAS-CHAVE: Educação Inclusiva; Atendimento Educacional Especializado; Libras; Português.

Questões introdutórias

O artigo segundo das Diretrizes Nacionais para a Educação Especial na Educação Básica (Resolução CNE/CEB nº. 02/2001) determina que os sistemas de ensino devam matricular todos os alunos, cabendo às escolas organizarem-se para o atendimento aos educandos com necessidades educacionais especiais, assegurando as condições necessárias para uma educação de qualidade para todos (BRASIL, 2001).

Essa lei apresenta a exigência de que é a escola quem deve se adaptar para atender o aluno, embora muito frequentemente perceba-se exatamente o contrário: a escola pronta, com seus moldes e métodos esperando que todos se encaixem em um padrão pré-determinado.

Na contramão desse padrão, o século XXI se inicia com uma grande quebra de paradigma: a escola para todos. Isso significou, entre outras coisas, que os alunos antes recolhidos em suas casas ou em instituições especiais ganharam o direito de estar onde todos “os outros” alunos estavam, ou seja, foi-lhes concedido o direito de estudarem na escola comum.

A partir daí, foi criado então o Atendimento Educacional Especializado destinado a atender àqueles que possuem deficiência¹ (física, intelectual, visual, auditiva e transtornos globais de desenvolvimento, como autismo e altas habilidades/superdotação) matriculados na escola comum. Dentre todos os casos de Atendimento Educacional Especializado, ressaltamos neste trabalho apenas aqueles alusivos à educação de jovens surdos.

Conforme os estudos de Skliar (2010) houve a necessidade de construir um território mais significativo para a educação dos surdos, e de não limitar nossas expectativas a uma melhoria dos paradigmas dominantes na educação especial. Tal fato teve consequências, dentre as quais destacamos uma série de posicionamentos proferidos, ora em favor da inclusão, ora veementemente contra ela, da qual ressaltamos as seguintes afirmações: “a escola não está preparada”, “eles não se adaptam”, “não conseguem aprender” (SKLIAR, 2010, p.13). Entretanto, não há como e nem porque retroceder, a inclusão é um direito reconhecido e estabelecido na legislação de políticas públicas educacionais.

O documento “Política Nacional de Educação Especial na Perspectiva da Educação Inclusiva” (Brasil, 2007, p. 1) ressalta que:

O movimento mundial pela educação inclusiva é uma ação política, cultural, social e pedagógica, desencadeada em defesa do direito de todos os alunos de estarem juntos, aprendendo e participando, sem nenhum tipo de discriminação. A educação inclusiva constitui um paradigma educacional fundamentado na concepção de direitos humanos, que conjuga igualdade e diferença como valores indissociáveis, e que avança em relação à ideia de equidade formal ao contextualizar as circunstâncias históricas da produção da exclusão dentro e fora da escola.

À sociedade não caberia tamanho retrocesso, as discussões são indispensáveis para a análise das propostas de educação inclusiva, a avaliação constante dos resultados em termos de desenvolvimento humano e a aprendizagem de formas de comunicação e

¹ Considera-se pessoa com deficiência aquela que tem impedimentos de longo prazo, de natureza física, mental ou sensorial que, em interação com diversas barreiras, podem ter restringida sua participação plena e efetiva na escola e na sociedade. Os alunos com transtornos globais do desenvolvimento são aqueles que apresentam alterações qualitativas das interações sociais recíprocas e na comunicação, um repertório de interesses e atividades restrito, estereotipado e repetitivo. Incluem-se nesse grupo alunos com autismo, síndromes do espectro do autismo e psicose infantil. Alunos com altas habilidades/superdotação demonstram potencial elevado em qualquer uma das seguintes áreas, isoladas ou combinadas: intelectual, acadêmica, liderança, psicomotricidade e artes, além de apresentar grande criatividade, envolvimento na aprendizagem e realização de tarefas em áreas de seu interesse (BRASIL, 2007, p. 9).

uso da linguagem. As dimensões pedagógicas do processo educacional representam apenas uma das inúmeras questões analisadas pelas pesquisas atuais. Aceitar o desafio do aprimoramento do Atendimento Educacional Especializado significa construir uma educação baseada na igualdade e na liberdade, onde não só os surdos, mas todos os sujeitos tenham seus direitos respeitados, repudiando quaisquer formas de discriminação ou de situação de desvantagem, seja por deficiência, seja por qualquer outra condição.

Ensino da língua portuguesa como segunda língua aos alunos com surdez no Atendimento Educacional Especializado em Três Corações

Com base nessas considerações, este estudo tem como objetivo abordar as questões relativas ao ensino e a aprendizagem dos alunos com surdez inseridos nas escolas comuns, tendo como fundamentação teórica as concepções de Letramento e Interação. Por meio de uma revisão bibliográfica, buscamos também identificar as concepções e as propostas de ensino de alunos surdos do Atendimento Educacional Especializado nas aulas de Língua Portuguesa denominadas aulas de L2 (entendida como segunda língua do aluno surdo).

Em nossa proposta ressaltamos a relevância da contribuição do uso de Libras (entendida como a primeira língua do aluno surdo) através de análises de como são desenvolvidas algumas das atividades realizadas no Atendimento Educacional Especializado (doravante AEE), nestas aulas de Língua Portuguesa (L2).

Procuramos discutir na pesquisa qual seria a importância do diálogo entre línguas (L1 e L2) na relação entre os surdos e a linguagem e, diante disso, qual o papel atribuído ao AEE no que se refere aos processos de ensino-aprendizagem da língua escrita dos surdos.

O interesse pelo tema “Ensino da Língua Portuguesa como segunda língua no Atendimento Educacional Especializado aos alunos com surdez” surgiu a partir de uma experiência como alfabetizadora, resultado do trabalho realizado com alunos surdos na rede municipal de Três Corações nas aulas de L2 (língua portuguesa para alunos surdos) do Atendimento Educacional Especializado, realizado no contra turno ao da escolaridade comum, durante o período de dois anos. A fim de que se possa contextualizar como esse atendimento é realizado, há de se ter em mente que o aluno surdo inserido na escola comum tem direito ao atendimento educacional especializado em três momentos de atendimento: 1. Em Libras; 2. De Libras; 3. Em L2 – Língua Portuguesa.

Devido à experiência como alfabetizadora, na função de professora de L2 e diante das inúmeras dificuldades encontradas no ensino da segunda língua aos alunos surdos, de diferentes faixas etárias e em diferentes níveis de aprendizagem, surge o problema de pesquisa que orienta este trabalho: buscar compreender como se daria o ensino de língua portuguesa como segunda língua no Atendimento Educacional Especializado.

A função desempenhada por mim no AEE, entre outras, era a de professora do denominado L2 (língua portuguesa escrita para os alunos surdos). Essas aulas aconteciam no contra-turno do período regular, nas próprias escolas em que os alunos estudavam, duas vezes por semana. Concomitantemente, os professores de L2 se reuniam semanalmente para a troca de experiências, estudo de casos e apresentação dos trabalhos realizados com os alunos. Dentre as discussões, eram sempre levantadas questões inerentes ao ensino realizado por nós professores e, em consequência, as

orientações que vinham dos encartes orientadores do MEC em relação a esse modelo de ensino. Nessas orientações, detalhadas a seguir, preconizava-se que nas aulas de L2 não seria recomendado o uso da Libras, enquanto instrumento de mediação no ensino. Consistia aí o grande problema que nós, professoras de L2, enfrentávamos.

Com o passar do tempo, a experiência das aulas e a troca de ideias entre as professoras, nas quais se evidenciava a dificuldade enfrentada e os poucos avanços realizados pelos alunos nas aulas de L2, ficou decidido que faríamos uma tentativa, contrariamente às orientações dos encartes do MEC, de utilizar a Libras como mediadora nas aulas. Houve, a partir daí, uma grande evolução na aprendizagem dos alunos que passaram a compreender melhor os objetivos propostos, puderam se expressar com mais facilidade, discutir as atividades, além de melhorarem consideravelmente a compreensão e a escrita do português.

Em nossa hipótese, acreditamos que para que os processos de Alfabetização e Letramento dos alunos surdos nas aulas de L2, no Atendimento Educacional Especializado, se efetivem é preciso partir de um ensino contextualizado com a utilização da Libras, considerada a primeira língua dos alunos com surdez. Destacamos, dessa forma, a necessidade de se pesquisar como se caracteriza o ensino de língua portuguesa como segunda língua para alunos surdos nas salas de AEE, bem como apontar como o uso da Libras contribui no aprendizado da língua portuguesa dos alunos surdos nas aulas de L2 do AEE.

Por meio da metodologia utilizada, revisão bibliográfica das propostas de tratamento do ensino de L2 para alunos surdos no AEE, acrescida da análise de produções escritas desenvolvidas com os alunos surdos por uma professora do AEE da rede municipal de Três Corações, buscou-se discutir também a relação entre as concepções de Letramento, desenvolvimento e as propostas de intervenções educacionais na educação Inclusiva.

Letramento, segundo Soares (2000, p. 38) é o resultado da ação de “letrar-se”, se dermos ao verbo “letrar-se” o sentido de “tornar-se letrado”. O que seria então, tornar-se letrado? A mesma autora (2000, p. 39) faz uma observação importante:

ter-se apropriado da escrita é diferente de ter aprendido a ler e a escrever: aprender a ler e escrever significa adquirir uma tecnologia, a de codificar em língua escrita e de decodificar a língua escrita; apropriar-se da escrita é tornar a escrita “própria”, ou seja, assumi-la como sua “propriedade”.

Neste sentido, os alunos surdos poderiam estar apropriando-se da escrita ou simplesmente adquirindo uma tecnologia? Para responder tal indagação é preciso entender que, conforme aponta Soares (2000, p. 39), um indivíduo alfabetizado não é necessariamente letrado; alfabetizado é aquele indivíduo que sabe ler e escrever; já o letrado é aquele que vive em estado de letramento, ou seja, que usa socialmente a leitura e a escrita.

Kleiman (1998) diz que o letramento adquire múltiplas funções e significados, dependendo do contexto em que é desenvolvido, isto é, da agência de letramento por ele responsável. Tal afirmação destaca assim o papel do professor como importante mediador neste processo.

A sistematização de um breve histórico dos processos de ensino dos alunos surdos aponta para as relações entre a visão de desenvolvimento, de deficiência e de intervenção pedagógicas do processo de ensinar e aprender. A perspectiva do diálogo

entre línguas na relação entre os surdos e a linguagem é enfatizada por pesquisas que evidenciam as possibilidades do Atendimento Educacional Especializado. As discussões acerca do papel do AEE nos processos de ensino e de aprendizagem da língua escrita dos surdos indicam a contribuição do uso de Libras nas aulas de L2. Os resultados apontam para a educação dos alunos surdos como um desafio que não pode mais ser ignorado, o reconhecimento de que vivemos no mundo das diferenças exige o reconhecimento de que todos podem - a constituição do direito à educação pode ser localizada na legislação internacional e nacional da educação inclusiva - e devem ter acesso aos ambientes sociais e educacionais.

Para responder às questões propostas, procuramos organizar estruturalmente a dissertação como se segue:

Capítulo I: Propomos por meio deste capítulo, apresentar um breve histórico das políticas educacionais e processos de ensino para alunos surdos. Nesse capítulo, será sistematizada a história do ensino de alunos surdos, pois, assim, é possível entender como a educação dos surdos foi construída e vista em diversos tempos.

Cap. II. Ressaltamos as aplicações da Teoria Linguística, concernentes à Alfabetização, Letramento e Interação no ensino de Língua Portuguesa para surdos no que tange a diferentes proposições teóricas, das quais ressaltamos abordagens de base estruturalista e interacionista.

Cap. III. Retratamos a aquisição da linguagem escrita por alunos surdos. Primeiramente, elaboramos uma caracterização estrutural das Línguas de Sinais (L1) para, em seguida, apresentarmos a Língua Portuguesa como uma segunda língua nesse processo de aquisição (L2).

Cap. IV. O último capítulo propõe estabelecer um diálogo entre línguas (L1 e L2). Serão identificados os argumentos sobre a importância do diálogo entre línguas na relação entre os surdos e a linguagem, ou seja, como se estrutura a relação entre os sujeitos com surdez e a linguagem. Procuramos, assim, dar resposta à questão norteadora desse trabalho: como os surdos aprendem a língua escrita, ressaltando a influência que a Libras estabelece nesse processo. Para tanto, procedemos à análise das produções escritas desenvolvidas com os alunos surdos por uma professora do Atendimento Educacional Especializado da rede municipal de Três Corações, mediante dois processos educacionais diferenciados: com mediação pela Libras e sem mediação por ela. Procuramos elaborar uma discussão a respeito dos diversos níveis de letramento dos alunos com base na influência positiva ou negativa que a Libras exerce nessa interação. Fato esse que será observado mediante a análise das produções. Pretende-se demonstrar como a mediação pela Libras produz resultados positivos no que diz respeito a aquisição de L2 por meio das análises a serem realizadas no capítulo IV desta dissertação.

Por fim, ressaltamos como se caracteriza o AEE nos processos de ensino-aprendizagem da língua escrita dos surdos. Será examinado o papel do Atendimento Educacional Especializado nesses processos, com destaque para as discussões sobre a importância do uso da Língua de Sinais – Libras – nas intervenções pedagógicas na escola.

Considerações finais

É hora de ressignificar concepções e ações, pois não é só a legislação que garante uma inclusão verdadeira, mas as ações daqueles que têm a possibilidade de educar. A escola não pode insistir em um trabalho com o surdo da mesma maneira com

que trabalha com os alunos ouvintes e o AEE não pode reproduzir esta prática no letramento destes alunos. É preciso considerar as especificidades da condição de ser surdo e suas implicações nas formas de interação. Os estudos que apontam para as diversas dimensões educacionais identificam a participação da intervenção pedagógica realizada pelo professor na efetivação do Atendimento Educacional Especializado na educação inclusiva.

O objetivo deste trabalho foi refletir sobre as propostas de intervenção do professor no processo de interação com cada aluno e organização do trabalho pedagógico com ênfase na educação inclusiva. Entretanto, diante das evidências de prejuízos ao desenvolvimento do aluno surdo se o mesmo for privado de utilizar sua língua natural na aquisição de uma segunda língua, pode-se concluir que este não seria um dos melhores caminhos. Através da mediação pela libras verificou-se resultados positivos no que diz respeito a aquisição da língua portuguesa escrita.

A educação é um meio de promoção da verdadeira inclusão social dos sujeitos surdos e neste sentido é também papel do Atendimento Educacional Especializado estimular o potencial de cada um, auxiliar na reinvenção de práticas pedagógicas e reconhecer a importância de aprender e utilizar a Língua de Sinais no ensino da Língua Portuguesa. É preciso, muito além de modelos “inclusivos”, que haja um trabalho conjunto que incorra em mudanças efetivas nas práticas pedagógicas.

O que se postula, fundamentalmente, neste trabalho é que alunos com surdez devem ter acesso, não só ao espaço escolar, mas a todos os conteúdos curriculares, utilizando-se, para isso, da Língua Portuguesa e da Língua de Sinais, em um ambiente estimulador e desafiador que desenvolva habilidades. Se não são garantidos esses direitos, então o que temos é uma escola comum excludente.

Apesar de a legislação vigente determinar que os sistemas de ensino devem matricular todos os alunos, cabendo às escolas organizarem-se para o atendimento aos educandos com necessidades educacionais especiais, assegurando as condições necessárias para uma educação de qualidade para todos, a educação inclusiva não pode se restringir à simples presença física das pessoas com deficiência nas escolas comuns.

A interação abordada neste trabalho é de suma importância, é ela que permite que todos, professores e alunos, troquem ideias e aprendizados, porque o ser humano é um ser social, o social o define e com o social ele se desenvolve, muito embora só a interação não baste. A escola é também, e principalmente, local de aquisição de conhecimento, conhecimento que deve estar disponível a todos que dela participam, pois se não for assim ela não cumpre seu papel fundamental.

O Atendimento Educacional Especializado para sujeitos com surdez deve ajudar a escola a quebrar barreiras linguísticas, pedagógicas e quaisquer outras que interfiram na educação dos alunos com surdez, buscando novos caminhos que valorizem o desenvolvimento e as propostas de uma verdadeira educação inclusiva.

Como demonstrado no início deste trabalho, à sociedade não caberia tamanho retrocesso de exclusão daqueles que possuem uma deficiência – e essa exclusão não se restringe apenas a não aceitação destes alunos na escola. Há muitos excluídos matriculados nas escolas comuns. As discussões são indispensáveis – principalmente aquela proposta neste trabalho do diálogo entre as línguas portuguesa e de sinais. É necessária também a avaliação constante dos resultados – foi essa avaliação que permitiu aos professores do AEE rever seus conceitos e admitir que a prática desenvolvida até ali não estivesse obtendo sucesso. E por último, a aprendizagem de novas formas de comunicação e uso da linguagem.

Aceitar o desafio de alfabetização e letramento dos sujeitos surdos, respeitando suas peculiaridades é buscar o aprimoramento do Atendimento Educacional Especializado, isso significa construir uma educação baseada na igualdade e na liberdade, onde não só os surdos, mas todos os sujeitos tenham seus direitos respeitados, repudiando quaisquer formas de discriminação ou de situação de desvantagem, seja por deficiência, seja por qualquer outra condição.

Referências bibliográficas

BRASIL. Ministério da Educação. Conselho Nacional de Educação. **Diretrizes Nacionais para a Educação Especial na Educação Básica**. Resolução nº 02/2001 e Parecer nº 017/2001 - CNE/CEB.

BRASIL. Ministério da Educação/SEESP. **Política Nacional de Educação Especial na Perspectiva da Educação Inclusiva**. Documento elaborado pelo Grupo de Trabalho nomeado pela Portaria Ministerial nº 555, de 5 de junho de 2007, prorrogada pela Portaria nº 948, de 09 de outubro de 2007.

KLEIMAN, Angela. **Ação e mudança na sala de aula: uma pesquisa sobre letramento e interação**. In: ROJO, Roxane (org.). Alfabetização e letramento: perspectivas linguísticas. Campinas (SP): Mercado de Letras, 1998, p. 173-203.

SKLIAR, Carlos Bernardo. **A surdez: um olhar sobre as diferenças**. Porto Alegre: Mediação, 2010.

SOARES, Magda. **Letramento e alfabetização: as muitas facetas**. Universidade Federal de Minas Gerais, Centro de Alfabetização, Leitura e Escrita. Belo Horizonte, 2000.

AS TRADUÇÕES BRASILEIRAS DE A UTOPIA, DE TOMÁS MORUS

Ana Cláudia Romano Ribeiro (UNINCOR)

RESUMO: Esta comunicação visa apresentar os resultados iniciais de uma primeira pesquisa a respeito das traduções brasileiras da obra *A utopia*, de Tomás Morus, publicada em 1516, em latim, na cidade de Basileia (localizada, atualmente, na Suíça). Esses resultados fornecem um retrato da situação editorial brasileira e apontam para a necessidade de uma nova tradução, feita diretamente do latim.

PALAVRAS-CHAVE: Tomás Morus; edições brasileiras de *A utopia*; mercado editorial brasileiro.



Figura 1

Em 1516, Thomas Morus escreveu a Erasmo, encarregando-o de cuidar da publicação de seu *De optimo reipublicae statu deque noua insula Utopia, libellus uere aureus, nec minus salutare quam festiuus, clarissimi disertissimique uiri Thomae Mori inclytæ ciuitatis Londinensis cuius & Vicecomitis* [“Da melhor forma de comunidade política e a nova ilha de Utopia, um verdadeiro livro de ouro, não menos salutar que agradável, pelo famosíssimo e eloquentíssimo Thomas Morus, cidadão da ilustre cidade de Londres e xerife”]. A primeira edição da *Utopia* foi publicada por Thierry Martens em Lovaina, em finais de 1516. Seguiram-se as edições de 1517, parisiense, e as de março e novembro de 1518, publicadas em Basileia. Uma história detalhada de cada uma dessas quatro primeiras pode ser lida em “Editions of *Utopia*”, por Edward Surtz, na introdução à *The Yale Edition of The Complete Works of St. Thomas More*, vol 4, *Utopia*, p. clxxxiii-cxciv

(1965).

A terceira edição², publicada por John Froben (ver Figura 1), é considerada a última a ter sido revista pelo próprio Morus e é a base para a edição crítica de *The Yale edition of the complete works of St. Thomas More* que, porém, também a confronta com as três primeiras edições e, além delas, com a edição florentina de 1519.

O texto latino estabelecido pela *Yale edition* (1965) será o ponto de partida para a tradução da *Utopia* em português brasileiro, um dos objetivos de nosso projeto de pós-

² Um exemplar dessa terceira edição encontra-se na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

doutorado, a ser iniciado em março de 2013, no Departamento de Linguística do IEL/UNICAMP, sob a supervisão de Isabella T. Cardoso. Também serão consultadas as traduções do latim para o inglês de Ralph Robynson (de 1551, reeditada por J.H. Lupton em 1895), Robert Adams (1992) e Clarence Miller (2001)³, André Prévost (1978, latim-francês), Marie Delcourt (1987, latim-francês), Aires Nascimento (2009, latim-português de Portugal) e Luigi Firpo (1990, latim-italiano), além das edições brasileiras disponíveis, objeto desta comunicação.

A *Utopia* tornou-se a mais conhecida obra escrita em neo-latim:

Even though utopian ideas were certainly current in Classical Antiquity, it was not until the Humanist era (Humanism) that the concept actually received its current name, namely as the title of the book that today is the most famous of all books written in Neo-Latin, the *Utopia* of Thomas More (1516).” (KYTZLER, 2012, grifo meu)

Cabe informar que a primeira tradução da *Utopia* a ter levado em consideração as particularidades do latim de Morus foi a de Marie Delcourt, editada pela primeira vez em 1936. Em sua edição da tradução do latim ao francês, referindo-se às edições de Lupton (Oxford, 1895), de Michels e Ziegler (Berlim, 1895) e de Sampson e Guthkelch (Londres, 1910), ela comenta:

aucun de ces éditeurs ne considère le texte comme devant être étudié en soi, avec l'idée qu'il faut le connaître pour atteindre la pensée et l'art de More. Pour les éditeurs anglais tout se passe comme si l'*Utopia* latine était une annexe de la vieille traduction de Ralph Robynson (1551), lequel était un peu leur Amyot. [...] Le style latin de More est curieux et vaut d'être regardé de près. Or, même l'édition de Berlin se borne à des notes critiques et à des notes historiques. Des notes grammaticales sont indispensables si l'on veut saisir le mouvement de cette langue encore vivante mais à la veille de se scléroser.

A tradução a que visamos procurará reconhecer as especificidades do latim de Morus e se preocupará em dar conta – quer na versão em si, quer em notas – dos recursos estilísticos ali presentes –, nisso diferindo das traduções existentes em português do Brasil. A preocupação com o caráter literário da obra será fundamental para o estudo das relações intertextuais entre a *Utopia* e a literatura latina antiga, particularmente, das afinidades e contrastes observáveis entre esse texto e o do *De finibus bonorum et malurum*, de Cícero, objeto da segunda parte de nosso projeto.

Além disso, tal cuidado nos dará subsídios para avaliar as demais traduções existentes, feitas a partir do latim e/ou a partir do inglês, e, especialmente, para entender as implicações das escolhas tradutórias das edições disponíveis e eventuais repercussões em estudos sobre a *Utopia* nelas embasados.

³ Miller é o autor de um artigo que comenta e corrige a tradução de *The complete Works*, publicado na revista *Moreana* (1966).

As traduções da *Utopia* no Brasil

Esta comunicação visa apresentar os resultados iniciais de uma primeira pesquisa a respeito das traduções brasileiras da obra *A utopia*, de Tomás Morus, publicada em 1516, em latim, na cidade de Basileia (localizada, atualmente, na Suíça). Esses resultados fornecem um retrato da situação editorial brasileira e apontam para a necessidade de uma nova tradução, feita diretamente do latim.

Até o momento, nossas pesquisas indicam que a primeira tradução brasileira da *Utopia* moreana é a de Luiz de Andrade, publicada pela primeira vez em 1937, no volume XVIII da Biblioteca Clássica, pela extinta Editora Athena, do Rio de Janeiro, e reeditada até hoje por diversas editoras (na Coleção Pensadores da Abril Cultural, Nova Cultural, Edipro, Ediouro/Edições de Ouro e Folha)⁴.

As informações mais completas, até o momento, sobre a editora Athena, foram repertoriadas e comentadas pela tradutora Denise Bottman, em seu blog naogostodeplagio.blogspot.com.br. Ela aponta para a importância da atividade editorial da Athena, revelando, ao mesmo tempo, uma lacuna na historiografia das atividades editoriais brasileiras. Transcrevo na íntegra o post publicado em 23/05/2012:

chama a atenção o catálogo humanista, quase iluminista, da athena editora, desde a data de sua fundação (agosto de 1935). são dos primeiros aportes de campanella, erasmus, maquiavel, shakespeare, racine, la bruyère, rousseau, voltaire, diderot, musset, hegel, ricardo, darwin, croce, kropótkin, górkí... chama a atenção também o perfil de seus colaboradores: lívio e berenice xavier, fúlvio abramo, aristides lobo, evaristo de morais, francisco frola.

laurence hallewell, em seu amplo levantamento da história d' *o livro no brasil*, faz apenas uma brevíssima menção à editora, desproporcional à sua importância e não efêmera existência. ao tratar dos efeitos da profunda crise mundial a partir de 1929, entre elas a brutal queda do volume de livros importados para menos de um terço, chegando ao pico de baixa em 1936, quando a importação da França estava 94% abaixo dos patamares de 1928. é nesse contexto econômico que o livro brasileiro e a ficção traduzida no Brasil têm um arranque inédito, iniciado pela livraria do globo - "outras logo a acompanharam, a athena editora, do rio, por exemplo, fundada em 1935". é esta a única menção de hallewell à athena.

sergio miceli, em *intelectuais à brasileira*, cita também rapidamente a athena, apesar de classificá-la entre as editoras de médio porte: apenas menciona a cifra de 70 mil exemplares atingida em 1937.

o *diário oficial da união* determina o registro da athena editora em sua edição de 26 de agosto de 1935, com o termo 36.330.

⁴ Todas as reedições grafam "Luís de Andrade".

seu proprietário: p. petraccone.

o mesmo miceli menciona petraccone muito por cima, precisamente no contexto econômico apontado por hallewell: "vários comerciantes especializados na importação de livros resolvem ampliar suas atividades no ramo com a abertura de um departamento editorial: pongetti, vecchi, petraccone, garavini, bertaso, zagari etc. foram sensíveis às mudanças que então se operavam e passaram a traduzir para o mercado interno as obras que antes eles mesmos importavam" (p.142).

trata-se de pasquale petraccone, editor do jornal *italia libera*, integrante destacado da liga antifascista das colônias italianas no brasil, de agitada biografia e intensa participação nos movimentos de esquerda no país, classificado nos arquivos do dops como trotskista. há fartíssimo material sobre suas atividades, mas muito pouco sobre seu trabalho à frente da athena editora.

está aí um tema fecundo para pesquisas sobre as contribuições da militância de esquerda não-stalinista para a história cultural brasileira.

Em sua breve introdução à edição de 1937, o tradutor Luiz de Andrade não explicita a edição usada na tradução, mas, como a orelha do livro explica ter sido a *Utopia*, "um dos mais acabados exemplares das letras clássicas", "originalmente escrita em latim", deduz-se que a língua de partida da tradução tenha sido o latim⁵. O catálogo do IEB-USP dá como nome completo do tradutor Luiz de Carvalho Paes de Andrade, nascido em 1814 e falecido em 1887⁶, e a Library of Congress informa ter sido ele advogado e escritor⁷. Não encontramos, porém, edições desta tradução datadas do século XIX. O DITRA (*Dicionário de Tradutores Literários no Brasil*, projeto do NUPLITT, Núcleo de Pesquisas em Literatura e Tradução/UFSC) não traz o nome de Luiz/Luís de Andrade. O *Index Translationum* o registra apenas com este nome, em três entradas das edições da *Utopia* publicadas pela Abril Cultural/Nova Cultural em 1984, 1997, 2000. No *Dicionário Literário Brasileiro*, de Raimundo de Menezes, encontramos a entrada "Andrade, Luís de", recifense nascido em 1849 e falecido em 1912. Conhecido pelo pseudônimo de Júlio Verim. Segundo este *Dicionário*, Luís de Andrade

embarcou menino para Portugal e fez o curso superior de Letras, estudando matemática e filosofia em Coimbra, não chegando a formar-se. Manteve em Lisboa o periódico *A Lanterna Mágica*, com Guerra Junqueiro, Bordalo Pinheiro e Guilherme Azevedo. Em 1890, voltou ao Brasil e foi deputado à Assembleia

⁵ O *Index Translationum* informa que as edições da *Utopia* publicadas pela Abril (1984, 1997, 2000) foram traduzidas do latim, informação que, porém, não encontramos nas respectivas fichas catalográficas no verso na página de rosto.

⁶ São Paulo: Edições de Ouro, 1966. Prefácio de Mauro Brandão Lopes.

⁷ Além de autor das *Questões econômicas em relação à província de Pernambuco*, 1864.

Constituinte Republicana. Colaborou no *Mosquito* e na *Revista Ilustrada*, de Angelo Agostini. Em 1898, nomeado bibliotecário do Senado Federal.

Na seção “Comentários” de seu post “brasil, meu brasil brasileiro”, publicado em 16/09/2009, Bottman levanta a hipótese de que Luis de Andrade seja, na verdade, um pseudônimo:

quanto a luís de andrade, que realmente parece não ter deixado maiores rastros, e como a utopia saiu inicialmente pela atena editora, do militante antifascista pietro petraccone, eu não descartaria totalmente a hipótese de se tratar de um pseudônimo de algum militante trotskista, como era o caso de "paulo m. oliveira" e de "blásio demétrio", respectivamente aristides lobo e fúlvio abramo, traduzindo clássicos na prisão para a editora.

Tanto a biografia deste tradutor quanto a história de sua tradução da *Utopia*, e mesmo a recepção desta obra no século XIX brasileiro ainda estão por ser devidamente estudadas.

A *Utopia* também foi traduzida por Anah Melo Franco e publicada em 1980 na Coleção Clássicos IPRI (Instituto de Pesquisa de Relações Internacionais), pela editora da UnB, de Brasília, com apresentação de Afonso Arinos de Melo Franco e a informação da edição usada pela tradutora: *Utopie*, traduzida por P. Grunebaum Ballin (não há a informação da língua de partida da tradução de Ballin, se latim ou inglês), Paris: Albin Michel, 1935. A segunda edição, de 2004, traz uma nota dos editores, os quais informam ter sido a tradução revisada mediante o cotejo com as edições W. W. Norton & Company (1992) e a da Cambridge University Press (1995). Essa reedição traz também, além da apresentação de A. A. de M. Franco, um prefácio de João Almino.

Jefferson Luiz Camargo e Marcelo Brandão Cipolla são os tradutores da edição da *Utopia* publicada pela WMF Martins Fontes, uma tradução da edição dos Clássicos Cambridge de filosofia política, a partir do inglês. A primeira e a segunda edição datam de 1993 e 1999. A terceira edição, “revista e ampliada”, de 2009.

A *Utopia* também foi traduzida pelo poeta Paulo Neves e publicada pela L&PM em 2000. Essa edição não traz a informação sobre a língua de partida.

Outras editoras, como Martin Claret, Rideel ou Escala reeditaram, em geral de forma equívoca, a tradução, acima citada, de Luís de Andrade, e a tradução portuguesa de Maria Isabel Gonçalves Tomás, publicada na série Livros de bolso da editora Europa-América (Porto).

Vejamos alguns cotejos.

Os dois primeiros trechos encontram-se no blog já citado de Denise Bottman. A eles acrescentamos a tradução atribuída a Ciro Mioranza.

1. Luís de Andrade

Rafael Hitlodeu (o primeiro destes nomes é o de sua família) conhece bastante bem o latim e domina o grego com perfeição. O estudo da filosofia ao qual se devotou exclusivamente, fê-lo cultivar a língua de Atenas de preferência à de Roma. E, por isso, sobre assuntos de alguma importância, só vos citará passagens de Sêneca e de Cícero. Portugal é o seu país. Jovem ainda, abandonou seu cabedal aos irmãos; e, devorado pela

paixão de correr mundo, amarrou-se à pessoa e à fortuna de Américo Vespúcio. Não deixou por um só instante este grande navegador, durante as três das quatro últimas viagens, cuja narrativa se lê hoje em todo o mundo. Porém, não voltou para a Europa com ele. Américo, cedendo aos seus insistentes pedidos, lhe concedeu fazer parte dos vinte e quatro ficaram nos confins da Nova-Castela. Foi, então, conforme seu desejo, largado nessa margem; pois, o nosso homem não teme a morte em terra estrangeira; pouco se lhe dá a honra de apodrecer numa sepultura; e gosta de repetir este apotegma: o cadáver sem sepultura tem o céu por mortalha; há por toda a parte caminho para chegar a deus. Este caráter aventureiro podia ter-lhe sido fatal, se a Providência divina não o tivesse protegido. Como quer que fosse, depois da partida de Vespúcio ele percorreu, com cinco castelhanos, uma multidão de países, desembarcou em Taprobana, como por milagre, e daí chegou em Calicut, onde encontrou navios portugueses que o reconduziram ao seu país, contra todas as expectativas.

2. "Heloísa da Graça Burati"

Rafael Hitlodeu (o primeiro destes nomes é o de sua família) conhece bastante o latim e domina o grego com perfeição. O estudo da filosofia, ao qual se dedicou exclusivamente, fez com que ele cultivasse a língua de Atenas de preferência à de Roma. E, por isso, sobre assuntos de alguma importância, só vos citará passagens de Sêneca e de Cícero. Portugal é o seu país de origem. Jovem ainda, deixou suas propriedades aos cuidados dos irmãos e, devorado pela paixão de correr mundo, amarrou-se à pessoa e à fortuna de Américo Vespúcio. Não deixou por um só instante este grande navegador, durante três das quatro últimas viagens, cuja narrativa é conhecida hoje em todo o mundo. Porém, não voltou para a Europa com ele. Américo, cedendo aos seus insistentes pedidos, concedeu-lhe fazer parte dos 24 homens que ficaram nos confins da Nova-Castela. Foi, então, conforme seu desejo, largado nessa margem, pois o nosso homem não teme a morte em terra estrangeira; pouco lhe importa apodrecer numa sepultura; e gosta de repetir estes provérbios: 'O cadáver sem sepultura tem o céu por mortalha', e 'há por toda a parte caminho para chegar a Deus'. Este caráter aventureiro podia ter-lhe sido fatal, se a providência divina não o tivesse protegido. Seja como for, depois da partida de Vespúcio ele percorreu, com cinco castelhanos, uma multidão de países, desembarcou em Taprobana, como por milagre, e daí chegou em Calicute, onde encontrou navios portugueses que o reconduziram ao seu país, contra todas as expectativas.

3. "Ciro Mioranza"

Esse Rafael Hitlodeu (o primeiro é seu nome, enquanto o segundo é seu sobrenome) conhece bastante bem o latim e

domina o grego com perfeição porque o estudou com particular empenho. Tendo-se devotado ao estudo da filosofia, acreditava que nada de importante existe no latim a respeito dessa matéria, a não ser algumas passagens de Sêneca e de Cícero. Nascido em Portugal, deixou a herança a que tinha direito a seus irmãos e, devorado pela paixão de correr mundo, juntou-se a Américo Vespúcio durante as três das suas quatro últimas viagens, cuja narrativa se lê hoje em todo o mundo. Acompanhou-o sempre, mas não voltou para a Europa com ele. Américo, cedendo a seus insistentes pedidos, autorizou-o a fazer parte desses Vinte e Quatro que, no final da última expedição, foram deixados numa fortaleza. Aí ficou porque assim o desejava, como homem que se preocupa mais em correr mundo do que em saber em que local será enterrado e repete seguidamente com prazer: “na falta de urna funerária, qualquer cadáver tem o céu por mortalha” e “De qualquer ponto que se parta, para chegar aos deuses o caminho é o mesmo.” Este caráter aventureiro podia ter-lhe custado caro se Deus não o tivesse protegido. Como quer que fosse, depois da partida de Vespúcio ele percorreu um grande número de países com cinco de seus companheiros da fortaleza. Como por milagre desembarcou em Taprobana e daí chegou a Calcutá, onde não teve dificuldades em encontrar navios portugueses que o reconduziriam, contra todas as expectativas, a seu país.

As traduções atribuídas a Heloísa da Graça Burati (ed. Rideel) e a Ciro Mioranza (ed. Escala) parecem ser meras alterações do texto de Luís de Andrade. Essa hipótese se reforça se a ela somamos as várias análises e informações acerca de traduções espúrias assinadas por Heloísa da Graça Burati (às vezes encontramos Buratti) e Ciro Mioranza, publicadas por Bottman em seu blog.

Fato curioso: a editora Escala também publicou exemplares de *A Utopia* com a tradução de Luís de Andrade (a mesma publicada pela Ediouro/Edições de Ouro, com prefácio de M. B. Lopes). Caso semelhante ocorre com outra editora, conhecida por publicar traduções espúrias. Na edição da *Utopia* publicada em 2004 pela Martin Claret lê-se na primeira página: “Tradução: Pietro Nasseti”. Na edição de 2008, temos “Tradução e notas: Maria Isabel Gonçalves Tomás”. A edição de 2004, porém, reproduz *ipsis litteris* o texto da tradução de Maria Isabel Gonçalves Tomás, cuja tradução da *Utopia* foi publicada pela portuguesa Publicações Europa-América, conforme dissemos acima. Ironia involuntária é o fato de as duas edições da Martin Claret trazerem o selo da ABDR (Associação Brasileira de Direitos Reprográficos) na mesma página em que se lê o nome do tradutor: “Respeite o direito autoral. Cópia não autorizada é crime.”

Referências Bibliográficas

BOTTMAN, Denise. www.naogostodeplagio.blogspot.com.br. Último acesso em 20/11/2012.

KYTZLER, Bernhard. “Utopia”. In: **Brill’s New Pauly**. Antiquity volumes edited by: Hubert Cancik and Helmuth Schneider. Brill Online, 2012. Reference.

Universitaetsbibliothek Heidelberg. Acessado em 04/08/2012.
<http://referenceworks.brillonline.com.ubproxy.ub.uni-heidelberg.de/entries/brill-s-new-pauly/utopia-e1226510>

MILLER, Clarence. The English translation in the Yale *Utopia*: some corrections. *Morena*, vol. 3, n. 9, 1966.

MORE, Thomas. *The Utopia*. In Latin from the edition of March 1518 and in English from the first edition of Ralph Robynson's translation in 1551 with additional translations, introduction and notes by J.H. Lupton. Oxford: Clarendon Press, 1895.

MORE, Thomas. **Utopia**. In: SURTZ, Edward S.J.; HEXTER, J.H. (ed.). **The Complete Works of St. Thomas More**, vol. 4. New Haven and London: Yale University Press, 1965.

MORE, Thomas. **Utopia**: a revised translation, backgrounds, criticism. Translated and edited by Robert Adams. 2nd ed. New York/ London: W.W. Norton & Company, 1992.

MORE, Thomas. **Utopia**. A New translation with an introduction by Clarence H. Miller. New Haven: Yale University Press, 2001.

MOORE [sic], Thomas. **A Utopia**. Tradução e prefácio de Luiz de Andrade. Rio de Janeiro: Athena, 1937.

MORUS, Thomas. **A Utopia**. Tradução de Luís de Andrade. Prefácio do prof. Mauro Brandão Lopes. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d.

MORE, Thomas; ERASMO. **A Utopia**. Tradução e notas de Luís de Andrade. **Elogio da loucura**. Tradução e notas de Paulo M. Oliveira. 2^a ed. São Paulo: Abril, 1979.

MORE, Thomas. **Utopia**. Organização G.M. Logan e R.M. Adams. Tradução Jefferson L. Camargo e Marcelo B. Cipolla. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MORE, Thomas. **Utopia**. Prefácio de João Almino. Tradução de Anah de Mello Franco. Brasília: IPRI/UnB, 2004.

MORE, Thomas. **A Utopia**. Tradução: Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2004.

MORE, Thomas. **A Utopia**. Tradução e notas: Maria Isabel Gonçalves Tomás. São Paulo: Martin Claret, 2008.

MORE, Thomas. **Utopia**. S.e.: Publicações Europa-América, s.d.

MORUS, Thomas. **A Utopia**. Prefácio Prof. Mauro B. Lopes. Tradução: Luís de Andrade. São Paulo: Escala, s.d.

MORE, Thomas. **Utopia**. Tradução: Ciro Mioranza. São Paulo: Escala, s.d.

MORE, Thomas. **Utopia**. Tradução: Heloísa da Graça Buratti. São Paulo: Rideel, 2005.

MORUS, Thomas. **A Utopia**. Prefácio Prof. Mauro B. Lopes. Tradução: Luís de Andrade. São Paulo: Edições de Ouro, 1966.

MORE, Thomas. **L'Utopie**. Présentation, texte original, appareil critique, exegèse, traduction et notes de André Prévost. Paris: Mame, 1978.

MORE, Thomas. **L'Utopie ou Le Traité de la meilleure forme de gouvernement**. [1^a ed. 1936] Texte latin édité et traduit par Marie Delcourt avec des notes explicatives et critiques. Genève: Droz, 1983.

MORE, Thomas. **L'Utopie ou Le Traité de la meilleure forme de gouvernement**. Traduction de Marie Delcourt. Présentation et notes par Simone Goyard-Fabre. Paris: Flammarion, 1987.

NA ESTRADA – A FORMAÇÃO DO SUJEITO NO GÊNERO *ROAD MOVIE*

Ana Luiza Pereira Romanielo (UNINCOR)

RESUMO: O gênero *Road Movie* vem se desenvolvendo ao longo da história do cinema, trazendo como um grande expoente o diretor brasileiro Walter Salles. Dentre os mais importantes filmes de sua carreira está o recém-lançado “Na Estrada”, uma adaptação do livro *On The Road*, de Jack Kerouac, ícone da juventude dos anos sessenta e setenta e que atrai até hoje a atenção de várias gerações. O trabalho analisa as experiências e transformações sofridas pelos personagens, nesse e em outros filmes de estrada de Salles, a partir dos estudos do gênero romance de formação e pelos topos da narrativa de viagem.

PALAVRAS-CHAVE: *road movie*, Walter Salles, romance de formação, narrativas de viagens.

E foi exatamente assim que toda minha experiência na estrada de fato começou e as coisas que estavam por vir são fantásticas demais para não serem contadas (KEROUAC, 2012, p.131).

Os filmes de estrada, ou *road movies* como são chamados, se baseiam em travessias, histórias que se desenrolam durante uma viagem. Suas bases surgiram juntamente com as primeiras produções cinematográficas. A semente do gênero está presente desde a *Viagem à Lua* (1902), de Georges Méliés, um clássico da ficção científica, que marcou os primórdios do cinema. O filme conta a história de viajantes que vão à Lua em uma nave espacial, são perseguidos por alienígenas e retornam para a terra em seguida. Na verdade, a conexão entre cinema e viagem já aparece no primeiro filme exibido - *A chegada do trem à estação de Ciotat* (1895), dos irmãos Lumière, considerados os inventores do cinematógrafo.

No cinema, os filmes de estrada começam a ganhar espaço com o gênero *western*, os banguês-americanos, que muitas vezes mostravam a luta entre brancos e índios. Para Watson (*apud* PAIVA, 2011, p. 42), o *western* seria uma espécie de “progenitor” dos *road movies*, isso se dá, em partes, devido ao fato de ambos possuírem a “busca” como algo em comum. O gênero *western* está ligado à ideia de apropriação do espaço, em especial nos Estados Unidos, onde as viagens rumo ao oeste significavam uma forma de colonização e exploração, a busca pelo ouro. Já nos *road movies*, em geral, a busca está mais relacionada a uma necessidade de libertação do espaço, seja familiar, do trabalho ou do sistema como um todo. Nesse contexto, surge também a ideia de transgressão dos personagens, com os “fora da lei”, sendo a viagem apontada como uma forma de fuga, a metáfora de uma vida nova que se inicia.

Para muitos estudiosos, o *road movie* tem origem nos Estados Unidos. Segundo Laderman (2002, p.2), a estrada é um elemento essencial da sociedade americana, um símbolo universal do curso da vida, do desejo de movimento e de liberdade. Os americanos são, de fato, atraídos pela estrada desde cedo. Muitas famílias têm o hábito de cruzar o país a bordo de *motor homes* ou *trailers*, passando esse costume através de gerações. Sendo assim, o cinema de estrada surge oficialmente nos EUA, trazendo em si um caráter contestador, com os longas americanos *Bonnie and Clyde* (Arthur Penn, 1967) e *Easy Rider* (Dennis Hopper, 1969), como um fenômeno anticomunista e de envolvimento na guerra do Vietnã, ainda no contexto pós-segunda guerra mundial.

(...) *Bonnie e Clyde* legitimava a violência contra o sistema, a mesma violência que ardia nos corações e mentes de centenas de milhares de oponentes frustrados da Guerra do Vietnã. Newman estava certo. *Bonnie e Clyde* era um filme-manifesto (BISKIND, 2009, p.51).

Ao longo dos anos, diversos autores vêm apontando aspectos formais e estéticos que caracterizam o *road movie*. Dessa forma, são avaliadas as estratégias narrativas e suas recorrências, bem como a temática da viagem em si. Em comum, o gênero costuma apresentar situações de crise, ruptura com as normas vigentes, subversão, exposição às intempéries, encontros, desencontros e partida em direção ao desconhecido. Os personagens saem de sua “zona de conforto” ou casa, que na verdade não costumam ser ambientes nos quais se encontram ou obtém compreensão. É o oposto disso. Muitas vezes, esse “lar” representa solidão.

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

O Romance de Formação ou *Bildungsroman*, como é denominado, tem origem na Alemanha e representa as narrativas nas quais o personagem sofre um processo de desenvolvimento; seja ele físico, moral, psicológico ou social. Sempre no sentido ascendente, de melhora ou elevação. O livro “Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister”, de Goethe é considerado o marco inicial do gênero. Publicado em duas partes (1795 e 1796), a obra conta a história de um jovem e sua trajetória de crescimento espiritual e social a partir da decisão de seguir seus próprios caminhos, contrariando os desejos de sua família burguesa. O livro traça um bom painel da sociedade e suas classes naquela época.

A primeira coisa que se torna evidente a quem pesquisar o romance de formação é que ele é de difícil conceituação. Em parte, isso se deve à principal característica do gênero: narrativizar o processo de formação de um/a protagonista. Isso porque o processo de formação de um/a jovem visa principalmente torná-lo/a um membro integrado e produtivo de seu grupo social (SCHWANTES, 2007, p.1).

Devido às circunstâncias peculiares do termo *Bildungsroman* e os diversos estudos envolvendo quais seriam realmente as suas características determinantes, o ideal é trabalhar com o conceito de narrativa de formação, que também pressupõe a existência de um processo de transformação do sujeito. Para Maas (2000, p.24) existe um problema ao se tentar aplicar o conceito do romance de formação na literatura atual, pois o mesmo estaria restrito a um determinado momento da história, com suas implicações. Segundo a autora:

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

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

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

O cinema de estrada se utiliza dos princípios do romance de formação ao permitir que os acontecimentos do percurso constituam o foco da narrativa, contribuindo para a evolução dos personagens. Em geral, essa transformação advém de um processo de autoconhecimento e também de descobrimento do mundo, expondo, em determinados momentos, uma visão crítica ao *status quo*.

(...) o caminhante não é apenas um “eu” em busca do “outro”. Com frequência é um “nós” em busca dos “outros”. Há sempre algo de coletivo no movimento da travessia, nas inquietações, descobertas e frustrações dos que se encontram, tencionam, conflitam, mesclam ou dissolvem (IANNI, 2003, p.28).

Para Cohan e Hark (*apud* PEREIRA, 2012, p. 191), uma das características mais importantes do gênero *road movie* é a capacidade de propor uma reflexão sobre determinado momento histórico, como veremos mais adiante com o filme *Terra Estrangeira* (1995) de Walter Salles. Dessa forma, esses autores associam a realização de alguns filmes com o contexto no qual estavam inseridos, citando como exemplo os filmes *Thelma and Louise* (Ridley Scott, 1991) e *Natural Born Killers* (Oliver Stone, 1994), produzidos na era Regan, que renovavam uma oposição ao comunismo.

Nos *road movies* atuais, por sua vez, existe uma preocupação com a imagem em si, não no sentido de reproduzir o real, mas em construir uma imagem capaz de invadir o pensamento, estimular a reflexão e novas possibilidades de leitura. Para Deleuze (1983, p.253), “o que substituiu a ação, ou a situação sensório-motora, foi o passeio, a perambulação, a contínua ida e vinda”.

Em primeiro lugar, a imagem não remete mais a uma situação globalizante ou sintética, mas dispersiva. Os personagens são múltiplos, com interferências fracas, e se tornam principais ou voltam a ser de novo secundários (DELEUZE, 1983, p.252-253).

Nos *road movies* clássicos, como *Bonnie and Clyde*, havia a preocupação em retratar a ação no filme com fugas e perseguições e os atuais, como *Central do Brasil* (Walter Salles, 1998), apresentam uma polifonia entre a imaginação dos personagens, suas ações e a percepção dos espectadores. Nos filmes atuais, os indivíduos se mostram seres mais complexos, como a Dora, protagonista de *Central do Brasil*, capaz de surpreender e inverter o rumo provável da história. Para Deleuze:

A perambulação encontrara na América as condições formais e materiais de uma renovação. Ela se dá por necessidade, interior

ou exterior, por necessidade de fuga. Mas agora perde o aspecto iniciático que possuía na viagem alemã (ainda nos filmes de Wenders) e que conservava, apesar de tudo, na viagem *beat* (*Easy Rider*, de Dennis Hopper e Peter Fonda). Tornou-se perambulação urbana e desligou-se da estrutura ativa e afetiva que a sustentava, orientava, lhe atribuía direções, ainda que vagas (DELEUZE, 1983, p.253-254).

Nesses filmes, o conceito de viagem transpõe a simples ação de deslocamento, na medida em que significa uma transformação do viajante a partir de novas experiências e olhares. Em geral, durante uma travessia, o viajante descobre não somente um mundo novo, como também sofre mudanças em seu interior: “no curso da viagem há sempre alguma transfiguração, de tal modo que aquele que parte não é nunca o mesmo que regressa”. (IANNI, 2003, p. 31)

Na literatura, a viagem se apresenta muitas vezes como uma metáfora de transformação do indivíduo, trazendo em si muitos significados e diversos encontros. As situações de encontros estão presentes em todas as narrativas de viagens, seja com o desconhecido ou com o próprio interior do sujeito. Para Bakhtin (*apud* OLIVEIRA, 2011, p. 7), o tema do encontro, bem como os demais signos envolvidos na narrativa de viagem, pertencem ao que ele chama de “cronótopo da estrada”, que abrange os diversos acontecimentos que ocorrem durante o deslocamento dos personagens. Nesse tipo de narrativa, o foco não é direcionado para um único problema e sim para as situações que aparecem ao longo da trajetória dos viajantes.

É como se a viagem, o viajante e sua narrativa revelassem todo o tempo o que se sabe e o que não se sabe, o conhecido e o desconhecido, o próximo e o remoto, o real e o virtual (IANNI, 2003, p.13).

A narrativa de viagem, presente nos filmes de estrada, é um gênero bastante antigo, que remete à Antiguidade Clássica, mais precisamente à Odisseia, de Homero. Para IANNI (2003, p.26), “Na literatura, a viagem parece ser a metáfora mais frequente e diferenciada.” No mundo moderno, existe um consenso entre os estudiosos que apontam o romance *On the Road*, de Jack Kerouac, como um marco do gênero, escrito no contexto norte-americano pós-segunda guerra.

A matriz literária e cultural de Kerouac também tem outras raízes históricas. De uma perspectiva internacional, liga-se à rebeldia do francês Arthur Rimbaud (1854-91), que utilizou a aventura, a errância e a deriva pessoal como fundamentos para sua poesia (STRECKER, 2010, p. 37).

Kerouac escreveu o romance a partir de suas aventuras pessoais, entre as décadas de 40 e 50, motivado pelo *Jazz*, que na época era um estilo musical em formação. Percorreu os Estados Unidos diversas vezes, sozinho e na companhia de amigos, registrando suas experiências, que anos mais tarde dariam origem ao livro.

O escritor sentia-se desabrigado e alienado em sua própria terra, banido para as margens da sociedade, enxergando a vida da

estrada. São elementos que fazem de *On The Road* também um livro político (STRECKER, 2010, p.49).

O autor escreveu um diário que deu origem a um manuscrito, um rolo de trinta e seis metros de papel, sem capítulos, parágrafos e com pontuação econômica. Tentou publicar o texto por seis anos sem sucesso, até então finalmente encontrar uma editora interessada. A versão original foi considerada muito ousada, com excessivas referências ao uso de drogas e sexo. Dessa forma, na versão publicada foram suprimidos alguns episódios, para permitir que o texto pudesse agradar a um maior número de leitores. O livro teve uma repercussão surpreendente. Na obra, os personagens personificam a contracultura do país, remetendo a uma juventude rebelde e ansiosa por mudanças, celebrando a composição multifacetada da sociedade americana.

Sua narrativa confessional, hipnótica, ritmada, repleta de metáforas e neologismos, significou um mergulho na América orgulhosa que revisava seus valores, colocava à prova os mitos fundadores da nação (STRECKER, 2010 p. 35).

Para muitos, o livro foi um dos precursores da produção *beat*, junto a outros representantes, como o poema *Uivo*, de Allen Ginsberg; obras que renovaram a tradição cultural de toda uma geração.

Um par de olhos penetrantes relampejou ao cruzar com dois outros olhos penetrantes... o santo vagabundo (Neal Cassady) e o grande e angustiado poeta vagabundo que é Allen Ginsberg (KEROUAC, 2012, p.129).

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

O fato de Salles ser um experiente diretor no gênero *road movie*, somado a uma preferência pelo estilo autoral, pertinente ao enredo, podem ter contribuído para tal escolha. Para dar início aos trabalhos de filmagem e seleção, o diretor produziu um documentário chamado *Searching for On the Road*, no qual percorre diversas vezes os caminhos do livro e colhe informações através de entrevistas com amigos de Kerouac.

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

Walter Salles é um cineasta brasileiro com fortes influências de diretores europeus como Wim Wenders e Michelangelo Antonioni. Com suas produções, conseguiu dar projeção internacional ao cinema brasileiro contemporâneo e contribuiu para sua reconstrução nos anos 90.

(Walter Salles) Representou uma inovação, eliminando fronteiras, “estrangeirizando” a estética cinematográfica brasileira, recalibrando o discurso modernista nacional (STRECKER, 2010 p.22).

On the Road é o quarto filme com a temática de viagem dirigido pelo cineasta. Apesar de mesclar vários gêneros, o *road movie* é a expressão mais presente em sua filmografia. O primeiro deles foi *Terra Estrangeira*, que utiliza da fotografia em preto e branco, para narrar uma história atrelada ao momento político-econômico de recessão, pelo qual o Brasil passava nos anos 90, a chamada a era Collor. No filme, um jovem ator parte para Portugal em busca de novas experiências após ter perdido sua mãe, falecida durante um noticiário na TV, que anunciava o confisco imposto pelo governo. É um bom exemplo de *road movie* retratando um período histórico significativo.

No segundo filme do gênero, *Central do Brasil* (1998), considerado um dos grandes sucessos de Walter Salles, as características das narrativas de formação estão evidentes. Entretanto, a maioria dos *road movies* e das narrativas de formação apresentam um protagonista do gênero masculino e que pertence a uma família burguesa. A personagem Dora, de *Central do Brasil* quebra esses paradigmas por ser mulher e de classe humilde. A protagonista, portadora de uma trajetória marcada por erros e omissões, encontra um caminho de evolução e descobertas ao se deparar com um menino pelo qual tem compaixão. Após o encontro, ela sofre um processo de amadurecimento pessoal e redenção.

Salles é reconhecidamente um grande fã de outro cineasta, o diretor Win Wenders. Em *Central do Brasil*, pode-se notar certa similaridade com o filme *Alice na Estrada* (1974), do diretor alemão. Nesse último, um fotógrafo adulto tem a sua visão de mundo e perspectivas alteradas a partir do encontro com uma criança (Alice) que está em busca de seus parentes. Sobre Wenders, Strecker afirma:

O cineasta alemão introduziu o pós-modernismo no cinema, com a colagem de gêneros e fontes – uma prática que ocorreu em paralelo com a intertextualidade na literatura – e uma forte influência da fotografia, das artes visuais e da arquitetura. Sua obra também revive a tradição germânica do “romance de formação” (STRECKER, 2010, p.24).

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

Nos filmes acima descritos, exceto em *Central do Brasil*, os protagonistas advêm de uma condição burguesa, característica bastante comum nas narrativas de

formação. Em comum, esses filmes possuem personagens que passam por grandes mudanças a partir das ocorrências vividas no desenrolar das viagens. São essas transformações e experiências, adquiridas pelos sujeitos, dos filmes pertencentes ao gênero *road movie* de Salles, que este projeto pretende analisar.

A viagem pode ser uma longa faina destinada a desenvolver o eu. As inquietações, descobertas e frustrações podem agilizar as potencialidades daquele que caminha, busca ou foge. Ao longo da travessia, não somente encontra-se, mas reencontra-se, já que se descobre mesmo e diferente, idêntico e transfigurado (IANNI, 2003, p.26).

Referências Bibliográficas

AUGÉ, Marc. **Não lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade**. Campinas: Papirus, 1994.

AUMONT, Jacques. **A Imagem**. Tradução de Estela Abreu dos Santos. Campinas, SP: Papirus, 1993.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e estética**. São Paulo: Editora UNESP, 1993.

BERNARDET, Jean-Claude. **Caminhos de Kiarostami**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

BETTON, Gerard. **Estética do Cinema**. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

BISKIND, Peter. **Como a Geração Sexo Drogas e Rock'n'Roll Salvou Hollywood**. Tradução de Ana Maria Bahiana. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2009.

CAMPELLO, Alexandre. **A Percepção da Imagem no Road Movie Latino Americano**. Revista Mediação, nº 06, Belo Horizonte: 1º semestre 2007.

CANDIDO, Antonio. **A Personagem de Ficção**. 111ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2007.

CARDOSO, Sérgio. O olhar do viajante (do etnólogo). In: NOVAES, Adauto. (Org.) **O Olhar**. 5. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p. 347-360.

CARNEIRO, João Emanuel; BERNSTEIN, Marco. **Central do Brasil**. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 1998.

COHAN, Steven; HARK, Ina Rae. **The road movie book**. London, New York: Routledge, 1997.

DELEUZE, Gilles. **Cinema - A imagem-movimento**. Tradução de Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1983.

GOMES, Paulo Emilio Sales. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na Pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HOME, Stewart. **Assalto à cultura – Utopia Subversão Guerrilha na (anti) Arte do século XX**. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 1999.

IANNI, Octávio. **A metáfora da viagem. Enigmas da modernidade - mundo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

KEROUAC, Jack. **On The Road: o manuscrito original**. Tradução de Eduardo Bueno e Lúcia Brito. Porto Alegre: L&PM, 2012.

KEROUAC, Jack. **On The Road – Pé na Estrada**. Tradução de Eduardo Bueno. Porto Alegre: L&PM, 2004.

KUHN, Annette. **Women's pictures – feminism and cinema**. London: Verso, 1982.

LADERMAN, David. **Driving Visions: Exploring the Road Movie**. Austin: University of Texas Press, 2002.

LEED, Eric J. **The Mind of the traveller: From Gilgamesh to global tourism**. USA: Basic-Books, 1991.

LUKÁCS, Georg. **A Teoria do Romance**. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. 3ª ed. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2007.

MAAS, Wilma Patrícia. **O Cânone Mínimo: O Bildungsroman na História da Literatura**. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas e Pós-cinemas**. 1 ed. Campinas: Editora Papyrus, 1997.

MARTIN, Marcel. **A Linguagem Cinematográfica**. Tradução de Lauro Antônio e Maria Eduarda Colares. Lisboa: Dinalivro, 2005.

MARTINS, India Mara. **A Paisagem no Cinema de Win Wenders**. Dissertação (Mestrado). Campinas: UNICAMP, 1998.

OLIVEIRA, Aline M. Magalhães. **Viagens e viajantes na literatura: a travessia de Guimarães Rosa**. Revista Urutágua, nº22, Rio de Janeiro set. a dez. 2010.

OLIVEIRA, Maria Eveuma. **Cronotopo Narrativo: uma análise do romance Dôra, Doralina**. Anais do SILEL, volume 2, nº 2, Uberlândia: EDUFU, 2011.

OLIVEIRA, Silvana M. Pessôa. **De viagens e de viajantes: a viagem imaginária e o texto literário**. Tese (Doutorado). Belo Horizonte: FALE/UFMG, 1995.

PAIVA, Samuel. **Gêneses do gênero *road movie***. Revista Significação, nº 36, São Paulo: 2011.

PEIXOTO, Nelson Brissac. O olhar do estrangeiro. In: NOVAES, Adauto. (Org.) **O Olhar**. 5ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 361-365.

PEREIRA, Ana Catarina. **Travelogue: viagem sensitiva pelo road movie de Claudia Tomaz**. Revista Geminis, ano 3, nº1, São Carlos: jan.- jun. 2012.

PEREIRA, Miguel. **Central do Brasil – cinema e modernismo**. Revista Cinemais, nº 15, Rio de Janeiro: jan./fev. 1999.

PIMENTEL, Thais Velloso. **Viajar e narrar: toda viagem destina-se a ultrapassar fronteiras**. Revista Varia História, nº 25, Belo Horizonte: jul. 2001.

RAMOS, Fernão Pessoa & MIRANDA, Luiz Felipe A. de (orgs.). **Enciclopédia do Cinema Brasileiro**. São Paulo: SENAC São Paulo, 2000.

ROCHA, Glauber. **Revolução do Cinema Novo**. São Paulo: Cosac Naif, 2004.

RODRIGUES, Ana Karla. **A Viagem no Cinema Brasileiro: panorama dos filmes de estrada dos anos 60, 70, 90 e 2000 no Brasil**. Dissertação (Mestrado). Campinas: UNICAMP, 2007.

SARGEANT, Jack; WATSON, Stephanie. **Lost Highways – an illustrated history of road movies**. London: Creation Books, 1999.

SCHWANTES, Cíntia. **Dilemas da Representação Feminina**. Revista do NIESC, volume 06, Brasília: 2006.

SCHWANTES, Cíntia. **Narrativas de formação contemporânea: uma questão de gênero**. Estudos de literatura brasileira contemporânea, nº 30, Brasília: jul. – dez. 2007.

SILVA, Denise Tavares. **As Viagens de Salles, Solanas e Sarquís: Identidade em Travessias**. Tese (Doutorado). São Paulo: USP, 2009.

STAM, Robert. **A literatura através do cinema**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

STRECKER, Marcos. **Na Estrada: O Cinema de Walter Salles**. São Paulo: Publifolha, 2010.

ARQUIVO, HISTÓRIA E MEMÓRIA EM *AS TRÊS VIDAS*

Carina Adriele Duarte de Melo (UNIS)

RESUMO: Em *Kafka e seus precursores*, Jorge Luis Borges (1999) medita sobre o imaginário ao contar que leitura da obra de Kafka modifica sua interpretação de passado e do futuro. Ler o escritor de Praga o faz reinterpretar os precursores e vice-versa, em diálogo movediço que jamais se interrompe ou se repete. Pensando questões parecidas, porém, com relação à história, Walter Benjamin (1994), em *Sobre o conceito de história*, assegura que esta ciência é uma construção cujo resultado não é a configuração de um passado homogêneo e congelado, mas sim um lugar, espaço em que passado e presente se contaminam mutuamente. Tais proposições, para o campo dos estudos literários que se pretende mobilizar aqui, representam certa forma de *olhar para o passado* que se deseja empregar para investigar estratégias de narrativas plausíveis em *As três vidas* (2010), do escritor português João Tordo.

PALAVRAS-CHAVE: Arquivo. Memória. História.

As Três vidas

Em *As três vidas*, o narrador é o jovem assistente de um analista pouco convencional, António Augusto Millhouse Pascal, especializado em pacientes célebres, protagonistas importantes passagens históricas do século XX. O trabalho do assistente é organizar os arquivos dos pacientes, o que faz dele um leitor privilegiado, se poderia dizer de terceira ordem, a quem foi dado “revisitar a história de um século que tinha sido vivido pelo [...] patrão com uma intensidade invulgar” (TORDO, 2010, p.53).

O juízo de valor sugerido na citação acima não é sumário da riqueza que a narrativa de Tordo representa para o interesse que move nesta proposta de investigação. Quando, no desenvolvimento da trama, o narrador chega a reclamar a falta de consistência daquilo que, até então, costumava chamar de “realidade”, é neste ponto que ele expressa, narrativamente, a premissa e a promessa do que se deseja perseguir com este projeto.

O que se pretende é investigar como, na narrativa de “As Três Vidas”, a experiência presente do assistente que lê os arquivos recria a história ao mesmo tempo em que inventa um presente (e inevitavelmente um futuro) para o narrador. Como, ao organizar os arquivos, o narrador organiza (?) a própria história?

A tentativa que se propõe aqui é a de qualificar, conhecendo de antemão a precariedade do inventário, as influências identificáveis entre narrador e narrativas, para se perguntar, como preocupação maior e ancestral, quando uma coleção de gestos, obras ou fatos necessita de um testemunho para não morrer? Como arquivos conversam na memória? O objetivo deste trabalho é investigar tais e outras questões em *As três vidas*.

Narrativa perpassada por mistérios e segredos, assim como a memória, a cultura e a história, “As três vidas” conta a saga de um jovem que, com seu novo trabalho, descortina a história do século XX, porém com a obrigação ética e profissional de manter total discrição sobre as informações a que tem acesso. Nada do que se diz na melancólica e silenciosa Quinta do Tempo deve escapar dali.

Algo como um entre lugar, paragem transitória entre hoje e o passado, entre o fora e o dentro. A casa, o quarto, a biblioteca, o escritório, tudo quanto há no mundo, de um modo inusitado e fantástico. “Aqui vive o patrão”, anuncia Artur Veríssimo Faria, o

jardineiro, apresentando a Quinta ao assistente quando passam defronte da casa coberta de heras. “O acesso é proibido a menos que sejamos convidados a entrar, e espero que cumpra essa regra.” (TORDO, 2010, p.38). Relações de poder e condições hierárquicas. O narrador, como qualquer cidadão, escolhe submeter-se às condições, pois tem interesse pelo que se propõe. Seu gesto estipula horizontes, não apenas para o seu futuro, mas também para o futuro do passado com qual irá se encontrar.

O trabalho, a princípio, não parecia difícil. Sua função era organizar fichas de clientes, agendar os horários, atualizar dados e receber e enviar correspondências. Uma função protocolar do ponto de vista da história oficial, supostamente sem decisão ou possibilidades de invenção de futuros. Em princípio esse parece ser o destino mais natural.

O narrador reside no trabalho e, mirando-se no exemplo do patrão, procura manter-se indiferente às histórias registradas nos ficheiros. No início da narrativa a vida do protagonista se reduz à organização dos arquivos e à curiosidade que ele nutre pelos netos de Millhouse Pascal: Nina, Camila e Gustavo.

Um rastro de gerações. Millhouse viveu o século XX de modo invulgar tanto quanto os netos? Seria a passagem citada acima uma constatação ou uma provocação? Millhouse Pascal tinha cabelos brancos, olhos azuis e uma voz jovial. Durante toda a narrativa, seus diálogos são perpassados por ambiguidades, juízos implícitos, alusões disfarçadas e outros ardis que desdobram as possibilidades interpretativas a respeito do personagem e o que ele comenta.

Diz-me, já tiveste contato suficiente com os nossos arquivos. Qual a tua opinião sobre a minha atividade? Se tivesses de me descrever, o que dirias que sou? [...] Hesitei durante alguns segundos. [...] É difícil dizer. Parece-me que o senhor conhece muita gente em muitos lugares. Que essas pessoas são os seus *clientes*, segundo entendi. Mas não estou interessado nos pormenores para dizer a verdade. [...] Estás interessado em quê, então? [...] Pouca coisa. Aceitei este trabalho porque preciso de ajudar minha mãe, que é uma incapaz. E a minha irmã. [...] *Incapaz* é uma palavra forte. [...] Foi a palavra que o meu pai sempre utilizou para a descrever. [...] Millhouse Pascal sorriu: Gosto dessa honestidade proverbial das classes trabalhadoras. Sem querer ofender, repara. (TORDO, 2010, p. 74 - 75).

No isolamento maravilhoso da Quinta do Tempo, o jovem secretário pouco a pouco faz da nova rotina um hábito, habita aquele universo tão estranho ao seu passado de modesto trabalhador. Camila o deslumbra com a genialidade e ele lê, nas obras indicadas pelo patrão, passagens que iluminam a leitura dos arquivos dos pacientes.

E cada vez mais novos clientes surgem na Quinta do Tempo. Carl Finn, Ahmed AL-Khalil, Tito Puerta, Jack Cox, a cada um traz para o narrador uma nuance diferente da história do século XX. Em comum, eles trazem para o divã do analista o peso do passado, por estarem comprometidos com acontecimentos e instituições do seu tempo: Gestapo, CIA, Stasi e outros. Cada novo registro desperta mais a curiosidade do narrador/personagem sobre ao trabalho do patrão e a veracidade dos fatos históricos contidos nos ficheiros dos clientes.

Ao longo das mais de 600 páginas da obra uma rica miríade de correspondências se constrói entre passado e futuro, entre mortos e testemunhos, abrindo a história, a memória e os arquivos ao devir.

As três vidas: arquivo, história e memória

O jovem narrador de “*As três vidas*”, ao se deparar com um lugar ermo, mas ao mesmo tempo cercado por arquivos, livros e pessoas misteriosas, abre sua própria história a uma tentativa de compreensão do mundo antes não imaginada.

Quando, na Quinta do Tempo, o narrador começa a se interessar pelos arquivos do patrão, mais do que organizar papéis, ele começa a organizar (?) a história e o mundo. Na exata medida em que manipula fragmentos da história, é a sua própria história que se modifica.

Quinta e sexta-feira foram dedicadas à organização dos ficheiros e, com cerca de 330 nomes referenciados, a tarefa foi morosa e confusa. Não posso dizer, porém, que tivesse sido aborrecida. Foi a minha primeira espreitadela ao funesto negócio de Millhouse Pascal; o meu acesso direto a um mundo desconhecido, que pouca gente suspeitaria existir, e no qual muitos de recusariam a acreditar (TORDO, 2010, p.45).

Por se referirem à vida pessoal de personagens históricos os arquivos continham um lado das coisas não revelado pela imprensa e pela história oficial. Nomes em documentos, alguns deles incriminatórios, denúncias, crueldades, torturas, assassinatos e demência (TORDO, 2010, p.506), nos arquivos o mundo se revelava fragmentário e mais rico.

Existem muitas lacunas, demasiadas imperfeições e incertezas quanto à vida destes homens para que os possa condenar, ou afirmar sem sombra de dúvida, que foram assassinos ou santos. Na minha condição de secretário, fui afastado do convívio privado com os clientes de Millhouse Pascal; tudo o que sei sobre eles, enquanto pessoas de carne e osso, deve-se à observação dos seus hábitos, sempre que se encontravam presentes, e ao visitar vezes sem conta as suas fichas pessoais (TORDO, 2010, p.51).

Ali, onde *o tempo estava fora do tempo*, o jovem secretário vive a pulsão de dar sentido às coisas e, conseqüentemente, descobre o sentido que as mesmas têm para ele (seja seu passado ou seu presente). Pouco a pouco ele se coloca na posição dos clientes do patrão: “[...] deixar o relato da minha experiência era uma necessidade [...] O mais importante é libertar-me dos fantasmas, pois acarreto com as sombras de todas as coisas a que não tive coragem para colocar um fim.” (TORDO, 2010, p.20)

Acompanhando o assistente, percebemos com maior clareza que nossas experiências e transformações são lentes e cimento para a reconstrução do tempo passado.

No mergulho em “*As três vidas*” aqui proposto, examinaremos mais de perto três entre os incontáveis aspectos que podem ser lidos: *primeiro*, tal como anota

Benjamin, lembrar-se constantemente do horror vivido nos campos de concentração é uma forma de impedir que algo similar novamente aconteça, o que explica a necessidade de “contar” a 2ª Grande Guerra; *segundo*, na esteira de Borges, sabemos que explicar, muitas vezes, nos faz compreender, o que coloca a primeira premissa em incessante movimento; *terceiro*, fechando a tríade dos movimentos, conforme o presente vai se transformando pela diferenciação da informação revisitada, novas interpretações e olhares são lançados ao passado.

Logo, sempre que revisitamos um tempo distante o encontramos diferente, mas não porque ele tenha mudado: o que efetivamente se transforma é nossa forma de encará-lo. E esta parece ser a tarefa de Millhouse Pascal em *As três vidas*: alterar, em seus clientes, a forma de ver o passado. Como se nota no fragmento seguinte, quando o analista faz indagações ao seu secretário:

[...] Concordas comigo que o passado é uma inevitabilidade? Em que sentido? Não pode ser alterado. Concordo. O que passou, passou. E que todos os acontecimentos que constituem o passado, no movimento em que acabam de acontecer, são também inevitáveis, uma vez que, se assim não fosse, seriam outros? Acho que sim. “Errado”, disse Millhouse Pascal, continuando a fumar a cigarrilha. O passado pode ser alterado subjetivamente, bem como os acontecimentos que o constituem, porque o passado não tem existência física. Devias ter aprendido isso com *1984*. E, agora, com *A metamorfose*, que te dei para ler. Assim fizeste, espero. (TORDO, 2010, p.166).

A narrativa se desenrola como um quebra-cabeça cujas peças começamos encaixar. Se Millhouse Pascal recebia clientes atormentados pelo passado de ações políticas, através de seus métodos pouco convencionais ele não estaria, também por decisão política (fora da clínica), alterando passado de seus clientes? Ou melhor, modificando o olhar que constrói do passado?

E se aceitamos a segunda hipótese, devemos nos perguntar: teria a linguagem o poder de manipular a memória das nossas experiências ao sugerir novas visões do passado, do presente e do futuro? É na literatura e nos estudos literários que encontramos o “sim” mais eloquente.

Em *Kafka e seus precursores*, Borges, que durante muito tempo acreditou que nada pudesse ser comparado aos textos kafkianos, diz ter sonhado, certa vez, alguns precursores de Kafka. E, surpreendentemente, reconheceu a voz do escritor de Praga em literaturas de diferentes épocas.

O primeiro é o paradoxo de Zenão contra o movimento. Um móvel que se encontra no ponto A (declara Aristóteles) não poderá chegar ao B, porque antes deverá percorrer a metade do percurso entre os dois, e antes, a metade da metade, e antes, a metade da metade da metade, e assim até o infinito; a forma desse ilustre problema é, exatamente, a de O Castelo, e móvel e a flecha, e Aquiles são os primeiros personagens kafkianos da literatura (BORGES, 1998, p. 96).

É no paradoxo de Zenão, formulado ainda antes de Cristo, que Borges encontra similitudes com um dos maiores romances do século XX, “*O Castelo*”. Assim como o móvel jamais chega ao seu destino, também a personagem K. – agrimensor contratado para trabalhar no castelo – apesar das infinitas tentativas, nunca consegue transpor suas muralhas.

Em outra história do mesmo ensaio de Borges se intitula *Carcassonne*, escrita por Lord Dunsany: “Um invencível exército de guerreiros parte de um castelo infinito, subjuga reinos, vê monstros e fadiga os desertos e as montanhas, mas eles nunca chegam a Carcassonne, embora por vezes a divisem” (BORGES, 1998, p.98). Além das possíveis relações que novamente podemos formular com *O Castelo*, encontramos na história de Carcassonne algo em comum com “*Uma mensagem imperial*”, outro texto de Kafka. Nesse conto, um imperador, já bastante moribundo, envia uma mensagem ao destinatário conhecido apenas pelo pronome “você”: “Exatamente a você o imperador enviou do leito de morte uma mensagem.” (KAFKA, 1999, 41) O mensageiro ultrapassa multidões, inúmeros palácios surgem em seu caminho, mas nada adianta, é impossível chegar ao destinatário – “Aqui ninguém penetra; muito menos com a mensagem de um morto” (KAFKA, 1999, p.42).

Como exemplo, Borges adota o poema *Fears and Scruples*, de Robert Browning (1876), para dizer que o próprio autor não lia seu poema como agora nós o lemos. Embora *Fear and Scruples* já profetizasse a obra kafkiana, é a nossa leitura de Kafka que “afina e desvia sensivelmente nossa leitura do poema (BORGES, 1998, p.98)”.

Em “*As três vidas*” os personagens são impelidos a fazerem as pazes com um tempo distante, mas ainda dolorosamente presente. Millhouse o faz através dos diálogos com o jovem secretário. Camila, a neta, procura a mãe em busca de viver a arte do funambulismo. Os clientes procuram, na terapia, uma forma de reconciliação com o passado, mas nem todos conseguem. Já o narrador, após tentar deixar tudo para trás e viver em Nova Iorque, não consegue se desligar das lembranças que o atormentam, retorna à Quinta do Tempo para encontrá-la como o próprio passado e o presente se concebidos um sem o outro: em ruínas.

A Quinta do Tempo deixara de existir [...]. Tanto o casarão como a casa das heras eram esqueletos instáveis, carbonizados na parte superior pelas cinzas, o interior das divisões visível do exterior. Apenas metade do teto da casa de heras sobrara – curiosamente, a parte que cobria o antigo consultório de Millhouse Pascal –, porque o resto fora levado pelo fogo, vento e pelas chuvas (TORDO, 2010, p. 527).

“A ruína é, pelo contrário, essa lembrança aberta como um olho”, assinala Derrida, ‘ou o orifício na cavidade do crânio, que nos permite ver sem nada mostrar, nada de tudo’” (NOUZEILLES, 2011, p.132). Ao se deparar com o seu passado em ruínas, o jovem, em um gesto de desespero, caminha até a árvore onde havia enterrado um dos clientes do patrão e começa a cavar a memória e a terra:

Apenas o céu me iluminava quando comecei a cavar com as mãos, sentindo, de repente, uma aflição do tamanho da eternidade, uma angústia colossal que me trouxe lágrimas aos olhos – tantas lágrimas que, ao final de alguns segundos, era

incapaz de ver o que estava a fazer, e a terra saltada por todos os lados, atingindo-me os lábios, os olhos, agarrando-se às minhas roupas, torrões entrando para dentro da minha camisa. Cavei, cavei, cavei, até os meus dedos estarem em carne viva, até não conseguir mover os braços, até a lua me parecer a íris de um deus silencioso e os cadáveres fugirem do meu desespero (TORDO, 2010, p. 530-531).

O fragmento acima nos remete à outra citação de Gabriela Nouzeilles (2011):

[...] a memória não é um instrumento, com o qual se explora o passado, mas sim o seu teatro. A memória seria o cenário da experiência vivida, está estruturada arqueologicamente como uma série de camadas superpostas, na qual o passado se revela fragmentariamente. Relembrar se assemelha, então, à ação de escavar. Quem procura se aproximar do passado, afirma Walter Benjamin, procede como um homem que cava, que retorna uma e outra vez à mesma matéria sob a qual se ocultam, seladas, as imagens divorciadas do acontecido (NOUZEILLES, 2011, p. 133).

Ao cavar seu passado, o narrador de *As três vidas* busca encontrar respostas, preencher as *rasuras*, zelar a memória de seu patrão e preocupa-se, sobretudo, em aniquilar o baú com todos os ficheiros, que curiosamente sobrevivera ao incêndio.

“Lembrar-se’, em francês *se souvenir*, significaria um movimento de ‘vir’ ‘de baixo’: *sous-venir*, vir à tona o que estava submerso” (BOSI, 1979, p.9). Esse “vir à tona” é o movimento feito pela memória ao deslocar o passado para o presente.

Na maior parte das vezes, lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar, com imagens e idéias de hoje, as experiências do passado. A memória não é sonho, é trabalho. Se assim é, deve-se duvidar da sobrevivência do passado “tal como foi”, e que se daria no inconsciente de cada sujeito. A lembrança é uma imagem construída pelos materiais que estão, agora, à nossa disposição, no conjunto de representações que povoam nossa consciência atual (BOSI, 1979, p.17).

Através do relato das memórias do jovem secretário, resgata-se a história de um século; contudo, não se trata de uma história cronológica e tradicional que comumente vemos, mas uma história crono-ilógica. A linearidade temporal desaparece ao embaralhar as fronteiras entre passado e presente: ora há representações de um passado com imagens do presente, ora descrições do presente evocando lembranças do passado, ou mesmo o passado consubstanciando-se no presente.

Todas as histórias vividas pelo jovem narrador na Quinta do Tempo – os mistérios, Millhouse, o amor por Camila, os arquivos, o baú, as angústias... – tudo termina depois do seu testemunho. Coloca-se o fim na exata medida em que termina o relato, em que exterioriza as angústias... Após o testemunho, arquiva-se a história.

Imprimir um tempo (seja ele passado, presente ou mesmo o que se espera do futuro) possibilita a luta contra a *percebibilidade* e consiste, ao mesmo tempo, na forma

de dar/encontrar sentido ao que se pretende apreender. Em cada época há a necessidade de recompor a própria identidade e repensar o percurso da história. Em *As três vidas*, o passado e o presente são revistos pelos personagens. E o futuro, conseqüentemente, suscitado por novas idealizações.

Referências Bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. **O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha** – Homo Sacer III. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2003.

BENJAMIN, Walter. **Sobre o conceito de história**. In: BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. 7. ed. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1994. p.222-232.

BORGES, Jorge Luis. **Kafka e seus precursores**. In: BORGES, Jorge Luis. *Obras completas*, volume 2. São Paulo: Globo, 1999. p.96-98.

DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo: uma impressão freudiana**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Ed. 34, 2006.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Sete aulas sobre linguagem, memória e história**. 2.ed. Rio de Janeiro: Imago, 2005.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. 5. ed. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2003.

MARQUES, Reinaldo. **Memória literária arquivada**. In: *Aletria – Revista de Estudos de Literatura*, Belo Horizonte, FALE/UFMG, n. 18, p.105-120, jul./dez. 2008.

MARQUES, Reinaldo. **O que resta nos arquivos literários**. In MIRANDA, Wander M., SOUZA, Eneida M. de (Org.). *Crítica e coleção*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010. p. 192-203.

MIRANDA, Wander Melo (Org.). **A trama do arquivo**. Belo Horizonte: Editora UFMG; CEL/UFMG, 1995.

RICŒUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2007.

SOUZA, Eneida M. de (Org.). **O futuro do presente**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

TORDO, João. **As três vidas**. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2010.

DE “O SEGREDO DE AUGUSTA” A “UMA SENHORA”: VERSÕES
NARRATIVAS DA “HISTÓRIA FEMININA” NOS CONTOS DE MACHADO
DE ASSIS

Cilene Margarete Pereira (UNINCOR/UNICAMP)⁸

RESUMO: Nesta comunicação, nosso objetivo é discutir o modo como se dá a construção e a elaboração da personagem feminina e do narrador machadianos (e de seus “discursos conscientes”) a partir da reescrita do conto “O segredo de Augusta”, publicado em *Contos Fluminenses* (1870), e transformado, mais tarde, em “Uma senhora”, de *Histórias sem data* (1884). Nesse processo de reescrita devemos considerar dois aspectos: um referente ao aproveitamento do tema da mulher vaidosa, que ocorre nos dois contos; outro que diz respeito aos processos narrativos modificados que permitem, no entanto, que um texto seja considerado uma “releitura” de outro. Desse modo, é possível entender que Machado estava, em “Uma senhora”, revisitando (e relendo) um texto publicado originalmente em 1868 no *Jornal das famílias*.

PALAVRAS-CHAVE: reescrita; narrativa; personagem feminina; narrador.

O procedimento de reescrita de um texto ocorre com frequência na obra de qualquer autor; sobretudo quando este o publica em formatos diferentes como costumam ser os destinados a jornais (que possuem uma dinâmica própria) e os encerrados em livros, postos à imortalidade. Entre um suporte e outro algo se altera justamente porque o texto não está mais circunstanciado a obrigações editoriais e a relações intertextuais com outras partes do periódico. Na obra de Machado de Assis, o caso mais sério e lembrado de reescrita de um texto a partir da mudança de suporte se deu com o romance *Quincas Borba* (1891), que sofreu inúmeras modificações quando publicado em livro.⁹ Em *Machado de Assis: ficção e história*, John Gledson observa dois aspectos significativos da mudança ocorrida entre as versões do romance, a construção do protagonista Rubião, com o qual “Machado [teria enfrentado] suas maiores dificuldades”, (GLEDSON, 1986, p. 75) e a atitude do narrador em relação ao leitor:

enquanto, anteriormente, [o narrador] mais ou menos fazia
confidência [ao leitor], deixando bem claro que Rubião está
iludido ao imaginar um caso entre Carlos Maria e Sofia, na
versão posterior ele induz deliberadamente o leitor a partilhar a

⁸ Doutora em Teoria e História Literária pela UNICAMP; Professora de Teoria Literária e Literatura Brasileira do Programa de Mestrado em Letras da Universidade Vale do Rio Verde/Três Corações (UNINCOR); Pesquisadora Colaboradora do IFCH/UNICAMP, onde desenvolve a pesquisa do pós-doutorado “Das páginas dos jornais ao livro: versões dos contos de Machado de Assis”, da qual origina este texto; Autora de *A assunção do papel social em Machado de Assis: uma leitura do Memorial de Aires* (2007), editado pela Annablume em parceria com a FAPESP, de *Jogos e Cenas do Casamento* (2011), editado pelas Appris e Prisma. E-mail: prof.cilene.pereira@unincor.edu.br.

⁹ A esse respeito John Gledson ressalta que “foram três e não duas as principais etapas da escrita do romance. O livro de 1891 não é apenas uma versão reduzida e reescrita dos folhetins, mas houve uma importante interrupção nos próprios folhetins, a ponto de Machado ter chegado a encerrar sua publicação (entre julho e novembro de 1889)”. (GLEDSON, 1986, p. 74).

ilusão, jogando com nossa pouca percepção das diferenças entre causalidade ficcional e real (GLEDSON, 1986, p. 74).

Juracy Saraiva observa que vários aspectos distintos marcam o confronto das versões de *Quincas Borba*, sintetizados pelo procedimento de “transposição”, em que se verificam o “deslocamento”; a “condensação ou resumo”; a “aglutinação” ou “desdobramento”; a “supressão” ou “acréscimo” de capítulos entre o folhetim e o livro de 1891.¹⁰ Esses procedimentos evidenciam a imagem de Machado como leitor-crítico de sua própria obra, amparado pelo discurso explicitado no prefácio de seu primeiro romance, *Ressurreição* (1872), em que afirmava a necessidade do estudo e do trabalho para a criação artística.

Ao falarmos da reescrita machadiana é preciso, no entanto, considerar dois tipos de processo: aquele que leva o autor a reescrever um mesmo texto, adotando soluções diversas para sua forma – como Machado fizera com *Quincas Borba*; outro que diz respeito ao modo como são aproveitados aspectos de um texto (tema; personagens; posição narrativa; etc.) para compor outra história que guarda com a primeira, no entanto, laços parentais perceptíveis. A propósito desse segundo procedimento de reescrita é necessário destacar a importante análise que o crítico Silviano Santiago faz de *Ressurreição*, no ensaio “Jano, Janeiro”, entendendo o romance como resultado da “articulação de certas estruturas básicas e primárias” do universo literário do autor. (SANTIAGO, 2006, p. 432). A leitura que Santiago faz da construção do romance passa pela análise das estruturas básicas de diversos gêneros literários, do poema longo “Uma ode a Anacreonte” (*Falenas*/1870) ao conto “A mulher de preto” (*Contos Fluminenses*/1870), mostrando que “algumas mudanças inevitáveis modificam a estrutura que informa o primeiro texto [o poema] e criam uma outra, semelhante e original ao mesmo tempo”. (SANTIAGO, 2006, p. 434). Tal percurso crítico leva à constatação de que a invenção machadiana “depende quase que exclusivamente da reelaboração de certas estruturas estabelecidas em trabalhos já escritos e/ou publicados anteriormente”, isto é, nasce da “revisão crítica do seu próprio esforço, do que já conseguiu realizar”. (SANTIAGO, 2006, p. 434-435). Este ensaio traz o mérito de servir como uma espécie de método de abordagem da obra de Machado, sobretudo no que diz respeito à elaboração de seu discurso ficcional.

Pouco se tem falado sobre essas “reformas” machadianas, sobretudo quando elas dizem respeito à primeira fase do autor. Conforme demonstra a própria fortuna crítica de Machado, a preocupação dos analistas voltou-se particularmente para sua maturidade e para os textos considerados obras-primas. Essa oportunidade crítica tem sido absorvida por alguns estudos recentes derivados principalmente de teses e dissertações acadêmicas, das quais se destaca, sem dúvida, o trabalho pioneiro de Sílvia Maria Azevedo. *A trajetória de Machado de Assis: do Jornal das famílias aos contos e histórias em livro*, além de fundamental para o entendimento do processo de amadurecimento da escrita machadiana, revela os modelos ficcionais do autor iniciante: “enquanto a produção ficcional do período de 1864-1869 estaria próxima do romance, os textos publicados entre 1870-1873 representariam o encaminhamento do escritor para

¹⁰ Em resumo, Saraiva observa que os procedimentos de “aglutinação e de condensação demonstram que Machado de Assis opta por uma narração mais concisa na versão em livro” e que o processo de “exclusão de capítulos ou partes destes no texto impresso em livro atende a objetivos diversos, entre os quais o de adequar a narrativa ao novo veículo e a leitores diferentes, o de reduzir a intervenção do narrador e o de eliminar informações, cuja necessidade se vincula à publicação em episódios”. (SARAIVA, 2008, p. 208-209).

o conto.” (AZEVEDO, 1990, p. 26). A partir de uma análise longa e pormenorizada das narrativas machadianas publicadas no *Jornal das famílias*, Azevedo observa que sendo o romance a “matriz da coletânea de 1870”, o narrador presente nestes textos se comportará “como um narrador de romance”, tornando a narrativa e as personagens inteiramente compreensíveis ao leitor. (AZEVEDO, 1990, 202). Dessa constatação nasce uma série de estratégias próprias do romance: introdução (apresentação de ambientes e personagens); associação do escrito à verdade; aspecto de crônica; digressões sobre o passado das personagens; preocupação com a geografia local.

Já em relação ao volume *Histórias da meia noite*, de 1873, a estratégia que prevalece é a brevidade, “não só pela eliminação de tudo aquilo que é supérfluo do ponto de vista de um conto, isto é, descrições, ‘prefácios’, adendos do narrador, etc., mas também porque o escritor escolheu suprimir partes da história.” (AZEVEDO, 1990, 654). A autora também ressalta que a análise das personagens era um elemento diferenciador das histórias compostas por Machado à de outros colaboradores do *Jornal das Famílias*, “já que estes pretendiam construir narrativas abarcantes, onde tudo cabia: história, geografia, considerações de ordem moral, social, psicológica, etc.” (AZEVEDO, 1990, p. 523). Um dos atrativos da prosa machadiana decorria, justamente, da nova expressão dada a seu narrador, afastando-o do excessivo descritivismo da natureza e do ambiente e da postura paternalista com a qual era tratado o público, características marcantes das narrativas do nosso Romantismo. Ao mesmo tempo, a literatura de Machado de Assis concentrava-se na composição social e histórica da personagem, exigindo uma participação mais ativa e crítica do leitor.

Nesta comunicação, o objetivo é apontar, de modo bastante rápido, algumas dessas reformas machadianas, considerando a elaboração da personagem feminina e do narrador a partir dos contos “O segredo de Augusta” e “Uma senhora”, conforme publicados em *Contos Fluminenses* (1870) e *Histórias sem data* (1884). Antes disso, “O segredo de Augusta” apareceu nas páginas do *Jornal das Famílias* (julho e agosto de 1868) e “Uma senhora”, na *Gazeta de Notícias* (novembro de 1883). O objetivo proposto neste artigo subentende, assim, uma compreensão particular do termo “reescrita” que passa necessariamente por dois aspectos: um referente ao aproveitamento do tema que ocorre nos dois contos; outro que diz respeito aos processos narrativos que permitem que um texto seja considerado uma “releitura” de outro. Desse modo, nosso entendimento de “reescrita” sugere que Machado estava, com “Uma senhora”, revisitando (e relendo) o texto publicado originalmente em 1868 no *Jornal das Famílias*.¹¹

Nesse percurso editorial de mais de uma década (que atravessa as fases do autor), materializado em locais e para públicos distintos,¹² o “O segredo de Augusta” passou por inúmeras modificações, das quais se destacam a nomeação; a concisão do texto; o desaparecimento, nascimento e adensamento de personagens; a formatação

¹¹ A indicação da reescrita de “O segredo de Augusta” deve-se a Lúcia Miguel-Pereira. (MIGUEL-PEREIRA, 1949, p. 103).

¹² O *Jornal das Famílias* era um periódico conservador editado por B. L. Garnier, destinado a um público bem específico e seletivo: as famílias da elite brasileira do II Reinado. Como tal, tinha sessões fixas ilustradas (“Modas”; “Economia doméstica”; “Medicina popular”; etc.) que objetivavam “ensinar” às jovens senhoras, mães de família ou prestes a ser, um comportamento condizente com sua responsabilidade dentro do lar e fora dele, nos salões da Corte. Já a *Gazeta de Notícias* era um jornal mais popular e diversificado, que além dos pontuais romances (também publicados no *Jornal das Famílias*), conservava espaço para publicidade, noticiário, informações gerais, etc. Ao contrário do periódico de Garnier que era editado mensalmente, vindo de Paris; a *Gazeta* saía diariamente, oferecendo a seus leitores, além do folhetim, atualidades em geral: arte, teatros, modas, acontecimentos, etc.

textual e o tratamento narrativo diverso. Tanto “O segredo de Augusta” quanto “Uma senhora” podem ser classificados, no entanto, como “estudos do caráter feminino” e dinamizam um histórico interessante a respeito do comportamento e do espaço social da mulher brasileira no século XIX. Na primeira versão oficial do conto (de *Contos Fluminenses*), a protagonista feminina, ao negar a maternidade, papel feminino inequívoco segundo os discursos científicos e médicos da época,¹³ acaba por questionar a naturalização entre os gêneros. Esse pressuposto desarticulador da ordem é amenizado em “Uma senhora” com o objetivo de concentrar o texto na caracterização da personagem, incapaz de aceitar uma nova (e esperada) função na trajetória da mulher.

Em relação aos contos objetos dessa comunicação, “O segredo de Augusta” e “Uma senhora”, vale a pena apontar alguns aspectos iniciais, a começar pela apresentação de seus respectivos enredos e das mulheres machadianas que desfilam por suas páginas. “O segredo de Augusta” narra a história da personagem homônima que tem uma relação bastante insatisfatória com o marido Vasconcelos (um boêmio irresponsável). Augusta, da mesma forma que negligencia o papel marital, parece se ressentir do materno negando os cuidados com a filha Adelaide, criada por parentes distantes na roça. Com os planos do marido de casar Adelaide com um boêmio e rico amigo, Gomes – Vasconcelos acredita que, assim, teria de volta a fortuna dilapidada em farras e excessos –, Augusta sente-se cada vez mais insatisfeita, revelando o tão temeroso segredo do título: o casamento da filha equivale à revelação de sua idade, fazendo-a proximamente avó. Entre a apresentação inicial do desconforto da personagem ao papel materno e a revelação final de seu segredo, assomam-se desentendimentos entre o casal e revelações sobre a qualidade do matrimônio; estratégias de compensação sentimental feminina e masculina – ancoradas, claro, sobre a dupla moral que reina na sociedade oitocentista brasileira –; suspeita de adultério feminino; interesses financeiros; trapaças e o autoritarismo patriarcal, tema bastante tratado pelos primeiros textos machadianos.¹⁴

“Uma senhora” revela as preocupações da burguesa e vaidosa Dona Camila com a proximidade de casar sua única filha, Ernestina. O casamento levaria a personagem a representar um custoso papel: o de avó. Ao contrário do primeiro conto, em que aspectos íntimos do casal e da própria família são revelados; aqui, o que temos é a luta da mulher vaidosa contra o tempo, ou melhor, a exposição pública de sua maturidade, já que a beleza da personagem ressalta a ponto de não fazê-la exatamente avó. No término do conto, vemo-na graciosamente ninando o neto como se fosse seu próprio filho.

“Uma senhora”, reescrita de “O segredo de Augusta”, revela, a princípio, o poder de concisão de Machado que transformou um conto de cerca de trinta e duas páginas, inúmeras cenas de diálogos e dividido em sete partes em apenas sete páginas com um diálogo na versão final de *Histórias sem data*.¹⁵ No *Jornal das Famílias*, onde

¹³ Segundo algumas teses médicas defendidas na segunda metade dos oitocentos, a sexualidade feminina, quase não existente (“a mulher se presta, sacrifica-se às grosserias do homem, mas é fundamentalmente pura”), era substituída pela expressão da maternidade, sendo a reprodução uma necessidade mais urgente para a mulher que para o homem. Tais teses afirmavam, sobretudo, que a amamentação dava à mulher a sensação de prazer que a ejaculação daria ao homem. (STEIN, 1984, p. 35-44).

¹⁴ Outras duas narrativas de *Contos Fluminenses*, “Luis Soares” e “Frei Simão”, tratam do tema da “inviolabilidade senhorial”. Ver: PEREIRA, 2011, p. 122-132.

¹⁵ Para essa comparação foram utilizadas as seguintes edições críticas: ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Contos Fluminenses*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1977; ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Histórias sem data*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1977.

foi publicado pela primeira vez, “O segredo de Augusta” ocupou 26 páginas, distribuídas em duas partes entre os meses de julho e agosto de 1868. Essa extensão narrativa (se podemos caracterizar desse modo) tem duas razões óbvias: a primeira, relacionada ao mercado, é determinada pelas próprias condições de publicação em formato de “romance-folhetim”, isto é, para a publicação seriada a cada mês. A segunda razão, de ordem mais formal, diz respeito à “matriz da coletânea de 1870”, o romance, segundo as considerações já citadas de Sílvia Azevedo. Considerando as exigências formais do romance, o narrador machadiano deveria se ater a uma série de estratégias que tornavam, por si só, a narrativa extensa a partir de explicações a respeito de tudo e todos. Todo o segundo capítulo do conto (seis páginas), portanto, se atém em narrar minuciosamente, por meio do diálogo (forma textual predominante no conto), a vida boêmia de Vasconcelos. Não bastava a afirmativa do narrador de que o marido de Augusta era um farrista; era necessário pô-lo em ação. Aliás, as cenas de conversação, inúmeras na narrativa, certificam o fato de que a extensão é promovida por Machado seja com o intuito de estender a história, ocupando dois números do *Jornal das famílias*, seja na explicitação dos componentes internos e encenadores de suas personagens. O certo é que “O segredo de Augusta” é um conto formado por diversos outros temas, dos quais a vaidade feminina é apenas uma das pontas do iceberg.

A concentração de “Uma senhora” alcançou também as personagens que se resumem a Dona Camila, sua filha Ernestina e o marido (não nomeado), que aparece apenas num curto diálogo (composto de não mais de duas falas), revelando a intenção de Machado de apagar a figura masculina e o “discurso da inviolabilidade senhorial” que reinava claro em “O segredo de Augusta”. Além disso, são citados alguns pretendentes à mão de Ernestina (Ribeiro e um viúvo) que não chegam a ter participação na ação narrativa. Aquele que alcança convencer Dona Camila do casamento, seu futuro genro, não é ao menos descrito.

Em “O segredo de Augusta”, as personagens principais excedem o núcleo familiar básico, pois além de mãe, pai e filha, são apresentados Lourenço, irmão de Vasconcelos; Gomes, amigo farrista do pai de Adelaide e pretendente à mão desta; e Carlota, amiga vaidosa de Augusta. De certo modo, podemos entender que cada uma das personagens principais, que formam o trio nuclear da família, tem uma correspondente em outra personagem a considerar sua própria personalidade. É como se Machado tivesse duplicado o trio Augusta-Vasconcelos-Adelaide nas figuras de Carlota-Gomes-Lourenço visto a identificação entre eles.

O conto “Uma senhora” é narrado em um tom humorado que estava ausente no dia-a-dia rasteiro, ocioso e tenso de Augusta diante de sua ineficácia nos papéis materno e conjugal. Vejamos, a título de ilustração, como se iniciam ambos os contos, a começar por “O segredo de Augusta”:

São onze horas da manhã.

D. Augusta Vasconcelos está reclinada sobre um sofá, com um livro na mão. Adelaide, sua filha, passa os dedos pelo teclado do piano.

- Papai já acordou? pergunta Adelaide à sua mãe.

- Não, responde esta sem levantar os olhos do livro.

Adelaide levantou-se e foi ter com Augusta.

- Mas é tão tarde, mamãe, disse ela. São onze horas. Papai dorme muito.

Augusta deixou cair o livro no regaço, e disse olhando para Adelaide:

- É que naturalmente recolheu-se tarde.
- Reparei já que nunca me despeço de papai quando me vou deitar. Anda sempre fora.

Augusta sorriu.

- És uma roceira, disse ela; dormes com as galinhas. Aqui o costume é outro. Teu pai tem que fazer de noite.
- É política, mamãe? perguntou Adelaide.
- Não sei, respondeu Augusta (ASSIS, 1977, p. 137-138).

Já no início do conto, Machado expõe (sumariamente) aspectos importantes das três personagens principais da história, atentando, inclusive, para a cisão existente entre Augusta e o ideal materno/matrimonial tão apregoado pelos discursos médicos e sociais da época. Tal pressuposto machadiano será exacerbado no conto não só pelas atitudes de Augusta, mas também pelos discursos de outras personagens que ressaltam a negativa da mulher a seus papéis sociais mais evidentes. Em lugar da vivência amorosa e maternal, Augusta será mostrada em meio a objetos compensatórios à frustrante obrigatoriedade de seus papéis: coleção de vestidos, romances e luxos, negligenciando a construção do ideário da maternidade, mas longe, ainda, de requerer quaisquer direitos de cidadania como os inscritos na ordem feminista e veiculados por alguns jornais da época.

Vejamos como essa imagem feminina era construída pelos jornais da época a partir de um discurso promovido pelo ideário médico-higienista. Periódicos como *A Mãe de Família*, que tinha como principal redator o médico pediatra Carlos Costa, propunham auxiliar, de maneira pedagógica e higiênica, a mulher nessa importante tarefa materna.

O lar é o domínio onde se exercem constantemente todas as faculdades da mulher; é aí que se estende sem limites a sua soberania. O hábil emprego dos recursos, abundantes ou escassos, de que ela pode dispor; o cálculo, a prudência e a previdência aplicados à escolha da casa, aquisição e arranjo da mobília, sua manutenção e conservação; o bem estar, enfim, da família e, sobretudo, a administração dos servidores demandam muito tino e reflexão. (...) Uma boa dona de casa deve conhecer os preceitos da higiene, que previnem muitas enfermidades produzidas pela umidade local, má alimentação, falta de ar, de asseio, e, até mesmo, pelo exagero de precauções (*A mãe de família*, dezembro de 1880, n.º 23).

Outros periódicos oitocentistas, como *O sexo feminino*, mesmo que alicerçados na voz feminina emancipadora e nas reivindicações de seus interesses, mobilizavam também o argumento da maternidade, afirmando a necessidade de boas oportunidades educacionais para as mulheres cumprirem sua nobre missão.

A mulher dotada com as mesmas faculdades do homem, com a inteligência e a razão abertas a receber o cultivo das letras, das

artes e das ciências, para (...) desempenhar a sua missão que toda humanidade depende – de mãe de família – deve chamar a si os foros que não pode negar-lhe uma sociedade culta.

Instrução para o sexo feminino minhas belas patrícias! Não cessemos de pugnar, clamar até que completamente consigamos este *desideratum*.

Com a instrução conseguimos tudo, e que banemos as cadeias que desde séculos de remoto obscurantismo nos roxeam os pulsos e aviltam a própria dignidade (*apud* BICALHO, 1989, p. 87).

Essa intenção machadiana de problematizar a maternidade, em “O segredo de Augusta”, concorre não só para desmistificar sua visão sacralizada, mas principalmente para desconcertar, de maneira provisória ao menos, a “naturalização” entre os sexos, na medida em que a personagem feminina representada em sua prosa ficcional não desempenha a função materna associada ao caráter dócil e emotivo da mulher, conforme se acreditava.

Em decorrência desta “naturalização” das funções femininas, passou a ser demarcada uma série de características femininas (como, por exemplo, dedicação, abnegação, docilidade), quase todas elas vinculadas àquelas características necessárias a uma “boa mãe”, levando-se muitas vezes a se identificar feminilidade com maternidade (ROCHA-COUTINHO, 1994, p. 41).

Isto é, a natural oposição entre homens e mulheres (que se revelou argumento maior para a disposição social e espacial de ambos durante séculos) encontra-se aqui ainda mais fragilizada, já que a mulher não se mostra qualificada para a função materna e seus aspectos emocionais. Augusta encerra um capítulo importante na história da construção da personagem feminina na obra machadiana, justamente por revelar outra imagem da mulher, que se descola da maternidade; fazendo crer que, se “parir é um fato natural” e biologicamente incontestável, “ser mãe, no entanto, é um trabalho que molda a mulher.” (ROCHA-COUTINHO, 1994, p. 45).

A concisão narrativa em “Uma senhora” alcançou também as personagens que se resumem a Dona Camila, seu marido, e a filha do casal, Ernestina. O marido de Dona Camila não merece sequer nomeação e aparece apenas num curto diálogo (de duas falas), revelando a intenção de Machado de apagar a figura masculina e o “discurso da inviolabilidade senhorial” que reinava claro em “O segredo de Augusta”: “ – Adelaide, o primeiro dever de uma filha é obedecer a seu pai, e eu sou teu pai. Quero que te cases com o Gomes; hás de casar.” (ASSIS, 1977, p. 153).

Em “Uma senhora”, essa concisão de personagens revela a disposição de Machado de ater-se no “retrato moral” de Dona Camila, deixando de lado outras disposições relacionadas ao funcionamento social do casamento no século XIX brasileiro e aos antagonismos de gênero presentes em “O segredo de Augusta”. Prevalece, assim, uma intenção narrativa que já aparecia nos primeiros textos ficcionais de Machado, dois quais os romances *Ressurreição* (1872) e *A mão e a luva* (1874) funcionam como paradigmas. Nas advertências desses romances, reforçam-se dois aspectos que serão fundamentais nos textos machadianos: o esboço de caracteres e o confronto destes. Em muitas de suas histórias o interesse recai essencialmente sobre os

caracteres de suas figuras e no modo como elas se constroem ao longo de suas próprias trajetórias.

O objetivo de construir um “retrato moral” da personagem Dona Camila pode explicar também o título adotado para o conto, “Uma senhora”. O retrato que o narrador machadiano apresenta de Dona Camila é uma moldura social da nova mulher, requisitada pela burguesia oitocentista brasileira:

Com a importância do salão no jogo do poder, a mulher passou a ter uma função capital na nova sociedade. Se o sucesso de uma recepção dependia da habilidade feminina, o prestígio da família estava em suas mãos. De seu comportamento social, de seus vestidos e joias, de sua maneira de receber e de insinuar junto a personagens de prestígio dependia o bom encaminhamento da carreira política ou econômica do marido. (...) A Corte pedia, [assim], a “mulher de salão”, a “mulher da rua”. Os grandes negócios do marido a requeriam, o pequeno comércio da rua a chamava. A mulher de posses devia expor-se ao mundo: nos salões das residências, nos teatros, nas recepções oficiais, nos restaurantes que começavam a surgir. (...) Compenetradas de sua nova situação social, [elas] (...) abandonavam seus antigos hábitos e tratavam de europeizar seus corpos, seus vestidos e seus sentimentos. (MURICY, 1998, p. 56-57).

Essa nova posição feminina, da qual Sofia de *Quincas Borba* é um emblema na ficção machadiana, já reponta em “Uma senhora” a partir da criação de um narrador mais complacente e bem humorado quanto à composição social de Dona Camila. O conto se inicia com uma reflexão do narrador a respeito da passagem do tempo a partir de uma anedota que afirma as transformações ocasionadas por essa passagem. Paradoxalmente, a anedota serviria para confortar Dona Camila, levando-a, a partir do poder transformador do tempo e das coisas, a ver-se como uma espécie de Hebe, já que os homens tornar-se-iam deuses um dia. A ironia aparece quando o narrador ressalta, em tom galhofeiro, a chegada do (impossível) “dia da lagartixa”. Nada mais sem propósito do que ressaltar tal bicho para se tratar da vaidade feminina. O tom provocativo e bem humorado do narrador continua quando anuncia três faces de Dona Camila: a verdadeira (trinta e seis anos); a aparente (trinta e dois anos); a construída pela personagem (vinte e nove anos “eternos”).

Em meio às reflexões do narrador machadiano, surge Ernestina, uma mocinha de “quatorze e quinze anos” que recebe um beijo amoroso de Dona Camila, revelando um afeto inexistente em Augusta e sua filha. A cena inicial de “O segredo de Augusta”, por exemplo, evidenciava justamente a distancia emocional entre mãe e filha a partir da descrição do tédio de Augusta diante da presença e, sobretudo, das perguntas de Adelaide.

Instada pelo marido sobre um possível casamento para Ernestina, Dona Camila se utiliza de um argumento (materno) pronto: “separar-se de minha filha? Não, senhor.” (ASSIS, 1977, p. 141). Aparece, novamente, o narrador reflexivo e brincalhão desmistificando o poderoso argumento filial: “Em que dose entrara neste grito o amor materno e o sentimento pessoal, é um problema difícil de resolver, principalmente agora, longe dos acontecimentos e das pessoas.” (ASSIS, 1977, p. 141). Em “O segredo

de Augusta”, o argumento materno para negar o casamento passa pela diminuição da figura filial: “- Adelaide é uma criança; não tem juízo nem idade própria...” (ASSIS, 1977, p. 158). Vale lembrar que Adelaide e Ernestina têm a mesma idade e que o casamento de Augusta ocorre quando esta tem 15 anos.

Um confronto rápido entre os textos sugere mesmo que Machado “enobreceu” sua personagem feminina, adequando-a, de certo modo, ao discurso modular dos papéis femininos no século XIX. Dona Camila é tratada pelo narrador machadiano com complacência amiga diante das imposições sociais relativas à representação da mulher burguesa. Se em ambos os contos a temática da vaidade feminina permanece, em “Uma senhora” ele ganha destaque e é apresentado por um viés cômico. O grande responsável pelas modificações é o narrador e seu posicionamento narrativo que, na primeira versão do conto, deixava a encenação do drama a cargo das próprias personagens, por isso a proliferação de diálogos – o tal segredo do título da narrativa, por exemplo, é revelado pela própria Augusta em clima de mistério nas páginas finais –; enquanto que em “Uma senhora” ele disserta, de modo exagerado e com humor, sobre as estratégias de Dona Camila na tentativa de evitar o inevitável.

A concisão narrativa parece refletir o desejo machadiano de esboçar caracteres e de traçar um retrato moral de suas personagens. Ambos os contos, por tratarem do tema da vaidade feminina, apontam uma espécie de crítica destinada à sociedade burguesa que produz “mulheres ornamentais”: “Dir-me-á o leitor que a beleza vive de si mesma, e que a preocupação do calendário mostra que esta senhora vivia principalmente com os olhos na opinião. É verdade; mas como quer que vivam as mulheres do nosso tempo?”. (ASSIS, 1977, p. 139). Segundo Gledson, “de forma um tanto inesperada” o narrador transforma aquilo que seria um “ataque convencional à vaidade feminina” em legitimação da mulher vaidosa, “produto natural e inevitável de uma sociedade vã e superficial.” (GLEDSON, 2006, p. 106). Apesar da semelhança relativa ao tema do conto, Machado opta por dar a “Uma senhora” um direcionamento narrativo diverso que pauta pela seleção e pela concentração de um aspecto feminino: a vaidade.

Entre a publicação de “O segredo de Augusta”, no *Jornal das Famílias* (1868), e o aparecimento em livro de “Uma senhora”, em *Histórias sem data* (1884), passaram-se mais de quinze anos. Nesse percurso editorial que atravessa as fases literárias de Machado de Assis, várias foram as modificações impressas pelo autor entre as versões em livro dos dois contos, considerando a composição de suas personagens femininas e do narrador que as apresenta ao leitor. Preservando o tema da vaidade feminina, Machado opta por fazer de “Uma senhora” um retrato social da mulher da época, eliminando todo o excesso referente à crítica à instituição do casamento e aos papéis conjugais, dos quais decorre a própria maternidade, e à prática da “inviolabilidade senhorial” que estavam presentes em “O segredo de Augusta”. Assim, por meio de uma estruturação textual mais descritiva e concisa e do apagamento de personagens, Machado transforma Augusta em Dona Camila, uma senhora vaidosa, mas que, ao contrário da outra, não nega seu papel materno.

Referências bibliográficas

A mãe de família, dezembro de 1880, n.º 23.

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. **Contos Fluminenses**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1977.

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. **Histórias sem data**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1977.

AZEVEDO, Sílvia Maria. **A trajetória de Machado de Assis: do Jornal das famílias aos contos e histórias em livro**. São Paulo: USP, 1990. (tese de doutorado).

BICALHO, Maria Fernanda B. O Bello Sexo: imprensa e identidade feminina no Rio de Janeiro em fins do século XIX e início do século XX. In: COSTA, Albertina de O.; BRUSCHINI, Cristina (orgs.). **Rebeldia e submissão: estudos sobre a condição feminina**. São Paulo: Vértice; Fundação Carlos Chagas, 1989.

GLEDSON, John. **Machado de Assis: ficção e história**. Trad. Sônia Coutinho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

GLEDSON, John. **Por um novo Machado de Assis: ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

MIGUEL-PEREIRA, Lúcia. **Machado de Assis: estudo crítico e biográfico**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1949.

MURICY, Katia. **A razão cética: Machado de Assis e as questões de seu tempo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

PEREIRA, Cilene Margarete. **Jogos e Cenas do Casamento**. Curitiba: Editora Appris; Prismas, 2011.

ROCHA-COUTINHO, Maria Lúcia. **Tecendo por trás dos panos: a mulher brasileira nas relações familiares**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

SANTIAGO, Silviano. Jano, Janeiro. **Teresa: revista de Literatura Brasileira**. São Paulo: Ed. 34; Imprensa Oficial, 2006, V. 6/7.

SARAIVA, Juracy Assmann. Entre o folhetim e o livro: a exposição da prática artesanal da escrita. In: GUIDIN, Márcia L.; GRANJA, Lúcia; RICIÉRI, Francine W. (Orgs.). **Machado de Assis: ensaios da crítica contemporânea**. São Paulo: UNESP, 2008.

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

A TRADUÇÃO DOS NEOLOGISMOS E DO VOCABULÁRIO CIENTÍFICO DA NOVELA “MIRROR IMAGE” (2008), DE NANCY KRESS

Cristiane Silva Fontes (UNINCOR)¹⁶

RESUMO: O presente artigo tem como objetivo apresentar aspectos da tradução de neologismos e do vocabulário científico da novela “*Mirror Image*”, publicada na coletânea *Nano Comes to Clifford Falls and Other Stories*, de Nancy Kress, em 2008. Os apontamentos serão feitos a partir das reflexões de Roman Jakobson e de Susan Bassnett a respeito da atividade tradutória.

PALAVRAS-CHAVE: Tradução inglês-português; “*Mirror Image*”; Neologismos; Vocabulário Científico.

Trabalhar na tradução da novela de ficção científica “*Mirror Image*,” publicada na coletânea *Nano Comes to Clifford Falls and Other Stories* em 2008, da autora norte-americana Nancy Kress é um desafio. O vocabulário científico é bastante específico e os neologismos criados pela autora ultrapassam as possibilidades do conhecimento do tradutor. A metamorfose das personagens e a facilidade com que se transportam no tempo e no espaço dão à novela características próprias da ficção científica. Kress engloba, em suas criações, os estudos e descobertas da cosmologia de Brain Greene sobre o cosmos e a existência do multiverso, ou seja, de vários universos, proporcionando à história certa veracidade.

Nancy Kress começou escrevendo contos, novelas e romances pertencentes ao gênero *fantasy*, especializando-se, em seguida, em ficção científica. Pouco conhecida no Brasil, de Kress até agora não encontramos registros de traduções de suas obras em língua portuguesa. Como parte do trabalho de mestrado, a novela “*Mirror image*” será a primeira tradução de uma obra de Kress para o português do Brasil.

Suas primeiras obras filiam-se, como disse, à *fantasy*¹⁷, que de acordo com o *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms* é um gênero ficcional que não se destina à representação realista do mundo e pode incluir elementos da visão dos sonhos, da fábula, do conto de fadas, do romance e da ficção científica. Em uma *fantasy* são descritos mundos imaginários regidos por regras próprias, em que poderes mágicos e outras coisas inverossímeis são possíveis.

Atualmente, Nancy se dedica à escrita de ficção científica, sendo a engenharia genética um de seus temas de predileção.

Por “*Mirror Image*” ser uma história *high-tech* (alta tecnologia) e *far future* (em uma época distante)¹⁸ (KRESS, 2008, p. 311) tive um grande impasse: deixar o vocabulário tecnológico e cosmológico na sua língua original, esclarecendo-o com algumas notas explicativas, ou parafraseá-lo, proporcionando uma leitura fluida. Maria

¹⁶ Mestranda em Letras pela Universidade Vale do Rio Verde (UNINCOR). cris_fontes19@yahoo.com.br

¹⁷ Excerto na íntegra: “A general term for any kind of fictional work that is not primarily devoted to realistic representation of the known world. The category includes several literary *GENRES (e.g. *DREAM VISION, *FABLE, fairy tale, *ROMANCE, *SCIENCE FICTION) describing imagined worlds in which magical powers and other impossibilities are accepted. Recent theorists of fantasy have attempted to distinguish more precisely between the self-contained magical realms of the *MARVELLOUS, the psychologically explicable delusions of the *UNCANNY, and the inexplicable meeting of both in the *FANTASTIC.”

¹⁸ No epílogo de “*Mirror Image*” Kress afirma: “The story is very high-tech and far-future, almost demanding a background of reading much SF in order to be understood at all.” (p. 311)

da Graça Krieger teve observações sobre a tradução técnica que podem servir à mesma reflexão sobre a tradução dos vocábulos científicos na obra literária de Kress:

O reconhecimento dos limites de um sintagma terminológico é imprescindível ao trabalho de tradução técnica, sobretudo, porque o sentido das unidades lexicais especializadas complexas não equivale, obrigatoriamente, ao resultado direto da soma de seus constituintes. (KRIEGER, 2006)

Sendo assim, optei por manter algumas palavras na língua original, em inglês, enquanto outras foram transpostas para o português, de forma a esclarecer os diversos neologismos inventados por Kress, exclusivamente para a obra. Por vezes, optamos por traduzir criando neologismos.

1. Apresentação de “*Mirror Image*”

A novela “*Mirror Image*”, de Nancy Kress, narra a história de um desastre interplanetário. As personagens principais são a bióloga Akilo e suas irmãs: Camy e Bej, artistas, Seliku, cosmologista, e Haradil. Elas são “imagens espelhadas umas das outras”¹⁹ (KRESS, 2008, p. 296), ou seja, seres com o mesmo DNA de padrão humano que viviam em um dos planetas geridos por QUENTIAM, “*Quantum-Entangled Networked Transportation and Information Artificial-Intelligence Membrane*” (KRESS, 2008, p. 262) uma “Membrana de Inteligência Artificial de Transporte e Informação Quântica em Rede Emaranhada.” Ele sabia praticamente tudo o que acontecia com os habitantes do planeta, como a placa mãe de um computador, “[...] QUENTIAM estava estabelecendo os sensores em toda parte [...]” (KRESS, 2008, p. 270).

Através de QUENTIAM, as personagens podiam mudar suas aparências físicas, receber informações, conversar através do pensamento, ver a imagem uma da outra: “[...] minhas irmãs-espelho e eu não precisávamos ouvir os pensamentos umas das outras. Nós os compartilhamos.” (KRESS, 2008, p. 271).

O primeiro parágrafo da obra se dá com uma fala de Akilo: “*I was dreaming in QUENTIAM. No, not dreaming, that can't be right – the upload state doesn't permit dreaming.*” For that you need a biological, [...] *I had qubits moving at c^{20} , combining and recombining with themselves and with QUENTIAM.*” (KRESS, 2008, p. 259) “Eu estava sonhando conectada ao QUENTIAM. Não, não sonhando, isso não é certo – o estado de *upload*²¹ não permite sonhar. Para isso você precisa de um tecido biológico [...] Eu tinha *bits* quânticos movendo-se no C, combinando-se e recombinao-se entre si e com QUENTIAM.” Nesse momento, a mensagem de Seliku chegou à Akilo, informando: “*Haradil destroyed a star system, a G3*” (KRESS, 2008, p. 260) Haradil destruiu um sistema estelar, uma G3.”

Seliku, que vivia em Calyx, desesperada, decidiu convocar Akilo para que elas descobrissem, juntamente com Bej e Camy, o que realmente tinha acontecido com

¹⁹ “Mirror Images of each other. Like us.” (Todas as traduções de “*Mirror Image*” são de autoria de Cristiane Silva Fontes.

²⁰ “C” is the symbol used in physics for the speed of light. “Moving at c” means moving at 186,000 miles per second.

²¹ Mover dados de um sistema computacional menor para um maior. (Dicionário Oxford, 2005, verbete upload)

Haradil, que teria sido exilada por causa do sistema estelar, que ela teria destruído. “*Akilo, the star system was inhabited. There was life in there. Sentient.*” (KRESS, 2008, p. 260) “Akilo, o sistema estelar era habitado. Tinha vida lá. Sentientes.”

Assim que Akilo terminou o *upload* ela partiu para Calyx

Em Calyx, discutindo as possibilidades do destino de Haradil, Seliku desconfiou de que ela podia estar exilada em ^17843. “Eu vasculhei todos os dados que QUENTIAM tinha no recente t-hole e eu acho que ela está em ^17843 [...] no aro galáctico externo em Jujaju Arm.”²² (KRESS, 2008, p. 271); “*QUENTIAM, eu quero os dados básicos fornecidos em ^17843.* / *Seliku acredita que é o lugar para onde Haradil foi mandada.”²³ (KRESS, 2008, p. 272) Normalmente, os condenados por algum crime são enviados para esse planeta para pagar suas penas. “Essas pessoas são mandadas pra cá, por Mori, pelos crimes cometidos.”²⁴ (KRESS, 2008, p. 282) Akilo e suas irmãs Bej, Camy e Seliku decidiram, então, encontrar Haradil, a única que poderia explicar o que tinha acontecido.

Viajaram através do nada “*one minival to t-hole passage ... t-hole passage completed.*” (KRESS, 2008, p. 267) “um minival para a passagem pelo buraco de transporte ... buraco de transporte completado.” Desembarcaram próximo ao planeta pacato. QUENTIAM as advertiu sobre lugar e afirmou que nave não podia sair de sua órbita devido às suas terríveis condições:

^17843 is a transformed and seeded satellite orbiting a class 6 gas giant, which in turn orbits a type 34 star at an average distance of 2.3 PU. [...] It has 0.6 gravity, class 9 illumination, a diameter of 36 filliub, type 18 planetary composition, pressure of gk8, axial inclination of 2 degrees [...] the temperature range of 400-500. (KRESS, 2008, p. 272)

^17843 é um satélite transformado e semeado que orbita a classe 6 de gases gigantes, [...] estrela 34 em uma distância média de 2.3 PU. [...] Ela tem 0.6 de gravidade, classe 9 na iluminação, um diâmetro de 36 filliub, tipo 18 na composição planetária, pressão de 8gk, inclinação axial de 2 graus, [...] a temperatura varia de 400 -500.

Já no planeta pacato, depois de muito procurarem por Haradil, elas descobriram que ela estava “[...] *about half a blinu from the settlement.*” (KRESS, 2008, p. 284) “aproximadamente meio blinu do acampamento.” O encontro foi emocionante e ao mesmo tempo, tenso.

Alguns dias se passaram até que Haradil acordasse do repouso. Enquanto isso, “*Camy liked to poke around in QUENTIAM’s archaic deebes.*” (KRESS, 2008, p. 295) “Camy que adorava passear nos deebes arcaicos de QUENTIAM”, tinha esculpido um longo colar de miçangas composta segundo o padrão CeeHee.

O momento em que Haradil despertou foi difícil, pois a fúria de Camy não tinha passado, e as irmãs a questionavam ininterruptamente. Haradil se culpou apesar de não

²² “I combed all the data QUENTIAM has on recent t-hole use and I think she’s on ^17843 [...] on the outer galactic rim, on Jujaju Arm.”

²³ “* QUENTIAM, I want the basic data-set on ^1783.* / *Seliku believes that is the place where Haradil was sent.*”

²⁴ “These people have been sent here by the Mori for crimes.”

saber o que realmente tinha acontecido. Ela disse que estava em *upload* com QUENTIAM, tentando transformar asteroides que saíram de seu controle e colidiram no planeta. Elas passaram quase a noite toda discutindo as possibilidades do que pudesse ter acontecido, até que adormeceram.

No outro dia, Seliku e Akilo decidiram voltar para Calyx, mas Bej e Camy não quiseram abandonar Haradil ali. As irmãs se separaram. Nos preparativos para a volta à Calyx, Seliku, a cosmologista, explicou para Akilo sua teoria, capaz de explicar o que poderia ter provocado o desastre. Ela se baseava na existência do multiverso, ou seja, de vários universos: “quando dois universos se chocam, muita energia é lançada [...], tudo se reconfigura. Há uma reconfiguração do sistema, no tempo e espaço.”²⁵ (KRESS, 2008, p. 299) E se QUENTIAM for atingido por algum tipo de enantiomorfo de energia ou matéria - ele é forçado a se reconfigurar,²⁶ (KRESS, 2008, p. 299), “*Quark release seems to better fit the data.*” (KRESS, 2008, p. 305) “o lançamento de quark parece encaixar melhor nos dados.” Com isso QUENTIAM perde os dados daquele nanosegundo que é a bilionésima parte do segundo.

Dias se passaram, Seliku tentou convencer a todos de sua teoria, sem sucesso. Akilo, com seu novo corpo, cuidava de Seliku como se ela fosse uma criança. Calyx estava florida. Certa noite, Akilo sonhou com Camy e Bej. No sonho, elas tinham se juntado aos prisioneiros da colônia e dado nanomedicinas a eles, trazendo algumas melhorias àquele planeta. Ao longe, um grande pedregulho arremessado pelo mar, uma pedra polida por Camy e Bej. Era Haradil, “sorrindo feliz, compactada pelo mar azul por quanto tempo as ondas permitissem.”²⁷ (KRESS, 2008, p. 310)

2. Análise do vocabulário especializado e dos neologismos

Abordando os neologismos criados por Kress, cito o *t-hole*, na frase “*Yes, It is a universal t-hole.*” (KRESS, 2008, p. 274) “*Sim, ele é um buraco de transporte universal” sendo usado para descrever o transporte das personagens de um planeta para outro. Segundo a autora: “The term was made up for the story, and it stands for “transport holes” and they would be more like wormholes.”²⁸ Ou seja, “O termo foi criado para a história e significa “buracos de transporte” e eles seriam como buracos de minhoca.”

Outras dificuldades de tradução concernem aos signos não verbais. Um deles é o símbolo “*” nas falas de QUENTIAM, de acordo com Ana Cláudia Ribeiro Romano, orientadora desta dissertação, dá a sensação de uma fala metalizada, robotizada. Para que não houvesse dúvida, entrei em contato com Nancy Kress, a autora da novela, e ela disse: “Yes, the * indicates that QUENTIAM is communicating.”²⁹ Ou seja, “sim, o * indica que QUENTIAM está se comunicando.”

Outro símbolo que aparece na obra é o “^” diante de números referentes aos planetas onde as personagens estão. Segundo Kress: “I used ^ as part of the designation

²⁵“When two universes bump into each other a lot of energy would be released [...] everything reconfigures.”

²⁶ “If QUENTIAM is getting hit with some sort of enantiomorph of energy or matter – It is forced to reconfigure spacetime.”

²⁷ “It was Haradil, smiling and happy, solid by the blue sea for as long as the waves permitted the sculpture to last.”

²⁸ KRESS, Nancy. Tradução da short story “*Mirror Image*”. Mensagem recebida por cris_fontes19@yahoo.com.br em 2 de agosto de 2012

²⁹ KRESS, Nancy. Tradução da short story “*Mirror Image*”. Mensagem recebida por cris_fontes19@yahoo.com.br em 2 de agosto de 2012

for a given planet, to imply a section of an astronomical catalogue.”³⁰ Ou seja: “Eu usei ^ para designar um planeta, para indicar a seção de um catálogo astrológico.” Sendo os símbolos * e ^ criação de Kress, ela disse: “*Both of these are made-up for this story*”³¹ (ambos foram criados para a história) considero impossível ter certeza de seus significados, a não ser obtendo explicações diretamente com a autora.

Abordando o vocabulário especializado, percebi que algumas palavras tem um sentido quando traduzidos tecnicamente e outro quando traduzidos no contexto. Acredita-se que o estranhamento produzido pelos signos não verbais e neologismos podem se entendidos como uma estratégia ficcional para fazer com que o leitor se sinta em outro tempo ou lugar. Observemos:

- *download*: mover dados de um sistema computacional maior para um menor³².

- *upload*: mover dados de um sistema computacional menor para um maior.³³

Em “*Mirror Image*”, a palavra *download* é empregada no momento da metamorfose das personagens, ou seja, há mais que transferência de dados, as pessoas criam e modificam a forma de seus corpos. Por isso, optei por traduzir “*I downloaded into the body.*” (KRESS, 2008, p. 306) com uma paráfrase: “Transmiti dados para formar o corpo.”

O mesmo se aplica à *upload*, pois o sentido dessa palavra, aqui, também vai além da transferência de dados. No texto o estado de upload permite que QUENTIAM e as personagens entrem em total sintonia.

-*If you were in upload with QUENTIAM, It would know exactly what you'd done and so would you.* (KRESS, 2008, p. 291)

-Se você estivesse em upload/ligada por *upload* à QUENTIAM ele saberia exatamente o que você tinha feito e você também.

Seguem alguns outros termos específicos presentes em “*Mirror Image*”:

-*Deebes* – significa uma base de dados que é parte da comunicação eletrônica.

-*Camy liked to poke around in QUENTIAM's archaic deebes.* (KRESS, 2008, p. 295)

-Camy gostava de bisbilhotar as bases de dados de QUENTIAM.

-*Quark* – esta tem duas traduções: pode ser 1) um programa gráfico ou no caso de “*Mirror Image*” 2) um dos elementos

³⁰ KRESS, Nancy. Tradução da short story “*Mirror Image*”. Mensagem recebida por cris_fontes19@yahoo.com.br em 2 de agosto de 2012

³¹ KRESS, Nancy. Tradução da short story “*Mirror Image*”. Mensagem recebida por cris_fontes19@yahoo.com.br em 2 de agosto de 2012

³² “To move data to a smaller computer system from a large one.” (Dicionário Oxford, 2005, verbete download)

³³ “To move data to a larger computer system from a small one.” (Dicionário Oxford, 2005, verbete upload)

básicos que constituem a matéria, e que em português também é chamada Quark.

-*Quark release seems to best fit the data.*” (KRESS, 2008, p. 305)

-Liberação de quarks parece servir melhor aos dados.

3. Teoria da tradução

Uma das grandes dificuldades da tarefa de um tradutor encontra-se nas impossibilidades tradutórias, no vocabulário específico e nos neologismos apregoados pelos autores. Arlete Cavaliere acredita que qualquer “deficiência” tradutória deve ser substituída por palavras, expressões que resgatem e recuperem o sentido da obra. É como cita Roman Jakobson: “a prática e a teoria da tradução apresentam problemas complexos, e de quando em quando, fazem-se tentativas de cortar o nó górdio, proclamando o dogma da impossibilidade da tradução.” (1970, p. 66) Para o autor, há três maneiras de considerar um signo verbal:

- 1) A tradução intralingual que consiste na interpretação dos signos verbais por meio de outros signos da mesma língua.
- 2) tradução interlingual que a interpretação dos signos é feita por meio de uma outra língua.
- 3) tradução intersemiótica que é a interpretação por meio de signos não verbais. (JAKOBSON, 1970, p. 64/65)

No caso dos aspectos tradutórios que estão sendo abordados nesta comunicação, os neologismos e do vocabulário científico de “*Mirror Image*,” os itens dois e três da teoria de Jakobson são muito pertinentes para o trabalho. O item dois por se tratar de uma tradução do inglês ao português do Brasil e o item três pelo fato de haver símbolos, não verbais, criados pela autora: o “^”, uma unidade de representação dos planetas, e o “*”, usado nas falas de QUENTIAM.

Susan Bassnett, estudiosa da teoria da tradução e poeta é autora do livro *Translation Studies* (1980-1ªed.) que se tornou uma importante referência nos estudos da tradução. Nele Bassnett discorre sobre a história da teoria da tradução e sugere direções para estudos futuros. Bassnett acredita que a tradução envolve:

Um texto na língua de origem, que será traduzido para a língua alvo, tentando garantir (1) que o significado superficial dos dois textos seja semelhante e que (2) as estruturas da língua fonte sejam preservadas o máximo possível, mas não tão tanto para que as estruturas da língua alvo sejam seriamente distorcidas.³⁴
(BASSNETT, 2002, p. 12)

De acordo com Bassnett, a tradução envolve transferência de significados de uma língua para a outra, através do material linguístico de cada idioma. Para a autora a influência da cultura é outro aspecto marcante para a tradução, e se o tradutor trabalhar o texto isoladamente, sem se preocupar com o contexto e com a cultura da língua de

³⁴ “What is generally understood as translation involves the rendering of a source language (SL) text into the target language (TL) so as to ensure that (1) the surface meaning of the two will be approximately similar and (2) the structures of the SL will be preserved as closely as possible but not so closely that the TL structures will be seriously distorted.”

origem, ele corre o risco de cometer erros. Bassnett aponta tópicos sobre o que um tradutor tem que aceitar ao traduzir uma obra:

- (1) Aceitar a intraduzibilidade de uma sentença/expressão da língua fonte no mesmo nível linguístico da língua alvo.
- (2) Aceitar a falta de semelhança das convenções culturais da língua alvo.
- (3) Considerar a variação das sentenças disponíveis na língua alvo, tendo consideração na apresentação da classe, status, idade, sexo do falante, sua relação com os leitores e o contexto da língua fonte.
- (4) Considerar o significado da sentença em seu contexto particular – por exemplo, no momento de alta tensão nos textos dramáticos.
- (5) Substituir na língua alvo, a constante do central das sentenças na língua fonte em dois sistemas referenciais (o sistema particular do texto e o sistema cultural em que o texto foi lançado.)³⁵ (BASSNETT, 2002, p. 31)

Como teórica da tradução, Bassnett cita Catford e seus dois tipos de intraduzibilidade: a que se refere a termos linguísticos e a que se refere ao cultural. A primeira alude a não existência de material sintático ou lexical que possa ser substituído na estrutura funcional e semântica da língua alvo, ou seja, falta de “conotação e denotação.”³⁶ (BASSNETT, 2002, p. 42) A segunda refere-se à “relação de expressar significados, no qual a relação entre sujeito criativo e suas expressões linguísticas no original, não tem uma expressão linguística adequada na tradução.” (BASSNETT, 2002, p. 42)³⁷

Concluo com o pensamento de Arrojo quando ela diz que:

Se toda tradução é fiel às concepções textuais e teóricas da comunidade interpretativa a que pertence o tradutor e também aos objetivos que se propõe, isso não significa que caem por terra quaisquer critérios para a avaliação de traduções. (ARROJO, 2000, p. 45)

³⁵ Excert na íntegra: “(1) Accept the untranslatability of the SL phrase in the TL on the linguistic level. (2) Accept the lack of a similar cultural convention in the TL. (3) Consider the range of TL phrases available, having regard to the presentation of class, status, age, sex of the speaker, his relationship to the listeners and the context of their meeting in the SL (4) Consider the significance of the phrase in its particular context— i.e. as a moment of high tension in the dramatic text. (5) Replace in the TL the invariant core of the SL phrase in its two referential systems (the particular system of the text and the system of culture out of which the text has sprung).”

³⁶ Excerto no original: “A situation in which the linguistic elements of the original cannot be replaced adequately in structural, linear, functional or semantic terms in consequence of a lack of denotation or connotation.”

³⁷ Excerto no original: “A situation where the relation of expressing the meaning, i.e. the relation between the creative subject and its linguistic expression in the original does not find an adequate linguistic expression in the translation.”

Referencias Bibliográficas

ARROJO, Rosemary. **Oficina de Tradução**. 4ª ed. São Paulo: Ed. Ática, 2000.

CAVALIERE, Arlete. Traduzir Gogol: um problema da teoria e prática da tradução criativa. In: **Revista de Estudos Orientais**. Universidade Federal de São Paulo, USP – Depto. Letras Orientais, FFLCH. n.05: 171-178, abril de 2006.

JAKOBSON, Roman. Aspectos linguísticos da tradução. In: **Linguística e comunicação**. 25ª ed. São Paulo, Ed. Cultrix, 2008.

KRESS, Nancy. Mirror Image. In: **Nano Comes to Clifford Falls and other stories**. 1ª ed. Editora Urbana: Golden Gryphon Press, 2008.

KRIEGER, Maria da Graça. Do ensino da terminologia para tradutores: diretrizes básicas. In: **Caderno de Tradução**. Florianópolis. Universidade Federal de Santa Catarina UFSC, Semestral, v. 1, n.17: 190-206, 2006. Disponível em <http://www.journal.ufsc.br/index.php/traducao/issue/view/440> Acesso em 03 de set. de 2012.

MILTON, John. **Tradução: Teoria e Prática**. 2ª ed. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1998.

OXFORD learner's dictionary: inglês-inglês. 7ª ed. Oxford University Press, 2005.

RÓNAI, Paulo. **Escola de Tradutores**. 4ª ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Educação e Comunicação Ed. Ltda – EDUCOM, 1976.

O REGIONALISMO LITERÁRIO: UM ESTUDO DO CONTO, “NO SERTÃO”, DE GODOFREDO RANGEL

Danyelle Marques Freire da Silva (UNINCOR)

RESUMO: O presente estudo pretende mostrar como o regionalismo literário mineiro está presente na obra de Godofredo Rangel. Esta temática é complexa por envolver conceitos relevantes, como regionalismo, literatura regionalista e literatura mineira. Estão entrelaçados em contextos distintos e são empregados em diversos campos, tais como literatura, debates sociais e discursos cotidianos, com diferentes fins, e reconstruídos, a cada vez, em novas perspectivas. O que teremos então, são alguns apontamentos sobre esses conceitos que a literatura regionalista em geral e a mineira em especial dão a conhecer a partir da sua produção literária. O trabalho tem por objetivo fazer um estudo do conto “No Sertão”, do escritor mineiro Godofredo Rangel, pontuando traços característicos da literatura mineira, traços esses que Waltensir Dutra e Fausto Cunha caracterizam como: tendência à universalidade, espírito clássico e ausência de uma paisagem típica. “No Sertão” é um conto que aparece no livro *Os Humildes*, publicado em 1944.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura brasileira, Regionalismo, Godofredo Rangel.

Godofredo Rangel é um nome desconhecido das novas gerações. Nos estudos acadêmicos encontramos sempre relacionado a Monteiro Lobato. Não o pesquisam, ou o fazem de maneira imprecisa, as enciclopédias e os dicionários de literatura, história e ensaios de crítica. Alguns lhe dedicam umas poucas linhas, mas destacando sempre a amizade com Lobato.

Publicou depois de muita insistência dos amigos, em 1920, o livro *Vida ociosa: romance da vida mineira* (2000). Logo após, em 1922, publicou o livro de contos *Andorinhas* (192-) e em 1929 a narrativa romântica *A filha*, os contos infantis *Um passeio a casa de papai Noel*, *Histórias do tempo do onça*³⁸, e em 1944 o livro de contos *Os humildes* (1944). As obras de Godofredo Rangel são consideradas pequenos retratos de Minas, pois registram o modo de viver do mineiro, com seus costumes mais prosaicos, acrescidas das lembranças da infância e da adolescência. (LOBATO, 1950).

Sua vida esteve dividida entre o magistério, as funções jurídicas e a atuação nas letras. Com a morte de seu pai, foi estudar direito em São Paulo, onde conheceu um grupo de amigos com pretensões literárias, o grupo foi chamado “Cenáculo”. Os integrantes desse grupo participavam ativamente com textos em revistas e jornais e ainda produziam periódicos de pequena tiragem com temas de interesse geral. Um desses periódicos é o chamado *O Minarete*, onde se encontram muitos contos e crônicas de Rangel. Entre os amigos do grupo destacam-se Monteiro Lobato e o poeta Ricardo Gonçalves.

Hilário Tácito no prefácio de *Vida Ociosa* (2000) ressalta que o estilo de Rangel, as descrições, a linguagem se apresentam com tanta ordem, clareza e honestidade de expressão que se faz presente e se revela até no íntimo, ainda quando descreve sítios e paisagens que o impressionam.

³⁸ Até o presente momento, estas obras ainda não foram encontradas; notícias de sua publicação constam nas reportagens sobre o autor.

Sobre essa perspectiva, o regionalismo nos textos rangelinos merece um estudo mais aprofundado, pois estes trazem em si uma ampla diversidade de apontamentos para a questão do regionalismo mineiro, uma vez que o autor discorre suas narrativas pontuando sempre as peculiaridades do sertão mineiro, fazendo relatos da fauna, flora, linguagem e costumes locais.

O regionalismo há muito tempo faz parte da literatura brasileira tornando-se uma vertente literária importante a ser estudada para qualquer pesquisador que queira aprofundar os estudos da historiografia literária brasileira. De acordo com Lúcia Miguel Pereira (1973, p.131) “o regionalismo é definido como a corrente literária em que está inserido qualquer livro que intencionalmente ou não traduza peculiaridades locais”.

Foi um fenômeno da estética romântica brasileira tendo como destaque o período de 1890 devido à quantidade de livros desenvolvidos e publicados que apresentavam temática relacionada à vida rural. (ZILBERMAN, 1995, p.131)

Neste período da história, o Brasil já tinha passado de Monarquia para República e essa passagem representava a possibilidade de dar andamento ao processo de modernização do país, correspondendo aos anseios das classes médias emergentes, como forma de se desenvolverem e se garantirem no panorama geral da nação.

Na literatura, a modernização se caracterizou pela tentativa de modificar as relações entre o escritor e o público. Foi fundada, em 1897, a Academia Brasileira de Letras e se iniciou uma incansável tentativa de profissionalização dos escritores, possível, desde que modificadas as relações de produção e circulação dos bens culturais. “Para que o Brasil progredisse e se afinasse às economias ascendentes era preciso que o sentimento nacional fosse igualmente sólido” (ZILBERMAN, 1995, p.133). Para isso deveria firmar-se uma identidade, não mais imitando os modelos franceses do final do século XIX, e entre Sertão e Europa, os intelectuais tendiam ainda por continuarem copiando da Europa.

Assim, desde seu início, o Regionalismo esteve incorporado a outro tipo de nacionalismo, que propunha a manifestação do local como condição de superar a situação de dependência e imitação da nossa literatura à ficção e poesia de outros lugares.

Lúcia Miguel Pereira publicou em 1950 a obra, *História da literatura brasileira*, onde classifica como regionalista qualquer livro que propositalmente ou não, demonstre características locais,

[...] obras cujo fim primordial for a fixação de tipos, costumes e linguagens locais, cujo conteúdo perderia sem esses elementos exteriores, e que passem em ambientes onde os hábitos e os estilos de vida se diferenciem dos que imprimem a civilização niveladora. (PEREIRA, et al, LAJOLO, 2010, p.315)

Ao longo do ensaio de Lúcia Miguel Pereira a menção ao *regionalismo* é acompanhada de outras expressões como *ruralismo*, *provincianismo*, *pitoresco*, *cor local*: no sentido pejorativo com que comparecem no texto essas palavras expressam o subdesenvolvimento brasileiro. Pereira acredita que a ficção regionalista percebe o indivíduo apenas como composição do meio ao qual está inserido e na medida em que desintegra da humanidade, procura nas personagens não o que encerram de pessoas relativamente livres, mas o que as conectam ao seu ambiente.

Elementos como conduta social e linguagem ganham notoriedade e destaque nos estudos e ensaios de trabalhos relacionados ao regionalismo. O que difere a cultura

regionalista de um estado para o outro é o temperamento dos indivíduos ao lidar com o espaço ao qual pertencem e isso é mostrado na literatura de cada estado.

Na concepção de Martins de Oliveira (1958), a variante entre mineiro, paulista baiano ou gaúcho está no temperamento. O mineiro é paciente, carente, atormentado por males locais. Esse material humano é encontrado nas obras de Bernardo Guimarães, Afonso Arinos, Valdomiro Silveira, Camilo Chaves e outros no chamado sertanismo.

José Maurício Gomes de Almeida, em 1981, orientado por Afrânio Coutinho escreveu sobre a tradição regionalista no romance brasileiro percebendo região como “substância real” e concordando com seu orientador ao defender que a obra regionalista “deve haurir a sua matéria e a sua substância na própria realidade físico-cultural da região, ainda que para transcendê-la.” (ALMEIDA, 1981, p.25). Almeida acredita que no romance regionalista a descrição da realidade física e social é determinante para o desenvolvimento do enredo. Exemplificando sua visão, transcrevemos uma passagem do conto “No Sertão” de Godofredo Rangel, quando dois homens caminham pelo oeste de Minas Gerais:

Porque era um verdadeiro deserto aquele trecho do oeste mineiro, um chapadão interminável, onde apenas de longe em longe um renque de buritis, prolongando-lhes o curso, indicava os raros veios d'água. No chão árido e ressecado medravam escassas touças de capim. Arbustos raquíticos, disseminados no campo, quais despídos de folhas, retorciam no espaço os nodosos galhos, em todas as atitudes dum esbracejar desvairado. A uniformidade do porte dava ilusão de identidade de espécie. Alternavam-se pequis, araticuns, cabiúnas, barbatimão e outros exemplares das grandes matas, degradados ali naquele proliferar rasteiro, que era o resultado do vegetal deslocado de habitat propício. (RANGEL, 1944, p.244).

Podemos perceber que o conto apresenta característica regionalista por explorar ambientes geográficos de determinada região e o autor utiliza dessa realidade na construção das personagens que o integra. No desenvolvimento do conto podemos perceber a verossimilhança ao retratar a sociedade em seus aspectos sociais apresentando elementos das classes sociais por meio dos indivíduos que a representam.

A inclusão de um texto na categoria regionalista não é neutra, “no limite, regionalismo e regionalista são designações que recobrem, desvalorizando, autores e textos que não fazem da cidade moderna matriz de sua inspiração, nem da narrativa urbana padrão de linguagem”. (LAJOLO, 2010, p.327)

Na contemporaneidade em meio a tantas descobertas e revoluções científicas, pode parecer estranho voltar aos valores regionais, em uma cultura peculiar, essencialmente ultrapassada. Lígia Chiappini (1995) fez, em 1992, um levantamento bibliográfico de obras brasileiras e europeias que apresentavam características regionalistas e pode confirmar que o regionalismo, gênero ultrapassado na concepção da crítica literária brasileira, ao contrário do que se pensava, continuava presente e, até mesmo, tinha-se tornado na atualidade objeto de estudo de muitos pesquisadores, ganhando uma intensidade maior na intersecção dos estudos literários, artísticos, históricos e etnológicos.

Em outros tempos não era assim e mesmo hoje pensar a literatura brasileira sem se voltar às questões regionais não é fácil; suas características são uma constante em

nossa história literária, afirmando-se e ganhando forças já na segunda metade do século XIX, com o sertanismo, vinculado ao romantismo nacionalista que podemos encontrar nas obras de José de Alencar (1870), Bernardo Guimarães (1869) e Visconde de Taunay (1872); depois com feições mais naturalistas como *Dona Guidinha do Poço* de Oliveira Paiva, e *Luiza Homem* de Domingos Olímpio deixando também traços em textos de ficção e poesia do período que se convencionou chamar pré-modernismo. (LEITE, 2006, p.67).

Antônio Candido em seu estudo, *Formação da literatura brasileira*, (2007, p. 528) classifica três fases diferentes do regionalismo na literatura brasileira: a primeira fase está presente no romantismo, na valorização da cor local e exaltações à natureza, num contexto que os românticos tinham o dever de construir a cultura nacional, nesta fase se destacam os mesmo escritores acima citados por Sylvia Leite. Nesta fase, também conhecido como “sertanismo”, era como se o Brasil verdadeiro estivesse no interior e o fascínio europeu concentrado no litoral.

A segunda fase, que contempla a virada do século XIX para o século XX, é a que Antônio Candido diz prevalecer a valorização do pitoresco que sobrepõe as qualidades humanas, dando ao homem um lugar secundário dentro da obra artística, como podemos perceber nas obras de Coelho Neto, Afonso Arinos, Simões Lopes Neto, dentro outros. Candido acredita que nesta fase a ‘literatura sertaneja’ deu lugar à pior sublitteratura de que há notícia em nossa história. (CANDIDO, 2007, p.528)

A terceira fase corresponde às obras desenvolvidas na década de Trinta e se pode perceber, nesse período, uma divergência nos propósitos que cada fase almejava. Apresenta-se aqui o que Candido chamou de “tomada de consciência do subdesenvolvimento”, marcado pelo reconhecimento das desigualdades e das peculiaridades históricas e sociais do país que se caracteriza por buscar o oposto daquela visão que disfarçava o “subdesenvolvimento, a miséria social, as carências, com a ilusão de que éramos um país rico e promissor.” Cândido (2007, p. 528) trata de ‘romancesocial’, ‘indigenismo’, ‘romancedo Nordeste’ os textos criados nesse contexto e pontua que os mesmo apresentavam uma visão mais madura do universo regional. Os personagens apresentavam peculiaridades que não vinham carregadas do exotismo e do pitoresco que muito frequentemente marcam as obras regionalistas. Essa transformação de perspectiva associa-se à superação do otimismo patriótico e à adoção de um tipo de pessimismo diferente do que ocorreria na ficção naturalista. A ficção produzida nos anos 30 vem contra a ficção naturalista, a primeira tinha como temática denúncia contra as classes dominantes, responsabilizando-as pelas mazelas regionais enquanto a segunda atribuía à má sorte do sertanejo como o resultado do seu destino individual.

A literatura desenvolvida a partir da década de 30 é um avanço na qualidade ao mostrar o homem local como uma figura que detém um saber que o faz sujeito diante do leitor, “que não se defronta mais com tipos e caricaturas, feitos para a diversão do cidadão³⁹ entediado, mas com ricas personagens, plenas de vivência, conhecimento e humanidade.” (LEITE, 2006, p.68).

Dissertar sobre o regionalismo envolve relações muito complexas, que podem muitas vezes originar algumas confusões; um aspecto básico no texto regionalista refere-se à linguagem, isso nas palavras de Leite (2006) é a forma como o texto registra a expressão do “outro” rústico, tão afastado de nós, que residem espaço rural e que

frequentemente é visto como inferior, porque é diferente. Ainda de acordo com Leite, nos textos regionalistas, em especial os que antecederam o modernismo, pode-se notar a oposição entre a expressão da personagem regional normalmente não policiada, próxima à oralidade, com traços dialetais, às vezes meio deformada, apresentada de modo anedótico e a expressão do narrador culto policiada, formal, elaborada em um português castiço, que demonstra certa erudição.

Lygia Chiappini em um importante estudo que reuniu dez teses sobre o regionalismo na literatura (1995) apresenta a problemática acerca do regionalismo como tendência literária sendo um fenômeno universal, não devendo se basear em sua negação para mostrar sua amplitude. De acordo com a autora, a análise deve ter como objetivo também o processo de superação dos seus próprios limites diante da potencialidade estética e sua possível explicação, enquanto obra literária do regionalismo. Por isso a necessidade de “criar uma linguagem que suprisse com verossimilhança a assimetria radical entre o escritor e o leitor citadino em relação ao personagem e ao tema rural e regional, humanizando o leitor em vez de aliená-lo em relação ao homem rural representado”. (CHIAPPINI, 1995, p.156)

Chiappini ainda pontua que a gênese do regionalismo se deu no conflito com a modernização, a industrialização e a urbanização, cujos resultados são claramente observados na produção literária não deixando de esclarecer que o regionalismo não é um gênero especificamente brasileiro.

[...] Estamos tão acostumados a pensar em experiências comuns através dos filtros alienantes proporcionado pelas diferenças de nacionalidade e raça que com frequência encaramos a particularidade dessas histórias como simples exotismo. Um processo social está acontecendo, numa sociedade à primeira vista estranha, e é isso que importa. Mas, à medida que vamos adquirindo uma perspectiva com base na longa história da literatura do campo e da cidade, vemos o quanto, em lugares e épocas diferentes, há um unificador numa história que, em última análise, deve ser encarada como comum a todos. (WILLIAMS, 1989, p.386)

Especificamente na literatura brasileira, o regionalismo pode mostrar e ainda mostra – mesmo com suas transformações no decorrer da história – a formação do povo brasileiro; cravado no desenvolvimento do Brasil desde a época da descoberta quando os romancistas brasileiros não faziam mais que copiar os europeus até sua emancipação literária. Chiappini acredita que o regionalismo é histórico e por esse motivo, não é imóvel e suas alterações transformam-se ao longo do desenvolvimento histórico nacional, espelhando-se nas mudanças ideológicas do Brasil e ao modo como foram encarados o subdesenvolvimento e o dualismo cultural.

Considerações Finais

Antonio Candido (2000) percebe que o regionalismo tende a sobreviver pelo menos enquanto existir uma “tensão dialética entre o Regional e o Universal” (p. 86). E a essa afirmação junta-se o fenômeno de sua permanência:

O que acontece é que ele vai se modificando e adaptando, superando as formas mais grosseiras até dar a impressão de que se dissolveu na generalidade dos temas universais, como é normal em toda obra bem-feita. E pode mesmo chegar à etapa onde os temas rurais são tratados com um requinte que em geral só se dispensado aos temas urbanos (CANDIDO, 2000, p.86-87).

Para complementar a ideia sobre essa tensão pode-se citar José Carlos Garbuglio (apud CHIAPPINI, 1995) quando escreveu que o regionalismo tem “fôlego de gato.” Quando a crítica o enterra ele ressurge com força maior. Isso nos leva a crer que a discussão sobre o regionalismo, especialmente o brasileiro, não encerra com a escola literária de Trinta. O regionalismo vai além, despontando como elemento primordial na compreensão do subdesenvolvimento do Brasil, e na forma como os escritores pontuaram essa temática no desenvolvimento da história. Se no princípio, havia uma exaltação do índio e da natureza, em seguida, se sobrepõem as questões humanas, ou seja, o local se destaca não como pano de fundo somente, mas entendido numa relação lógica do homem com o meio ao qual está inserido.

Referências Bibliográficas

ALMEIDA, José Maurício Gomes de. **A tradição regionalista no romance brasileiro (1857-1945)**. Rio de Janeiro: Achiamé, 1981.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2007.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. São Paulo: Publifolha, 2000. Col. Grandes Nomes do Pensamento Brasileiro.

CHIAPPINI, Ligia. Do beco ao belo: dez teses sobre o regionalismo na literatura. In: **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, vol.8, p.15, 1995, p. 153-159.

CUNHA, Fausto; DUTRA, Waltensir. **Biografia crítica das letras mineiras**. Rio de Janeiro: INL-MEC, 1956.

OLIVEIRA, Martins de. **História da Literatura Mineira**. Belo Horizonte: Itatiaia. 1958.

LAJOLO, Marisa. Regionalismo e história da literatura: quem é o vilão da história? In: FREITAS, Marcos Cezar. **Historiografia brasileira em perspectiva**. 6.ed., 2ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2010.

LEITE, Sylvia H. T. de A. Valdomiro Silveira e o regionalismo na literatura brasileira. **Itinerário**, Araraquara, n. 13, 1998.

LOBATO, Monteiro. **A barca de Gleyre**. São Paulo: Brasiliense, 1950.

PEREIRA, Lúcia Miguel. **História da Literatura Brasileira. Prosa de ficção de 1870 a 1920.** Rio de Janeiro: J. Olympio/MEC, 1973.

RANGEL, Godofredo. **Os humildes.** São Paulo. Editora Universitária. 1944.

RANGEL, Godofredo. **Vida ociosa.** Rio de Janeiro: Casa das Palavras, 2000.

RANGEL, Godofredo. **SUPLEMENTO LITERÁRIO:** edição especial centenário. Minas Gerais. Dezembro de 1984.

WILLIAMS, Raymond; tradução BRITTO, Paulo Henrique. **O campo e a cidade: na história e na literatura.** São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

ZILBERMAM, R e MOREIRA, M. E. **História da literatura e literatura brasileira.** Publicação do Curso de Pós-graduação em Letras. Instituto de Letras e Artes, PUCRGS, 1995.

HISTÓRIAS DE ALEXANDRE: O ELO PERDIDO NA OBRA DE GRACILIANO RAMOS

Edmar Monteiro Filho (UNICAMP/FAPESP)

RESUMO: Histórias de Alexandre, de Graciliano Ramos, ocupa posição secundária perante a crítica quando confrontado com o restante de sua produção. Publicado em 1944, entre *Vidas secas* (1938) e *Infância* (1945), quando seu autor já era escritor reconhecido e consagrado, a ponto de seus escritos serem aguardados e resenhados na grande imprensa carioca, Alexandre não recebe nenhuma atenção dessa imprensa ou da crítica literárias da época. Da mesma forma, os numerosos e diversificados estudos abordando a obra de Graciliano Ramos praticamente ignoram o livro. O presente trabalho pretende demonstrar esse descaso em torno de Histórias de Alexandre, tanto na época de sua publicação como ao longo da vasta fortuna crítica produzida em torno da obra do autor, relacionando algumas hipóteses que tentam explicar essa ocorrência.

PALAVRAS-CHAVE: Graciliano Ramos, Histórias de Alexandre, crítica literária.

Em 1943, Graciliano Ramos vivia num apartamento na Barra da Tijuca, Rio de Janeiro, acompanhado da segunda esposa, Heloísa, e das duas filhas pequenas, de onze e doze anos de idade. A mais nova, Clara Ramos, anos depois relatará que a maior parte do que o escritor dizia à época enquadrava-se na categoria das fábulas e que toda vez em que o pai se manifestava, as meninas consultavam-se, perguntando: "Não é, Cesária?" O bordão, incorporado às brincadeiras das crianças, fazia referência à fala do protagonista de *Histórias de Alexandre*, que pede o aval da esposa para suas narrativas carregadas de absurdo (RAMOS, 1979, p.164).

Graciliano já era, então, autor consagrado, considerado por muitos intelectuais do país como o maior romancista brasileiro vivo à época. Desde a publicação de *Angústia*, em 1936, e da consequente recepção majoritariamente favorável e entusiasmada da crítica, notas nas colunas literárias traduziam a expectativa pelo surgimento de novos títulos de autoria de Graciliano. O lançamento de *Vidas Secas*, em princípios de abril de 1938, foi objeto de resenha nos periódicos cariocas poucos dias depois (VIDAS, 24/04/1938, p.3). Em julho do mesmo ano, um ensaio sobre o livro ocupou praticamente metade da página de variedades do *Diário de Notícias*, do Rio de Janeiro (FUSCO, 1938, p.2).

Clara Ramos afirma que as histórias do personagem Alexandre, "espécie de Barão de Münchhausen sertanejo", começaram a ser gestadas ainda na pensão da Rua do Catete, de onde a família acabara de se mudar (RAMOS, 1979, 164). De fato, os primeiros manuscritos da obra estão datados de 1938⁴⁰, sendo possível encontrar capítulos do livro publicados em periódicos cariocas já nesse ano.

Em 23 de maio de 1944 – portanto, oito anos após o lançamento de *Vidas Secas*, última publicação de Graciliano em livro –, uma pequena nota na coluna *Livros do dia*, do jornal *A Manhã*, do Rio de Janeiro, anunciava o lançamento do livro *Histórias de Alexandre*, pela editora Leitura (A EDITORA, 1944, p.3). Dois dias depois, a prestigiada revista *Diretrizes* publicava a informação de que Graciliano Ramos estaria concluindo o primeiro volume de suas memórias, prometendo seu lançamento ainda

⁴⁰ Manuscrito de Primeira aventura de Alexandre, 10/07/1938. Arquivo Graciliano Ramos do Instituto de Estudos Brasileiros - IEB/USP – GR-M-03.03.

para o ano em curso e acrescentando que se tratava de "um livro que vem sendo esperado há muito tempo" (GRACILIANO, 1944, p.17). Informação de mesmo teor seria publicada logo depois no jornal *A Manhã* (E O ROMANCISTA, 1944, p.3). No início do ano seguinte, o periódico voltaria a mencionar o lançamento das memórias do escritor como livro "a sair" (A SAIR, 1945, p.3). Cinco dias depois, o jornal anunciava a entrega do livro ao editor José Olympio (GRACILIANO, 1945, p.3). A repercussão positiva causada por *Infância* alcançou os jornais cariocas pouco tempo depois de seu lançamento. No *Diário de Notícias*, Sergio Milliet acusa a profunda impressão causada pela leitura de *Infância* (MILLIET, 1945, p.25). Na mesma data, *A Manhã* aponta o enorme sucesso de crítica e público alcançado pelo livro.

Digno de nota é que o destaque dado pela imprensa literária aos escritos de Graciliano, seja antecipando a publicação de seus livros, seja ao comentá-los ainda no calor de seus lançamentos, não incluiu *Histórias de Alexandre*, ainda que os capítulos do livro tenham sido antecipados por esta mesma imprensa, concomitantemente a trechos de *Infância* e outros contos do autor. Durante a pesquisa junto às coleções de periódicos na Hemeroteca Virtual da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, no período abrangendo as décadas de 30 e 40 do século passado, a única menção específica a *Histórias de Alexandre* encontrada foi a nota de publicação no jornal *A Manhã*, citada acima.

A se considerar o depoimento de Clara Ramos, as histórias que acabariam compondo o livro faziam parte das preocupações literárias de Graciliano em meados de 1943. A publicação do livro, no ano seguinte, passará praticamente em branco na imprensa, não merecendo destaque comparável àquele dado a *Infância*.

Álvaro Lins fez publicar em sua coluna *Jornal de Crítica* de *O Correio da Manhã*, em 1947, uma série de artigos abrangendo a obra do escritor. A despeito de o título da matéria – *Visão geral de um ficcionista* – Lins sequer menciona *Histórias de Alexandre* em suas ponderações. Ao final do texto, afirma: "Com *meia dúzia de livros* (grifo meu), a obra do Sr. Graciliano Ramos já avulta hoje como uma das mais expressivas e valiosas da literatura brasileira..." Como se trata de artigo escrito a propósito do lançamento de *Insônia* e tendo em vista a menção a *Infância* entre os livros analisados, é de se concluir que Álvaro Lins considera a "obra" de Graciliano em livro como sendo composta tão somente por esses dois livros e pelos quatro romances que os precederam (LINS, 1947, p.2).

O silêncio na imprensa literária com relação ao livro à época de seu lançamento e mesmo posteriormente é parceiro de uma certa lacuna relativa a *Histórias de Alexandre* existente na fortuna crítica da obra de Graciliano Ramos. Tendo em vista a grandeza e a diversidade dessa fortuna crítica não é possível avaliar com absoluta segurança a dimensão de tal lacuna. O que se pode afirmar, em primeiro lugar, é que dentre o material pesquisado foi encontrado um percentual mínimo de menções a *Histórias de Alexandre* e de estudos relacionados ao livro. Em segundo lugar, é possível dizer que, mesmo análises que se debruçaram sobre a totalidade da obra do escritor, em geral deixaram de mencioná-lo ou classificaram-no entre os textos de menor qualidade ou importância. A pesquisa foi realizada junto à biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem – IEL, da UNICAMP, junto ao arquivo do escritor existente no Instituto de Estudos Brasileiros – IEB, da USP, e bibliografias obtidas pela internet, além da já mencionada busca junto aos acervos digitalizados de periódicos, disponibilizados pela Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

Ficção e Confissão, estudo de Antônio Cândido datado de 1956 e considerado o primeiro a contemplar a totalidade da obra de Graciliano Ramos publicada até então,

aborda em detalhes os quatro romances escritos pelo autor e os dois livros considerados autobiográficos: *Infância* e *Memórias do cárcere*. O crítico afirma que no intervalo entre as publicações de *Vidas secas* e *Infância*, Graciliano escreveu "alguns contos", no geral "mediócrs, constrangidos e dúbios" (CÂNDIDO, 1956. p.51), deixando de citar nominalmente os livros de contos *Dois dedos*, *Histórias Incompletas* e *Insônia*, publicados em 1945, 1946 e 1947, respectivamente, além de *Histórias de Alexandre*.

No ano de 1962, nove após a morte de Graciliano, *Histórias de Alexandre* reaparece em edição conjunta da Editora Martins, ao lado de outros dois textos do escritor, *A terra dos meninos pelados* e *Pequena história da República*, sob o título de *Alexandre e outros heróis*. Vale notar que a denominação original *Histórias de Alexandre* desaparece na reedição e que a afirmação do autor de que as histórias narradas por Alexandre pertencem ao folclore nordestino, constante na edição de *Histórias*, encontra-se no início do volume, em posição anterior ao prefácio de José Geraldo Vieira, encomendado para o relançamento. Assim, um exame apressado, inclusive do índice do livro, pode levar à falsa impressão de que *A terra dos meninos pelados* e *Pequena história da República* não passam de capítulos acrescentados após a última história narrada por Alexandre no livro original (RAMOS, 1970).

No mencionado prefácio, Vieira relembra sua amizade com Graciliano, iniciada pouco tempo depois da publicação de *São Bernardo*, e narra que, em 1962, deparou-se com um volume da recém-lançada edição de *Alexandre e outros heróis*, e afirma que ignorava que a editora Leitura publicara anos antes *Histórias de Alexandre*, apesar de se declarar "conhecedor minucioso" da obra do escritor (VIEIRA, 1970, p.16).

O volume 2 da coleção *Fortuna Crítica*, dedicado a Graciliano Ramos e publicado em 1978, traz uma série de estudos sobre a obra do escritor. Em nota preliminar, Sônia Brayner, responsável pela seleção dos textos, declara que o volume é composto por "alguns dos melhores momentos da crítica literária" acerca da obra do escritor (1978, p.12). Ressalvado o primeiro ensaio do volume, que veio à luz um ano antes do lançamento de *Alexandre*, nenhum dos demais menciona o livro.

Em *Graciliano Ramos e a crítica literária*, tese de mestrado do autor, publicada em 1989, Eunaldo Verdi realiza interessante e extenso levantamento e análise da fortuna crítica sobre a obra do autor alagoano existente à época. Verdi inventaria a fortuna crítica encontrada, ressaltando tratar-se de amostragem "em que está em jogo não tanto o levantamento exaustivo da vasta bibliografia existente, mas a tentativa de dar uma ideia do que significou a obra de Graciliano para a crítica" (1989, p. 50). Compõe quadros avaliativos, separando os estudos conforme o gênero de abordagem, como por exemplo, resenhas, estudos críticos, entrevistas, reportagens, metacrítica etc, e também segundo o objeto, ou seja, a que livro ou conjunto de livros se referiu esse estudo. É de se notar, de início, que *Histórias de Alexandre* sequer aparece entre os títulos listados no inventário, mas tão somente a reedição do livro, de 1962, como *Alexandre e outros heróis*. A obra vem acompanhada de *Viventes das Alagoas*, coletânea de crônicas publicada no mesmo ano, para compor o segmento "CF – Costumes e Folclore". Analisando os resultados obtidos, o autor conclui que a maioria dentre os 177 estudos analisados diz respeito à obra de Graciliano como um todo – cerca de 35% –, seguido pelos estudos biográficos – cerca de 30%. Os estudos voltados ao segmento "CF" são apenas três – 1,6% do total – todos na categoria "estudos críticos", sendo um da década de 60 e dois da década de 70 do século passado (VERDI, 1989, *passim*).

Na coletânea de ensaios publicada por ocasião do Seminário "Viva Graciliano", promovido pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte, em comemoração ao centenário de nascimento do escritor – 1992 –, nenhum dos quinze trabalhos

publicados, nem mesmo aqueles que abordaram o conjunto da obra do escritor alagoano, fazem menção a *Histórias de Alexandre* (DUARTE, 1992).

Carlos Aberto dos Santos Abel, em *Graciliano Ramos: cidadão e artista*, publicado em 1999, propõe uma “leitura totalizante, globalizante”, abrangendo vida e obra do autor alagoano. Mas, ainda que declare a preocupação com um estudo minucioso, que tem a intenção de apreciar a obra de Graciliano “mais agudamente”, Abel não reserva espaço a comentários sobre *Histórias de Alexandre*, mencionando-o tão somente na introdução de seu trabalho como “livro de causos” (1999, p.24).

Teresa, revista de literatura brasileira do programa de pós-graduação da área de Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, publicou em seu segundo número, de 2001, a seção “Documento”, inteiramente dedicada à obra de Graciliano Ramos. São doze trabalhos que analisam seus escritos sob os mais diversos enfoques, em cerca de cem páginas. Nenhum dos textos ali reunidos traz qualquer citação a *Histórias de Alexandre* (TERESA, 2001).

Dentre o material pesquisado, à exceção do citado prefácio de José Geraldo Vieira, do posfácio escrito por Osman Lins para a edição de 1975 de *Alexandre e outros heróis*, pela Editora Record, e de artigo de Odalice de Castro Silva, que interpreta o livro a partir desse posfácio (2010, p.1), o primeiro trabalho que menciona especificamente *Histórias de Alexandre é Graciliano Ramos*, de Wander de Melo Miranda, de 2004. O livro aborda a obra de Graciliano como um todo e realiza brevíssimo estudo sobre *Alexandre*, no capítulo denominado “Textos esparsos”, no qual estão englobados os outros dois livros que compõem *Alexandre e outros heróis*, além de *Viventes das Alagoas*, *Linhas tortas* e o livro de contos *Insônia* (2004, pp. 70 a 75).

O olho torto de Graciliano Ramos: metáfora e perspectiva, artigo datado de 2004, foi o primeiro texto encontrado a abordar especificamente *Histórias de Alexandre*. O autor, Erwin Torralbo Gimenez, realiza cuidadosa análise do livro, abordando-o como momento especial dentro do conjunto da obra do escritor. Ao situar o livro comparativamente perante os demais títulos publicados por Graciliano, observa Gimenez:

As *Histórias de Alexandre*, por exemplo, repousam na sombra dos títulos centrais da obra. Contudo, se não merecem compor o núcleo primeiro, não deixam de o apontar como satélite intrinsecamente ligado ao projeto do autor (GIMENEZ, 2010, p.1).

Em *Graciliano Ramos e o desgosto de ser criatura*, publicado em 2008, Jorge de Souza Araújo, dedica um capítulo a analisar os contos de Graciliano, incluindo aí as narrativas de *Alexandre*. No subcapítulo *Alexandre, outros símiles e epopéias*, dedicado à análise dos três livros que compõem *Alexandre e outros heróis*, Araújo afirma:

(...) os estudiosos da literatura brasileira, no ensaísmo e na história, não se ocuparam de *Alexandre e outros heróis* e com isso cometeram notório equívoco. Só para ficarmos nos manuais historiográficos e nomes mais conhecidos, dispensam-se do comento da *obra miúda* (grifo meu) de Graciliano Ramos: Wilson Martins, Alfredo Bosi, Ronald de Carvalho, Afrânio Coutinho, Antônio Cândido, José Aderaldo Castello, Nelson

Werneck Sodré – o que significa implicar quase todos (ARAÚJO, 2008, p.162).

Um apanhando estatístico sobre as vendas dos livros de Graciliano, entretanto, parece fazer crer que o desinteresse de imprensa e crítica acerca das narrativas de Alexandre não fez eco entre os seus leitores. O jornal *Gazeta de Alagoas*, em sua edição de 27 de outubro de 1991, informa que haviam sido vendidos quase seis milhões de exemplares de seus livros até aquela data, contados aqueles traduzidos e lidos em vinte e seis países. Somados os exemplares comercializados no país e no exterior, *Vidas secas* aparece como o título mais vendido de Graciliano, totalizando cerca de dois milhões e setecentas mil unidades. Em seguida, vem *São Bernardo*, com pouco menos de um milhão e meio de exemplares. Mas, a seguir, com pequena vantagem em números totais sobre o consagrado romance *Angústia* (bastante vendido no exterior, segundo a matéria), mas superando-o em larga margem quando levado em conta apenas os livros vendidos no país, aparece *Alexandre e outros heróis*. A se levar em consideração os números apresentados, o personagem praticamente ignorado pelos estudiosos atraiu um interesse de público superior às reconhecidas páginas de *Angústia*, *Infância* e *Memórias do cárcere*⁴¹.

Assim, as informações elencadas até aqui apontam para um quadro em que *Histórias de Alexandre*, ainda que publicado em momento criativo privilegiado de Graciliano, momento este em que seu prestígio como escritor garantia visibilidade e interesse para seu trabalho, foi praticamente ignorado pela imprensa literária, habituada a saudar com entusiasmo ou, ao menos, registrar prontamente os lançamentos de escritos de sua lavra. É possível afirmar também que o livro permaneceu cercado de indiferença no que diz respeito aos estudos literários, sobretudo quando se leva em conta a dimensão do interesse despertado pela obra do autor alagoano. Os breves olhares dirigidos às narrativas de Alexandre, são, quase em sua totalidade, secundários a um olhar voltado ao estudo da produção de Graciliano como um todo ou de aspectos gerais de sua escrita. Observável ainda que os poucos estudos que mencionam *Histórias de Alexandre* o fazem a partir da reedição póstuma da obra, de 1962, no mais das vezes compartilhando as análises com os outros dois títulos que compõem *Alexandre e outros heróis*. Vale dizer também que esses poucos estudos concentram-se em geral num período compreendido pelos últimos dez anos, alguns deles, inclusive, apontando para o silêncio que envolve *Alexandre* e considerando-o "injusto", quando se leva em conta as qualidades literárias do livro e as possibilidades que oferece para estudo da obra de Graciliano sob novos e interessantes aspectos.

Algumas hipóteses podem ser apresentadas para discussão dos aspectos apontados acima.

As biografias de Graciliano escritas por Dênis de Moraes e Clara Ramos destacam a importância dos relatórios de prestação de contas do município de Palmeira dos Índios, escritos pelo então prefeito da cidade, para alavancar sua carreira literária. A partir da publicação no Diário Oficial de Alagoas, trechos desses relatórios apareceram em inúmeros jornais de todo o país, trazendo notoriedade ao autor, por conta das evidentes qualidades literárias do texto, que destoavam completamente da linguagem burocrática usualmente empregada na escrita de tais documentos. Da capital federal, sabedor que o autor dos famosos relatórios estaria escrevendo um romance, o poeta

⁴¹ Página original do jornal *Gazeta de Alagoas*, Seção Especial, página B-12, 27/10/1991. Arquivo Graciliano Ramos do Instituto de Estudos Brasileiros - IEB/USP.

Augusto Frederico Schmidt, proprietário de editora, escreveria a Graciliano oferecendo-se para publicar o livro (MORAES, 1996, p.66). *Caetés* sairia em 1933, recebendo elogios da crítica e comparações com a prosa de Eça de Queirós. No ano seguinte, seria a vez de *São Bernardo* merecer os aplausos da crítica literária ao ser publicado pela Editora Ariel, encabeçada pelo prestigiado crítico Agripino Grieco. A edição de *Angústia* seria negociada com o editor José Olympio e sairia em 1936, enquanto o escritor se achava encarcerado. A partir do grande sucesso alcançado pelo livro, Olympio editaria a seguir outros títulos de Graciliano: *Vidas Secas*, *Infância*, *Insônia* e *Memórias do Cárcere*, este último postumamente, em quatro volumes.

No momento do lançamento de *Angústia*, a Livraria e Editora José Olympio mantinha contrato com alguns dos mais renomados autores do país, como José Lins do Rego, Carlos Drummond de Andrade, Raquel de Queirós, Manoel Bandeira, Monteiro Lobato, Gilberto Freyre e Jorge Amado, além de críticos como Tristão de Athayde e Álvaro Lins. Fundada em 1931, em São Paulo, nas décadas seguintes o prestígio do editor não pararia de crescer, a ponto de ocupar, entre os anos de 1940 e 1950, o posto de maior editora do país. Os lançamentos da editora eram anunciados nas páginas de importantes periódicos cariocas e o jornal *A Manhã*, numa entrevista publicada em em 1942, qualifica o editor como "revolucionário do mercado editorial" e o "mais importante dos nossos editores (REVOLUCIONANDO, 1943, p.3).

Histórias de Alexandre foi publicado em primeira edição pela Companhia Editora Leitura, do Rio de Janeiro, empresa fundada em 1942, que editava a prestigiosa revista *Leitura*, mas que estava longe de possuir prestígio e um plantel de autores semelhantes aos da Livraria e Editora José Olympio. A pesquisa realizada junto aos jornais cariocas no período compreendido entre 1940 e 1949 revelou que as menções aos lançamentos da editora são 80% menores que as voltadas àqueles da José Olympio. Dessa forma, ainda que não tenha sido efetuada uma análise comparativa detalhada dos catálogos dessas editoras no período, é possível afirmar que os títulos editados por José Olympio possuíam visibilidade destacada na imprensa carioca, visibilidade esta que superava substancialmente a oferecida às editoras de menor porte, como a Leitura, por exemplo. Tal diferença seria devida, muito provavelmente, à própria quantidade e diversidade das publicações da José Olympio e é de se supor que sua capacidade de distribuição e divulgação de seus livros superasse a de suas concorrentes.

Tais aspectos podem ter concorrido que *Histórias de Alexandre*, em sua edição pela editora Leitura, tenha sido pouco lido e comentado. O fato de que José Geraldo Vieira – que se declara, recorde-se, conhecedor da obra de Graciliano – afirmar no prefácio a *Alexandre e outros heróis* que desconhecia o lançamento de 1944, pode ser atribuído a uma edição que alcançou pouca visibilidade, por conta de uma distribuição precária. O fato de Graciliano Ramos ter optado por lançar o livro por uma editora de menor destaque quando já publicava pela casa editorial de maior prestígio da época pode ser interpretado como possível desinteresse do editor ou algum desacerto entre este e o escritor. De se notar que, quando José Olympio faz publicar as "obras completas" de Graciliano, em 1947, inclui tão somente os títulos que já publicara anteriormente – *Angústia*, *Vidas secas*, *Infância* e o livro de contos *Insônia* – mais os dois primeiros romances, *Caetés* e *São Bernardo*, que haviam saído por outras editoras.

Também é de se considerar que a própria publicação antecipada e simultânea de capítulos de *Alexandre* e de *Infância* em jornais e revistas recebe atenção diferente. Enquanto os trechos de *Infância* são anunciados como prévias de um livro de memórias do escritor, criando expectativa pelo lançamento da obra, os contos que acabariam reunidos em *Histórias de Alexandre* são publicados em geral com o subtítulo de

"história para crianças", sem que se anuncie qualquer intenção do autor de compor com eles um livro único, voltado para o registro do folclore nordestino ou da fábula.

Assim, tendo em vista o intervalo de poucos meses transcorrido entre as publicações de *Alexandre e Infância*, é possível que o primeiro tenha sido "esmagado" pelo suspense criado em torno de um livro de memórias de um escritor conhecido e respeitado, pelo maior poder de propaganda de uma grande editora e/ou pelo preconceito envolvendo a literatura infanto-juvenil, gênero ao qual *Histórias de Alexandre* vincula-se desde que partes de seu conteúdo começam a ser divulgados. Aliás, pode ter partido dessa vinculação uma possível falta de interesse de José Olympio em publicar mais esse título de um de seus mais importantes contratados. O editor talvez não reservasse espaço para o segmento infanto-juvenil entre suas publicações.

Histórias de Alexandre é lançado pela editora Leitura como parte de uma coleção intitulada "Menino-Homem". Comentário acerca do lançamento da coleção, publicado no *Correio da Manhã*, em 28 de julho do mesmo ano, afirma que "o título diz tudo", acrescentando que a linguagem é "simples mais (sic) cuidada – ao contrário dos que supõem ser apropriado para as crianças e adolescentes o estilo bobo" (LIVRO, 1944, p.2).

A já citada nota publicada no jornal *A Manhã*, única encontrada entre o material pesquisado a mencionar a publicação de *Histórias de Alexandre*, acrescenta uma observação que parece traduzir de alguma forma prováveis más vontades com relação ao livro. O articulista define a publicação como uma "História folclórica sobre dois tipos característicos do Norte", e acrescenta: "O que parecerá estranho, porém – sobretudo aos que resolveram transformar a literatura em arma de guerra – é o romancista publicar um livro assim, de divertidas histórias, em momento de tanta luta" (A EDITORA, 1944, p.3).

Outra observação, esta publicada na *Revista da Semana*, em 14 de setembro de 1946, parece considerar que Graciliano deve se manter distante dos textos que fujam aos registros presentes em seus consagrados escritos. Extensa matéria dedicada à literatura infantil qualifica Graciliano entre os autores de "obras de grande sucesso" no gênero, certamente referindo-se a *A terra dos meninos pelados* e/ou *Histórias de Alexandre*, únicos de seus títulos enquadráveis nesse segmento. Mas acrescenta, logo a seguir: "Graciliano, entretanto, não é o autor ideal para as crianças. É um tanto agressivo, tem uma linguagem bem mais apropriada ao terreno dentro do qual é um grande escritor: o romance no gênero 'Vidas secas'" (NÓBREGA, 1946, p.14). O comentarista sugere ainda que Graciliano se mantenha fazendo uma literatura adulta, já que sua linguagem "agressiva" seria inadequada às crianças.

Tais notas, que parecem traduzir uma tendência, seja dos próprios articulistas ou do momento editorial em que *Alexandre* vem à tona, no sentido de desvalorização tanto da literatura de registro folclórico como daquela dirigida ao público infanto-juvenil, juntam-se às hipóteses anteriormente apresentadas para tentar lançar algumas explicações para o silêncio que cercou o lançamento de *Histórias de Alexandre* e o posterior desinteresse da crítica em relação ao livro. Sobre o tema, afirma Edwin Gimenez:

Essas breves narrativas sofrem ainda, para as lançar à margem, dois preconceitos: literatura infanto-juvenil e recolha de folclore nordestino. Tais selos se convertem em prejuízos à sua interpretação, pois levam a ignorar o trabalho de recriação desses gêneros, e pior, desviam o leitor de Graciliano Ramos de

ver aí firmada, em chave metafórica, a sua marca autoral (GIMENEZ, 2004, p.1).

No mesmo sentido de tais abordagens é necessário ainda acrescentar que as apreciações efetuadas por Antônio Cândido em *Ficção e confissão* podem ter contribuído para lançar *Alexandre* a um imerecido ostracismo. Cândido, assim como o fizera antes Álvaro Lins, desconsidera as narrativas curtas de Graciliano e, tendo em vista a qualidade das análises ali contidas e o fato de constituírem as primeiras páginas a realizar essa observação panorâmica das páginas do célebre escritor, *Ficção e confissão* tornou-se referência quase obrigatória para todo e qualquer estudioso da obra de Graciliano. Assim, suas opiniões podem ter se encarregado de lançar definitiva condenação sobre todos os livros ali não abordados e também no que diz respeito às qualidades de Graciliano Ramos como contista, realizando uma espécie de resumo da obra que levou parte dela – aí incluído *Histórias de Alexandre* – ao esquecimento. Se Álvaro Lins disse em seu *Jornal de Crítica* que, rigorosamente, nenhum dos textos de *Insônia* deveria ser considerado conto, Antônio Cândido afirmou sobre todos os textos não incluídos no conjunto de seis livros considerados ficcionais ou autobiográficos: "... falta-lhes certa gratuidade artística e a capacidade de afundar-se sinceramente numa situação limitada, esquecendo possíveis desenvolvimentos, sem o quê dificilmente se manipula um bom conto" (CÂNDIDO, 1956, p.51).

É provável que os diversos fatores enumerados agiram simultaneamente para determinar que *Histórias de Alexandre* fosse colocado à margem da reconhecida obra de Graciliano Ramos. Aspectos editoriais e o momento da publicação do livro podem ter ocasionado uma espécie de concorrência diante de outro título do escritor, *Infância*, tendo este saído vencedor na disputa pelas atenções da imprensa e da crítica. Também certo preconceito envolvendo as opções estilísticas utilizadas pelo escritor em *Alexandre* podem ter contribuído para acentuar essa tendência. Já as opiniões emitidas por renomados críticos literários, como Álvaro Lins e Antônio Cândido, considerando apenas os quatro primeiros e os dois últimos livros escritos por Graciliano como dignos de interesse – ressaltando-se o fato de que, em momento algum, nenhum dos críticos refira-se especificamente a este – teriam reforçado a indiferença pelos demais, aí incluído *Histórias de Alexandre*. Vale lembrar que, a despeito disso e a se dar crédito aos dados estatísticos relacionados às vendas dos diversos livros de Graciliano apresentados anteriormente, a edição conjunta *Alexandre e outros heróis* representa grande sucesso de público.

Referências Bibliográficas

ABEL, Carlos Alberto dos Santos. **Graciliano Ramos: cidadão e artista**. Brasília: Editora UNB, 1999.

ARAUJO, Jorge de S. **Graciliano Ramos e o desgosto de ser criatura**. Maceió: EDUFAL, 2008.

BRAYNER, Sônia (org.). **Graciliano Ramos**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

CÂNDIDO, Antonio. **Ficção e confissão**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1956.

DUARTE, Eduardo de Assis (org.). **Graciliano revisitado**. Natal: Editora Universitária, 1995.

GIMENEZ, Edwin T. O olho torto de Graciliano Ramos: metáfora e perspectiva. USP. São Paulo: n° 63, nov. 2004. Disponível em:
http://www.revistasusp.sibi.usp.br/scielo.php?pid=S0103-99892004000400016&script=sci_arttext. Acesso em 28/11/2012.

LINS, Osman. **O mundo recusado, o mundo aceito e o mundo enfrentado**. Posfácio a Alexandre e outros heróis. 35ª ed. Rio de Janeiro RJ: Record, 1994;

MIRANDA, Wander Melo. **Graciliano Ramos**. São Paulo: Publifolha, 2004.

MORAES, Dênis de. O velho Graça. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1996.
NÓBREGA, Adhemar. Leitores de calças curtas. **Revista da Semana**. Rio de Janeiro: n° 37, 19/04/1946. Disponível em
http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=025909_04&PagFis=19123.
Acesso em 28/11/2012.

RAMOS, Clara. **Mestre Graciliano**: confirmação humana de uma obra. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

RAMOS, Graciliano. **Alexandre e outros heróis**. 7ª ed. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1970.

RAMOS, Graciliano. **Alexandre e outros heróis**. 35ª ed. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 1994.

RAMOS, Graciliano. **Angústia**. 52ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2000.

RAMOS, Graciliano. **Caetés**. 12ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1976.

RAMOS, Graciliano. **Histórias de Alexandre**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2009.

RAMOS, Graciliano. **Infância**. 18ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1982.

RAMOS, Graciliano. **Insônia**. 13ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1977.

RAMOS, Graciliano. **São Bernardo**. 42ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1984.

RAMOS, Graciliano. **Vidas Secas**. 87ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2002.

RAMOS, Ricardo. **Graciliano**: retrato fragmentado. São Paulo: Siciliano, 1992.

SILVA, Odalice de Castro. Parábolas da recriação da realidade. **Revista do GELNE**. v. 3, n. 1, 2001. Disponível em: www.gelne.ufc.br/revista_ano3_no1_34.pdf. Acesso em 30 de maio de 2010.

TERESA, **Revista de literatura brasileira**. N°2. São Paulo: Ed. 34, 2001.

VERDI, Eunaldo. **Graciliano Ramos e a crítica literária**. Florianópolis: Ed. da UFSC, 1989.

VIEIRA, José G. **A dioptria de Alexandre**. Prefácio a Alexandre e outros heróis. 7ª ed. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1970.

PERIÓDICOS (HEMEROTECA VIRTUAL DA BIBLIOTECA NACIONAL - RJ)

A EDITORA Leitura anuncia um livro de Graciliano Ramos. **A Manhã**. Rio de Janeiro: 23/05/44, p.3. Disponível em:
<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=116408&PagFis=23212>. Acesso em 28/11/2012.

A SAIR: "Memórias"... **A Manhã**. Rio de Janeiro: 16/02/45, p.3. Disponível em:
<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=116408&PagFis=25808>. Acesso em 28/11/2012.

E O ROMANCISTA Graciliano Ramos... **A Manhã**. Rio de Janeiro: 30/05/44, p.3. Disponível em:

<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=116408&PagFis=23276>. Acesso em 28/11/2012.

FUSCO, Rosário. Modernos e modernistas. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro: 03/07/38, 1º Suplemento, p.2. Disponível em:

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_01&PagFis=36356. Acesso em 28/11/2012.

GRACILIANO Ramos e suas memórias. **Diretrizes**. Rio de Janeiro: 25/05/44, p.17. Disponível em:
<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=163880&PagFis=5838>. Acesso em 28/11/2012.

GRACILIANO Ramos entregou ao editor... **A Manhã**. Rio de Janeiro: 21/02/45, p.3. Disponível em:
<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=116408&PagFis=25858>. Acesso em 28/11/2012.

LINS, Álvaro. Visão geral de um ficcionista. **Correio da manhã**. Rio de Janeiro: 04/07/1947, p.2. Disponível em:
http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=089842_05&PagFis=37103. Acesso em 28/11/2012.

LIVRO sobre o quilombo dos Palmares e a verdade. **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro: 28/07/44, p.2. Disponível em:
http://memoria.bn.br/DOCREADER/DocReader.aspx?bib=089842_05&PagFis=21798. Acesso em 28/11/2012.

MILLIET, Sergio. Notas de leitura. **Diário de Notícias**. Rio de Janeiro: 21/10/45, p.25.
Disponível em:
http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=093718_02&PagFis=25008.
Acesso em 28/11/2012.

REVOLUCIONANDO o nosso mercado editorial. **A Manhã**. Rio de Janeiro: 07/02/43,
p.3. Disponível em:
<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=116408&PagFis=18584>. Acesso
em 28/11/2012.

VIDAS Seccas. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro: 24/04/38. 1º Suplemento, p.3.
Disponível em:
http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=093718_01&PagFis=35586.
Acesso: 28/12/2012.

ALUNO OU PARCEIRO NA EDUCAÇÃO A DISTÂNCIA?

Eliana Maria Severino Donaio Ruiz (UEL/USF)

RESUMO: Este trabalho pretende discutir, a partir de um olhar discursivo, o posicionamento enunciativo do aprendiz pelo sujeito autor de materiais de ensino a distância, revelando a maneira como os produtores desses materiais procuram posicionar sócio-historicamente seus leitores. Por estarem focadas na díade “aprendiz autônomo”, recorrente na literatura especializada sobre EaD, as representações a que os dados nos conduzem, em conformidade ao gesto interpretativo que tecemos, nos permitem propor um eixo de análise centrado na relação que denominamos “dentro / fora”. Esperamos que o mesmo nos permita discutir o mascaramento das relações de poder que se operam em rede no universo educacional, reforçando a assimetria e garantindo formas regulares de ação pedagógica, internalizadas e naturalizadas pela fixidez dos lugares sócio-historicamente demarcados para serem ocupados na sala de aula pelos agentes do processo de ensino-aprendizagem, seja este presencial ou virtual.

PALAVRAS-CHAVE: Aluno; Ead; Representações.

Introdução

Focalizaremos, para fins da presente análise, um segundo grupo de dados dos *corpora* de nossa pesquisa acerca das representações de aluno em materiais veiculados *online* para cursos superiores na modalidade EaD: os materiais didáticos, propriamente ditos, de cursos de graduação em Letras a distância.⁴²

Os materiais didáticos de Educação a Distância

Muito embora o senso comum aponte para a expectativa de que, na educação a distância (EAD), as coisas se processem de forma diferente do ensino presencial, a leitura desse material como um todo nos deu a sensação de estarmos diante de um livro didático como outro qualquer, exceto pelas inúmeras referências ao próprio ambiente virtual de aprendizagem, mediado pelo computador, e aos elementos nele envolvidos, como a existência de tutores, de ferramentas do tipo fórum, *links* e congêneres – que por questões de espaço não discutiremos neste trabalho. De modo que, o primeiro aspecto a ressaltar é: o que faz o material analisado nos trazer à memória discursiva o que entendemos por livro didático?

O ponto crucial que nos permite oferecer uma resposta a essa questão nos é apontado por Coracini (1999, p. 12), que trata o livro didático “como o lugar de estabilização, legitimado pela escola e pela sociedade, [que] define, para professores e alunos, [...] o que e como se deve ensinar / aprender, estabelecendo também um perfil para o aluno e o professor” – lugar este que, por (re)apresentar velhos procedimentos e esquemas, apenas constrói a ilusão do novo. Ora, qual seria o papel do material didático veiculado *online* (vale ressaltar, aí não designado pela expressão *livro didático*), senão estabilizar os velhos procedimentos de ensino-aprendizagem, travados na conhecida relação de poder entre, de um lado, um agente do saber e, de outro, um aprendiz? Os recortes discursivos que seguem vêm a confirmar isso:

⁴² Um primeiro grupo de dados, os manuais de aluno, foi objeto de análise em Ruiz (2011).

RD1 Cada uma das unidades está organizada **de forma a** facilitar os seus estudos e estruturada **de acordo com** as **orientações** de elaboração dos **cadernos didáticos** dos cursos da UAB: NOME DA UNIDADE seguido de sua APRESENTAÇÃO com especial ênfase para seus OBJETIVOS. [...] Na sequência, segue-se o desenvolvimento do conteúdo, subdividido em **tópicos**, de forma **ilustrada**, em linguagem **clara e acessível**. (D_port._4_p.11_ensino de gramática na escola).⁴³

A legitimação do material, aqui referenciado como *cadernos didáticos* – fazendo ecoar em nossa memória a velha expressão “livros didáticos” – é dada pela referência à UAB, como instância superior: o material estaria estruturado em conformidade, em concordância (*de acordo*) com o que está previsto pelas *orientações*, isto é, a direção, a guia, a conduta previamente determinada por esse órgão. Por essa razão, e a fim de atender ao caráter de didatização esperado, sua organização seria feita de modo a *facilitar* os estudos, isto é, removendo eventuais dificuldades – aqui a estrutura sintática modal (*de forma a*) serve para subordinar a configuração do material às determinações oficiais. Isso se verificaria de três formas: 1. pelo fatiamento do conteúdo (que estaria *subdividido*) em tópicos – as unidades do material, atribuindo um caráter compartimentalizado ao conhecimento, entram em substituição ao professor, antes o responsável por facilitar a aprendizagem, por “pegar na mão” do aluno e, muitas vezes, por simplificar a banalizar o conteúdo; 2. pela presença de ilustrações – linguagem figurativa, típica de livros infantis; e 3. pelo emprego de uma linguagem *clara e acessível* – referência explícita à expectativa de que não haja malentendidos, nem obstáculos à interpretação desejada.

As atividades propostas, por sua vez, em nada parecem divergir do que tradicionalmente figura nos livros didáticos presenciais:

RD2 **Analise** cada um dos princípios enumerados por Zabala. **Refleta** sobre a importância e a pertinência de se considerar cada um deles no momento de planejar as suas aulas. Agora, **faça** comentários, no fórum destinado à discussão das atividades, sobre o valor desses princípios para o bom andamento das atividades de ensino de Língua Portuguesa. (D_port._4_p.35_ensino de gramática na escola)

É incontável, na proposta das atividades, o número de formas verbais imperativas em sua modalidade deôntica (*Analise, Refleta, faça*). Lembramos, com Koch (1993, p. 75), que “[se] consideram as modalidades como parte da atividade ilocucionária, já que revelam a atitude do falante perante o enunciado que produz”. Na esteira de Récanati (1982, apud Coracini, [1991] 2007) as três modalidades da frase (declarativa, interrogativa e imperativa) corresponderiam, respectivamente, às três forças ilocucionárias fundamentais (os atos de asserção, questionamento e prescrição) e às três modalidades clássicas (aléticas, epistêmicas e deônticas). Levando-se em conta que “as modalidades constituem verdadeiras estratégias retórico-argumentativas – na medida em que pressupõem uma intencionalidade discursiva, não podendo ser isoladas do ato de fala em que estão inseridas (CORACINI, [1991] 2007, p. 120) –, podemos entender que tais formas funcionam como verdadeiros atestados das relações de poder

⁴³ Grifos dos autores. Nesta seção e na próxima, ao apresentarmos os recortes, indicaremos a instituição (por meio de maiúsculas), a modalidade do curso (se português, inglês ou espanhol), o ano escolar (quando houver indicação no original), a página do material e o tema em foco.

que perpassam o ensino a distância. E por que poderiam figurar no ensino presencial sem causar nenhuma estranheza, tais formas verbais denunciam a manutenção, no virtual, das mesmas relações de poder da instituição escolar presencial, onde cabe aos donos do saber determinar o que e como deve ser ensinado, com a diferença de que as condições de produção estão circunscritas à internet.

Mas, de par com essa (re)afirmação das relações de poder sobre as quais se assenta o ensino a distância, emergem, do material analisado, tal como discutimos no caso dos guias de aluno (RUIZ, 2011), representações de aluno (ao lado de representações de professor, aqui não tematizadas) focadas numa díade curiosa, para não dizer incoerente: a do *aprendiz autônomo*. Ou seja, se, por um lado, o material didático é dirigido àquele indivíduo que, por hipótese, não detém o conhecimento e, por isso, deve ser guiado para poder aprender, por outro, e ao mesmo tempo, é voltado ao indivíduo dito autônomo, que detém as rédeas de sua própria aprendizagem. Vejamos como isso funciona discursivamente.

Parece claro que os autores de livros didáticos (voltados para o ensino presencial tradicional) e, igualmente, os autores de materiais de ensino a distância procuram posicionar sócio-historicamente seus leitores de maneira precisa. Constante é a recorrência de atividades que remetem sujeitos-leitores do material *online* ao lugar reservado à aprendizagem:

RD3 No final da introdução, o autor propõe as seguintes questões: What does 'grammar' mean? What is the place of Grammar in the structure of language as a whole? Escreva um parágrafo **tentando** responder, de forma sucinta, as questões propostas. (D_ingl._4_p.22_morfossintaxe da língua inglesa)

Emerge, da forma verbal escolhida para se solicitar a atividade (*escreva [...] tentando responder*), o sentido de que ao aluno cabe apenas fazer tentativas, experiências, ensaios, arriscando-se ou aventurando-se em busca de uma possível resposta assertiva. Por se lhe atribuir um espaço de aprendiz (daquele que está em vias de se tornar apto a deter um certo saber, em consequência de estudo e observação), não se espera do aluno outra atitude que não a do exercício, do treinamento ou adestramento – manobras essas que, espera-se, vão permitir que ele desenvolva habilidades que o capacitem a, enfim, oferecer a resposta esperada às questões propostas. A ideia pressuposta é a de que é o texto que autoriza uma certa leitura, independentemente do leitor e da situação de enunciação, não o sujeito enquanto participante de uma determinada formação discursiva. Tal como no livro didático tradicional, em que o texto constitui, segundo Coracini (1995] 2002, p. 18), “o lugar instituído do saber e, por isso mesmo, funciona pedagogicamente como objeto onde se inscreve a verdade, que parece atemporal e definitiva, verdade essa a ser decifrada (des-coberta) e assimilada pelo aluno”, aqui, no material didático virtual, ocorre o mesmo. O recorte discursivo 4, a seguir, constitui mais um exemplo desse posicionamento enunciativo do aluno impingido pelo material:

RD4 ATIVIDADE. Ampliando os horizontes sobre a evolução da Língua Portuguesa, propomos **procurar** examinar as semelhanças desses idiomas no que concerne a sua origem. Encontradas essas conclusões, este será o assunto de debate do seu próximo fórum temático. **SUCESSO! VOCÊ SERÁ CAPAZ!!!** (C_port._1_p.18_história)

Observe-se que se propõe ao aluno *procurar* fazer algo, isto é, empenhar-se / esforçar-se por, empregar todos os recursos disponíveis para, remetendo-nos ao mesmo sentido anteriormente apontado de que “ainda não se chegou lá”, efeito esse corroborado pelo incentivo final *VOCE SERÁ CAPAZ!!!*, escrito destacadamente em caixa alta, com exclamações triplas. O verbo, na forma do futuro do presente (*será*) (re)vela que a capacidade é algo que ainda não está ao alcance do aprendiz; a representação de aluno pelo material é, portanto, a de um indivíduo incapaz. Tanto é assim, que ele precisa da atuação de um novo elemento no processo de ensino-aprendizagem a distância, o tutor, como posto no recorte abaixo:

RD5 ATIVIDADES. Reflita sobre Variação Linguística e o conceito de certo e errado x adequado e inadequado presente na charge abaixo. **Discuta suas conclusões com o tutor** presencial. (D_port._4_p.25_ensino de gramática na escola)

Na atividade proposta, solicita-se que o aluno *discuta* (examine, investigue) *suas conclusões com o tutor*, pois parte-se do princípio de que, pela própria natureza do processo, em se tratando de aprendiz, elas podem ser problemáticas, incertas, dada a representação que se tem deste. O tutor é o elemento mais próximo do aluno, na cadeia das relações hierárquicas a distância. Segundo Belloni ([1999] 2009), o uso das TICs na educação segmentou o ato de ensinar em múltiplas tarefas, levando à “transformação do professor de uma entidade individual em uma entidade coletiva”: professor formador, conceitor de materiais, professor pesquisador, professor tutor, tecnólogo educacional (*designer* educacional) e monitor. Esse desdobramento da função docente, que no ensino presencial é assegurada por um indivíduo (com exceção da autoria dos livros didáticos), na EaD inclui a figura do tutor, que é quem “orienta o aluno em seus estudos relativos à disciplina pela qual é responsável, esclarece dúvidas e explica questões relativas aos conteúdos da disciplina; em geral participa das atividades de avaliação” (BELLONI, [1999] 2009, p. 83). O tutor seria, assim, o responsável por acompanhar mais de perto o aprendiz durante seu processo de aprendizagem, que, dentro da cadeia de relações de poder, tal qual no ensino presencial, ocupa a última posição.

Por fim, também são recorrentes no material propostas de atividades que remetem esses mesmos aprendizes a um lugar discursivo outro, ocupado por alguém em busca de uma suposta autonomia:

RD6 As SUGESTÕES e DICAS PARA ESTUDOS e para PESQUISAS COMPLEMENTARES estão localizadas junto aos textos. Elas são **oportunidades para** você **se tornar** um **aprendiz autônomo**, qualidade que hoje se faz cada vez mais necessária em todas as áreas. Após cada unidade estão as REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS e, ao final da disciplina, você encontrará um breve RESUMO com os principais pontos abordados. Lembre-se de que a realização das atividades avaliativas é **obrigatória**. Sucesso! (D_4_p.11_ensino de gramática na escola)

A expressão nominal usada para fazer referência às seções do material (*SUGESTÕES, DICAS PARA ESTUDOS e PESQUISAS COMPLEMENTARES*) é *oportunidades*. O efeito de sentido dessa expressão é o de conveniência, situação favorável ou adequada – em oposição clara a “obrigação”, portanto – funcionando como uma espécie de vetor na direção de uma finalidade (já que o operador argumentativo *para* introduz uma oração subordinada adverbial final): levar o aluno à aprendizagem.

Mais do que isso, levá-lo a *se tornar* (a vir a ser, porque ele ainda não o é) *um aprendiz autônomo*. Aposta-se, assim, na autonomia do aluno, espécie de auto-suficiência, de um tipo de relação do sujeito consigo mesmo, que o permitiria monitorar seu próprio progresso em direção a uma “verdade”; acredita-se, desse modo, na possibilidade de haver independência, individualidade, autocontrole: “a autonomia seria o domínio do consciente sobre o inconsciente. [...] Se à autonomia, a legislação ou a regulação por si mesmo, opomos a heteronomia, a legislação ou a regulação pelo outro, a autonomia é minha lei, oposta à regulação pelo inconsciente que é uma lei outra, a lei de outro que não eu”, esclarece-nos Castoriadis ([1975] 1982, p. 123-124).

Tal visão, segundo Coracini (2001), significa inserir-se no paradigma moderno de autonomia, pautado pela racionalidade, o que pressupõe, de um lado, “a crença no sujeito cartesiano, logocêntrico, in-diviso (uno, completo), que luta (em vão!) por realizar os profundos desejos de autonomia, independência, emancipação”; e, de outro, a ideia de que “o poder se localiza em determinados lugares, exercendo de forma negativa uma pressão sobre os sujeitos (assujeitados, dominados), [...] pressão essa que, acredita-se, é preciso (e possível) eliminar, ou naturalizar, em prol de valores humanísticos de independência e liberdade” (CORACINI, 2001, p. 117, 181). Isso porque, continua, dentro do paradigma pós-moderno, não se pode falar de autonomia, pois isso significa postular, de um lado, “a inefabilidade do sujeito [que] é entendê-lo como constitutivamente heterogêneo, cindido, fragmentado, descentrado, inconsciente (habitado por uma pluralidade de vozes), o que explica a impossibilidade de controle de si e do outro”; e, por outro lado, significa compreender que “toda e qualquer relação consigo mesmo, ou com os outros, será inevitavelmente uma relação construída e regulada” (CORACINI, 2001, p. 181, 183), uma vez que as relações que se estabelecem entre sujeitos são sempre e inevitavelmente relação de poder (FOUCAULT, [1979] 1981).

Nessa perspectiva, arremata a autora, “parece impossível conceber o sujeito autônomo, emancipado, des-ideologizado, ou melhor, des-naturalizado, assim como é impossível conceber o sujeito totalmente submisso, assujeitado, vítima implacável da opressão. [...] nem o poder nem a autonomia existem localizados e estabilizados, fora dos discursos que constituem a identificação de uma subjetividade [...] A emancipação ou a autonomia só são, então, possíveis em formações de poder-saber nas quais há também formas imanentes de opressão” (CORACINI, 2001, p. 193-194). Deste modo, conceber o sujeito aluno como autônomo significa inseri-lo num discurso em que isso faz sentido. Senão, como explicar que convivam, num mesmo enunciado (o do último recorte), a ideia de autonomia e de obrigação vinculada a um mesmo aluno (*a realização das atividades avaliativas é obrigatória*)?

Aluno autônomo: o que está dentro, mas está fora?

A partir do exposto, pretendo discutir a possibilidade de propor para a análise um eixo temático que denomino “dentro / fora”, e que se encontra cristalizado, segundo me parece, na expressão “aluno autônomo”, recorrente na literatura especializada sobre educação a distância e nos dados que vimos discutindo até então.

De acordo com Foucault ([1979] 1981), as práticas discursivas estabelecem modos de ser e ver o mundo e estão em estreita relação com as formas de agenciamento do sujeito, produzidas com o auxílio de diferentes dispositivos, constitutivos das sociedades de controle, denominados tecnologias de si. Tais mecanismos, que Rose ([1996] 2001) chama de “maquinações”, podem ser legitimados, levando a formas de se

produzir o conhecimento, de se relacionar, de se construir subjetividades (agenciamentos). Rose relaciona esses “modos de ser” que se encontram em destaque, num determinado momento histórico, com a ideia de *dobra* de Deleuze (1992, p.138-139), para quem há processos subjetivos pelos quais os corpos e os objetos passam na relação com os indivíduos, estabelecendo uma conexão entre um “lado de dentro” (que o sujeito considera parte de si) e um “lado de fora” (que projeta como algo fora de si), ou seja, uma relação de interioridade e exterioridade que se constrói via agenciamentos.

Assim, o “dentro” e o “fora”, neste trabalho, corresponderiam a diferentes perspectivas do olhar, no caso, do autor do material didático *online*, como possibilidades interpretativas que se delineiam a partir das condições de produção do discurso didático. Tal eixo, dentro/fora, por sua vez, se desdobraria em duas categorias: o do “aprendiz” e o do “parceiro”. Ambas as categorias equivaleriam, respectivamente, ao que interpreto como sendo a atribuição de um posicionamento discursivo ambíguo (ou polarizado) do sujeito aluno por parte do sujeito enunciador professor-autor do material didático *online*.

Vários fatores parecem concorrer para esse posicionamento: a forma de organização do material na sua totalidade; a natureza conteudística de algumas seções que o estruturam e as formas linguísticas adotadas pelo professor-autor para designar o estudante, seja na apresentação do conteúdo, seja na proposta de atividades.

Primeiramente, então, consideremos a forma de organização do material didático *online*. É comum que ele se apresente estruturado em partes, como explicita o recorte R7:

RD7 O **1º fascículo** apresenta estudos que estabelecem uma visão histórica, abordando as mudanças que ocorreram no processo de evolução dos estudos linguísticos, os seus precursores e as concepções de texto. No **2º fascículo**, o estudo gira em torno dos diversos fatores superficiais, responsáveis pela organização linear, são os elementos coesivos. Em seguida, trataremos [...] (C_port._2_p.5_Linguística Textual)

Nota-se uma preocupação em apresentar o conteúdo de forma organizada, ordenada por tópicos ou temas (*o 1º fascículo; no 2º fascículo*), numa tentativa, supõe-se, de garantir a sua assimilação por parte do estudante. O aluno aqui parece ser visto como um receptor de informações, alguém que está fora na relação que o autor do material didático mantém com o objeto de conhecimento, e que, se seguir a sequência sugerida pelo autor, pode acabar por desempenhar o papel de aprendiz ideal, representação que dele tem o material, já que o objetivo final, o aprendizado, seria, por suposto, alcançado. Vale acrescentar que, com relação a este aspecto, também, nenhuma distância se vê, pois, entre este e o material didático comumente usado em cursos presenciais.

Uma vez formatado em grandes blocos ou unidades de conteúdo, estes se apresentam, por sua vez, compostos por pequenas partes ou seções, entre as quais destacamos duas principais: a de apresentação do conteúdo propriamente dito – em que há uma exposição da matéria a ser estudada – e a de atividades, que consiste em um conjunto de exercícios propostos com o fim de assimilação da mesma. O recorte RD8 é um exemplo de tais atividades:

RD8 Atividade Crítica/Reflexiva | Acerca da linguagem do cinema, **o que você pensa que ocorre quando um romance ou outra obra literária é adaptada para o**

cinema? Existe perda? Existem vantagens? Comente no FÓRUM TEMÁTICO da Sala Virtual da Disciplina. (C_port._1_p.25_leitura e produção de texto)

O emprego das interrogativas diretas e da modalidade deôntica do verbo (*comente*) pelo enunciador nos permitem entender que o aluno comparece, então, representado como um executor de tarefas, uma personagem que, se seguir o que Carmagnani (1999) chamou de *script* pré-formulado, em sua análise do livro didático tradicional presencial, estará igualmente em conformidade à representação de aprendiz, ou seja, de um sujeito que está fora na relação que o autor mantém com o objeto de conhecimento em jogo.

E por que poderiam figurar no ensino presencial sem causar nenhuma estranheza, tais modalidades sentenciais e formas verbais imperativas em sua modalidade deôntica, características das seções de atividades, denunciam, como já apontamos, a manutenção, no virtual, das mesmas relações de poder da instituição escolar presencial, onde cabe aos donos do saber (que agem dentro da relação com o conhecimento) determinar o que e como deve ser ensinado.

Passemos, agora, a considerar a natureza conteudística das seções do material didático. Haja vista a enorme semelhança das atividades propostas pelo material *online* com a dos tradicionais livros didáticos impressos, conforme mencionamos, não nos parece possível postular alguma diferença significativa relativamente ao material didático presencial, exceto no que se refere às condições de produção das respostas dos exercícios pelo estudante, que são circunscritas à internet (via AVA). É o que revela a leitura do recorte RD9:

RD9 GABARITO. Desenvolvimento histórico do processo de ensino e aprendizagem da leitura e da escrita.

1. Os elementos da organização do trabalho pedagógico da escola moderna que permanecem presentes até os dias atuais são: o professor, que promove a instrução necessária ao homem comum; o manual didático, usado como instrumento de ensino; a aprendizagem dos alunos simultânea e na mesma sala de aula.
2. O contexto de interlocução próprio da sociedade atual exige que a escola produza um leitor competente, capaz de apreender o significado do discurso, interpretando seus elementos históricos, científicos e ideológicos; que domine os elementos da textualidade e ainda domine os elementos da codificação do texto.
3. C. (E_Pedagogia_p.18_Alfabetização e Letramento)

A presença de gabaritos, na forma de anexos ao material, além de, sabemos, estar a serviço do professor – que aí encontra um respaldo para seu trabalho –, parece-nos autorizar uma interpretação de que o enunciador tem uma representação de aluno como um ser incapaz. Por ser incapaz de chegar, por si mesmo, à solução esperada, uma vez que está fora na relação do autor com o objeto a conhecer, ela lhe é oferecida de antemão. A atividade passa a ser autocorrigível somente na medida em que há uma resposta pronta, e dada por um outro sujeito, a servir de bússola para a orientação desejada. A concepção que subjaz à existência desse tipo de seção no material é a de que o aluno, ao final do processo, será o detentor do conhecimento a ser apreendido; portanto, se levar a bom termo a leitura (e/ou o estudo) das respostas trazidas pelo gabarito, estará assumindo o papel de bom aprendiz.

Duas outras seções típicas dos materiais didáticos analisados parecem reforçar essa interpretação de que o enunciador tem uma representação de aluno como um ser incapaz: a seção de resumo e a de leituras complementares.

Após a exposição do conteúdo e a proposta de atividades, há materiais que apresentam um resumo do que foi estudado na seção ou unidade, conforme podemos notar no recorte a seguir:

RD10 **RESUMO.** Ao iniciar a disciplina Metodologia Científica, é fundamental que o aluno não a conceba como uma disciplina comum, na qual há, com mais frequência, o apelo para a memorização de conteúdos. Assim sendo, neste primeiro momento, busca-se apresentar, de forma atrativa e simples, alguns assuntos que, se desenvolvidos no âmbito de disciplinas afins à Filosofia, ou mesmo em seu âmago, conduziram a uma demanda maior de conhecimentos nessas áreas. No entanto, a Metodologia Científica com sua concepção interdisciplinar oferece esta oportunidade de se pinçarem alguns pontos pertinentes e que, se necessário for, o aprofundamento; isso poderá ser feito em outro momento ou em outra disciplina, ou ainda, em outro curso, caso o estudante deseje. Logo, inicia-se pela reflexão científica, extremamente necessária ao apoio, à razão e ao bom-senso, que poderá sugerir ao aluno pensar sobre as consequências de um trabalho feito sem interesse ou de forma inconsequente. Em seguida, leva-se o discente a conhecer, embora de forma segmentada, por força da didática, os níveis de conhecimento e como podem ser identificados, quando se lê uma pesquisa, um trabalho acadêmico ou até mesmo uma notícia voltada para os avanços da ciência bem como se fazem algumas referências ao que é mito e metafísica. Após essas fases, chega-se ao que é Ciência, palavra que envolve um entendimento amplo e que, nesses últimos séculos, tem-se apoiado na experimentação e na verdade relativa, fazendo com que as conclusões se coloquem de forma recorrente não determinista como anteriormente. (C_port._1_p.16_Metodologia)

E, após o resumo, há sempre uma seção em que se apresenta uma lista extra de referências bibliográficas, ou mesmo um texto adicional, acerca do conteúdo explanado, visando a um trabalho de pesquisa por parte do aluno, conforme se observa nos recortes RD11 a RD13:

RD11 **SAIBA MAIS!** Para mais detalhes sobre a noção de caso, consulte: FURLAN, Oswaldo Antônio. *Latim para o português: gramática, língua e literatura*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2006. p. 44-45. (C_3º.período Letras_p.21_Literatura Latina)

RD12 **Dica de estudo.** Para ampliar a compreensão da origem da concepção de alfabetização, que herdamos do nascimento da escola moderna, recomendamos a seguinte leitura: BARBOSA, J. J. A herança de um saber. In: **Alfabetização e Lettura**. São Paulo: Cortez, 1994. 2. ed. rev. (Coleção Magistério, 2º. Grau. Série Formação do Professor. v. 16). (E_Pedagogia_p.18_Alfabetização e Letramento)

RD13 **Texto complementar.** A invenção do letramento (SOARES, 2004). (E_Pedagogia_p.24_Alfabetização e Letramento)

Atendendo ao imperativo de um movimento retrospectivo (no caso do resumo) e prospectivo (no caso das leituras adicionais) por parte do aluno, no processo de ensino-aprendizagem, tais seções nos permitem entrever igualmente uma representação de aluno como aprendiz, colocado fora da relação com o conhecimento – desde que, é claro, ele acate as sugestões de rota a seguir proposta (imposta?) pelo material.

Quando, entretanto, nossa atenção se volta para o terceiro fator que concorre para um posicionamento ambíguo do sujeito aluno pelo sujeito enunciador, ou seja, a maneira com que o autor do material didático *online* instaura sua relação com seu interlocutor, seja na apresentação do conteúdo, seja na proposta de atividades, somos levados a crer na possibilidade da haver, ao lado dessa representação de aluno como aprendiz, uma outra: a de parceiro, que ao contrário da primeira, estaria dentro da relação que o autor estabelece com o conhecimento.

Há, segundo pudemos perceber, duas diferentes formas de o locutor (professor autor) configurar linguisticamente sua relação com o outro implicado em seu discurso. Encontramos, por exemplo, num único material, tanto o emprego da 2ª. pessoa (*você*) como da 3ª. (*o aluno*), para fazer referência ao interlocutor, como segue:

RD14 Atividade | O que **você** entende por “saber popular”? E sobre conhecimento científico? Que relações se pode fazer entre eles? (C_1º. período Letras_p.15_Metodologia)

RD15 A abordagem da disciplina Metodologia Científica tornou-se um desafio na tentativa de ajudar **o aluno** a esclarecer os métodos e as técnicas necessárias tanto ao estudo quanto à pesquisa bem como disciplina **o indivíduo** em suas tarefas acadêmicas, otimizando seu tempo e desempenho. (C_1º. período Letras_p.5-6_Metodologia)

Ao mesmo tempo em que se nota um distanciamento relativamente a esse outro, inscrito pelo emprego da forma da 3ª. pessoa (que gramaticalmente corresponde ao que está fora da relação *eu-tu*, já que corresponde não às pessoas do discurso, mas ao objeto do discurso, *ele*), percebe-se uma aproximação com esse mesmo outro, já que a 2ª. pessoa coloca o outro posicionado como interlocutor. Poderíamos, então, inferir novo efeito de sentido oriundo do recorte em tela: o de que o aluno, ao ser posicionado como objeto de discurso, fora, portanto, da relação de interlocução, vê-se elevado, simultaneamente, e num movimento paradoxal, à categoria de leitor; dentro, então, da relação de interlocução. Isso porque, ao ser alçado à posição privilegiada de interlocutor, não estaria mais representado como mero aprendiz – ainda que bom aprendiz, ou aprendiz ideal –, com quem o sujeito enunciador (professor autor) travaria uma relação assimétrica (na medida em que estaria fora da relação que este tem com o conhecimento), mas, diferentemente, estaria representado como parceiro, ou seja, como aquele sujeito que ocupa um posicionamento simétrico na relação interlocutiva com o sujeito autor (justamente por estar desta vez dentro da relação deste com o conhecimento).

O sujeito enunciador parece, assim, com essa alternância, se ver na obrigação de negociar um delicado equilíbrio entre, por um lado, as posições hierárquicas que, pelas próprias condições de produção, estão implicadas numa situação de comunicação didática (professor / aluno) e, por outro lado, a relação simétrica que pretende instaurar

com o leitor. Por isso, faz passar pelo discurso um ethos⁴⁴ característico deste leitor, com o intuito de convencê-lo, ganhando sua confiança, por meio da impressão de que é ele mesmo que ali está. Como bem coloca Maingueneau (2008, p. 23), “a tensão entre o lugar de professor e o de camarada resolve-se imaginariamente nesse ethos de hesitação [...] que permite conciliar a existência de um ponto de vista professoral dominante com a partilha da responsabilidade pelo ponto de vista do auditório”.

Os desníveis didáticos, dados pelas relações de poder-saber naturalmente assimétricas entre professor e aluno, estariam, assim, atenuadas, ou melhor, mascaradas por essa representação de aluno como parceiro, paralelamente à de aprendiz.

Essa ambiguidade de posições sujeito atribuída ao aluno pelo material didático veiculado *online*, cristalizada na expressão *aluno autônomo*, parece-nos pressupor, *mutatis mutandis*, tal como aponta Coracini (1999, p. 121), “duas concepções diferentes do próprio educando, concebido ora como criador, ativo e inteligente, ora como passivo, receptor e ignorante”. Tais concepções, entretanto, longe de abrirem espaço para uma alternativa ao que está posto, estão, ao contrário, segundo revela a presente análise, a serviço do mesmo funcionamento discursivo que entrevimos em manuais/guías de aluno para cursos a distância (RUIZ, 2011): o de mascarar as relações de poder que se operam em rede (FOUCAULT, [1979] 1981) no universo educacional, reforçando, assim, a assimetria e garantindo formas regulares de ação pedagógica, internalizadas e naturalizadas pela fixidez dos lugares sócio-historicamente demarcados para serem ocupados na sala de aula pelos agentes do processo de ensino-aprendizagem, seja este presencial ou virtual.

Entender, contudo, as razões ideológicas pelas quais o material didático *online* protagoniza tal papel na cena pós-moderna, em que tem lugar de destaque a educação a distância, demanda uma reflexão que vá além do paradigma de organização da prática pedagógica em si mesma, e na qual o olhar do analista esteja posicionado para fora, para o contexto sócio-histórico-ideológico, de modo a vincular tal prática a questões políticas – o que, no nosso entender, significa compreender os vínculos que a EaD mantém com a forma pela qual o neoliberalismo vem reorganizando a sociedade em função do mercado e dos interesses privados e empresariais. É o que pretendemos fazer numa outra oportunidade.

Referências Bibliográficas

BELLONI, M. L. (1999) **Educação a Distância**. 5. ed. 1. reimp. Campinas, SP: Autores Associados, 2009. (Educação Contemporânea).

CARMAGNANI, A. M. G. A concepção de professor e de aluno no livro didático e o ensino de redação em LM e LE. In: CORACINI, M. J. R. F. (Org.) **Interpretação, Autoria e Legitimação do Livro Didático**. São Paulo: Pontes, 1999.

CASTORIADIS, C. (1975). **A instituição imaginária da sociedade**. 7. imp. Tradução: Guy Reynaud; Revisão técnica: Luiz Roberto Salinas Fortes. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

⁴⁴ Conceito complexo, mas que pode ser sumarizado pela “ideia de que, ao falar, um locutor ativa em seus destinatários uma certa representação de si mesmo, procurando controlá-la [...]” (MAINGUENEAU, 2008, p. 12).

CORACINI, M. J. R. F. (1991) **Um fazer persuasivo: o discurso subjetivo da ciência.** 2. Ed. Campinas: Pontes, 2007.

CORACINI, M. J. R. F. (1995). (Org.) **O jogo discursivo na aula de leitura: língua materna e língua estrangeira.** Campinas: Pontes, 2002.

CORACINI, M. J. R. F. Apresentação. In: _____ (Org.) **Interpretação, autoria e legitimação do livro didático.** Campinas, SP: Pontes, 1999, p.11-14.

CORACINI, M. J. R. F. O livro didático de língua estrangeira e a construção de ilusões. In: _____ (Org.) **Interpretação, autoria e legitimação do livro didático.** Campinas, SP: Pontes, 1999, p.105-124.

CORACINI, M. J. R. F. Autonomia, poder, identidade. In: PASSEGI, L.; OLIVEIRA, M. do S.. (Orgs.) **Linguística e Educação: gramática, discurso e ensino: São Paulo: Terceira Margem, 2001, p. 175-197.**

DELEUZE, G. (1990). **Conversações.** São Paulo: Editora 34, 1992.

FOUCAULT, M. (1979). **Microfísica do poder.** Organização e tradução: Roberto Machado. 2. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1981.

KOCH, I. G. V. **Argumentação e linguagem.** 3. ed. São Paulo: Cortez, 1993.

MAINGUENEAU, D. A propósito do ethos. In: MOTTA, A. R.; SALGADO, L. **Ethos discursivo.** São Paulo: Contexto, 2008.

ROSE, N. (1996). Inventando nossos eus. In Silva, T. T. da. **Nunca fomos humanos.** Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

RUIZ, E. M. S. D. Representações de aluno em manuais de educação a distância. **Revista Estudos Linguísticos**, v.40, n. 3, 2011, p. 1303-1316. Revista do GEL – Grupo de Estudos Linguísticos do Estado de São Paulo.

AS FRONTEIRAS DERRUBADAS: NARRATIVA E POESIA EM *COXAS SEX FICTION & DELÍRIOS* DE ROBERTO PIVA

Fellipe Ramos Pereira (UNICAMP)⁴⁵

RESUMO: O problema da forma é suscitado muitas vezes por obras experimentais que chamam a atenção para as infinitas possibilidades da literatura. *Coxas – sex fiction & delírios* é certamente uma dessas obras. A experimentação nela se dá em vários aspectos e o presente estudo anseia estabelecer uma discussão acerca da forma literária a partir desta obra de Roberto Piva. Se a linguagem da analogia e da imagem diz respeito à poesia e a linguagem descritiva e conceitual à prosa, o poeta em questão derruba estas fronteiras e mostra que a forma, se se estabelecer como uma lei deve ser ultrapassada, repensada e refeita incessantemente. As rupturas de forma e conteúdo fazem parte da historiografia literária sendo consideradas em certo momento até mesmo uma tradição. Se assim for *Coxas*, assim como toda a obra de Piva, é mais um capítulo dessa historiografia porque testa o limite entre a poesia e a prosa, ou melhor, se inscreve no limite entre elas. Em *Coxas* a ficção pode ser delírio e o delírio ficção.

PALAVRAS-CHAVES: Roberto Piva; Experimentação; Poesia.

I - O poeta e a forma

O poeta paulista Roberto Piva inicia sua trajetória poética na década de 1960 e sua poesia sempre foi associada a muitas tendências poéticas das quais se destacam o surrealismo e a *beat generation* americana. Antes de tudo é necessário afirmar aqui que não se está tomando como pressuposto aqui nenhuma dessas denominações em relação à obra do poeta, do mesmo modo que não se está excluindo a apropriação de algumas características de variadas poéticas conhecidas e não somente das duas destacadas como é o caso do futurismo e também do modernismo brasileiro. O que, contudo, não se pode negar é a atitude adotada pelo poeta que converge com essas poéticas de “vanguarda”⁴⁶ que certamente se fazem presentes em sua poesia. Mas o que quer dizer isso? É exatamente este ponto que se faz relevante para a discussão que se pretende estabelecer aqui. A poesia de Piva se utiliza de diferentes modos de intertextualidade⁴⁷, contudo a marca fundamental que essas “vanguardas” deixam na obra do poeta é o experimentalismo. Um poeta que cite ou faça referências a outros que são de certa maneira experimentais não é essencialmente um poeta experimental, pois a experiência em poesia indica uma inovação no fazer poético, ou seja, uma inovação de forma e essência. Toca-se, portanto, no ponto nevrálgico desse estudo: de que maneira a obra de um poeta como Roberto Piva pode ser experimental? De várias. Uma delas é a que diz respeito à forma. É justamente desta que as considerações que seguem irão se debruçar.

A questão da forma surgiu ao fazer um levantamento bibliográfico para estudar a obra do poeta e nas poucas vezes em que Piva era citado⁴⁸ os alguns críticos acabavam

⁴⁵ Mestrando em Teoria e crítica literária da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) no Instituto de Estudos da Linguagem. E-mail: felliperamospereira@gmail.com

⁴⁶ Adotou-se as aspas no termo porque a *beat* americana e o modernismo brasileiro não são considerados vanguardas por muitos especialistas.

⁴⁷ Uma dissertação de mestrado sobre a intertextualidade na obra do poeta foi desenvolvida por Veronese (2009), as referências completas constarão na bibliografia do trabalho.

⁴⁸ O levantamento bibliográfico ainda não foi concluído, mas pode-se adiantar que a obra do poeta em questão não afeiçoou muito a crítica no momento de sua publicação, contudo, houve após o ano de 2005,

por não relacionar a obra de Piva ao experimentalismo formal. As opções formais feitas pelo poeta eram, portanto, reconhecíveis a partir da comparação com outros autores, inclusive autores dos quais o poeta se apropriava. Dessa forma tais críticos atribuíam a força da poesia de Piva a uma experimentação maior no que diz respeito ao “conteúdo” de seus poemas. Para além dessa formulação pode-se dizer que ao estabelecer pontos de contato da poética em questão à tradição homoerótica na literatura logo se verá que muito daquilo que Piva tematiza em sua poesia já foi “conteúdo” de muitas outras obras⁴⁹. Este fator, no entanto, não reduz a grandeza da poesia de Piva, assim como se pode dizer, com o consentimento de muitos críticos de peso, que poucos temas originais surgem na literatura⁵⁰. Não é o tema que delimita a importância da obra, mas sim a maneira como cada poeta ou autor trabalha o tema escolhido. Ao contrário desses críticos que não observaram na obra de Piva uma preocupação em ampliar a forma estão Alcir Pécora e Claudio Willer, mas não somente estes. Tais críticos consideram, a grosso modo, que o poeta ao levar aos limites a prosa e a poesia acaba por estabelecer uma ampliação da forma. Pécora (2006) em sua *Nota do organizador* assinala a necessidade de discussão acerca desse aspecto na obra de Piva, talvez o presente estudo seja um modesto início de tal discussão. Parte-se aqui da hipótese de que ao menos em *Coxas* Roberto Piva faz experimentos formais principalmente no que diz respeito à narrativa poética. Vale dizer que os limites entre a prosa e a poesia aparecem em várias obras de Piva, mas na obra referida o poeta leva esses limites ao extremo criando personagens e relação causal com os quais o leitor convive na maior parte dos “capítulos”.

A consulta dos quadros críticos da década de 1960 e das décadas posteriores possibilitou uma compreensão mais geral sobre aquilo que estava sendo produzido em poesia no país. Essas leituras foram feitas com o intuito de situar a obra do autor em meio ao quadro poético estabelecido nos anos em que publicou suas obras⁵¹. As poéticas dos períodos referidos, algumas individuais, outras que se pretendiam coletivas, demonstravam-se insatisfeitas com certo formalismo instaurado primeiramente pela poética cabralina e posteriormente pelo concretismo. A contestação desses projetos formalistas ocorreu na poesia e, por conseguinte, os poetas que não se interessavam pela poesia formalista acabaram por tentar se livrar desses projetos buscando reconstituir, de certa maneira, o “inacabado” projeto modernista⁵² que, assim como atesta Paz (1995) acerca da poesia moderna em língua espanhola, procurava estabelecer relações entre prosa e verso, ritmo e metro. (PAZ, 1995, p. 113) É necessário reconhecer que Paz (1995) considera em seu ensaio a modernidade no sentido *lato*, contudo essa consideração serve fundamentalmente de apoio para a leitura que se faz do projeto modernista brasileiro, porque este, ao reconhecer o poder poético do prosaico, acaba por afrouxar as fronteiras entre a prosa e o verso e também entre o

ano no qual a obra do poeta começou a ser reeditada por uma grande editora, um significativo aumento de interesse crítico.

⁴⁹ Além de leituras de obras homoeróticas terem ajudado a chegar a esta conclusão o ensaio “*Uma história brasileira*” de Denílson Lopes ajudou a enquadrar o tema do amor maldito trabalhado por Piva em uma tradição literária.

⁵⁰ Antonio Cícero (2004) no texto “*Poesia e filosofia*” afirma que os temas da poesia são pouquíssimos, portanto, para tal autor pouco importa a questão temática, mas sim a maneira como cada um desses poucos temas foram trabalhados pelos diversos autores. O filósofo e crítico leva então ao extremo a questão dizendo que a partir dessa consideração a poesia é pura forma.

⁵¹ A primeira obra de Piva foi publicada em 1963 e a última em 2008.

⁵² O panoramas críticos de Heloísa Buarque de Holanda, Benedito Nunes e Paulo Franchetti foram essenciais para a reflexão acerca da continuação do projeto modernista.

ritmo e o metro. A releitura dos modernistas brasileiros empreendida pelos poetas sessentistas que não se alinhavam às poéticas citadas culminou em certa relação de continuidade do projeto iniciado na década de vinte. Piva compactua, à sua maneira, com essa continuidade em todas as suas obras, mas *Coxas* é um caso singular. Singular porque se configura em um plano narrativo, sem um ritmo poético sobressalente em vários momentos, mas ainda centrado, em muitos desses momentos, em imagens poéticas. Assinalou-se a predominância narrativa em *Coxas* e de como esta dialoga com a poesia, porém não se salientou como esta especificidade aparece na obra do poeta. Essa questão se faz importante na discussão que se está fazendo, por esta razão se comentará a seguir tal especificidade.

Os aspectos formais talvez não sejam o que mais chamem a atenção na poética de Piva devido à maneira como compõe seus versos na maioria de suas obras. Muitas vezes seus poemas fazem referências explícitas e implícitas a outras obras e autores, como já foi dito. Contudo, ao estabelecer esses diálogos, o poeta assume por vezes algumas características formais semelhantes a muitas dessas mesmas referências. Isso quer dizer que os poemas são reconhecíveis dentro de algumas formas já determinadas como, por exemplo, os longos versos de *Paranoia*, primeira obra do poeta, se assemelham à forma poética de Whitman e, por conseguinte, de Ginsberg. Em *Coxas* há uma diferença fundamental no que diz respeito à forma em comparação com suas outras obras, pois, mesmo que alguns críticos apontem certa relação de similitude com algumas narrativas poéticas, ocorre certo progresso daquilo que comumente se estabelece como gênero. Pode-se afirmar que a obra em questão é muito mais um “não ser” poesia nem prosa que um ser uma ou outra. Por esse motivo é que se reconheceu a obra em questão como *narrativa poética*. A tarefa fundamental proposta aqui não é a de desfazer essa hibridez do gênero, mas de tentar assinalar como o poeta talhou à forma única que se supõe ser *Coxas*.

Falou-se exaustivamente nos parágrafos anteriores sobre a forma, mas não se colocou em questão em momento algum o que é a forma. Muitos pensadores, críticos, filósofos da antiguidade à contemporaneidade se debruçaram sobre a questão da forma tanto na poesia quanto na prosa. Uma visão geral das perguntas que estes tentam responder aponta para um estabelecimento das relações intrínsecas sobre o que se diz (conteúdo) e sobre a maneira como se diz (forma) nas artes das letras. Essa talvez seja uma das questões mais antigas sobre o problema literário, pois ela, a rigor, talvez possa responder a antiga questão: o que é realmente literatura? Não se está aqui de maneira alguma em busca da resolução desse problema, entretanto algumas dessas considerações talvez sirvam para pautar aquilo que se está entendendo como forma neste estudo. Por esse motivo, trazer a discussão da forma é de fundamental importância para as considerações que seguirão.

É quase um consenso, nos dias atuais, o reconhecimento das contribuições estruturalistas aos estudos da linguagem e das artes, como também é quase um consenso na crítica em geral que uma análise estrutural das artes da palavra não consegue abarcar o problema literário de maneira satisfatória. Por essa e outras razões optar-se-á aqui por estabelecer a discussão inicial a partir do texto *Conceito de forma e estrutura literária* de Benedito Nunes, já que tal autor é sensível às contribuições estruturalistas como também às contribuições da estética filosófica.

No referido ensaio Nunes (2009) *historiciza* a forma iniciando suas considerações a partir da *Poética* de Aristóteles e traçando o percurso do entendimento da questão até as últimas grandes correntes da filosofia e da crítica que se debruçaram

sobre a questão. Ao discutir as contribuições de Frye para o conceito de forma Nunes (2009) assinala que:

...a mimese, concebida por Aristóteles como *mimeses praxeos* – reprodução de uma ação –, é ao mesmo tempo *mimese logou*: ação verbal (*dianoia*) que varia de gênero para gênero, de acordo com a maior ou menor relevância dos elementos na arte literária. Para nos referirmos a um deles, o elemento musical (*melos*), da elocução ou *léxis*, fraco na sequência narrativa, é impositivo na lírica, dentro do relacionamento intersubjetivo que condiciona esse gênero. (NUNES, 2009, p. 103)

A relevância dos elementos da prosa, portanto, seria para Nunes (2009) o “*ritmo semântico do sentido*”, neste, que contempla tanto o romance, o poema épico e outros gêneros concebidos, ocorrem “*referências de tempo, espaço e sucessão causal*”. (NUNES, 2009, p. 103) Tomadas essas três referências principais acerca da narrativa se reconhece, portanto, que o ritmo semântico da narrativa poética funda-se na hibridez, ou seja, ora se produz sentido narrativo, ora se produz sentido poético, fugindo desta maneira dos traços facilmente reconhecíveis tanto na poesia quanto na narrativa. A narrativa poética se inscreve no limite entre uma forma e outra porque adota estruturas de ambas as formas.

Octávio Paz em sua famosa obra *El arco y la lira* também considera que o ritmo é a principal fronteira entre a prosa e o verso. Segundo o pensador o ritmo da poesia e da prosa são reconhecíveis a partir de marcas determinadas (PAZ, 1995, p. 92). Não é, evidentemente, o metro que define o ritmo, pois isso seria dizer que obras como *Os cantos de Maldoror* e *Uma temporada no inferno* não são poéticas. A obra que se presida pelas leis da imagem e do “ritmo poético” que diz respeito à certa sonoridade e imagética trabalhada e ainda possua por si só significação dentro do conjunto, metrificado ou não, é poesia. A respeito do ritmo poético o pensador mexicano se utiliza do conceito de frase poética (para a prosa poética) ou verso (para a poesia de ritmo mais convencional). Não há, desta forma, definição distinta entre frase poética e verso, ou seja, ambos são poesia, já que no caso da primeira a prosa se nega a si mesma. Se se partir de tais formulações o problema das fronteiras ganha amplitude e reflexão necessárias para a complexidade da questão.

As escolhas conceituais, obrigatórias em qualquer estudo sério, devem ser empreendidas, mesmo que custe ao crítico certo posicionamento ortodoxo. Com isso pode-se admitir que uma análise mais profunda da forma é necessária sempre que uma obra indica, aos olhos do analista, certa progressão ou “*ampliação da forma*”, como afirma Pécora (2006) acerca da obra de Piva. O leitor pode considerar que não há nada de novo em *Coxas*, porque, como se disse anteriormente, há uma nítida continuação do projeto modernista assim como há uma nítida aproximação à narrativa poética. Tendo essa desconfiança do leitor como pressuposto passar-se-á a análise da obra para que este tome suas próprias conclusões acerca do progresso ou não da forma em *Coxas*.

II - *Coxas - sex fiction e delírios: não ser.*

Na parte inicial desse texto não se resolveu a questão da forma para que ela figurasse a análise de maneira mais instigante para o leitor, por isso optou-se por

mostrar apenas a profundidade das discussões acerca da forma, isso com a plena consciência de que a questão ainda não foi resolvida e que também não é tão clara para o redator deste estudo. No entanto, a dúvida compartilhada pode se mostrar muito frutífera. O que se está procurando dizer aqui é que certamente este pequeno estudo não conseguirá abarcar de maneira satisfatória a questão da forma nem analisar profundamente o problema na obra em questão, já que tal problema ocuparia um capítulo inteiro de uma dissertação ou tese. Por outro lado ele pode servir para expor, mesmo que geralmente, que a discussão em torno da forma ainda é um problema relevante e não pode ser resolvido de antemão, como ocorre em alguns estudos. Haverá sim a preocupação em ilustrar as considerações que serão feitas a seguir com passagens da obra. Preferencialmente será utilizado o capítulo de abertura de *Coxas* e também alguns outros trechos que se mostrem interessantes para o problema. Esse recorte não foi aleatório, pois no primeiro capítulo há um desdobramento e uma mudança na forma que a princípio enriquecem a discussão.

Desde as primeiras considerações apresentadas se têm dito que *Coxas* é uma narrativa poética, mas esta questão pode não ser fixa, já que, como evidencia a relevância deste estudo, há movimentos mais inclinados ao poético e outros mais inclinados ao narrativo. Como se dá, portanto, essa narrativa poética? É de suma importância retomar a seguir passagens da obra.

“*O adolescente ajoelhou-se abriu a braguilha da calça de/ Pólen & começou a chupar*”. (PIVA, 2006, p. 51) É este o primeiro período de *Coxas*. O recorte mostra a natureza crua, direta da obra. A presença de Pólen no primeiro período anuncia a relevância desse personagem no decorrer da obra. O outro, passivo e generalizado pelo denominador comum, por ora fica em segundo plano. Marca-se, no período seguinte, o espaço e o tempo bem como a descrição dos personagens:

“Eram 4 horas da tarde do mês de junho & o sol batia no/ topo do edifício Copan suas rajadas paulistanas onde Pólen/ & Luizinho foram fazer amor e tomar vinho./ O adolescente vestia uma camiseta preta com o desenho no/ peito de um punho fechado socialista, calças Lee desbotadas & calçava tênis branco com listras azuis...”(PIVA, 2006, p. 51)

Nadescrição há um trabalho sonoro diferenciado sendo ele a aliteração com o vocábulo “*d*” no primeiro período do recorte. É necessário ressaltar que mesmo se utilizando de tal recurso sonoro há uma inclinação ao ritmo prosaico da fala, portanto, mesmo reconhecendo o recurso não há uma marca da rítmica poética explícita. A escolha do nome do adolescente passivo (Luizinho) e da bebida (vinho) cria uma rima interna no fim do período referido, desta vez pode-se afirmar sim que há uma inclinação ao ritmo poético. Contudo, apesar desse reconhecimento de trabalho sonoro ainda se está no campo da narratividade e este procedimento pode muito bem ser reconhecido em outras obras que se situam no campo da prosa porque relaciona os eventos, como já se disse, em uma sucessão até mesmo linear. A ação do primeiro período, que precede a descrição, anuncia que em tal obra a narração é muito mais voltada a primeira, ou seja, é uma obra de ação, pouco descritiva, portanto. É válido recortar o trecho da morte do adolescente:

“(…) ah/ acho que vou gozar todo o esperma do Universo/ Neste instante um helicóptero do Citibank se aproximava pedindo

pouso & os dois garotos nem ligaram continuando com/ suas blasfêmias eróticas heroicas & assassinas. O guarda que estava no helicóptero então mirou & abriu fogo./ Luizinho ficou morto lá no topo do Edifício Copan com uma/ bala no coração...”. (PIVA, 2006, p. 51)

Assinala-se a aproximação do erotismo com a morte, como a quer Georges Bataille, separada apenas por um instante, o gozo. O gozo sexual é o que leva o garoto à morte. Motivo este torpe, mas que possivelmente faz alusão à sociedade que ao menor sinal de inutilidade, no sentido de geração de riquezas, cerceia o prazer. As considerações feitas sobre a possível referência não é uma digressão ao tema deste estudo, pois o que se está tentando delinear aqui é que o poeta, mesmo ao se utilizar de um ritmo narrativo na linguagem prosaica acaba por criar uma obra que, fechada em si, se abre para a significação por aquilo que condensa em símbolos. Os nomes dos personagens, os locais onde ocorrem as cenas, e mesmo os delírios, indiscutivelmente poéticos, apontam, não para digressões ou fluxo de consciência, mas para a hibridez da forma que se está tentando anotar aqui.

Pode-se reconhecer um procedimento poético mesmo nesse primeiro capítulo, onde após a morte de Luizinho, Pólen, atravessa a cidade de São Paulo e “*suas grandes asas cobriam o Sol & seus escorpiões*”. (PIVA, 2006, p. 52) A imagem poética possui, como não poderia deixar de ser, um lugar no procedimento narrativo e, ao mesmo tempo, é uma espécie de aproximação da poesia e da prosa. Tal imagem é desencadeada pela angústia do amor perdido. Por sua vez, essa imagem também desencadeia uma série de delírios anotados pelo narrador:

“Enquanto isso os cinemas sofriam ataques contínuos de/ *office boys* armados com estilingues & bolinhas de gude &/ partilhavam da turbulência do Grande Terror com/ máscaras feitas de folhas de bananeiras & bermudas justíssimas onde se podiam ver magníficas coxas & lindos pés/ descalços com tornozelos rodeados com florzinhas amarelas/ & muitos traziam a palavra COMA-ME costurada na/ bermuda na altura do cu.”(PIVA, 2006, p. 52)

O narrador deixa de contar aquilo que se passa com o herói e delira. Com isso marca também sua opção pela beleza juvenil homoerótica para além dos próprios personagens. Mas não é ele impessoal que apenas narra os fatos? Parece que não, pois possui um papel fundamental no recorte. Cabe assinalar que o sujeito, ou melhor, os sujeitos (*office boys*) continuam na mesma esfera que os personagens narrados, ou seja, na adolescência. A idealização da adolescência percorre todas as obras do poeta e pode ser interpretada, como uma escolha intencional já que ela, a adolescência, é momento de passagem entre a infância e a vida adulta⁵³. Os “*muchachos ragazzi garçons boys*”⁵⁴ não se adequaram ainda ao sistema, do mesmo modo que já possuem a liberdade por não estarem mais sob a tutela dos pais. É também uma idade na qual há objetivamente a experimentação e todos os limites são testados. Essa recorrência já anotada por outros

⁵³ A consideração acerca da idealização da adolescência foi anotada por Eliane Robert Moraes no texto “*A cintilação da noite*”. MORAES, Eliane. *A cintilação da noite*. In PIVA, Roberto. *Mala nas mãos e asas pretas*. Obra reunida – Volume II. São Paulo: Globo, 2006

⁵⁴ Retirado do capítulo *Norte/Sul de Coxas*. PIVA, 2006, p. 83

críticos possui uma potência fundamental em *Coxas*, principalmente do pressuposto que se está partindo aqui. Isso pelo fato de o poeta criar personagens determinados que praticam ações durante quase todo o processo narrativo. Pólen, Coxas Ardentes, Entrega em Profundidade, Lindo Olhar, Rabo Louco, Lábios de Cereja e Onça Humana estão presentes do capítulo um ao capítulo cinco no qual ocorre uma ruptura que será analisada mais à frente. É uma confraria de adolescentes que se entregam ao prazer. O que se está dizendo aqui é que há a criação de personagens espalhados pela obra e não apenas no interior de um poema ou capítulo. Essa criação modifica completamente as possíveis interpretações da obra e possibilita ao leitor acompanhar o processo narrativo seguindo os passos desses personagens demarcados desde o primeiro capítulo como é o caso de Pólen.

A criação de personagens em *Coxas* pode ser interpretada como um dos elementos do “contrato” do autor da narrativa com o leitor que Paul Ricoeur (2010) descreve em *Tempo e Narrativa*. Para o filósofo francês o autor deve tornar possível o trabalho de composição que o leitor fará ao ler a obra. Sendo assim, espera-se que o autor:

“...longe de abolir toda a convenção de composição, introduza novas convenções mais complexas, mais sutis, mais dissimuladas, mais ardilosas que as do romance convencional, em suma, convenções que ainda derivam destas últimas por intermédio da ironia, da paródia, do sarcasmo”. (RICOEUR, 2010, p. 42 – 43)

Aquilo que Ricoeur (2010) denomina “convenção de composição” diz respeito a certa comparação com o romance convencional, ou seja, o romance reconhecido como modelo, já estabelecido pela tradição que é a narrativa ficcional mais complexa. As possibilidades dos personagens da narrativa poética diferem daqueles concebidos na narrativa romanesca, como assinala Ives Tadié na obra *Le recit poétique* (TADIÉ, 1994, p. 13). Essa suposta superficialidade do personagem da narrativa poética é compensada pela função poética que segundo Tadié (1994) “atrai a atenção sobre a própria forma da mensagem”⁵⁵ (TADIÉ, 1994, p. 8). O conflito da narrativa poética ocorre, portanto, na função narrativa em relação à função poética. As possibilidades não são aqui ou ali menores ou maiores, mas apenas diferentes. A relação disto com os personagens de *Coxas* é fundamental porque, como se denota, os nomes dos personagens são por si só sugestões da essência destes. Em *Coxas* os nomes dizem tanto quanto as descrições, as ações ou aquilo que pensam esses personagens. Voltando ao “contrato” de Ricoeur (2010), pode-se considerar que na obra analisada há nitidamente a mistura das convenções ali anotadas, ou seja, das convenções narrativas com a função poética da linguagem e estas duas são indissociáveis mesmo que a obra adquira um processo narrativo nítido em alguns momentos.

Para além das possibilidades dos personagens, a obra apresenta ações seguidas destes garotos. Ações que se desdobram de variadas maneiras e estes desdobramentos se encadeiam levando o leitor a compartilhar essa esfera de sonho e êxtase sexual no qual a história está embebida. Um destes desdobramentos pode ser reconhecido neste mesmo primeiro capítulo onde Pólen, após adormecer, acorda com *As américas e a civilização*

⁵⁵ As traduções são do autor do artigo.

de Darcy Ribeiro. Há neste ponto do capítulo uma citação direta, já que o poeta aponta a página (503) na qual o garoto lê:

“Os Guerreiros do Apocalipse. / Uma vez implantadas as bases do Estado militarista na América do Norte, uma série de Acontecimentos comoveu/ a opinião pública, os governantes, os militares, conduzindo/ toda a classe dirigente do país a crises sucessivas de/ apavoramento e histeria”. (PIVA, 2006, p. 53)

A citação, característica da poética do autor, funciona como motivo explícito do desdobramento. É a literatura que leva a sério a o poder da própria literatura define Pécora acerca da poesia de Piva (PÉCORA, 2005, p. 14). Mas no recorte se têm o extremo, porque não se trata de literatura, ao menos não no sentido convencional, mas sim de um texto ensaístico de um pensador brasileiro que, por sua vez, é tomado ali como motivo de delírio do adolescente. Tirada do contexto, a citação pode muito bem servir (e serve) para desencadear o delírio do personagem, ou mesmo, do narrador, pois não fica explícito o delirante.

Falou-se insistentemente em delírio no parágrafo anterior, mas não como ocorrem estes delírios na obra. Pode-se assinalar que o desdobramento delirante ocorre após a citação de Darcy Ribeiro onde quatro cenas são apresentadas sob o título de Apavoramento ou Histeria. Cada um destes dois possuem duas partes, e formam imagens poéticas muitas vezes hilárias para o leitor, como mostra o exemplo seguinte: “Dezoito garotos e dezoito garotas foram emparedados vivos em caixas de chicletes que só a Adams fabrica & tostados dentro de um porão de arsênico & cascavéis.” (PIVA, 2006, p. 54) Trata-se de *Apavoramento nº 1*, no qual a imagem que mescla a tortura e a hilaridade é direta. Ao mesmo tempo a imagem do “apavoramento” é recoberta de simbologias que fazem diversas referências, como por exemplo, ao número de garotos e garotas ea marca de doces. As outras três cenas possuem a mesma estrutura e diferem apenas, no caso das duas histerias, pelo fato de ironizar a instituições como o clero (*Histeria nº 1*) e os proletários (*Histeria nº 2*) com sabotagens provocadas no primeiro pela “*confraria reacionária Unidos em Série*” e no segundo por “*adolescentes fascistas do Colégio Objetivo*”. (PIVA, 2006, p. 56 – 57)

A utilização de tais imagens se dá a partir de uma linguagem prosaica que se aproxima muito do gênero manchete. Nessas a sonoridade que, como se viu, se mostrou um tanto poética no início do capítulo, deixa de se fazer presente. No entanto, mesmo com a perda sonora, há um ganho imagético que chama a atenção, assim, talvez caiba retomar a releitura dos modernistas feita pelos poetas da época. A característica principal desta era a já citada crença no poder da força poética da prosa. As imagens apontam para vários referentes em aberturas semânticas que possibilitam várias interpretações, além de, novamente, chamar “*a atenção sobre a própria forma da mensagem*”, como quer Tadié, já citado anteriormente.

Outras formas são desencadeadas no decorrer dos capítulos como *O manifesto de Lindo Olhar*, onde o imperativo (flexão verbal comum no gênero) acaba por exigir da “*Múmia vadia*” que colha “*o frenesi na língua caótica dos deuses*” ou que molhe “*a alma no sangue da rebelião*” (PIVA, 2006, p. 67). Tal manifesto é imagético, assim como os apavoramentos e as histerias, mas possui uma sonoridade fortíssima. Outro exemplo que se aproxima do manifesto (talvez até de maneira mais significativa) é *Antropolítica de Entrega em Profundidade* que em seus seis tópicos são feitas

exigências como: “*Acelerar o processo de desinibição*” e “*Pintar desenhos obscenos nas ruas*”. (PIVA, 2006, p. 70)

Há que se assinalar, nesta breve análise, que em certo ponto da obra ocorre nitidamente uma ruptura que torna o problema da forma mais interessante. Após o capítulo cinco, *O andrógino antropocósmico*, o narrador deixa as aventuras dos garotos e, por sua vez, acaba por modificar a própria forma, mesmo porque não há mais ficção, apenas “delírios” poéticos de variados temas. Esses delírios são por vezes, apresentados com quebras de linhas, e procedimentos mais afeiçoados à própria poesia. Tal mudança já ocorre na última parte do capítulo citado onde os seguintes versos aparecem: “*você mordisca meu/ pescoço exposto/ no mato espesso/ você me ama neste/ chão agreste*”. (PIVA, 2006, p. 74) Há a aliteração com a vogal “s” e a ausência de marca do enunciador na qual o leitor não é capaz de reconhecer se é a voz do narrador ou dos personagens que estavam até o momento presentes na narração adquirem o ritmo poético ou mesmo como afirma o citado Paz (1995), o ritmo no qual a prosa nega a si mesma. (PAZ, 1995, p. 92) O capítulo é fechado com uma alusão ao prólogo de *As flores do mal* e dirige suas blasfêmias ao hipócrita leitor⁵⁶.

A forma, como se viu desde o princípio da obra, não é demarcada, mas confundida, híbrida. Outros capítulos como *Bar Cazzo d’Oro*, *Quem gira?* e *Porno-samba para o Marquês de Sade* não possuem quebras de linhas, porém são de uma linguagem imagética própria da poesia, mesmo quando não possuem uma sonoridade demarcada. Outros como *Norte/ sul*, *Antinoó & Adriano* e outros possuem quebras de linhas e a linguagem metafórica como nos versos: “*minha dor é um anjo ferido/ de morte*” ou “*correria de crianças criando o caos/ colorido*” (PIVA, 2006, p. 86 e 88) Pode-se dizer que o poeta vai da linguagem prosaica a poética de maneira brusca sem se preocupar com a demarcação de uma forma. Contudo, esta suposta despreocupação não deve ser entendida como uma falta de reflexão acerca da forma, mas como liberdade experimental cuja forma adquire sentido essencial, como não poderia deixar de ser em um texto literário. O diálogo aqui, contudo, não é acerca do ser ou não literatura, mas sim acerca do progresso formal ocorrido pelo não partilhamento das formas paradoxais prosa e poesia.

Poder-se-ia em seguida ilustrar e analisar os procedimentos narrativos e poéticos que são disseminados pelos capítulos da obra. Se Poderia também dar mais atenção aos aspectos humorísticos, metafóricos, aos que dizem respeito à sociedade da época, os símbolos, os mitos, a intertextualidade, a carnavalização, e muitos outros aspectos da obra, pois, como se deve notar, uma obra como esta oferece infinita possibilidade de análise. Contudo, a preocupação aqui era a de explicitar, mesmo que brevemente, que em *Coxas* poesia e prosa se confundem e que desfazer essa confusão seria reduzir a obra a um objeto e retirar desta maneira a beleza gerada pelo caos organizado que é *Coxas – sex fiction & delírios*. O ser ou não poesia ou prosa é de menor importância do que o não ser.

III - Considerações Finais

Como se viu é um erro tomar facilmente a forma de *Coxas* tanto como prosa quanto como poesia. Isso porque há momentos em que a forma dos capítulos assumem uma inclinação à linguagem narrativa (como é o caso da primeira parte de *Escorpiões*

⁵⁶ O versos referidos são: “*O leitor é um/puto/o leitor quer dar/ & tem medo/ o leitor é um hipócrita/irmão de Baudelaire*”. PIVA, 2006, p. 75

do Sol) e em outros à linguagem poética (principalmente a partir da ruptura ocorrida no capítulo *O Andrógino Antropocósmico*). A passagem de uma linguagem à outra, contudo, não pode ser marcada somente a partir dos capítulos, pois no interior destes ocorrem também momentos nos quais a poesia ou a prosa se fazem presentes. A análise foi fechada salientando a importância deste “não ser” da obra e com isso se pretendeu dizer que não é a intenção do analista desfazer a singularidade de *Coxas* e classificá-la, dessa maneira, nos moldes escolásticos de ensino de literatura. A pretensão aqui é a de compreender a natureza única desse belíssimo canto do amor maldito de Roberto Piva.

Referências Bibliográficas

CÍCERO, Antonio. “Poesia e Filosofia”. In: NASCIMENTO, Evando e OLIVEIRA, Maria Clara Castellões (orgs.) **Literatura e Filosofia: diálogos**. Juiz de Fora: UFJF; São Paulo: Imprensa Oficial do estado de São Paulo, 2004.

FRANCHETTI, Paulo. **Estudos de Literatura brasileira e portuguesa**. Cotia: Ateliê Editorial, 2007.

HOLANDA, Heloísa Buarque de. **Impressões de viagem**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1980.

LOPES, Denílson. **O homem que amava rapazes**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

NUNES, Benedito. **A clave do Poético**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

PAZ, Octávio. **La casa de la presencia**. Obras Completas, Volume 1. México: Fondo de Cultura Económica, 1995.

PIVA, Roberto. (org.) PÉCORA, Alcir. **Um Estrangeiro na Legião**, Obras Reunidas, Volume 1, Editora Globo, 2005.

PIVA, Roberto. (org.) PÉCORA, Alcir. **Mala na Mão & asas Pretas**. Obras Reunidas, Volume 2, Editora Globo, 2006.

RICOEUR, Paul. **Tempo e Narrativa II** – A configuração do tempo na narrativa de ficção. Trad. Marcia Valéria Martinez da Aguiar. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

TADIÉ, Jean-Yves. **Le recit Poétique**. Paris: Éditions Gallimard, 1994.

VERONESE, Marcelo Antonio Milare, **A Intertextualidade na primeira poesia de Roberto Piva**. Dissertação de Mestrado. Orientador: Antonio Alcir Bernardes Pécora. Campinas: UNICAMP, 2009.

A ESCRITA POLICIAL DE WANDER PIROLI

Flávia Batista da Silva Santos (UFMG)

RESUMO: Este trabalho propõe o estudo dos contos de Wander Piroli no livro *É proibido comer a grama* – escritos a partir de experiências vividas pelo autor em seu trabalho como jornalista de polícia –, a partir de um diálogo com a bibliografia sobre o conto e o romance policial. O livro é composto por 18 contos “fortes com desfechos trágicos” e os enredos estão distantes do que é proposto pelas regras consolidadas do gênero policial, a começar pelo universo em que as narrativas se desenvolvem: os bairros simples de Belo Horizonte. Os crimes são, em sua maioria, passionais, vingativos ou relacionados a conflitos e carências sociais. Para a análise desses contos, utilizarei como embasamento teórico alguns textos clássicos sobre o gênero policial, de autores como Tzvetan Todorov e Ricardo Piglia, bem como textos de autores contemporâneos, dedicados ao estudo das relações entre literatura, biografia e história, como Eneida Maria de Souza e Marcelino Rodrigues da Silva. A partir dessas referências, pretende-se demonstrar que a obra de Piroli não se encaixa nas características tradicionais do gênero policial, por não conter alguns elementos considerados clássicos como, por exemplo, a tríade detetive-culpado-vítima, a história do inquérito, a onipotência do pensamento e a lógica imbatível dos personagens encarregados de proteger a vida burguesa. O autor utiliza-se de material da própria experiência, não redutível a uma visão puramente racionalista. Sendo assim, a obra de Piroli foge ao desejo de explicar o mundo pela racionalidade, típico do gênero policial.

PALAVRAS-CHAVE: Wander Piroli, Gênero policial, Conto policial.

1. Escritos da noite

O livro *É proibido comer a grama*, do escritor e jornalista mineiro Wander Piroli, é uma obra póstuma de contos e lançada no ano de 2006, abrindo a coleção “Escritos da Noite” (da Editora Leitura). Na primeira página o autor se apropria dos versos de Baudelaire, presentes no prefácio de sua obra *Les fleurs du mal* (As flores do mal):

Si le viol, le poison, le poignard, l'incendie,
N'ont pas encor brodé de leurs plaisants dessins
Le canevas banal de nos piteux destins,
C'est que notre âme, hélas! N'es pas assez hardie.⁵⁷

Por meio desses versos, Piroli nos adianta os temas tratados nos contos que virão a seguir e nos mostra que todos os sentimentos expressos por Baudelaire condizem com a experiência e a vivência em que os personagens dos contos estão inseridos.

O livro é composto por 18 contos “fortes com desfechos trágicos” e os crimes são, em sua maioria, passionais (havendo, portanto, significativas semelhanças com os textos reunidos na terceira parte do livro *Lagoinha*, intitulada “As paixões”), vingativos ou relacionados a conflitos e carências sociais. Como é de costume, Wander Piroli se fixa e nos apresenta a cidade a partir do seu “baixo corporal”, mostrando a realidade vivida e enfrentada por aqueles que são marginalizados pela sociedade. Na apresentação

⁵⁷ Se o estupro, o veneno, o punhal, o incêndio,/ Não bordaram ainda seus riscos singulares/ No tecido banal dos nossos próprios destinos/ É que à nossa alma, coitada! Falta ousadia.

do livro, feita por Paulinho Assunção, essa característica da escrita “piroliana” se reforça:

Pirolí não passa cosméticos nem na cidade que ele narra (a sua Belo Horizonte, sobretudo a da região central e aquela dos entornos da Lagoinha, bairro onde nasceu), nem nos homens e nas mulheres que vem habitar os seus contos. Seus personagens, por exemplo, se situam sempre ao nível do chão, nos umbrais de um conflito, de uma querela, de um momento extremo – até mesmo agônico. E é aí, trabalhando nessa região de sombra das tragédias, misérias e grandezas da existência cotidiana, que o escritor, com a sua arte concisa e exata, nos prende, nos desconcerta e nos comove. (ASSUNÇÃO, 2006, p. 6-8).

Tomemos como exemplo de análise dessa narrativa particular de Wander Pirolí o oitavo conto do livro, intitulado “Uma família teimosa”, narrado em primeira pessoa pelo próprio meliante. O conto nos apresenta o personagem José Nunes tentando roubar um carro quando é surpreendido em flagrante por um sexagenário.

Tava trabalhando um carro, natural, fácil, questão de meio minuto. Mal enfiei o arame, alguém me agarrou por trás. Olha que eu tenho ouvido fino e nem percebi a aproximação. Me agarrou e disse que eu tava preso. Preso? Claro que não era polícia. Polícia tem outros métodos. Então o cotovelo funcionou no saco.

Vi gemendo no chão um velho de mais de sessenta anos, e ainda por cima vestido de pijama. Falei pra ele:

Fica bonzinho aí.

Sabe o que ele fez, o velho? Me chamou de cachorro, levantou-se espumando. Deu um passo pra trás. Tirei o revólver da cintura, e ele nem prestou atenção. Veio em cima. Saltei de lado e pedi “calma, meu velho”. Não quis me ouvir e avançou de novo. O revólver bateu no meio do cocuruto dele. (PIROLI, 2006, p. 57).

José Nunes ia embora após desferir o golpe contra o senhor quando dois rapazes (que seriam netos do velho) surgem para o seu socorro. Ao ficarem a par de toda a situação, tentam impedir José Nunes de fugir:

Os rapazes deviam ser mesmo netos do velho. Tanto é que vieram pra cima. Corri pra trás do carro e pedi “calma, gente”. Falei que não queria matar ninguém. Mas eles eram teimosos, igual ao avô, e me cercaram.

Fui afastando com o revólver engatilhado e falando:

- Não faz isso gente boa. Deixa que eu vou embora (PIROLI, 2006, p. 58).

O desfecho mostra com traços sutis de ironia a única saída que José Nunes teria para se salvar: dar um tiro no umbigo de cada um.

Vê se tem cabimento uma coisa desta. Por causa da porcaria de um carro, e ainda por cima usado. Se tivessem ficado bonzinhos, não tinha nada disso.

E sabe o que é pior? O carro nem era deles. Era de outra pessoa, um vizinho. Não tinham nada com isso. Morreram à toa. Pura teimosia. Morreram e desgraçaram a minha vida (PIROLI, 2006, p.58).

De uma maneira geral, a obra *É proibido comer a grama* é composta por narrativas concisas e cruas, concentradas na história do crime e concluídas com desfecho banal/patético/trágico/irônico.

O conto exposto acima, juntamente com os contos “Assim ficou melhor para todo mundo” e “Um domingo importante”, são os únicos narrados em primeira pessoa, pelos próprios autores dos crimes. Os outros quinze contos nos mostram um narrador detalhista e atento a cada passo dos personagens relacionados aos crimes e/ou aos desfechos trágicos que nos são apresentados.

Sendo assim perceptível que Wander Pirolí nos expõe uma Belo Horizonte “sem adereços, uma Belo Horizonte em preto e branco”, a notar até mesmo pela edição gráfica da obra em si, por seu aspecto físico, todo em preto e branco (inclusive das páginas, com as bordas pretas). Os crimes são, em sua maioria, executados por motivos pueris em que a morte e/ou a violência banal são as únicas formas de solucioná-los.

Como foi dito anteriormente, o livro *É proibido comer a grama* possui várias semelhanças com a temática exposta na terceira parte do livro *Lagoinha*, “As Paixões”.

Segue-se, então, uma série de histórias que, em sua grande maioria, giram em torno dos mesmos temas universais: amor, traição, morte, crime, vingança, separação, sofrimento, sempre narrados de uma forma concisa, que confere aos personagens certo tom de nobreza e dignidade, mesmo diante da pobreza e da tragédia. (SILVA, 2011, p. 1-10)

Com sua escrita ácida e cortante, Wander Pirolí consegue transformar os personagens marginais e miseráveis em obras primas. Há vários trechos e frases bem elaboradas e organizadas de uma forma muita vezes irônica para descrever e validar os motivos de tanto sangue derramado. Suas páginas estão “carregadas com a herança do velho e boêmio bairro da Lagoinha de sua juventude, fazendo de seu texto uma lâmina afiada que ‘desvela’ com amor e precisão os miseráveis que ‘acolhe’ em seus livros”. (SLMG, 2011, p.1).

2. Apresentando o problema

A partir dessa breve análise temática e estrutural do livro *É proibido comer a grama*, que se assume como sendo uma obra policial e da própria crítica que o vê como tal, é possível discutir suas semelhanças e diferenças com os gêneros narrativos policiais considerados clássicos e com a maneira como se estruturam e se organizam.

Outra hipótese de análise possível da obra diz respeito, novamente, à temática dos contos e ao fato de Wander Pirolí ter sido jornalista policial por vários anos, inclusive atuando como editor chefe de caderno de polícia de um jornal mineiro. Logo,

cria-se então outro impasse: poderíamos aproximar esses contos dos diferentes gêneros de narrativa policial? No que essa comparação pode nos ajudar a entender os contos?

Nesse estudo será discutido o possível “lugar” em que os contos de Wander Piroli poderão se encaixar: na narrativa policial clássica ou na jornalística.

3. A narrativa policial

O gênero policial possui algumas especificidades que foram divulgadas e copiadas ao longo dos tempos. Inicialmente, a produção literária que não seguisse as “normas” impostas pelo gênero era considerada uma obra ruim. No entanto, com o tempo, os românticos e seus descendentes optaram por não obedecer mais fielmente o padrão cristalizado da tipologia policial.

O gênero em si foi modificando seus aspectos iniciais e criando novas regras e novos gêneros, transgredindo, ao mesmo tempo, as regras estipuladas anteriormente. No que diz respeito ao gênero policial, Todorov (1970) explicita que “o romance policial por excelência não é aquele que transgredir as regras do gênero, mas o que a elas se adapta” (p. 95). O policial é um gênero que possui determinadas “espécies” e supunha-se que com isso ficaria mais fácil adequar este ou aquele romance/texto em um dos seus critérios pré-estabelecidos.

O ponto inicial para a definição da primeira “espécie” do gênero foi o romance policial clássico, também chamado de “romance de enigma” (e também considerado como romance “puro”). Ganhou foco e prestígio no período entre guerras. Sendo assim, esse tipo de romance policial prevê que “todo romance policial se constrói sobre dois assassinatos; o primeiro cometido pelo assassino, é apenas a ocasião do segundo no qual ele é vítima do matador puro e impune, do detetive” (TODOROV, 1970, p. 95). Além disso “superpõe duas séries temporais: os dias do inquérito, que começam com o crime, e os dias do drama que levam a ele” (TODOROV, 1970, p. 95-96).

A segunda “espécie” policial criada nos Estados Unidos, que ganhou força principalmente depois da Segunda Guerra Mundial, é o chamado “romance negro” (também conhecido como “série noire”). O romance negro

é um romance que funde as duas histórias ou por outras palavras, suprime a primeira e dá vida à segunda. Não é mais um crime anterior ao momento da narrativa que se conta, a narrativa coincide com a ação. Nenhum romance negro é apresentado sob a forma de memórias: não há ponto de chegada a partir do qual o narrador abranja os acontecimentos passados, não sabemos se ele chegará vivo ao fim da história. A prospecção substitui a retrospectiva (TODOROV, 1970, p. 99).

Ademais, no romance negro não há mistério a ser desvendado. No entanto, esse aspecto não faz com leitor perca seu interesse, pois ele ainda é movido pela curiosidade e pelo suspense.

Ao contrário do romance negro, que conserva sua autonomia, o “romance de aventuras”, vindo posteriormente, sofreu várias transformações ao longo do tempo. De romance de aventuras foi substituído pelo romance de espionagem, permanecendo depois no liame entre a narrativa de viagens e os atuais romances de *science-fiction*.

Por fim, o “romance de suspense” é uma combinação do romance de enigma e do romance negro.

Do romance de enigma, ele conserva o mistério e as duas histórias, a do passado e a do presente; mas recusa-se a reduzir a segunda a uma simples detecção da verdade. Como no romance negro, é essa segunda história que tomar aqui o lugar central (TODOROV, 1970, p. 102).

Sendo assim, essa forma de romance policial apareceu em dois momentos: “serviu de transição entre o romance de enigma e o romance negro; e existiu ao mesmo tempo que este” (TODOROV, 1970, p. 103).

Apesar de Todorov fazer referência especificamente à tipologia do *romance* policial, todos esses preceitos podem e devem ser utilizados para pensar também as *narrativas* policiais de uma forma geral, abrangendo assim todos os tipos de gêneros considerados policiais, até mesmo aqueles tão ou mais formalizados quanto os próprios romances.

4. O policial “Piroliano”

Feliz ou infelizmente, a escrita policial de Wander Pirolí não se encaixa nos modelos clássicos de narrativa policial. Em 1828, S.S. Van Dine (autor de romances policiais bastante dogmáticos) formulou vinte regras às quais todos os escritores de romances policiais deveriam respeitar e seguir à risca. Tzvetan Todorov (1970) resumiu as vinte regras em oito principais e ainda assim a escrita de Wander Pirolí não se encaixa em nenhuma delas (todas relacionadas especificamente a culpados, criminosos, vítimas e detetives).

Os enredos dos contos de sua obra *É proibido comer a grama* estão distantes do que é proposto pelas regras consolidadas do gênero policial, a começar pelo universo em que as narrativas se desenvolvem: os bairros simples de Belo Horizonte. Também, como foi abordado anteriormente, o narrador dos contos de Wander Pirolí é um narrador atípico àqueles presentes nas narrativas policiais clássicas, que são sempre ligados ao enigma ou ao suspense. Geralmente, os narradores clássicos constroem um jogo com a narrativa e/ou com o próprio leitor gerando a dúvida: se o narrador sabe de fato quem é o criminoso e não quer mostrar que sabe, se não sabe ou se finge não saber.

Todorov (1970), no final do seu texto “Tipologia do romance policial”, coloca em xeque uma questão importante, referindo-se à narrativa policial e às suas regras clássicas definidas: “que fazer dos romances que não entram em nossa classificação?” (p. 104). E nesse momento é possível repensar novamente a obra de Wander Pirolí e o seu “não-lugar” dentro dos moldes tão consolidados da tipologia policial clássica. E o próprio Todorov nos dá a resposta:

Se entretanto, esta forma (ou outra) se tornar o germe de um novo gênero de livros policiais, não será este um argumento contra a classificação proposta: como já disse, o novo gênero não se constitui necessariamente a partir da negação do traço principal do antigo, mas a partir de um complexo de caracteres diferentes, sem preocupação de formar com o primeiro um conjunto logicamente harmonioso (1970, p. 104).

Contudo, já que os contos do livro *É proibido comer a grama* não se encaixam nos moldes policiais clássicos, é possível pensar que as particularidades da escrita

policial de Wander Piroli podem ser vistas por outro viés e estar relacionadas à sua experiência real de ter dirigido por anos a fio a Editoria de Polícia do jornal Estado de Minas⁵⁸. Alcançamos aqui outro ponto importante: o elo escritor-jornalista. Piglia (1994) propõe ainda que “entre o romance de enigma e a *hard novel* está o texto jornalístico, a página de crimes, os fatos reais” (p. 78).

Piroli sempre deixou explícito que sua experiência como editor de polícia foi muito marcante no jornalismo: “(...) a redação de polícia ajudou (...) é evidente. A razão do escritor é a vida, e na editoria de polícia a vida estava descarnada, jogada todo dia na sua cara (...). E eu não ia beber daquilo tudo, tanto fel amargo?”⁵⁹. E podemos, também, perceber alguns desses traços na obra *É proibido comer a grama*.

5. Conceito de *faction* e a crítica biográfica

Adriana Araújo Figueiredo e Cléber Araújo Cabral (2010) discorrem um pouco mais sobre esse assunto, introduzindo um conceito que sustenta coerentemente a ponte entre a literatura e o jornalismo:

O conceito de *faction*, apresentado por Cristiane Costa (2005, p.156)⁶⁰, parece-nos relevante para refletirmos sobre as relações entre literatura e jornalismo no modo de narrar de Piroli. Segundo a autora, o *faction* pode ser caracterizado como uma narrativa de ficção construída a partir do acréscimo de elementos ficcionais a fatos apurados jornalisticamente. Assim, ao relacionarmos o conceito narrativo de *faction* com os indícios fornecidos pelo acervo de Piroli, somos tentados a ler alguns de seus contos pela lente do gênero conto-reportagem, pois esses contos narram histórias que, além de serem prováveis, apresentam questionamentos a uma percepção da realidade. (FIGUEIREDO, CABRAL, 2010, p. 3-6)

No entanto, os limites e discussões entre a vida real do escritor e a relação com o seu escrito sempre são focos de mal-entendidos. As coincidências entre a vivência do escritor e suas produções literárias não significa que se deve fazer sempre uma leitura realista dos contos de Wander Piroli, pois eles são uma elaboração ficcional (a própria ficha catalográfica do livro o descreve como sendo “ficção policial e de mistério”).

Eneida Maria de Souza (2011), em seu livro *Janelas Indiscretas*, esclarece que no que diz respeito à uma abordagem mais pontual da crítica biográfica

é preciso distinguir e condensar os pólos a arte e da vida, por meio do emprego do raciocínio substitutivo e metafórico, com vistas a não naturalizar e a reduzir os acontecimentos vivenciados

⁵⁸ SENA, Alberto. Um editor como Wander Piroli. 4 de jul. 2011. Disponível em: <http://montesclaros.com/mural/cronistas.asp?cronista=Alberto%20Sena>

⁵⁹ FIGUEIREDO, Adriana Araújo & CABRAL, Cleber Araújo. Encham os copos, acendam os cigarros: vai falar Piroli, o filho da mãe. Suplemento Literário de Minas Gerais, Belo Horizonte, n. 1.330, p. 3-6, maio-junho 2010.

⁶⁰ Cf. COSTA, Cristiane. *Pena de Aluguel: escritores jornalista no Brasil, 1904-2004*. São Paulo: Cia das Letras, 2005

pelo escritor. Não se deve argumentar que a vida esteja refletida na obra de maneira direta ou imediata ou que a arte imita a vida, constituindo seu espelho (p. 19).

Deve-se criar um distanciamento do que é narrado e do que é real, atentando-se para o fato de que o mais importante não é tentar descobrir se o acontecimento é verídico ou não. “O que se propõe é considerar o acontecimento - se ele é recriado na ficção – desvinculado de critérios de julgamento quanto a veracidade ou não dos fatos” (SOUZA, 2011: 21), pois “o próprio acontecimento vivido pelo autor – ou lembrado, imaginado – é incapaz de atingir o nível de escrita se não são processados o mínimo de distanciamento e o máximo de invenção” (SOUZA, 2011, p. 21). Finalizando o assunto:

A crítica biográfica não pretende reduzir a obra à experiência do autor, nem demonstrar ser a ficção produto de sua vivência pessoal e intransferível. As relações teórico-ficcionais entre obra e vida resultam no desejo de melhor entender e demonstrar o nível de leitura do crítico, ao ampliar o pólo literário para o biográfico e daí para o alegórico (SOUZA, 2011, p. 21).

6. Hipótese de leitura baseada na discussão sobre o gênero

A obra de Piroli não se encaixa nas características tradicionais do gênero policial, por não conter alguns elementos clássicos importantes, como por exemplo, a tríade detetive-culpado-vítima. Enquanto o policial clássico tem duas histórias (o crime e a investigação) e o *noir* se concentra na segunda, Wander Piroli narra apenas a primeira história (o próprio crime), enfatizando sua crueza ou banalidade. Por isso os contos não têm mistério, enigma ou/e investigação. Essa é a sua temática policial, como mostra os excertos dos contos “O último porre de Isidoro” e “Use a mão direita e diga muito prazer” respectivamente:

Achou o menino chorando do mesmo jeito. Pegou-o dentro do caixote, desajeitadamente, e tentou fazer com que ele chupasse um pedaço de requeijão. Isidoro permaneceu adernando de um lado para o outro, no meio do cômodo, com o menino esgoelando no seu colo.

Sem saber o que fazer, deitou com o menino na cama, e, apesar do choro no ouvido, dormiu imediatamente. Um sono agitado. Revirava inquieto na cama, enquanto o menino chorava cada vez com mais empenho.

Teve uma hora em que o carpinteiro Isidoro pegou o travesseiro da mulher e pôs em cima da cara do menino e o manteve ali até que o choro terminasse, e apenas o seu ronco bêbado ocupasse todo o cômodo (PIROLI, 2006, p. 34).

Janisela arrastou Jorge pelo braço. Os dois saíram e ouviram duas vozes discutindo em altos brados, uma garrafa espatifando no chão. Nem bem haviam caminhado uns trinta metros, Jorge sentiu o primeiro tiro nas costas (PIROLI, 2006, p. 65).

7. Racionalidade da narrativa policial clássica *versus* caráter trágico/patético/irônico dos contos de Wander Pirolí

A escrita policial de Wander Pirolí não pode ser considerada uma escrita “pura”, como prevê o romance de enigma, em que tudo é construído e arquitetado de uma forma lógica e altamente geométrica. Nesse ponto, o escritor mineiro se afasta da racionalidade e da inteligência pura (características típicas do gênero policial), porque explora exclusivamente a história do crime, não havendo ou não importando a história da investigação ou descoberta do crime, a não ser como desfecho trágico e/ou patético para a história em si. E essa pista é dada ao leitor desde a primeira página do livro, com os versos de Baudelaire.

Segundo Ricardo Piglia (1994), nas regras do policial clássico,

valoriza-se antes de mais nada, a onipotência do pensamento e a lógica imbatível dos personagens encarregados de proteger a vida burguesa. A partir dessa forma, construída sobre a figura do investigador como o raciocinador puro, como o grande racionalista que defende a lei e decifra os enigmas (porque decifra os enigmas é o defensor da lei) (p. 78).

A obra de Pirolí foge ao desejo de explicar o mundo pela racionalidade, típico do gênero policial. O autor utiliza-se de material da própria experiência, não redutível a uma visão puramente racionalista, além, é claro, de ser considerada uma literatura que foge aos valores da burguesia. O escritor mineiro teria, por assim dizer, uma escrita “antiburguesia”.

Referências Bibliográficas

- ASSUNÇÃO, Paulinho. Apresentação: Para não comer a grama. In: PIROLÍ, Wander. **É proibido comer a grama**. Belo Horizonte: Leitura, 2006, p. 6-8.
- COSTA, Cristiane. **Pena de Aluguel: escritores jornalista no Brasil, 1904-2004**. São Paulo: Cia das Letras, 2005.
- FIGUEIREDO, Adriana Araújo & CABRAL, Cleber Araújo. **Encham os copos, acendam os cigarros: vai falar Pirolí, o filho da mãe**. Suplemento Literário de Minas Gerais, Belo Horizonte, n. 1.330, p. 3-6, maio-junho 2010.
- PIGLIA, Ricardo. Sobre o gênero policial. **O laboratório do escritor**. São Paulo: Iluminuras, 1994.
- PIROLÍ, Wander. **É proibido comer a grama**. Belo Horizonte, Leitura, 2006.
- SENA, Alberto. **Um editor como Wander Pirolí**. 4 de jul. 2011. Disponível em: <http://montesclaros.com/mural/cronistas.asp?cronista=Alberto%20Sena>
- SILVA, Marcelino Rodrigues da. **O saber da Lagoinha na narrativa de Wander Pirolí**. Belo Horizonte, p. 1-10, 2011.

SLMG [s.n.] Marca inconfundível. **O áspero lirismo de Wander Piroli**. Suplemento Literário de Minas Gerais. Edição Especial. Belo Horizonte, nov. 2011, p. 1.

SOUZA, Eneida Maria de. **A crítica biográfica. Janelas Indiscretas**. Belo Horizonte, 2004, p. 17-25.

TODOROV, Tvetan. Tipologia do romance policial. In: **As estruturas narrativas**. São Paulo: Perspectiva, 1970.

RODA DE SAMBA, POESIA E FILOSOFIA DE BOTEQUIM

Francisco Antônio Romanelli (UNINCOR)

RESUMO: A música popular brasileira, através do movimento cultural conhecido como roda de samba, sempre foi um rico instrumento de divulgação poética e filosófica da alma dos grupos sociais das periferias e dos morros; porta-voz dos oprimidos, da ginga do malandro e das agruras do trabalhador, dos amores possíveis ou não, falsos ou verdadeiros, reprimidos ou manifestados, correspondidos ou atraídos; expressão da singeleza do cotidiano da massa popular, da pobreza descomprometida e fatal dos poetas e filósofos de botequim; ainda hoje, permanece como veículo para a rica cultura musical do carente, para a vaidade orgulhosa dos momentos de arte e de amor, para a depressão chorosa dos fossos físicos e psicológicos da vida. É, ademais, a manifestação do grande que se encontra no pequeno, do amor que sustenta o ódio, do belo que é rebento do feio. As rodas de samba são o momento de comungar as frustrações, os amores, a raiva, o orgulho que explodem desse elenco cultural e social, em que a música e a poesia se derramam nas mesas dos botequins, entre suspiros, batuques, aplausos, choros, risos, bebidas e comidas. É momento da catarse bendita das dores de viver e dos amores que fazem morrer, da comunhão de desditas e partilha de bem-querências. Descompromissadas, descomplicadas, gratuitas e abençoadas. Benditas poesia e filosofia das mesas de botequim.

PALAVRAS-CHAVE: Samba. Literatura. Poética. Filosofia.

Rodar, em atividades de danças e canções, coletiva e comunitariamente, é um método de convivência humana que provavelmente acompanha a evolução da espécie desde quando ela se socializou, ou seja, desde seu berço. A música e a dança sempre tiveram apelos mágicos ao humano primordial que se deparava, provavelmente munido de uma racionalidade incipiente e precária, com um mundo cheio de enigmas, perigos e medos. Desde essas longínquas origens, para o ser humano, pertinente o jargão hoje popular segundo o qual *quem canta seus males espanta*. Quem dança, mais ainda.

Em todas as culturas, ao redor de todo o planeta, danças tribais, rituais, sociais, infantis etc. - ritmadas e acompanhadas por palmas, batidas de pés, de instrumentos, de gingados corporais, vocalizações e uma infinidade de maneiras - balançaram, giraram e animaram, como sempre e até hoje o fazem, grupos de interesses sociais ou religiosos afins.

O movimento cultural de nosso interesse, que é conhecido como roda de samba, advindo de uma provável necessidade de o sambista, desde o ventre gestatório do samba, demonstrar suas mágoas, seus amores, suas alegrias e suas vicissitudes, exerceu - e ainda hoje exerce - papel semelhante ao da filosofia do mundo erudito, que reflete sobre as grandes questões humanas, tais como: o amor, a morte, o trabalho, enfim, o sentido da vivência do homem no mundo.

Afinal, a filosofia carrega em seu significado original a necessidade intrínseca do homem pensar sobre seus problemas existenciais. Não será diferente a perspectiva dos sambistas, que também refletem em suas letras sobre os grandes problemas vivenciados em seu cotidiano.

Dessa maneira, o samba será um legítimo veículo de reflexão das classes desprivilegiadas - já que lhes foi negado o acesso à educação formal - para pensar sua vivência no mundo. Em primeiro lugar, pela influência que o samba incute sobre as

artes em geral e pela própria absorção da arte em seu conteúdo. Em segundo, porque é difícil negar que um grande número das músicas apresentadas nas rodas trazem em seu bojo fortes elementos de reflexão sobre o cotidiano, criando uma filosofia de vida própria das vivências dos autores e dos ouvintes musicais.

No que pese o samba ter sido palco de inúmeras polêmicas a respeito de sua criação, personalidade e evolução, foge a qualquer discussão a substancial riqueza dessa que representa uma das mais importantes expressões da música popular brasileira. O movimento sociocultural conhecido como *roda de samba*, que lhe é inerente na ancestralidade, raízes e primórdios, persiste até os dias atuais sob a forma de convívio social e de momento de lazer.

Além do excelente valor rítmico e musical, esse tesouro se compõe de valiosa e significativa produção textual com belas e profundas reflexões sobre a vida cotidiana em um grande diálogo com literatura e filosofia. Utiliza-se, a exemplo inicial, a letra da música *Roda viva*, de Chico Buarque de Holanda, de 1967 e gravada em 1968, que, além de possuir rara riqueza filosófica e poética, remete o ouvinte ao espírito das rodas originais, praticadas nos batuques e nas cirandas.

A música escolhida tem o condão de apontar as vicissitudes e agruras da vida cotidiana sob o foco do questionamento reflexivo através de uma compacta filosofia existencial, do humano aturdido e submetido ao correr da vida. Não é por acaso que as primeiras estrofes já demonstram a perplexidade e o aturdimento do eu lírico frente ao massacrante desenrolar do tempo:

Tem dias em que a gente se sente
como quem partiu ou morreu
A gente estancou de repente
Ou foi o mundo então que cresceu

Além da perplexidade, a incapacidade de interferir no curso da existência:

A gente quer ter voz ativa
no nosso destino mandar
mas eis que chega a roda-viva
e carrega o destino prá lá

O inconformismo com a incapacidade de tomar as rédeas da vida:

O tempo rodou num instante
Nas voltas do meu coração

Em seu desenrolar, a roda da vida submete a própria vida, o tempo, o amor, a morte, as incertezas, o cotidiano, os sonhos, as expectativas, as ilusões, os desencantos, as frustrações e a atônita razão à sua inexorável inclemência.

O artista, com maestria poética, mescla e confunde a roda da vida à própria roda de samba, quando àquela traz, simbolizada pela viola, a essência musical dos versadores:

A gente toma a iniciativa
Viola na rua a cantar
Mas eis que chega a roda-viva

E carrega a viola prá lá

Ou quando identifica a dança com a roda da saia da mulata e se entrega ao pasmo de ver a roda de samba desmanchar-se na roda da vida:

A roda da saia, a mulata
Não quer mais rodar, não senhor
Não posso fazer serenata
A roda de samba acabou

A par com a filosofia, o versejar poético é inequívoco e a própria melodia acentua o sentido circular, o rodopio da vida, do samba, do universo, que tudo carrega e tudo transforma incessante e indefinidamente a ponto de se duvidar da própria realidade e querer dominá-la para que não se esvaneça:

Foi tudo ilusão passageira
Que a brisa primeira levou
No peito, a saudade cativa
Faz força pro tempo parar
Mas eis que chega a roda-viva
E carrega a saudade prá lá

A preocupação com a roda da vida, moendo e transformando vidas é recorrente em Chico Buarque e sempre aparece em suas canções, como se vê em *Olê, olá* (de 1965, gravada em 1966 e, portanto, dois anos antes que *Roda viva*). Inicia-se pela esperança de transmutar a infelicidade em felicidade através da roda de samba:

Não chore ainda não
Que eu tenho um violão
E nós vamos cantar
Felicidade aqui
Pode passar e ouvir
E se ela for de samba
Há de querer ficar

Mas termina quedando-se à inexorabilidade do tempo e da roda da vida:

Tem samba de sobra
Ninguém quer sambar
Não há mais quem cante
Nem há mais lugar
O sol chegou antes
Do samba chegar
Quem passa não liga
Já vai trabalhar
E você, minha amiga
Já pode chorar

As rodas de samba têm suas raízes nas batucadas herdadas principalmente dos escravos baianos na forma de lundu, maxixe e batuques que se passou a vivenciar em terreiros de residências de alguns descendentes que foram ter, após a abolição da escravatura, no final do século XIX e início do século XX, no Rio de Janeiro. Essas rodas são uma "tradição popular negra herdada do tempo do lundu" uma forma de "criação coletiva e amadora" (CALDAS, 1985, p. 15 e 35).

Na Cidade Nova, próxima do centro, tomou corpo grande parte dos movimentos da cultura *pobre*, capitaneados, principalmente por núcleos negros resultantes da migração de ex-escravos. Esses movimentos, festivos e fartos em músicas, comida e bebida, formataram as rodas de samba, já nos primórdios da criação do samba como gênero musical, como hoje as conhecemos (FENERICK, 2005, p. 32 e 34). A despeito disso, é inegável a ancestralidade do hábito sociocultural que se remete às rodas de *cateretê* dos índios nativos do Brasil e aos *batuques* e *candomblés* dos escravos recém-chegados ao país que, fundidos e transformados, vieram desembocar nas rodas de hoje.

O ambiente onde são executadas e vividas as modernas rodas, em bares, restaurantes e encontros festivos, da mesma forma criou o clima apropriado a uma catártica fusão de venturas e desventuras a serem partilhadas e ruminadas em grupo, às vezes engolidas em seco outras molhadas por providencial acompanhamento de bebidas à base de álcool. Os encontros, que tinham o nome de *pagode* e marcaram a sociabilização dos grupos participantes, eram reuniões festivas coletivas e de manifestação espontânea, atuando como

um espaço de sociabilização fundamental, particularmente nos setores pobres, lugar de encontro para o agregar de negros e mulatos da urbe, uma população concentrada com maior intensidade em alguns bairros do Centro - Lapa, Riachuelo, Catumbi -, nos morros e nos subúrbios da Zona Norte e da Baixada Fluminense (...) Nada mais fácil que aproveitar os instrumentos que cada um tem e juntá-los com a vontade de cantar e dançar, para que se arme um pagode com motivo de aniversário, nascimento, casamento ou com o único motivo de reunião, de reunir-se com amigos e familiares para comer, beber e cantar (ULLOA *apud* FENERICK, 2005, p. 100-101).

Nesse compasso, é fácil identificar as rodas de samba com o círculo da vida cotidiana de cidadãos comuns, trabalhadores assalariados, ou até de malandros boêmios das noites de diversão, dor e prazer: a roda de samba é a exposição da roda da vida de todo esse universo de atores.

O samba entrou na *roda da vida* há aproximadamente noventa anos, quando algumas construções musicais herdeiras do lundu, do maxixe e do batuque trouxeram à luz um ritmo característico que, batucado, cantado e dançado nos terreiros e nos pagodes cariocas foi finalmente criando identidade própria e adotando nome de samba, ritmo que despertou como a marca sonora nacional, a música típica brasileira, a impressão digital musical do país.

Não há reconhecimento confiável da origem do nome samba, como ritmo, nem do momento em que veio ao mundo como palavra identificada ao ritmo peculiar. Carlos Sandroni esclarece que a palavra "é encontrada em diferentes pontos das Américas, quase sempre em ligação com o universo dos negros", desde o século XIX, ligando-se a dança. Dá como data da primeira menção impressa da palavra o ano de 1838, em

Pernambuco, no jornal satírico *O Carapuço*, depois em 1859, no Ceará, pelo botânico Freire Alemão. Constatou que o termo foi publicado, aparentemente pela primeira vez no Rio de Janeiro em 1870, em crônica escrita por França Júnior, mas reportando-o à Bahia (SANDRONI, 2001, p. 84-87).

De qualquer forma, para a maioria, a palavra é "provavelmente procedente do quimbundo *semba* (umbigada), empregada para designar dança de roda"⁶¹, onde ocorria o encontro de ventres dos participantes, ato característico dos batuques de terreiro, prática e herança recebida dos índios brasileiros e dos escravos africanos. Para Francisco Guimarães, o Vagalume, "a palavra é composta de duas outras africanas: SAM – que quer dizer *pague* – BA – que quer dizer *receba*" e justifica-se contando pequena estória tradicional do folclore africano (GUIMARÃES, 1933, p. 25). No entanto, sempre vinculada a festividades dançantes e não ao ritmo dançado. Como esclarece Sandroni, "a palavra não se refere a uma dança em particular, mas aos festejos dos negros de modo geral", anotando ainda que até o início do século XX, tinha esse sentido genérico (SANDRONI, 2001, p. 85).

Discute-se, ainda, se o samba é baiano ou carioca. Francisco Guimarães dá crédito aos baianos pela paternidade do ritmo. E diz mais, que da Bahia, o samba primeiro foi para Sergipe para depois aportar no Rio de Janeiro (GUIMARÃES, 1933, p. 31). Para Waltenyr Caldas, "o samba é um acontecimento musical essencialmente urbano e mais precisamente carioca" (CALDAS, 1985, p. 28). José Adriano Fenerick, tratando sobre o tema, mas evitando tomar partido nessa nebulosa discussão, prefere apontar que o "moderno samba" apareceu no Rio de Janeiro (FENERICK, 2005, p.31).

Da mesma forma, a autoria da primeira música, oficialmente reconhecida como samba, é cercada de polêmicas desde o nascedouro. Atribuída a Donga, que foi o primeiro a promover o registro de um *samba - Pelo telefone* - junto à Biblioteca Nacional em 1916, gravando-o um ano depois, é rejeitada pelos pesquisadores:

O *Pelo telefone*, como já foi observado por outros pesquisadores, não foi nem o primeiro samba da história e nem o primeiro a ser gravado (...). Seja como for, o *Pelo telefone* desencadeou, ou trouxe a tona, uma série de acontecimentos importantes para a história do samba como música popular (FENERICK, 2005, p. 204).

Ao que tudo indica, a música também não foi composição exclusiva de Donga, mas uma criação coletiva, comunitária, da qual se apossou. Mas, para Affonso Romano de Sant'Anna, a importância desse momento de gravação do *Pelo telefone* reside no fato de que, com a gravação, "Donga efetivava o samba como gênero", ainda que "descendente do lundu africano" (SANT'ANNA, 2004, p. 14).

A discussão nunca foi pacificada e, ao que parece, não o será. O que é certo é que se as raízes mais fortes do samba se lançam à Bahia, sua certidão de nascimento, como movimento cultural formal e gênero musical, produto apropriado ao comércio e à divulgação, expressão popular universalizável, foi lavrada, em diversas etapas evolutivas culminadas no Rio de Janeiro do início do século XX, ramificando-se em locais que consagraram estilos distintos.

⁶¹ Enciclopédia da música brasileira. Verbetes **Samba**. São Paulo: Art Editora - Publifolha, 2.^a ed., 1998; p. 704.

Quanto a isso, a disputa que envolve as origens do samba, tomando-o de antemão carioca, é o pretense local de nascimento. Para alguns, o samba veio da cidade, da região central, próxima da Praça XI de Junho, na Cidade Nova. Para outros, o samba verdadeiro foi aquele que se praticava nos morros e deu sangue novo aos carnavais e às recém criadas escolas de samba.

Segundo Carlos Cachça, "um dos maiores compositores da história da Mangueira", em depoimento citado por Fenerick, "sempre houve samba aqui no morro (...) a origem é mesmo essa", invocando uma ancestralidade perdida no tempo. O samba moderno aparece no Rio de Janeiro a partir de um caldo primordial advindo dos movimentos da cultura *pobre*, com vários núcleos negros, principalmente por causa da migração de ex-escravos, com muitas festas, músicas, comida e bebida, na região da Cidade Nova e da Praça XI, em reuniões festivas que se davam, principalmente, nas casas de negras descendentes de escravas e melhor abastadas, conhecidas por *tias* (FENERICK, 2005, p. 31/32, 96 e 99/100).

De qualquer forma, como bem observado por Luciano Cavalcanti, "o samba não teve uma origem pura, apesar de nascer das mãos e das vozes negras que vinham do bairro da Saúde". E isso porque "à cultura negra incorporavam-se elementos de outras culturas" (CAVALCANTI, s/d, p. 8).

No entanto, na década que se seguiu à realização fonográfica de *Pelo telefone*, o samba, subindo o morro e se espalhando pelas áreas suburbanas, atingindo as transmissões radiofônicas e as gravações fonográficas, constituiu-se efetivamente como gênero musical e produto adequado de consumo pelas classes sociais elitizadas e se espalhou nas diversas regiões brasileiras. A concretização dessa evolução do samba acabou tendo como marco a produção artística dos sambistas do bairro Estácio de Sá que, com "seu novo jeito de fazer samba o libertaria do seu sotaque amaxixado". Em algumas opiniões, o samba evoluiu da época de Donga e Sinhô (área central), em que era um *samba amaxixado*⁶², para o ritmo novo, do *verdadeiro samba*, que era o do Estácio (FENERICK, 2005, p. 224/225 e 228).

Antes disso, o samba já estava no morro e a polêmica de seu nascimento já estava em evidência. Grandes sambistas seguem a opinião de Orestes Barbosa, segundo o qual o samba real teria nascido no morro. Mas, o que se percebe é que "com o aparecimento do samba do Estácio, morro e cidade passaram a significar universos antagônicos para o samba" (FENERICK, 2005, p. 229 e 231).

Fenerick acrescenta que o grande sambista Caninha

ainda atenta para o fato de que os sambistas da Cidade Nova foram os primeiros a se profissionalizarem e também os primeiros a registrarem a autoria de um samba. Assim, o sambista da cidade se diferencia do sambista do morro por possuir a "patente" do samba (FENERICK, 2005, p.230)

Esse compositor, em parceria com Visconde de Pycohyba, escreve o samba *É batucada*, gravado em 1933 por Moreira da Silva, em que "descreve duas gerações distintas de sambistas: a geração profissionalizada da Cidade Nova e a geração de sambistas do morro" (FENERICK, 2005, p.230). Assim é que o samba afirma:

⁶² Relativo a *maxixe*, "Dança urbana (que) surgiu nos forrós da Cidade Nova e nos cabarés da Lapa, no Rio de Janeiro, RJ, por volta de 1875. (...) Primeira dança genuinamente brasileira" (Enciclopédia da Música Brasileira, 2.^a edição, 1998, verbete **Maxixe**, p. 494).

Samba no morro
Não é samba, é batucada
(...)
Lá na cidade
A escola é diferente
Só tira samba
Malandro que tem patente

Muniz Sodré transcreve depoimento de Heitor dos Prazeres e, segundo este, "a música era feita nos bairros: ainda não havia favelas, nem os chamados compositores de morro (...). O samba original não tinha, portanto, nenhuma ligação com os morros" (SODRÉ, 1998, p. 86).

Cláudia Matos admite a possibilidade de o samba não ter origem no morro, mas, diz que se ele não for nativo do morro, ali se desenvolveu, "paralelamente à criação e ao crescimento das favelas, que vieram a ser uma espécie de refúgio dos sambistas e do samba". Afinal, o samba foi forçado a subir os morros já que, sendo "coisa de preto e de pobre, e sem dúvida por isso mesmo, socialmente estigmatizado", sofria perseguição sistematizada dos poderes constituídos, marcadamente perseguição policial (MATOS, 1982, p. 27/28). O morro era o refúgio adequado já que a polícia a ele tinha menor acesso.

Como bem acentua José Miguel Wisnik, "no Rio de Janeiro no começo do século 20 (...) as batucadas dos negros, os teatros de revista, os sambas e a boêmia seresteira portavam o estigma de ruído rebaixante, objeto frequente de repressão policial" (WISNIK, 2004, p. 200). José Ramos Tinhorão, ainda esclarece que "qualquer grupo reunido para contar e fazer figurações de dança ao ar livre, ao som de palmas, atabaques e pandeiros, era, por princípio, enquadrado como incurso nas disposições contra a malandragem e a capoeiragem", gerando perseguição oficial sistemática "contra as rodas de batuque" (TINHORÃO, 1998, p. 274-275).

De qualquer forma, subindo o morro, ou descendo à cidade, o samba se firmou em dois estilos riquíssimos em ritmo, melodia e poesia: o samba dos salões e das rodas e o samba das escolas, que interagem entre si e se engrandecem reciprocamente. Como sempre, dessa disputa a vitoriosa é a música.

A *roda da vida* entrou no samba quase tão logo o samba apareceu, assim já nomeado e batizado nas rodas cariocas. Já nas primeiras letras compostas, a preocupação com os fatores do cotidiano passou a ser frequente. Os pioneiros compuseram verdadeiras pérolas do pensar e da poesia. Veja-se, a exemplo, *Silêncio de um cipreste*, de Cartola e Carlos Cachaca, em que os sambistas invocam o pensamento como causa de angústia frente à frustração imposta pela vida na incapacidade plena de realizar:

Todo mundo tem o direito
De viver cantando
O meu único defeito
É viver pensando
Em que não realizei
E é difícil realizar

Viver é difícil. Viver pensando mais ainda, pois o pensador descobre que a fatal realidade lhe é superior e o submete inexoravelmente à roda da vida, fazendo-o reconhecer a impossibilidade de ter domínio e poder para mudar seu pensamento:

Se eu pudesse dar um jeito
Mudaria o meu pensar
O pensamento é uma folha desprendida
Do galho de nossas vidas
Que o vento leva e conduz
É uma luz vacilante e cega

Nesse caldo primordial do samba, cantava-se o amor impossível e mal retribuído, a traição deslavada, a vida pobre e o sonho da riqueza. O samba era o porta voz da miséria imposta pela vida, do trabalho esforçado, mas também da folga matreira e gingada da malandragem, das subidas na vida - que implicavam em descidas do morro - às descidas na vida que se perenizavam no alto morro.

O samba-canção *Conceição*, de autoria de Jair Amorim e Dunga, gravado em 1956 por Cauby Peixoto, demonstra bem esse descompasso de *descidas* que se transformam em *subidas*, de *subidas* que são quedas:

Conceição, eu me lembro muito bem
Vivia no morro a sonhar
Com as coisas que o morro não tem
Foi então que lá em cima apareceu
Alguém que lhe disse a sorrir
Que, descendo à cidade, ela iria subir
(...)
Só eu sei
Que tentando a subida desceu

Ou, ainda, o samba *Lata d'água*, composição de Luiz Antônio e Jota Jr., gravado em 1952 por Marlene, que perenizou o sonho do desfavorecido do morro encontrar a redenção social e econômica na cidade:

Maria
Lava roupa lá no alto
Lutando
Pelo pão de cada dia
Sonhando
Com a vida do asfalto
Que acaba
Onde o morro principia

O samba entrou na roda desde que o samba é samba. Lá já estava nos gêneros ancestrais e ali se estabeleceu desde o nascedouro do novo gênero, desde quando o sofrimento do sambista pediu para ser comungado pela música grupal; quando a necessidade dessa comunhão aflorou na melodia, quando o artista repousou e desabafou na roda de amigos, músicos ou não, partilhando composições e aflições, amores e temores, desejos e catarses. Desde quando a música, em ritmo de samba, seguiu os

homens pelas mãos e os fez retomar os cantos de roda da infância; quando em noites de confraternização, de dor e amor, abriu-se-lhes a alma e a boca para que despejassem seus sentimentos em ritmo, harmonia, poesia e filosofia. E principalmente, quando animou o carnaval. O sambista, empolgado, já anunciava, como Sinhô, em *O bobalhão*⁶³, de 1927:

Os brasileiros já nasceram na folia,
Dão pé nas bolas e farreiam noite e dia
No carnaval vendem tudo quanto tem
Para gozarem essa festa sem igual

E tudo isso entrou no botequim, como movimento de massa definitivo e formal - solene dentro de seu descuido casual -, quando os passos do artista, os compassos da música e os descompassos da vida desembocaram na conversa fraterna que remia os pecados do mundo na mesa dos botecos, confessionário público e pagão, lugar apropriado para a catarse do músico pobre que, depois de laborar incansavelmente, no final do dia desabafava sua música e compartilhava a música dos demais, em sagrado rito e penitente mutirão.

O aparecimento e o crescimento dos bairros boêmios na periferia, principalmente na imortalizada Lapa, "bairro boêmio, a Lapa concentrava vários cabarés, salões, restaurantes, livrarias, cafés e botequins" (FENERICK, 2005, p. 33), propiciou campo adequado para o desenvolvimento de um novo estilo de viver o samba, mais sentimental, mais preocupado com a mensagem de suas letras. Esse momento se concretizou em Noel Rosa, a quem se conferiu a paternidade do samba de botequim, marcado primordialmente por *Conversa de botequim*, composto em parceria com Vadico e gravado originalmente pelo próprio Noel em 1935.

Seu garçom, faça o favor de me trazer depressa
Uma boa média que não seja requentada,
Um pão bem quente com manteiga à beça,
Um guardanapo e um copo d'água bem gelada
Feche a porta da direita com muito cuidado
Que eu não estou disposto a ficar exposto ao sol
Vá perguntar ao seu freguês do lado
Qual foi o resultado do futebol
Se você ficar limpando a mesa
Não me levanto nem pago a despesa
Vá pedir ao seu patrão
Uma caneta, um tinteiro
Um envelope e um cartão
Não se esqueça de me dar palitos
E um cigarro pra espantar mosquitos
Vá dizer ao charuteiro
Que me empreste umas revistas
Um isqueiro e um cinzeiro

⁶³ Segundo MONTEIRO, Bianca M. C., em *Sinhô: a poesia do rei do samba*, dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História, da Universidade Federal Fluminense, Rio, 2010, p. 138, a música é um charleston, "acerca da identidade brasileira e do papel do carnaval como seu elemento".

Telefone ao menos uma vez
Para três quatro, quatro, três, três, três
E ordene ao seu Osório
Que me mande um guarda-chuva
Aqui pro nosso escritório
Seu garçom me empresta algum dinheiro
Que eu deixei o meu com o bicheiro
Vá dizer ao seu gerente
Que pendure esta despesa
No cabide ali em frente

José Adriano Fenerick acrescenta que

Noel Rosa vê o sambista/malandro como um boêmio. Desta sua associação nasce um novo local para o samba: o botequim. O sambista/malandro boêmio é um assíduo frequentador de botequins, seja no morro ou na cidade (...) e à mítica do samba do morro, soma-se a mítica do samba de botequim como mais um elemento do "verdadeiro samba" (FENERICK, 2005, p. 238).

E assim, sem mais nem menos se perceber, de um momento para outro, a roda de samba, com todo um infinito universo de experiências cotidianas, filosofia e poesia, amor, dor e consolo, com uma multidão de sambistas e sambadores, entrou no botequim e aqui permanece até hoje.

A roda de samba, enfim, é movimento que, no correr do tempo, transformou-se e espalhou-se em todos os níveis sociais, em todos os recantos do país, em forte e rica expressão sociocultural - como se a *roda da vida*, sambando a música do poeta da cidade e do morro, envolvesse em seu movimento de ciranda a filosofia cotidiana de um povo e de uma época. Explodiu como essência da música e da alma nacionais. "A roda de samba ganhou uma dimensão nacional que nunca mais pôde ser ignorada" (CALDEIRA, 2007, p. 40).

Referências bibliográficas

CALDAS, Waldenyr. **Iniciação à música popular brasileira**. São Paulo: Ática, 1989.

CALDEIRA, Jorge. **A construção do samba**. São Paulo: Mameluco, 2007.

CAVALCANTI, Luciano Marcos Dias. "Música popular e poesia no Brasil: um breve percurso histórico". In: **Darandina** – revista eletrônica - Programa de pós-graduação em Letras da UFJF, vol. 4, número 1. Disponível em <http://www.ufjf.br>. Acesso em out 2012.

FENERICK, José Adriano. **Nem do morro nem da cidade: as transformações do samba e a indústria cultural (1920-1945)**. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2005.

GUIMARÃES, Francisco (Vagalume). **Na roda do samba**. Rio de Janeiro: Typ. São Benedicto, 1933. Disponível em www.pt-scribd.com. Acesso em out 2012.

MARCONDES, Marcos Antônio (editor). **Enciclopédia da música brasileira**. São Paulo: Art Editora - Publifolha, 2.^a ed., 1998.

MATOS, Cláudia Neiva. **Acertei no milhar: samba e malandragem no tempo de Getúlio**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

MONTEIRO, Bianca M. C. **Sinhô: a poesia do rei do samba**. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História, da Universidade Federal Fluminense. Rio, 2010. Disponível em <http://www.historia.uff.br/stricto/td/1422.pdf>. Acesso em out 2012.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.; Ed. UFRJ, 2001.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Musica Popular e Moderna Poesia Brasileira**. SP: Landmark, 4.^a ed., 2004.

SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo**. 2.^a ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

TINHORÃO, José Ramos. **História social da música popular brasileira**. São Paulo: Editora 34, 1998.

WISNIK, José Miguel. **Sem receita: ensaios e canções**. São Paulo: Publifolha, 2004.

IMAGINÁRIOS SOCIODISCURSIVOS E A ORGANIZAÇÃO DOS SABERES NO DISCURSO POLÍTICO

Jader Gontijo Maia (UFMG/CAPES)

RESUMO: Este artigo tem como tema central o estudo dos imaginários sociodiscursivos projetados pelos discursos do presidente da Venezuela, Hugo Chávez. A proposta é analisar o modo de organização dos tipos de saberes que caracteriza tal discurso político, por meio da observação de reportagens televisivas. O objetivo é buscar compreender melhor qual a organização dos saberes (de conhecimento e de crença) no discurso de Hugo Chávez, a partir da análise das reportagens; e verificar quais as suas características e as estratégias utilizadas para descrever os *ethé* que se projetam na cena discursiva. Particularmente, o conceito de *discurso político* proposto por Charaudeau tem papel importante na execução deste trabalho, bem como as noções de *imaginários sociodiscursivos*, *representações sociais*, *ethos* e os tipos de *saber*, que possuem relevância capital para o desenvolvimento da pesquisa. As reportagens analisadas correspondem a dois telejornais, uma produção brasileira (*Jornal Nacional*, da Rede Globo) e uma produção francesa (*20H*, da TF1), referentes ao período de 1998 a 2012. Acreditamos que a partir da compreensão da organização dos tipos de saberes, pode ser possível entender o modo como estes são capturados e utilizados na configuração semântica discursiva em função do estabelecimento de certo tipo de *ethos* visado. Os textos das reportagens são analisados procurando levantar e interpretar os imaginários e as estratégias discursivas utilizadas para consolidar determinadas representações no imaginário social. O intuito é perceber possíveis especificidades culturais no tratamento da informação e na organização discursiva dos saberes e dos imaginários associados ao discurso de Hugo Chávez, em cada comunidade observada.

PALAVRAS-CHAVE: Imaginários Sociodiscursivos, Discurso Político, Reportagem Televisiva.

Introdução

Este texto⁶⁴ apresenta algumas ideias e propostas de uma pesquisa em desenvolvimento que tem como tema central o estudo dos imaginários sociodiscursivos projetados pela cena política sul-americana, de modo mais específico, aqueles presentes nos enunciados do presidente da Venezuela, Hugo Chávez. A proposta é analisar qual a organização dos tipos de saberes caracteriza tal discurso político, por meio da observação de reportagens televisivas que tratam da temática política no contexto sul-americano.

Adota-se aqui o entendimento de que o *saber* é compartilhado pelos indivíduos e grupos e corresponde a uma competência semântica⁶⁵, que é a capacidade do sujeito de perceber e compreender os significados dos objetos, seres e relações em seu entorno⁶⁶, bem

⁶⁴ Artigo de revisão de literatura do projeto de pesquisa de doutorado, em desenvolvimento no âmbito da pós-graduação em Estudos Linguísticos (UFMG/FALE/POSLIN), intitulado: “Imaginários da Política: a organização dos saberes no discurso de Hugo Chavez”, sob orientação da Professora Doutora Ida Lúcia Machado.

⁶⁵ A *competência semântica* associada às demais competências *situacional*, *semiolinguística* e *semiodiscursiva* constituem habilidades fundamentais para a consolidação do discurso e da possibilidade do sujeito interagir socialmente, produzir sentido e compreender outros.

⁶⁶ Para Charaudeau (2010), o *saber* são as representações socioculturais que tem um grupo sobre o mundo: o espaço, o tempo, os indivíduos, os comportamentos, os valores.

como os sentidos oriundos das inferências⁶⁷ que consolidam as interações humanas. Este saber é constituído a partir do mecanismo de representação social, responsável pela elaboração dos sistemas de pensamento, que por sua vez se estruturam em imaginários sociodiscursivos, aqui entendidos enquanto ‘um modo de apreensão do mundo que nasce na mecânica das representações sociais’, (CHARAUDEAU, 2007, p. 3).

Como ponto de partida nessa tentativa de compreender os modos de organização dos saberes no discurso político, se coloca a possibilidade de adotar uma perspectiva que associa as noções de *imaginários sociodiscursivos* e *ethos*, uma vez que o *ethos* parece ancorar nos imaginários, essa espécie de arquivo memorial das representações, de onde ele extrai o sentido para se manifestar. Portanto, se o *ethos* está conectado ao imaginário é porque se faz necessário recuperar, durante o processo de configuração discursiva, certas representações e organizá-las segundo determinadas finalidades: convencer, persuadir e produzir acordos. O discurso político, por exemplo, recorre aos imaginários circulantes nas comunidades socioculturais as quais se dirige para estabelecer o sentido que visa à manifestação de certos valores e identidades que correspondam às expectativas da instância cidadã.

As mídias, por sua própria condição de mediadora das interações sociais de grande parte das produções discursivas da contemporaneidade, são responsáveis em grande medida por esse processo de circulação do discurso político, uma vez que amplificam e disseminam informações referentes não só ao cenário nacional como também a uma cobertura de fatos e acontecimentos relativos aos países sul-americanos e de outras partes do mundo, sobretudo Estados Unidos e Europa.

Parte-se aqui do entendimento de que os imaginários do discurso político podem ser percebidos, de modo ainda mais efetivo, nos telejornais de grande abrangência nacional, em noticiário com temática internacional, na programação do conjunto das emissoras de televisão. Ao alcançar essa dimensão midiática esses imaginários ganham projeção e passam a circular no espaço público. Esse saber compartilhado entre os discursos políticos, as mídias e os respectivos públicos, transita os demais espaços sociais anexados a discursos circulantes oriundos de campos diversos.

A partir da observação do modo como os saberes de *conhecimento* e *crença* do discurso político são organizados pode-se melhor interpretar e compreender quais os imaginários predomina na configuração discursiva do líder político venezuelano Hugo Chávez e de que forma isso contribui para a manifestação de determinadas identidades discursivas.

Como se percebe, os conceitos de *representações sociais*, *imaginário sociodiscursivo*, *ethos* e *discurso político*, adquirem grande relevância nesta reflexão e exigem uma discussão mais detalhada e melhor compreensão dos sentidos que deles aqui são utilizados.

As representações sociais

O conceito de representação surge nas Ciências Sociais a partir da necessidade de melhor entender como o homem, enquanto ser social, representa o mundo e os fenômenos nele implicados, isto é: a visão de mundo produzida pelos grupos sociais. E foi com a noção de *representações coletivas*, termo cunhado por Émile Durkheim (2003), que os estudos sociológicos se voltaram para a compreensão das formas de relação dos indivíduos em

⁶⁷ Mecanismo de inferência: *inferências interdiscursivas* (saber compartilhado/cultural), *inferências situacionais* (situação de comunicação), *inferências contextuais* (do contexto lingüístico); (CHARAUDEAU, 2010).

sociedade, com o mundo e a realidade que os envolve, bem como o papel das representações na organização social.

Com a Psicologia Social, aqui representada por Serge Moscovici, o termo ganha nova e significativa revisão, passando de *representação* para *representações sociais*. Segundo Moscovici elas seriam um conjunto de explicações, crenças e idéias que nos permitem evocar um dado acontecimento, pessoa ou objeto. Estas representações são resultantes da contínua interação social estabelecida pelos grupos de indivíduos e do modo como percebem a realidade e dão sentido à existência humana. Segundo Moscovici, compreender o mecanismo e o significado das representações sociais seria o ponto de partida para a análise de uma determinada situação.

Para o autor seriam dois os processos que geram representações sociais e que tornam possível se familiarizar com algo novo e desconhecido que ora se apresenta ao sujeito: o processo de *ancoragem* e o processo de *objetivação*. O primeiro transfere o estranho para um referencial que possibilita sua interpretação e comparação, através de uma relação de categorização, que permite ao grupo reconhecer-se pelas semelhanças e diferenças. O segundo processo tem a função de construir uma significação global a partir de informações selecionadas, confeccionando um cenário familiar ao que até então era desconhecido. Desse modo, ancoragem e objetivação são processos fundamentais para a produção e consolidação das representações sociais.

Quanto ao significado de ‘representações sociais’ para a *Semiolinguística*, de acordo com Charaudeau, recupera noções consideradas tanto na Sociologia quanto na Psicologia Social e possui um sentido ligado ao resultado de uma atividade humana de categorização cognitiva que se refere à posição social do sujeito. Para o autor, esta atividade teria uma tripla função: a de *organização coletiva* dos conhecimentos e dos sistemas de valores, a de *exibição-visibilidade* dos sujeitos através de rituais e estilos de vida, e de *assimilação*, pelos sujeitos, destes conhecimentos e valores dominantes no grupo social. As representações sociais são, portanto, uma forma de conhecimento socialmente partilhado e elaborado, o ‘saber que se compartilha’. Como nos diz Charaudeau:

Essas representações constituem *maneiras de ver* (discriminar e classificar) e de *julgar* (atribuir um valor) o mundo, mediante *discursos* que engendram *saberes*, sendo que é com esses últimos que se elaboram sistemas de pensamento, misturas de conhecimento, de julgamento e de afeto. (CHARAUDEAU, 2006, p. 197).

Outro aspecto que também deve ser considerado é a natureza dos fenômenos das representações nas sociedades contemporâneas, cada vez mais caracterizadas por uma constante e intensa fluidez das trocas e interações comunicacionais, crescente desenvolvimento tecnológico e de todas as áreas da ciência, diversificação cultural e mobilidade social. Portanto, as representações sociais são fenômenos complexos, pois ao mesmo tempo em que refletem a realidade social são elementos que transformam a dinâmica da sociedade.

Imaginários: a estruturação do *saber*

Os imaginários se estruturam a partir do processo de significação da realidade, isto é, da ‘semiotização do mundo’ que o homem realiza por meio da linguagem. Para Charaudeau, o imaginário resulta de uma dupla interação: do homem com o mundo e do homem com o homem, para produzir sentido. Segundo ele, a realidade não pode ser apreendida enquanto

tal, ela existiria independente do homem, mas teria, em contrapartida, “necessidade de ser percebida pelo homem para poder significar. É essa atividade de percepção significativa que produz os imaginários, que por sua vez dão sentido à realidade” (CHARAUDEAU, 2006, p. 203).

Esse processo de produção de sentido que leva a construção do *saber* corresponde às formas de organização dos sistemas de pensamento e pode ser classificado em dois grandes grupos ou categorias: *saberes de conhecimento* e *saberes de crença*. O *saber de conhecimento* se caracteriza por ser uma categoria em que o saber se encontra fora do sujeito, portanto sua verdade é exterior e orientada do mundo para o homem, podendo ser verificada e comprovada. Produz por um lado um tipo de saber *culto* e *teórico* (demonstrativo), isto é, uma construção puramente intelectual, como os conhecimentos promovidos pelas ciências, sobretudo as naturais, e suas pesquisas. Por outro lado gera um tipo de saber fundado na *experiência*, naquilo que pode ser percebido e experimentado pelo sujeito e compartilhado socialmente, um saber de natureza empírica que o mundo imprime ao homem.

O *saber de crença* por sua vez é um tipo de saber cuja verdade encontra-se no próprio sujeito, em sua singularidade, portanto não é verificável como no conhecimento teórico científico. É um saber orientado do homem para o mundo que produz tipos de saberes ligados a uma *revelação* e conseqüente adesão a determinadas ideologias, doutrinas e dogmas. Produz também tipos de saberes reveladores de *opinião*, isto é, da apropriação de determinadas ideias e valores que colocados em um campo de discussão levam à formação da opinião (*opinião comum / opinião relativa / opinião coletiva*).

Os saberes de *revelação* pressupõem uma verdade de certo modo transcendental que não pode ser nem provada nem verificada, que impõe uma adesão total do sujeito aos seus princípios de coerência e que deve ser ratificada por testemunhos com referência aos valores em questão. Estes saberes são responsáveis pela elaboração de determinados sistemas de pensamento, como as *doutrinas*, os *dogmas* e as *ideologias*.

Já os tipos de saberes de *opinião* nascem de um processo de avaliação no final do qual o sujeito toma posição e se engaja num julgamento a propósito dos fatos do mundo. Como em todo saber de crença, não é o mundo que se impõe ao sujeito, mas o sujeito que se impõe ao mundo. A opinião resulta assim de um movimento de apropriação que um sujeito faz de um saber por meio dos saberes circulantes nos grupos sociais.

Esses saberes amplificados, sobretudo pelas mídias, transitam os demais espaços sociais e são então compartilhados pelos indivíduos e grupos. O discurso assim produzido carrega consigo os rastros destes imaginários possibilitando a identificação de valores sociais como forma de garantir o consenso necessário para efetivar o *acordo*.

Os imaginários sociodiscursivos possuem assim uma dupla função: de criação de valores e de justificação de atos. Pode ser pensado em uma dimensão variável e se constitui a partir da sedimentação de discursos responsáveis por conduzir certos tipos de representações sociais.

Discurso Político

O que pode ser destacado aqui é a concepção de que o *discurso político* é um gênero pertencente a uma categoria discursiva maior, ou seja, um tipo discursivo denominado *Discurso Propagandístico*⁶⁸. Uma das características desta categoria de discurso é sua finalidade de “incitação”, de um *fazer crer* a uma instância coletiva, sendo propagado

⁶⁸ Charaudeau, P. *O sujeito do discurso: uma história de máscaras*. Colóquio Interinstitucional do NAD: FALE-UFMG, 2010.

geralmente por meios de difusão em massa. Outra característica do *discurso propagandístico* é sua estruturação em um sistema narrativo que articula uma carência em relação a um objeto ideal que gera uma busca e um meio para atingir este ideal⁶⁹. O *Discurso Propagandístico* pode ser subdividido em gêneros discursivos denominados como: *Publicitário*, *Promocional* e *Político*.

Quanto ao *Discurso Político*, objeto de nosso interesse, nele a instância política encontra sua legitimidade no processo de representação popular, por meio do voto, por exemplo. Cada grupo propõe um objeto de discurso representado pela ideia de se chegar ao melhor regime político, devendo a instância-público aderir ao projeto e reconhecer e aceitar a legitimidade da representação política⁷⁰. Dentro desse contrato de “idealidade cidadã” que rege o discurso político vigora um objeto orientado por uma dupla lógica. Uma *lógica simbólica* representada por um projeto de sociedade ideal e que leva a produção de um discurso que faça emergir todos os valores que ela pretende assumir; e uma *lógica pragmática* que faz explicar quais os meios concretos utilizados para promover a sociedade ideal, isto é, concretizar esses valores.

O discurso político está estruturado em três diferentes e complementares espaços de estratégia: de *legitimação*, de *credibilidade* e de *captação*. Pela *legitimação*, a instância política estabelece o contato e busca garantir a relação; através da *credibilidade* ela promove a imagem e possibilita a identificação; e na *captação* ela busca o equilíbrio entre a emoção e os processos de dramatização nela envolvidos, com a razão da lógica dos argumentos.

Patrick Charaudeau inscreve sua perspectiva na concepção de que o poder político “resulta dialeticamente de dois componentes da atividade humana: o do *debate de idéias* no vasto campo do espaço público, lugar onde se trocam opiniões; o do *fazer político* no campo mais restrito do espaço público, onde se tomam decisões e se instituem atos” (CHARAUDEAU, 2006, p. 22). Esse processo se dá sob um jogo de relações de força em que cada campo estabelece suas formas de dominação, seja pela legitimidade das opiniões produzidas, seja pela autoridade exercida por meio de regulamentações e de sanções.

Ethos e Cena Política

Para Aristóteles, o *ethos* juntamente com o *logos* e o *pathos* constituem as três provas lógicas engendradas pelo discurso. Inerentes a todo processo argumentativo essas *peças de convicção* se articulam dentro do mecanismo de persuasão para produzir acordos e convencer o auditório. Aristóteles considerava o *ethos* como a peça mais importante entre todas, uma vez que contribuía de modo efetivo para a consolidação do processo persuasivo. Para ele o *ethos* seria uma manifestação interna ao discurso e dependeria, portanto, da capacidade do orador de mostrar determinadas qualidades para poder inspirar confiança.

Essa concepção do *ethos* constituído através do discurso dará lugar à outra abordagem que passa a integrar a interação verbal com a noção de um valor institucional agregado ao orador, que por sua vez legitimaria ou não o direito à palavra, e seria responsável pela elaboração de uma representação simbólica em relação à imagem do orador, ideia defendida pela Sociologia dos Campos. Como detecta Ruth Amossy:

⁶⁹ É nesse vazio construído pela instância publicitária, ou mesmo política, que se apresenta um produto ou idéia, como meio para se alcançar o objeto ideal, gerando o consumo ou adesão a um projeto de sociedade.

⁷⁰ Nas sociedades democráticas, mecanismos de contra-poder permitem à *instância-público*, isto é, ao eleitor, o direito de vigilância. Daí a importância do papel das mídias de informação e da liberdade de expressão na manutenção da democracia.

“O *ethos* dos pragmáticos, na linha de Aristóteles, constrói-se na interação verbal e é puramente interno ao discurso, enquanto o dos sociólogos se inscreve em uma troca simbólica regrada por mecanismos e por posições institucionais exteriores” (AMOSSY, 2008, p. 22).

A autora observa que ambas as abordagens podem ser complementares, dentro de uma dupla perspectiva *interacional* e *institucional*.

Para Dominique Maingueneau, o *ethos* está crucialmente ligado ao ato de enunciação uma vez que o público traz para a cena de enunciação um saber prévio (*doxa*) sobre o enunciador. O estereótipo, do qual nos fala Amossy, possui um papel essencial no estabelecimento do *ethos*, pois possibilita uma incorporação⁷¹ da identidade do enunciador num ‘verdadeiro jogo especular’. Maingueneau diz: “O *ethos* não é apenas um meio de persuasão, como na retórica tradicional, ele é parte constitutiva da cena de enunciação, com o mesmo estatuto que o vocabulário ou os modos de difusão que o enunciado implica por seu modo de existência” (MAINGUENEAU, 2008, p. 75).

Podemos compreender que o *ethos* está ligado ao exercício da palavra por aquele que detém essa legitimidade. Ele é ao mesmo tempo próprio ao sujeito comunicante, integrado a sua história, mas também se manifesta no momento em que ocorre o ato de linguagem, isto é, pelo discurso e seus mecanismos de argumentação. O *ethos* é assim o resultado dessa dupla identidade, do ser social e empírico e do ser de palavra, aquele do ato de enunciação. Ou como nos termos de Charaudeau (*op.cit.*), uma identidade social (psicossocial) e uma identidade discursiva.

A relação do *ethos* com os imaginários sociais se dá na medida em que a identidade do sujeito e aquilo que ele compreende do mundo são constituídos pelas representações simbólicas que circulam em dado grupo social e são percebidas e incorporadas pelos indivíduos por meio de um processo de interpretação desses fenômenos. Charaudeau entende que “[...] o *ethos* apóia-se em um duplo imaginário corporal e moral ou que é um imaginário que, aqui, se ‘corporifica’” (CHARAUDEAU, 2006, p. 117). Esse imaginário, no qual o *ethos* irá se apoiar é materializado em regras de comportamento, normas de conduta, em leis, papéis sociais, rituais, etc. A partir daí o sujeito vai orientar seu discurso com a finalidade de reforçar ou apagar determinado *ethos* prévio e procurar projetar outros.

No discurso político serão desenvolvidas algumas figuras identitárias que podem ser classificadas em duas grandes categorias de *ethos*: os que promovem a *credibilidade* e os responsáveis pela *identificação*. Os *ethé de credibilidade* são representados pelo *ethos* de ‘sério’, caso em que os índices corporais, comportamentais e verbais são reveladores de uma postura de responsabilidade para com a vida e o respeito ao outro. O *ethos* de ‘virtude’ é marcado pela sinceridade e fidelidade nas relações humanas, uma honestidade pessoal como característica do sujeito. O *ethos* de ‘competência’ é a capacidade de mostrar saber e habilidade para realizar determinadas atividades.

Por outro lado, os *ethé de identificação* são imagens extraídas do afeto social: “o cidadão, mediante um processo de identificação irracional, funda sua identidade na do político”, (CHARAUDEAU, 2006, p. 137). Nesse sentido podem ser identificados diversos tipos de *ethos*, como o de ‘potência’, em discursos que procuram demonstrar força e virilidade; *ethos* de ‘caráter’, representado por uma força do espírito, uma força tranquila, que revela o controle de si. O orgulho, a firmeza e a moderação são marcas desse tipo. O

⁷¹ De acordo com Maingueneau (2008: 72) *incorporação* designa a maneira pela qual o co-enunciador se relaciona ao *ethos* de um discurso.

ethos de “inteligência” pode ser detectado quando o político procura mostrar que é culto, ou quando busca evidenciar que domina as regras do jogo da política com astúcia e malícia. O *ethos* de “humanidade” apresenta-se sob a forma de figuras em que o sentimento, a confissão, o gosto pessoal, aspectos da vida e da intimidade do político são características recorrentes. Enquanto o *ethos* de “chefe” pode ser incorporado nas figuras de *guia-pastor*, *guia-profeta*, *soberano* e *comandante*. Também participa dos processos de identificação o *ethos* de “solidariedade”, cuja característica está em saber ouvir os problemas alheios e na elaboração de discursos que promovam a igualdade e a reciprocidade. O solidário se mostra no compartilhar com os outros membros do grupo os mesmos dilemas, dramas e conquistas. Como observa Charaudeau, “[...] o *ethos* de identificação coloca o problema da fronteira com os efeitos do *pathos*, já que este busca tocar o afeto do cidadão” (CHARAUDEAU, 2006, p. 137).

Com esse arcabouço conceitual de classificação dos tipos de *ethos* potencialmente presentes no discurso político pretende-se avaliar aqueles que predominam nos discursos de Hugo Chávez, mostrados nas reportagens analisadas.

O imaginário sociodiscursivo do campo político

Charaudeau (2006) distingue alguns tipos de *imaginários de verdade* do discurso político (imaginário da “tradição”, imaginário da “modernidade” e imaginário de “soberania popular”) e aponta caminhos para se compreender os posicionamentos e as estratégias adotadas pelos políticos na apresentação de sua identidade sociodiscursiva. O imaginário da “tradição” é caracterizado por uma busca pela origem e os valores do passado, como também um discurso de retorno às fontes: da natureza, de pureza, de fidelidade e responsabilidade. O imaginário da “modernidade” apresenta por sua vez discursos em que os valores de uma sociedade moderna (eficiência na produção, consumo crescente) são colocados como superiores aos do passado; ele se centra em uma linguagem do *economismo*, como representação de um caminho para o desenvolvimento econômico e social, bem como uma defesa do *tecnologismo* como ferramenta indispensável para a sobrevivência e o sucesso, principalmente nos dias atuais, na era das interações digitais. Já o imaginário da ‘soberania popular’ pode se apresentar em discursos sobre o direito à identidade (civil, nacional), que promovem o *igualitarismo* e a *solidariedade*.

Desse modo, o político pode “jogar” com estes imaginários de verdade e assumir variadas identidades discursivas (*máscaras*) em busca de uma representação do líder capaz, que melhor responda aos anseios da instância cidadã. O discurso político está voltado para a elaboração de diversos tipos de *ethé* que serão identificados e levantados pela análise, pois constituem elementos que podem indicar estratégias que contribuem para a construção de uma figura ideal. O modo como esses imaginários são recuperados pela instância política para reforçar ou atenuar determinadas representações é também uma problemática que nos ocupa neste trabalho.

A circulação dos imaginários

Na América do Sul, algumas nações procuram de modo frequente imprimir uma imagem de força e soberania no continente e até mesmo na configuração política mundial. Alguns Presidentes apresentam em seus discursos argumentos que revelam a constante necessidade de ‘marcar território’, de mostrar-se como nação soberana que não aceita interferências em suas decisões e ações políticas, sejam elas de ordem nacional ou internacional. Promovem por um lado discursos de defesa nacional, agressivos e

provocativos, gerando muitas vezes impasses diplomáticos que chegam a resvalar num conflito bélico (Colômbia/Equador/Venezuela).⁷²

Por outro lado temos os países que se projetam no cenário político sul-americano de forma mais moderada (Brasil), procurando se apresentar como ‘nação amiga’, estabelecendo uma política da unidade, da ‘boa vizinhança’ com interesses, sobretudo comerciais e pacíficos.⁷³ Os argumentos colocados aqui, muitas vezes revelam imaginários fundados na ideia de integração, utilizando predominantemente para isso saberes de crença na organização semântica dos discursos produzidos.⁷⁴ Esse conjunto de formações discursivas do campo político cruza o continente sul-americano incondicionalmente pela atuação das mídias de informação, que tratam do tema de modo recorrente buscando dar sentido às relações internacionais dentro do contexto de suas instâncias de recepção.

Dentre os demais, o dispositivo midiático televisivo parece ser aquele que melhor representaria essa cena política sul-americana, em razão de suas características que possibilitam maior abrangência e unidade nacional (a mesma programação de uma emissora pode ser exibida em todo o território do país, ao mesmo tempo), a sua capacidade de promover a identidade cultural e política das sociedades, a natureza de sua linguagem que associa sons, imagens, textos, movimentos e garante maior captação da atenção e audiência do público, entre outros fatores que permitem eleger a televisão como dispositivo material de manifestação discursiva adotado para as análises.

A televisão enquanto veículo de comunicação de massa é composta por uma estrutura denominada *programação*, que organiza cronologicamente ao longo de cada dia a ordem dos programas a serem apresentados. Cada emissora possui sua própria identidade de programação, privilegiando determinados gêneros em relação a outros, mas no geral, uma emissora de sinal aberto e de abrangência nacional (rede) apresenta uma diversidade de gêneros durante sua programação diária, com ficções (seriados, séries, novelas, filmes), informativos (telejornais, boletins, revistas, entrevistas, debates, reportagens, documentários), variedades (programas de auditórios, game-show, reality-show, infantis, culinária, etc.), educativos e outros.

É neste processo de estruturação em uma grade de programação, que percebemos a informação televisiva inserida em espaços e horários estratégicos, a fim de corresponder às demandas que se originam deste espaço social ‘familiar’, numa espécie de ‘sociabilidade

⁷² A crise diplomática entre Colômbia, Equador e Venezuela teve início no dia 1º de março de 2008, data em que o exército colombiano anunciou ter matado o número dois das Forças Armadas Revolucionárias da Colômbia (Farc), Raúl Reyes. O episódio da incursão armada em território equatoriano e as declarações por parte da Colômbia sobre acordos entre Equador, Venezuela e as Farc gerou a ruptura das relações diplomáticas entre Venezuela e Colômbia, Equador e Colômbia. No dia 22 de julho de 2010, o presidente venezuelano, Hugo Chávez, anunciou novamente o rompimento das relações diplomáticas com a Colômbia depois que o país denunciou à Organização dos Estados Americanos (OEA) a suposta presença de guerrilheiros das Farc na Venezuela.

⁷³ “No âmbito da Unasul [União das Nações Sul-Americanas], esperamos aprofundar entendimentos que consolidem a América do Sul como zona de paz e democracia. Uruguai e Brasil querem a América do Sul sem conflito”. Fala do presidente Luiz Inácio Lula da Silva em encontro com o presidente uruaio, José Mujica, em 30 de julho de 2010, quando assinaram acordos de cooperação nas áreas de defesa, tecnologia e educação. “O papel do Brasil é trabalhar para que a gente resolva os nossos problemas em paz, até mesmo porque somente a paz vai garantir que os países se desenvolvam, cresçam, gerem emprego e distribuição de renda. Fora disso, seria um desperdício”, disse o presidente Lula, em 10 de agosto de 2009, sobre a declaração de ameaça de guerra contra a Colômbia, por parte de Hugo Chavez.

⁷⁴ “A instalação das bases americanas pode ser o início de uma nova tragédia na América do Sul”. “Ventos da guerra começam a soprar. Se eles se atrevem a atacar, a resposta militar será contundente”. Declaração de Hugo Chávez, em 10 de agosto de 2009, sobre a possibilidade de guerra com a Colômbia e Estados Unidos.

cotidiana do telespectador⁷⁵. Este aspecto está relacionado com as atividades diárias desenvolvidas pelos indivíduos, seus modos de vida e seus momentos destinados ao fruir televisivo, que por sua vez está articulado com seus hábitos de consumo, sejam de produtos materiais ou simbólicos, inclusive de informações. Pensando nesse aspecto ligado ao tempo social, o telejornalismo irá estruturar seus programas (telejornais, magazines, programas de entrevistas, debates, especiais jornalísticos). Os telejornais, por exemplo, são programas informativos dispostos em horários bem característicos que correspondem ao funcionamento cotidiano da grande maioria das pessoas: manhã, meio do dia, noite e fim de noite.

Para análise da organização dos tipos de saberes foi definido o gênero informativo *reportagem*, predominante nos telejornais da grande maioria das emissoras de televisão no Brasil. A *reportagem* é uma forma televisual que se caracteriza pela finalidade de explicar um dado fenômeno social (uma desordem social ligada a um *princípio de saliência*) constituído geralmente por um conjunto de fatos produzidos no espaço público no qual o homem é implicado. Ela geralmente possui um ponto de vista tido como distanciado e global sobre estes fatos (*princípio de objetivação*) e que possibilita um questionamento sobre o fenômeno tratado (*princípio de inteligibilidade*). (CHARAUDEAU, 1997, p. 217).

Na televisão, a reportagem adquire certas particularidades em decorrência das restrições situacionais e discursivas, relacionadas às características de seu dispositivo, material e enunciativo, às quais ela encontra-se submetida. Recorre para construção de seu discurso aos diversos tipos de ambientação, recursos de *designação*, *figuração* e *visualização* da imagem, bem como a utilização dos modos de exibição existentes. (SOULAGES, 1999). A conjugação desses elementos tem por finalidade satisfazer aos critérios de credibilidade da informação e às condições de sedução empregadas com o objetivo de captação do público telespectador.

Considerada por nós como a matéria-prima, a partir da qual será configurada a grande maioria dos gêneros informativos televisuais, seja na constituição de um telejornal, das revistas eletrônicas, dos programas de entrevistas e debates, a *reportagem* é caracterizada por procedimentos diversos de descrição e narração dos fatos/acontecimentos, podendo apresentar-se como reportagens de curta duração e no formato *grande reportagem*, mas ambas apresentam enunciações ligadas principalmente ao espaço externo. A *reportagem* deve operar o equilíbrio necessário entre finalidades contraditórias como informação e captação, imparcialidade e opinião, e assim chegar a um ideal de credibilidade, nem sempre alcançado.

A *reportagem* é organizada a partir de um conjunto de enunciações que constroem um sentido em torno de determinado assunto ou fato. Nela, a palavra do “outro” revela um ponto de vista interno do personagem do relato jornalístico e é geralmente articulada com outras vozes, sejam estas de especialistas, políticos, personalidades e pessoas anônimas, ambas gerenciadas pelo jornalista, profissional responsável em última instância pela organização das informações que constituem a reportagem. O personagem é constitutivo do discurso de informação, um elemento importante na organização discursiva, daí sua utilização recorrente nas narrativas das reportagens de telejornais brasileiros.⁷⁶ Esse discurso do personagem

⁷⁵ Para LOCHARD (1995, p. 95): *É ela [a grade de programação] que deve permitir o encontro de duas disponibilidades: a dos telespectadores e a dos programas difundidos. Técnica de articulação do tempo social e do tempo televisual, a programação pode se apoiar sobre os dados da audiência e dos estudos sociológicos (sobre a utilização do tempo de lazer, a presença dos indivíduos em casa, os tempos de escuta) que auxiliam estes agenciamentos.* (Trad. nossa)

⁷⁶ Em pesquisa concluída em 2005, como dissertação de mestrado pelo Poslin, constatou-se o forte predomínio do modo de exibição *narrativo cenarizado* (69%), (72%), (83%), nas reportagens dos três programas analisados (*Fantástico*, *Jornal Nacional*, e *Globo Repórter*, respectivamente). Neles a presença do

parece funcionar como estratégia de captação: identificação, projeção, envolvimento e adesão do telespectador.

A *reportagem* é, portanto, uma forma comunicacional que promove o encontro do público com os acontecimentos do mundo, que lhes são apresentados pela instância midiática de modo abrangente e pregnante.⁷⁷ Sua escolha como *corpus* deste estudo se dá em função de todas essas características que lhe conferem o *status* de gênero informativo predominante no telejornalismo brasileiro. Ela fornece, pois, os elementos e requisitos necessários para se efetuar a observação das representações e a interpretação dos imaginários sociodiscursivos colocados em circulação.

A questão central é: como se organizam esses imaginários? A pesquisa em andamento trata, portanto, do estudo das representações do discurso político de Hugo Chávez no cenário geopolítico sul-americano, a partir da observação e interpretação dos imaginários sociodiscursivos apresentados pelas reportagens analisadas, a partir de dois telejornais, uma produção brasileira (*Jornal Nacional*, da Rede Globo) e uma produção francesa (*20H*, da TF1), referentes ao período de 1998 a 2012.

As reportagens selecionadas possuem sua temática central relacionada com declarações políticas, relações internacionais e conflitos na América do sul, em que Hugo Chávez esteja de algum modo implicado. Após esse processo de seleção e organização das reportagens é feita a observação e análise do material com o intuito de detectar os tipos de imaginários presentes e recorrentes nos discursos do presidente venezuelano. Estes imaginários sociodiscursivos são categorizados a partir da formulação do quadro da *estrutura do saber*, isto é, dos processos de construção do saber e dos sistemas de pensamento, apresentado por Charaudeau, procurando perceber e entender as formas de organização dos imaginários dentro dos tipos de saberes - **conhecimento**: saber *culdo/teórico*, saber da *experiência/empírico* – **crença**: saber de *revelação* (*doutrinas, dogmas, ideologias*); e saber de *opinião* (*opinião comum, opinião relativa e opinião coletiva*).

Os textos das reportagens são analisados procurando levantar e interpretar os imaginários e as estratégias discursivas utilizadas para consolidar determinadas representações no imaginário social. O intuito é perceber possíveis especificidades culturais no tratamento da informação e na organização discursiva dos saberes e dos imaginários associados ao discurso de Hugo Chávez, em cada comunidade observada. Acreditamos que a partir da compreensão da organização dos tipos de saberes, pode ser possível entender o modo como estes são capturados e utilizados na configuração semântica discursiva em função do estabelecimento de certo tipo de *ethos* visado.

Referências Bibliográficas

AMOSSY, Ruth. (Org.). **Imagens de si no discurso. A construção do ethos**. São Paulo: Contexto, 2008.

personagem/protagonista emerge com mais vigor nas reportagens e atua na condução de uma narrativa, geralmente em torno de uma intriga ou dilema. Isso revela um dado a ser considerado como hipótese: o fato de que a emissora responsável pela produção dos programas opta por uma estratégia de organização e configuração discursiva das reportagens que privilegia a enarização narrativa da notícia. (Maia, 2005).

⁷⁷ Critérios de seleção dos acontecimentos a *pregnância* é classificada por Charaudeau como a capacidade de determinados fenômenos penetrarem na afecção humana de tal modo a impregnar de sentimentos e valores sociais e humanos e levar a um aprofundamento do tratamento de determinados temas e informações. *Atualidade, saliência e pregnância* são os principais critérios de noticiabilidade, na compreensão do autor.

CHARAUDEAU, Patrick. **Le Discours d'information médiatique: la construction du miroir social**. Paris: Nathan, 1997.

CHARAUDEAU, Patrick. **Discurso das mídias**. São Paulo: Contexto, 2006.

CHARAUDEAU, Patrick. **Discurso Político**. São Paulo: Contexto, 2006.

CHARAUDEAU, Patrick. **Pathos e Discurso Político**. Rio de Janeiro: Lucerna, 2007, p. 240-251.

CHARAUDEAU, Patrick. **O sujeito do discurso: uma história de máscaras**. Colóquio: FALE-UFMG, 2010.

CHARAUDEAU, Patrick.. Les stéréotypes, c'est bien. Les imaginaires, c'est mieux. In: Boyer H. (dir.), **Stéréotypage, stéréotypes : fonctionnements ordinaires et mises en scène**, L'Harmattan, 2007.

MACHADO, Ida Lúcia; MENEZES, William; MENDES, Emília (Orgs). **As emoções no discurso**. Rio de Janeiro: Lucerna, 2007.

MAIA, Jader Gontijo; MACHADO, Ida Lúcia; UFMG. **Estudo sobre gêneros informativos televisuais: modos de agenciamento do capital visual em reportagens do telejornalismo brasileiro**. 2005. Dissertação (mestrado).

MOSCOVICI, S. **Representações sociais: investigações em psicologia social**. Rio de Janeiro, Vozes, 2003.

PERELMAN, Chaim; OLBRECHTS-TYTECA, C. **Tratado da Argumentação. A nova retórica**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

SOULAGES, Jean-Claude. **Les Mises en scène visuelles de l' information**. Paris: Nathan, 1999.

A IMPORTÂNCIA DA PLANFLETAGEM, DA TRADUÇÃO E DA LINGUAGEM COMUM NOS ANOS DA REFORMA

Júlia Ciasca Brandão (UNICAMP/FAPESP)

RESUMO: Os primeiros anos da Reforma Protestante foram marcados por uma onda de publicação de panfletos, posteriormente chamada por alguns historiadores de "Guerra dos Panfletos", que contribuiu de modo engenhoso e eficaz com o movimento, pois agia na formação da opinião pública, promovia a denúncia de certos abusos e condutas inconvenientes levadas por alguns membros do clero e por alguns fiéis; advertia nobres, clérigos e camponeses; propunha soluções. Os panfletos são ainda comparados às canções populares: conforme sobe o tom da melodia, propagam-se, nestes livretos voadores, as queixas religiosas, políticas e sociais do momento. Johann Eberlin von Günzburg, pregador popular alemão e adepto às ideias da Reforma, publicou quinze panfletos no ano de 1521 na cidade de Frankfurt. Eberlin escreve na linguagem direta e no alemão vulgar, estabelecendo com o leitor, o homem comum, uma ligação. O autor deseja publicar suas ideias para o bem estar da nação alemã. Eberlin publica algumas traduções do latim para o alemão, principalmente de Erasmo de Roterdã e Ulrich von Hutten. Os panfletos são muito ricos, no que se refere ao uso de ironia e seriedade; ao vigor revolucionário e ao tom compassivo; às soluções sociais, políticas e religiosas. Os escritos acompanham uma saudação cordial e um conselho fiel ao final. Eberlin tentou misturar a doutrina de Lutero com o humanismo de Erasmo e exigências do homem comum. O autor divulga suas ideias principalmente para o homem comum, tornando-se importante para a construção do pensamento social e político da Reforma.

PALAVRAS-CHAVE: Reforma, Tradução, Utopia, Eberlin.

Os primeiros anos da Reforma Protestante foram marcados por uma onda de publicação de panfletos. Estas publicações contribuíram de modo engenhoso e eficaz com o movimento, pois agiam na formação da opinião pública, promoviam a denúncia de certos abusos e condutas inconvenientes levadas por alguns membros do clero e por alguns fiéis da igreja; advertiam nobres, clérigos e camponeses e propunham soluções.

Os panfletos podem ser comparados às canções populares, no modo como propagam os anseios de um povo e as queixas, no caso: as queixas religiosas, políticas e sociais do momento.

Johann Eberlin von Günzburg, pregador popular alemão e adepto às ideias da Reforma, publicou quinze panfletos no ano de 1521 na cidade de Frankfurt, os quais foram rapidamente propagados por toda a Alemanha. Os quinze panfletos escritos por Eberlin foram publicados nas vozes de quinze confederados. "Confederado" está traduzido para o espanhol como *compañero* e para o italiano como *consigliati*. É interessante notar que são, ao todo, quinze vozes dentro de um mesmo espírito comunitário, indicando possivelmente a formação de uma *ecclesia*. O confederado, ao escrever na linguagem direta e alemão do homem comum, o alemão vulgar, estabelece com o leitor uma ligação. Ele desejou publicar suas ideias "para o bem estar da nação alemã" (EBERLIN, 1521c, p.3) e também propagou um propósito de proselitismo com os seus panfletos.

Eberlin foi, antes de tudo e sobre tudo, pregador popular, ofício que o fez conhecer as aspirações e problemas dos camponeses na Alemanha de sua época.

Ele estudou teologia na Universidade de Ingoldstadt e formou-se como mestre na Universidade da Basileia no ano de 1490. No ano de 1489, ele entrou para a Ordem Franciscana. Na Universidade de Wittemberg, Eberlin foi aluno de Martinho Lutero. Foi também educado nas artes liberais, apresentando em seus panfletos domínio das regras a retórica (BALDINI, 1995, p.439-453.). O contato com as obras clássicas e humanistas, das quais era um leitor frequente, associada a sua formação acadêmica e à amizade com Lutero, deram-lhe munção para tirar conclusões a respeito da conduta de alguns membros do clero.

As ideias renascentistas declaravam-se a favor de uma vida contemplativa e racional, fomentavam um desejo de reforma política e religiosa, esta última associada a um combate à fé cega e ao anseio por uma igreja em harmonia com o humanismo da época. Eberlin revela em seus panfletos o desejo de regresso a uma religião mais intimamente baseada na história do Evangelho, ou seja: o regresso a uma doutrina baseada na igualdade entre todos os homens e no amor efetivo entre eles; num culto fundamentalmente simples, sem pastor ou cerimônias, porque a religião era substancialmente a vida e a proeza; numa religião de amor que dá unidade e sentido à vida, na qual adora-se a Deus, não no cumprimento mecânico de rituais, adoração de relíquias, no sacrifício, nas práticas supersticiosas e peregrinações festivas, mas na disciplina, no orgulho humilde, no zelo moralizador e na obediência da Lei.

Já nas primeiras décadas da existência do Cristianismo, a Cristandade foi traída e reformulada, tornando o culto mero mecanismo superficial. O historiador Wilhelm Zimmermann, em sua obra que trata da Guerra dos Camponeses, explica:

("Schriftgelehrte bemächtigten sich desselben und bald verschwand seine grossartige Einfachheit und Lauterkeit hinter den seltsamsten theologischen Schnüffeln (meter o nariz) und Schrullen. Unter den Namen von Apostel wurden später Schriften verfasst und verbreitet, welche ganz andere Dinge lehrten, als Christus gelehrt hatte (...). Freie Forschung des Geistes, der Gebrauch der Vernunft als etwas gefährliches und Verbotenes hingestellt (...) und nach und nach in Glauben ausgebildet, der den menschlichen Geist bestäubte und gefangen nahm. So war die Religion Christi in ihrem Geiste beleidigt und verspottet, durch den Glanz des äusseren Kultus. (...)")
(ZIMMERMANN, 1989, p.34,35)

Sugiro como tradução: Teólogos se apoderaram das Escrituras e, logo, fizeram com que a sua extraordinária simplicidade e clareza desaparecesse atrás das suas sinistras intervenções (*Schnüffeln*) e caprichos. Sob o nome dos apóstolos, Escrituras foram compostas e distribuídas, as quais ensinavam coisas totalmente diferentes das que Cristo ensinava (...).A liberdade de pesquisar e o uso da razão foram classificados como atividades perigosas e proibidas e sucessivamente foi se criando um credo que empoeirava e prendia o espírito humano. Assim, a Religião Cristã foi ofendida e zombada.

Eberlin reflete sobre o seu mundo presente e julga possível estabelecer a ordem e a moralidade num país fictício através do humanismo e dos valores primitivos da igreja,

através de governantes justos e sábios, da educação do povo, da organização social, da definição dos papéis eclesiásticos e temporais, de um lugar que não se mostra corruptível, promove o bem estar de toda a população e no qual não existe o conflito entre o Estado e a Igreja, ou seja, no qual há uma igreja comunitária e participativa (BALDINI, 1995, p. 452.). Eberlin tentou misturar a doutrina de Lutero com o humanismo de Erasmo e exigências do homem comum, tornando-se importante para a construção do pensamento social e político da Reforma e da história da Utopia.

Gostaria de falar sobre o décimo quarto panfleto, intitulado *Senhor Erasmus de Roterdam, no livro Elogio da Loucura, denunciou as zombarias do ofício; agora anunciamos o sagrado culto* (EBERLIN, 1521b., p.4). Neste décimo quarto panfleto, Eberlin publica a sua tradução de alguns parágrafos de *O elogio da Loucura*, no que concerne a crítica aos clérigos e a alguns fiéis e às práticas religiosas mais supersticiosas e pouco relacionadas ao Cristianismo primitivo. Erasmo escreve sobre os loucos que "crêem na proteção dos santos", que "repousam tranquilamente sobre as indulgências, de outros que crêem em "amuletos e em certas preces mágicas que algum devoto impostor teria inventado", na "moedinha "que remediria "perjúrios, impudicas, querelas, devassidões, homicídios, traições, perfídias, imposturas", sobre os "mais loucos e, portanto mais felizes", que acreditam que "recitando alguns versículos dos salmos" irão para o Paraíso. Erasmo denuncia essa "doce e agradável loucura", denuncia também abusos que ocorrem neste ofício religioso, o qual deveria ser fundamentalmente sagrado. A décima quarta voz de Eberlin comenta a sua tradução:

"Quem crê no sagrado evangelho não deve prestar atenção nestes milagres inventados. Quem neles crê, não presta muita atenção no sagrado Evangelho." E completa: "As palavras de Erasmo não podem ser perdidas. (...) Muito cego é o mundo. Os padres e monges fazem uso dessa cegueira humana. Uma grande cegueira permite que se desenhe sobre o sagrado." O confederado ainda conclui: "Cheio de engano está o mundo e ele continuará assim até que se separe o bem do mal. Creio que todas as práticas [religiosas] devam ser questionadas para que as duas partes [os clérigos e os fiéis] sejam levadas a serio e os danos sejam sanados." (EBERLIN, 1521b., p.9).

Penso a tarefa de Eberlin e a sua dedicação na publicação em alemão vulgar destes quinze panfletos como uma tentativa de descegar o mundo.

Gostaria de falar também do oitavo panfleto de Eberlin, intitulado *Porque o sr. Erasmus de Roterdam realizava traduções para o alemão e porque o doutor Lutero e o senhor Ulrich von Hutten em alemão escreviam*. (EBERLIN, 1521a). O oitavo confederado declara a importância da escrita em alemão e está encarregado de revelar a verdade ao homem comum. Novamente, a voz de Eberlin denuncia algumas práticas religiosas como o comércio da salvação; o jejum; as implorações; os títulos e honras dados aos clérigos, e não a Deus; e as alterações da palavra de Deus, prática que leva o homem "da riqueza espiritual a uma pobreza espiritual", "da verdade à falsidade, à enganação e às trevas". (EBERLIN, 1521a, p.8).

Eberlin defende a tradução dos textos para o alemão, para que "a verdade seja trazida ao povo. E é inútil que não seja." (EBERLIN, 1521a, p.10).

O oitavo confederado declara que o verdadeiro dano à cristandade é a reverência dada às afirmações da Igreja Romana, as quais se tomam leis divinas.

"Erasmus, Lutero e Hutten querem trazer a verdade ao povo alemão e adverti-los dos falsos profetas na esperança de que Deus e a verdade sejam reconhecidos e aceitos por todos".(EBERLIN, 1521a, p.6).

Os verdadeiros pregadores e seguidores da palavra de Cristo escrevem na língua alemã, para que cada cristão piedoso possa ler e refletir de sua própria casa. Este é um sinal de que o professor é honesto. O ensinamento é também assinado. Assim, o leitor justo tem, ele mesmo, o poder e o juízo para avaliar aquilo que lê.

Eberlin termina o seu texto de uma forma muito positiva:

"O tempo é aqui, Deus está com vocês, e esse grande abuso dos papistas, essa falsa aparência de cristandade, a grande luxúria e a irreverência desses prelados mundanos, a grande fraude e a errada sedução dos monges, o roubo dos pobres e simples cristãos, tudo isto será desfeito". (EBERLIN, 1521a, p.10,11).

Mencionei que Eberlin fora aluno de Lutero na Universidade de Wittemberg. Eberlin estava na cidade, quando Lutero se opõe aos escolásticos e à autoridade do papa e prega suas teses em frente à capela do castelo de Wittemberg no ano de 1517. Algumas das ideias teológicas do professor exerceram indubitavelmente influência sobre Eberlin. Lutero tinha consciência da substituição das palavras de Cristo (*Gotteswort*) pela invenção dos homens (*Menschenlehre*) e considerava que o papel da Igreja era ajudar o homem a entrar em contato com Deus. Por esta razão, a necessidade da Bíblia numa linguagem acessível.

"Aqueles que afirmam que uma alma voa direita dali para fora (do Purgatório) assim que a moeda tilinta na caixa das esmolas andam a pregar uma invenção dos homens." (GREEN, Apud: LUTERO, 1984, p.135).

Lutero era contra a venda de Indulgências e comércio da salvação, a qual deveria acontecer pela fé, devoção e arrependimento. O regresso aos valores da igreja primitiva, que estavam sendo perdidos num ensino escolástico rigoroso, na desonestidade e abusos e corrupção de alguns membros do clero, ganha também articulação nas traduções do Novo Testamento que estavam sendo elaboradas no período.

Erasmus percebera que a Vulgata, única versão latina na Bíblia existente e consentida pela Igreja, continha algumas inexatidões. A sua versão do Novo Testamento (1516) não deveria conter nada particularmente torcido, por isso, traduz diretamente da versão grega para o latim, elaborando também um minucioso comentário crítico. A tradução para o alemão do Novo Testamento de Lutero é publicada no ano de 1522.

Uma crescente acessibilidade à Bíblia, possível graças à impressão com tipo móvel de Johannes Gutenberg, permitiu aos humanistas o estudo dos Evangelhos e a tomada de consciência de que muito daquilo que era pregado pela Igreja tinha fraco fundamento. Os renascentistas puderam acolher o texto literal da Bíblia, rejeitando o método escolástico de interpretação. O desenvolvimento da imprensa foi fundamental para a aceleração do novo movimento intelectual e um grande problema para as

autoridades da Igreja e do Estado, tradicionais controladores da difusão do conhecimento.

Os primeiros livros impressos no Ocidente foram produzidos em Maiz, entre 1454 e 1457, época em que Valla estava elaborando suas anotações sobre o Novo Testamento grego. Em 1500, já havia setenta e três gráficas na Itália, cinquenta e uma na Alemanha (...) (JOHNSON, 2001, p.323).

Parte do clero católico estava tornando a religião algo cerimoniosamente desequilibrado, materialista e mecânico. Nem a crença que uma vida mal regrada poderia conduzi-los às chamas eternas do Inferno era suficiente para reprimir vícios, depravações e injustiças.

Erasmus publicou sua nova edição do Novo Testamento no ano de 1516, a qual traduziu a partir do texto grego, resgatando palavras autênticas do Evangelho. Quando apresentada em sua forma autêntica, a Bíblia constituía o centro da compreensão cristã. Ao recuperar as palavras legítimas, Erasmus preparava ideias que seriam retomadas por Lutero e por reformadores protestantes.

[Erasmus] Estava convencido de que o estudo da antiguidade clássica ajudava à redescoberta do texto literal das Escrituras e ao regresso dos valores da Igreja primitiva, obscurecidos e perdidos através da rigidez do ensino escolástico e dos abusos e da corrupção que se tinham infiltrado na Igreja. Nunca esqueceu (...) o luxo e as práticas corruptas da corte pontífica.(...) À adoração das relíquias, à exploração da fé com as peregrinações aos santuários, as práticas supersticiosas e as desonestidades de muitos profissionais da realidade de seus contemporâneos, Erasmus reagia tão somente com uma gargalhada sátira e amarga.(...) Com tudo isto, foi contribuindo largamente para fornecer a Lutero e aos outros críticos da Igreja uma provisão inesgotável de munições. (...) Mas ele não foi nem um luterano nem um céptico. Queria que a Igreja reformasse os seus abusos e adoptasse uma política ousada e renovadora que a pusesse de harmonia com o novo humanismo.' (GREEN,1984, p.51,52)

Não há dúvida em relação às influências teológicas de Lutero exercidas sobre Eberlin. Cito um exemplo: perto do ano de 1522 formou-se na cidade de Wittemberg um partido quiliástico liderado por Andreas Karlstadt que acusava Lutero de ter parado sua Reforma no meio do caminho. Eberlin, no início, ficou entusiasmado com esta luta cheia de paixão que Karlstadt liderava e a sua iniciativa de realizar mudanças sociais, as quais Lutero, de fato, não dera atenção. O movimento de Karlstadt, segundo o Reformador protestante, ameaçava o andamento da sua reforma religiosa e ameaçava acabar numa catástrofe. Em oito Pregações, efetuadas uma atrás da outra diariamente, lutava Lutero contra o movimento ameaçador de Karlstadt, consegue, finalmente “desarmar este terrorismo” e “salvar a Reforma de uma queda no abismo”. (WERNER, 1905, p.22).

Eberlin arrepende-se de seu inicial entusiasmo pelos quiliásticos e fica ao lado de Lutero e Melachthon como amigo e aprendiz.

E tal como Lutero havia feito em 1522, e tal como Lutero fazia em 1524, Eberlin se manifesta contra a Guerra dos Camponeses.

Trato brevemente deste movimento: as ideias luteranas eram bem aceitas pelo campesinato, pois defendiam a fraternidade humana; a Bíblia sobre os dogmas; combatiam a riqueza exacerbada da Igreja católica e a má conduta dos clérigos. Os camponeses adquiriram maior consciência de sua condição, a qual envolvia má distribuição dos víveres como a lenha e alimento, trabalho exaustivo e pagamento injusto de impostos. Pequenas rebeliões locais eclodiram, em 1524, na Guerra dos Camponeses. Mas faltava à revolta unidade de organização e o apoio de Lutero, que utilizava um discurso denunciando os atos de violência dos camponeses. A Guerra foi, então, reprimida pelos príncipes locais. Um importante legado, porém, susteve-se: "Os Doze Artigos de Memmingen" (ENGELHARD, 2000, caderno 2), considerado o primeiro manuscrito sobre os direitos humanos e de liberdade da Europa. Elaborado pelos camponeses na cidade de Memmingen em 1525, os artigos são fundamentados nas Escrituras e definem que a liberdade é um direito de todos desde que Cristo redimiu a humanidade. Importante ressaltar que sete destes doze artigos foram inspirados em dois textos de Eberlin.

Os panfletos de números dez e onze de Eberlin tratam do estatuto de leis temporais e espirituais de um país fictício chamado Wolfaria. Wolfaria remete ao termo alemão *wohl fühlen*, que significa "sentir-se bem", sugerindo um país que valoriza o bem estar de todo o cidadão. O autor regulamenta todos os aspectos da vida religiosa, social e política deste país ideal, visando a justiça e este bem-estar. Como já mencionei e resaltei a importância, Eberlin foi, antes de tudo e sobre tudo, um pregador popular, convivendo com os camponeses e seus problemas e aspirações. Eberlin sentiu a necessidade de traduzir as várias propostas de reforma religiosas, sociais e políticas em uma organização elaborada de leis, as leis do país da Wolfaria. O autor, em sua utopia, publica a proposta de uma reforma radical para a sociedade e encontra na forma utópica o dispositivo para discutir a sua época.

Possivelmente, Eberlin teve contato com a edição da *Utopia* de Morus de Froben, na Basileia de 1518. Ecos de Morus estão presentes nas leis do estatuto no que concerne a valorização da educação, da agricultura e da vida frugal; a desvalorização do luxo, do comércio; o controle e a prevenção das paixões; a determinação dos trajés, das atividades de ócio; a tolerância e cordialidade com os irmãos de fé; a tentativa de evitar as guerras, entre outros. Eberlin também traz para a sua utopia o tom jocoso de Morus e seu "Livrinho de ouro, divertido e não menos edificante", por exemplo, ao datá-lo na "cidade principal Wilfick, no mês chamado bom momento, no ano em que nos claustros, os hábitos cobrem-se de pó".(MORE, 2009, p.5)

O décimo panfleto trata das leis espirituais deste país e o confederado afirma que, com a condição espiritual da nação reformada, a "velha fé retornará", "o engano desaparecerá" e, portanto, o a "fé se fortalecerá".

As leis do estatuto do país fictício da Wolfaria antecipam sete destes doze artigos dos camponeses, no que se refere à livre escolha dos pastores e possível destituição destes; definição das prebendas e salários; diminuição do trabalho e preços ao nível do justo; distribuição dos alimentos e da lenha; entre outros.

Uma outra importante figura na Guerra dos Camponeses foi Thomas Münzer, nascido em 1489. Ele é chamado pelo teórico Ernst Bloch de "O teólogo da Revolução" (BLOCH, 1973, p.1), muitas de suas declarações são comparadas às ideias socialistas do século XIX, Engels, inclusive publica no ano de 1850 um livro sobre a Guerra dos Camponeses. (ENGELS,1996).

Bloch afirma que Thomas Münzer foi o primeiro entre os reformadores a celebrar o ofício divino totalmente em língua vulgar, já na Páscoa de 1523. Só alguns anos depois, em Wittenberg, Lutero introduzirá a missa totalmente em alemão, imitando a liturgia de Münzer.

Münzer é também autor da primeira regulamentação do ofício divino em terra protestante. Nesta mesma páscoa, ele divulga o texto intitulado *Ordem e recomendações do ofício alemão em Allstedt, por Thomas Munzer, guardião das almas constituído na Páscoa passada*) Münzer apresenta um caráter de agudeza, ao estabelecer a prática de cantar em alemão nos cultos :

“A missa evangélica alemã, outrora realizada em latim pelos padrecos papistas e, para grande prejuízo da fé cristã, por eles apresentada como um sacrifício, é agora organizada, neste solene tempo, para desmascarar toda a idolatria que há muito comportou esta abusiva prática de missas. “ (BLOCH. Apud: MÜNZER, 1973, p.21)

Quando a Guerra dos Camponeses fracassa, no ano de 1525, simbolicamente na Batalha de Frankenhausen, Münzer é preso, torturado e decapitado. No entanto, suas inovações sobreviveram de muito à sua queda; cantaram-se seus hinos durante todo o século, sua liturgia e a missa Münzeriana ganha, aos poucos, nova forma com Lutero e os outros reformadores alemães.

Münzer dirigia seus escritos, normalmente, em 3 vias: latim, tcheco e alemão, para que pudessem ser lidos por todos. Um destes textos, intitulado *Proclamação aos Irmãos Boêmios*, ele manifesta-se contra os que furtaram a palavra da Bíblia como ladrões e trapaceiros, difamadores e declara que o mundo tem almejado a verdade, mas é enganado por muitas seitas. Por isto, devemos aprender a viva e autêntica palavra de Deus. Münzer declara-se contratado pelo céu para dizer a verdade. Também finaliza seu texto de uma maneira muito positiva, de modo muito familiar ao oitavo confederado de Eberlin:

”Alegrai-vos, (...) amigos. (...). Tomai isto no coração. (...) Aqui tomará impulso a renovada Igreja apostólica e esta se espalhará pelo mundo.” O caos sombrio, a Igreja quebrada, abandonada e dispersa será reconstruída pelo Senhor“. (BLOCH. Apud : MÜNZER, 1973,p.15)

Com esta comunicação, queria abranger amplamente no contexto da Reforma a importância da publicação dos panfletos na língua do homem comum e da tradução dos escritos para a linguagem comum e acessível.

A propaganda panfletária de Münzer conseguiu organizar um movimento da Guerra dos Camponeses e contribuiu para a documentação das suas ideias de culto.

Os textos de Eberlin, escritos diretamente para o homem comum, conseguiram encher o coração do campones com esperança, conseguiram propagar a verdadeira ideia de amor cristão e conseguiram, ao mesmo tempo, ironizar e, às vezes ofender, alguns clérigos.

A importância da transmissão da palavra neste contexto histórico, social e religioso é relevante e merece ser considerada.

Referências Bibliográficas

BALDINI, Enzo. "Nobili e contadini negli scritti di Johann Eberlin: un riformatore tra Erasmo e Lutero". In: **Il Pensiero Politico**, Revista di Storia delle Idee Politiche e Sociali Anno XXVIII, n.3. Firenze: Leo S. Olschke, 1995.

BLOCH, E. **Thomas Münzer, o Teólogo da Revolução**. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro Ltda., 1973.

EBERLIN. **Der VIII Bundesgenoss** [1521a]. Basel: Universitätsbibliothek Basel, e-book, s/d.

EBERLIN. **Der X Bundesgenoss** [1521b]. Basel: Universitätsbibliothek Basel, e-book, s/d.

EBERLIN. **Der XI Bundesgenoss** [1521c]. Basel: Universitätsbibliothek Basel, e-book, s/d.

EBERLIN. **Der XIV Bundesgenoss** [1521d]. Basel: Universitätsbibliothek Basel, e-book, s/d.

ENGELHARD, C. (ed.). "Traktate aus dem Bauernkrieg von 1525". In: **Materialien zur Memminger Stadtgeschichte**. Reihe A Heft 2. Memmingen: Stadtarchiv Memmingen, 2000.

ENGELS, F. **The Peasant War in Germany by Frederick Engels**. Olgin, M.J. (trad.). London: International Publishers, 1996.

GREEN, Vivian, **Renascimento e Reforma: a Europa entre 1450 e 1660**, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1984.

JOHNSON, P. **História do Cristianismo**. Rio de Janeiro: Imago, 2001.

MORE, Thomas. **Utopia**, São Paulo, Editora Martins Fontes, 2009.

ROTTERDAM, Erasmo. **Elogio da Loucura**. Porto Alegre: L&PM, 2011.

WERNER, Julius [1905]. **Johann Eberlin von Günzburg: Ein reformatorisches Charakterbild aus Luthers Zeit**. Heidelberg: Carl Winter's Universitäts-gandlung, s/d.

ZIMMERMANN, Wilhelm [1843]. **Algemeine Geschichte des grossen Bauernkrieges**, Stuttgart, FH Köhler, 1989.

SOBRE A NEGAÇÃO SENTENCIAL NO PORTUGUÊS BRASILEIRO

Lílian Teixeira de Sousa (UNINCOR)

RESUMO: O estudo trata das negativas sentenciais no Português Brasileiro (PB) cuja configuração é [Não VP] e [Não VP Não]. Acreditamos, seguido os trabalhos de Ramchand (2001) e Butler (2005), que há dois tipos de negação semântica, uma com escopo sobre situações (STOWELL, 1996) e outra sobre proposições. Ramchand (2001) argumenta que a negação pode ser entendida como um conector da variável tempo ou da variável evento e que o Bengali apresentaria os dois tipos de negação com diferenças discursivas e implicações morfológicas (na, ni). Os efeitos dos dois tipos de negação em seriam frequentemente os mesmos e que a diferença seria de natureza discursiva, enquanto uma é uma simples negação de evento, sendo a variável tempo vinculada regularmente via contexto a um tempo específico, a outra funcionaria como um quantificador que vincula diretamente a variável tempo, nega que em algum tempo (do contexto discurso) um evento específico aconteceu. Enquanto a negação sobre situação não apresenta restrições sintáticas ou efeitos discursivos, a negação de proposição, por vincular tempo diretamente, não é possível em contextos narrativos e é normalmente interpretada como enfática. Considerando as restrições de [Não V Não] em contexto narrativo e em subordinadas temporais, argumentamos que essa estrutura corresponde à negação de proposição, enquanto a estrutura com apenas um não na posição pré-VP corresponde à negação de situação. Nosso objetivo nesse trabalho é descrever as especificidades interpretativas dessas estruturas e apresentar uma proposta de derivação sintática considerando a proposta de fases no quadro teórico da gramática gerativa.

PALAVRAS-CHAVE: negação; evento; proposição; Português Brasileiro.

A expressão da negação sentencial varia de língua para língua. A negação sentencial pode ser realizada fonologicamente, morfológicamente, sintaticamente, lexicalmente ou pela combinação de mais de uma estratégia. Segundo assumem diversos autores (JESPERSEN, 1965; POLLOCK, 1989, ZANUTTINI, 1989, dentre outros), há três estratégias possíveis para marcar a negação sentencial estrutural em uma língua natural, considerando o número de elementos negativos e a sua posição em relação ao verbo, pré-verbal, pré- e pós-verbal ou pós-verbal:

- (1) a. *Hoy no há llovido* (espanhol, Montserrat & Hernanz 2008)
hoje neg tem chovido
'Hoje não choveu'
- b. *Ê na sê piska fa* (são tomense, Hagemeyer 2007)
eu neg saber pescar neg
'Eu não sei pescar'
- c. *Hy verstaan dit nog nie* (africâner, Biberauer & Cyrino, 2009)
ele entende isso ainda neg
'Ele ainda não entendeu isso'

Os exemplos em (1) ilustram a estrutura da negação descritiva ou *default* nessas línguas – [Neg V] no caso do espanhol, [Neg V Neg] em são tomense e [V Neg] no

africâner. Ao que parece, pelo menos no que diz respeito à negação, as línguas naturais obedecem ao princípio de economia que exclui a existência de *dublês*, ou seja, mais de uma forma expressando uma mesma função (KROCH, 1994). Assim, se uma língua, além da negação *default*, apresenta outras estruturas negativas, o que se espera é a convivência de gramáticas distintas como resultado de um processo de mudança linguística ou a expressão de funções pragmáticas.

O português brasileiro (PB), conforme apontado por muitos autores (e.g. FURTADO DA CUNHA, 1996; RAMOS, 2001; SCHWENTER, 2005; CAVALCANTE, 2007, 2012; BIBERAUER & CYRINO, 2009; TEIXEIRA DE SOUSA, 2010), apresenta três diferentes estruturas funcionando como negação sentencial.

- (2) a. A Ana *não/num* foi ao teatro
b. Eu *não/num* fui no teatro *não*
c. Fui no teatro *não*

Alguns autores (SCHWEGLER, 1991; FURTADO DA CUNHA, 1996) associam esta alternância de formas a um processo de mudança que envolveria o enfraquecimento do marcador negativo pré-verbal e uso posterior de outro elemento como reforço, levando, finalmente, à realização de negação sentencial pós-verbal na língua. Esses trabalhos fazem referência, de forma direta ou não, ao Ciclo de Jespersen⁷⁸.

Dentro dos estudos sobre negação sentencial, é essencial mencionar o trabalho desenvolvido por Jespersen (1917). Discutindo a posição da negação em relação ao verbo, Jespersen percebeu que a posição da negação pode indicar diferentes estágios de uma língua específica. O processo de mudança, segundo o autor, tem seu início em elementos negativos pré-verbais que se reduzem, sendo incorporados ao verbo, ao mesmo tempo em que aparecem outros elementos pós-verbais que adquirem valor negativo historicamente. Dahl (1979) retoma o trabalho de Jespersen e sugere a existência de um ciclo da negação. Nesse ciclo, uma língua que apresente negação pré-verbal pode passar a uma língua de negação pós-verbal passando por um estágio intermediário composto por dois itens negativos, um pré- e outro pós-verbal. Nessa etapa intermediária do processo de mudança, prevê-se o enfraquecimento semântico do marcador negativo pré-verbal e a emergência de outro item negativo com função de reforço. Uma vez que no PB é possível a ocorrência de estruturas [Neg V Neg] e [V Neg] além da forma canônica pré-verbal, muito se especulou sobre a existência de um processo de mudança envolvendo a posição da negação no PB. No entanto, como alguns trabalhos já apontam (SCHWENTER, 2005; CAVALCANTE, 2007, 2012; BIBERAUER & CYRINO, 2009; TEIXEIRA DE SOUSA, 2008, 2010), as estruturas exibidas em (2b-c) apresentam restrições sintáticas e propriedades semânticas e discursivas que as diferenciam da negação não marcada (2a). Essas restrições relacionadas às estruturas [Neg V Não] e [V Não] mostram que essas estruturas não estão relacionadas diacronicamente no PB. No francês, não se observou restrições no uso de nenhuma das estruturas negativas, sendo que ambas apresentam a mesma distribuição sintática.

⁷⁸ Nos exemplos em (2) e também em PB, o item negativo pós-verbal aparece em uma posição ainda mais encaixada, pós-VP. No entanto, há línguas em que o item ocorre entre o verbo e o complemento, por isso, como forma de unificar a representação, usaremos para ambos os casos a sigla V e não VP.

Segundo Schwenter (2005), a dupla negativa ([Neg V Neg]) e a negativa final ([V Neg]) são mais sensíveis a propriedades estrutural-funcionais do discurso, sendo usadas a partir de informação dada. Cavalcante (2012) também sustenta que o *não* final de sentenças no PB é responsável pela negação ou confirmação de elementos presentes no contexto discursivo, denominando-a negação anafórica. Já Biberauer & Cyrino (2009a, 2009b) defendem que há dois diferentes *nãos* na posição pós-sentencial com diferentes funções.

Além de questões interpretativas relacionadas às estruturas [Neg V Neg] e [V Neg], há também questões sintáticas importantes, como a restrição de [V Neg] em subordinadas. Também com relação à [Neg V Neg], percebe-se que no PB, o segundo item negativo ocorre na posição final absoluta da sentença e não intervindo entre verbo e complemento, como ocorreu com as línguas românicas que passaram pela etapa dois do ciclo de Jespersen. A coexistência das três estruturas negativas no PB marca uma diferença na realização da negação sentencial dessa língua com relação a outras, uma vez que a estrutura [V Neg] foi observada ostensivamente apenas como negação *default* em outras línguas. A especificidade interpretativa dessa estrutura parece ser uma particularidade do PB.

A alternância de estruturas negativas, é importante salientar, não corresponde sempre a um processo de mudança linguística. Há línguas como o catalão, o africâner e alguns dialetos do italiano em que, por exemplo, a estrutura do tipo [Neg V Neg] é usada num contexto pragmático específico, para realçar o valor negativo da sentença, sem que isso tenha levado a um processo de mudança linguística:

- (3) a. *No ho sé cap* (catalão, Schwegler 1983)

neg eu sei neg
'Não sei mesmo'

- b. *Non sente mica* (italiano, Poletto 2009)

neg ouve neg
'Não ouve nada'

A coocorrência de itens de polaridade negativa com um marcador negativo, como mostrado nos exemplos acima, é uma característica geral das línguas, como já apontado pelo próprio Jespersen (1917). E embora o marcador *pas* do francês tenha sua origem a partir de um minimizador que funcionou durante um período da língua como um item de polaridade negativa, não é a simples existência desse fenômeno o que leva à mudança na posição do marcador negativo. É ainda necessário, considerando o Ciclo de Jespersen, que o marcador original se enfraqueça fonologicamente e perca a sua propriedade de negar a sentença independentemente. O marcador negativo pré-verbal no PB, embora possa ser reduzido para *num*, mantém a propriedade de negar a sentença independentemente, assim como pode ser realizado em sua forma plena *não* e, ainda, com proeminência prosódica.

A proeminência prosódica associada ao marcador negativo parece ser algo fundamental no entendimento tanto da relação entre marcadores e itens de polaridade no que diz respeito à mudança representada pelo Ciclo de Jespersen quanto a efeitos de natureza discursiva oriundos da coocorrência desses elementos. Como defende Van der Auwera (2009), a mudança correspondente às etapas dois e três do ciclo da negação em francês está relacionada à impossibilidade de atribuir proeminência prosódica ao *ne* e a

possibilidade de realização desta sobre o *pas*, o que tornaria mais econômico a substituição da negação sentencial bipartida (*ne...pas*) pela forma pós-verbal *pas*.

A possibilidade de realização de proeminência prosódica sobre o *não* pré-verbal, ou mesmo sobre a forma clítica *num*, indica que diferentemente do *ne* francês, o marcador negativo pré-verbal no PB mantém a propriedade de ênfase. Essa característica é ainda mais clara em contextos de negação expletiva, em que o *não/num* não tem valor negativo, mas tem valor enfático: *E não/num cheguei atrasada!* (= eu cheguei atrasada mesmo!).

Se o *não* pré-verbal do PB, apesar de apresentar uma forma clítica, ainda pode receber proeminência prosódica correntemente, assim como é capaz de negar a sentença sozinho, não faz sentido pensar na coocorrência de outro elemento negativo com a função única de reforço. Isso nos leva a considerar que a informação simplesmente negada ou enfaticamente negada no caso de uma estrutura com o *não* pré-verbal e de uma dupla marcação ([Neg V Não]) não é efetivamente a mesma. Assim, também não nos parece correto analisar a estrutura [Neg V Não] como a realização de negação mais ênfase ([Não_{+neg} V Não_{+ênfase}]).

Como vimos, a coocorrência entre marcador negativo e item de polaridade negativa é um fenômeno recorrente nas línguas com função de ênfase ou reforço. Assim, como forma de distinguir esse fenômeno da marcação [Não V Não], fizemos sempre uso da representação [Neg V Não] para tratar do fenômeno da ocorrência de dois marcadores negativos. Outro fator adicional para essa escolha é que também nessa representação admitimos que o *não* final nessa estrutura coocorre tanto com as formas plena, *não*, e reduzida, *num*, quanto com palavras negativas em posição pré-verbal (*nada*, *ninguém*, *nunca*, dentre outras).

Para a grande maioria dos autores que tratam da alternância de estruturas negativas no PB, as formas [Neg V Não] e [V Não] estão igualmente relacionadas a questões discursivas, principalmente com relação ao *status* da informação veiculada. Para Schwenter (2005), essas estruturas negativas ocorrem em contextos de informação dada, no caso de [V Não], ou informação dada/inferível no caso de [Neg V Não], o que também é usado como argumento por Cavalcante (2012), que as trata como negação anafórica. Neste trabalho, observamos que a estrutura [Neg V Não], diferentemente de [V Não], também é possível, embora menos frequente, em contextos em que informação nova é veiculada. Assim, entendemos que a estrutura [Neg V Não] não corresponde a uma denegação com a função de corrigir ou rejeitar algo apresentado no contexto do enunciado, mas sim a uma negação semântica com escopo sobre a proposição.

Argumentamos, assim como Biberauer & Cyrino (2009a, 2009b), que o *não* final de estruturas [Neg V Não] e [V Não] não é o mesmo. Diferentemente das autoras, no entanto, não vemos [Neg V Não] como uma negação enfática, mas uma negação semântica com escopo diferente da negação [Neg V]. A principal restrição em relação à ocorrência de estruturas [Neg V Não] está em contextos narrativos, em que não há proposição, mas a sucessão de eventos, e em encaixadas temporais em que o Tempo Referencial está vinculado ao Tempo da oração matriz. Considerando que proposições são estritamente temporais, propomos que o *não* final em estruturas [Neg V Não] funciona como uma negação sobre a proposição que possui a propriedade de vincular independentemente o Tempo Referencial, enquanto o *não* de estruturas [Neg V] tem escopo sobre situação (Cf. RAMCHAND, 1987). No que diz respeito ao *não* de estruturas [V Não], assim como outros autores anteriormente mencionados, acreditamos que essa estrutura está associada ao *status* da informação. Dessa forma, propomos que esta estrutura corresponde à realização de denegação, sendo possível apenas em

contextos responsivos com a função de rejeitar algo que é apresentado com o possivelmente verdadeiro. O uso dessa estrutura mostrou que o que é negado não é o valor de verdade, mas a assertabilidade de algo mencionado no discurso.

A necessidade de uma asserção precedente e a expressão de correção observadas no uso de estruturas [V Não] nos levou a relacioná-la ao conceito de foco contrastivo, uma vez que a realização de foco contrastivo ou exaustivo também envolve a correção de uma informação assertada no contexto discursivo.

Referências bibliográficas

BIBERAUER, T. & CYRINO, S. Appearances are deceptive: Jespersen's Cycle from the perspective of the Romania Nova and Romance-based Creoles, paper presented at **Going Romance 23**, University of Nice, Nice, 2009.

BIBERAUER, T. & CYRINO, S. Negative developments in Afrikaans and Brazilian Portuguese, paper presented at the **19th Colloquium on Generative Grammar**, University of the Basque Country, Vitoria-Gasteiz, 2009.

CAVALCANTE, R. **A negação pós-verbal no Português Brasileiro: Análise descritiva e teórica de dialetos rurais de afro-descendentes**. (Dissertação de mestrado): Universidade Federal da Bahia, 2007.

CHOMSKY, Noan. **The Minimalist Program**. The MIT Press: Cambridge, 1995.

CHOMSKY, Noan. **Derivation by phase** [MIT Occasional Papers in Linguistics 18]. Cambridge MA: MIT, 1999.

CYRINO, S. & TEIXEIRA DE SOUSA, L. On the syntax-prosody interface: Evidence from sentence final negation in Brazilian Portuguese. Paper present at **Linguistic Evidence**, Tübingen, 2010.

DAHL, Östen. Typology of sentence negation. **Linguistics**, 1979. Vol.17 p.79-106.

FURTADO DA CUNHA, Maria Angélica. Gramaticalização dos Mecanismos de Negação em Natal. IN: Martelotta, Votre & Cezário (org.) **Gramaticalização no Português do Brasil: uma abordagem funcional**. R.J.: Tempo Brasileiro, 1996, p. 167-189.

HERNANZ, M. L. From polarity to modality. Some (a)symmetries between *bien* and *sí* in Spanish. In **Coreference, modality and focus**, eds. L Eguren, Olga Fernández Soriano, 133-169. Amsterdam: Benjamins.

HORN, Laurence R. **A natural history of negation**. Stanford, Calif.: CSLI, c2001. xlvii, 637 p.

JESPERSEN, Jens Otto. **The Philosophy of Grammar**. New York: The Norton Library, 1965.

LAKA, I. **On the syntax of Negation**. New York: Garland, 1994.

MIOTO, Carlos. **Negação sentencial no português brasileiro e a teoria da gramática**. (Tese de doutorado). Campinas: UNICAMP, 1991.

POLETTI, Cecilia. The syntax of focus negation. **Working papers in linguistics**. Venice. vol.18, 2008.

POLLOCK, Jean.-Y. Verb movement, Universal Grammar and the Structure of IP. **Linguistic Inquiry** 20. P.365-424, 1989.

RAJAGOPALAN, Kanavilil. **Negation and denial. A study in the theory of speech acts**. (Tese de doutorado) PUC-SP: São Paulo, 1982.

RAMOS, Jânia M. A Alternância entre “não” e “num” no Dialeto Mineiro: um caso de mudança lingüística. In: Cohen, M.A.A.M. & Ramos, J.M. **Dialeto Mineiro e outras Falas – Estudo de Variação e Mudança Lingüística**. BH: Editora da UFMG, 2002. p. 155-167.

REICHENBACH, H. **Elements of Symbolic Logic**. New York: The Free Press, 1947.

RIZZI, Luigi. The fine structure of the left periphery of the clause. In.: HAEGEMAN, L. (ed.). **Elements of Grammar**. Dordrecht: Kluwer, 1997. p.281-337.

ROBERTS, Ian. **Diachronic Syntax**. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

ROMERO, M. & HAN, C. On negative yes/no questions. **Linguistics & Philosophy**, 2004, 27: 609-658.

SCHWEGLER, A. Predicate negation in contemporary Brazilian Portuguese: a linguistic change in progress. **Orbis** 34: 187-214, 1991.

SCHWENTER, Scott A. The pragmatics of negation in Brazilian Portuguese. **Lingua** 115, 2005. p. 1427-1456.

TEIXEIRA DE SOUSA, L. **Sintaxe e interpretação de negativas sentenciais no Português Brasileiro**. Tese (Doutorado em Linguística). Campinas, UNICAMP, 2012.

TEIXEIRA DE SOUSA, L. **Formas Reduzidas de Itens Negativos no Português Brasileiro**. Dissertação de mestrado. Fale/UFMG. 2007.

TEIXEIRA DE SOUSA, L. Redução do item negativo pré-verbal *não*: Uma abordagem variacionista. **Revista Alpha**, 2005.

TEIXEIRA DE SOUSA, LÍlian. **Variação na partícula negativa pré-verbal em negativas sentenciais no dialeto mineiro**. Monografia de bacharelado. ICHS/UFOP. 2004. 82p.

VAN DER AUWERA, J. The Jespersen Cycles. In.: Gelderen, E. (ed.). **Cyclical Change**. John Benjamins: Amsterdam/Philadelphia, 2009, p. 35-72.

VITRAL, Lorenzo. A Negação: Teoria da Checagem e Mudança Linguística. **D.E.L.T.A.** Vol. 15, nº 1, 1999. p. 57-84.

ZANUTTINI, Rafaela. **The Structure of Negation Clause in Romance.** Ms. University of Pennsylvania, 1989.

ZUBIZARRETA, Maria Luisa. **Prosody, Focus and Word Order.** MIT Press, 1998.

A INTERDISCURSIVIDADE E SUBJETIVAÇÃO DO SUJEITO NAS PROVAS DE REDAÇÃO DO ENEM

Magna Leite Carvalho (UNINCOR)

RESUMO: O objetivo desta comunicação é apresentar a experiência inicial de estudos que procuram identificar a forma de heterogeneidade mostrada nas provas de Redação do Enem (Exame Nacional do Ensino Médio). A hipótese é de que os enunciados produzidos nas temáticas apresentam interdiscursividade e intertextualidade e são situações concretas da subjetivação resultante do meio social, histórico e político. O aluno é limitado em sua criatividade, pois os textos bases estão inseridos em uma ideologia. Nesse sentido o estudante torna-se, conseqüentemente, um reprodutor de discursos, uma vez que a linha de raciocínio aplicada na prova o direciona para tal.

PALAVRAS-CHAVE: Interdiscursividade. Intertextualidade. Subjetivação. Discurso.

O que se pretende no estudo proposto é analisar as provas de redação do Enem e compreender como se dá a intertextualidade e interdiscursividade presentes nas temáticas. Para fazer isso, a análise se baseia em estudos que definem a heterogeneidade pertencente a um texto. A proposta de redação do Enem apresenta em sua composição linguagem verbal e não verbal e possui um assunto que é delimitado por um tema, o qual o aluno obrigatoriamente terá que desenvolver e, conforme se observou, a estrutura das provas tem se mostrado recorrente nos quatorze anos de aplicação do processo.

Esta proposta de pesquisa tem como dados textos, que servirão como objetos a serem analisados, portanto é de natureza qualitativa. Para Bauer e Gaskell (2004) o ideal, nesse caso, é falar em “seleção” e não em “amostragem”, pois essa sugere a amostra estatística. A proposta é realizar um recorte seletivo das provas do Enem, separando somente as provas de Redação.

Em relação ao método, a pertinência está no uso da metodologia bibliográfica para que se possa demarcar o campo teórico do trabalho.

As análises dos textos foram mediadas pelas ideias que se justificam na fala de Puglisi e Franco “Na análise de conteúdo o ponto de partida é a mensagem, mas devem ser consideradas as condições contextuais de seus produtores e assenta-se na concepção crítica e dinâmica da linguagem.” (PUGLISI; FRANCO, 2005, p.13). Deve ser considerada, não apenas a semântica da língua, mas também a interpretação do sentido que um indivíduo atribui às mensagens.

Uma das principais propostas da metodologia apresentada é conseguir mostrar como os enunciados nas propostas de redação do Enem adquirem uma estrutura e uma composição bem peculiares no espaço enunciativo que envolve a heterogeneidade concretizada pelo intertexto e pelo interdiscurso e, assim, se articulam na produção de enunciados mais gerais, constituindo-se como elos na cadeia de comunicação; produzindo sentido e subjetivando os sujeitos, levando-os a reproduzir discursos cujas ideologias estão sempre presentes. Afinal,

A época, o meio social, o micromundo – o da família, dos amigos e conhecidos, dos colegas – que vê o homem crescer e viver, sempre possui seus enunciados que servem de norma, dão o tom; são obras científicas, literárias, ideológicas, nas quais as pessoas se apoiam e às quais se referem, que são citadas,

imitadas, servem de inspiração. Toda época, em cada uma das esferas da vida e da realidade, tem tradições acatadas que se expressam e se preservam sob o invólucro das palavras, das obras, dos enunciados, das locuções, etc. Há sempre certo número de ideias diretrizes que emanam dos “luminares” da época, certo número de objetivos que se perseguem, certo número de palavras de ordem, etc. (BAKHTIN, 2000, p. 313).

Quanto ao referencial teórico, o trabalho permeia os conceitos de interdiscursividade, intertextualidade, subjetivação, identidade, ideologia e discurso e usou a Análise do Discurso de linha Francesa (AD) como embasamento. No entanto, por efeitos didáticos e esclarecedores, é necessário haver uma conceituação e uma breve contextualização sobre o Enem.

O Enem – Exame Nacional do Ensino Médio - foi criado pelo Ministério da Educação (MEC) em 1998 e surgiu como uma forma de avaliação do desempenho dos estudantes de escolas públicas e particulares. Com o tempo ganhou relevância e hoje pode ser considerado um exame em destaque no Brasil.

Desde que surgiu, há mais de 10 anos, tem sido aprimorado e consolidado. Os fundamentos para a estruturação do Enem partiram da atual Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional – LDB, que introduziu conceitos e organizações básicas para o sistema educacional brasileiro. O Ensino Médio (etapa conclusiva da educação básica) ganhou, portanto, uma nova identidade: preparar o aluno para prosseguir seus estudos, ser inserido no mundo do trabalho e participar de forma plena da sociedade (cf. art. 35, incisos I a V). No entanto, a análise que se apresenta neste trabalho vai além desse contexto. Pretende-se refletir especialmente sobre as propostas de redação, que revelam interdiscursividade e intertextualidade em sua estruturação. Os enunciados representam subjetivação de sujeito, estabelecem a formação discursiva e cristalizam ideologias inseridas no meio social que se revelam na própria composição das propostas e consequentemente estendem-se aos leitores dos textos que farão as redações. Consequentemente o aluno não constrói o texto, ele, segundo Pêcheux, remete a outros dizeres, é sempre perpassado por outros discursos. E isso, provavelmente o sujeito – aluno – não percebe. Quando se fala em subjetividade,

podemos então observar os sentidos possíveis que estão em jogo em uma posição-sujeito dada. Isso porque, como sabemos, o sujeito, na análise do discurso, é posição entre outras, subjetivando-se na medida mesmo em que se projeta de sua situação (lugar) no mundo para sua posição no discurso. Essa projeção-material transforma a situação social (empírica) em posição-sujeito (discursiva). Vale lembrar que sujeito e sentido se constituem ao mesmo tempo, na articulação da língua com a história, em que entram o imaginário e a ideologia. Se, na Psicanálise temos a afirmação de que o inconsciente é estruturado como linguagem, na Análise de Discurso considera-se que o discurso materializa a ideologia, constituindo-se no lugar teórico em que se pode observar a relação da língua com a ideologia. (ORLANDI, 2001, p. 99).

Segundo Authier (1990), o discurso é produto do interdiscurso, é um funcionamento regulado do exterior, do interdiscurso, para dar conta da produção de discurso, maquinaria estrutural ignorada pelo sujeito que, na ilusão, se crê fonte deste seu discurso, quando ele nada mais é do que o suporte e o efeito.

Nessa perspectiva teórica é possível, ao analisar os temas propostos nas redações do Enem, notar que os textos selecionados para compor as propostas trazem outras vozes, são reflexos de outros dizeres e que assim, refletem ideologias vigentes, informações implícitas e explícitas, mas reveladoras de posicionamentos e formas de apresentar uma temática. Desse modo, ao fazer a análise, pretendemos constatar como os sujeitos são constituídos. Authier (1990) diz que

Sempre sob as palavras, “outras palavras” são ditas: é a estruturação material da língua que permite que, na linearidade de uma cadeia, se faça escutar a polifonia não intencional de todo discurso, através da qual a análise pode tentar recuperar indícios da “pontuação do inconsciente”.

Esta concepção do discurso atravessado pelo inconsciente se articula àquela do sujeito que não é uma entidade homogênea exterior à linguagem, mas o resultado de uma estruturação complexa, efeito da linguagem: sujeito descentrado, dividido, clivado, barrado... pouco importa a palavra... (AUTHIER, 1990, p. 28)

Assim, o sujeito é, pois, constituído por outros sujeitos. Dessa forma, o objetivo aqui é analisar as propostas de redação do Enem para que se concretize a hipótese sobre interdiscursividade e intertextualidade presentes nos enunciados que, por sua vez, podem representar formações discursivas construídas ao longo desses 14 anos de provas no Brasil. E que nos leva a crer nos sujeitos como resultados de outros sujeitos, uma complexidade de outras vozes que o perpassam, sem que ele mesmo o saiba.

Para compreender melhor essa subjetivação, a teoria de Orlandi (2001), baseada nos trabalhos de Foucault, evidencia que há um duplo movimento na compreensão da subjetividade. No primeiro momento há a interpelação do indivíduo em sujeito pela ideologia. Essa forma de assujeitamento que, em qualquer época, mesmo que modulada de maneiras diferentes, é o passo para que o indivíduo, afetado pelo simbólico, na história, seja sujeito, se subjetive. Outro processo envolve a relação do sujeito com o mundo, em termos sociais e políticos. Nesse sentido o estabelecimento e o deslocamento do estatuto do sujeito correspondem ao estabelecimento e ao deslocamento das formas de individualização do sujeito em relação ao Estado.

Em um novo movimento em relação aos processos identitários e de subjetivação, é agora o Estado, com suas instituições e as relações materializadas pela formação social que lhe corresponde, que individualiza a forma sujeito histórica, produzindo diferentes efeitos nos processos de identificação, leia-se de individualização do sujeito na produção de sentidos. Portanto, o indivíduo, nesse passo, não é unidade de origem, mas o resultado de um processo, um constructo, referido pelo Estado. (ORLANDI, 2001, p. 106).

Quando se discorre que as produções de textos decorrentes dos temas providos das redações do Enem podem ser uma reprodução de outros discursos e gerar reprodução desses discursos, é possível retomar Pêcheux. Sabe-se que, segundo ele, o sujeito caracteriza-se por dois esquecimentos: no esquecimento um, o sujeito tem a ilusão de que é o criador absoluto do seu discurso, a origem do sentido, apagando tudo que remeta ao exterior de sua formação discursiva; no esquecimento dois, o sujeito tem a ilusão de que tudo que ele diz tem apenas um significado que será captado pelo seu interlocutor. Há o esquecimento de que o discurso caracteriza-se pela retomada do já dito, tendo o sujeito a ilusão de que sabe e controla tudo o que diz (PÊCHEUX e FUCHS, 1997, p.168-9).

A estruturação dos enunciados das propostas de Redação e conseqüentemente os textos produzidos pelos alunos que fazem a prova do Enem revelam mais do que se pode imaginar sobre suas identidades, mas tanto os enunciados quanto os textos não deixam de estar atrelados a ideologias que perpassam por eles.

Para Schiffrin (2008) a nossa fala e no caso aqui específico, nossos textos e produções, expressam mais do que comentários e opiniões, expressam nossa formação enquanto membros de uma sociedade complexa, em que as identidades de um “eu” e de um “outro” são interdependentes, muitas vezes indissociáveis.

É através da fala que vivemos, construímos e matemos nossos relacionamentos, e definimos quem somos. E o ato de definir quem somos é também o ato de nos identificar com algo, ou seja, de construir uma identidade. Logo, nota-se que a identidade é sempre construída, e, a cada dia, novos elementos podem ser adicionados a determinadas identidades nossas, uma vez que não possuímos uma única identidade, mas várias. (Traduzido de SCHIFFRIN, 2008, p. 111).

Indursky (2003) diz que um discurso não existe de forma isolada, ele estabelece relações com outros discursos, no interior de domínio de saber, as Formações Discursivas (FD). Segundo Foucault (1972), uma FD se estabelece a partir de determinadas regularidades que definem as condições de existência, coexistência, transformação e desaparecimento de certos enunciados discursivos. Pêcheux (1975), por sua vez, afirma que o dizer de um sujeito inscreve-se, sempre, por identificação, em alguma Formação Discursiva que autoriza certos discursos e impede outros. Ou seja, o sujeito, ao produzir seu discurso, o faz afetado pela ideologia e pelo inconsciente e, por conseguinte, seu dizer inscreve-se, sem que ele perceba, em uma Formação Discursiva determinada, de onde não só se retiram os elementos de saber que se organizam no interior de seu discurso, como também e, sobretudo, ele se significa ao significar ou re-significar seu discurso.

Benwell e Stokoe (2006) fazem uma análise discursiva de identidade como um conjunto histórico de estruturas com poder regulador e retomam Althusser (1971) ao acrescentar sua teoria sobre como as pessoas aceitam e até internalizam as relações sociais existentes e suas normas. Segundo esses autores, a interpelação descreve como o sujeito vem a ser produzido no discurso. Também citam que, assim como Althusser, Gramsci (1971) viu o poder localizado não só nas instituições repressivas como a polícia e o exército, mas também na indústria cultural burguesa, como as artes, a mídia e a educação. A hegemonia, como prática do poder, opera largamente através do discurso. E esse discurso é introduzido muitas vezes de maneira sutil, sem que se perceba ou se

possa constá-lo e muitas vezes leva o outro até mesmo a reproduzi-lo. Como é o caso mencionado neste trabalho. Isso ocorre porque

...os sujeitos dão o seu consentimento para certas formações de poder porque o grupo da cultura dominante gera um discurso que os convence da verdade. (GRAMSCI, 1971, p.).

Ainda no mesmo trabalho, Benwell e Stokoe (2006) acrescentam que, para Hall (2000) a identidade é o encontro entre o discurso e as práticas que interpelam o sujeito e os processos de produção da subjetividade, que nos constroem como sujeitos.

Uma vez que a proposta neste estudo é identificar nas provas de redação do Enem a interdiscursividade e intertextualidade presentes implícita ou explicitamente e como, através dos discursos, os sujeitos são interpelados e subjetivados pela ideologia vigente, o trabalho implicará análises das propostas de Redação do Enem e para que o leitor tenha mais clareza de como funciona o processo do Enem no quesito Redação, foram extraídas algumas informações do Guia 2012 que se seguem:

A prova de redação exigirá de você a produção de um texto em prosa, do tipo dissertativo-argumentativo, sobre um tema de ordem social, científica, cultural ou política. Os aspectos a serem avaliados relacionam-se às “competências” que você deve ter desenvolvido durante os anos de escolaridade. Nessa redação, você deverá defender uma **tese**, uma opinião a respeito do **tema** proposto, apoiada em **argumentos** consistentes estruturados de forma coerente e coesa, de modo a formar uma unidade textual. Seu texto deverá ser redigido de acordo com a norma padrão da Língua Portuguesa e, finalmente, apresentar uma **proposta de intervenção social** que respeite os direitos humanos. (GUIA DO PARTICIPANTE, 2012, p. 7)

O Guia apresenta ainda o conceito de texto dissertativo-argumentativo. Segue:

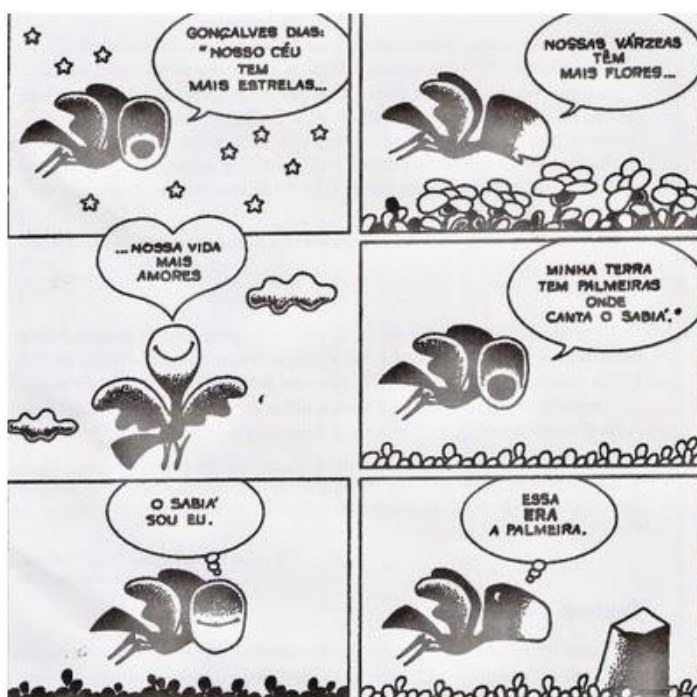
O texto dissertativo-argumentativo é um texto opinativo que se organiza na defesa de um ponto de vista sobre determinado assunto. Nele, a opinião é fundamentada com explicações e argumentos, para formar a opinião do leitor ou ouvinte, tentando convencê-lo de que a ideia defendida está correta. É preciso, portanto, expor e explicar ideias. Daí a sua dupla natureza: é argumentativo porque defende uma tese, uma opinião, e é dissertativo porque se utiliza de explicações para justificá-la. Seu objetivo é, em última análise, convencer ou tentar convencer o leitor mediante a apresentação de razões, em face da evidência de provas e à luz de um raciocínio coerente e consistente. (GUIA DO PARTICIPANTE, 2012, p. 17)

E como nota de rodapé chama a atenção para a diferenciação entre um texto dissertativo e um dissertativo-argumentativo:

Um texto dissertativo difere de um texto dissertativo-argumentativo por não haver a necessidade de demonstrar a verdade de uma ideia, ou tese, mas apenas de expô-la. Você deve evitar elaborar um texto de caráter apenas dissertativo, ou seja, expor um aspecto relacionado ao tema sem defender uma posição, sem defender uma tese. Isso não atenderá às exigências para avaliação dessa competência. (GUIA DO PARTICIPANTE, 2012, p. 17)

Além dessa estrutura dissertativo-argumentativa, as propostas de Redação têm se apresentado comumente com os mesmos parâmetros. Exceto a prova de 1998, todas as outras trouxeram em sua composição uma imagem autoexplicativa e texto ou trechos de textos que permeiam entre letras de música, depoimentos, entrevistas, artigo da Constituição da República Federativa do Brasil, notícia, estatuto, etc. Um exemplo está na proposta de 2001 cujo tema foi relacionado a desenvolvimento e preservação ambiental e trazia como destaque a seguinte chamada: “Desenvolvimento e preservação ambiental: como conciliar os interesses em conflito?”. Como imagem havia uma história em quadrinhos retirada do Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 1978 do autor Caulos e como textos base foram apresentadas quatro situações: o primeiro texto foi retirado do site <http://greenpeace.terra.com.br> de Paulo Adário, coordenador da Campanha da Amazônia do Greenpeace; o segundo “O planeta é um problema pessoal”. Desenvolvimento sustentável, retirado do site www.wwf.org.br; o terceiro foi um texto de FINSKY, JAIRRE e outros (Org.): História da Américas através de textos. 3ª ed. São Paulo. Contexto. 1991; o último foi extraído da Revista Galileu de R.K. Ourinhos, SP (Carta enviada à seção Correio da Revista Galileu. Ano 10, junho de 2001).

E como uma breve ilustração da análise que se pretende fazer nesse estudo, segue um parecer sobre a história em quadrinhos que compôs o tema da Redação do ano referido.



Caulos, Vida de passarinho. LUFT, Celso Pedro, 1921 - A palavra e sua língua portuguesa; livro de professor/ Luft & Maria Helena. – Ed. rev. e ampl. – São Paulo: Scipione, 1996.

A imagem da proposta como já dito, foi um quadrinho, portanto, é um texto sincrético, pois mescla linguagem verbal e não verbal. O personagem da história, nesse caso um sabiá, faz uma alusão ao texto de Gonçalves Dias *Canção do Exílio* até o 5º quadrinho, e em seguida, surpreende o leitor ao proclamar que ele é o sabiá do poema de Gonçalves Dias. No entanto, a palmeira, também citada por ele, já não existe mais. É possível confirmar isso tanto pela linguagem não verbal – a imagem de uma palmeira cortada e somente um pedaço de toco no lugar do tronco – quanto pela linguagem verbal – o uso do pretérito imperfeito do indicativo para o verbo ser/era. Observe:

“O sabiá sou eu.” “Essa era a palmeira.”

Além disso, essa fala do personagem deixa a ideia implícita sobre a devastação ambiental, justamente pelo uso do pretérito. Como incorpora vozes no enunciado – a do sabiá que se utiliza do poema para confrontar as realidades passada e atual – é possível dizer, também, que existe uma forma de paródia nesses quadrinhos. A união visual com o verbal construiu o sentido desse texto, produzindo o seguinte efeito: primeiro o de sensações boas, natureza perfeita e bem cuidada, e em seguida, esse “prêmio” torna-se ameaça e intimidação (sensações ruins) e essa intimidação leva o leitor a fazer algo, mesmo que seja uma reflexão. O autor apropria-se de outro texto para criar o seu – intertextualidade - e deixa para o leitor a analogia com o passado – na época do descobrimento o meio ambiente era perfeito e hoje não. O outro se apresenta de forma explícita já no primeiro quadrinho quando diz: “*Gonçalves Dias*”. O texto que se segue é a transcrição de trechos do poema e mostra o retrato de um Brasil perfeito. Em seguida, há a ruptura e é justamente ela, de forma mais implícita, que apresenta o discurso oposto, ou a visão da natureza devastada, destruída. Aqui há o discurso do passado de natureza perfeita e o presente de natureza devastada.

Como é possível verificar, por essas breves considerações, as provas de Redação do Enem constituem um campo amplo de análise, elas tornaram-se um acontecimento histórico e como mencionado, fruto de um discurso vigente e que se aprimora com o passar do tempo. Diante das condições históricas, é possível identificar a ideologia que molda as identidades em determinada época e contexto, a interdiscursividade presente nos textos coletânea das propostas e como o próprio tema exerce uma possível manipulação dos leitores, que direcionados, possuem uma tendência à reprodução dos discursos veiculados em determinada época. O que se tende através desse estudo é mostrar que existe interdiscursividade nos textos de coletânea das propostas de redação do Enem e que esse processo está atrelado às condições do meio. Assim, não há como a produção das redações ser imparcial e o estudante não ser subjetivado. Há a ilusão do saber do que se fala, mas segundo Pêcheux isso corresponde a negar o ato de interpretação no próprio momento em que ele aparece.

Referências Bibliográficas

AUTHIER-REVUZ, Jacqueline. Heterogeneidade(s) Enunciativa(s). **Caderno de Estudos Linguísticos** 19. Campinas: IEL, 1990.

BAKHTIN, M.M. **Estética da criação verbal**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BAKHTIN, M.M. **Contribuições para a Filosofia da Linguagem e Estudos Discursivos**./ org. por Ana Zandwais. Porto Alegre. Editora Sagra Luzzatto, 2005.

BAUER, Martin; GASKELL, George (org.). **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático**. 3.ed. Petrópolis: Vozes, 2004.

BENWELL, Bethan, STOKOE, Elizabeth, **Theorising Discourse and Identity**. In: **Discourse and Identity**. Edinburgh University Press, 2006.

DISCINI, Norma. A noção de texto. In. **A comunicação nos textos**. São Paulo: Contexto, 2005, p. 31-58.

FIORIN, J.L. Interdiscursividade e intertextualidade. In: Brait, B. (org.) **Bakhtin – Outros conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2006.

INDURSKY, Freda. **Lula lá: estrutura e acontecimento**. Organon, 35. Porto alegre: Universidade Federal do RS, 2005, p. 102.

KOCH, I. Discurso e argumentação. In. **Argumentação e linguagem**. São Paulo: Cortez, 2000, p. 13-20.

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO – INEP - **A Redação no Enem 2012** – Guia do participante.

ORLANDI, Eni. P. **Discurso e Texto: formulação e circulação dos sentidos**. Campinas: Pontes, 2001, p. 19-29 – 99-109

PÊCHEUX, M. **Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio**. Tradução de Eni P. Orlandi. 2. ed. Campinas, SP: Unicamp, 1995 [1975].

PÊCHEUX, M.; FUCHS, C. **A Propósito da Análise Automática do Discurso: atualização e perspectivas** (1975). In: GADET F.; HAK, T. (Orgs.) *Por uma Análise Automática do Discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux*. Trad. de Péricles Cunha. Campinas: Unicamp, 1997, pp 163-235.

PUGLISI, M.L.; FRANCO, B. **Análise de conteúdo**. 2. ed. Brasília: Líber Livro, 2005.

SCHIFFRIN, Deborah. From linguistic reference to social reality. In.: DE FINA, Anna, SCHIFFRIN, Deborah, BAMBERG, Michel. **Discourse and Identity**. Cambridge: Cambridge University, 2008. P. 103-113.

THOMPSON, B. John, **Ideologia e cultura moderna – Teoria social e crítica na era dos meios de comunicação de massa**. 4ª ed. Petrópolis: 2000.

GÊNERO DISCURSIVO DO *SITE* INSTITUCIONAL DE EDUCAÇÃO A DISTÂNCIA (EAD)

Marcos Flávio Ribeiro Mendes (UNINCOR)

RESUMO: Inserido na esfera de pesquisas sobre gêneros textuais, esse trabalho investiga o gênero “*site* institucional” de Educação a Distância (EaD), procurando mostrar a versatilidade e algumas de suas características. A pesquisa ainda buscou discutir como a persuasão do discurso publicitário se esmiúça e se revela por traços peculiares nesse gênero.

PALAVRAS-CHAVE: gênero discursivo; site institucional; Educação a Distância (EaD); persuasão.

Introdução

Esse artigo científico, ancorado principalmente em conceitos bakhtinianos e ensinamentos marcuschianos, tem o objetivo de revelar o componente relativamente estável do gênero “*site* institucional” concernente à oferta do ensino na modalidade Educação a Distância (doravante EaD), destacando suas características substanciais; bem como trazer as principais concepções acerca do estudo dos gêneros discursivos. É preponderantemente necessário ressaltar que, quando se trata do assunto “gêneros discursivos”, especialmente dos que surgiram com o desenvolvimento das Tecnologias de Informação e Comunicação (TIC), ainda são poucos os estudos linguísticos que tratam de caracterizar os novos gêneros virtuais. Há, portanto, ainda, pontos de bastante controvérsia, principalmente quanto à sua característica identitária.

Assim, adotado o viés bakhtiniano de gênero (BAKHTIN, 2000), ou seja, tipos (formas-padrão) relativamente estáveis de um enunciado dentro de uma esfera socio-histórica, pode-se afirmar que parece ainda estar distante o entendimento de muitos gêneros discursivos, uma vez que eles se constituem indelevelmente da necessidade do ato comunicativo, e esse, por seu caráter dinâmico, está em constante interação.

Mesmo com toda a dificuldade de se categorizar determinadas espécies de gêneros textuais, já que muitos possuem uma maleabilidade inerente e/ou possuem a propriedade de serem revestidos pelo hibridismo, esse trabalho científico pretende elucidar os traços identitários do gênero ***site* institucional de EaD**, uma vez que isso condiz com o avanço e a consolidação dessa modalidade de ensino, e por essa modalidade de ensino também estar presente na mídia virtual hodierna. Por conseguinte, para subsidiar esse trabalho, selecionou-se o *corpus*, via Internet, na esfera de instituições que oferecem graduação na modalidade à distância; *corpus*, este, constituído por *sites* institucionais de EaD de três instituições distintas de ensino superior, situadas no estado de Minas Gerais.

Ressalta-se que o marco constituinte de gêneros emergentes virtuais parece advir da democratização da informação/comunicação, bem como da política de inclusão digital na contemporaneidade. Embora toda essa tecnologia facilite a rapidez na aquisição de conhecimento, ainda existe um exíguo compêndio sobre estudos consagrados sobre esses gêneros emergentes da tecnologia virtual, e, especialmente, sobre o gênero analisado neste trabalho.

De tal modo, esta pesquisa parece situar na vanguarda da análise do gênero *site* institucional de EaD com o objetivo de contribuir no estudo das suas características essenciais.

Considerações gerais dos gêneros discursivos sob a visão sociointeracionista

O gênero é um instrumento constitutivo da linguagem, e, portanto, imprescindível para a comunicação, pois compele o indivíduo humano a interação social. Assim, a estrutura basilar desse trabalho está respaldada nas orientações sociointeracionistas da linguagem, principiadas por Bakhtin e compartilhadas por linguistas como Bazerman, Schneuwly, Marcuschi e outros.

Pelos princípios bakhtinianos da linguagem, para sociabilizar-se o indivíduo necessita interagir com seus semelhantes. Esse processo iterativo ocorre de maneira complexa e dinâmica, ou seja, o ato comunicativo acontece por meio da interação verbal (escrita ou fala), nas mais diversas situações interlocutivas. Dessa maneira, linguagem constitui-se do conjunto de formas locucionais – engenhos enunciativos pelos quais as pessoas se manifestam e significam algo para seus interlocutores mediante a relação locutor-interlocutor-mundo. Marcuschi (2008) ensina que a língua além de ser socialmente moldada/adaptada também é o principal critério para a estigmatização do indivíduo falante, pois é através do uso da linguagem que o sujeito definir-se-á ou não, social e individualmente, inserido em um determinado grupo social; e o veículo pelo qual a pessoa se expressa perante seus semelhantes, isto é, se comunica, são os textos.

Assim sendo, pode-se conceituar texto como uma sequência verbal (palavras), oral ou escrita, que forma um todo significativo para certo grupo de pessoas em determinado contexto. O texto pode ter uma extensão variável: uma palavra, uma frase ou um conjunto maior de enunciados, porém, necessita obrigatoriamente de um contexto significativo para existir – noutras palavras, só terá sentido se inserido em um cenário socio-histórico-cultural (contexto enunciativo-discursivo). Ele pode apresentar uma linguagem formal, coloquial, informal, ou técnica (MARCUSCHI, 2008). Vale ressaltar que, segundo Marcuschi (2008), o conceito de texto não se limita à linguagem verbal, ou seja, o texto pode ter várias dimensões, como o texto cinematográfico, o teatral, o coreográfico (dança e música), o pictórico (pintura), etc. Em suma, os textos surgem de contextos sociais específicos e são engendrados conforme determinadas finalidades comunicativas.

Na perspectiva sociointerativa da linguagem, os textos expressam significados que estão além do conteúdo frasal, pois estão “contaminados” pelos discursos que os originam e os constituem. Sob essa compreensão, os textos se apresentam como a realização material dos discursos. Já os significados dos textos são procedentes não só dos significados dos discursos pelos quais foram constituídos, mas também dos significados dos gêneros onde estão inscritos; portanto, os textos apresentam-se duplamente motivados, isto é, o discurso determina o conteúdo (o que deve ser dito), enquanto que o gênero estabelece o estilo (como o discurso deve ser dito) – numa configuração determinada pelo cenário socio-histórico-cultural (MARCUSCHI, 2008).

Bakhtin (2000) define gêneros discursivos como tipos de enunciados relativamente estáveis e normativos, que estão vinculados às situações típicas da comunicação social; afirma que a comunicação verbal seria quase impossível sem a existência dos gêneros; e que o conhecimento sobre os gêneros discursivos é a aquisição da participação em atividades sociais do dia a dia. Logo, entende-se gênero como um

instrumento de interação verbal entre interlocutores, que se adapta a uma situação efetiva. A noção bakhtiniana de gênero está subsidiada no seguinte argumento:

A utilização da língua efetua-se em forma de enunciados (orais e escritos) [...]. 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 sobretudo, por sua construção composicional. Estes três elementos (conteúdo temático, estilo e construção composicional) fundem-se indissolúvelmente no *todo* do enunciado, e todos eles são marcados pela especificidade de uma esfera de comunicação. Qualquer enunciado considerado isoladamente é, claro, individual, mas cada esfera de utilização da língua elabora seus *tipos relativamente estáveis* de enunciados, sendo isso que denominamos *gêneros do discurso*. (BAKHTIN, 2000, p. 279, grifo do autor).

Compartilhando da mesma concepção sociointeracionista de gênero, Schneuwly (2004) pontua que também se trata de um “megainstrumento”, pois é constituído de vários sistemas e subsistemas semióticos (linguísticos e paralinguísticos), ou seja, “uma forma de linguagem prescritiva, que permite, a um só tempo, a produção e a compreensão de textos” (SCHNEUWLY, 2004, p. 27). Bazerman (2005) acrescenta que os gêneros são susceptíveis de mudanças conforme o decorrer do tempo e da esfera por onde transitam. E Marcuschi (2008) não foge desse viés quando explana que os gêneros são formas textuais quase estabilizadas (orais ou escritas), situadas histórica e socialmente, além de mencionar que, atualmente, eles podem ser vistos como uma categoria cultural, uma estrutura textual, uma forma de ação e organização social, etc.; asseverando que não há gênero sem texto e texto sem gênero. Podem-se traduzir esses conceitos para características peculiares de que todo texto é constituído, isto é, a maneira como ele é apresentado ao interlocutor, o seu *layout*, enfim, a sua representação e organização num contexto sociocultural.

Os gêneros discursivos são conceituados por Bakhtin (2000) em: primários: produções naturais, imediatas, atividades verbais espontâneas do cotidiano (como exemplo: bate-papo, bilhete, cartas informais, etc.); e secundários: produções elaboradas, mediatas, literárias ou científicas, formas institucionalizadas (como exemplo: romance, peça de teatro, palestra, documentos, manuais, bulas, etc.). Os primeiros são mais recorrentes da esfera do oral (mesmo se escritos, trazem traços da oralidade), e os segundos (mesmo os orais) possuem marcas da escrita. Schneuwly (2004, p. 35) ensina que “os gêneros primários são os instrumentos de criação dos gêneros secundários”. E essa ontogenia inerente do gênero, ou seja, a transmutação de primário (espontâneo) para secundário(s), é que se torna a problemática para a sua classificação coerente, constante e definitiva, como também para quantificá-los (MARCUSCHI, 2008).

Vale ressaltar que os gêneros circulam em determinados ambientes discursivos específicos, ou seja, eles são característicos de certos domínios discursivos (como exemplo: instância do discurso jurídico, do discurso religioso, do discurso científico, etc.). Marcuschi (2008) explana que a “inserção social” e o “poder” afetam

substancialmente o domínio discursivo, que, por sua vez, deve estar sujeito à competência de determinada pessoa; exemplificando: não é qualquer indivíduo que pode expedir um diploma, um alvará de soltura, uma certidão de óbito, ministrar aulas, etc. – faz-se necessário um sujeito de competência específica e situado em lugar determinado. O autor assevera: “O gênero reflete estruturas de autoridade e relações de poder muito claras” (MARCUSCHI, 2008, p. 16).

Os gêneros circulam por domínios discursivos utilizando suportes, ou seja, são materializados em determinados espaços físicos ou virtuais que servem de veículos para que os textos possam se efetivar. O suporte pode ser: convencional (elaborado para fim específico de portar/fixar texto[s]; exemplo: livro, revista, jornal, rádio, televisão, telefone, *outdoor*, etc.) e incidental (meios casuais que servem de veículos de texto[s]; exemplo: embalagens, roupas, muros/paredes, calçadas, para-choques e para-lamas de caminhão, porta de banheiro público, até o corpo humano [tatuagens], etc.). Em um suporte podem existir um ou mais gêneros (exemplo: no livro há capa, prefácio, dedicatória, biografia do autor, etc.). Segundo Marcuschi (2008, p. 174), “o suporte não é neutro e o gênero não fica indiferente a ele”. Assim, todo gênero e suporte possuem objetivos específicos. O suporte até pode identificar o gênero, mas tal propriedade não é garantia da identificação. Isso ocorre pelo atributo da intergenerecidade (ou hibridização) inscrita em certos domínios discursivos. A intergenerecidade ocorre quando um gênero surge e assume a função de outro; como exemplo: um texto informativo inerente de um *site* institucional pode vir grafado em forma de texto publicitário, mas nem por isso o *site* perderá a sua identidade e deixará de cumprir a sua função: informar o usuário-leitor sobre aquela instituição. Ainda pode ocorrer a intertextualidade intergêneros, ou seja, um gênero pode trazer consigo outros gêneros (como exemplo: dentro de um *site* institucional podem aparecer slogans, legislações, pareceres, banners, logotipos, vídeos, etc.).

No entendimento de Marcuschi (2008), para classificar um gênero textual deve-se observar os seguintes critérios: forma estrutural, conteúdo, meio de transmissão, papéis dos interlocutores, contexto situacional e função comunicativa; e o autor conjectura que o propósito do gênero constitui o critério identitário mais plausível para a sua categorização. Os gêneros textuais possuem uma identidade constituída: portanto, o seu emprego não pode ser livre e nem aleatório, deve estar adequado ao momento e ao lugar específico, revestido de linguagem conveniente e apropriada – a sua linguagem peculiar.

Outro tópico que não pode ser excluído quando se estudam gêneros discursivos é o referente aos tipos textuais. Marcuschi (2008) explana que tipo textual compreende sequências linguísticas ou de enunciados, inscritos no interior dos gêneros, ou seja, um constructo de natureza linguística intrínseco dos textos, constituído de aspectos lexicais e sintáticos, tempos verbais, relações lógicas e estilo. São tipos textuais as modalidades: relato (discursa-se sobre fato real), narração (narra-se fato fictício), argumentação (arrazoa-se sobre um assunto), exposição (informa sobre um tema), descrição (descreve algo ou alguém detalhadamente) e injunção (instrui ou prescreve sobre normas). Em um gênero discursivo pode ocorrer o fenômeno da heterogeneidade tipológica, isto é, ele pode estar constituído de tipos textuais diferentes (como exemplo, a sentença judicial traz em seu conteúdo: o relato, a argumentação e a injunção). Entretanto, gêneros e tipos textuais não estão em dicotomia, pois são constitutivos do funcionamento da linguagem em situações comunicativas.

Condições do gênero *site* institucional

As novas tecnologias de informação e comunicação (TICs), bem como a Comunicação Mediada por Computador (CMC), ou seja, as comunicações eletrônicas virtuais engendraram uma espécie de “discurso eletrônico”, cuja peculiaridade preponderante é a escrita (MARCUSCHI, 2008). Entretanto, Marcuschi nos orienta com a importante observação:

[...] parte do sucesso da nova tecnologia deve-se ao fato de reunir num só meio várias formas de expressão, tais como, texto, som, e imagem, o que lhe dá maleabilidade para a incorporação simultânea de múltiplas semioses, interferindo na natureza dos recursos linguísticos utilizados. A par disso, a *rapidez da veiculação e sua flexibilidade linguística aceleram a penetração entre as demais práticas sociais* (MARCUSCHI, 2005, p. 13-14, grifo nosso).

A obra de Marcuschi (2005) facilita a compreensão do gênero no domínio da mídia virtual, uma vez que observa a sua relação com a comunidade social, com o contexto histórico-cultural e com os propósitos comunicativos. Seguindo a linha doutrinária bakhtiniana, o autor ainda postula:

Se tomarmos o gênero como texto situado histórica e socialmente, culturalmente sensível, recorrente, “relativamente estável” do ponto de vista estilístico e composicional, segundo a visão bakhtiniana (Bakhtin, 1979), servindo como instrumento comunicativo com propósitos específicos (Swales, 1990) e como forma de ação social (Miller, 1984), é fácil perceber que um novo meio tecnológico, na medida em que interfere nessas condições, deve também interferir na natureza do gênero produzido (MARCUSCHI, 2005, p. 17, grifo do autor).

Preestabelecidas essas proposições sociointerativas e histórico-culturais do gênero, ainda faz-se necessário salientar que a mídia virtual transmuta de modo bastante complexo os gêneros já existentes, engendra alguns realmente novos e mescla diversos outros (MARCUSCHI, 2005).

Outra circunstância indispensável para a consolidação dos discursos eletrônicos é o fenômeno emergente do “letramento digital”, que compreende a realização de práticas de leitura e escrita distintas da maneira tradicional de letramento, isto é, são adquiridas maneiras diferentes de ler e escrever, através de códigos e sinais verbais e não verbais, como imagens e desenhos, uma vez que o suporte sobre o qual os textos digitais estão inscritos é a tela de um aparelho de TICs – uma tecnologia digital (MARCUSCHI, 2005).

Isso posto, vale salientar que o gênero *site* é uma espécie nova de gêneros discursivos, que surgiu com o advento e o avanço da Internet. Esse gênero adequa-se na noção bakhtiniana quanto à estrutura relativamente estável de enunciado, ou seja, ele se constitui como uma forma mais ou menos organizada/uniformizada de apresentar determinados conteúdos. Assim, os elementos constitutivos do gênero discursivo, segundo Bakhtin (2000), também estão presentes nesse gênero virtual, que, por sua vez,

tem como objetivo (função) principal a divulgação de informações aos usuários que o acessam.

E para um estudo do gênero *site* institucional é pertinente conhecer o conceito de *site*, que, segundo Costa:

SITE (v. *HOME PAGE*, PÁGINA, PORTAL, *WEB SITE*): coleção de arquivos *Web* sobre um determinado assunto com um início chamado *Home Page* (v.) ou página (v.) pessoal. Um *site* pode conter uma ou mais páginas (v.). O termo *site* também pode ser usado com o sentido de uma instituição que oferece serviços aos *usuários*. (COSTA, 2009, p. 186)

Fato é que ainda existe muita confusão entre *site* e *home page*. Concisamente, define-se o termo *home page* como a página de entrada ou inicial de um portal/sítio, donde se encontra, na maioria das vezes, o acesso para vários portais, dentre eles o *site* institucional.

Assim, após todo esse embasamento sobre o gêneros discursivos, grosso modo, podemos conceituar o gênero *site* institucional como uma página virtual, geralmente encontrada inserida em uma *home page*, que tem por finalidade proporcionar informações sobre determinado tema. São características do *site* possuir o atributo das multimodalidades, isto é, conter textos escritos em sintonia temática, ou não, com textos imagéticos e/ou orais, e ser contemplada pela hipertextualidade, ou seja, seu conteúdo textual é um hipertexto.

Não obstante, além do conteúdo informativo, no *site* institucional é comum encontrar marcas do gênero publicidade.

Gênero *site* institucional de EaD e as marcas do texto publicitário

O trabalho analítico do *site* institucional de EaD revela a presença de sinais do gênero publicidade nos discursos das instituições educacionais. O texto publicitário pode compreender a modalidade oral, escrita e imagética. No caso do *site* institucional da EaD, geralmente, a publicidade é realizada por intermédio do texto escrito. Objetiva a promoção do produto EaD, ou seja, visa estimular e persuadir o interlocutor/consumidor a adquirir o ensino/aprendizagem a distância. Por isso, possui quase que integralmente natureza argumentativa, uma vez que tenta convencer o leitor; não obstante, pode apresentar vestígios de ordem dissertativa, informativa e expositiva, como ainda trazer imagens ou sons para intensificar as suas razões e propostas.

Os argumentos são constituídos da exposição das vantagens de se estudar por intermédio da EaD. Nos textos institucionais estão explicitadas vantagens de ordem qualitativa, uma vez que argumenta que essa modalidade de educação adequa-se às exigências da política educacional e do mercado profissional, em que a qualidade é fator preponderante e essencial perante a globalização. Também são apontadas as vantagens de ordem quantitativa, referente à economia – geralmente o custo de um curso na modalidade EaD é menos dispendioso que o mesmo curso na modalidade presencial; e ainda ao tempo, que hoje é bem limitado para aqueles que trabalham e/ou residem longe de instituições que oferecem educação superior. Por fim, encontram-se subentendidas vantagens de ordem ideológica, uma vez que a instituição que oferece a EaD arquiteta a própria publicidade, argumentando que essa modalidade de ensino é apropriada para os usos das novas tecnologias (TICs) e para a comunicação mediada pelo computador

(CMC) – educação adequada ao mercado profissional contemporâneo. Sob um olhar analítico, percebe-se um objetivo tácito nos argumentos textuais do *site* institucional de EaD – a intenção de projetar uma supremacia da instituição mantenedora da página virtual quanto ao ensino a distância, insinuando que as instituições concorrentes não se encontram à categoria educacional dessa que divulga a sua qualidade e experiência em EaD. E são determinantes para a escolha de um curso na modalidade não presencial esses pressupostos – qualidade e experiência.

São algumas marcas do discurso publicitário existentes nos textos de *site* institucional:

- a página do site é constituída por texto, imagens e, às vezes, até sons;
- o texto (oral, escrito ou imagético) possui uma linguagem persuasiva;
- a linguagem é destinada a um público-alvo;
- encontramos verbos no imperativo ou no presente do indicativo;
- possui um texto bastante argumentativo (às vezes com traços de frases dissertativas, informativas e/ou expositivas);
- conteúdo textual é revestido de recursos estilísticos (gráficos, imagens, cores, fontes, etc.);
- menção de vínculo com autoridade/órgão competente no assunto, para lhe dar credencial;
- pode apresentar uma estrutura variável;
- a página traz assinatura, logotipo, *slogan*, ou nome do anunciante.

O *site* institucional de EaD enquadra-se na perspectiva bakhtiniana quanto aos seus elementos constitutivos, ou seja: a) conteúdo temático: o conteúdo textual aborda temas pertinentes à instituição educacional mantenedora do *site* (estrutura física e tecnológica, quadro docente especializado, etc.); oferta de graduação na modalidade EaD; menciona um histórico da EaD no mundo a trajetória dela no Brasil; expõe a legislação vigente sobre a EaD; e outros temas relacionados com a EaD; b) estilo: o(s) texto(s) apresentam uma linguagem dissertativa-argumentativa – em que se informa o leitor sobre um fato, um valor, uma opinião, transmitindo informações objetivas sobre um tema específico, de forma coesa (ordenada) e clara, como ainda busca persuadi-lo – constituída de componentes léxico-gramaticais (uso de modalidade epistêmica, verbos geralmente no presente do indicativo, verbos e advérbios modais, abundante presença de adjetivos e dêiticos, etc.); c) estrutura composicional: a grosso modo, pode-se dizer que é o próprio *layout* da página virtual, isto é, a sua organização estrutural (disposição de textos, barra de menus, banners, figuras, etc.). Portanto, as particularidades identitárias dessa espécie de gênero, algumas compatíveis com as características do gênero publicidade, podem ser assim descritas:

- layout da página relativamente padronizados: cabeçalho com o nome da instituição a que pertence o *site*, com ou sem *slogan*; barra de *menus* (horizontal/vertical: principal, histórico, missão/ objetivos; cursos, editais, eventos, projetos, AVAs, contato, perguntas frequentes, biblioteca, matrículas, mídias, legislação, conheça a EaD, equipe/docência, polos, fale conosco, etc.); portais/quadros para assuntos pertinentes à instituição ou à EaD (eventos, notícias, editais, etc.); exposição de *banners*; portal para vídeo; acesso a links; outros elementos gráficos que proporcionam o alcance para um leque de informações; e, geralmente, na parte inferior da página – o endereço da instituição educacional;

- texto informativo/argumentativo/persuasivo (linguagem pouco formal; uso de *deixis*): através dos *menus* ou *links* surgem textos escritos concernentes ao título indicado naqueles; esses enunciados enfatizam as metas da instituição, ou seja, ressaltam a necessidade de se adequar a educação às exigências hodiernas do mercado, de se oferecer uma EaD de qualidade, de se promover a inclusão socio-educacional, enunciando um discurso apologético sobre a EaD e sobre a própria instituição do *site*; mencionam legislações pertinentes à EaD; por fim, fazem um convite de adesão ao usuário-leitor – um possível consumidor-aluno;
- utilização de referências e/ou vínculos com entidades/órgãos superiores e de excelência na esfera da educação, como ABED (Associação Brasileira de Educação a Distância), UAB (Universidade Aberta do Brasil), CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior);
- o acesso ao *site* institucional de EaD se dá somente via Internet, ou seja, por meio da tela virtual, que assume a função de suporte; porém, não obstante, vale ressaltar que se a página virtual for impressa em papel (que não é sua essência original), esse assumirá a função do suporte e o gênero perderá a sua identidade, uma vez que sua função deve ocorrer somente em na esfera virtual.

Não obstante, o conteúdo exposto e analisado até aqui dá subsídio para afirmação de que o *site* institucional de EaD é um exemplar híbrido de diversos gêneros, pois constitui um gênero estabelecido de multissemiose, uma particularidade dos cibergêneros, segundo o ponto de vista marcuschiano. Trata-se, portanto, de um hipergênero, uma vez que ele constitui-se, essencialmente, de diferentes gêneros (MARCUSCHI, 2005).

Exemplos de elementos constitutivos na estrutura do *site* institucional de EaD:
Excerto 1: **banner** na página do *site* da EaD da UFLA, que traz: **logotipo** da instituição educacional; selo da UAB que indica ser escola-referência (que a credencia para essa modalidade de ensino); apresenta o **slogan** (frase de efeito): “INVISTA NO SEU FUTURO E TENHA UM RETORNO GARANTIDO” – de essência totalmente publicitária. Neste excerto, pode-se perceber que a mescla de gêneros afeta tanto o gênero *site* institucional de EaD quanto o próprio gênero banner, uma vez que este é constituído por componentes multisemióticos.



(Ex. 1. Fonte: <<http://www.cead.ufla.br/portal/>>; acesso: 17 jun. 2012)

Excerto 2: no **cabeçalho** da página apresenta: uma tarja com frase de efeito: “Missão: Promover o ensino e a geração de conhecimento, formando o profissional com uma sociedade justa”; traz nome da instituição educacional (**logotipo**); e o **slogan**: “A universidade à altura dos seus sonhos”, aliada a uma imagem de uma estudante utilizando um computador (tecnologia necessária na EaD) com um “olhar para o futuro” – mais um recurso do domínio publicitário.



(Ex. 2. Fonte: <<http://www.uniube.br/copese/ead/educacao-a-distancia-uniube.html>>; acesso: 17 jun. 2012.)

Excerto 3: o **cabeçalho** da página indica a instituição educacional de EaD; apresenta a faixa de **menus** (horizontal e vertical), que possibilita um leque de acesso à informações diversas, mas pertinentes à instituição e/ou à EaD; disponibiliza quadros que dão acesso a outras informações (por ex: busca por assunto, cursos, acesso restrito, etc.).



(Ex. 3. Fonte: <http://www.pucminas.br/virtual/index_padrao.php?pagina=3522>; acesso: 17 jun. 2012).

Considerações finais

Neste artigo, buscou-se trazer os tópicos fundamentais do tema: gênero discursivo, com relevância ao gênero emergente do site institucional da EaD. Apesar da maleabilidade característica dos gêneros, especialmente os gêneros originários da esfera virtual, o que fica demonstrado é a importância de se conhecer e dominá-los, uma vez que a sua compreensão facilita a interpretação de textos, aguça nosso conhecimento enciclopédico e contribui para significarmos no mundo. Os gêneros constituem e moldam a linguagem; por isso são engenhos inerentes necessários para as práticas sociais. Os gêneros surgem ou desvanecem em função da dinâmica da sociedade.

Também intencionou-se demonstrar a forma relativamente estruturada desse gênero, além da presença de marcas do domínio publicitário intrínseco nos textos institucionais nos *corpus site* institucional de EaD, através dos excertos analisados e dos anexos.

Por fim, ainda vale ressaltar que a política educacional brasileira normatiza que, para que o sujeito tenha possibilidade de engajar-se plenamente nas práticas sociais pertinentes à sociedade em que se encontra inserido, é imprescindível o domínio da linguagem como atividade discursiva e cognitiva (PCN, 1998). Tal assertiva se subsidia nos princípios bakhtinianos da linguagem, uma vez que a comunicação verbal tornar-se-ia quase impossível sem a existência dos gêneros discursivos e sem o domínio

(habilidade) de saber usá-los (BAKHTIN, 2000). A instrução pedagógica disposta no PCN (1998) ainda se sustenta nas teorias socio-interacionistas do gênero, que o compreende como uma prática social, devido a sua indelebilidade com a esfera sociocultural, ou seja, são passíveis de modificações conforme a necessidade comunicativa, o tempo (história) e a esfera por onde circulam.

Portanto, o estudo e a aprendizagem dos gêneros textuais são necessários, uma vez que todos os eventos socio-comunicativos procedentes da espécie humana são organizados através de gêneros discursivos.

Referências Bibliográficas

Apostila de Gêneros. Disponível em <<http://pt.scribd.com/doc/36139863/Apostila-Generos-Arnulpho>>. Acesso em 16 jun. 2012.

BAKHTIN, M. Os Gêneros do Discurso. In: BAKHTIN, M. **Estética da Criação Verbal**. Trad. Maria Ermantina Galvão; revisão: Marina Appenzeller. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. 277 - 326.

CAVALCANTE, Mônica M. **A Dêixis Discursiva**. Disponível em <<http://www.revistadeletras.ufc.br/rl22Art06.pdf>>. Acesso em 18 jun. 2012.

COSTA, Sérgio R. **Dicionário de gêneros textuais**. 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

BAZERMAN, C. Atos de Fala, Gêneros textuais e Sistemas de Atividades: como os textos organizam atividades e pessoas. In: **Gêneros Textuais, Tipificação e Interação**. Trad. e org. DIONÍSIO, A. & HOFFNAGEL, J. C. São Paulo: Cortez, 2005, p. 19 - 46.

DOLZ, J.; SCHNEUWLY, B.. O oral como texto: como construir um objeto de ensino. In: SCHNEUWLY, Bernard; DOLZ, Joaquim. **Gêneros orais e escritos na escola**. Trad. Roxane Rojo e Glaís Sales Cordeiro. Campinas, SP: Mercado das Letras, 2004, p. 149 - 185.

DOLZ, J.; NOVERRAZ, M.; SCHNEUWLY, B. Sequências didáticas para o oral e a escrita: apresentação de um procedimento. In: SCHNEUWLY, Bernard; DOLZ, Joaquim. **Gêneros orais e escritos na escola**. Trad. Roxane Rojo e Glaís Sales Cordeiro. Campinas, SP: Mercado das Letras, 2004, p. 95 - 128.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Dicionário Aurélio eletrônico: século XXI**. Versão 3.0. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. Desenvolvido por MGB Informática Ltda, 1999.

FIORIN, José Luiz. **Introdução ao pensamento de Bakhtin**. São Paulo: Ática, 2006.

MARCUSCHI, L. A. **Gêneros textuais: definição e funcionalidade**. In. DIONÍSIO, Ângela P.; MACHADO, Anna R. e BEZERRA, Maria A. (Orgs). *Gêneros textuais & ensino*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2002.

MARCUSCHI, L. A. Gêneros textuais emergentes no contexto da tecnologia digital. In: MARCUSCHI, L. A. e XAVIER, A. C. **Hipertexto e gêneros digitais: novas formas de construção de sentido**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Lucerna, 2005.

MARCUSCHI, L. A. **Produção textual, análise de gêneros e compreensão**. São Paulo: Parábola Editorial, 2008, p. 146 - 187.

SCHNEUWLY, B. Gêneros e Tipos de Discurso: considerações psicológicas e ontogenéticas. In: **Gêneros orais e escritos na escola**. Trad. e org. ROJO, R. & CORDEIRO, G. S. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2004, p. 21 - 39.

SILVA, Tomaz T. “A nova direita e as transformações na pedagogia da política e na política da pedagogia”. In: GENTILI, Pablo e SILVA, Tomaz T. (Orgs.). **Neoliberalismo, qualidade total e educação: visões críticas**. 12 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.

PARÂMETROS CURRICULARES NACIONAIS. *Língua Portuguesa: Ensino Fundamental II*, (1998). Brasília: MEC. Disponível em <<http://portal.mec.gov.br/seb/arquivos/pdf/livro02.pdf>>. Acesso em 21 abr. 2012.

PAZ, Dioni Maria dos Santos. **O Texto Publicitário na sala de aula: mais uma opção de leitura**. Disponível em http://www.ufsm.br/lec/01_02/DioniL.htm. Acesso em 10 jun. 2012.

XAVIER, Antonio Carlos. Leitura, texto e hipertexto. In: MARCUSCHI, L. A. e XAVIER, A. C. **Hipertexto e gêneros digitais: novas formas de construção de sentido**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Lucerna, 2005.

_____. **Letramento Digital e Ensino**. Disponível em <<http://www.ufpe.br/nehete/artigos/Letramento%20digital%20e%20ensino.pdf>>. Acesso em 10 jun. 2012.

INTERTEXTUALIDADE: A VIDA COMO INTERTEXTO

Maria Angélica Amâncio (UFMG)⁷⁹

RESUMO: Este artigo analisa a abrangência do conceito de intertextualidade, bem como a confluência dos espaços ocupados por autor e leitor na construção do texto literário. Acredita-se que ambos, leitor e autor, estejam sempre unidos pelo processo de criação, quer concreta (texto), quer abstrata (imaginação/interpretação). A literatura teria, portanto, um caráter libertário, mas, se transfigurada em escapismo, atuaria de maneira punitiva, gerando a decadência de seu mundo de ilusões e o retorno a uma realidade degenerada.

PALAVRAS-CHAVE: Intertextualidade – criação – bovarismo

I – Texto : espaço de trânsito

Quando, em *Genealogia da Moral*, Nietzsche apresenta e justifica sua “teoria do poder”, o filósofo percorre vias conceituais deveras longínquas de uma força aos pés da qual sucumbiria anos depois. Soubesse ele que, no dia 03 de janeiro de 1888, em Turim, chorando abraçaria um cavalo caído, castigado brutalmente pelo cocheiro, e o beijaria – em uma repetição literal de uma cena ocorrida com o protagonista de *Crime e Castigo*, de Dostoiévski – desse talvez um novo formato a suas teorias, valorizando o potencial da literatura de definir, de maneira crucial, o rumo de tantas vidas quantas precise uma sociedade para se nomear como tal.

Eneida Maria de Souza, ao refletir sobre o mesmo episódio, lembra ser ele considerado o marco para o fim da filosofia nietzschiana e o princípio da insensatez do filósofo, da loucura que o acompanharia até seus últimos dias. Contudo, remete ao bovarismo, metáfora da literatura como criadora de ilusões, para melhor compreender a atitude do pensador alemão. Segundo a autora, tal procedimento representaria o “fascínio do sujeito pela aventura do outro, o exilar-se de si como efeito de ilusão”, e poderia ser lido como uma espécie de intertextualidade de maior amplitude:

O entrecruzamento de momentos textuais com os vividos permite ampliar a noção de texto, que não mais se circunscreve à palavra escrita, mas alcança a dimensão de outros acontecimentos, interpretados como parte do universo simbólico. Nesse sentido, a intertextualidade, conceito amplamente empregado pela crítica literária contemporânea, além de se referir ao diálogo entre textos, desloca o texto ficcional para o texto da vida. (SOUZA, 2002, p. 121/2)

A diluição das posições outrora estritamente definidas de autor e leitor, bem como uma maior abrangência do conceito de “texto” e o reconhecimento da intertextualidade como oposto natural à pretensão da obra adâmica, vêm tomando um maior estatuto de validade e concretude. Isso ocorre à medida que se acumulam, ao longo dos séculos, obras críticas e literárias que, a cada dia mais, assumem o diálogo, ora opositorista ora partidário, como único pressuposto realmente constante de sua elaboração. Assim, o

⁷⁹ Doutoranda em Literatura Comparada pela UFMG. Bolsista Capes.

abandono da busca pela pureza da escrita afirma, concomitantemente, a certeza de que a produção textual, seja ela de qualquer ordem, só é possível mediante o processo anterior de leitura.

Além disso, a era da informação libera ferramentas concretas para que o leitor sintase também autor e, evidentemente, para que o escritor deixe de considerar a obra como propriedade sua, particular, intocável. A tecnologia abre espaço para “o livro escrevível”, nesta que é a geração dos *blogs* e das *homepages*:

A técnica de vídeo e de computador também proporciona ao consumidor final uma liberdade que a indústria cinematográfica teve de deixar a cargo de especialistas na mesa de edição: com o auxílio de seu teclado, o ‘leitor’ pode ele próprio reduzir, alterar, combinar textos, gravar, retardar ou acelerar imagens e sons e, por fim, também retroceder. Um tipo de *co-participação* tornou-se, com isso, possível, e assumiu uma distância patente com relação à passividade do ato de se estar ‘de olhos arregalados’ diante da tela de televisão mas também com relação à relativa passividade representada pelo ato de ler. (LÄMMERT, 2003/04, p.149)

Essa *co-participação*, que agora se dá no espaço virtual, entretanto, tem origens tão antigas que não podem ser retomadas. Embora quebre com a suposta “passividade” representada pelo ato de ler, já que agora o leitor atua concretamente no texto de outrem, invadindo, pelo simples *click* do *mouse*, o objeto que se disponibiliza a essa intromissão, a literatura sempre teve o caráter libertário de desviar o homem da trivialidade do seu dia-após-o-outro e inseri-lo em uma sub-realidade/supra-realidade onde pode ser personagem, narrador, co-autor ou, se quiser, espectador apenas.

Ao leitor cabe virar as páginas: é porque ele liga os fios que atam um texto a outro que se percebe a paródia; é porque associa um comentário a seu correspondente na realidade que se materializa a crítica; é porque se identifica com determinado personagem que seu sofrimento é legítimo; é por sua concepção moral que se dicotomizam mocinhos e vilões. Antoine Compagnon, em comentário a partir das considerações do crítico Stanley Fish, escreve: “Já que o leitor começa sempre por uma interpretação, não há texto preexistente que possa controlar sua resposta: os textos são as leituras que fazemos deles; nós escrevemos os poemas que lemos.” (COMPAGNON, 2001, p.161)

Tal afirmação, contudo, figura dentre tantas outras, muitas vezes antagônicas a ela inclusive, sobre o papel do leitor. O que se verifica de fato é uma jornada de mão dupla, de mão múltipla até, deslocando a atividade do leitor e do autor, que perdem em materialidade, passando a transitarem por papéis diversos, constituindo-se, ambos, em oposição às leis da Física, como dois corpos presentes no mesmo espaço.

Esse trânsito de leitores e autores pode ocorrer tanto no espaço dito real, quanto no espaço literário: às vezes, o personagem torna-se criador, sem abdicar de seu papel de criatura.

II- Quixote, o primeiro bovarista

Talvez não se tenha até hoje exemplo melhor dessa concomitância de sujeitos do que no romance de Cervantes, obra que inaugura o conceito de romance moderno. Dom

Quixote é, a princípio, mero leitor de romances de cavalaria, o bondoso e pacífico Alonso Quijano. Contudo, ao comparar a precariedade da própria vida aos nobres feitos de seus heróis de papel, impregna-se de um heroísmo que o leva a abandonar a própria realidade e a partir destemido sobre o lombo de seu magnífico Rocinante.

O cavaleiro andante transpõe para o texto da própria vida a literatura fruída. Todos aqueles com que se encontra, todos os eventos, os mais pícaros, são fragmentos do sonho sobre o qual galopa. Quixote *vive* a intertextualidade. Redime-se do peso da mesmice, liberta-se não apenas ao duelar com moinhos, mas, sobretudo, no momento em que, ao ser por eles derrotado, elabora uma justificativa fantástica para seu fracasso: estavam encantados os horrendos gigantes, com feitiço de tal poder que, até mesmo ele, os via como reles moinhos de vento. A magia para o Cavaleiro da Triste Figura está na malvada nuvem de realidade que o confunde, afastando-o de sua virtuosa missão.

Por meio da invenção literária de romances, cujas premissas básicas são o artifício engenhoso da ficção e a presença de personagens que brotam das páginas dos livros, conclui-se que a relação de Dom Quixote com a realidade passa pela mediação das novelas de cavalaria, das leituras que povoam o seu imaginário. A imitação de modelos ficcionais se explica pela pequena distância entre o eu e o outro e pela ausência de limite entre a letra e a realidade. Entre o sujeito e o objeto intercede o terceiro termo, sem a função de instituir o simbólico, mas de promover identificações, incitar apropriações e ignorar os limites entre os dois pólos da realidade e da ficção. (SOUZA, 2002, p.126)

A própria dualidade dos personagens ocupa um *topos* interessante na memória literária: afinal, Dom Quixote é mescla de cavaleiro andante e Alonso Quijano, bem como a bela Dulcinéia del Toboso, a quem o herói dedica todas as possíveis vitórias, por vezes configura-se como uma simples camponesa analfabeta efetuando trabalhos braçais, ilesa aos devaneios de Quixote. Em qual dessas miradas deve-se confiar? A que descrição recorre o pensamento ao associar o nome desses personagens às imagens mentais cristalizadas que se têm deles? E mais: que parte deles pertence ao não menos quixotesco Miguel de Cervantes e que parcela é obra da obra, do personagem criado pelo autor?

É preciso delimitar o encaixotamento que se dá nesse contexto: Cervantes, enquanto autor, produz Quixote. Este, por sua vez, é leitor de romances de cavalaria. O escritor, não menos, é também leitor de tal gênero, ou não poderia escrever sobre ele. Quixote, entretanto, dentro da obra, ultrapassa o autor empírico, atravessando a linha que divide a passividade física de sua leitura, e transmutando-a em tecido vida, em criação real. Quando monta em seu cavalo magro e desajeitado e nomeia o preguiçoso Sancho Pança seu fiel escudeiro, Quixote torna-se autor de tal grandeza que não se contenta apenas em reformular a própria realidade, como precisa invadir o real do outro e dar a ele um novo formato, aquele que é mais cabível a sua fantasia encarnada.

Não por acaso *Dom Quixote* merece a alcunha de primeiro grande romance moderno, gênero este que resulta da melancolia do homem angustiado entre um passado perdido, a insegurança em relação ao futuro e um total desconforto em seu presente de solidão e decadência.

Assim, esse primeiro grande romance da literatura mundial situa-se no início da época em que o deus do cristianismo começa a deixar o mundo; em que o homem torna-se solitário e é capaz de encontrar o sentido e a substância apenas em sua alma, nunca aclimatada em pátria alguma; em que o mundo, liberto de suas amarras paradoxais no além presente, é abandonado a sua falta de sentido imanente; em que o poder do que subsiste – reforçado por laços utópicos, agora desagradados à mera existência – assume proporções inauditas e move uma guerra encarniçada e aparentemente sem propósito contra as forças insurgentes, ainda inapreensíveis, incapazes de se autodesvelarem e de penetrarem no mundo. (LUKÁCS, 2006, p.106)

A escrita toma aqui uma pretensão reparadora, como se, através dela, fosse possível ao homem reconstruir o mundo à sua maneira, reiterando-o com toda a coesão e o sentido que lhe faltam. O indivíduo ganha a capacidade de rebelar-se contra a contingência da própria vida, escrevendo, com papel e caneta, uma história diferente, dotada de permanência, de fatos que se recontarão a cada nova leitura. Na mesma medida pode o leitor perder-se nas linhas dessa vida alheia reinventada ou, o que é mais provável, recontar a própria vida através da identificação com o texto lido, pelas vias da interpretação, da catarse, ou do apontamento de novas alternativas ao enredo, à mensagem, ao objeto literário com que se relaciona. Em qualquer um dos casos, é a realidade a matéria-prima para o formato daquilo que se nomeará “criação”.

Criar é, basicamente, formar. É poder dar uma forma a algo novo. Em qualquer que seja o campo de atividade, trata-se, nesse ‘novo’, de novas coerências que se estabelecem para a mente humana, fenômenos relacionados de modo novo e compreendidos em termos novos. (OSTROWER, Fayga, 1978, p.09)

III- A vitória dos moinhos

Contudo, deve-se pensar que, apesar de apresentar-se como instrumento para a redenção, a própria literatura vai lidar com a anulação da fronteira que separa realidade e devaneio, de forma moralista e até mesmo castradora. Trata-se, deveras, de um processo paradoxal esse de uma literatura que se constrói com base em sua capacidade de embelezar a existência para, em seguida, restituir-lhe a fealdade, a inconstância, o absurdo.

Viver a ficção como realidade, como assim se comportou Dom Quixote, obriga o escritor a dar um final moralista ao romance, punindo a personagem sonhadora. O fecho retórico de *Dom Quixote* é imposto pelas circunstâncias e ideologias que cada época, em particular, exige de seus artistas. (SOUZA, 2002, p.126)

A obra *Madame Bovary*, origem da metáfora que identifica a literatura como criadora de ilusões, é mais um desses casos, quando se oferece um desfecho nada positivo à sonhadora Ema Bovary. Ao longo de todo o texto, a personagem não consegue ser feliz em seu casamento com Carlos, médico que sumariza o convencionalismo da sociedade da época. Influenciada pelos romances que lê avidamente, Ema passa a buscar em aventuras extraconjugais o sabor que a literatura lhe prometera ser possível encontrar na vida. Tais experiências, entretanto, não a saciam, levando-a, ao contrário, a uma morte infeliz, que se configura como uma gargalhada sarcástica da própria literatura. É como se ela se risse da inocência de Ema, que fora incapaz de compreender que, se os livros traziam tanta felicidade e tantos golpes de paixão avassaladora, era porque – e simplesmente por isso – a vida jamais poderia oferecê-los por conta própria. Assim, a literatura se faz, ao mesmo tempo, libertária, cruel e zelosa: como a mãe que pune para que o sofrimento do instante não se prolongue em inúmeras outras dores colossais no futuro. A literatura castiga para preparar para o mundo, para salvar do pior.

O episódio que abre este texto também dialoga com essa punição aos quixotes: é por reproduzir, na realidade, uma experiência vivida por meio da leitura, que Nietzsche é rotulado louco. Todas as suas teorias, as mais complexas inclusive, poderiam render-lhe adjetivos como “ininteligível”, “equivocado” ou até mesmo “brilhante” e “genial”, mas a loucura só lhe foi atribuída porque ele não se conteve diante de um cavalo maltratado a sua frente e, como Raskolnikov, abraçou-o, de joelhos.

A morte, a loucura e o retorno à realidade. Das três penalidades, a mais dolorosa talvez seja a última delas. E é com ela que se castiga o primeiro bovarista da modernidade, o cavaleiro triste da figura triste. A derrocada do herói tem início quando desconfia das mentiras de Sancho Pança. Ao cavalgar Clavileno, o cavalo imóvel, parte da troça de que foi vítima em uma de suas últimas aventuras, Sancho tira, por um instante, a venda dos olhos e percebe que, ao contrário do que pensavam os dois, quando a brisa suave os balançava, seguida por um calor intenso, não estavam alcançando a terceira região aérea, nem rasgando o universo sobre um mágico corcel. Não, nada passava de artimanhas do duque e da duquesa, que acompanhavam com entusiasmo o diálogo efusivo dos dois viajantes. Ao relatar, mais tarde, o que vira, o escudeiro conta, entretanto, uma história recheada por impropriedades, que Quixote, dotado momentaneamente de uma acuidade científica, percebe tratar-se quer de mentiras quer de devaneios. O cavaleiro passa, a partir daí, a questionar seus conceitos de realidade e imaginação e inicia um retrocesso à personalidade de Alonso Quijada.

Diante das mentiras de Sancho, Dom Quixote sente a *hýbris* que empenhou ao misturar realidade e fantasia no relato de suas aventuras na gruta. (...) Sente que transgrediu as fronteiras da realidade de seu domínio particular auto-estabelecidas e que ele condescendeu com seus limites no interior da fronteira dos sonhos, misturando assim dois domínios da realidade e pecando contra o espírito da verdade, cuja defesa é a primeira tarefa do cavaleiro errante.(...) A percepção de Dom Quixote, de que apenas a fé mútua nos termos de realidade do Outro garante a intercomunicação, seu apelo de que Sancho acreditasse nas suas visões se desejasse que ele cresse nas suas próprias visões, é um tipo e declaração de queda; e as palavras finais do cavaleiro nesta ocasião: - Nada mais direi – aumentam a tragédia desta

consientização e consciência. É a sua má-consciência que, nos últimos capítulos, leva à sua queda e à destruição do seu subuniverso. Ele se torna atento à realidade da vida cotidiana, e nenhum encantador o ajuda a transforma-la. (...) Encontra-se no final como alguém que volta ao lar, num mundo a que não pertence, fechado na realidade cotidiana como numa prisão, e torturado pelo mais cruel carcereiro: a razão do senso comum, que é consciente de seus próprios limites. (Schütz, 1983, pp.210-11)

Embora, ao longo do romance, o herói viva de seus devaneios, desconsiderando o descrédito e a zombaria alheios, desequilibra-se quando sente necessidade da fé do outro em seus apelos para tornar possível a total formação do seu universo de ilusões.

IV – Reinvenções possíveis

O grande erro de Quixote foi esperar que o outro degustasse da mesma forma sabores que eram seus. Foi desejar que a experiência literária, que para ele configurou-se na recriação da própria vida, fosse uma experiência universal.

Essa armadilha encontrada nos dédalos da literatura define sua atuação como algoz ou redentora. É possível – e necessário – somar ao mundo toda a beleza que a criação, a reorganização das coisas decaídas, propicia pela vivência literária. Porém, é impossível – ou, no mínimo, inviável – viver *na* literatura, habitá-la, salvaguardá-la como objeto particular que, entretanto, deve servir para encantar a todos com igual magia.

Em “A moça tecelã”, Marina Colasanti narra a história de uma jovem que, com os fios de seu tear, confecciona manhãs e tardes chuvosas, o horizonte e as noites escuras. Porém, um dia, sentindo-se só, ela resolve tecer um marido. No princípio, eles são felizes e ela já não sente mais solidão. Contudo, ao saber da força de sua lançadeira, o homem exige-lhe que teça grandes riquezas, castelo, ouro, fortuna sem fim. E a moça começa a sentir-se ainda mais só, mais triste do que antes da chegada do marido. Então ela resolve destecer: desfaz seu tecido, volta atrás, retorna ao início, ao “real” que, agora que possui olhos mais maduros, é infinitamente mais bonito do que lhe parecera anteriormente.

Assim também a leitura pode revestir o olhar daquele que fecha o livro, após experienciar cuidadosamente a história dos personagens, suas agruras e afagos, e ergue a cabeça para o mundo que o circunda. O espaço literário permite que o indivíduo recrie o próprio olhar para a realidade e que, assim, recrie-se e a ela também, concomitantemente.

Nesse processo, ele se transforma em criador. Mas pode, também, se ainda insatisfeito com o contraste presente entre o livro e a vida, tornar-se autor pela palavra escrita. Palavra essa que percorre anos, décadas, séculos... que às vezes vê o tempo desgastar-se, caírem, diante de si, bandeiras, impérios, tropas de choque. Palavra resistente, mas jamais intocável: ao contrário, é por ser tocada por tantos e tantas vezes, por gerar novas leituras, novas interpretações e criações, que a palavra escrita é, por tantas vezes, palavra salvadora:

[...]

Porque escrevi não estive na casa do carrasco
nem me deixei levar pelo amor a Deus

nem aceitei que os homens fossem Deuses
nem me desejei como um escrivão
nem a pobreza me pareceu atroz
nem o poder uma coisa desejável
nem me lavei ou sujei as mãos
nem foram virgens minhas melhores amigas
nem tive como amigo um fariseu
nem apesar da cólera
quis arruinar meu inimigo.
Mas escrevi e morro por conta própria,
Porque escrevi porque escrevi estou vivo.
(Lihn, 2004)

Em suma, a criação pode resultar em experiências preciosas. Pode-se até reinventar a própria vida a partir dela. Tudo depende da maneira com que se seguram as rédeas.

Referências Bibliográficas

CERVANTES, Saavedra Miguel de. **Dom Quixote**: o cavaleiro da triste figura. 6. ed. São Paulo: Scipione, 1990.

COLASANTI, Marina. **A moça tecelã**. São Paulo, Global Editora:2004.

COMPAGNON, Antoine. “O leitor”, p. 161. In: **O Demônio da Teoria**. Belo Horizonte, UFMG: 2001.

Alfred Schütz, “Dom Quixote e o problema da realidade” In: LIMA, Luiz Costa (Org.) **Teoria da Literatura e suas fontes**, Vol.2, RJ, Francisco Alves: 1983

Alfred Schütz, “Dom Quixote e o problema da realidade” In: LIMA, Luiz Costa. **Teoria da Literatura e suas fontes**. Vol.2, RJ, Francisco Alves: 1983, pp.210-11

LUKÁCS, Georg. **A Teoria do Romance**, São Paulo, Editora 34: 2006.

MACEDO, José Marcos Mariani *apud* F.Fehér, “Doutrina das formas e poética dos gêneros”, posfácio de LUKÁCS, Georg. **A Teoria do Romance**, São Paulo, Editora 34: 2006.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**, 2 ed. Petrópolis, Editora Vozes: 1978.

SOUZA, Eneida Maria de. **Crítica Cult**, Belo Horizonte, Editora UFMG: 2002.

Periódicos:

LÄMMERT, Eberhard, “A rebelião das máquinas: As artes na Era da Comunicação Aparativa”, in: **A Letria**, nº 10/11, Belo Horizonte, FALE/UFMG: 2003/04.

LIHN, Enrique. “Porque escrevi” In: **Jornal Estilique & Arredores** nº2, 2004.

MULTIMODALIDADE E ENSINO: A DIMENSÃO ARGUMENTATIVA NAS TIRAS EM QUADRINHOS

Michely Mara Caetano Werneck da Silva Salles (UFMG)

RESUMO: A profusão de imagens que, atualmente, aparecem nas diferentes práticas de escrita, propiciou mudanças do discurso, evidenciando a linguagem visual. Observam-se nas mais diversas esferas da atividade humana os textos multimodais, ou seja, aqueles que utilizam duas ou mais modalidades semióticas em sua composição, segundo Kress e Van Leeuwen (1996). É relevante que no processo de ensino-aprendizagem de língua materna tais transformações sejam consideradas e que o aspecto multimodal dos diferentes gêneros que circulam na sociedade seja contemplado. Sendo assim, a compreensão de tais textos é uma importante tarefa do cotidiano do sujeito letrado. São múltiplos os textos multimodais que podem servir de base para o ensino de língua portuguesa, como as tirinhas, gênero de expoente circulação midiática. O presente trabalho tem por objetivo propor uma abordagem didática da leitura de tiras em quadrinhos e levar o professor a uma reflexão sobre sua prática docente no contexto escolar. Para tanto, será adotada a definição de argumentação desenvolvida por Amossy (2006), que propõe uma concepção mais ampla sobre a noção da argumentação ao dividi-la em *visada argumentativa* e *dimensão argumentativa*. O intuito é mostrar que, apesar das tiras em quadrinho não serem inerentemente argumentativas, a presença de elementos argumentativos neste gênero permite postular que o mesmo pode possuir uma *dimensão argumentativa*.

PALAVRAS-CHAVE: multimodalidade; ensino; dimensão argumentativa.

O texto multimodal e o ensino de Língua Portuguesa

Os textos multimodais, ou seja, os que utilizam duas ou mais modalidades semióticas em sua composição. (Kress e Van Leeuwen, 1996), estão presentes nas mais variadas esferas da atividade humana. Propagandas, gráficos, tabelas, tiras, charges, histórias em quadrinhos.

A profusão de imagens que, atualmente, aparecem nas diferentes práticas de escrita, propiciou mudanças do discurso, evidenciando a linguagem visual. Isso significa que não apenas a modalidade escrita vem sendo utilizada nas diferentes mídias, mas também a modalidade visual.

É relevante que no processo de ensino-aprendizagem de língua materna tais transformações sejam consideradas e que o aspecto multimodal dos diferentes gêneros que circulam na sociedade seja contemplado. Sendo assim, a compreensão de tais textos é uma importante tarefa do cotidiano do sujeito letrado. São múltiplos os textos multimodais que podem servir de base para o ensino de língua portuguesa, como as tirinhas, gênero de expoente circulação midiática.

Apesar de não se poder negar que a multimodalidade seja uma realidade presente, uma vez que múltiplas semioses sempre coexistiram, são relativamente recentes as pesquisas em que o texto multimodal é tomado como objeto de estudo. Não se pode considerar que haja uma primazia da modalidade escrita em detrimento de outras modalidades, como a visual, por exemplo, uma vez que os variados modos semióticos estão envolvidos no processo de produção e de leitura dos diferentes textos que circulam na sociedade. Cada modalidade que compõe um texto, tendo em vista seus

aspectos sociais, culturais e históricos, tem participação no processo de (re)construção do sentido. Conforme Dionísio:

O processamento textual falado ou escrito, portanto, exige atividades que vão além da palavra, pois a construção de sentidos resulta da combinação de recursos visuais e verbais (DIONÍSIO, 2007, p. 196).

A noção de gênero

Os gêneros, denominados por Bakhtin (1997), como “formas relativamente estáveis de enunciados”, servem para atender às necessidades, aos propósitos comunicativos de quem os utiliza, por meio da oralidade ou da escrita, tendo sua origem está nas relações sociais. Os enunciados, para o teórico, apresentam marcas, de certo modo, específicas, por refletirem as condições e os objetivos do meio social do qual fazem parte. Por apresentar tais especificidades, os enunciados não precisam ser recriados ante o ato de comunicar, ou seja, há tipos de enunciados, tidos como padrão, usados em determinadas situações.

Desenvolvendo sua teoria acerca dos gêneros discursivos, Bakhtin explica que estes são materialização da expressividade humana e, por isso, se realizam de diferentes maneiras, uma vez que são dinâmicos, mostrando-se flexível ao contexto sócio-histórico. Para Bakhtin (1997), esses construtos relativamente estáveis apresentam três elementos que são inerentes ao enunciado, a saber, o conteúdo temático, a organização composicional e o estilo de linguagem.

O teórico russo aponta uma diferença que para ele é essencial existente entre o gênero primário (simples) e o gênero secundário (complexo). Os primeiros são constituídos da interação verbal própria do cotidiano. Para o autor, fazem parte dos gêneros primários “os tipos do diálogo oral: linguagem das reuniões sociais, dos círculos, linguagem familiar, cotidiana, linguagem sociopolítica, filosófica, etc.” (BAKHTIN, 1997, p. 285). Já os gêneros secundários “aparecem em circunstâncias de uma comunicação cultural, mais complexa e relativamente mais evoluída, principalmente escrita: artística, científica, sociopolítica” (BAKHTIN, 1997, p. 281).

As tiras em quadrinhos

A história em quadrinho, segundo McCloud (1995), remonta à antiguidade, num contexto em que o ser humano já possuía a necessidade de representar não apenas o mundo ao seu redor, mas também a si mesmo. Basta lembrar, por exemplo, das gravuras rupestres, em que as sequências de imagens pareciam criar uma história. As tiras em quadrinho, também intituladas tirinhas, compõem o universo das Histórias em Quadrinhos, do qual fazem parte também outros gêneros, tais como a charge e o cartum.

Este gênero discursivo, em sua maioria, abarca dois códigos, o verbal e o visual, que estão em constante interação, no qual são narradas, de forma sequencial, histórias curtas utilizando-se de poucos quadros.

O gênero tirinha, desde a perspectiva de Bakhtin (1997), pode ser considerado um gênero de caráter secundário por ser produzido em esferas sociais formalizadas e especializadas e por apresentar uma junção de elementos visuais e verbais.

Segundo Rama et al (2004) as tiras em quadrinhos se constituem, além de linguagem verbal, de linguagem visual, protagonista e personagens secundários,

metáforas visuais, balão de fala, onomatopeias, dentre outros elementos que determinam a organização composicional deste gênero.

Outro aspecto que deve ser considerado a respeito deste gênero é a esfera de circulação. As tiras em quadrinhos fazem parte do grupo dos gêneros da ordem do narrar e circulam na esfera midiática, ou seja, são encontrados em jornais, revistas e também na internet. No que concerne à temática, as tirinhas perpassam por variados temas. Assim, a seleção temática estará ligada à finalidade e aos objetivos pretendidos pelo autor, tendo em vista, também, o público-leitor.

Em termos estruturais, isto é, em relação a sua organização composicional, de maneira geral, as tiras em quadrinhos são divididas horizontalmente em certo número de quadros, compostas de balões – os quais trazem representadas as falas, os personagens, bem como suas expressões e pensamentos. No que se refere ao estilo, observa-se o uso da linguagem informal. Outra marca estilística comum a esse gênero é a recorrente utilização da ironia e da intertextualidade.

A argumentação segundo Amossy

Para refletir sobre a presença de elementos argumentativos em tiras em quadrinhos, faz-se necessário apresentar outra visão sobre a argumentação. Amossy (2006) propõe uma divisão da argumentação em *visadas argumentativas* e em *dimensões argumentativas*. Segundo a autora

[...] o discurso procura sempre ter impacto sobre o seu público. Esforça-se frequentemente para fazer aderir a uma tese: tem então uma visada argumentativa. Mas pode também, mais modestamente, procurar fazer inflectir formas de ver e de sentir: possui, nesse caso, uma dimensão argumentativa (AMOSSY, 2006, p. 1)

Para a teórica, seriam considerados argumentativos os enunciados que possuem uma clara intenção persuasiva e que aparecem em situações de discussão ou debate, em que ao menos dois posicionamentos diferentes se contrapõem. Nessa perspectiva, tais enunciados argumentativos objetivam persuadir o outro; tais textos possuem, segundo Amossy (2006), uma *visada argumentativa*. Esta perspectiva está presente em variados gêneros do discurso tais como o artigo de opinião, os debates televisivos, as propagandas, dentre outros. Em tais gêneros, vê-se, de forma explícita, que o objetivo do interlocutor é ganhar o outro através do raciocínio lógico.

Mas nem todos os discursos são propriamente argumentativos no sentido de terem uma intenção clara de persuadir. Como a própria autora explicita em seu artigo “... mesmo a fala que não ambiciona convencer busca ainda exercer alguma influência, orientando modos de ver e de pensar” (AMOSSY, 2011, p. 129).

O autor utiliza-se de estratégias argumentativas em gêneros discursivos que não são essencialmente argumentativos não com o intuito de persuadir o outro, mas com a intenção de exercer uma influência sobre o mesmo: “a argumentação no discurso se liga tanto aos discursos que visam explicitamente agir sobre o público, quanto aos que exercem uma influência sem ter em vista o desejo de persuadir” (AMOSSY, 2006, p.33).

Para Amossy, como se pode observar no excerto anterior, há discursos que são inerentemente argumentativos. Nos demais gêneros, vê-se uma forma mais ampla de

argumentação, “entendida como a tentativa de modificar, de reorientar, ou mais simplesmente, de reforçar, pelos recursos da linguagem, a visão das coisas da parte do alocutário” (AMOSSY, 2011, 130). Assim, apesar de a argumentação não ser intrínseca a gêneros como a carta ou o relatório, ela atravessa tais textos:

O discurso argumentativo pode propor questões sobre as quais trabalhou para lhes dar uma certa ênfase e a bem formulá-las, mas não precisa resolvê-las. Este discurso pode submeter um problema à reflexão do auditório sem, no entanto, lhe impor uma solução definitiva (AMOSSY, 2006, p. 35).

Em tais gêneros, o argumento não é explícito ou visível, mas “aparece na direção conferida ao discurso do seu autor, quando ele tenta lançar alguma luz sobre o que trata” (AMOSSY, 2006, p. 245).

Analizando as tiras em quadrinhos

Nesta seção, serão analisadas duas tiras em quadrinhos sob a perspectiva de argumentação desenvolvida por Amossy. Foram selecionadas, para esta breve análise, uma tirinha de *Hagar, o Horrível* e uma tirinha de *Mafalda*.

Hagar é o nome da personagem central que dá nome para a tirinha. A criação de *Hagar, o Horrível*, por Dik Browne em 1973, teve sua inspiração nas lendas nórdicas. Hagar é um guerreiro viking respeitado por seus feitos; era um dos maiores saqueadores e assassinos da Escandinávia e batalhou deveras no intuito de invadir a Inglaterra. Apesar do prestígio que desfrutava por ser um grande guerreiro, Hagar tem uma vida familiar frustrada. Está em constante conflito com sua esposa Helga, que não se sente satisfeita com o padrão de vida de sua família. Para surpresa e constrangimento de Hagar, seu filho Hamlet está longe de tornar-se um guerreiro viking, uma vez que se interessa por ler e filosofar, cogitando seguir outra profissão diferente da de seu pai. Sua filha, já na idade própria para o casamento segundo o costume da época, não se casou ainda.

Na tira abaixo, observa-se um diálogo entre Helga e Hagar.

Tira 1



<http://ensineducamix.blogspot.com.br/2011/06/conheca-hagar-e-helga.html>

Nesta tirinha, composta por apenas um quadro, é retratada uma cena do cotidiano familiar de Hagar. Helga, sempre atarefada com as atividades domésticas, está cuidando de sua casa. Tal ilação advém da própria fala da personagem no primeiro balão.

A fala de Helga: “... eu arrasto nossos móveis pesados e levanto nossos tapetes pesados” nos permite inferir que ela estava limpando sua casa, visto que é uma prática comum, ao se realizar uma limpeza mais minuciosa, levantar ou arrastar os móveis e os tapetes a fim de erradicar a sujeira acumulada.

É possível perceber, ao observar a expressão facial da personagem que ela está cansada por causa de suas tarefas domésticas, o que também está expresso em sua fala: “É isso aí! Fica sentado aí sem fazer nada enquanto eu arrasto nossos móveis pesados e levanto nossos tapetes pesados!”. Ao dirigir-se ao seu esposo, Helga aponta para o sofá e o tapete enrolado, ambos no canto do cômodo. Helga não quer mostrar apenas que está cansada com os afazeres da casa, mas está reclamando da falta de consideração de Hagar em não participar de uma tarefa que exige força, uma vez que ela está arrastando móveis e tapetes pesados, e ao mesmo tempo está solicitando que ele passe a auxiliá-la.

Hagar está sentado em outro sofá, tomando sua cerveja, quando é interpelado por sua esposa. Sua resposta parece favorável ao protesto de Helga, uma vez que ele parece concordar com a reclamação que ela faz: “Tá bem, Helga”. Num primeiro momento é possível pensar que o Hagar se levantará a ajudará a ajudar sua esposa, mas o seu pensamento, exposto no último balão, mostra o contrário: “Que mulher! Ela não quer que eu machuque as costas!”. Esta fala mostra que ele não entendeu o comentário de sua esposa como uma reclamação, mas como uma preocupação da parte de Helga com o seu bem estar, o que gera o humor na tira. No plano imagético, se Hagar tivesse concordado com a reivindicação de Helga, ele, provavelmente, teria se levantado e arrastado o sofá no qual estava sentado.

Nas tiras em quadrinho, se engendra um jogo duplo entre o esperado e o inesperado. Por um lado, no plano das personagens observa-se, num determinado momento da narrativa, a ocorrência de um fato inesperado, o que causa estranhamento por parte de alguma(s) da(s) personagem(s). Tal estranhamento ocorre porque estruturas de expectativas são frustradas. Por outro lado, no plano da leitura, o esperado é justamente o inesperado. Isso porque a quebra de expectativa é um aspecto quase que intrínseco ao gênero.

O humor advém, então, a partir da descoberta, no plano da leitura, da incongruência em relação ao esperado – no plano das personagens. O leitor da tira, ao deparar-se com o conflito produzido pela incongruência, terá desvelada a crítica ou a denúncia pretendida pelo autor. Por um lado o leitor se surpreende, não com a quebra de expectativa, no plano da leitura, mas com o inesperado em relação às personagens. Por outro, não se surpreende por já esperar essa ruptura.

A dimensão argumentativa, desenvolvida por Amossy (2006) pode ser observada neste jogo interativo entre o esperado e o inesperado que aponta para uma denúncia, uma crítica. Desta forma, ao problematizar e denunciar um aspecto de natureza social ou política, por exemplo, a intenção do autor é produzir em seu interlocutor uma reflexão sobre a questão problematizada e até mesmo levá-lo a ter um posicionamento crítico ante o fato denunciado. Vê-se, então, uma intenção por parte do autor em exercer uma influência sobre o seu interlocutor face ao papel do homem e da mulher em relação às tarefas domésticas. Helga, apesar de seu protesto, não conta com a ajuda de seu marido para realizar as tarefas de casa. O leitor, por meio do diálogo do casal viking, é levado a refletir sobre a divisão das tarefas domésticas entre homem e mulher. A reclamação de Helga tem um caráter atemporal, pois, apesar das transformações sociais do mundo capitalista, ocidental e moderno, é ainda, em alguns casos, uma reclamação da mulher atual. O autor, ao lançar luz sobre essa questão, influencia o seu leitor levando-o a pensar criticamente e posicionar-se frente à mesma.

A estratégia argumentativa não é direta ou explícita, ela se dá na direção de orientar os “modos de ver e de pensar”⁸⁰ sobre a temática contemplada.

Nesse jogo entre o esperado e o inesperado nota-se, ainda mais claramente, a dimensão argumentativa na tirinha analisada por meio da estratégia argumentativa empregada pelo autor: a ironia. Helga é irônica com seu esposo ao dizer-lhe que faz muito bem em ficar sentado enquanto ela faz um trabalho pesado. O leitor percebe essa ironia, mas Hagar não. A ironia, segundo Brait é uma “construção em que existe a presença de um significante recobrando dois significados” (1996, p. 49). Helga diz a Hagar que ele deve ficar sentado sem fazer nada, para dizer-lhe, na realidade, que ele deve levantar-se e cooperar na realização daquele trabalho.

A origem da personagem Mafalda se deu devido ao convite de uma agência de publicidade a Quino para desenvolver uma tira cômica para divulgar os produtos de uma empresa de eletrodomésticos. A principal exigência era que as tirinhas retratassem uma típica família argentina de classe média e que suas personagens fossem crianças e adultos, sendo que o nome da personagem central deveria aludir à marca “Mansfield”. Como a ideia desenvolvida por Quino não foi utilizada na campanha, sua genial criação ficou, por um tempo, arquivada, tendo sido publicada, posteriormente, pela primeira vez em 1964.

Tira 3



http://clubedamafalda.blogspot.com.br/2007_11_01_archive.html

Nesta tirinha, vemos um diálogo entre Mafalda e sua amiga Susanita. Mafalda, no primeiro quadro, questiona a ambição de Susanita em relação a sua vida futura: “Não é possível que tua única ambição seja ser mãe, Susanita!”. Ao levantar esse questionamento, Susanita parece considerar a possibilidade de seguir uma carreira profissional: “... acho que não é má idéia”. Essa resposta deixa Mafalda animada, o que se pode perceber pela mudança na expressão facial da personagem ao comparar os dois primeiros quadros. Nesse instante da narrativa, Mafalda quase chega a acreditar que pode ter convencido sua amiga.

O leitor que acompanha as tiras de Mafalda conhece o perfil de Susanita e sabe que ela quer dedicar-se à maternidade e a cuidar do lar. Tal perfil foi construído ao longo das várias tiras em que essas personagens aparecem discutindo esse assunto,

Já no terceiro quadro, a expressão de Mafalda é de espanto ao ver sua amiga, que sempre demonstrou interesse em realizar-se como esposa e mãe, parecer mostrar-se realizada pelo prestígio do sucesso profissional: “Até que dá prestígio aparecer de vez em quando no hipódromo e ter a foto publicada nos jornais”. Mafalda acredita ter convencido sua amiga, mas não imaginava que ela poderia sentir-se realizada no desempenho de uma atividade profissional.

⁸⁰ (AMOSSY, 2011, p. 129).

Como o discurso de Susanita parece estar em consonância com a posição defendida por Mafalda, é inesperada, no plano das personagens, a fala de Susanita no último quadro. Já no plano da leitura isso não ocorre, posto que o típico leitor das tiras, que sabe que haverá uma quebra de expectativa ao final, não se surpreende com o último comentário de Susanita, até por que também conhece o perfil dessa personagem.

É interessante notar como a expressão de Mafalda vai mudando ao longo da historieta: inconformada, animada, surpresa e enfasiada.

Mafalda acredita ser importante o investimento em uma carreira profissional. Ao defender que a mulher não deve dedicar-se apenas à maternidade, mas ingressar no mercado de trabalho, ela contesta a visão conservadora e machista ainda vigente em alguns âmbitos da sociedade.

O posicionamento de Mafalda, explicitado em sua fala à Susanita, aponta uma crítica, o que faz o discurso assumir uma dimensão argumentativa. Mafalda tenta defender a relevância do investimento na área profissional. Talvez seja possível postular que Mafalda não tenta convencer apenas Susanita de sua postura frente ao assunto abordado, mas também o próprio leitor. Trata-se de uma estratégia argumentativa do autor: utilizar a voz de uma personagem para endossar o discurso que deseja veicular.

Tais mecanismos, que aparecem nesta tira e nas demais analisadas, não são explícitos, como explica Amossy: “... no caso da dimensão argumentativa, em que a estratégia de persuasão é indireta e, muitas vezes, não admitida. Ela aparece na verbalização que produz um discurso cujo objetivo declarado é outro e não o argumentativo ...” (AMOSSY, 2011, p. 132). O objetivo primeiro não é argumentar, mas percebe-se a intenção de influenciar o leitor, levando-o a uma reflexão ao se problematizar a questão.

Considerações finais

O gênero tira em quadrinho, tendo em vista as considerações tecidas no trabalho, não pode ser considerado um gênero tipicamente argumentativo. Trata-se de um texto essencialmente narrativo, constituído pela linguagem verbal e imagética.

Ao longo das análises, o objetivo foi mostrar a presença de certos elementos argumentativos nestes textos, o que não seria possível desde uma visão de argumentação que se restringe ao encadeamento de proposições lógicas ou à adesão dos espíritos ou, ainda, ao confronto de raciocínios lógicos.

Por esta razão, neste trabalho, foi adotada a perspectiva de Amossy sobre a argumentação. Nesta abordagem, conforme explicitado anteriormente, gêneros que não são inerentemente argumentativos, como as tiras em quadrinhos, por exemplo, podem apresentar, não de forma explícita, certas estratégias argumentativas, o que confere ao discurso presente nestes textos uma dimensão argumentativa. Tal dimensão é, então, percebida nos gêneros que têm outro objetivo que não argumentar.

A *dimensão argumentativa* é observada, de forma mais evidente, nas tiras em quadrinhos analisadas, por meio de estratégias tais como a problematização de temas pertinentes e atuais, os quais apontam para uma crítica do modelo social vigente, o jogo entre o esperado e o inesperado e o uso de certos recursos linguísticos–discursivos, como a ironia e a polifonia.

Amossy aponta para a relevância de se lançar um novo olhar sobre estes textos: “... o que é importante é identificar e analisar a maneira como esses discursos destinados a, antes de tudo, informar, descrever, narrar, testemunhar, direcionam o olhar do alocutário para fazê-lo perceber de uma certa maneira” (AMOSSY, 2011, p. 132).

Trabalhar com as tirinhas, em sala de aula, sob esta ótica poderá permitir aos alunos perceber, com mais facilidade, as nuances argumentativas que perpassam estes textos, às quais apontam para uma crítica.

Referências Bibliográficas

AMOSSY, Ruth. **Argumentação e Análise do Discurso**: perspectivas teóricas e recortes disciplinares. Tradução de Eduardo Lopes Piris e Moisés Olímpio Ferreira.

EID&A – Revista Eletrônica de Estudos Integrados em Discurso e Argumentação. Ilhéus, n.1, p.129-144, nov. 2011.

AMOSSY, Ruth. **L'argumentation dans le discours**. Paris: Colin, 2006 [2000]

BAKHTIN, M. **A estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1997 [1953].

BAKHTIN, M. **Problemas da Poética de Dostoiévski**. 3. ed. Traduzido por Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

BRAIT, B. **Ironia em perspectiva polifônica**. Campinas: Editora da Unicamp, 1996.

DIONÍSIO, Angela Paiva. **Multimodalidade discursiva na atividade oral e escrita**. In: MARCUSCHI, Luiz Antonio; DIONÍSIO, Angela Paiva (org). *Fala e escrita* 1. ed., 1. reimp. — Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

KRESS, G. R. e van LEEUWEN, T. **Reading Images: the Grammar of Visual Design**. Londres: Routledge, 1996.

MCCLOUD, Scott. **Desvendando os quadrinhos**. São Paulo: Makron Books, 1995.

RAMA, Ângela; VERGUEIRO, Waldomiro; BARBOSA, Alexandre; RAMOS, Paulo; VILELA, Túlio. **Como usar as histórias em quadrinho em sala de aula**. São Paulo: Contexto, 2004.

LITERATURA E MILITÂNCIA: O ESCRITOR BRASILEIRO E SEU OFÍCIO EM SOCIEDADE NAS DÉCADAS DE 1920-1945

Nathalia de Aguiar Ferreira Campos (UFMG)

RESUMO: A demanda de militância à literatura dos escritores brasileiros em exercício durante as décadas de 1920 a 1945 enseja uma discussão acerca do papel do homem de letras – e do artista, por extensão – em sociedade. O homem de contemplação deve comprometer-se com o projeto de transformação social ou deve salvaguardar sua liberdade crítica? No Brasil do período referido, a cooptação dos segmentos da elite pensante pelas esferas do poder tem em Mário de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, entre muitos outros, exemplos proeminentes, e a proximidade dos intelectuais com o Estado Novo varguista gera essa que é uma das contradições fundantes da história da intelectualidade brasileira, cindida entre a realização artística individual e a burocratização em nome da necessidade do ganha-pão.

PALAVRAS-CHAVE: *homo faber*; *homo contemplativus*; militância; liberdade criativa; burocratização.

Homo faber X homo contemplativus

“Tudo aquilo que nos leva a coisa nenhuma / e que você não pode vender no mercado / como, por exemplo, o coração verde / dos pássaros / serve pra poesia.” Para Manoel de Barros, é do reino da poesia – e, creio, da arte de modo geral – tudo o que no mundo objetivo foi descartado como sem finalidade, por não ser comercializável ou aproveitável em qualquer outro nível utilitário. Esse parece ser um dos aspectos a primeiro definir o artista: sua especial afeição por aquilo que é sem valor material ou útil, ou talvez, mais precisamente, sua atitude diante de todas as coisas, que não é a de atribuir utilidade ou funcionalidade a elas, mas de contemplá-las, e esse estar diante delas constitui, por excelência, o papel do artista.

Como na fábula da cigarra e da formiga, em que a primeira, ociosa, passa seus dias a cantar, e a segunda, obreira, aprovisiona alimento para o inverno, o artista é – como se convencionou entendê-lo – aquele que, impenitentemente, ocupa-se da beleza, enquanto o *homem do mundo*, o burguês civil e tributável, está inscrito na ética capitalista do trabalho e movimentada a engrenagem econômica.

Ambos, homem prático e homem de contemplação entesouram capital. O primeiro, monetário, quantificável; o segundo, estético, imponderável. O que os distingue fundamentalmente está associado ao que, para Olavo de Carvalho, é expresso pela antinomia *theoria X práxis*, referentes à atitude de cada uma frente a seu objeto. Enquanto a *theoria* vê no objeto sua essência, ou arquétipo, à qual subjazem inúmeras possibilidades (exemplo: o arquétipo de mesa pode realizar-se em uma mesa de mármore, madeira, vidro etc.), a *práxis* lida somente com a forma imediata assumida pelo objeto, excluindo todas as outras. Mais importante, “a *theoria* se interessa pelo que um ente é em si”, na sua integridade ontológica, de maneira que ele não é mero meio, mas seu fim. A *práxis*, em contraparte, “se interessa pelo que ele não é”, ao buscar transformá-lo em outra coisa, destinada ao uso (CARVALHO, 2000, p. 112). Em outras palavras, a *theoria* contempla o objeto, de maneira filosófica, já que busca captar sua essência; a *práxis*, por sua vez, quer transformá-lo em utilidade. A exemplo, a atitude

teórica apreciaria a flor pelo que é, seu encanto, cor e perfume; a prática a converteria em cosmético.

A distinção entre *theoria* e *práxis* está no centro do comentário que Carvalho faz para rebater o posicionamento de Hannah Arendt em *A condição humana*. Ao definir *trabalho* – transformação do mundo que corresponde à necessidade de adequá-lo às necessidades que transcendem a dimensão puramente biológica (*labor*) –, a filósofa considera o artista como “a forma mais alta” daquilo que chama *homo faber*, ou homem de ação, uma vez que aquele “constrói as imagens da história que os homens vivem e encenam, para fazê-las sobreviver, em busca de estabilidade e permanência”. Para ela, pois, o que resulta do ofício artístico, resistente ao tempo, acontece pelas mãos do exemplar máximo daquele que identifica como *homo faber*: o artista.

Olavo de Carvalho então, ao refutar esse pensamento, argumenta que se a manifestação artística é o primado da ideia, da busca da essência pelo estado de contemplação filosófica – a *theoria* –, o artista jamais poderá atender por *homo faber*. “A ação produz apenas transformação” (CARVALHO, 2000, p. 112.), e tomar o artista como *homo faber* significaria o desvirtuamento da atitude teórica em nome da demanda de transformação do objeto. Melhor dizendo, a estabilidade e a permanência que, como grifa Arendt, são valores que redundam do fazer artístico não podem ser consideradas como produto de uma versão elevada do *homo faber*, senão forma concretizada do saber teórico frente ao mundo problemático sobre o qual se debruça.

Assim, a *práxis*, conceito incorporado pelo marxismo para opor-se a uma visão interpretativa da filosofia clássica, dentro de uma alegada improficuidade do empenho meramente contemplativo, vem ao encontro de uma defesa da ação política, de modo que o produto da reflexão seja aplicado a serviço da transformação do mundo. Exigir do homem que se consagra ao exercício teórico que dê a seu pensamento valor participante na esfera sociopolítica convida a pôr em discussão o papel do artista, dessa vez, inserido em um meio e em uma contingência histórica. Interessa-me, no presente artigo, a figura do escritor e a situação da literatura diante da demanda de engajamento político e de meditação acerca da realidade externa. Incumbe à literatura radiografá-la? Enquanto expressão artística, pode ela arrogar-se o direito de ser inútil, servindo tão somente à beleza e voltando-se para dentro de si mesma, de modo a funcionar como contraponto a uma sociedade que exige produção? O que define, em primeira instância, o ser escritor – sacerdócio, missão ou vocação estética e imaginativa? Qual lugar corresponde a esse sujeito em sociedade, entre a necessidade – biológica – do sustento pessoal e o imperativo – metafísico – de escrever?

Para empreender tal análise, lançarei foco sobre o âmbito brasileiro, em que terá especial relevo a trajetória de Mário de Andrade, cujo notável compromisso com um projeto coletivo de cultura, por vezes, obsta sua atuação como escritor, e escritor apenas, inviabilizando, até mesmo, a realização daquela que seria sua tão sonhada “obra-prima”.

Escrever X trabalhar

“Não respondi antes, questão de doença que não mata mas maltrata. Me obrigaram a ficar imóvel, imagine! Agora mesmo estou estendido e por isso que escrevendo a lápis. Só me levanto mesmo por causa de alguma lição mais bem remunerada. Estou carecendo de arames pra pagar o médico... Então me levanto, ganho um pouco e zaz! cama outra vez...”

(Mário de Andrade em carta a Luís da Câmara Cascudo)

Arriscaria dizer que aquilo que a filosofia verificou por meio da oposição entre *theoria* e *práxis* está presente, no senso comum, com a corrente associação que se faz entre, de um lado, arte e *deleite, êxtase, diversão e liberdade*, ou inconformismo; e de outro, trabalho e *desprazer, repetição, dever e privação da liberdade*, ou institucionalização. O fato de relacionarmos, com tanta naturalidade, o esforço intelectual/artístico – produção de pensamento e valor simbólico – e o trabalho remunerado – produção de ação e capital – como frontalmente opostos, é reflexo de uma cultura que privilegia a *práxis*, que, apropriada pelo marxismo, compreende o homem como um ser capaz de trabalhar e desenvolver a produtividade do trabalho, de maneira a, assim, diferenciar-se dos demais animais e alcançar o progresso.⁸¹

Tal visão do homem, baseada numa concepção materialista da história e na luta de classes como força motriz da economia, impele, sobretudo, a que esse seja mensurado segundo a cessão de sua força de trabalho, para a qual recebe, das mãos do capitalista, ou detentor dos meios de produção, um salário. Assim enquadrado, esse homem passa a ser definido como peça da engrenagem capitalista, que produz a mercadoria em troca de capital.

Se o artista – o escritor, dentro do que aqui interessa – não é homem de ação, portanto, não produtor de capital, onde situá-lo socialmente, como homem biológico e portador das mesmas necessidades vitais que é? Sujeito que se propõe a viver para e do intelecto, ele, naturalmente, não está dispensado de ser homem de carne e osso, que necessita comer, vestir-se, dar sustento à sua família e mesmo investir em sua formação cultural por meio dos livros, viagens e atividades culturais que deverão nutri-la. Se produzir beleza e conhecimento é algo que, por princípio, o insere no avesso na máquina do mundo, como ele sobreviverá?

Para os escritores brasileiros ativos ao longo das décadas de 1920 a 1945, período, não por acaso, em que a doutrina do realismo socialista está em voga, esse é o dilema fundamental. O segmento, além de lidar com o conflito entre a necessidade do ganha-pão e o compromisso com a escrita, vê-se ainda premido diante da demanda de militar tendo a literatura por instrumento, ou fazer da palavra uma arma. É imprescindível assinalar que, nesse momento, a neófito *literatura brasileira* ainda reclama, com timidez, uma maturidade estética e, sobretudo, a consolidação de um caráter próprio, que só poderá nascer em uma situação de independência das pressões externas por explicar e pensar o Brasil, suas contradições e arestas em nível histórico, social, político e cultural. A bem dizer, se o país ainda claudicava na superação do estatuto colonial, sendo a modernidade ainda um projeto longe da conclusão, como reivindicar uma literatura diferente, isto é, segura e livre? Defendo, por ora, a hipótese de que um país jovem, ainda inteiramente por fazer, com identidade em estado larval, crivado de incoerências e indefinições, passava, em tal momento, por uma fase de decisiva transição, de modo que exigir que a literatura e todo o dispositivo literário ostentassem segurança e clareza de suas feições e de seu papel apresentava-se ainda pouco razoável. Outra hipótese, a reforçar a primeira, pode ser extraída do pensamento do Machado de Assis crítico, em seu célebre texto “Instinto de nacionalidade”. O escritor denuncia a escassa prática de gêneros como filosofia, linguística, crítica histórica e alta política no Brasil, com, de outro lado, o farto cultivo do romance e da poesia lírica (ASSIS, 1997, p. 136), uma assimetria possivelmente reveladora da

⁸¹ É claro, a tal rotineira associação escapa que a teoria é também regra, dever – a exemplo do filósofo que entende seu trabalho como o mais profundo dever moral – e que prática também pode trazer êxtase e alegria – veja-se o músico que toca ou o atleta que faz o gol.

escassez de lugares de reflexão no país a respeito de temas formadores da cultura, em que está incluído o próprio Brasil. Assim, argumento que restava ao romance – estimado no Brasil como a forma literária por excelência, ou a própria literatura – a tarefa de meditar sobre o país, refletir a respeito de sua formação histórica, conjecturar os rumos futuros, além de apontar as feridas da sociedade.

Para Silviano Santiago, a necessidade de pensar o Brasil, de formar a identidade nacional e corrigir a realidade estorva assinaladamente a liberdade literária:

O escritor dos anos 1930, ao menosprezar os argumentos da interpretação modernista como sendo orientados pelo *éthos* cultural e ao fazer intervir a análise marxista na compreensão do processo histórico brasileiro, necessariamente pequena e tardia da imensa História da humanidade – o escritor dos anos 1930, repito, volta ao caminho trilhado por uma política universalista radical, agora culturalmente centrada no materialismo histórico. (...) A produção artística deixa de ser fermento inaugural do multiculturalismo, a serviço da especulação política e da subversão estética, e passa a vir atrelada à crítica da estrutura econômica da sociedade (na época inspirada pelo realismo, soprado de todos os lados da América Latina pelos congressos de literatura de inspiração soviética). *Ao se impor como teleológica*, a estética de fundamento marxista reprime a imaginação do escritor e, ao mesmo tempo, aguça e redireciona radicalmente o seu olhar para o espetáculo miserável da realidade brasileira (...). Afirma Antonio Candido que, na literatura dos anos 1930, “é marcante a preponderância do problema sobre o personagem” (SANTIAGO, 2004, p. 30-31, grifos nossos).

De volta ao tema do lugar do escritor – entenda-se, na esfera pública –, não é exagero afirmar que o homem de letras equilibra-se, como malabarista, entre salvaguardar a liberdade da escrita, o ideal estético que sociopoliticamente se exigia que praticasse, e as dificuldades de sobrevivência em um país onde as alternativas de trabalho para o escritor, sobretudo para o homem culto sem diploma superior, minguavam. Eram poucos os que podiam ostentar o título de “homens sem profissão”, como Oswald de Andrade, que tendo herdado vasta fortuna do pai, grande especulador urbano e vereador, pôde dedicar-se por inteiro à literatura e ao projeto vanguardista brasileiro de que foi protagonista. Os chamados “primos pobres”, protótipo encarnado, como nenhum outro, por Mário de Andrade, herdeiros de fortunas dilapidadas que conservaram de sua origem ilustre apenas o sobrenome, viam-se obrigados a exercer atividade remunerada no “mercado de trabalho intelectual” (MICELI, 1979, p. 118), em que seu rico capital cultural podia ser aproveitado: na vida acadêmica, no jornalismo ou no funcionalismo público. A cooptação dos segmentos da elite pensante pelas esferas do poder perpassa toda a história da intelectualidade brasileira na modernidade e tem exemplos proeminentes pelas décadas de 1930 e 1940: Carlos Drummond de Andrade é chefe de gabinete de Gustavo Capanema, então ministro da Educação; Mário de Andrade dirige o Departamento de Cultura do Município de São Paulo e é líder do Partido Democrático; Graciliano Ramos, Erico Verissimo, Gilberto Freyre e Cecília

Meireles escrevem para publicações governamentais durante o Estado Novo de Vargas; Otto Lara Rezende e Rubem Braga escrevem para os grandes jornais do Rio de Janeiro.

A proximidade do escritor com o aparelho do Estado cria, para o primeiro, a delicada problemática das concessões ideológicas: a aceitação de um cargo oficial significa, para muitos, trair suas convicções políticas e princípios mais arraigados e, sobretudo, o desvirtuamento de sua tarefa como escritor, ao assumir um papel – incômodo – que não é o de escrever. Silviano Santiago, em “O intelectual modernista revisitado”, salienta que Mário de Andrade mostrava-se amplamente consciente das implicações, para o homem de letras, de seu rebaixamento a funcionário público. Ao aceitar a proposta do então prefeito de São Paulo, Fábio Prado, em 1935, para dirigir o recém-criado Departamento de Cultura do Município de São Paulo, o homem que já havia se “suicidado” na década de 1920 por praticar a chamada “arte de ação”, o faz mais uma vez (SANTIAGO, 1989, p. 171).

Bem longe do burocrata, o homem que escreve é aquele que colhe a vivência livre para retirar-se da cena a qualquer momento, de modo a ficar diante dela. Ele é o *outsider*, que, no empenho de observação e imaginação do qual se origina a escrita, deve dispor de tempo e liberdade; o homem inadequado, estranho, dissonante do meio que o cerca, e é esse deslocamento a criar a situação necessária à realização da escrita. Estar no mundo, mas liberado do compromisso de posicionar-se na linha de frente da ação, eis o lugar ideal do escritor.

Literatura incumbida

Diante da demanda de cooperar com a transformação social imposta à intelectualidade das décadas de 1930 e 1940, torna-se desafiador e controverso resguardar a liberdade da forma literária. Os escritores veem-se sob as chamadas “patrulhas ideológicas”, ou a pressão por conformar sua escrita em um modelo consentido de expressão, colocado inteiramente a serviço da propaganda revolucionária socialista e da representação de novas formas da realidade, em que deveriam tomar parte ativa, para além da mera descrição da realidade presente (realismo).

A estética do que viria a ser o chamado *realismo socialista* tem sua essência formulada por Fadeiev, um intelectual ligado ao Estado russo, em 1929. Nela, estabeleceu-se o princípio de que o artista deveria, a partir de então, “servir conscientemente à causa da transformação do mundo” (FERNANDES, 2011, p. 1). Foi somente em 1932, contudo, quando Stalin passa a impor um controle ainda mais ferrenho sobre a produção artística, que surge a expressão *realismo socialista* para designar a então arte oficial. Entre os compromissos da doutrina estavam representar a classe trabalhadora, seus interesses e seu cotidiano, além de declarar a burguesia como inimiga do proletariado.

As ideias do realismo socialista só chegam ao Brasil em 1945, através daquele que era o grande veículo de divulgação da ideologia comunista, a *Tribuna Popular*, que, mais tarde, em 1947, passou a chamar-se *Imprensa Popular*. Tal publicação estava ligada ao Partido Comunista Brasileiro (PCB), cujas realizações tinham a colaboração de artistas como Candido Portinari e Paulo Werneck (FERNANDES, 2011, p. 1-3). Na literatura, Jorge Amado e Graciliano Ramos foram filiados ao Partido, que impunha abertamente normas à produção artística militante. *Subterrâneos da liberdade*, de Jorge Amado, publicada em 1954, é uma trilogia contendo os romances *Os ásperos tempos*, *Agonia da Noite* e *A luz no túnel*, cuja tônica é justamente a tensão entre os setores mais altos da sociedade e o proletariado. Na mesma época, o escritor rompe com o Partido,

quando lança *Gabriela, cravo e canela*, em 1958, seguido de *A morte e a morte de Quincas Berro D'água*, em 1959. Com *Velhos marinheiros*, de 1961, Jorge Amado coroa a fase madura de sua obra, o que, de outro lado, lhe rendeu a eterna antipatia dos comunistas mais encarniçados.

O assédio da orientação doutrinária a todos os veículos e suportes artísticos passa a ser legitimado dentro do discurso utilitarista do realismo socialista, segundo o qual todos os membros e forças da sociedade deveriam prestar-se à satisfação das necessidades básicas do organismo social, o que, obviamente, não exclui a literatura e o escritor. Sob o argumento de ser despojada de utilidade e lugar, a literatura não poderia furtar-se à militância, sendo-lhe possível somente por meio desta recuperar sua função. É Sartre quem sustenta, sem qualquer pejo, em um dos textos capitais da defesa do realismo socialista, *Que é literatura?* (1948), que “um dos principais motivos da criação artística é certamente a necessidade de nos sentirmos essenciais em relação ao mundo” (SARTRE, 2004, p. 34), afirmação capciosa, que apela de maneira subliminar para o discurso do *bom, justo e nobre*, frente à urgência da problemática social. Munido de exemplos de poderoso efeito, Sartre evoca ainda a tragédia do negro nos Estados Unidos, focalizada exemplarmente na obra do escritor Richard Wright, americano negro do Sul dos Estados Unidos. Advogado do engajamento, Sartre dispara: “Poderia R. Wright escrever sobre a Verdade, a Beleza e o Bem quando 90% dos negros do Sul estão privados do direito ao voto?” (SARTRE, p. 72). A consciência naturalmente responderia: “Não.”

Medir o impacto de tal posicionamento é ficar diante, mais uma vez, de uma atribuição de função, em princípio, à arte literária. Se a literatura define-se, em primeiro lugar, como arte, e a arte de contar histórias inventadas, e o escritor, como o intérprete do reino da fantasia no mundo real, no referido momento histórico, a literatura é chamada a ser radiografia eficaz da realidade, e o escritor é um militante dotado de um influente instrumento. Novamente, Sartre faz-se ouvir, desta vez, a defender que o caráter artístico da obra, com o engajamento, permanece intacto e até mesmo se enriquece e diversifica em sua presença:

A arte não perde nada com o engajamento; ao contrário. Assim como a física submete aos matemáticos novos problemas, que os obrigam a produzir uma simbologia nova, assim também as exigências sempre novas do social ou da metafísica obrigam o artista a descobrir nova língua e novas técnicas (SARTRE, p. 23).

O social iguala-se, para ele, a qualquer outro assunto, e se é forçoso que o escritor fale de alguma coisa, para além dos limites do purismo estético, por que o social estaria excluído das opções de que dispõe? Sartre deseja demonstrar, ao que parece, que o escritor não deixa de gozar de liberdade na então contingência histórica, mas, sendo o social imperioso, como poderá ele voltar-se para outro tema e fazer da literatura mero objeto autista de seu culto estético? Segundo o filósofo, a literatura não é deliberadamente mobilizada para a divulgação ideológica; antes, os responsáveis por ela são constrangidos ao reconhecimento da realidade social como a temática mais premente, e por isso legítima, de ser representada.

A concepção de escritor apresentada por Sartre interessa igualmente à justificativa do social como objeto da obra literária: “O escritor é mediador por excelência, e o seu engajamento é a mediação. Mas, se é verdade que se deve pedir

contas à sua obra a partir da sua condição, é preciso lembrar ainda que a sua condição não é apenas a de um homem em geral, mas também, precisamente, a de um escritor.” (SARTRE, p. 62). “Mediador” sugere alguém que está no meio, a estabelecer ponte ou comunicação entre as partes envolvidas. Assim, o escritor seria o arauto ou porta-voz, aquele que tem a habilidade de articular o pensamento, da qual o homem comum não é possuidor, e de transmiti-lo a todos os segmentos da sociedade com finalidade transformadora.

Nessa perspectiva, não surpreende acrescentar ser inconcebível que o ofício do escritor torne-se serviço remunerado, isto é, que o escritor se profissionalize. Para Sartre, a escrita, precisamente porque engajada, não pode ser senão gratuita e desinteressada; do contrário, ela representaria o triunfo da burguesia, o que “questiona a própria essência da literatura” (SARTRE, p. 86). No que concerne ao universo brasileiro, para Sartre, os escritores enfrentariam duplo impasse: além da pressão pela prática engajada da literatura e o não lugar na esfera pública, ver-se-iam ainda diante do difícil impasse entre ceder aos ditames ideológicos e a necessidade de sustento, pois, ainda que satisfazendo a demanda da militância por meio da literatura, não lhes seria legítimo obter qualquer contrapartida financeira.

Contudo, parece-me justo e acertado fazer a defesa, não de uma arte alienada, refratária aos problemas de seu tempo-espço, mas de sua liberdade para tratar, *ou não*, ou *também*, daquilo que corresponde à sua realidade visível e imediata. Não é acessório dizer que é a liberdade da arte, produto da atividade de contemplação, a assim defini-la, isto é, seu direito de desincumbir-se da *ação* em nome da *criação*. Ademais, eximindo-me por ora de um maior aprofundamento no mérito do que é arte, não se pode ignorar que ela se constitui, primordialmente, na invenção criativa e está a serviço da beleza e do prazer, além de comportar a expressão da subjetividade. A literatura, em particular, celebra a imaginação, sendo ficcional por excelência. Desse modo, ela está livre para transitar pelo infinito dos mundos, do absurdo, do insólito, do extraordinário. Desde que seja consistente internamente, ela tem vida independente do mundo exterior, de modo que nada lhe deve.

O escritor *pode*, igualmente, tematizar sua época e sua aldeia, desde que, ao fazê-lo, se conserve *artista*, rejeitando abraçar o projeto messiânico de curar as mazelas da realidade em que está inscrito como homem empírico, e não reprima sua índole imaginativa pressionado por circunstâncias políticas. Seu compromisso verdadeiro está em proporcionar prazer e entretenimento ao leitor, fazê-lo percorrer a rica paleta das emoções humanas e tornar crível a história que conta, seja ambientada no bairro onde mora ou em um planeta distante. Em se tratando de literatura, a única *realidade* que importa é aquela a que as palavras dão vida e as personagens, corpo e voz.

Mário de Andrade: um homem cindido

“(...) pra meu espírito vale mais lançar uma biblioteca popular ou fazer uma pesquisa etnográfica do que escrever uma obra-prima.”

(Mário de Andrade em carta a Otávio Dias Leite)

Mário de Andrade pode ser considerado o representante máximo da contradição de que padecem os escritores brasileiros nas décadas de 1920 a 1945. O revolucionário em Mário toma a peito a necessidade inalienável de mudar os rumos do Brasil, de maneira a inseri-lo no rol das nações modernas e civilizadas. Para tanto, entende ser imprescindível, primeiro, “descobrir o Brasil” – este então ilustre desconhecido dos

próprios brasileiros – pelo caminho da cultura, entrando em contato com as expressões populares, as variedades linguísticas, manifestações folclóricas e todo o rico patrimônio inexplorado do “continente” Brasil.

O projeto modernista de desbravamento do país – a viagem ao interior do Brasil – estava na base da aspiração estética dos modernos: engendrar uma arte e cultura que se relacionasse com a tradição europeia ao mesmo tempo que ostentasse uma cor genuinamente e inconfundivelmente brasileira, para além dos estereótipos do exotismo que sempre acompanharam qualquer referência ao Brasil. Do barroco mineiro, do carnaval carioca e do índio do Norte seria, pois, extraída essa quintessência. Mas, diante de uma ocupação tão nobre e absorvente, que espaço restava à expressão do escritor em Mário de Andrade?

Naturalmente, como embaixador da modernidade e autoridade estética entre seus contemporâneos, Mário sofre com o “complexo do polígrafo”, ou o acúmulo de funções do “intelectual total”, cuja competência cultural abrange muitos domínios, “da literatura às belas-artes e à música, do folclore à etnografia e à história” (MICELI, 1979, p. 25-26). Contudo, jamais escondeu que seu compromisso social vinha antes de sua realização como escritor. E mesmo a literatura é usada como instrumento para civilizar o Brasil, indagar a respeito de sua formação histórica, propor reflexão sociológica e elaborar teses que possivelmente contribuíssem para a compreensão de um país ainda incógnito para os seus. Não por acaso, ser o bastião cultural da modernidade no Brasil soma-se à necessidade do “arame” para viver. Mário buscou estar no exercício direto de seu ideal quando ocupa o cargo de diretor do Departamento de Cultura de São Paulo (no qual pôde desenvolver seu projeto em pesquisas folclóricas e colocar-se como formulador de políticas culturais que pretendiam atingir as camadas menos privilegiadas da sociedade), é líder do Partido Democrático e quando das inúmeras publicações periódicas para as quais contribuiu, que se encarregavam da divulgação da estética e do projeto modernista.

Ao adentrar o terreno franco da literatura, Mário não se destitui de projeto. O compromisso é evidentemente demasiado forte, mesmo quando o ficcionista entra cena. Como revelam duas de suas obras – a primeira, certamente a mais célebre e emblemática, *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter* (1928) – e a segunda – *Quatro pessoas* (1938) –, a ficção marioandradina é tímida, isto é, não desobrigada da necessidade de pesquisar o caráter nacional, levanta um voo que se poderia dizer “rasante”, a despeito do sincero esforço de um aplicado Mário.

Guardada a importância de *Macunaíma* para a literatura brasileira, com a sintonia com a renovação estética empreendida pelas vanguardas, e para a consolidação do estatuto da modernidade no Brasil a partir de uma tomada de consciência da ausência de um caráter na cultura e no homem brasileiro, representada em *Macunaíma*, o livro não existe como ficção independente – ou “caso inventado”, nas palavras de Mário – e dificilmente pode ser lido de forma descontextualizada, sem evocar os muito particulares caminhos da formação histórica, social e cultural do Brasil. No processo de composição, Mário procedeu de modo a criar uma mistura de elementos culturais tipicamente brasileiros, ou seja, ligados às muitas e diversas tradições populares que povoam o celeiro cultural brasileiro, as quais ficaram silenciadas sob as tradições do homem branco. Para lograr o que pretendia com a obra, Mário se serve das inúmeras viagens que fez pelo Brasil, conforme o propósito modernista de desvendá-lo. Em carta de 1927 a Luís da Câmara Cascudo, o escritor assim explica o empreendimento:

Não sei se te contei ou não mas em dezembro estive na fazenda dum tio e...escrevi um romance. Romance ou coisa que o valha, nem sei como se pode chamar aquilo. Em todo caso chama-se *Macunaíma*. É um herói taulipangue bastante cômico. (...) Minha intenção foi esta: aproveitar no máximo possível lendas tradições costumes frases feitas etc. brasileiros. E tudo debaixo dum caráter quase sempre lendário porém como lenda de índio e negro. O livro quase que não tem nenhum caso inventado por mim, tudo são lendas que relato. Só uma descrição de macumba carioca, uma carta escrita por Macunaíma e uns dois ou três passos do livro são de invenção minha, o resto tudo são lendas relatadas tais como são ou adaptadas ao momento do livro com pequenos desvios de intenção. (...) Um dos meus cuidados foi tirar a geografia do livro. Misturei completamente o Brasil inteirinho como tem sido minha preocupação desde que intentei me abrasileirar e trabalhar o material brasileiro. Tenho muito medo de ficar regionalista e me exotizar pro resto do Brasil (MORAES, 2010, p. 123).

Trata-se, como definiu o próprio Mário, de uma coletânea de lendas e costumes brasileiros, o que dá a estrutura de uma rapsódia, e não de um romance, como ainda hoje é erroneamente referido. A escolha de tal gênero, ao lado da intenção confessa em sublinhar um aspecto brasileiro, significativamente revela um voltar-se da obra para fora, em que a invenção literária – embora naturalmente ela não possa ser negada na obra, já que existe uma manipulação criativa na maneira como os traços culturais são arranjados – parece não ser a tônica, nem mesmo a prioridade. Do ponto de vista da criação, *Macunaíma* é exemplar da obra comprometida com a representação – e demonstração – da realidade, como o é também *Quatro pessoas*, caso interessante do excesso de projeto, do vezo de explicar e teorizar a realidade, sem afirmação da independência criativa da literatura em mergulhar em seu próprio mundo – e buscar outros.

Quatro pessoas, por sua vez, é um romance – ou, a bem dizer, um projeto de romance – bastante sugestivo da dificuldade, por assim dizer, em levar a bom termo a intenção de produzir uma verdadeira obra de ficção. Em 1938, Mário pede demissão da chefia do Departamento de Cultura de São Paulo e se muda para o Rio de Janeiro, onde assume o cargo de professor na Universidade do Distrito Federal. É quando dá início à escrita do livro – proposta de “estudar por meio de dois amigos íntimos a doutrina de Marañon sobre ser o verdadeiro macho o que se fixa em amar uma fêmea só” (ANDRADE, 1985, p. 35). O texto, que se constrói em torno de quatro personagens – dois casais –, nasce como um projeto glorioso de uma espécie de romance psicológico, no aparente intento de usar o fluxo de consciência como procedimento romanesco, ou mesmo realizar o texto com um narrador em onisciência que “não fosse o próprio Mário”. O resultado, como se pode verificar à medida que progredimos na leitura do texto, é um desajeitado “meio do caminho” entre os dois processos: a análise psicológica é feita sem a técnica madura; as personagens não têm voz, o que fica evidente na carência de diálogos; o narrador é entidade massacrante e inoportuna, que conduz o romance à rédea curta, de modo que o texto não ganha ritmo e fluidez. Por fim, o narrador não é uma instância textual, mas o próprio mal disfarçado Mário de Andrade a falar, com seus particularismos linguísticos e o brasileirismo por que se

celebrizou, presente tanto nos textos literários quanto em sua correspondência. É provável que o próprio Mário tenha detectado tais problemas, já que abandonou a escrita do romance em 1943. Nas passagens a seguir, é possível ter uma amostra da fragilidade do texto:⁸²

Deixou os braços desalentado, num gesto de juvenilidade graciosa, vagamente feminina. Abaixou o rosto para o lado, num desamparo infeliz, um daqueles seus gestos instintivos, sem nenhum cálculo, em que de tal forma se misturavam nele uma eterna juvenilidade perdoável e o trágico do homem forte ferido, que era ao mesmo tempo drama e esplendor, invencível. Confessou:

— Eu gosto muito dela, sim... (...)

— Maria, o que ‘ocê tem! você está cansada, não!...e segurou-a pelos braços lhe soerguendo um bocado o busto, que ela largara sobre as ancas, acentuando ainda mais a sua incorreção de mulher um bocado baixa (ANDRADE, 1985, p. 78 e 80).

De todas as suas contribuições para a cultura e a literatura brasileiras, o empenho contínuo de “fazer” o Brasil sobressai entre as atenções de Mário de Andrade, que encarna modelarmente o dilema – tantas vezes dramático – entre escrever em nome da militância e escrever em nome da literatura.

Bastante lúcido do que lhe cabe como artista, mas menos razoável que o amigo, faz, em carta a ele, a defesa do escritor “torre-de-marfim”. Habitando-a, ele não se converte em um inquilino do sublime; a torre é a trincheira de onde deve combater como lhe é mais natural: com palavras. As mesmas mãos que, dispensadas de sujarem-se com a política dos homens, encontrarão na torre a situação de liberdade ideal à escrita:

Pela primeira vez se impôs a mim o meu, nosso destino de artistas, a Torre de Marfim. Eu sou um torre-de-marfim e só posso e devo ser legitimamente um torre-de-marfim (...) *o intelectual, o artista, pela sua natureza, pela sua definição mesma de não conformista não pode perder a sua profissão, se duplicando na profissão de político*. Ele pensa, meu Deus! e a sua verdade é irrecusável para ele. Qualquer concessão interessada pra ele, prá sua posição política, o desmoraliza, e qualquer combinação, qualquer concessão o infama. É de sua torre-de-marfim que ele deve combater, jogar desde o guspe até o raio de Júpiter, incendiando cidades. Mas da sua torre (ANDRADE, p. 243, grifos nossos).

⁸² Para uma melhor perspectiva das ressalvas feitas ao romance de Mário, ver a edição crítica de Maria Zélia Galvão de Almeida (1985), na qual consta, além do romance anotado, o projeto ou esquema original de Mário de Andrade para a obra.

À posição discursiva assumida por Mário, acrescente-se: o escritor, escreva da ilha, da torre, de Pasárgada ou Shangri-Lá, é livre para eleger sua matéria, desde que o faça, primeiro, para contar uma boa e inesquecível história.

Referências Bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. O que o contemporâneo? In: _____. **O que é o contemporâneo?** Chapecó: Argos, 2010. p. 55-73.

ANDRADE, Carlos Drummond de. Divagações sobre as ilhas. In: **Passeios na ilha**. 2. ed. São Paulo: José Olympio, 1975. p. 3-7.

ANDRADE, Mário de; ANDRADE, Carlos Drummond de. A lição do amigo: cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade. 2. ed. rev. Rio de Janeiro: Editora Record, 1988.

ANDRADE, Mário. **Quatro pessoas**. Edição crítica de Maria Zélia Galvão de Almeida. Belo Horizonte: Itatiaia, 1985. (Coleção Buriti, 24)

CARVALHO, Olavo de. **O jardim das aflições**. 2. ed. São Paulo: É Realizações, 2000. Cap. VI § 17, p. 110-119. (Adaptado por Marcus Vinícius de Freitas).

FERNANDES, Karina Pinheiro. O povo é arte: as ilustrações em periódicos do PCB e o realismo socialista no Brasil. In: XXVI SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 2011, São Paulo. [Anais... eletrônicos...]. Disponível em: <https://docs.google.com/file/d/0B8_gvWjrwU3ZdnZRa09rbTlrLVk/edit?pli=1>.

FREITAS, Marcus Vinícius. **A Literatura e os Ofícios**. In: SEMINÁRIO ARTE EDUCAÇÃO, MUSEU DE ARTES E OFÍCIOS, Belo Horizonte, 9 novembro 2006.

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. Instinto de nacionalidade. In: _____. **Obras completas de Machado de Assis**. São Paulo: Nova Aguilar, 2000. v. 3.

MICELI, Sérgio. **Os intelectuais e a classe dirigente no Brasil (1920-1945)**. São Paulo; Rio de Janeiro: Difel, 1979.

MORAES, Marco Antonio de (Org.). **Câmara Cascudo e Mário de Andrade – cartas, 1924-1944**. São Paulo: Global, 2010.

MORAES, Marco Antonio de (Org.). **Mário e Otávio**. Cartas de Mário de Andrade a Otávio Dias Leite. São Paulo: Imesp, 2006.

SANTIAGO, Silviano. A atração do mundo: políticas de globalização e de identidade na moderna cultura brasileira. In: _____. **O cosmopolitismo do pobre**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004. p. 11-44.

SANTIAGO, Silviano. O intelectual modernista revisitado. In: _____. **Nas malhas da letra**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 165-175.

SARTRE, Jean-Paul. **Que é literatura?** 3. ed. Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 2004.

VERISSIMO, Erico. A liberdade de escrever (entrevista a Jorge de Andrade). In: _____. **A liberdade de escrever** (entrevistas sobre literatura e política). Maria da Glória Bordini (Org.). Porto Alegre: EDUFRGS; EDIPUCRS; Prefeitura de Porto Alegre, 1997.

BREVES CONSIDERAÇÕES SOBRE A *CIDADE DO SOL*: UMA UTOPIA DO TARDO RENASCIMENTO

Regina Maria Carpentieri Monteiro (UNICAMP/FAPESP)

RESUMO: Tommaso Campanella redigiu “A Cidade do Sol”, em italiano, em 1602. A obra é um diálogo entre um timoneiro genovês, integrante da frota de Colombo, e um cavaleiro da Ordem dos Hospitalários de São João de Jerusalém. Genovês esteve em Cidade do Sol e retornou para contar tudo o que viu. Em seu relato, acompanhado com entusiasmo por seu interlocutor, Hospitalário, ele descreve detalhadamente a estrutura institucional e o modo de vida dos habitantes deste mundo distante, desconhecido e completamente distinto do europeu. A proposta deste trabalho é tecer breves considerações sobre a narrativa de Campanella, examinando as personagens do colóquio, a estrutura física de Cidade do Sol e sua forma de governo.

PALAVRAS-CHAVE: Utopia, Campanella, Cidade do Sol.

A Cidade do Sol, redigida por Tommaso Campanella, em 1602, originalmente em italiano, é um “diálogo”⁸³ entre um cavaleiro da Ordem dos Hospitalários de São João de Jerusalém e um timoneiro⁸⁴ genovês da frota de Cristóvão Colombo. Genovês esteve em Cidade do Sol e relata minuciosamente a Hospitalário tudo o que viu. Sob o seu ponto de vista, conhecemos a estrutura institucional da urbe e o modo de vida de seus habitantes. Hospitalário inicia o diálogo, perguntando ao viajante sobre sua jornada - “— Vamos, peço-lhe, conte finalmente o que lhe aconteceu durante essa viagem” (CAMPANELLA, 1978, p. 245). O Cavaleiro faz pequenas intervenções ao longo da conversa, elaborando perguntas, tecendo comentários e objeções.

À pergunta inicial, Genovês responde sucintamente que foi forçado a desembarcar na ilha de Taprobana⁸⁵ após dar a volta ao mundo. O viajante não fornece nenhum detalhe sobre esta aventura ou o motivo desta constrição, diz apenas que, já em terra firme, foi obrigado a se refugiar em um bosque com medo da ira de nativos, onde foi encontrado por homens e mulheres armados que, de boa vontade, conduziram-no à Cidade do Sol.

As duas primeiras falas do navegador resumem sua chegada a este lugar desconhecido. Do modo como o texto foi elaborado, subentende-se que Hospitalário conhecia as peripécias que levaram Genovês a Taprobana e os motivos de seu desembarque forçado. Diz o timoneiro: “— Já lhe disse como fiz a volta da terra e, por

⁸³ A informação de que se trata de um diálogo consta do subtítulo de *A Cidade do Sol*. A forma de diálogo constitui influência de Platão (BERRIEL, 2008) e de Thomas Morus. No artigo 6º da primeira questão sobre a ótima república, Campanella escreve que *Utopia*, de Morus, serviu de exemplo para que ele desenvolvesse sua república imaginária (CAMPANELLA, 1978, p. 278). Na edição italiana organizada por Seroni e na edição italiana de Ernst, o substantivo “diálogo” vem acompanhado do adjetivo “poético”. Na versão brasileira de Lôbo, a expressão “diálogo poético” não aparece, consta apenas “diálogo”.

⁸⁴ Nas versões de Ernst e de Seroni, Genovês é apresentado como “nochiere del Colombo”, isto é, timoneiro de Colombo, em italiano. Na tradução de Lôbo, Genovês é identificado como almirante e não como o marinheiro que teria assumido o timão de uma das naves do descobridor Cristóvão Colombo. Utilizarei as informações das edições italianas por julgá-las importantes, apesar de haver optado pela versão de Lôbo para o desenvolvimento deste trabalho.

⁸⁵ Camões faz referência à Taprobana em “Os Lusíadas”, hoje Sri Lanka ou Ceilão. Os primeiros europeus a desembarcarem no Ceilão foram os portugueses em 1505. É um país insular da Ásia, localizado na extremidade sul do subcontinente indiano. O Estreito de Palk, a noroeste, o separa da Índia.

fim, perto da Taprobana, como fui constringido a desembarcar (...)” (CAMPANELLA, 1978, p. 245). O restante do livro trata de Cidade do Sol.

Campanella coloca o leitor em meio a um diálogo já iniciado, isto é, “in media res”. Tem-se a impressão de que o colóquio ocorreu da maneira como foi registrado. Não existe a figura do narrador como entidade que enuncia a história e que compõe o caráter das personagens. Como mencionado, Genovês desempenha o papel de mediador da narrativa, tudo o que se sabe da cidade foi selecionado e interpretado por ele.

Não se sabe ao certo o local onde se desenvolve a conversa, nem a época em que ela ocorre. Provavelmente os interlocutores estão em alguma parte litorânea da Europa, pois Genovês, a certa altura, informa que deve ir embora para não perder o navio. É provável ainda que o encontro ocorra em um dia do final do século XVI, porque o viajante, igualmente, menciona as renovações do “século vindouro” (CAMPANELLA, 1978, 272). Como referido anteriormente, Campanella professou durante toda a sua vida a crença no advento de um tempo de bem-aventuranças. Quando retornou à Calábria em 1598, o astrólogo Campanella encontrou nas estrelas e nos planetas sinais de que esse período se aproximava. Sendo assim, engajou-se em um movimento de insurreição que pretendia livrar o povo calabrês da opressão espanhola e deflagrar as transformações que levariam à “età dell’oro”. Genovês fornece outra indicação sobre o tempo histórico quando exalta a enorme quantidade de livros que foram impressos “neste último século” (CAMPANELLA, 1978, 272), graças à invenção da imprensa.

Em relação aos personagens, Campanella limita-se a fornecer breves informações no subtítulo da obra: Genovês é piloto de Colombo e o cavaleiro é o grão-mestre de sua ordem.

O marinheiro é identificado como proveniente de Gênova, cidade portuária, terra natal de Colombo, almirante da frota que descobriu o Novo Mundo em 1492. À semelhança de Morus, Campanella escolhe um navegador para ligar a Europa a um universo totalmente novo e distinto do conhecido⁸⁶. Antes de aportar em Cidade do Sol, onde as pessoas convivem pacificamente e onde a natureza constitui fonte de harmonia⁸⁷, Genovês realizou a volta ao mundo, isto é, atravessou regiões inóspitas, superou as enormes dificuldades e privações das travessias marítimas e encarou o desconhecido. Este personagem, corajoso e aventureiro, remete o leitor da época de Campanella aos mitos, lendas e fantasias que locais desconhecidos e misteriosos despertavam na imaginação do homem europeu, fascinado pelos detalhes e curiosidades da América, descritos por Américo Vespúcio em suas cartas a Lorenzo il Magnifico⁸⁸. Durante o colóquio, o navegador revela-se admirado com a arquitetura de Cidade do Sol, com a forma racional de governo, com a fraternidade existente entre os solares, com as invenções que facilitam o cotidiano, o sistema de educação e geração etc. Quando Hospitalário o contesta sobre as características da urbe e de seu povo, ele apenas explica como as coisas se dão na sociedade solar. Na parte final do livro, o timoneiro mostra-se um grande conhecedor de astrologia ao reproduzir as conjunções astrais que, segundo os solares, indicam o estabelecimento de uma monarquia universal.

⁸⁶ Em *Utopia*, Rafael Hitlodeu é o navegante português, membro da frota de Américo Vespúcio, que, afortunadamente, visitou utopia e retornou para contar tudo o que viu.

⁸⁷ A Cidade do Sol revela-se totalmente diversa do mundo europeu. A Calábria de Campanella enfrentava a desordem social, a pobreza, a ameaça turca e os excessos do vice-reino napolitano e da Igreja, comprometida com a Coroa Espanhola e com a perseguição de hereges, etc. Os efeitos da Reforma Protestante e da Contrarreforma repercutiam em toda Europa, assolada por conflitos religiosos.

⁸⁸ Graças à tipografia, as cartas de Vespúcio, reunidas no livro *Mundus Novus* e publicadas em 1503, circularam por toda a Europa no século XVI e foram lidas com muito interesse.

Quando, porém, e não custará muito, a abside de Saturno entrar no Capricórnio, a de Mercúrio no Sagitário, a de Marte na Virgem, após as primeiras e grandes conjunções e a aparição de uma nova estrela em Cassiopéia, surgirá uma nova monarquia, verificar-se-á a plena reforma das leis e das artes, entender-se-ão os profetas e, no universo plenamente regenerado, a santa nação ver-se-á cumulada de toda sorte de bens (CAMAPNELLA, 1978, p. 272).

A passagem citada refere-se ao projeto político de Campanella de reunião da humanidade sob a autoridade pontifical. Em *Monarchia di Spagna*, ele atribui ao rei espanhol a tarefa de unificar todos os povos, colocando-os sob a tutela do papa. No final de sua vida, refugiado em Paris e conselheiro de Richelieu, o filósofo calabrês escreve *Monarchia di Francia*, passando este encargo à coroa francesa.

Genovês, embora deixe transparecer seu entusiasmo, faz poucos comentários. Ele se limita a fornecer respostas longas e detalhadas ao Grão-Mestre, acrescentando, algumas vezes, conteúdos que não foram objeto da pergunta de seu interlocutor.

G.-M. — Pode explicar-me, agora, o sistema de eleição dos magistrados?

Alm. — Antes de lhe expor o método de vida dessa gente, não me é possível satisfazer plenamente ao seu pedido (CAMPANELLA, 1978, 250 e 251)

A seguir, citamos um dos raros trechos em que o viajante expressa um julgamento. Trata-se de um comentário do viajante sobre a alegria dos solares em servir à mesa e participar dos serviços realizados nas cozinhas e nas enfermarias, contrastando o costume solar com a realidade da Europa de seu tempo.

Não têm o sórdido costume de possuir servos, bastando-lhes e, muitas vezes, sendo até excessivo, o próprio trabalho. Entre nós, infelizmente, vemos o oposto. Nápoles tem uma população de setenta mil pessoas, mas só quinze mil trabalham e são logo aniquiladas pelo excesso de fadiga. As restantes estão arruinadas pelo ócio, pela preguiça, pela avareza, pela enfermidade, pela lascívia, pela usura, etc., e, para maior desventura, contaminam e corrompem um infinito número de homens, sujeitando-os a servir, a adular, a participar dos próprios vícios, com grave dano para as funções públicas. Os campos, a milícia, as artes, ou são desprezadas ou, com ingentes sacrifícios, pessimamente cultivadas por alguns. (CAMPANELLA, 1978, p. 257).⁸⁹

Em algumas passagens, o marinheiro lamenta-se por não se recordar de tudo e por estar preocupado com a partida de seu navio. Ele se mostra temeroso, mas não fornece os motivos de seu receio.

⁸⁹ Nas versões italianas de Ernst e de Seroni, os dados informados sobre a população de Nápoles são trezentos mil habitantes dentre os quais somente cinquenta mil trabalham.

Alm. — Oh! Se me lembrasse de tudo, se não estivesse pensando na partida e se não receasse nada, poderia dizer-lhe coisas muito mais admiráveis, mas perderei o navio se não me apressar a ir-me embora (CAMPANELLA, 1978, p. 270).

Diante da insistência de Hospitalário, Genovês continua o seu relato, mas informa que possui muitos afazeres e que deve partir: “Peço-lhe, porém, que me deixe partir, pois que, fora daqui, me chamam mil afazeres” (CAMPANELLA, 1978, p. 272). O diálogo encerra-se com a recusa do marinheiro em levar adiante o colóquio: “— Não posso, não posso” (CAMPANELLA, 1978, p. 276).

Sobre o outro protagonista - o Grão-Mestre -, pode-se afirmar que se trata de um interlocutor interessado e maravilhado com o relato do navegador. Interjeições e exclamações fazem parte de sua fala e, à medida que o diálogo se desenvolve, ele se revela ainda mais entusiasmado: “Continue, vamos, suplico-lhe, continue” (CAMPANELLA, 1978, p. 246); “Irra, que são bem profundos” (CAMPANELLA, 1978, p. 270); “Oh! Como raciocinam bem” (CAMPANELLA, 1978, p. 272).

Hospitalário pontua o desenvolvimento do relato. O roteiro e os temas são, em grande parte, dados por ele. Ele demonstra interesse sobre a estrutura física da cidade, a forma de governo, a religião, o ritual de sacrifício, os alimentos e bebidas etc.

O cavaleiro demonstra conhecer profundamente a filosofia de Platão, Aristóteles, Santo Agostinho, São Tomás de Aquino. Trata-se, na verdade, do Grão-Mestre de uma congregação cristã, ou seja, um representante da doutrina católica que ocupa o mais alto posto de sua congregação. A Ordem dos Hospitalários de São João de Jerusalém foi fundada no início do século XII com a finalidade de prestar assistência hospitalar e religiosa aos cristãos que viajavam à Terra Santa. Difundiu-se, de modo amplo, na Europa e na Palestina e, ao longo do tempo, estruturou-se militarmente para proteger os peregrinos de Jerusalém contra os muçulmanos. A ordem estabeleceu-se, inicialmente, em Rhodes, mas, em 1529, sua sede era em Malta. Seus membros são conhecidos como cavaleiros de Malta.

Como se disse, no início da obra, Genovês relata sumariamente a sua chegada à Cidade do Sol e, em seguida, inquirido por Hospitalário, passa a indicar a localização da cidade e a descrever suas construções. As referências geográficas são vagas: uma vasta planície, onde se eleva uma alta colina, abaixo da linha do Equador⁹⁰.

A cidade de Campanella está isolada do resto do mundo. O visitante europeu deve enfrentar uma longa viagem se quiser conhecer a urbe. Como observa Dubois, “a utopia se situa sempre – ou quase – no limite do mundo conhecido” (2009, p. 36). Morus escolhe o Oceano Atlântico Meridional para sediar Utopia. Campanella, menos de um século depois, escolhe o Índico, “muito mais longe e misterioso que o Oceano Atlântico” (FIRPO, 2005, p. 231)⁹¹. “O oceano que circunda a ilha exprime ao mesmo tempo uma ruptura e uma proteção” (DUBOIS, 2009, p. 36). O insularismo impede o contato da comunidade com o exterior e a protege do “campo magnético do real” (DUBOIS, 2009, p. 37). Além disso, a escolha de um local distante e existente fornece verossimilhança à narrativa, impossibilita a verificação das ideias e dos fatos narrados e

⁹⁰ Trata-se de zona de clima favorável. A localização da cidade obedece a um critério racional. Na linha do Equador, as temperaturas são medianas. Além disso, “achando-se sobre uma elevação, apresenta ela uma capacidade bem maior do que se estivesse situada numa planície ininterrupta” (CAMPANELLA, 1978, p. 245).

⁹¹ No século XVII, o Oceano Atlântico já era bem explorado pelos navegantes europeus. Talvez, este seja o motivo de Campanella ter escolhido os mares do Índico para situar sua cidade.

busca o convencimento do leitor. “Por que esta necessidade de evasão pela geografia? Porque, evidentemente, em um mundo conhecido surgiria instantaneamente o desmentido” (FIRPO, 2005, p. 229).

Além do percurso marítimo, obstáculos artificiais dificultam o ingresso do estrangeiro na urbe solar. Segundo o timoneiro, as complexas estruturas de defesa tornam inviável o ingresso de qualquer forasteiro ao primeiro de seus sete muros⁹².

A cidade foi construída de tal forma que, se alguém, em combate, ganhasse o primeiro recinto, precisaria do dobro das forças para superar o segundo, do triplo para o terceiro, e, assim, num contínuo multiplicar de esforços e de trabalhos, para transpor os seguintes. Por essa razão, quem se propusesse expugná-la precisaria recomeçar sete vezes a empresa. Considero, porém, humanamente impossível conquistar apenas o primeiro recinto, de tal maneira é ele extenso, munido de terraplenos e guarnecido de defesas de toda sorte, torres, fossas e máquinas guerreiras (CAMPANELLA, 1978, p. 245).

As sete muralhas que circundam a cidade recebem o nome dos sete planetas. Ao longo delas, estão grandiosos palácios, compostos por galerias e ornados com belas pinturas. Quatro portas de ferro⁹³ e quatro estradas, que imitam os pontos cardeais, comunicam-se entre e si e dão acesso ao centro da cidade, onde, no local mais alto da montanha, situa-se seu templo. “Ir de um muro a outro é ao mesmo tempo adentrar no coração da cidade e ascender ao seu pico mais elevado” (CODIGNOLA, 2008, p. 87).

O templo está construído sobre “maciças e elegantes colunas” (CAMPANELLA, 1978, p. 246) e, à semelhança da cidade, possui a forma de um círculo; a cúpula maior compreende uma menor e mais elevada, cujo meio possui uma abertura situada diretamente sobre o altar⁹⁴; na abóboda maior estão pintados os paralelos, os meridianos e as estrelas da primeira a sexta grandeza, com versos que indicam seus nomes e os efeitos que provocam nas coisas terrestres; sobre o altar, dois globos, um maior e outro menor, simbolizam, respectivamente, o céu e a Terra, representações que estão em perfeita harmonia com as da cúpula; em seu interior, sete lâmpadas acesas representam cada um dos planetas; quarenta e nove sacerdotes e religiosos ocupam as celas construídas nas galerias do templo.

O templo é todo redondo e não está encerrado entre as muralhas, mas apoiado em maciças e elegantes colunas. A abóbada principal, obra admirável, ocupando o centro ou o polo do templo, compreende uma outra, mais elevada e de menores dimensões, que apresenta no meio uma abertura, diretamente

⁹² Em Utopia, no porto, rochas submersas oferecem um perigo mortal a pilotos de navios intrusos. Somente os utopianos conhecem os caminhos seguros e os pontos de referência, localizados, estrategicamente, ao longo da costa. Qualquer esquadra inimiga poderia ser facilmente destruída com o simples deslocamento destes sinais.

⁹³ Estas portas são grandes e pesadas, mas são abertas e fechadas de modo fácil, graças à engenhosidade dos solares, que estão sempre desenvolvendo ou aprimorando seus instrumentos de trabalho e as técnicas das artes e das ciências.

⁹⁴ A abertura da cúpula menor, provavelmente, permite que os raios solares iluminem diretamente o altar em determinada hora do dia, mas isso não está explícito na utopia.

voltada para cima do único altar, situado no meio do templo e todo cercado de colunas (...). Em cima do altar, há dois globos: no maior está pintado todo o céu, e no menor a terra. Na área da abóbada principal, estão pintadas as estrelas celestes, da primeira à sexta grandeza, todas assinaladas com seus nomes, seguidos de três versículos que revelam a influência que cada estrela exerce sobre as vicissitudes terrenas. Os polos e os círculos maiores e menores, segundo o seu aproximado horizonte, acham-se indicados, mas não acabados no templo; de vez que em baixo não há muralha; parecem, contudo, existir em sua inteireza, dada a relação com os globos colocados em cima do altar. O pavimento é ornado de pedras preciosas, e sete lâmpadas de ouro, cada qual com o nome de um dos sete planetas, ardem continuamente (CAMPANELLA, 1978, p. 246).

Como se pode observar, o local mais sagrado da Cidade assemelha-se a um microcosmo. A imagem dos dois globos dispostos no altar, disposto no centro do templo – o fulcro da urbe – revela a ideia, tipicamente renascentista, de correspondência entre microcosmo e macrocosmo. O templo simboliza o Sol e as circunscções, os planetas. “A cidade recorda na geometria e no número de seus elementos outros fenômenos celestes ou naturais (os planetas, os pontos cardeais, os ventos, etc.)” (CODIGNOLA, 2008, p. 87). Neste mesmo sentido, Dubois afirma que “na Cidade do Sol o templo cumpre o papel de centro” (DUBOIS, 2009, p. 39). Sobre o simbolismo dos planos organizacionais das utopias, o estudioso francês escreve:

A cidade é no espírito dos utopistas um “mesocosmo” ou “metacosmo”. As cidades imaginárias constituem uma etapa nas trocas e correspondências que unem microcosmo e macrocosmo: o acordo fundamental do homem e do cosmo é, com efeito, uma das constantes do pensamento humanista nutrido de platonismo e de ocultismo (DUBOIS, 2009, p. 38).

Segundo Berriel, o desenho urbano da utopia campanelliana simboliza o sistema solar de Nicolau Copérnico:

Essa *polis* filosófica reproduz o desenho de Copérnico configurando o sistema solar, com sete zonas concêntricas e circulares, bem fortificadas, e com o nome dos sete planetas. Ao centro está um templo redondo, coração e cérebro da cidade (BERRIEL, 2008, p. 111).

Para Codignola, a escolha de Campanella de situar o templo no ponto fulcral da cidade sinaliza “que a religião ocupa neste Estado uma posição suprema” (2008, p. 87). No edifício, são ministrados os estudos relacionados com as “coisas divinas”⁹⁵.

⁹⁵ Em *Civitas Solis*, como se viu, a forma circular – os sete anéis – expressa a racionalidade do plano urbano. As construções ordenadas garantem o seu funcionamento perfeito. Não existem problemas de trânsito, de defesa, de distribuição de alimentos, de locomoção, de localização etc.

O segundo tema a que se dedica Genovês diz respeito ao governo da Cidade. Hospitalário o interroga: “— Homem generoso, explique-me o modo por que se rege essa gente. Eu esperava, impaciente, por esse ponto.” O viajante-narrador inicia, então, um breve relato sobre os governantes solares e reproduz oralmente as maravilhosas pinturas dos muros da cidade, as quais representam todas as ciências.

O governo da “città” é constituído por um Sumo Sacerdote, chamado Hoh⁹⁶, nome que, na língua do Genovês e do Hospitalário, quer dizer Metafísico⁹⁷, e por um triunvirato: Pon, Sin e Mor⁹⁸. Simbolicamente, o chefe da cidade chama-se Metafísico⁹⁹ e os príncipes recebem os nomes das três primazias fundamentais da Metafísica¹⁰⁰ de Campanella: Potência, Sapiência e Amor¹⁰¹. Hoh detém os poderes espiritual e temporal

⁹⁶ Na primeira edição latina de “A Cidade do Sol”, de 1623, o supremo soberano chama-se “Sole” (Sol). Na segunda edição latina, de 1637, aparece o nome Hoh). Na edição brasileira que utilizamos, originária do texto latino de 1637, aparece o substantivo Hoh.

⁹⁷ O utopista de Stilo não acrescenta gratuitamente a informação de que na língua dos interlocutores europeus Hoh significa Metafísico. O Soberano e o triunvirato recebem nomes vinculados à Metafísica campanelliana.

⁹⁸ Somente Metafísico e o triunvirato possuem nomes. Genovês, o narrador, é conhecido por sua profissão e origem. Hospitalário, o segundo interlocutor, é designado pelo nome de sua ordem. Quando se refere a outros habitantes, o viajante invoca suas profissões. Assim, existem mestres, médicos, astrólogos, geradores, vigias, cozinheiros, oficiais, sacerdotes etc. Algumas vezes, Genovês indica a especialidade do oficial ou do sacerdote. Os magistrados são conhecidos pelas virtudes que representam: Fortaleza, Castidade, Liberalidade etc. Campanella, provavelmente, pretendia apenas realçar o papel que cada um dos habitantes desempenha na cidade. O objetivo principal da comunidade solar é a harmonia social e o perfeito funcionamento de suas instituições. O interesse individual não é contemplado, os habitantes não são vistos como indivíduos dotados de desejos, autodeterminação etc. Eles são homens a serviço da cidade, pertencem a uma comunidade em que tudo está decidido, em que não há espaço para aspirações privadas, sendo assim, não precisam ser particularizados pelo nome.

⁹⁹ O nome Metafísico refere-se, provavelmente, à ideia de Campanella acerca da Metafísica como ciência universal, ideia que se afina com o conceito aristotélico-tomista sobre o tema. Cesaro afirma que o dominicano, ao definir o seu conceito de metafísica, utiliza “una formula essenzialmente aderente alla definizione tradizionale della filosofia aristotelico-tomista, secondo cui la metafisica è *la conoscenza dell'essere in quanto tale*” (2003 p. 20). Em linhas gerais, a Metafísica, no aristotelismo, é uma subdivisão da Filosofia, investiga as realidades suprassensíveis a fim de fornecer, por meio da reflexão da natureza primordial do ser, um fundamento comum a todas as ciências. Na concepção da escolástica, Deus é a natureza primeira, a causa de todos os outros seres do universo. Como se disse, a noção de Campanella se aproxima da aristotélico-tomista. Assim, para o escritor calabrês, o ente perfeito e elevado também é Deus. O filósofo de Stilo parte do pressuposto de que toda a realidade provém de Deus e a Ele se dirige. Ainda conforme o pensamento do dominicano, a Metafísica estuda os princípios primeiros, os fins e fundamentos de cada ser. No governo de Cidade do Sol, Metafísico representa a causa primeira e final, bem como o cientista universal.

¹⁰⁰ Segundo Cesaro, em Campanella, a metafísica é “una scienza teorica che insegna a considerare tutta la realtà come proveniente da Dio e a Dio ordinata, una scienza che studia ogni ente nei suoi principî, nei suoi limiti e nei suoi fondamenti, riempiendo quello iato, altrimenti incolmabile, tra l'assoluto e il relativo” (2003, p. 19).

¹⁰¹ A Metafísica de Campanella é baseada em três primazias: Potência, Sapiência e Amor. Cada uma delas possui uma função distinta. A Potência pode. A Sapiência sabe e o Amor ama ou quer. Todos os seres - “dal Sommo all'infimo” (CESARO, 2003, p. 24) - são dotados de Potência, Sapiência e Amor. No entanto, esta noção de que todas as criaturas possuem estas três primazias não conduz a um panteísmo. Em Deus, estes princípios são absolutos. Nos outros entes, manifestam-se em graus. Sendo assim, Deus supera infinitamente as demais criaturas e sua magnanimidade será sempre um mistério ao homem. As criaturas não representam Deus totalmente, mas parcialmente. Elas não podem existir sem Potência, Sapiência e Amor, isto é, elas não existem sem Deus, o ente primeiro. Deus é esta trindade. As três primazias relacionam-se entre si de modo dinâmico. O primado Amor origina-se da Potência e da Sapiência: “non si ama, infatti, né l'ignoto né ciò che è impossibile ad amarsi” A Sapiência procede da Potência e esta última procede do Amor e da Sapiência (CESARO, 2003, p. 19 - 30).

e é de sua competência a decisão final sobre todos os assuntos. “Depois do seu juízo, deve cessar qualquer controvérsia” (CAMPANELLA, 1978, p. 247). Para se compreender o papel deste grande sacerdote na sociedade solar, é preciso considerar a noção de Metafísica de Campanella, o qual atribui a esta ciência o encargo de investigar os princípios essenciais e os fins de todas as demais ciências, partindo do pressuposto de que todas as coisas possuem um ente primordial comum. Hoh representa esta causa primeira que existe em todos os seres, isto é, Deus, o ente universal do qual tudo se origina e para o qual tudo flui¹⁰². Do mesmo modo que as vias da cidade concorrem para o templo, a comunidade dirige-se a Metafísico, que concentra em si, de modo absoluto, as três primazias. “Um príncipe sacerdote que com superioridade brilha pela vastidão de saber” (BERRIEL, 2008, p. 112).

Os príncipes possuem atividades distintas, embora complementares. Pon trata da guerra, da paz e da arte militar. Sin cuida das ciências e das artes liberais e mecânicas. Mor se ocupa da geração, em unir homem e mulher de modo que produzam boa raça. O príncipe Amor trata igualmente da educação das crianças, dos remédios, das especiarias, da sementeira e da colheita dos frutos, dos cereais, da pecuária, do vestuário e da preparação dos alimentos e das mesas. Cada um dos príncipes possuem magistrados, que coordenam os afazeres da cidade com a ajuda de oficiais e mestres. Todos habitantes participam da administração da urbe e se submetem aos comandos de seu tutor. Normalmente, a relação de subordinação leva em consideração a idade dos moradores: os mais novos seguem as instruções dos mais velhos.

Na equipe de Sin, existem tantos magistrados quantas são as ciências. “Há um magistrado que se chama Astrólogo, outro Cosmógrafo, Aritmético, geômetra, Historiógrafo, Poeta, Lógico, Retórico, Gramático, Médico, Fisiólogo, Político, Moralista” (CAMPANELLA, 1978, p. 247). Existe um único livro¹⁰³, em que estão escritos, de modo claro e conciso, todos os conhecimentos. Os habitantes o leem segundo o “método dos pitagóricos”.

Como relata o piloto de Colombo, Sapiência ordenou, “admiravelmente”, expressão utilizada por Genovês, que as paredes e as cortinas do templo, bem como os muros da cidade, fossem pintados com informações sobre as ciências e sobre alguns homens ilustres. Assim, todas as figuras matemáticas, em número muito maior do que as imaginadas por Euclides e Arquimedes, segundo informa o protagonista, estão na parte anterior do primeiro dos sete muros. No lado posterior, há um mapa de toda a Terra com as descrições das cerimônias, usos e costumes, leis, origens e forças dos povos das diferentes regiões. Na segunda muralha, estão as pedras preciosas e não preciosas, os minerais e os metais. Além das gravuras, estão dispostos amostras desses elementos. No lado externo, foram pintados lagos, rios, mares, fontes, vinhos, azeites e licores de diversos tipos, com as respectivas origens e qualidades. Diferentes soluções destes líquidos, armazenadas em ânforas, são utilizadas para a cura de quase todas as doenças. No terceiro círculo, na parte interna, estão representadas as variedades de plantas, ervas e árvores existentes em todo o mundo, com a indicação de suas

¹⁰² Campanella faz uma escala de valores entre as ciências. Em primeiro lugar, elege a Teologia, ciência especulativa e prática que, assim como a Metafísica, tem como objeto Deus. Ao discorrer sobre a Teologia, ele escreve que Deus é a causa final: “Il primo posto l’ha la teologia, che ci informa intorno all’autore e reggitore e glorificatore del mondo, affinché noi ordiniamo a lui la fede, la speranza e l’amore nostro, riconoscendo in ogni circostanza che egli è il nostro fine, e che non possiamo da noi stessi trovare i mezzi per giungere al fine, se egli stesso no ce li indica” (CESARO, 2003, p. 20).

¹⁰³ Na versão que utilizamos de “A Cidade do Sol”, este livro chama-se “Saber”. No entanto, nas edições organizadas por Seroni e Ernst, o livro não tem nome.

qualidades, origem e uso medicinal. Na parte externa, estão desenhados todos os peixes e todas as criaturas do mundo marinho. Na descrição das pinturas desta terceira circunscrição, Genovês faz menção à semelhança destes vegetais com as estrelas, os metais e os membros do corpo humano. “Assim é que não foi passageira a minha maravilha ao descobrir os peixes Bispo, Cadeia, Couraça, Prego, Estrela e outros, imagens perfeitas de coisas existentes entre nós” (Campanella, 1978, p. 248). Na quarta divisão, pássaros, répteis, serpentes, dragões, vermes, insetos, moscas, mosquitos, tavões, escaravelhos etc. estão pintados. Os animais compõem o quinto muro e, segundo informa Genovês, são em número muito maior do que ordinariamente se conhece. As artes mecânicas e o retrato de seus inventores estão pintados na parte interna do sexto muro. Os legisladores, os cientistas e os mestres de todas as artes e ciências estão representados no lado de fora. Jesus e seus apóstolos, muito estimados pelos solares, pertencem a este grupo. Na parte externa da sexta muralha, estão representados todos os homens mais eminentes nas ciências, nas armas e na legislação.

Vi Moisés, Osíris, Júpiter, Mercúrio, Licurgo, Pompílio, Pitágoras, Zumotim, Sólon, Caronda, Foroneu e muitíssimos outros. Quem mais? O próprio Maomé foi representado, embora o repute um legislador falaz e desonesto. Vi a imagem de Jesus Cristo colocada num lugar eminentíssimo, juntamente com as dos doze apóstolos, por eles altamente venerados e julgados superiores aos homens. Debaixo dos pórticos externos, vi representados César, Alexandre, Pirro, Aníbal, e outras celebridades, quase todos cidadãos romanos, ilustres na paz e na guerra. (CAMPANELLA, 1978, p. 249)

Metafísico e os três príncipes coordenam o trabalho de todos os magistrados da cidade, escolhidos segundo o talento que demonstram possuir desde criança. “Aquele que desde a infância se mostra, nas escolas, mais propenso ao exercício de alguma dessas virtudes, é chamado magistrado” (CAMPANELLA, 1978, p. 250). “Chega-se ao grau de oficial mediante uma seleção meritocrática, demonstrando um particular conhecimento de uma arte ou de uma virtude” (CODIGNOLA, 2008, p. 89). Conforme o relato do marinheiro de Colombo, “o número e os nomes dos magistrados correspondem às virtudes que conhecemos”. Assim, existem os que se chamam “Magnanimidade, Fortaleza, Castidade, Liberalidade, Justiça criminal e civil, Diligência, Verdade, Beneficência, Gratidão, Hilaridade, Exercício, Sobriedade etc.”. O supremo sacerdote e o triunvirato são escolhidos pelo conselho de magistrados.

Como podemos perceber, Cidade do Sol estrutura-se racionalmente, cada habitante exerce um papel fundamental para o mecanismo da cidade. As qualidades físicas e as aptidões são consideradas apenas no que se refere à distribuição das tarefas. Esta ideia de harmonia, tão cara ao Renascimento, predomina nas relações entre os habitantes e na estrutura física da cidade. No entanto, nesta sociedade, aparentemente perfeita, as pretensões individuais não possuem espaço. Os solares são peças que integram um organismo social.

Referências Bibliográficas

CAMPANELLA, Tommaso. **A Cidade do Sol**. Tradução de Aristides Lobo. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultura, 1978.

CAMPANELLA, Tommaso. **La Città del Sole**. A cura di Germana Ernst. Milano: Bur, 2007.

CAMPANELLA, Tommaso. **La Città del Sole**. A cura di Adriano Seroni. Milano, Feltrinelli Editore, 2010.

CODIGNOLA, Maria Moneti. **Campanella, a cidade historiada**, in Revista Morus - Utopia e Renascimento n° 5. Trad. Ana Cláudia Romano Ribeiro. Campinas: Gráfica Central da Unicamp, 2008.

DUBOIS, Claude-Gilbert. **Problemas da Utopia**. Coleção *Work in Progress*. Trad. Ana Cláudia Romano Ribeiro. Campinas: Publiel, 2009.

FIRPO, Luigi. **A utopia política na Contra-Reforma in Morus** – Utopia e Renascimento n° 5. Trad. Carlos Eduardo O. Berriel. Campinas: Gráfica Central da Unicamp, 2008, p. 16/52.

**MONTAIGNE, CIORAN E LÚCIO CARDOSO:
QUANDO A ESCRITURA É CONVITE À SOBRELEVAÇÃO FILOSÓFICA**

Rogério Lobo Sáber (UNICAMP)¹⁰⁴

RESUMO: Partimos da ideia de que Michel de Montaigne (filósofo francês do século XVI), Emil Cioran (filósofo romeno do século XX) e Lúcio Cardoso (escritor mineiro do século XX) personificam – cada um a seu modo e lançando mão de gêneros de escrita diferentes (respectivamente ensaios, aforismos e diários) – a figura do filósofo antigo, que contempla a realidade e se dedica a compreendê-la por meio da *escrita de si*, ou seja, a partir de anotações de caráter introspectivo que nos remetem, por seu turno, à ascese do *contemplar*, *questionar* e *ter sempre à disposição* (parada última alcançada pelos três autores a partir da valorização pictórica em seus escritos). Intentamos emparelhar os escritos dos três autores e colocar em discussão a concepção que cada um deles molda acerca da morte (pressão primeira para que possamos nos focar no instante). Se nossas proposições forem válidas, conseguiremos mostrar que os escritos em análise, ao reinterpretarem aquilo que seus autores viveram e sentiram, passando pela discussão do fenecimento das criaturas, estabelecem arestas comuns que se desfiem pelos tempos antigos, modernos e contemporâneos, mas que se dirigem, equivalentemente, à sabedoria e à integração do sujeito ao mundo.

PALAVRAS-CHAVE: Filosofia antiga. Escrita de si. Escritura literária.

1. Considerações iniciais

Hadot, em seu livro *Exercices spirituels et philosophie antique*, debruça-se sobre a figura do sábio da Antiguidade greco-romana a fim de nos ensinar que o filósofo que se encontra imerso na tradição antiga e que bebe, notadamente, das fontes da filosofia helenística, norteia sua postura a partir da ideia de que é necessário e profundamente revelador – a despeito de se criar intermináveis sistemas teóricos e/ou de se atestar infalíveis verdades por meio do discurso científico – buscar integrar-se ao mundo, em outras palavras, reconhecer-se na realidade circundante de modo que seja resgatado/construído, gradativamente, o que nos parece ser uma espécie de sentimento de pertença.

O filósofo toma para si, a partir de tal premissa, a tarefa de *ver o mundo pela primeira vez* – incumbência que encontra respaldo na filosofia antiga, que se vincula, por diversos aspectos, à práxis, porquanto se nos mostra como sendo um *modo de vida*. Cabe-lhe, portanto, dispor-se a reinterpretar o mundo, desapegar-se da futilidade, concebendo-se como parte integrante da unidade do cosmos.

Esse observar inédito da realidade (*tam quam spectator novus*) apenas se desloca para o campo da concretude a partir do instante em que o sábio (ou o aspirante a) se dedica ferrenhamente à prática, ao exercício (*áskesis*): é preciso regar a planta com disciplina para que possa ser colhido o aprimoramento/esclarecimento do espírito. Em tempos antigos, a postura ascética que conduzia à “releitura” do mundo tomava para si,

¹⁰⁴ Mestrando do curso de Teoria e História Literária do Instituto de Estudos da Linguagem (IEL) da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp, SP). Docente da Universidade do Vale do Sapucaí (Pouso Alegre, MG). Pesquisador do grupo *Minas Gerais: diálogos*, da Universidade Vale do Rio Verde (Unincor) de Três Corações, MG. Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). E-mail: rogeriosaber@gmail.com.

por exemplo, como “instrumentos”, a meditação e a memorização de máximas (que correspondiam a pensamentos com tal potencial de síntese que acabavam por estar sempre à mão de quem deles necessitava). É o que a biografia de Marco Aurélio nos revela, por exemplo.

Interessante é notarmos que, a tais ferramentas – malgrado o significativo intervalo histórico que nos distancia dos filósofos greco-romanos –, ao longo de todo o percurso da filosofia e da história da literatura, foi reservada uma espécie de revisitação: quando pisamos o terreno da modernidade e do contemporâneo, para se ter uma ideia, defrontamo-nos com ensaios filosóficos (como os de Montaigne) e com diários e cadernos literários a partir dos quais, quando feita uma leitura atenta, travamos contato com uma postura de contemplação da realidade que pode ser emparelhada aos preceitos da filosofia antiga. Mudam-se os tempos e os recursos que se têm à disposição para a prática e escrita filosóficas; não se altera, contudo, a necessidade de integração ao mundo, que tenta ser saciada tanto pelo filósofo quanto pelo artista moderno.

Resta-nos, a partir desse cenário, a questão: *de que exercícios se compõe tal ascese que transmuta a experiência (a apreensão da realidade) em sabedoria e em um modo de vida que traz a felicidade ao sábio?* Arriscamo-nos a afirmar que as duas práticas que encabeçam todo o percurso rumo à sabedoria correspondem a *ter sempre em mente o fato de que cada instante pode ser o derradeiro* e a *concentrar-se em si*. Dessas premissas se desdobram as demais práticas e são elas também que garantem a recorrência de temas referentes à morte (que nos obriga a aproveitar e a considerar filosoficamente o instante) e à solidão (uma vez que a *preocupação de si*, como nomeada por Hadot, é a condição primeira para a expansão do pensamento filosófico).

Portanto, eis nossa hipótese de trabalho: partimos da ideia de que Michel de Montaigne (filósofo francês do século XVI), Emil Cioran (filósofo romeno do século XX) e Lúcio Cardoso (escritor mineiro do século XX) personificam – cada um a seu modo e lançando mão de gêneros de escrita diferentes (respectivamente ensaios, aforismos e diários) – a figura do filósofo antigo, que contempla a realidade e se dedica a compreendê-la por meio da *escrita de si*, ou seja, a partir de anotações de caráter introspectivo que nos remetem, por seu turno, à ascese do *contemplar, questionar e ter sempre à disposição* (parada última alcançada pelos três autores a partir da valorização pictórica em seus escritos).

Intentamos emparelhar os escritos dos três autores e colocar em discussão a concepção que cada um deles molda acerca da morte (pressão primeira para que possamos nos focar no instante). Se nossas proposições forem válidas, conseguiremos mostrar que os escritos em análise, ao reinterpretarem aquilo que seus autores viveram e sentiram, passando pela discussão do fenecimento das criaturas, estabelecem arestas comuns que se desfiam pelos tempos antigos, modernos e contemporâneos, mas que se dirigem, equivalentemente, à sabedoria e à integração do sujeito ao mundo. A tríade eleita, portanto, encarnaria a figura do sábio antigo, que concebe a filosofia como *modo de vida* (leia-se: como ferramenta de esclarecimento substancial) e que, por se dedicar a contemplar aquilo que pelos homens ordinários (situados ao rés do chão) passa despercebido, se transforma em *atopos*, em um ser deslocado, em arranjo destoante, mas que busca pela ampla compreensão da misteriosa sinfonia do cosmos.

2. A discussão da morte como ponto de partida para a sobrelevação filosófica

A primeira percepção dos autores lança o holofote sobre o fato de que a passagem inexorável do tempo é uma espécie de pressão que assalta o filósofo e que o

empurra rumo à fruição do instante. A máxima horaciana “*Singula de nobis anni prædantur euntes*”,¹⁰⁵ citada por Montaigne em seu ensaio *Da presunção* (cf. L-II, cap. XVII), nos deixa patente que o ser humano está sempre em uma situação de prejuízo em relação ao pêndulo que oscila incessantemente. A angústia que daí deriva atira-nos a procurar o que possa constituir um exercício de preparação para a morte. Empenhado em tal busca, Montaigne escreve o ensaio *Que filosofar é aprender a morrer* (cf. L-I, cap. XX), por meio do qual defende a ideia de que a postura filosófica, por nos auxiliar na sobrelevação do espírito, se transforma em um *Livro dos mortos*, capaz de nos orientar quando do fenecimento de nosso corpo. Esse adestramento prévio, que contribui para o desprendimento da matéria, recebeu a seguinte nota de Montaigne:

Diz Cícero que filosofar não é outra coisa senão preparar-se para a morte. Isso porque de certa forma o estudo e a contemplação retiram nossa alma para fora de nós e ocupam-na longe do corpo, o que é um certo aprendizado e representação da morte [...]. (MONTAIGNE, 2002, p. 120).

Fica-nos, por conseguinte, a convicção de que é possível nos prepararmos para o momento final de nossa existência se estivermos verdadeiramente dispostos a considerar a sabedoria filosófica. Contudo, a passagem da teoria à prática não nos parece tão simples assim; talvez seja pela complexidade que adeja em torno do tema que se explique a contradição de que Montaigne foi vítima em seu ensaio *Do exercício* (cf. L-II, cap. VI), uma vez que o filósofo aí revela que não nos é possível antecipadamente vislumbrar o que seja a morte:

Mas a morrer, que é a maior tarefa que temos de executar, a exercitação não nos pode ajudar. Podemos, por uso e por experiência, fortalecer-nos contra as dores, a vergonha, a indignação e outros infortúnios semelhantes; mas, quanto à morte, só a podemos experimentar uma vez; somos todos aprendizes quando a ela chegamos (MONTAIGNE, 2002, p. 59).

Montaigne escreve ainda, em seu ensaio anterior, que alguns fatos nos remetem à ideia de que a morte é fatalidade mesmo imprevista, pois tanto se dá em condições as mais trágicas possíveis quanto em momentos triviais e, por isso mesmo, ainda mais inesperados. Não nos adianta temê-la, portanto: “*Ille licet ferro cautus se condat aere, / Mors tamen inclusum protrahet inde caput.*”, é o que nos ensina Propércio.¹⁰⁶ É preciso que nos familiarizemos com a Indesejável – como nos expõe Cioran – porquanto tudo que existe nos conduz a Ela, “divindade oculta”, que se encontra “à espreita numa esquina qualquer do tempo” (CARDOSO, 1970, p. 104). Talvez desde tenra idade o filósofo romeno tenha seguido, mesmo que inconscientemente, tal diretiva, uma vez que

¹⁰⁵ “Um a um todos nossos bens são furtados pelos anos que passam”. (Horácio) / « Un à un tous nos biens nous sont dérobés par les années qui passent. » (*De la præsumption, L-II, cap. XVII*) (MONTAIGNE, Michel de. *Les essais* : livre II. 2^{ème} édition par Pierre Villey. Paris : Quadrige / PUF, 1992, p. 642).

¹⁰⁶ “Inútil esconder-se prudentemente sob o ferro e o bronze: a morte saberá fazer se expor a cabeça que se esconde.” (*Que filosofar é aprender a morrer, L-I, cap. XX*) (MONTAIGNE, 2002, p. 127).

era conhecido do coveiro local e costumava jogar bolas com crânios, como nos é relatado em *Le cirque de la solitude*, do livro *Syllogismes de l'amertume*:

Dans mon enfance, nous nous amusions, mes camarades et moi, à regarder le fossoyeur au travail. Parfois il nous passait un crâne avec lequel nous jouions au football. C'était pour nous une joie que nulle pensée funèbre ne venait ternir. [...] Plus tard je devais comprendre que le seul cadavre dont nous puissions tirer quelque profit est celui qui se *prépare* en nous. (CIORAN, 1995, p. 777)¹⁰⁷

Acontece que, para Cioran – chamado por alguns de Nietzsche contemporâneo –, a asfixia maior que finca suas garras em torno da existência humana parece vir não da morte em si, mas da obsessão pela morte que fermenta em nossa alma. O homem se apresenta como um neurótico que se deixa lisonjear – *flatter* é o termo empregado por Cioran no texto *Temps et anémie*¹⁰⁸ – pela iminência do ponto final. O argumento de Cioran é válido se considerarmos toda uma tradição – essencialmente romântica – que se debruça sobre o fim da existência. No diário de Lúcio Cardoso, encontramos a mesma insistência que reiteradamente se alvoroça dentro do ser humano:

Na lancha, sacudida com violência pelas ondas, pensei qual seria a minha espécie de morte. Durante muitos anos, sonhei que morreria afogado. Depois, a imaginação traçou-me males mais tristes ainda. E finalmente cheguei à conclusão de que desde há muito a morte se acha instalada dentro de nós (não sei em quanto Rilke me ajudou nesta ideia...), que ali surgiu ao rebentar do primeiro sorriso da carne virgem, que desde essa época, vagarosamente, vem realizando seu trabalho de sapa... ou então, que descuidados e gloriosos como deuses gregos, talvez fôssemos fulminados de repente, em plena visão do céu enorme, pela fria cutilada da catástrofe. (setembro 1949) (CARDOSO, 1970, p. 15).

Se escolhemos ou não pensarmos acerca de nossa própria morte, tal prerrogativa é um direito dado a cada um dos seres viventes. Entretanto, os escritos cardosianos – em convergência com o pensamento de Cioran – nos mostram que não há muito o que se fazer, já que a morte é uma sombra de presença constante, a Intrumetida que participa da confraternização sem ter sido convidada, uma nuvem negra irremissível que não

¹⁰⁷ “Na minha infância, divertíamo-nos, meus companheiros e eu, a observar o coveiro ao trabalho. Às vezes ele nos passava um crânio com o qual jogávamos futebol. Era para nós uma alegria que nenhum fúnebre pensamento vinha enodoá-la. [...] Mais tarde eu devia entender que o único cadáver do qual podemos obter qualquer lucro é aquele que *se prepara* em nós.” (tradução nossa)

¹⁰⁸ Cf. *Temps et anémie*, inserido em *Syllogismes de l'amertume* – « Rien ne nous flatte tant que l'obsession de la mort ; l'obsession, et non la mort. » (CIORAN, 1995, p. 768) – e *Variations sur la mort*, constante da obra *Précis de décomposition* – « III. Contre l'obsession de la mort, les subterfuges de l'espoir comme les arguments de la raison s'avèrent inefficaces : leur insignifiance ne fait qu'exacerber l'appétit de mourir. » (CIORAN, 1995, p. 589). Seguem nossas traduções: “Nada nos lisonjeia mais que a obsessão da morte; a *obsessão*, e não a morte.” / “III. Contra a obsessão da morte, os subterfúgios da esperança como os argumentos da razão provam-se ineficazes: sua insignificância não faz senão encrassar o apetite de morrer.”

deixa nossa consciência em paz e que, portanto, nos impede de ver o brilho das coisas. Em Cioran, a morte se materializa também como sendo uma « présence insolite » (“presença insólita”), como um germe que carregamos em nosso próprio âmago e que nos coloca, a todos, no nível do chão:

II. On peut classer les hommes suivant les critères les plus capricieux : suivant leurs humeurs, leurs penchants, leurs rêves ou leurs glandes. On change d'idées comme de cravates ; car toute idée, tout critère vient de l'extérieur, des configurations et des accidents du temps. Mais, il y a quelque chose qui vient de nous-mêmes, qui est nous-mêmes, une réalité invisible, mais intérieurement ||| vérifiable, une présence insolite et de toujours, que l'on peut concevoir à tout instant et qu'on n'ose jamais admettre, et qui n'a d'actualité qu'avant sa consommation : c'est la mort, le vrai critère... (*Variations sur la mort, Précis de décomposition*) (CIORAN, 1995, p. 588-589).¹⁰⁹

Não bastassem as reflexões que se distribuem por todo o diário cardosiano, o autor mineiro decide-se a ilustrar a promiscuidade da morte ao capturar o instante em que vê a lenta aproximação desta em direção a uma parenta adoentada:

Vejo minha tia, vítima de um espasmo cerebral, estendida numa cama e falando com dificuldade. Assim — com que mágoa, com que coração cerrado o constatamos! — a morte vai erguendo suas vitórias sobre o nosso corpo, e o que foi, o que existiu com tanto calor e vivacidade, não será mais, nunca mais. (janeiro 1951) (CARDOSO, 1970, p. 143).

Tais especulações, de uma ou outra maneira, reafirmam-se nos escritos de Montaigne, Cioran e Lúcio Cardoso. Em adição, o que parece dialogar com pertinência nas obras dos três autores se refere à concepção que cada um elabora, por fim, acerca do Interruptor Decisivo. A Lúcio Cardoso, a morte se apresenta como sendo a restituição final de toda nossa grandeza – que se encontra estilhaçada e deformada devido às vicissitudes que devemos enfrentar quando em vida – e também a revelação conclusiva por que aguardamos ao longo de nossa trajetória.

Porque sempre nos descobrimos naquilo que mais amamos, como naquilo que mais sofremos. E até mesmo naquilo que não nos representa e traça por sobre as linhas habituais do nosso ser, a identidade nova de alguém desconhecido e alucinado. Sempre nos descobrimos, enquanto a morte não chega. E não é ela a grande descoberta final, a que nos revela íntegros e perfeitos, nessa imagem esculpida através de dias álgidos ou ardentes, o

¹⁰⁹ “Pode-se classificar os homens seguindo-se critérios os mais caprichosos: seguindo sua têmpera, suas inclinações, seus sonhos ou suas glândulas. Muda-se de ideia como de gravatas; porque toda ideia, todo critério vem de fora, de configurações e de acidentes temporais. Mas há alguma coisa que vem de nós mesmos, que é nós mesmos, uma realidade invisível, mas interiormente verificável, uma presença insólita e contínua, que se pode conceber a todo instante e que jamais se ousa admitir, e que nada tem de atualidade senão antes de sua consumação: é a morte, o verdadeiro critério...” (tradução nossa)

barro luminoso com que levantaremos dentro de nós o ser vivo que substituirá a perecível matéria de que se compõe nosso corpo? (21 outubro 1950) (CARDOSO, 1970, p. 121).

Se à morte é dada a iniciativa de nos recompor em nossa essência, a ela parece ser afixada, portanto, um potencial curativo, posto que capaz de coser todos os retalhos de que somos compostos. Eis a razão por que Montaigne, em seu ensaio *Que filosofar é aprender a morrer* (cf. L-I, cap. XX), nos introduz a morte como sendo um catalisador que estabelece um equilíbrio entre o existir e o esmaecer:

Em verdade, imaginai como uma vida eterna seria menos suportável para o homem e mais penosa do que a vida que lhe dei. Se não tivésseis a morte, incessantemente me amaldiçoaríeis por vos haver privado dela. Propositalmente lhe misturei um pouco de amargor para impedir que, ao verdes a conveniência de seu uso, a abraçais muito avidamente e sem discernimento. Para acomodar-vos nessa moderação que exijo de vós, de nem fugir da vida nem correr da morte, temperei uma e outra entre a doçura e o amargor. (MONTAIGNE, 2002, p. 141).

Já que nos encontramos sob o cabresto dos acontecimentos – responsáveis pelo desbotamento do espírito – e somos constantemente atormentados pelo grito de que a realidade é cambiante e indubitavelmente incerta, apenas a morte se reveste de objetividade máxima, porquanto se nos apresenta como sendo nosso único trunfo ou perdição. « La mort est trop exacte » (“A morte é muito exata”) (CIORAN, 1995, p. 588) e, portanto, qualquer tentativa de fuga mostra-se quixotesca.

Contudo, apesar da austeridade da morte, os recortes aqui registrados nos mostram convenientemente em que consistem os exercícios ascéticos que, ao colocarem a morte diante dos olhos, incitam-nos a aproveitarmos o instante, bem como a mergulharmos em nosso interior para que consigamos – com esforço e árdua insistência – burilar nosso espírito imperfeito, carente de benfeitorias.

3. A escrita literária como ferramenta de ascese filosófica

Um último questionamento, contudo: se a rota a ser percorrida pelo filósofo, não raro, apresenta pontiagudos espinhos, se a vigilância sobre sua postura deve ser incessante e, enfim, se sua concentração deve permanecer intocável, haveria algum instrumento capaz de estender as mãos à ascese filosófica? Ao aprendiz se oferece alguma ferramenta que vem ao encontro de suas necessidades e tentativas? Arrostando aqui uma resposta afirmativa, já que, em meio aos aparatos destinados ao exercício espiritual, encontramos a *leitura* e a *escrita* como sendo de fundamental significância.¹¹⁰

¹¹⁰ Hadot (2002) recenseia as ferramentas/objetivos mais importantes à sobrelevação filosófica, a saber: « [...] la recherche (*zetesis*), l'examen approfondi (*skepsis*), la lecture, l'audition (*akroasis*), l'attention (*prosochè*), la maîtrise de soi (*enkrateia*), l'indifférence aux choses indifférentes [...] les lectures, les méditations (*meletai*), les thérapies des passions, les souvenirs de ce qui est bien, [...] l'accomplissement des devoirs. » (p. 26). / “[...] a pesquisa (*zetesis*), o exame aprofundado (*skepsis*), a leitura, a audição (*akroasis*), a atenção (*prosochè*), o autocontrole (*enkrateia*), a indiferença às coisas indiferentes [...] as leituras, as meditações (*meletai*), as terapias das paixões, as lembranças do que é bom, [...] o cumprimento dos deveres.” (tradução nossa)

Sentenças curtas, aforísticas, amparam a materialização dos princípios ascéticos, posto que representam uma espécie de fórmula que se tem sempre à mão para ser memorizada e empregada em ocasião oportuna. A escritura é um dos caminhos mais promissores à constituição de si e, embora Hadot (2002) não negue a conveniência da escrita ao aprimoramento almejado pelo sábio, coloca em discussão a expressão « *écriture de soi* » (“escrita de si”), atribuída por Michel Foucault.

Para Hadot, “escrever o si” parece implicar uma simples transposição, ao papel, de um eu estagnado quando, na verdade, o processo construtivo da escrita da individualidade conduz-nos ao que, nessa vida, é universal.

À concepção hadotiana, encontra-se subjacente a ideia de movimento, mudança, alteração, percurso decorrido com passo firme e constante. Os exercícios espirituais se concretizam, principalmente, via escrita e, por se tratar de esforços contínuos, nem sempre apresentam, aos olhos da filosofia moderna, uma coerência e/ou estruturação impecáveis. Ponto inquestionável, não obstante, refere-se à essência cumulativa de toda prática: uma vez que os exercícios tomam para si a tarefa de auxiliar na lapidação do espírito daquele que busca se posicionar filosoficamente diante da realidade, acabam por conduzi-lo, gradativamente, às quatro aprendizagens mencionadas por Hadot (2002): « *apprendre à vivre* », « *apprendre à dialoguer* », « *apprendre à mourir* » e « *apprendre à lire*. » (“aprender a viver, aprender a dialogar, aprender a morrer, aprender a ler”).¹¹¹

Para Foucault, autor de *Ditos e escritos*, o caderno de notas – suporte em que se registram as reflexões e aprendizagens e que neste trabalho se encontra revisitado por diários e cadernos – atua como uma espécie de testemunha que impele seu autor à sinceridade e, conseqüentemente, à serenidade e pureza de alma. A escrita é uma sorte de confissão e, portanto, reclama para si uma ética, já que se dispõe a revelar “todos os movimentos da alma” (FOUCAULT, 2006, p. 145). Conforme proposto por Epicteto (50 d.C. – 125 d.C. aproximadamente), filósofo grego, escravo, um dos principais representantes do estoicismo latino, a ascese por meio da escrita deve percorrer o *meletan* (meditar), *graphein* (escrever) e *gummazein* (exercitar-se).

Temos, como analisado por Foucault (2006), dois caminhos à frente: um linear, que respeita e tenta atender aos três verbos mencionados; e outro circular, porquanto a meditação requer sempre um exame do que foi e do que tem sido em direção a um vir-a-ser que será, por sua vez, reconsiderado em momento posterior. Na tradição antiga, a função *etopoiética* – porque as verdades apreendidas se transformam em conduta de vida – da escrita concretiza-se no *hupomnêmata* e na *correspondência*.

Os excertos de Montaigne, Cioran e Lúcio Cardoso trazidos ao centro desta discussão dizem respeito ao primeiro suporte porquanto o *hupomnêmata* se refere às

¹¹¹ A leitura é um dos pontos de partida para a meditação sobre a realidade. A escrita e a leitura são práticas que levam à correção da alma. É o que nos diz Sêneca em sua carta LXXXIV (*La lecture. / Comment elle sert à la composition. / Les abeilles*): « La lecture, à mon sens, est nécessaire, d’abord en ce qu’elle prévient l’exclusif contentement de moi-même ; ensuite, m’initiant aux recherches des autres, elle me fait juger leurs découvertes et méditer sur ce qui reste à découvrir. Elle est l’aliment de l’esprit, qu’elle délasse de l’étude, sans cesser d’être une étude aussi. Il ne faut ni se borner à écrire, ni se borner à lire : car l’un amène la tristesse et l’épuisement (je parle de la composition) ; l’autre énerve et dissipe. » (SÈNEQUE, 1914, p. 243) / “A leitura, a meu ver, é necessária, principalmente naquilo que me previne do exclusivo contentamento de mim mesmo; em seguida, por me iniciar na pesquisa dos outros, faz-me ponderar sobre as descobertas e meditar sobre o que resta a ser descoberto. É o alimento do espírito, que descansa pelo estudo, sem cessar de ser também um estudo. Não nos cumpre nos limitarmos a escrever, nem a ler: porque um traz a tristeza e exaustão (falo da composição); o outro excita e dispersa.” (tradução nossa)

cadernetas individuais que serviam de guia para a vida e que se tornaram comuns entre os homens cultos da Antiguidade. Trata-se de um espaço que servia para recorte de pensamentos filosóficos ouvidos, lidos e/ou que vieram à mente de seu possuidor. Enfim, era uma espécie de repositório que funcionava como “memória material” (FOUCAULT, 2006, p. 147), à qual o autor, não raro, regressava, a fim de reconsiderar ideias. Temos, dessa maneira, o que nos parece ser um ponto de partida para a ascese, para o treinamento do espírito, constante vigilância e meditação. Tais cadernos não correspondiam a simples diários que abrigavam narrativas das experiências vivenciadas; antes, buscavam reunir o ouvido e o lido para que todo o agrupamento elaborado – e artesanalmente tecido – servisse à constituição de si.

Quando Starobinski (2003) conceitua etimologicamente a palavra *ensaio*¹¹² e quando recorta aquilo que se nos apresenta como sendo as características seminais de tal gênero de escrita – como a liberdade temática –, acaba por nos mostrar que « Montaigne n'est pas un absentionniste » (“Montaigne não é um absenteísta”) (STAROBINSKI, 2003, p. 171). Tal fato denota, por conseguinte, que o filósofo francês participa da realidade, mas que a organização de uma escrita de si, responsável por apreender e transubstanciar o campo das experiências, se dá no claustro, no isolamento, como é necessário à prática ascética do aprimoramento de si. A Cioran também a realidade parece se apresentar como um peixe que acaba de ser fígado (fenômeno apreendido) e que deve, obrigatoriamente, passar pelo processo de evisceração (transmutação profunda) por meio da escrita.

A escrita de si, por não ter a obrigatoriedade de render culto a ninguém, torna-se um martelo cuja cabeça de ferro é arremessada contra a engrenagem das convenções sociais, dado seu potencial desmistificador e sua face sincera. Para se ter ideia, Montaigne dirige, em seu ensaio XL (livro I), intitulado *Considerações sobre Cícero*, crítica a Cícero, orador romano que privilegiava a “ostentatious verbosity” (“verborragia ostensiva”) (GREEN, 1975, p. 596), em detrimento de uma palavra honesta e construtiva. Montaigne, em seu texto, dispõe-se a desmistificar tal pretensiosa figura que foi tomada, até a época, como modelo de perfeição literária. Contudo, a escrita de si não se dedica apenas à desconstrução da realidade – que se oferece ao escritor de *hupomnêmatas* por meio de suas percepções –, mas também se empenha em transparentar o próprio eu, já que cada um desempenha um papel e sabe que, no fundo, a verdade de nossa essência está somente aos olhos de nossa alma. “Apenas vós sabeis se sois covarde e cruel ou leal e devotado; os outros não vos veem – adivinham-vos por meio de conjecturas incertas; veem não tanto vossa natureza quanto vossa arte.” – são as conclusões de Montaigne no ensaio II do terceiro tomo, nomeado *Do arrependimento*. (MONTAIGNE, 2002, p. 32). Essa tentativa de se pôr completamente nu, por meio do exercício, não logra êxito completo, contudo. Enquanto as máscaras estão postas, tudo o que oferecemos são pistas para que possam nos descobrir (é o que nos sugere o verbo *adivinhar*, empregado por Montaigne). A escrita de si se torna, nesse momento, uma lanterna de débil luz pela qual aguarda ansiosamente o viajante perdido e embrenhado na mata: por mais intensa que seja sua luz, não consegue, como o sol da soalheira, inundar todo o cenário de uma única vez com raios quentes e imperiosos.

¹¹² A palavra *ensaio*, conforme propõe Starobinski (2003), relaciona-se a uma tentativa de apreensão da realidade com as mãos e sua etimologia remonta a três possibilidades: 1) *exagium*: balança; 2) *exagiare*: pesar; 3) *examen*: agulha ou enxame de abelhas. Logo, os propósitos do gênero ensaístico, ao menos como desenvolvidos por Montaigne, unem-se à ideia de « quête de la preuve. » (“busca da prova”).

4. Considerações finais

Escrever-se é tarefa íntima que deve ser cumprida por todos aqueles que buscam viver sob os preceitos da filosofia antiga. Decorre de tal intimidade, portanto, o fato de que tais cadernos e diários – ao menos em princípio – não foram redigidos para serem apresentados a grandes públicos (quando muito, apenas a uma plateia familiar). Mas cabe aqui uma reflexão: se os autores não desejavam fazer de seus escritos objetos que viessem a ser propagados em meio a coletividades, como se explicaria então o fato de que Michel de Montaigne se dedicou obstinadamente à revisão de seus *Ensaaios* em 1580, 1582, 1588 e em momento ainda posterior a tais anos? O que significaria, então, seu contentamento com o fato de que seu livro, se não fosse lido, deveria ao menos servir de embalagem?¹¹³ Como justificar toda a reescritura que foi reservada por Cioran a seu *Précis de décomposition*? Ou ainda, por fim, as ponderações de Lúcio Cardoso referentes à eventual leitura (ou não) daquilo que se pôs escrito?¹¹⁴ Tais questões demandam uma pesquisa de maior apuração e demora; entretanto, parece-nos que grande parte do acervo da escrita de si, para além de seu amparo introspectivo e pessoal, organiza-se de maneira a vir à luz em ocasião oportuna ou mesmo em momentos tardios, por mais que os autores tentem se servir de certo descompromisso e desapego. Montaigne, por exemplo, ao redigir a advertência que abre seus *Ensaaios*, declara que ali se expõe a nu e que, portanto, não possuindo o livro outra matéria fundadora senão seu próprio eu, não há muitas razões para que o leitor se apegue avidamente aos seus textos.¹¹⁵ Em tal advertência, fica-nos clara a ideia de que Montaigne a redigiu antes de conhecer os eventuais leitores de sua obra; antecipa-se, avisando a todos de que matéria se compõem seus *Ensaaios*. No diário de Lúcio Cardoso, temos um fato inverso: em fevereiro de 1954, escreve o autor –

Sábado, com quem estive ontem à noite, conversando sobre estes cadernos, testemunha contra a fraqueza de meus argumentos “políticos” e ressalta o lugar-comum de minhas ideias religiosas. Mas Deus, inicialmente, não tive a menor intenção de escrever

¹¹³ Para se ter uma ideia, Montaigne assinala a essência privada de sua escritura no ensaio *Do desmentir*, constante no livro II: *Non equidem hoc studeo, bullatis ut mihi nugis / Pagina turgescat. / Secreti loquimur.* (Pérsio) – “Não tenho a intenção de encher estas páginas com balelas empoladas. Esta é uma conversa íntima”. (MONTAIGNE, 2002, p. 496). « Je ne vise pas à enfler ces pages de billevesées ampoulées : c’est un tête à tête. » (*Perse*) (*Du démentir, L-II, chap. XVIII*) (MONTAIGNE, Michel de. *Les essais* : livre II. 2^{ème} édition par Pierre Villey. Paris : Quadrige / PUF, 1992, p. 664).

¹¹⁴ “Às vezes eu me pergunto qual a vantagem de se manter um Diário destes. Para salvar o quê? Sensações? Pensamentos? É a que futuro chegarão um dia essas notas, sob que olhos tombarão, frios e desinteressados, que não arrancarão da minha frase acima, por exemplo, nada, nem um pouco dessa experiência que vivi, deste sol, desta paz, deste dia, precisamente deste a que me refiro, e que ainda aqui está, com sua calma, com sua luz, que só reviverão para mim, numa outra época, num outro instante em que abrir este caderno... Sim, jamais o verão, jamais terão dele a ciência exata que eu tenho: mas se um dia alguém achar em seu caminho um outro momento assim, saberá a que me refiro e o que quero — e entenderá a calma e o sol deste momento, porque para isto são feitos os diários, e o entendimento de suas sensações furtivas e precárias.” (agosto 1958) (CARDOSO, 1970, p. 261).

¹¹⁵ “Quero que me vejam aqui em minha maneira simples, natural e habitual, sem apuro e artifício: pois é a mim que pinto. Nele meus defeitos serão lidos ao vivo, e minha maneira natural, tanto quanto o respeito público mo permitiu. Pois, se eu tivesse estado entre aqueles povos que se diz viverem ainda sob a doce liberdade das primeiras leis da natureza, asseguro-te que de muito bom grado me teria pintado inteiro e nu. Assim, leitor, sou eu mesmo a matéria de meu livro: não é sensato que empregues teu lazer em um assunto tão frívolo e tão vão.” (*Ao leitor, L-I*) (MONTAIGNE, 2002, p. 4).

um tratado de teorias políticas quando iniciei este Diário. E quanto às ideias religiosas, é que a minha fé talvez não seja suficientemente forte para encarar o fato sob pontos de vista mais ousados e interessantes. Num assunto como no outro, anotei simples sentimentos — e não ideias. Que estes sentimentos não sejam muito profundos, é possível. Mas nem por isto são menos autênticos. (CARDOSO, 1970, p. 187).

Embora o *príncipe esfarrapado* também confira, a seus registros, certo desprendimento, que acaba por garantir a essência não dogmática do diário — note-se bem que o autor, como ele próprio afirma, não tem a intenção de criar textos fundadores acerca de ideias político-religiosas —, diferentemente de Montaigne, menciona o fato de que seus cadernos foram lidos e discutidos por Sábado (Magaldi), crítico teatral e acadêmico mineiro. Em suma, Lúcio Cardoso nos dá ciência quanto à recepção de seu diário.

Outro ponto que se partilha entre os três autores refere-se às influências literárias recebidas por meio das leituras feitas e organizadas paralelamente à redação dos ensaios, aforismos e diário. Ler, como expusemos, deve integrar o percurso daquele que se dispõe a caminhar em direção à contemplação da realidade. A literatura modifica a individualidade: eis o mote que poderia ser recortado para caracterizar as escrituras que aqui tomamos como objeto de estudo. Para Cioran, um poeta é sempre um agente transformador cujas palavras sempre nos atingem visceralmente:

Je reconnais à ceci un véritable poète : en le fréquentant, en vivant longtemps dans l'intimité de son œuvre, quelque chose se ||| modifie en moi : non pas tant mes inclinations ou mes goûts que mon sang même, comme si un mal subtil s'y était introduit pour en altérer le cours, l'épaisseur et la qualité. [...] Car le poète est un agent de destruction, un virus, une maladie déguisée et le danger le plus grave, encore que merveilleusement imprécis, pour nos globules rouges. (*Le parasite des poètes*) (CIORAN, 1995, p. 669-670).¹¹⁶

Essa visitação constante de poetas, responsáveis pela contaminação do sangue daqueles que se põem em convívio com as obras, foi também engendrada por Montaigne, que distribui, ao longo de seus *Ensaio*s, menções a autores clássicos, como Sêneca, Horácio, Propércio, Cícero, Santo Agostinho, Lucano, dentre outros. O filósofo francês mergulha em argumentos de autoridades intelectuais para deles extrair suas próprias considerações. Logo, o exercício da escrita de si se beneficia das leituras literário-filosóficas, que contribuem para que Montaigne construa, por seu turno, uma autoridade estilístico-literária, considerando-se que *Mediocribus esse poetis / Non dii, non homines, non concessere columnæ*. (“Tudo proíbe aos poetas serem medíocres: os deuses, os homens, as colunas onde se expõem suas obras”) (Horácio, *Arte Poética*) — pensamento-chave encontrado no ensaio *Da presunção* (*L-II, cap. 17*).

¹¹⁶ “Reconheço nisto um verdadeiro poeta: ao frequentá-lo, ao viver por um grande tempo na intimidade de sua obra, qualquer coisa modifica-se em mim: não tanto minhas inclinações ou meus gostos quanto meu próprio sangue, como se um mal sutil aí se instalasse para alterar seu curso, a espessura e a qualidade. [...] Porque o poeta é um agente de destruição, um vírus, uma doença em disfarce e o perigo mais grave, ainda que maravilhosamente impreciso, para nossos glóbulos vermelhos.” (tradução nossa)

Respeitando o mesmo princípio construtivo – qual seja: a reserva de argumentos literários cuja inserção, nas páginas que se escrevem, se torna cajado sobre o qual pode se debruçar o autor em sua caminhada rumo à vida filosófica –, Lúcio Cardoso, às páginas finais de seu *Diário completo*, cita um pensamento de Virginia Woolf, escritora inglesa do século XIX:

Viria encontrar a resposta mais tarde, nas páginas do Diário de Virgínia Woolf, outra grande intranquila do nosso tempo. Dizia: “Todos os escritores são desgraçados. A pintura do universo refletida nos livros é, por isto mesmo, sombria demais. As pessoas sem palavras é que são felizes”. (CARDOSO, 1970, p. 278).

Tal ensinamento instiga-o a pensar a respeito da própria atividade de escrita à qual se dedica. Permeiam também o *hupomnêmata* cardosiano menções a leituras feitas de William Faulkner, André Gide, Charles Baudelaire, Julien Green, Doistoievski, Rilke, dentre outras. Tudo indica, como notamos, uma “ruminação” dos ensinamentos legados pelos grupos de autores lidos e o diálogo que com eles se trava acaba, por vezes, sendo a resposta pela qual tanto se aguardou, mas que agora desponta – mesmo que timidamente – no horizonte.

Em resumo, estamos diante de escrituras literário-filosóficas que, tal como o texto das Escrituras, caracterizam-se por seu convite à contínua exegese: trata-se de obras em camadas, de interpretação sempre aberta e de verdade sempre atualizável, perene.

Referências Bibliográficas

CARDOSO, Lúcio. **Diário completo**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora / Instituto Nacional do Livro, 1970.

CIORAN, Emil. **Œuvres**. Paris: Quarto Gallimard, 1995.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si [1983]. In: _____. **Ditos e escritos**. Rio de Janeiro: Forense, 2006, p. 144-162.

GREEN, Jeffrey Martin. Montaigne’s critique of Cicero. **Journal of the History of Ideas**, v. 36, no. 4 (Oct.-Dec.), 1975. p. 595-612.

HADOT, Pierre. **Exercices spirituels et philosophie antique**. (Nouvelle édition revue et augmentée). Paris : Éditions Albin Michel, 2002. (Bibliothèque de l’Évolution de l’Humanité).

MONTAIGNE, Michel de. **Les essais : livres I, II et III**. 2^{ème} édition par Pierre Villey. Paris : Quadrige / PUF, 1992.

MONTAIGNE, Michel de. **Os ensaios: livros I, II e III**. Tradução de Rosemary Costhek Abílio. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002 (Paideia).

SÉNÈQUE. **Œuvres complètes de Sénèque le philosophe.** Traduction par J. Baillard. Paris : Librairie Hachette, 1914.

STAROBINSKI, Jean. Peut-on définir l'*essai* ? In : DUMONT, Français. **Approches de l'essai** : anthologie. Québec : Éditions Nota Bene, 2003. p. 165-182. (Collection Visées Critiques).

FLOR PERIGOSA DO ESQUECIMENTO

Rosane Ferreira de Sousa (UNIMONTES/PPGL/FAPEMIG)
Orientador: Dr. Anelito Pereira de Oliveira (UNIMONTES/PPGL)

RESUMO: O presente artigo propõe uma análise sobre a temática do esquecimento, presente na lírica de Cruz e Sousa, a partir da leitura do poema “Flor Perigosa” publicado no livro **Faróis** em 1900. O trabalho tece considerações em torno dos significantes lembrar/esquecer e da transfiguração da linguagem que lança o fazer poético para além de um simples dito.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia; Linguagem, Esquecimento; Cruz e Sousa.

Cruz e Sousa marca de maneira indelével a Literatura e o Simbolismo brasileiro ao nos presentear com uma das poéticas mais originais da língua portuguesa. Esta poética se apresenta híbrida, carregada de musicalidade, imagens sugestivas e elementos formais que transitam do clássico ao moderno. Flávio Wolf de Aguiar sublinha no texto “A secreta malícia” que: na lírica sousiana ressoam versos com extrema melodia, visões etéreas, imagens oníricas, aliteraões, repetições de palavras, “muita paixão pelo doentio, pelos aspectos torturantes de um desejo sempre insatisfeito”. (AGUIAR, 1998, p. 16).

Observa-se, assim, que o fazer poético sousiano é perpassado pela combinação das propriedades sonoras, rítmicas e imagéticas das palavras que aliadas à força do conteúdo terá como desdobramento o vigor da poeticidade da linguagem. Estes e outros aspectos, articulados, configurarão uma poética densa que se aproxima do caráter ontológico da poesia lírica. Isto pode ser observado no livro **Faróis**, obra que figura-se na metáfora do desejo, no texto do inconsciente, na dor transcendente e na forma gráfica do sonho.

Organizado pelo próprio autor e publicado postumamente em 1900, **Faróis** constitui-se de 49 poemas cujo alicerce sugestivo revela uma expressiva habilidade poética. Com ênfase na musicalidade e estilística simbolista destaca-se como obra da fase amadurecida do poeta que põe em cena uma variedade de temas, o grotesco, o tom irônico, a indefinição, a angústia, o sonho, o sobrenatural, o mistério, o clima lúgubre da experiência da morte, da dor e do esquecimento.

Há em **Faróis** “uma paragem de compensação à dor, de ventura mística, de olvido total das misérias terrenas, que, por sua inspiração, seu tom e motivos ultrapassam o simbolismo”. (MORAES, 1979, p. 290-291). Tomando como referência a temática do esquecimento presente na lírica de Cruz e Sousa, propõe-se uma leitura do poema “Flor Perigosa”, escrito pelo referido poeta. O trabalho tece considerações em torno dos significantes lembrar/esquecer e da transfiguração da linguagem que lança o fazer poético para além de um simples dito.

O poema “Flor Perigosa” foi divulgado pela primeira vez em 1897 no jornal República, do qual o poeta Cruz e Sousa era colaborador. É datado em janeiro de 1897 composto de 12 quartetos, com esquema de rimas misturadas e consoantes, está incluído no livro **Faróis** publicado em 1900. O poema, já a partir do título, desperta a atenção pela temática e pela forma inusitada de elaboração da linguagem. Nele, o poeta reconfigura a matéria poética ao separar a palavra de seu sentido corrente atribuindo-lhe outro poder, o da sugestão como afirmou Roger Bastide nos “Quatro Estudos sobre

Cruz e Sousa”. Esse extraordinário poder evocador do símbolo apresenta-se misteriosamente na linguagem sugerindo os estados da alma. Eis o poema:

FLOR PERIGOSA
(Jan.1897)

Ah! quem, trêmulo e pálido, medita
No teu perfil de áspide triste, triste,
Não sabe em quanto abismo essa infinita
Tristeza amarga singular consiste.

Tens todo o encanto de uma flor, o encanto
Secreto de uma flor de vago aroma...
Mas não sei que de morno e de quebranto
Vem, lasso e langue, dessa negra coma.

És das origens mais desconhecidas,
De uma longínqua e nebulosa infância.
A visão das visões indefinidas,
De atra, sinistra mórbida elegância.

Como flor, entretanto, és bem amarga!
Pólen celestes o teu ser inundam,
Mas ninguém sabe a onda nervosa e larga
Dos insetos mortais que te circundam.

Quem teu aroma de mulher aspira
Fica entre ânsias de túmulo fechado...
Sente vertigens de vulcão, delira
E morre, sutilmente envenenado.

Teu olhar de fulgências e de treva,
Onde as volúpias a pecar se ajustam,
Guarda um mistério que envilece e eleva,
Causa delíquios e emoções que assustam.

És flor, mas como flor és perigosa,
Do mais sombrio e tétrico perigo...
Fenômenos fatais de luz ansiosa
Vão pelas noites segredar contigo.

Vão segredar que és feia e que és estranha
Sendo feia, mas sendo extravagante,
De enorme, de esquisita, de tamanha
Influência de eclipse radiante...

Sei! não nasceste sob a luz que ondeia
Na beleza e nos astros da saúde;
Mas sendo assim, morbidamente feia,

O teu ser feia torna-se virtude.
És feia e doente, surges desse misto,
Da exótica, da insana, da funesta
Auréola ideal dos martírios de Cristo
Naquela Dor absurdamente mesta.

Vens de lá, vens de lá — fundos remotos
Adelgaçando como os véus de um rio...
Abrindo do magoado e velho lótus
Do sentimento, todo o sol doentio...

Mas quem quiser saber o quanto encerra
Teu ser, de mais profundo e mais nevoento,
Venha aspirar-te no teu vaso — a Terra —
Ó perigosa flor do esquecimento! (SOUSA, 1995, p. 161-163).

O título do poema, “Flor Perigosa”, prefigura a riqueza da experiência que o poeta Cruz e Sousa realiza com o código linguístico. O poema surpreende pelo impacto do ritmo, da musicalidade, do tema, das sugestões evocadas pela fusão de imagens e sinestésias que despertam a percepção plástica. Formulado com maestria e visualização sensorial ele envolve o leitor em uma rede linguística de maneira astuciosa, além de sugerir a riqueza da expressividade simbólica.

O mistério em torno do encanto secreto de uma flor justifica o seu clima sombrio, sedutor e traiçoeiro. Esta flor, singular, “Guarda um mistério que envilece e eleva /Causa delíquios e emoções que assustam” e que aos poucos se desnuda no distinto trabalho com a palavra poética. Pelo jogo sinestésico vislumbra-se nesta flor o “aroma de mulher”, “o sabor amargo”, “o olhar de fulgências e de treva”, o que evidencia um ambiente sensual e sentimental, apesar de se aproximar do trágico. O eu lírico declara que quem medita sobre o mistério soturno que circunda a flor com perfil de áspide, não sabe o quanto de tristeza e amargura ela carrega em si. É o que evoca os versos a seguir:

Ah! quem, trêmulo e pálido, medita
No teu perfil de áspide triste, triste,
Não sabe em quanto abismo essa infinita
Tristeza amarga singular consiste.
(SOUSA, 1995, p. 161).

O encantamento e a sedução da “Flor Perigosa” estão em sua aparência de fera. O perfil da flor, que é delineado com o aspecto ofídico, provoca reação de espanto e curiosidade diante do poema. A flor assume o disfarce de uma áspide e sofre metamorfoses transfigurando-se ora em mulher, ora em doença, dor, esquecimento e morte. O que resplandece em seu olhar não é o brilho da luz, da vida, mas da escuridão absoluta, da morte, do esquecimento.

No entanto, a flor, que é evocada como “perigosa”, não causa tanto estranhamento por ter uma máscara de “áspide”, termo que significa serpente, víbora. A palavra “áspide” possui uma etimologia grega, *aspís, idos*, com sentido ambíguo podendo significar “escudo, broquel redondo, serpente”, e, outra latina *aspis, idis*, réptil peçonhento. Áspide é o nome dado a uma “serpente europeia da família dos viperídeos (*Vipera aspis*), de corpo marrom com estrias negras no dorso”. (HOUAISS; VILLAR,

2001, p. 317). Mas o que desperta mais surpresa nesta flor é o seu “ser feia”. Como se observa nos versos:

Sei! não nasceste sob a luz que ondeia
Na beleza e nos astros da saúde;
Mas sendo assim, morbidamente feia,
O teu ser feia torna-se virtude.
(SOUSA, 1995, p. 162).

Neste sentido, o feio passa a atuar como contraste e negação do belo no poema. Nele, a presença do feio e do grotesco “além de contribuir para intensificar o grau de estranhamento do texto, na medida em que são vistos sob ângulos especiais, são também elementos poderosos no processo de ruptura do conceito clássico do belo”. (PEREYR, 2000, p. 51). Como demonstra as estrofes:

És flor, mas como flor és perigosa,
Do mais sombrio e tétrico perigo...
Fenômenos fatais de luz ansiosa
Vão pelas noites segredar contigo.

Vão segredar que és feia e que és estranha
Sendo feia, mas sendo extravagante,
De enorme, de esquisita, de tamanha
Influência de eclipse radiante...
(SOUSA, 1995, p. 162).

O poema sugere o conflito entre os contrários feio/belo, céu/terra, abstrato/concreto, luz/sombra, saúde/doença, vida/morte, memória/ esquecimento. “Em Cruz e Sousa o grotesco se dá em grande parte pela apresentação de imagens que recorrem a campos semânticos contrastantes entre si e se unem num mesmo elenco de figuras heterogêneas, provocando efeitos de desorientação e estranhamento”. (SANTOS, 2011, p. 69). Nota-se que o poeta Cruz e Sousa distorce o sentido da simbologia da flor que por natureza, remete a idéia de beleza e está associada à delicadeza, ao amor e espiritualidade; sendo, portanto, “idêntica ao Elixir da vida”. (2009, p. 437).

Nos versos: “Tens todo o encanto de uma flor, o encanto / Secreto de uma flor de vago aroma” (SOUSA, 1995, p. 161) percebe-se a ideia do lembrar e do esquecer, uma vez que estabelece uma relação com a memória olfativa. Esta é responsável por armazenar, de acordo com a intensidade em que sucedem, tanto os acontecimentos que vivenciamos quanto por conservar os odores que permeavam as situações experimentadas naqueles momentos. Deste modo, os contatos com os cheiros despertam os nossos sentidos e nos transportam para uma outra situação trazendo à tona lembranças de lugares e detalhes de cenas que não lembrávamos mais, sejam elas boas ou ruins. O perfume simboliza a memória, uma vez que evoca uma ideia de duração e de lembrança.

No caso dos versos do poema, a flor por exalar o aroma vago, impreciso está mais próxima do efêmero e da brevidade e, por isso, ter uma ideia vaga de algo implica no perigo do esquecimento. A própria flor é paradoxalmente símbolo da imortalidade e da fugacidade, da memória e do esquecimento, da vida e da morte. É frágil e transitória,

desabrocha e fenece. O esquecimento é insinuado no decurso do poema por meio da sutileza do “vago aroma”, “pelo túmulo fechado”, “pela influência de eclipse” e evocação do “ser mais nevoento”, sendo desvelado no último verso como “perigosa flor do esquecimento”.

O poema “Flor Perigosa”, de modo sutil e subversivo, se aproxima dos episódios mais fascinantes e misteriosos da **Odisseia** de Homero, ou seja, dos desafios e tentações do esquecimento que Ulisses e seus companheiros enfrentaram na viagem de retorno a Ítaca. Weinrich (2001), ao tratar da temática do esquecimento destaca que o primeiro episódio ocorreu ao ancorarem numa costa desconhecida, a região dos lotófagos. Assim chamados por serem comedores das flores e frutos de lótus, planta narcótica com agradável sabor de mel que causava um sono pacífico e uma feliz embriaguez do esquecimento.

O segundo episódio que trata do esquecimento ocorreu quando os navios atracaram na ilha da bela e traiçoeira deusa Circe. Neste episódio, a deusa dá aos emissários, enviados por Ulisses, uma droga do esquecimento transforma-os em porcos. Como o fruto do lótus, essa “droga fatal”, descrita como bebida encantada resultante da mistura de vinho de Pramno, queijo, farinha de cevada e mel amarelo, apaga a lembrança da pátria. O próprio Ulisses é vítima de outro encantamento do esquecimento foi enfeitiçado pela deusa com um filtro do amor e por um ano se esqueceu de Penélope e do objetivo de retornar para a sua ilha.

O terceiro episódio narrado se refere às artimanhas da ninfa Calipso. Como no caso de Circe, Ulisses também foi vítima da ninfa com um filtro do amor permanecendo com ela durante sete anos até que Hermes, o mensageiro de Zeus, ordenou que Calipso o libertasse.

Desta forma, percebe-se que em Homero, o mágico, o belo e o exótico são abundantes e o esquecimento na maioria dos casos “guarda um atributo positivo: é uma macia flor, muito provavelmente pelo prazer que proporciona e por seu poder de suavizar ou abrandar o incômodo de uma lembrança dolorosa” (CAMILO, 2001, p. 282). No poema “Flor Perigosa”, mesmo conservando o caráter misterioso do lótus, ocorre uma subversão deste símbolo. Conforme é pontuado no Dicionário de símbolos, o lótus é uma flor que:

se poderia dizer a primeira e que se desabrocha sobre as águas geralmente estagnadas e turvas com uma perfeição tão sensual e soberana que é fácil imaginá-la, *in illo tempore*, como a primeira aparição da vida sobre a imensidade neutra das águas primordiais. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 558).

Assim como o lótus e a víbora retomam o mito da origem, a flor perigosa é das “origens mais desconhecidas”, de uma “longínqua e nebulosa infância”. No entanto, não se abre intacta da nódoa do mundo e não traz em si a beleza, a doçura e vida da flor do lótus, mas possui os encantos, a sedução da serpente venenosa e a escuridão no olhar. Enquanto a flor do lótus é descrita na **Odisséia** como símbolo do belo, como flor de agradável sabor de mel que causava um sono pacífico e uma feliz embriaguez do esquecimento, a flor perigosa é amarga, feia e traz em si a essência da morte. Como mostra a estrofe abaixo:

Vens de lá, vens de lá — fundos remotos
Adelgçando como os véus de um rio...

Abrindo do magoado e velho lótus
Do sentimento, todo o sol doentio...
(SOUSA, 1995, p. 162).

Em “Flor Perigosa” observa-se essa união essencial de *Eros* e *Thanatos*. Entre os gregos *Eros* e *Thanatos* personificam o Amor e a Morte. De acordo com Balakian (1985), “existem muitas personificações da morte que vão desde a imprecisão dos símbolos à claridade da alegria (...). Todavia a morte não está sempre personificada na beleza, muitas vezes adota ares e posturas horríveis, escondendo-se atrás da máscara”. (BALAKIAN, 1985, p. 92). Freud identificou em *Eros* e *Thanatos* as duas categorias de pulsões humanas: o instinto de vida e instinto de morte. Estas pulsões geram entre si um conflito que dinamiza o psiquismo humano.

O vigor da imagem evocada pela flor perigosa evidencia a sinistra elegância de *Thanatos* que associada a *Eros* cria uma atmosfera misteriosa provocando reações simultâneas de desejo e sedução, temor e morte. A flor sedutora, desejada e temida desvela a personificação mítica da mulher serpente que provoca grande prazer dos sentidos ao exalar o seu aroma que atrai, fascina e entorpece, além de esconder o seu segredo. Como nota-se nas estrofes a seguir:

Teu olhar de fulgências e de treva,
Onde as volúpias a pecar se ajustam,
Guarda um mistério que envilece e eleva,
Causa delíquios e emoções que assustam.

És flor, mas como flor és perigosa,
Do mais sombrio e tétrico perigo...
Fenômenos fatais de luz ansiosa
Vão pelas noites segredar contigo.
(SOUSA, 1995, p. 162).

Aspirar o perfume, o veneno, da flor perigosa implica em morte, pois, “Fica entre ânsias de túmulo fechado... / Sente vertigens de vulcão, delira / E morre, sutilmente envenenado” (SOUSA, 1995, p. 162) pela inoculação lenta e contínua do veneno em suas veias. Ele eclipsa todo raio de vida, sugere a pulsão de morte, o impulso instintivo e inconsciente que busca a morte e/ou a destruição. “Enquanto símbolo, a morte é aspecto precível e destrutivo da existência. Ela indica aquilo que desaparece na evolução irreversível das coisas”. (CHEVALIER; CHERBRANT, 2009, p. 621). Neste sentido, o poema “Flor Perigosa” é atravessado por um conflito psíquico que revela a sensação terrível do esquecimento como silêncio sepulcral, como morte, pois,

Quem teu aroma de mulher aspira
Fica entre ânsias de túmulo fechado...
Sente vertigens de vulcão, delira
E morre, sutilmente envenenado.
(SOUSA, 1995, p. 162).

A picada da víbora áspide é mais grave que de uma outra espécie semelhante, além ser muito dolorosa. O esquecimento advindo desta flor não é como ao da flor do lótus que provoca uma feliz embriaguez, mas revela que sua origem está na causa dos

sofrimentos de Cristo. A flor perigosa surge da “funesta Auréola ideal dos mártiros de Cristo”, ou seja, da dor suprema. Dor advinda dos tormentos infligidos e do sentimento de ter sido esquecido e abandonado até por Deus. A dor de alguém que foi levado à morte caindo na obscuridade, no esquecimento em consequência de sua adesão a uma causa. Este verso nos lembra, também, que para alívio daquela “Dor absurdamente mesta” foi oferecida a Cristo uma bebida inebriante que diminuía a sensibilidade levando a um estado de inconsciência, isto é, a uma espécie de esquecimento que provoca a perda da consciência e a desorientação. Como sugere os seguintes versos:

És feia e doente, surges desse misto,
Da exótica, da insana, da funesta
Auréola ideal dos mártiros de Cristo
Naquela Dor absurdamente mesta.
(SOUSA, 1995, p. 162).

Em sentido mais amplo, o poema “Flor Perigosa” apresenta por meio da manifestação simbólica da linguagem o pensamento do poeta sobre o uso do código linguístico, a língua. De acordo com o Dicionário de Símbolos “a língua é considerada como uma chama. Possui a forma e a mobilidade desta. Destrói ou purifica. Enquanto instrumento da palavra, cria ou aniquila seu poder é sem limites”. (CHEVALIER; CHERBRANT, 2009, p. 550).

As astúcias expressadas na escrita revelam as habilidades do poeta que, como Ulisses, procura se esquivar do encanto perigoso da flor do esquecimento que se mostra traiçoeira como a deusa Circe, e, sedutora como a ninfa Calipso. A situação criada pelo poeta Cruz e Sousa, no reino da linguagem, seduz com singular astúcia. O jogo com a linguagem proporciona uma troca de relações sedutoras entre o poeta e o poder da língua. O poeta pode, em seu fazer poético, se apropriar do sentido ambíguo da palavra “áspide”, que assume tanto o aspecto de víbora como o de um broquel, ou seja, de um escudo, para criar ricas estratégias. Possuído pela linguagem, o poeta faz desta língua, de uma maneira ardilosa, o seu broquel para proteger a luz de **Faróis** esquivando a obra do esquecimento.

O poema é envolvido pela musicalidade e ritmo. A sonoridade das palavras e a forte marcação rítmica da sibilante “s” envolvem o poema de maneira sinuosa e reporta ao som sibilante da serpente. A simbologia dos termos “áspide” e “lótus” associados aos efeitos das sugestões evocadas pelos adjetivos dão origem a uma espécie de sensibilidade mórbida de caráter enigmático que gera um estado de embriaguez dos sentidos no poema.

Verifica-se, nele, a maestria de Cruz e Sousa no trato com linguagem, pois após alertar para os perigos da flor, num gesto ardiloso e sedutor, o poeta arma também um jogo com o código linguístico atacando de súbito o leitor. Isto porque perdura no poema um mistério que não se desvela totalmente, algo que é desconhecido fica para ser dito, o que instiga no leitor o desejo de fazer a experiência da descoberta. Como uma serpente, o poeta lança com sagacidade e de forma inesperada, o convite tentador:

Mas quem quiser saber o quanto encerra
Teu ser, de mais profundo e mais nevoento,
Venha aspirar-te no teu vaso — a Terra —
Ó perigosa flor do esquecimento!
(SOUSA, 1995, p. 163).

O poema demonstra a destreza do poeta em manejar a língua por meio da métrica e das rimas. Ao articular as repetições de letras gerando musicalidade e ritmo nas palavras que se apresentam ora claras, ora sombrias ou escuras, o poeta provoca no leitor ora um grande prazer, ora um engano dos sentidos. Além disso, associa imagens e elementos antagônicos que se unem e transfiguram-se uns nos outros cujo efeito, em nível de linguagem, é sensualidade e fascinação. O poeta ao salientar a perfeição dos encantos e mistérios que circundam a flor perigosa do esquecimento demonstra que esta flor é apenas mais um artifício para expressar a destruidora ação do tempo, os silêncios, os vazios e a dor advindos dos esquecimentos e da morte. Como afirma Octávio Paz:

falando disto ou daquilo, de Aquiles ou da rosa, do morrer ou do nascer, do raio ou da onda, do pecado ou da inocência, a palavra poética é ritmo, temporalidade manando-se e reengendrando-se sem cessar. E, sendo ritmo é imagem que abraça os opostos, vida e morte num só dizer como o próprio existir, como a vida, que ainda nos seus momentos de maior exaltação traz em si a imagem da morte, o dizer poético, jorro de tempo, é afirmação simultânea da morte e da vida. (PAZ, 1982, p. 180).

Sendo assim, a poetisa Henriqueta Lisboa nos lembra que: “Entre a vida e a morte, um véu// Nada mais que um véu”. Já para Cruz e Sousa, na fronteira entre a vida e a morte existe uma flor... a flor perigosa do esquecimento!

Referências Bibliográficas

AGUIAR, Flávio Wolf de. A secreta malícia. In: SOUSA, João da Cruz e. **Os melhores poemas de Cruz e Sousa**. São Paulo: Global, 1998.

BALAKIAN, Anna. **O Simbolismo**. Trad. José Bonifácio A. Caldas. São Paulo: Perspectiva, 1985.

BASTIDE, Roger. Quatro Estudos sobre Cruz e Sousa. In: **Cruz e Sousa: fortuna crítica**. Org. Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira: INL, 1979.

CAMILO, Vagner. Elementos de uma cosmovisão trágica. In: **Drummond: da rosa do povo à rosa das trevas**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

COUTINHO, Afrânio (org). **Cruz e Sousa: fortuna crítica**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira: INL, 1979.

CHEVALIER, Jean. GHERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos: mitos sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. Trad. Vera DA Costa e Silva et.al. 24. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Instituto Antônio Houaiss de Lexicografia e Banco de Dados da Língua Portuguesa S/C Ltda. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

WEINRICH, Harald. **Lete**: arte e crítica do esquecimento. Trad. Lya Luft. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

MORAES, Carlos Dante. Simbolismo: Variações sobre um Poeta Negro. In: **Cruz e Sousa**: fortuna crítica. Org. Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira: INL, 1979.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

SANTOS, Fabiano Rodrigo da Silva. Um estranho no parnaso: grotesco, incompreensão e modernidade na poesia de Cruz e Sousa. **Revista Literatura em Debate**, v. 5, n. 9, p. 67-87, ago.dez., 2011. Disponível em: <www.fw.uri.br/publicacoes/literaturaemdebate/artigos/03_09.pdf>. Acesso em: 05 out. 2012.

SOUSA, João da Cruz e. Flor Perigosa. In: _____. **Obra Completa**. Org. Andrade Murici. Atualização Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995, p. 118-122.

A ARTE DE ARMAR DE GILBERTO MENDONÇA TELES

Rosemary Ferreira de Souza (UNIMONTES/PPGL/FAPEMIG)

RESUMO: Este trabalho propõe uma reflexão sobre o fazer poético de Gilberto Mendonça Teles a partir de uma análise de poemas selecionados da obra **Arte de armar** (1977). O objetivo é de investigar os aspectos do ato criador do poeta que arma e ama o poema. Nesse ponto, o processo criativo do autor é condizente com o jogo da armação poética. Teles em seu fazer poético, cria um jogo com a linguagem, com as palavras, com o leitor e, por meio do poder criador da palavra leva-o a adentrar nas armadilhas do seu discurso poético.

PALAVRAS - CHAVE: Processo criativo, Gilberto Mendonça Teles, **Arte de armar**.

Este estudo faz uma reflexão sobre o fazer poético de Gilberto Mendonça Teles¹¹⁷, a partir dos poemas “Arte de armar”, “Arte de amar” (fragmentos) e “Estreia”, da obra **Arte de armar** (1977), que faz parte de **Hora aberta: poemas reunidos** (2003). O termo *arte* vem da palavra latina *ars*, que designa um fazer, um executar, um articular. Isto condiz com o que discute Alfredo Bosi em *Reflexões sobre a arte* ao afirmar que há três vias da reflexão estética: “o fazer, o conhecer, o exprimir”. Conforme Bosi:

A arte é um fazer. A arte é um conjunto de atos pelos quais se muda a forma, se *transforma* a matéria oferecida pela natureza e pela cultura. (...) A arte é uma produção; logo, supõe trabalho. Movimento que arranca o ser do não ser, a forma do amorfo, o ato da potência, o cosmos do caos. *Techné* chamavam-na os gregos: modo exato de perfazer uma tarefa, antecedente de todas as técnicas dos nossos dias. (BOSI, 1995, p. 13).

Para adentrar no jogo de armar de Gilberto Mendonça Teles, tomemos o poema “Arte de armar”, que é todo em itálico, uma vez que pode ser entendido como epígrafe do livro. O título do poema é também nome da obra e, sendo a poesia uma arte, o poeta é a(r)mador das palavras que compõem o poema com toda a sua artimanha. Ele enfrenta uma luta com o verbo poético, uma luta de amor, amor pelo ofício, amor pelo *logos*. O poeta possui assim, a “arte de armar” e de “amar”. O título do poema “Arte de armar”, pode-se entender também como armadilha para captura de leitores.

A abertura do poema “Arte de armar” apresenta como epígrafe a expressão de Drummond “*Até os poetas se armam*” e reafirma a postura, a condição do poeta de se armar, de equipar-se, já que seu ofício exige luta com a palavra, com a expressão, com o nome. O poeta fragmenta palavra, causa a ambiguidade, brinca com a palavra e, ainda, no processo de acolhida do outro inflama o apetite para a leitura de **Arte de armar**:

ARTE DE ARMAR

Até os poetas se armam.

C.D.A

¹¹⁷ Parte da análise deste estudo já foi apresentada em trabalho de conclusão do curso de Letras, monografia. Neste estudo foi feita uma análise mais aprofundada com algumas alterações no corpo do texto.

§ 1. *Com armas e bagagens
e algumas apólices
na armadura,*

*a (r) ma o teu próximo
para o melhor da viagem
nesta leitura:*

*há sempre um fósforo
na tua gula. (TELES, 2003, p. 479).*

O uso do trocadilho é um artifício que o poeta utiliza para demonstrar seu jogo de armar:

§3. *Se queres a paz,
arma o parabélum.
Se queres o pus,
olha para o belo.*

§4. *No meio da ponte pênsil
arma o alarma dos teus cinco
Sentidos. (...)*

§5. *E arma o idílio das formas no teu pulso,
que há sempre uma armadilha no discurso. (TELES,
2003, p. 479-480).*

Os termos como “parabélum/ para o belo”; “arma/ alarma”; “arma o idílio/ armadilha” mostram-se como peças de um verdadeiro jogo de armar-se da palavra. No lúdico ardil em que se faz um a(r)mador de palavras, o poeta torna-se um lutador. Ao travar a luta com o verbo poético, sabe que é luta constante, pois, como poeta criador, serve-se dele para realizar seu gênio inventivo, como mostra Drummond em “O Lutador”:

Lutar com palavras
é a luta mais vã.
Entanto lutamos
mal rompe a manhã.
São muitas eu pouco.
(...)
Palavra, palavra
(digo exasperado),
se me desafia,
aceito o combate. (ANDRADE, 2002, p. 99-100).

Se, desse modo, em seu fazer poético, Teles demonstra sua consciência criadora de que o poeta é “um lutador”, seu ofício é poetar, lutar com palavras com labor e com amor, com habilidade de quem sabe as normas do embate. De acordo com Samira Chalub valendo-se do que disse Pgnatari:

O poeta é um *designer* da linguagem; nos diz o poeta crítico Pignatari, resgatando para o artista a sabedoria do ofício de poetar. O poeta presentifica as possibilidades configuradoras do código, na mensagem. Um poeta diagrama e configura planos, e isto resulta numa estrutura, através das funções relacionais dos elementos que a compõem. (CHALHUB, 2001, p. 39).

Voltando ao introito do poema, no conjunto das três estrofes iniciais, indicado pelo poeta como “§ 1”, o poeta faz o convite para o leitor se preparar para a leitura do poema, assim como se prepara para uma guerra. Antes de ir, há que preparar-se, equipar-se, cobrir-se com a armadura como os cavaleiros medievais, apresentando ao leitor o modo como ele deve se preparar para a leitura de **Arte de armar**.

Conforme Jaime Paviani “a poética de Gilberto Mendonça Teles define-se como arte de armar. O poema aparelhado, com antiga e consagrada armadura, está pronto para a leitura e armadilhas do discurso”. (PAVIANI, 1988, p. 385-386). O leitor é preparado para a leitura com o uso dos sentidos, devendo estar alerta, e, como jogador, ver, ouvir, sentir o aroma, tatear ou examinar com cautela, degustar a armação com as palavras:

§4. *No meio da ponte pênsil
arma o alarma dos teus cinco
sentidos. E arma o silêncio
do paradigma longínquo.* (TELES, 2003, p. 480).

O discurso é uma armadilha, por isso, o leitor deve se armar na leitura como mostra o §2, da 2ª estrofe:

*Arma o arremesso,
arma o teu pulo,
arma o teu ermo
e o teu murmúrio.*

*Há sempre avesso
No teu mergulho.* (TELES, 2003, p. 479).

O poeta joga com o leitor, exortando-o a preparar-se para adentrar nas investidas do discurso poético. A presença constante das rimas, o uso da anáfora formada pela repetição do verbo “armar” no imperativo afirmativo, intensificam a sonoridade do poema. A ênfase, que parece residir na exploração da sonoridade e sentido das palavras, carrega-se de artimanhas. Do leitor que se arma para leitura com o uso dos sentidos, espera-se que detenha a arte de decifrar o poema. Uma vez que o autor se arma na escrita e o leitor se arma na leitura, este estará atento para as armadilhas do discurso e neste jogo, há sempre resquícios de outras leituras para serem lembradas:

*Arma o teu jogo de tênis,
arma o teu jogo de bingo,
arma os teus lances solenes
para a sessão de domingo.*

Há sempre estirpe de fênix

na ponta de tua língua. (TELES, 1977, p. 10).

Gilberto Mendonça Teles demonstra seu diálogo intertextual com a produção poética de textos latinos. Reatualiza vocábulos como os da epopeia “Eneida” de Virgílio: “Arma virunque cano”, “canto as batalhas (as armas) e o varão”. Em **Arte de armar** os versos são: “Arma o virunque / arma o teu cão”. Esse jogo intertextual mostra as artimanhas da criação do poeta. Desse modo, o autor se arma na escrita e o leitor deverá estar bem equipado para enfrentar a batalha dos significados:

Sob este aspecto é sintomática a inserção, no poema Arte de armar, de parte do primeiro verso da Eneida, de Virgílio. O vocábulo reatualizado, virunque, se despe de seu significado original e se introduz em um jogo heráldico-retórico-belígero que insere o leitor no fogo cruzado dos signos que perpassam sua arte de amar. (FERNANDES, 2005, p. 103).

O jogo de armar de Gilberto Mendonça Teles proporciona uma visão das possibilidades internas da linguagem como o ritmo, a sonoridade, ambiguidade de sentidos, capazes de demonstrar a liberdade de criar. Essa é a substância com a qual é trabalhado o poema “Arte de amar”:

ARTE DE AMAR

(Fragmentos)

§1. Ar de amor (*ars amandi*)
com astúcias de ofídio.

Arde amor como um grande
incêndio nos ouvidos. (...)

§2. Amor dá e amordança,
denso e doce, soturno.

Mas só tu, amor, danças
no abril do plenilúnio. (TELES, 2003, p.515-516).

No jogo com as palavras “ar de amor”, “arde amor”, o eu lírico expressa-se em meio ao ar, ou seja, à atmosfera, ao clima, ao desejo de amor e, esse amor arde, queima, incendeia e, ao mesmo tempo em que se doa, também amordança, diante da dificuldade de definição. No entanto, aspirar ao amor que arde é querer demonstrar a sua manifestação. Assim, o poeta arma com as palavras “ar de amor”, “arde amor”, aspira ao amor, abrasa-se por ele. Nesse enfoque, a literatura põe em cena a linguagem com sua expressividade e, mais ainda, põe em cena o amor, já que a poesia é manifestação de amor.

O poema faz um diálogo intertextual, o título retoma a **Arte de amar** de Ovídio, a sua “Ars amandi”. Gilberto Mendonça Teles retoma em seu poema o jogo sônico com o trocadilho “Ar de amor”, “Arde amor” e “com astúcias de ofídio” assim como os répteis, aspira ao amor que, ora se refere à criação artística, ora ao amor que se consome em chamas, amor ardente:

Ar de amor (*ars amandi*)
Com astúcias de ofídio.
Arde amor como um grande

Incêndio nos ouvidos. (TELES, 2003 p. 515).

Teles em seu fazer poético, cria um jogo com a linguagem, com as palavras, com o leitor e, por meio do poder criador da palavra leva-o a adentrar nas armadilhas do seu discurso poético. O processo criativo do autor é condizente com o jogo da armação poética. Nesse ponto, vale tomar como exemplo, o poema “Estréia” (sic) em que há a inauguração do jogo com o leitor. Observe-se os seguintes versos:

ESTRÉIA

Além das teclas, nesta fita ambígua
quem bordará o código, a escritura,
o testemunho de aço dessa língua
que se enrola em si mesma pela gula
mecânica dos tipos? (TELES, 2003, p. 484).

Nesta primeira estrofe do poema “Estréia” (sic), em cada palavra e a cada verso formam-se as jogadas, as quais obrigam o leitor a ficar atento aos lances da armação poética. O título do poema é uma indicação para a entrada, para a abertura, para a tessitura do poema, é a inauguração do jogo. O poema estabelece um diálogo interrogativo de modo que as interrogações só podem ser respondidas se o leitor conseguir jogar com o poema:

Quem lamina o papel da poesia?
quem nas pontas dos dedos seguirá
o anzol na linha
urdida na fundura? (TELES, 2003, p. 484).

E o jogo se processa com a disposição das palavras no poema. Cada palavra tem um movimento específico conforme o ponto em que é situada. Na estreia deste jogo há uma alusão à máquina de datilografia, a antiga máquina de escrever que abriu caminhos para aperfeiçoar a técnica da escrita. Nesse aspecto, a menção à máquina está associada à modernidade, convergente com o processo de modernização. A referência remete ao processo da escrita, ao momento criador, ao ato de criação do poeta, pois à medida que se tecla vai-se formando o texto que no enredamento das palavras estreia os movimentos básicos do jogo. O poeta na estreia da sua *ars poética* compreende a proveniência da palavra na esfera da poesia. Assim,

a arte que se expressa por meio da palavra tem, portanto diante de si, tanto no que se refere ao seu conteúdo como à forma de o exprimir, um campo infinitamente mais vasto que as demais artes. Qualquer conteúdo, todo o objetivo natural ou espiritual, quaisquer acontecimentos, façanhas, eventos, situações físicas e morais, se deixam englobar na esfera da poesia e tratar por ela. (HEGEL, 1980, p. 17).

As interrogações põem em questão o processo material dos instrumentos utilizados na criação literária: papel, teclas, tipos, língua. O leitor, ao jogar com o poema, deve se posicionar de maneira estratégica, buscando descobrir em cada jogada os segredos do fantástico jogo armado com as palavras. Nesse aspecto, a poética de

Gilberto Mendonça Teles aproxima-se do jogo descrito por Leila Perrone Moisés no posfácio da obra *Aula*, de Roland Barthes (1978), cuja análise da conferência barthesiana identifica no jogo de palavras uma função estética que trapaceia a língua, entendendo que as armadilhas da linguagem é um convite ao jogo:

O jogo é de extrema importância na teoria e na prática barthesianas: jogar com as palavras (trapaceando a língua) é ao mesmo tempo uma atividade sem finalidade outra senão o próprio jogo (função estética) e uma tática de crítica e transformação da ideologia congelada nas repetições languageiras (função política-utópica). Essa tática consiste em jouer (jogar) e déjouer (frustrar, baldar). (PERRONE MOISÉS, 1978, p. 83).

Voltando ao poema “Estréia” (sic), é possível imaginar todo o processo de montar a lâmina com os tipos, paralelo à ação de criar as artimanhas para iniciar o movimento da escrita ao longo do papel. E a função da máquina de datilografia evocada nos versos se completa com o aparato que era utilizado para montar e imprimir o poema. A lâmina era a chapa utilizada para prensar, comprimir, reproduzir com tinta a imagem do texto já moldado. Os tipos correspondem às peças metálicas com cada carácter, ou letra para ser usada na escrita. Na fita da máquina se concentra a tinta, assim como um cartucho de impressora de computador. Ao acionar a máquina com a pressão dos dedos nas teclas, há o movimento ao longo do papel que proporciona imprimir sinais gráficos, letras e números de forma personalizada.

Dessa maneira, ocorre uma dualidade que se mescla de uma metáfora referente às peças de máquina de escrever. Ao montar a lâmina com os tipos, abre-se caminho para bordar o código da escrita. Mas quem é que lamina? Quem é que borda? Eis aí o jogo que se arma. Com o processo de aplicação da mecânica à escrita pode ocorrer, ao “bordar”, ou seja, ao escrever à máquina, de a língua “enrolar-se em si mesma” e, daí, é necessário puxar a fita, desenrolar a “linha urdida na fundura” e prosseguir com o jogo. Também articulam-se o mostrar e o esconder, trazendo questões como quem é que se esconde, quem é que se revela sob a letra de uma criação poética? Cabe ao leitor descobrir quem borda, quem incrementa a escritura do poema e, ainda, quem joga com ele: é o poeta? É a linguagem? É a palavra?

Quem se esconde,
quem se revela e canta e se desdobra
anterior ao tempo e sobre a letra,
e agora é pura tinta e sopra desde
as origens de tudo, como um mito,
um tecido de abril na latitude
deste vasto horizonte reprimido? (TELES, 2003, p. 485).

Ao mencionar a “tinta”, referindo-se à impressão da letra no papel, lembra o poema “O nome e sua tinta”, que traz um aspecto do momento criador, ou seja, o ato de criação do poeta. Esse é o maior poema da obra **Arte de Armar**, e está dividido em vinte partes e apresenta uma epígrafe em latim do linguista Max Müller, “Nomina, Numina”, ou seja, “o nome são deuses”. Desta maneira, percebe-se, já pelo título do poema e pela epígrafe, a luta do poeta com a palavra, com o nome. É o nome e sua tinta,

sendo esta aquilo que fixa, que se impregna; portanto, o nome e sua marca, sua escrita, seu registro. E para fixar a tinta do nome, o poeta vale-se das letras do teclado, como fica expresso no poema “A raiz (II)”, em que deixa para o leitor um jogo de decifração:

q e t u o
w r y i p
a d g j l
s f h k ç
z c b m !
x v n ? (TELES, 2003, p. 535).

Nesse poema, a armação com as palavras demonstra o instrumento e o labor do poeta, que deixa visível a sua marca poética de criador – armador. O movimento com as letras do teclado da máquina de escrever faz um zigzague, e essas estão potencialmente postas para o momento de criar, de juntar uma à outra e formar palavras, transformá-las em poesia.

O poeta joga com o espaço do papel, joga com a interpretação do leitor, joga com a própria forma do poema que são “como rondas de borboletas pelo alpendre”. Há dois elementos de pontuação: a exclamação e a interrogação. A exclamação indica o sinal de entonação exclamativa e, além de posicionar-se no teclado na sequência em que é apresentado no poema, tem a característica de melodiar diversas variedades, cabendo ao leitor interpretar a intenção do escritor, depreender pelo contexto as diversas entonações. A interrogação é o sinal usado ao final de qualquer interrogação direta, mesmo que a pergunta não exija resposta. Tem a especificidade de indagar, lançar um questionamento para o leitor, o que justifica sua aproximação com o poema “Estréia” (sic).

Mas retomando o poema “Estréia” (sic), é importante dizer que seu ponto alto é a possibilidade de o leitor descobrir quem é o responsável pela estreia da criação poética, quem inaugura o poema (Quem se esconde/ quem se revela etc.). O pronome interrogativo “quem” caracteriza a anáfora e demonstra a insistência em questionar quem enuncia o discurso poético escondido nas dobras dos fios da linguagem. Além disso, observa-se o cuidado do poeta, em consonância com a seguinte ideia:

Ora, Gilberto, mesmo em um poema altamente moderno, como Estréia (sic), conserva a preocupação com o trabalho de laminar o papel da poesia e, sobretudo, com o fio condutor da linguagem, para que o poema seja um tecido em que a mensagem se esconda nas dobras dos fios que compõem o tecido poético. (FERNANDES, 2005, p.81).

No universo discursivo, tomado como espaço da produção, questionam-se quem ornamenta o código, quem enfeita a escrita do texto poético prensado na fita ambígua da língua. Nesse sentido, há uma abordagem da dualidade produção/recepção do ato da criação que, no jogo de armar, move poeta e leitor. E na armação com as palavras, entrecruzam-se esses sujeitos que, associados ao processo de funcionamento da máquina de escrever e da gráfica, proporcionam o bordado da escrita poética.

Nessa perspectiva, o poeta em seu ofício demonstra o labor do poema que traz em si o poder de revelação, ao mesmo tempo em que deixa lacunas para que o leitor possa preencher, desvendando o que se encontra implícito. Também dá espaço para o

leitor recriar seu próprio significado, a partir da criação do próprio poeta, de forma que a cada leitura do poema o leitor renove-se. Aqui, vale abordar uma ideia de Octavio Paz:

Se a comunhão poética se realiza deveras, quero dizer, se o poema ainda guarda intactos os seus poderes de revelação e se o leitor penetra efetivamente em seu âmbito elétrico, produz uma recriação. Como toda recriação, o poema do leitor não é o exato duplo do escrito pelo poeta. Mas se não é idêntico quanto ao isto ao aquilo, é idêntico quanto ao próprio ato da criação: o leitor recria o instante e cria-se a si mesmo. O poema é uma obra sempre inacabada, sempre disposta a ser completada e vivida por um leitor novo. (PAZ, 1996, p. 57).

Gilberto Mendonça Teles é um a (r) mador de palavras e, através do seu poder criador joga com o ritmo, com a forma, com o significado, com as ambiguidades, com a escrita, com o leitor e, com um jeito próprio de se fazer poesia, trabalha a linguagem com a arte e a manha de quem é conhecedor dos recursos da língua e da arte literária. Neste sentido, o artista da palavra por meio da sua imaginação criadora concebe a poesia, de modo que,

não é a representação em si, mas a fantasia artística, o que torna *poético*, qualquer conteúdo; quando o apreende de uma forma arquitetônica, plástica ou pictural, em vez de se manifestar por sonoridades musicais, se deixa expressar por meio do discurso, isto é, das palavras e das respectivas combinações artísticas. (HEGEL, 1980, p. 18).

A partir da análise dos poemas “Arte de armar”, “Arte de amar” (fragmentos) e “Estreia” da obra **Arte de armar** (1977), foi possível fazer uma leitura sobre o fazer poético de Gilberto Mendonça Teles. Neste sentido, foram pontuadas considerações com uma abordagem do processo criativo do poeta que arma e ama o poema. Dessa forma, houve a compreensão de que o ato criador é condizente com o jogo da armação poética, que envolve o autor e o leitor numa única arte de armar.

Referências Bibliográficas

ANDRADE, Carlos Drummond de. “O lutador”. In: **Poesia completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.

BOSI, Alfredo. “Arte é construção”. In: **Reflexões sobre a arte**. 5ª ed. São Paulo: Ática, 1995, p. 13-26.

CHALHUB, Samira. **A meta-linguagem**. 4ª ed. São Paulo: Ática, 2001.

FERNANDES, José. **O selo do poeta**. Rio de Janeiro: Edições Galo Branco, 2005.

FERNANDES, José. O poeta da linguagem. In: **O selo do poeta**. Rio de Janeiro: Edições Galo Branco, 2005.

HEGEL, Jorge Guilherme Frederico. “Introdução e repartição”. In: **Estética**: poesia. Lisboa: Guimarães Editores, 1980, p. 9-25.

PAVIANI, Jaime. “Anotações sobre Arte de armar”. In: VIANA, Dulce Maria. (org). **Poesia e crítica**: antologia de textos críticos sobre a poesia de Gilberto Mendonça Teles. Goiânia: Secretaria de Estado da Cultura, 1988, p. 385-386.

PERRONE MOISÉS, Leyla. “Posfácio”. In: BARTHES, Roland. **Aula**: aula inaugural da cadeia de Semiologia Literária do Colégio de França. Tradução e posfácio: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: cultrix, 1978.

PAZ, Octavio. **Signos em rotação**. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.

TELES, Gilberto Mendonça. Arte de armar. In: **Hora aberta**: poemas reunidos. Petrópolis: Vozes, 2003.

TELES, Gilberto Mendonça. **Hora aberta**: poemas reunidos. Petrópolis: Vozes, 2003.

A CRÔNICA AUTORREFERENCIAL DE FERNANDO SABINO

Talita Carlos Tristão (UNINCOR/FAPEMIG)

RESUMO: Essa comunicação é um recorte de nossa dissertação de mestrado que objetiva estudar as crônicas do mineiro Fernando Sabino, buscando identificar recursos e temas utilizados pelo escritor. Apesar de bastante conhecido como cronista, as crônicas de Sabino não mereceram ainda da crítica um estudo aprofundado, sendo alvo de comentários rápidos e gerais de alguns estudiosos do gênero apenas como parte de um histórico que envolve citação obrigatória de nomes como Rubem Braga e João do Rio. Como recorte de um estudo maior, apresentaremos apenas a análise de algumas “crônicas autorreferencias” de Sabino, isto é, aquelas que propõem uma reflexão sobre o próprio gênero e sobre o ato da escrita.

PALAVRAS-CHAVE: Crônica, metacrônica, Sabino.

Fernando Sabino, mineiro e escritor de produção intensa, premiado pela Academia Brasileira de Letras e estimado como um dos autores fundamentais para a afirmação da crônica no Brasil; como cronista criou um estilo próprio contribuindo com o gênero, à sua maneira sagaz e peculiar. Registrou em suas crônicas diversas situações e circunstâncias ocorridas nos meios em que viveu, transpondo para o leitor sua percepção através de um olhar sensível e singelo.

Em *A Crônica*, Jorge de Sá observa que Sabino se valeu de um recorrente recurso linguístico em suas crônicas: a metalinguagem. Em vários textos, Sabino conjectura com o leitor a respeito de seu ofício como escritor, indagando e postulando quais seriam os assuntos pertinentes a uma crônica, além de inserir, também, reflexões sobre o próprio código linguístico – a Língua Portuguesa. Muitas das crônicas, por meio da discussão do fazer cronista, reportam-se a processos intertextuais, seja por meio da evocação direta e indireta de textos literários, seja por meio da alusão ou citação do nome de importantes cronistas, seja ainda pela relação dialogal estabelecida com seu leitor.

Segundo Ingedore Koch, a intertextualidade “ocorre quando, em um texto, está inserido outro texto anteriormente produzido, que faz parte da memória social de uma coletividade” (KOCH, 2008, p.86), ou seja, a intertextualidade “se faz presente em todo e qualquer texto, como componente decisivo de suas condições de produção”, pois “há sempre um já-dito, prévio a todo dizer”. (KOCH, 2008, p.86).

Leyla Perrone-Moisés, em “Literatura comparada, intertexto e antropofagia”, explica que Bakhtin, ao analisar o romance do século XIX, “detectou um novo tipo de discurso, que chamou de dialogismo” (PERRONE-MOISÉS, 1990, p.94), porque não havia mais “uma voz unificadora, um centro regulador de precedência, mas uma pluralidade de vozes (uma polifonia) que não desembocam numa verdade final unificada” (PERRONE-MOISÉS, 1990, p.94). Bakhtin observou ainda um “diálogo interno na obra e um diálogo da obra com outras obras” (PERRONE-MOISÉS, 1990, p.94). Para Kristeva, que alcunhou o termo intertextualidade, tratado por Bakhtin como

“dialogismo”, “todo texto é um mosaico de citações, de outros dizeres que o antecederam e lhe deram origem”. (KOCH, 2008, p.86).¹¹⁸

No *E-Dicionário de Termos Literários*, Ivete Walty observa que “cada texto constitui uma proposta de significação que não está inteiramente construída” e esta significação acontece “no jogo de olhares entre o texto e seu destinatário”. Sendo assim, a intertextualidade se dá “tanto na produção como na recepção da grande rede cultural”, da qual todos participam. Conforme Ricardo Zani, em “Intertextualidade: considerações em torno do dialogismo”, a intertextualidade também pode ser compreendida como “uma série de relações de vozes, que se intercalam e se orientam por desempenhos anteriores de um único autor e/ou autores diferenciados, originando um diálogo no campo da própria língua, da literatura, dos gêneros narrativos, dos estilos e até mesmo em culturas diversas”. (ZANI, 2003, p.126).

Como um “espião da vida” Sabino sempre buscou captar o “pitoresco” ou o “irrisório” no cotidiano de cada um, “quer num flagrante de esquina, nas palavras de uma criança ou num incidente doméstico”. (SÁ, 2005, p. 21). Jorge de Sá considera que “a busca do pitoresco permite ao cronista captar o lado engraçado das coisas, fazendo do riso um jeito ameno de examinar determinadas contradições da sociedade.” (SÁ, 2005, p. 23). Essa característica da crônica de Sabino é observada por Antônio Candido como própria ao gênero, pois, segundo o crítico, “a crônica pode dizer as coisas mais sérias e mais empenhadas por meio do ziguezague de uma aparente conversa fiada.” (CANDIDO, 1992, p. 20). Em diversas crônicas do escritor mineiro, encontramos tal aspecto, em que o escritor “abandona o diálogo com o leitor, desviando o foco narrativo da primeira para uma falsa terceira pessoa: o narrador reassume, então, sua máscara ficcional, embora saibamos que quem fala na crônica é sempre o próprio cronista.” (SÁ, 2005, p. 23).

Além do humor, que faz com que assuntos sérios sejam tratados com extrema leveza, Sabino também se vale de alguns recursos particulares como exploração máxima de uma subjetividade encenada, exercida através do constante diálogo com o leitor (como se fosse uma conversa íntima ao pé do ouvido); a ambiguidade (junção do uso exclusivo de diálogos e a concentração do relato numa situação exemplar, compondo um texto que fica entre a crônica e o conto) e a singeleza.

É possível uma tentativa de classificação ou tipologia das crônicas de Sabino a partir de alguns temas e processos recorrentes, lembrando que muitas vezes as crônicas do autor fogem a uma marcação formal rígida, já que são dotadas de uma mistura de procedimentos que as deslocam de um campo ao outro dependendo da abordagem do leitor. O próprio Sabino reconhecia isso ao afirmar que “os gêneros têm fronteiras cada vez mais flexíveis, são intercomunicáveis, a ponto de escapar às classificações tradicionais.” (SABINO, 2001, p. 8). Além disso, como veremos, as crônicas do autor simulam um processo de simultaneidade entre fato e escrita, dando ao leitor a sensação de que ela é elaborada diante dele. Muitas vezes, a opção de Sabino é a desmontagem do texto, revelando os caminhos percorridos para a escrita final.

Para este trabalho destacamos a categoria chamada “crônica autorreferencial”, que compreende crônicas cujo código linguístico trata do próprio código; o gênero reflete o próprio gênero ou o narrador-autor discute o seu fazer literário. A crônica autorreferencial poderia ser também chamada de “metacrônica”. Observemos um trecho

¹¹⁸ A citação famosa de Kristeva diz assim: “todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de textos; ele é uma escritura-réplica (função e negação) de outro (dos outros) texto(s).” (KRISTEVA *apud* PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 94).

da crônica “Estilos literários”, de 1943, pertencente a *Livro Aberto* (2001), como exemplo dessas acepções, em que Sabino se propõe a discutir a existência de estilos de escrita:

Dizia Cláudio Brandão, meu professor de português no Ginásio Mineiro, que existem três espécies de estilos literários: estilo brando ou singelo, estilo médio ou temperado e estilo sublime ou nobre.

Pode ser. Mas não me venham dizer que o estilo de Rui Barbosa é “nobre”, “temperado”, ou lá o que seja, se ele por si só instituiu uma categoria de estilo. O mesmo acontece com Machado de Assis, Eça de Queiroz, Aluísio Azevedo, Graça Aranha – com todos os escritores.

Cláudio Brandão costumava repetir a definição de Buffon: [...] O estilo é o homem. Como querer que o homem seja o estilo? Portanto, é impossível uma padronização de estilos literários, que inclua o de todos os escritores do mundo. (SABINO, 2001, p. 24)

O que é estilo? É a pergunta que direciona a crônica de Sabino. Em “Tarefas e limitações da Estilística”, Damaso Alonso diz que “estilo é o peculiar, o diferencial de uma fala.” (ALONSO, 1960, p. 303). Em resumo, estilo é um modo particular de observação revertido em escrita, pois, segundo Sabino, “Um mesmo fato pode ser narrado de diversas maneiras, considerado sob diversos pontos de vista, conforme o caráter de quem o vê (ou de quem não vê, dada a falta de caráter)”. (SABINO, 2001, p. 24).

A crônica de Sabino opta não só por conceituar o estilo, partindo da negação da famosa frase de Buffon (“O estilo é o homem”), mas, sobretudo em descrevê-lo por meio da identificação das particularidades da escrita de alguns autores existentes (Machado de Assis e Rui Barbosa) e/ou imaginados (como seria a escrita de um repórter policial sem talento). A crônica é composta, assim, pela construção e pelo cruzamento de vozes (e de relatos imaginários) em torno de um único assunto, corriqueiro e banal: a briga de dois negros.

A inserção de várias vozes, dotadas de estilos próprios e componentes ideológicos nesta crônica nos remetem ao “dialogismo” de Bakhtin entendido como “as relações que todo enunciado mantém com outros enunciados”. (COMPAGNON, 2003, p.111). Ricardo Zani aponta que, ao basear-se na literatura, Bakhtin considera que “a relação dos diálogos é estabelecida por um cruzamento de vozes e/ou discursos diversificados” (ZANI, 2003, p.125); no entanto, “o dialogismo proporciona também um cruzamento de meios de comunicação e discursos enunciativos distintos” (ZANI, 2003, p.125), podendo ser denominado também como *polifonia*. Este termo foi empregado por Bakhtin para designar a “multiplicidade de vozes, ideologicamente distintas, que resistiam ao discurso autoral¹¹⁹”. Pois, qualquer que seja o discurso, “nunca é isolado, nunca é *falado* por uma única voz, é discursado por muitas vozes geradoras de textos, discursos que intercalam-se no tempo e no espaço” (ZANI, 2003, p.125). Entende-se, então, que a multiplicidade de vozes na crônica “Estilos literários”,

¹¹⁹ LOPES, Antonio. Polifonia. In: CEIA, Carlos. *E-dicionário de termos literários*. Disponível em: <http://www.edtl.com.pt>. Acesso em: 16/10/12.

de Sabino, não teve como intuito anular um ou outro discurso; o que vemos é o surgimento de novos sentidos através de um diálogo intertextual entre vozes reais (e imaginadas), como as de Machado e Rui Barbosa, e imaginadas (e reais) como o discurso jornalístico policial com suas marcas evidentes.

É possível compreender que a maneira como se diz algo está bastante associada à personalidade do indivíduo. São as escolhas linguísticas e o foco narrativo de cada autor que levam Sabino a refletir acerca de estilos literários, valendo-se de seu próprio estilo metafórico, metalinguístico e bem-humorado.

Tem razão Buffon. O estilo é o homem. Entretanto, a melhor definição de estilo foi a de um aluno no meu tempo de ginásio, durante um exame:

- O estilo é o jeitão da gente escrever. (SABINO, 2001, p. 25).

A inserção da voz do aluno, não dotado de nenhuma notoriedade como a de Buffon, Machado, Rui Barbosa ou do professor de gramática de Sabino, resume com humor tudo que o cronista se esforçou por construir por meio da demonstração do discurso (ficcional) de cada um dos escritores citados. Há nessa atitude um grau considerável de rebaixamento, próprio do riso.

A crônica “Um acordo”, também de *Livro Aberto* (2001), pode ser dividida em três partes. A primeira trata da estrutura da crônica em si; a segunda aponta alguns tipos de leitores no processo de leitura e a terceira discute os possíveis assuntos que gerariam uma crônica. Por estar permeada de metalinguagem, denominamos como crônica autorreferencial, uma vez que o narrador-autor inicia seu texto indicando um possível problema em relação ao tamanho da crônica, que deve ser simples e breve, para que o leitor a leia rapidamente; na verdade, ao expor o problema, o narrador-autor esboça uma crítica ao leitor apressado e pouco comprometido com a leitura.

Como se fosse um manual de normas para se ler uma crônica, o narrador-autor declara a existência de pelo menos três tipos de leitor. Nota-se que, à maneira dos estilos, o processo de leitura também é bastante peculiar, pois cada leitor tem seu jeito de abordar o texto. Os leitores, considerados pelo narrador-autor, são leitores empíricos que podem ler a crônica da maneira que lhes convier: da primeira à última linha; motivados por alguma palavra específica, aleatoriamente ou do fim para o começo.

Para começar, há o problema do tamanho. Mais de uma vez fui obrigado a cortar um bom pedaço desta crônica, buscando tornar menos árida a tarefa de lê-la. E para que o leitor não perca tempo, acabo perdendo o meu latim.

Existem várias maneiras de abordar uma crônica – refiro-me ao processo de leitura – vindo a constituir as diferentes espécies de leitor. Há o que entra pelo texto segundo a maneira convencional, partindo do título ou da primeira linha e chegando distraidamente à última. Estes são os mais raros. Em geral, o que chama a atenção do leitor é um nome próprio largado no meio da crônica, ou palavra que se refira a assunto de sua especialidade: “petróleo”, por exemplo, ou “teatro”, “contrabando”, “eleição”, “comunismo”, etc. A palavra “sexo”

também atrai leitores, e muitos chegam a lê-la onde está escrito “nexo”. (SABINO, 2001, p.155).

A maneira como Sabino elabora a segunda parte da crônica é bastante expressiva, esquemática, quase imagética, pois à medida que vai elucidando as direções tomadas pelo leitor em sua abordagem na crônica, temos a ideia de que a leitura é um processo em movimento, dialógico, interativo: “Parte o leitor para cima e para baixo, e, quando chega ao princípio, está também chegando ao fim.”. Pode-se dizer que este trecho nos remete ao capítulo “Entrando no bosque”, de *Seis passeios pelos bosques da ficção* (1994), de Umberto Eco, no qual o “bosque” é “uma metáfora para o texto narrativo, não só para o texto dos contos de fadas, mas para qualquer texto narrativo” (ECO, 1994, p.12); “é um jardim de caminhos que se bifurcam” (ECO, 1994, p.12) e, “mesmo quando não existem num bosque trilhas bem definidas, todos podem traçar sua própria trilha, decidindo ir para a esquerda ou para a direita de determinada árvore e, a cada árvore que encontrar, optando por esta ou aquela direção”. (ECO, 1994, p.12).

Se colocada em perspectiva a personalidade dos leitores descritos na crônica, pode-se afirmar que se tratam de leitores-modelo¹²⁰; no entanto, o narrador-autor menciona a postura de uma leitora – a qual não se enquadra em nenhuma das categorias dos leitores listados por ele na crônica –, remetendo ao leitor empírico conforme entendido por Umberto Eco, já que, segundo ele “os leitores empíricos podem ler de várias formas, e não existe lei que determine como devem ler, porque em geral utilizam o texto como um receptáculo de suas próprias paixões, as quais podem ser exteriores ao texto ou provocadas pelo próprio texto”. (ECO, 1994, p. 14).

Após as considerações acerca da postura do leitor diante de uma crônica, Sabino muda o enfoque do seu texto admitindo uma dificuldade e propondo um acordo a dois amigos escritores: Rubem Braga e Paulo Mendes Campos. Essa terceira parte da crônica denota a total subjetividade do autor, que confessa sua dificuldade de escrita, considerando-se numa posição inferior em relação aos amigos, “bons cronistas diários”, capazes de escrever sobre qualquer assunto. Se por um lado podemos entender essa atitude de Sabino como modesta e humilde em relação aos referenciais cronistas, propondo um “rodízio de assuntos”, todos “ganhando fraternalmente o pão de cada dia”; por outro lado, o que a crônica constrói é a afirmação de que Sabino é um cronista de quilate igual ao de Mendes e Braga, pois o texto é a constatação de que o autor consegue escrever sobre qualquer assunto, até mesmo compor uma crônica sem enredo aparente.

Observemos um trecho da crônica “Leitor”, reunida “nas páginas soltas ao longo do tempo” de *Livro Aberto* (2001), cujo título antecipa o assunto:

Outro dia eu falava na estranha sensação que é a de encontrar, ao vivo, essa figura cuja existência nos escapa à imaginação, pelo menos no momento em que escrevemos: um leitor.

Há o que diz apenas que nos lê de vez em quando – a este não sabemos se é o caso de agradecer, pois o fato de afirmar que lê não quer dizer que goste. Outros, todavia, vão além,

¹²⁰ Segundo Umberto Eco, os leitores-modelo seriam “uma espécie de tipo ideal que o texto não só prevê como colaborador, mas ainda procura criar” (ECO, 1994, p.15), ou seja, o leitor-modelo segue na leitura o que podemos chamar de “regras do jogo” e interpreta o texto de acordo com as visões e estratégias do autor.

desfechando por amabilidade um elogio qualquer à queimadura. Neste caso, é melhor tomar cuidado, pois uma resposta de evasiva e delicada modéstia, bondade sua, não é tanto assim, são seus belos olhos, pode botar em brios o juízo crítico do leitor, levando-o a valorizar sua opinião, num rasgo de inesperada franqueza:

- Realmente, tem certas coisas suas que não gosto. Algumas ultimamente, até que bem fraquinhas. Você já foi melhor. (SABINO, 2001, p.482).

Notamos que, desde o título, o assunto desta crônica gira em torno da figura do leitor, posto como ser real, “vivo”, “cuja existência escapa à imaginação” (SABINO, 2001, p. 482). A maneira como Sabino iniciou seu texto, a princípio como se estivesse contando um caso, desprezioso, aparenta uma proximidade; depois, gradativamente há a inserção das vozes de leitores amigos e depreciativos, que se mesclam à voz do escritor – Millôr – amigo seu. Este cruzamento de vozes torna a crônica polifônica. Além de polifônico, o texto também é intertextual e metalinguístico, pois Sabino se refere dois cronistas importantes, Braga e Millôr. No primeiro caso, a referência funciona como uma posição de autoridade, já que a “voz” de Braga surge em defesa da própria crônica de Sabino: “Rubem Braga um dia consolou-se fleumaticamente com a ideia de que talvez aquele cansado leitor é que tenha piorado.” No segundo caso, a inserção da voz de Millôr, ainda que sirva para garantir autoridade ao cronista, amigos de outros cronistas, é acionada por Sabino para introduzir uma nota dissonante, própria do humor, já que Millôr se assemelha, aqui, ao leitor desatento e crítico. Ou seja, a intertextualidade autoral ocorre também para desvalorizar a escrita de Sabino, pois a “obra-prima” do “homem que virou cavalo” não é de sua autoria, mas sim uma tradução. Em meio à discussão da figura do leitor, Sabino recorre ao humor, ao processo de intertextualidade e a uma ambiguidade proposital.

“Homenagem crônica”, também de *Livro Aberto* (2001), é mais um texto que se enquadra nesta categoria de crônica autorreferencial. O texto é um relato subjetivo em que o narrador-autor compartilha com o leitor alguns fatos corriqueiros; no entanto, se reporta ao seu compromisso com a escrita diária, parte de seu ofício como escritor e cronista de jornal. Assim, o próprio Sabino se torna assunto da crônica.

Daqui a pouco estará aqui o menino que leva a minha crônica ao jornal. Chego de uma rápida viagem a Minas e mal tenho tempo de respirar. Encontro à minha espera uma pilha de jornais. A carta que deveria chegar não chegou. Em compensação tomo conhecimento de que o português já consertou a vitrola, que um litro de leite esquecido na geladeira foi dado pela cozinheira à vizinha para que não estragasse, e que na minha ausência o Rubem Braga telefonou. O menino que leva esta crônica é o mesmo que leva a dele ao seu jornal. Vem-me uma esperança de que tenha ocorrido um engano e que sua crônica haja sido levada em lugar da minha. Além da melhoria de padrão, uma crônica a menos, uma esperança a mais.

Infelizmente tal não aconteceu e tenho mesmo de escrever. Enfrento os jornais para ficar em dia com os assuntos.

É alarmante como em apenas três dias todos eles envelhecem. (SABINO, 2001, p.155).

Percebe-se que a metalinguagem é um recurso bastante recorrente nas crônicas de Sabino que está sempre dialogando com o leitor acerca da escrita de seu texto, - o ato de escrever em si -; da sua luta com as palavras e com a escolha do assunto. Embora a temática desta crônica seja a alusão a um aniversário - que esqueceu e outro ao qual compareceu -, à comemoração da vida, este fato está intimamente ligado à questão do tempo, à efemeridade da vida e das coisas. O trecho “Enfrento os jornais para ficar em dia com os assuntos. É alarmante como em apenas três dias todos eles envelhecem” (SABINO, 2001, p.155) ilustra o problema da temporalidade e da fugacidade: a escolha dos assuntos de uma crônica a partir de uma notícia de jornal e a “arte de envelhecer”, lembrando que a crônica, elemento do jornal, nasce a partir dos acontecimentos deste mesmo veículo, pois o cronista tem que se atualizar sobre os acontecimentos.

Flora Bender afirma que “não se deve misturar vida e obra, autor e personagem, mas no caso de Fernando Sabino há muita semelhança.” (BENDER, 1981, p.93). Essa assertiva se comprova no texto pelas referências existentes nos trechos: “a data de seu nascimento, que me é cara, vem a ser a véspera de outra também importante: a do aniversário de minha filha Leonora” (SABINO, 2001, p. 155); “Melhor homenagem não poderia prestar a Rubem Braga.” (SABINO, 2001, p. 156). A inserção de pessoas reais numa criação ficcional só vem a corroborar o sentido de veracidade dos fatos, ressaltando que a relação de Sabino com Rubem Braga, aniversariante homenageado na crônica, foi tanto pessoal como profissional, já que ambos fundaram, juntos, duas editoras, a do Autor e Sabiá.

Nesta crônica um assunto leva a outro numa espécie de simultaneidade: como se, de fato, Sabino estivesse escrevendo a crônica na frente do leitor. Isso é algo próprio de Sabino: fazer com que o leitor participe da própria construção da crônica. Muitos textos do autor referem-se à construção/composição da crônica e não a explanação de um assunto diário.

Um aspecto da crônica autorreferencial de Sabino diz respeito ao modo como ele associa, em seus textos, nomes de autores importantes do gênero como Machado de Assis, Paulo Mendes Campos e o próprio Rubem Braga. Reportar-se a essa tradição de cronistas equivale, em parte, ao próprio processo de metalinguagem, pois são elencadas características de textos alheios, sobretudo por meio da admiração, como fica latente no texto “Um acordo”.

Crônica que se associa a “Homenagem crônica” por seu aspecto autorreferencial e pela marcação do jornal como origem e destino do gênero é “Notícia de Jornal”, de *As melhores crônicas de Fernando Sabino* (1986). O texto chama a atenção, inicialmente, por revelar, em seu título, sua construção inspirada em uma notícia de jornal. Ou seja, o jornal assume, aqui, mais uma vez, a função de fonte de fornecimento de matéria narrativa.

Leio no jornal a notícia de que um homem morreu de fome. Um homem de cor branca, trinta anos presumíveis, pobremente vestido, morreu de fome, sem socorros, em pleno centro da cidade, permanecendo deitado na calçada durante setenta e duas horas, para finalmente morrer de fome. (SABINO, 1986, p.47, grifos nossos).

Segundo Antônio Candido, é curioso como em algumas crônicas os escritores “mantêm o ar despreocupado, de quem está falando coisas sem maior consequência; e, no entanto, não apenas entram fundo no significado dos atos e sentimentos dos homens, mas podem levar longe a crítica social.” (CANDIDO, 1992, p.17). Podemos afirmar que essa crônica é um exemplo da declaração de Candido, pois o narrador-autor, em seu “flagrante do cotidiano” aproveitou-se de uma notícia de jornal – fugaz e efêmera – para a construção da crônica engendrada na crítica social e política. Para isto, Sabino valeu-se da expressão “morreu de fome”, repetindo-a vinte e uma vezes no texto. Este artifício linguístico além de demarcar a crítica social, chama a atenção do leitor para um acontecimento claramente banal que, ao ser captado pelo autor, torna-se singular.

Observamos que o início da crônica descreve o acontecimento tal qual uma notícia jornalística: objetiva, literal, rápida, mas à medida que o texto avança, percebe-se que o autor constrói um retrato da realidade onde as instituições são falhas e as pessoas indiferentes. Há também um “rebaixamento” da condição humana no trecho “um bicho, uma coisa – não é um homem”, pois afirma que o homem caído na rua podia ser qualquer coisa, menos um homem. Ao ler a crônica de Sabino somos levados, quase que diretamente, ao poema “O bicho”, de Manuel Bandeira:

Vi ontem um bicho
Na imundície do pátio,
Catando comida entre os detritos.

Quando achava alguma coisa,
Não examinava nem cheirava:
Engolia com voracidade.

O bicho não era um cão.
Não era um gato.
Não era um rato.

O bicho, meu Deus, era um homem. (BANDEIRA, 2006, p. 35).

O diálogo entre Sabino e Bandeira é possível devido ao modo como ambos captam o cotidiano e a realidade (a fome do homem), observando a “desumanização” do homem por meio da expressão “bicho”: enquanto na crônica de Sabino, o bicho não era um homem; no poema, o espanto nasce da igualdade entre homem e bicho.

Referências Bibliográficas

ALONSO, Dámaso. Terceiro conhecimento da obra poética – Tarefas e limitações da estilística. **Poesia espanhola: ensaio de métodos e limites estilísticos**. São Paulo: INL, 1960.

BENDER, Flora Christina. **Fernando Sabino: Literatura comentada** - seleção de textos, notas, estudos biográfico, histórico e crítico e exercícios por Flora Christina Bender. São Paulo: Ed. Nova Cultural, 1981.

CANDIDO, Antonio. A Vida ao rés-do-chão. In: **A Crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil**. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.

COMPAGNON, Antoine. O mundo. In: **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão, Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

ECO, Umberto. Entrando no bosque. In: **Seis passeios pelos bosques da ficção**. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

KOCH, Ingedore Villaça; ELIAS, Vanda Maria. **Ler e compreender: os sentidos do texto**. 2ª ed. 2ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2008.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Literatura comparada, intertexto e antropofagia. **Flores da escrivantina: ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SÁ, Jorge. **A crônica**. São Paulo: Ática, 2005.

SABINO, Fernando. **As melhores crônicas de Fernando Sabino**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora Record, 1986.

SABINO, Fernando. **Livro aberto**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora Record, 2001.

ZANI, Ricardo. Intertextualidade: considerações em torno do dialogismo. In: **Em Questão**. V. 9. N.1. Porto Alegre, 2003.

A VIOLÊNCIA COMO PROTAGONISTA: CONSIDERAÇÕES SOBRE A TRADIÇÃO *NOIR* EM "O COBRADOR", DE RUBEM FONSECA

Teresa Cristina Martins Kobayashi (UNINCOR-FAPEMIG)

RESUMO: Sem abrir mão do compromisso literário, o escritor mineiro Rubem Fonseca cria um estilo próprio, comunicativo, voltado para o submundo carioca, apropriando-se não apenas de suas histórias e tragédias, mas, também, de uma linguagem coloquial que resultava inovadora pelo realismo cruel. A narrativa feroz desnuda uma crueza humana até então inédita na literatura brasileira da década de 1960; recorrendo à exploração da violência e da realidade do crime como elemento realista da literatura urbana. Como parte do projeto de pesquisa “Minas Gerais: diálogos”, cadastrado no diretório de pesquisa do CNPq, esta comunicação busca refletir, a partir do conto “O cobrador” (1979), sobre a relação da prosa ficcional de Rubem Fonseca com um dos temas estruturantes da narrativa policial *noir*: a violência protagonizada por personagens amorais que ocupam espaços sociais marginalizados e que, como tais, são responsáveis pela estilização dessa violência por meio de uma linguagem vulgar, de descrições e ações frias e cínicas. A exploração da violência e o uso de tipos e espaços marginais são, em resumo, o que liga a narrativa contemporânea de “O cobrador” à estrutura *noir*. A história narrada pelo protagonista, traço comum à tradição *noir*, conta a trajetória de revolta e vingança de um homem pobre contra a classe média alta, cobrando, a partir da violência, tudo que a sociedade lhe deve.

PALAVRAS-CHAVE: narrativa mineira; Rubem Fonseca; conto; tradição *noir*.

Em um texto destinado ao potencial leitor dos primeiros volumes da “*Série Noire*”, Marcel Duhamell, criador e diretor da coleção, descreve o que encontraremos nesse tipo de série.

O leitor desprevenido que se acautele: os volumes da *Série Noire* não podem, sem perigo, estar em todas as mãos. O amante de enigmas aí [...] não encontrará nada a seu gosto. O otimismo sistemático tampouco. A imoralidade, admitida em geral nesse gênero de obras, unicamente para contrabalançar a moralidade convencional, aí se encontra bem como os belos sentimentos, ou a amoralidade simplesmente. O espírito é raramente conformista. Aí veremos policiais mais corrompidos do que os malfeitores que perseguem. O detetive simpático não resolve sempre o mistério. Algumas vezes nem há mistério. E até mesmo, outras vezes, nem detetive. E então? Então resta ação, angústia, a violência – sob todas as formas especialmente as mais vis -, a pancadaria e o massacre. Como nos bons filmes, os estados d’alma se traduzem por gestos, e os amantes da literatura introspectiva deverão fazer uma ginástica inversa. Há ainda o amor, de preferência bestial, a paixão desordenada, o ódio sem perdão, todos os sentimentos que numa sociedade policiada só devem ser encontrados raramente, mas que aqui são moeda corrente, e são algumas vezes, expressos numa linguagem bem pouco acadêmica, mas onde domina sempre,

rosa ou negro, o humor. (DUHAMELL *apud* REIMÃO, 1983. p. 52-53).

Sandra Lúcia Reimão observa que a “narrativa negra” é descrita em oposição à de “enigma”, destinando-se aos leitores saturados ou insatisfeitos com a narrativa policial tradicional. As características correlatas revelam que a “*série noire*” abandona a moralidade, o otimismo e o detetive solucionador de crimes, trazendo para o centro da narrativa a imoralidade, a pancadaria e um espírito não conformista que admite uma conduta amoral em favor de seus interesses. (REIMÃO, 1983. p. 54). Em síntese, a apresentação de Duhamel aponta que aí encontraremos, com efeito, a representação crua, realista e presente das diversas formas de violência.

Publicado em 1979 na coletânea que leva o mesmo nome, “O Cobrador” pode ser associado à narrativa negra pela eliminação do mistério e da figura do detetive, centrando-se no que parece ser um dos pilares do *noir*: a exacerbação da violência, tornando-a uma espécie de protagonista. Em “O Cobrador”, Rubem Fonseca substitui o mistério, que prolonga a expectativa do leitor, pelo recorte ficcional de uma realidade imediata, representada em tempo real. A história narrada pelo protagonista, traço comum ao gênero *noir*, conta a trajetória de revolta e vingança de um homem pobre contra a classe média alta, cobrando, a partir da violência, tudo que a sociedade lhe deve. A trama é construída por uma série de assassinatos brutais, cometidos e justificado pelo narrador, através cobrança social. O tema da vingança é percebido pelo leitor logo no primeiro ato de violência do protagonista, após ser atendido pelo Dr. Carvalho, o dentista que arranca seu dente podre.

Na porta da rua uma dentadura grande, embaixo escrito Dr. Carvalho, Dentista. Na sala de espera varia uma placa. *Espere o Doutor, ele está atendendo um cliente*. Esperei meia hora, o dente doente doendo, a porta abriu e surgiu uma mulher acompanhada de um sujeito grande uns quarenta anos, de jaleco branco. Entrei no gabinete, sentei na cadeira, o dentista botou um guardanapo de papel no meu pescoço. Abri a boca e disse que o meu dente de trás estava doendo muito. Ele olhou com um espelhinho e perguntou como é que eu tinha deixado os meus dentes ficarem estado. Só rindo. Esses caras são engraçados. Vou ter que arrancar, ele disse, o senhor já tem poucos dentes e se não fizer um tratamento rápido vai perder todos os outros, inclusive este aqui – e deu uma pancada estridente dentes da frente. Uma injeção de anestesia na gengiva. Mostrou o dente na ponta do boticão:

A raiz está podre vê?, disse com pouco caso. São quatrocentos cruzeiros. Só rindo. Não tem não meu chapa. Fui andando em direção à porta. Ele bloqueou a porta com o corpo. É melhor pagar, disse. Era um homem grande, mãos grandes e pulso forte de tanto arrancar os dentes dos fodidos. E meu físico franzino encoraja as pessoas. [...]. Abri o blusão, tirei o 38, e perguntei com tanta raiva que uma gota do meu cuspe bateu na cara dele – que tal enfiar isso no teu cu? Ele ficou branco, recuou. Apontando o revólver para o peito dele comeci a aliviar meu coração: tirei as gavetas dos armários, joguei tudo no chão,

chutei os vidrinhos todos como se fossem bolas, eles pipocavam e explodiam na parede. Arreentar os cuspidores e motores foi mais difícil, cheguei a machucar as mãos e pés. [...]. Dei um tiro no joelho dele. Eu não pago mais nada, cansei de pagar!, gritei para ele, agora eu só cobro. (FONSECA, 1989, p. 14, grifos nossos).

Não por acaso, os dentes, elemento símbolo da desigualdade do conto, representam a força agressiva que se apossa da matéria desejada pelo apetite devorador. A expressão “Só rindo” funciona como um intensificador do ódio sentido pelo narrador-protagonista trazendo à tona a discriminação social implicada nos dentes. No excerto, o “Só rindo” do narrador-protagonista projeta o esnobismo do dentista que não é capaz de entender a situação de privação de um pobre, insinuando que o tratamento dentário não foi feito por desmazelo. Assim, a dor do dente podre, que ao invés de ser tratado é extirpado pelo Dr. Carvalho, marca sua condição social desprivilegiada e humilhada pelo cuidado preconceituoso de um privilegiado. O uso dessa expressão “Só rindo”, que comparece no texto sete vezes, funciona como símbolo de cinismo tanto do narrador-protagonista quanto de seus antagonistas, mostrando uma espécie de identificação que se aproxima da formação do sujeito. Ambas são, na verdade, construções de uma mesma realidade de violência.

Uma realidade de vício, violência e desespero para os menos afortunados, de medo explícito ou inconsciente para os outros, mas de insegurança intensa e geral para todos, que se instala e espalha, devido à concentração acelerada e febril de uma modernidade poucas vezes inclusiva. (PELLEGRINI, 2012, p. 40).

O principal elemento que associa “O cobrador” à tradição narrativa *noir* é a exacerbação da violência, construída a partir da ótica e da lógica de personagens amorais. No caso do conto de Rubem Fonseca, a personagem amoral é também marginalizada, está deslocada para fora do sistema capitalista de incentivo ao consumo. “Era um homem [...] forte, de tanto arrancar os dentes dos fodidos”. (FONSECA, 1989, p. 13). O narrador-protagonista do conto, que não é nomeado, exceto pelo epíteto de “cobrador”, também pertence à baixa classe social que ele mesmo denomina de “fodidos”. O codinome atribuído à personagem é um instrumento importante que potencializa a ideia de vingança na história ao mesmo tempo em que a falta de um nome próprio, em certa medida, descaracteriza o protagonista enquanto sujeito, imputando-lhe a condição de agente representante da classe social baixa. Nesse sentido, o desprovisionamento material que, numa sociedade de consumo, despessoaliza o indivíduo, generalizando-o como pobre é reificado pela atuação do cobrador.

A narrativa “rápida, às vezes compulsiva, impura”, segundo observa Alfredo Bosi (BOSI, 1976, p. 18), dotada de uma linguagem vulgar e obscena, nos leva a vivência da crueldade dos crimes praticados pelo narrador-protagonista que mantém com o leitor uma proximidade, já que há uma espécie de simultaneidade entre ação e narração. O que sugere que a personagem vai se construindo como cobrador na frente do próprio leitor. A proximidade entre real e ficcional corresponde “ao esforço do escritor” atual que

desejar apagar as distâncias sociais, identificando-se com a matéria popular. Por isso usa a primeira pessoa, como recurso para confundir autor e personagem, adotando uma espécie de discurso direto permanente e desconvenionalizado, que permite maior fusão que o indireto livre. (CANDIDO, 1989, p. 213 grifos nossos).

O comportamento do narrador-protagonista é regido por regras morais próprias que, no entanto, estão inseridas em um modo capitalista conhecido e praticado por todos (“pagar e levar”): ele não paga porque concebe que já pagou muito, e o que tem é um enorme crédito:

Estão me devendo comida, buceta, sapato, casa, automóvel, relógio, dentes, estão me devendo. [...]. Tão me devendo colégio, namorada, aparelho de som, respeito, sanduíche de mortadela no botequim da rua Viera Fazenda, bola de futebol. [...]. Estão me devendo uma garota de vinte anos, cheia de dentes e perfumes. (FONSECA, 1989, p. 14, 16).

Na construção dessa frase-dívida (espécie de mote do conto) são elencados pelo narrador-protagonista elementos bastante díspares, num primeiro momento: comida, sapato, casa, dentes, colégio, respeito correspondem a itens considerados de sobrevivência básica do ser humano, isto é, aqueles dos quais não se pode prescindir e que são entendidos como direitos básicos, garantidos inclusive pela Constituição Brasileira e pela Declaração dos Direitos Humanos. Ao lado destes, são elencados outros, tais como automóvel, relógio, aparelho de som e perfume, itens menos básicos e que caminham para a construção da personagem como “consumidor potencial”, o que não ocorre, no conto, devido a sua carência financeira. Num terceiro nível de dívidas sociais, o Cobrador pontua namorada e sexo, expresso vulgarmente como elementos de consumo.

O mais importante é percebermos que os bens elencados pelo Cobrador se misturam (de básicos aos mais sofisticados), mas que todos revelam sua carência de proteção social (e estatal). Essa linha de raciocínio revela, em resumo, seu descolamento da sociedade de consumo que ele reconhece, sobretudo pela propaganda televisiva, mas não vivencia como consumidor.

Quero muito pegar um camarada que faz anúncio de uísque. Ele está vestidinho, bonitinho, todo sanforizado, abraçado com uma loura reluzente, e joga pedrinhas de gelo num copo e sorri com todos os dentes, os dentes dele são certinhos e são verdadeiros, e eu quero pegar ele com a navalha e cortar os dois lados da bochecha até as orelhas, e aqueles dentes branquinhos vão todos ficar de fora num sorriso de caveira vermelha. (FONSECA, 1989, p. 16).

A cobrança é feita àqueles que são seus devedores; todos que possuem maior poder aquisitivo e se enquadram num padrão de vida burguesa, representada por profissionais liberais, patrões e os que manipulam o dinheiro: “Odeio dentistas, comerciantes, advogados, industriais, funcionários, médicos, executivos, essa canalhada

inteira. Todos estão me devendo muito”. (FONSECA, 1989, p. 14). Nesse contexto, o tema da vingança inerente à cobrança remete, portanto, ao antagonismo entre classes sociais. Os que têm tudo que o dinheiro pode comprar – o que inclui o sexo – e os que nada têm nem mesmo o básico. Um conto que expressa essa tensão de maneira nítida é “Feliz ano novo”:

Vi na televisão que as lojas bacanas estavam vendendo adoidado roupas ricas para as madames vestirem no réveillon. Vi também que as casas de artigos finos para comer e beber tinham vendido todo o estoque. Pereba, vou ter que esperar o dia raiar e apanhar cachaça, galinha morta e farofa dos macumbeiros. [...]. Tô morrendo de fome, disse Pereba. De manhã a gente enche a barriga com os despachos dos babalaôs [...]. Quais são os ferros que vocês tem? Perguntou Zequinha. Uma Thompson lata de goiaba, uma carabina doze, de cano serrado, e duas Magnum. Puta que pariu, disse Zequinha. E vocês montados nessa baba tão aqui tocando punheta? Esperando o dia raiar para comer farofa de macumba, disse Pereba. (FONSECA, 1989, p. 13-15, grifos nossos).

Essa problematização da desigualdade social, revelada em “O Cobrador” e em “Feliz ano novo”, marca um elemento importante do gênero *noir* que é intensificado na projeção da violência de suas personagens. Isso mostra que a violência é fruto de uma dada construção social, enfatizada pela sociedade de consumo que, segundo Bosi, “é, a um só tempo, sofisticada e bárbara” (BOSI, 1976, p. 18), e não inerente a seus praticantes.

Apesar de em “Feliz ano novo” a imagem televisiva não engendrar explicitamente o ódio das personagens contra o sistema de consumo, esta não deixa de funcionar como elemento de um tipo de lógica do mundo marginal segundo a qual o estímulo inacessível frustra o consumidor impotente que transgride a moral instituída pela ordem estatal pelos meios que lhes são exequíveis. Vera Lucia Follain de Figueiredo, citando Zygmunt Bauman, aponta que

Os impulsos sedutores, para serem eficazes, devem ser transmitidos em todas as direções e dirigidos indiscriminadamente a todos aqueles que os ouvirão. No entanto, existem mais daqueles que podem ouvi-los do que daqueles que podem reagir do modo como a mensagem sedutora tinha em mira fazer aparecer. Os que não podem agir em conformidade com os desejos induzidos dessa forma são diariamente regalados com o deslumbrante espetáculo dos que podem fazê-lo. O consumo abundante, é-lhes dito e mostrado, é a marca do sucesso e a estrada que conduz diretamente ao aplauso público e à fama. Eles também aprendem que possuir e consumir determinados objetos, e adotar certos estilos de vida, é a condição necessária para a felicidade, talvez até para a dignidade. (BAUMAN *apud* FIGUEIREDO, 2003, p. 43).

Em ambos os contos, o uso de uma linguagem vulgar com gírias e palavrões, comum à tradição *noir*, ajuda a delimitar o território marginal, não no sentido maniqueísta de mostrar quem é o mocinho e bandido, mas como expressão de uma existência social desprivilegiada. A figura do “Cobrador-poeta” demonstra a dimensão social do uso dessa linguagem. Seus poemas correspondem à poesia urbana do rap.

No cinema Íris, na rua Carioca/o Fantasma da ópera/Um sujeito de preto,/pasta preta, o rosto escondido,/na mão um lenço branco imaculado,/tocava punheta nos espectadores;/na mesma época, em Copacabana,/um outro/que nem apelido tinha,/bebia o mijo dos mictórios do cinema/ e o rosto dele era verde e inesquecível. (FONSECA, 1989, p. 17, grifos nossos).

O rap, espécie de poesia urbana de concepção social, voltada, sobretudo para a oposição entre a realidade das periferias e a oficial, do Brasil produtivo, contrasta a imagem do protagonista do filme “O fantasma da ópera” (que usa uma máscara para encobrir a deformidade do rosto, tornando-se misterioso e elegante) com a imagem de uma “pessoa qualquer” que, ao contrário, mostra no “rosto verde e inesquecível” a deformidade de ser esvaído pela pobreza mais trágica. Através da vulgaridade da frase “tocava punheta nos telespectadores” o narrador-protagonista demarca o espaço físico das pessoas que “consomem” o cinema (os espectadores), contrapondo-se ao espaço repulsivo do banheiro público por onde perambula, ironicamente (no cartão postal carioca, Copacabana), o andarilho que sacia sua sede com urina. O antagonismo é claro: de um lado, consumidores; de outro, os “despossuidores”. Nessa perspectiva o conto associa às narrativas negras na medida em que Sandra Reimão observa que:

A narrativa *Série Noir* tentará retratar o crime no espaço do mundo real, de pessoas que tenham reais reais motivos para cometê-los, e tentará abordar os personagens em geral como pessoas reais, concretas, interagindo com o meio em que vivem, atuando no espaço das ambiguidades e das contradições dos valores sociais. (REIMÃO, 1983, p. 81).

Um traço distintivo importante de “O Cobrador” da tradição *noir* diz respeito à projeção constante, no conto de Fonseca, do pensamento do narrador-protagonista. Na tradição policial *noir*, os índices psicológicos ficam a cargo do leitor, que deve criá-los a partir do que foi objetivamente narrado.

O dentista me olhava, várias vezes deve ter pensado em pular em cima de mim, eu queria muito que ele fizesse isso pra dar um tiro naquela barriga cheia de merda. [...]. Devia ter matado aquele filho da puta. [...]. (FONSECA, 1989, p. 14).

Nós não lhe fizemos nada, ele disse. Não fizeram? Só rindo. Senti o ódio inundando os meus ouvidos, minhas mãos, minha boca, meu corpo todo, um gosto de vinagre e lágrima. (FONSECA, 1989, p. 20).

Também não sairei mais pelo parque do Flamengo olhando as árvores, os troncos, a raiz, as folhas, a sombra, escolhendo a árvore que eu queria ter, que eu sempre quis ter, num pedaço de chão de terra batida. Eu as vi crescer no parque e me alegrava quando chovia e a terra se empapava de água, as folhas lavadas de chuva, o vento balançando os galhos, enquanto os carros dos canalhas passavam velozmente sem que eles olhassem para os lados. Já não perco meu tempo com sonhos. (FONSECA, 1989, p. 28).

A brutalidade do monólogo reafirma o desejo de vingança. O fato de o narrador ser o protagonista oferece ao leitor a possibilidade do adensamento psicológico em que os pensamentos coincidem com a narração em primeira pessoa. Nessa perspectiva, a projeção do pensamento que deseja a mesma reação violenta que pratica contra o dentista insinua a expectativa do Cobrador de um confronto efetivo contra a integridade da classe alta. O arrependimento de não tê-lo matado, e somente atingido seu joelho, marca a vontade do Cobrador de realizar a consequência mais trágica (morte) contra os abastados.

A cena seguinte nos informa a extensão do ódio que sente por seus opositores que não se reconhecerem como elementos integrantes do sistema consumista que oprime e exclui a maioria das necessidades básicas.

No terceiro exemplo, a projeção do pensamento do narrador-protagonista sugere o deslocamento habitacional do pobre que, por não ter “um pedaço de chão de terra batida”, vive da inconstância de seu próprio lugar transpondo aos sonhos a felicidade em ser proprietário de seu conforto. “Já não perco meu tempo com sonhos”, diz o Cobrador engajado pela descrença de ser feliz apenas observando as coisas simples (árvores) que os “canalhas” dentro dos automóveis não reparam. A imagem de homem esvaziado de si mesmo está de acordo com os pressupostos apresentados por Vera Lúcia:

A narrativa em primeira pessoa será, então, a forma privilegiada para expressar a solidão dessas existências “desencarnadas”, ao mesmo tempo nostálgicas e céticas: desde os primeiros livros até os mais recentes, pode-se dizer que, em suas diferentes manifestações, é o homem prisioneiro de valores esvaziados, condenados, e numa busca inútil, o eterno personagem de Rubem Fonseca. Daí a recorrência na obra do autor daqueles seres suspensos no nada, mergulhados num estado de orfandade e que, por isso vagam sem lei, sem identidade fixa, desafiando a lógica e a psicologia. (FIGUEIREDO, 2003, p. 20).

O espaço dessa narrativa também pode ser “o da vivência do leitor, o que faz com que esse possa ver seu cotidiano retratado e até, em princípio, repensá-lo criticamente”. (REIMÃO, 1983, p. 81).

O crime cometido pelo Cobrador contra o cara do Mercedes reforça a ideia de reação violenta do protagonista contra os “bacanas” (FONSECA, 1989, p. 14); agora ele afronta, vai de encontro e para diante do que ele acredita ser o causador de sua condição desprivilegiada. Vejamos a briga pelo espaço da rua:

Eu vinha distraído pois estava pensando na Magnum, quando a buzina tocou. Vi que o carro vinha devagar e fiquei parado na frente. Como é, ele gritou. [...]. Saquei o 38 e atirei no pára-brisa, mas pra estrunchar o vidro do que para pegar o sujeito. [...]. Fui até lá. O sujeito estava deitado com a cabeça para trás, a cara e o peito cobertos por milhares de pequeninos estilhaços de vidro. Sangrava muito de um ferimento no pescoço e a roupa branca dele já estava vermelha. Girou a cabeça que estava encostada no banco, olhos muito arregalados, pretos, e o branco em volta era azulado leitoso, como uma jabuticaba por dentro. E porque o branco dos olhos dele era azulado eu disse – você vai morrer, ô cara, quer que eu te dê o tiro de misericórdia. [...]. Tinha sido muito bom estraçalhar o pára-brisa do Mercedes. (FONSECA, 1989, p. 15).

O homem contra o carro simboliza a insubordinação daquele que nega dar preferência e sujeitar-se. Munido, não menos, de ódio e arma o narrador-protagonista, revela o gozo em atingir a propriedade de luxo do “bacana”. Seu alvo principal é o objeto de consumo (automóvel) inscrito na lista de cobranças.

A narrativa privilegia, dentro da proposta de evidência da violência, a representação realista das cenas que travam confrontos elucidativos quanto ao âmbito de ação do Cobrador – “E porque o branco dos olhos dele era azulado eu disse – você vai morrer”. (FONSECA, 1989, p. 15). A partir dessa observação do narrador-protagonista, percebemos que se no início da cena o Cobrador sugere a intenção de não matar, direcionando o leitor para o incômodo sentido pela presença do automóvel sofisticado (bem de consumo); a imagem seguinte, o branco dos olhos serem azulados, consubstancia a esfera vingativa de suas ações, pois o que Fonseca faz é ligar as duas imagens como se uma (o carro luxuoso) fosse resultado inequívoco da outra (os olhos do motorista). Assim como o dente estragado representa o descuido e a impossibilidade do tratamento para o pobre, o resquício azulado dos olhos e o carro importado simbolizam, nesse contexto, a altivez dos que são “bem nascidos”, e como tais, culpados por sua degradada existência.

O estilo fragmentado da construção narrativa, própria ao gênero *noir*, permite que o conto seja lido em pedaços, pois cada ato criminoso edificado pelo Cobrador é percebido pelo leitor como histórias independentes dentro do mesmo contexto. Esse aspecto de recorrência do conto ajuda a enfatizar e dinamizar a violência do narrador-protagonista.

Um exemplo da construção narrativa fragmentada é a referência, na citação, a Magnum. Quando lida no contexto isolado daquele crime (o assassinato do homem do carro Mercedes), pode ser percebida pelo leitor apenas como um desejo de consumo, por não desempenhar função naquele ato criminoso. A Magnum ganha significação a partir do assassinato do muambeiro traficante de armas:

O cara da Magnum já tinha voltado. Cadê as trinta milhas? Põe aqui nesta mãozinha que nunca viu palmatória, ele disse. A mão dele era branca, lisinha, mas a minha estava cheia de cicatrizes, meu corpo todo tem cicatrizes, até meu pau está cheio de cicatrizes. [...]. O muambeiro voltou carregando um rádio de pilhas. É japonês, ele disse. Liga pra eu ouvir o som. Ele ligou.

Mais auto eu pedi. Ele aumentou o volume. Puf. Acho que ele morreu logo no primeiro tiro. Dei mais dois tiros só pra ouvir o puf, puf. (FONSECA, 1989, p. 15-16).

A personagem do muambeiro indica uma pessoa que sobrevive do comércio ilegal de objetos eletrônicos (o rádio, por exemplo, que serviu de engodo para o assassinato) e de armas. Contudo, a imagem desse agente ilegal não parece representar um homem endinheirado que, em princípio, instigaria a violência vingativa do Cobrador. Mas o mote do assassinato está também no contraste entre o Cobrador e a personagem, pois são ressaltadas as marcas do corpo de um (cicatrizes) em contraposição a falta de marcas do outro (mãos brancas e lisinhas). Mesmo não pertencendo à alta burguesia, o muambeiro parece marcar um índice de superioridade, despertando humilhação e, por consequência, ódio. O fato de não haver nenhum indício narrativo do crime ter sido cometido para evitar o pagamento da arma, salienta a ideia de ter sido seu incômodo com as mãos o motivo mais relevante do assassinato.

Em “O cobrador”, o elemento social marginalizado fruto, de desigualdades afirmadas pela sociedade industrial e pós-industrial, opera a violência como instrumento de inversão de poder e forma de se constituir sujeito de sua própria história. A narração agride momentaneamente o leitor pela crueldade e descrição objetiva dos crimes cometidos. Parte dessa agressão dirigida ao leitor se dá pela forma do conto que busca estratégias de exacerbação da violência por meio de uma linguagem seca e obscena. A violência, antes de ser meio, é o resultado dos antagonismos sociais produzidos pelo sistema capitalista que transforma tudo e todos em mercadoria. Assim como na narrativa policial *noir*, em “O Cobrador” não encontramos uma verdade absoluta, pois todas as condutas são relativizadas conforme as práticas individuais. Do ponto de vista ético-moral, leitor, criminoso e “detetive” são colocados no mesmo patamar, impregnados pelas consequências de uma sociedade desacreditada, na qual os mecanismos de coerção estão também contaminados pela violência.

Referências bibliográficas

BOSI, Alfredo. **O conto brasileiro contemporâneo**. São Paulo: Cultrix, s/d.

CANDIDO, Antonio. A nova narrativa. **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1989.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain. **Os crimes do texto: Rubem Fonseca e a ficção contemporânea**. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

FONSECA, Rubem. **Feliz ano novo**. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

FONSECA, Rubem. **O cobrador**. 3ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

PELLEGRINI, Tânia. De bois e outros bichos: nuances do novo realismo brasileiro. **Estudos de literatura brasileira contemporânea**, Brasília, 2012.

REIMÃO, Sandra Lúcia. **O que é romance policial**. São Paulo: Brasiliense S.A, 1983. Coleção Primeiros Passos (109).

A RECONSTRUÇÃO DO PROTAGONISTA MARTIM COMO UMA QUESTÃO DE LINGUAGEM EM: *A MAÇÃ NO ESCURO*, DE CLARICE LISPECTOR

Thereza Christina Narciso Moebus (UNIMONTES)

RESUMO: A obra de Clarice Lispector, *A Maçã no Escuro*, publicada em 1961, escrita em 1956, possibilita trabalhar a relação de “desrealização” da linguagem e a perda de seu lastro de referencialidade com os possíveis efeitos no processo de criação de subjetividades. O trabalho de reconstrução do personagem Martim nos apresenta os efeitos de uma criação existente no modo de produção de uma realidade singular. O protagonista do romance, após o cometimento de um ato, “do grande pulo cego que ele dera com seu crime” (LISPECTOR, 1961, p.35), perdera a linguagem do outro. Sem sinônimo e de modo irreversível, Martim, através de uma incompreensão, materializa as palavras que, desconectadas de possíveis sentidos, se apresentam como peças avulsas. Uma língua própria possibilitou-lhe um meio de reconstrução que será atravessado pelo código usual sem tornar-se submisso a ele, sem dele desprender-se. Um discurso marcado pela separação do valor atribuído ao sentido será acentuado na leitura proposta e encenada na forma narrativa da referida obra. Este trabalho propõe um diálogo entre Literatura Brasileira e Psicanálise.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura Brasileira; Psicanálise; Subjetividade.

Uma maçã que suscita teorias

Trabalhar uma obra escrita por Clarice Lispector como *A Maçã no Escuro* é embarcar num constante movimento de expectativa e frustração que propicia sensações intensas embaladas por um ritmo construído com recursos lingüísticos e filosóficos esteticamente articulados. As contradições possibilitam um trabalho textual que não conduzem o leitor a uma direção única promovida pela valorização de determinado sentido, mas a uma experiência de ruptura com as estabilidades e os campos semânticos culturalmente sedimentados. Os personagens são enredados pelas “situações nas quais todas as regras rompem-se e a realidade social anula-se”. (CASTILHO, 2006, p.53).

Um suposto crime cometido pelo personagem Martim e sua queda num desértico recomeço foram ao mesmo tempo imperativo e causa de situações contingenciais que o levaram a um afastamento do cotidiano que lhe possibilitava sínteses e o lançaram em experiências arrebatadoras e em processo de revelação.

Nesse estado de esvaziamento, mas também de receptividade às coisas, que a recusa da palavra e o silêncio determinam, Martim está mais próximo da natureza do que das duas mulheres da fazenda. Com aquela estabelece a intimidade de um contato silencioso, contemplativo, mas satisfatório, através de rápidas frases monologais, à beira do inexprimível; com essas últimas, o distanciamento de um contato verbal elíptico e reticente, mas insatisfatório, através de diálogos esporádicos que pouco ou nada dizem (NUNES, 1995, p.43).

Após o seu ato, distante do significado da palavra crime, o personagem Martim se depara com a possibilidade de aproximação do que lhe é mais estranhamente íntimo. Do processo de materialização das palavras que lhe atravessam desconectadas e desprovidas de significado, os choques entre significantes serão promovidos por Clarice Lispector, assim como “a colisão do significante com seu reflexo no espelho” (GUIMARÃES, 2010, p.21) como processo de construção dessa linguagem própria. “Agora, através de uma incompreensão muito familiar, o homem começou enfim a ser indistintamente ele mesmo” (LSIPECTOR, 1998, p.16).

Martim passara, após o contato com outros enigmáticos seres, principalmente os femininos, a constituir-se heroicamente no limiar sustentado na morte que deixa suas marcas através da força que se opõe à luta diária para a manutenção da vida e na vida que emerge da constante presença da morte. Em conversa com Vitória, ele produzirá o seguinte pensamento:

“Aquele emaranhamento de uma mulher que tinha medo de morrer – seria isso?”, perguntou-se ele, pois Ermelinda era tão viva como é viva uma flor, e a dualidade o confundiu; “e o emaranhamento de uma mulher que tinha medo de viver – seria isto?”, perguntou-se também confuso, pois aquela mulher tinha nas rugas cinzentas mais morte que vida, e no entanto era a vida que ela temia; “e o emaranhado de um homem que... de um homem que não queria ter medo?” Sim, e enquanto isso as vacas sagradas. Era isso? Mas ter dado essas palavras a fatos que nem fatos eram, resultou insatisfatório para o homem. Então falhando em definir o que lhe estava acontecendo, e porque Martim queria que, mesmo sem ela ouvi-lo, não houvesse a menor dúvida quanto a seus pensamentos, ele pensou bem claro: “Você me chateia. Tudo isso eu conheço e não me interessa. Pode ser que não haja outra coisa além dessa ânsia, mas não quero mais. Simplesmente quero que você vá para o inferno”, concluiu sombrio (LISPECTOR, 1961, p.262-263).

Os acontecimentos narrados correspondem, de acordo com Nunes (1995), a partes distintas; uma delas se constitui de “registros numerosos e minuciosos que consignamos sucessos internos e externos nos quais Martim se acha envolvido (...), a outra parte compõe-se de enunciados modais – dubitativos e hipotéticos – sobre essa mesma experiência”.

Uma articulação com a psicanálise será proposta com o intuito de uma leitura dos insólitos recursos estéticos e subjetivos da referida obra. Nesta não se encaixam articulações que possam produzir direcionamentos conclusivos. Alguns conceitos formulados por Sigmund Freud, entre eles, o de castração e o de “compulsão à repetição”, se articularão ao tema da estética, a partir do estudo sobre O “Estranho”¹²¹. O encontro de Martim com as mulheres o aproxima do “mistério de querer” (LISPECTOR, 1961, p.175) e, para a psicanálise, o feminino se aproxima de transgressões que persistem e escapam às configurações demarcadas pela castração, fazendo persistir a desmedida que se apresenta nas singulares experiências.

¹²¹ FREUD, Sigmund. O “Estranho” (1919). Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas De Sigmund Freud. Vol. VVII. Rio de Janeiro: Imago, 1969.

Pode-se aproximar disso que não tem significação, nem superação, mas estranhamente persistirá na medida do homem e nele não se reduzirá. Via a mística de Eckhart, a intuição prevalecerá diante do aniquilamento da concepção do símbolo que estará submetida às especulações filosóficas e da relação com o Deus ausente de imagens.

Para Eckhart, não só toda linguagem é grosseira, mas há uma impossibilidade radical de sabermos o que Deus opera no fundo do ser. Se a alma atua com imagens próprias e que vêm de fora (do mundo sensório), resta-nos apenas a intuição de sabermos que somos – e a impossibilidade de conhecer o que somos e como somos. (GUIMARÃES, 2010, p.28).

Articulando a intuitiva e especulativa mística de Eckhart, que tenta, conforme Guimarães (2010, p.30) situar-se “entre a razão e o que não é ela”, com as contribuições de Albert Camus, que apontará a sensibilidade absurda que esta vivência suscita e suas conseqüências, será possível destacar a náusea proveniente da contradição entre o anseio pelo amanhã que deveria ser rejeitado e a nostalgia que contradiz permanentemente a esperança diante do divórcio que marca a divisão entre a criação e o seu criador. Um fosso jamais superado será marcado “entre a certeza que tenho da minha existência e o conteúdo que tento dar a esta segurança” (CAMUS, 2010, p.32).

O absurdo envolveu o homem, lógico, magnífico, horrível, perfeito – o escuro o envolveu, no entanto, por pouco que entendesse, ele pareceu sentir a perfeição que houvera no seu caminho obscuro até chegar ao bosque: havia nos seus passos uma perfeição impessoal, e era como se o tempo de uma vida tivesse sido o tempo rigorosamente calculado para a maturação de um fruto, nem um minuto mais, nem um minuto menos – se o fruto amadurecesse! Porque o medo pareceu-lhe estabelecer uma harmonia, a harmonia terrificante – digo-te, Deus, eu te compreendo! – e ele de novo acabara de cair na armadilha da harmonia como se às cegas e por caminhos tortos tivesse executado em pura obediência um círculo fatal perfeito – até encontrar-se de novo, como agora se encontrava, no mesmo ponto de partida que era o próprio ponto final. E esse caminho apenas circular acabara de tornar inúteis todos os passos que ele dera, no fundo mesmo de seu medo o homem de repente pareceu concordar com esse caminho, com dor e com medo pareceu admitir que sua natureza desconhecida fosse mais poderosa que sua liberdade. Pois de que me valeu a liberdade, gritou-se ele. Nada fizera dela... (LISPECTOR, 1998, p.220).

Esse romance que se configura como uma narrativa, escrita na terceira pessoa, apresentará, como disse Nunes (1995, p.54-55), uma voz que “a si mesmo interpreta” e permanentemente estará a serviço do personagem, em desdobramentos dramáticos, composta por “variações extremas, harmonizando diferentes modos de dicção, como o irônico e o cômico”. A relação estabelecida com a linguagem numa perspectiva da coisificação constrói imaginariamente um corpo textual que perpassa a

linguagem escrita. “Martim tentou, alterando o sentido da palavra crime, romper o círculo das significações objetivadas. Mas nele continuaria se refletindo o código transgredido” (NUNES, 1995, p.110).

Se seu crime num primeiro momento foi, por ele reduzido a um ato, o personagem Martim começou a construir coisas a partir dele próprio. O tempo da explicação chegara e Martim começou a se justificar e com a linguagem dos outros passara a chamar de crime o que fizera.

O filósofo Francês, Louis Althusser, apresentará, após o cometimento de um ato transgressor e uma tentativa de responsabilização construída por ele mesmo, uma obra ímpar intitulada *O futuro dura muito tempo* (L’avenir dure longtemps). O referido autor relata que na teoria marxista encontrou um pensamento que, diante seu estranhamento com seu próprio corpo, lhe apresentava a prevalência de um corpo ativo e trabalhador sobre a consciência passiva e especulativa. Ele pensava nessa relação como sendo o próprio materialismo. Relata ter ficado fascinado e ter se ligado a esse recurso de tratamento diante de um não reconhecimento de um corpo próprio (ALTHUSSER, 1992).

É provável que se julgue chocante que eu não me resigne ao silêncio depois do ato que cometi, e também a impronúncia que o sancionou e da qual, segundo a expressão espontânea, eu me beneficiei. Mas, não tivesse eu esse benefício, e deveria ter sido julgado. E, se tivesse sido julgado, teria de responder. Este livro é essa resposta à qual, de outra forma, eu teria sido submetido. E tudo o que peço é que isso me seja concedido; que me concedam agora o que então poderia ter sido uma obrigação. Evidentemente, tenho consciência de que a resposta que tenho aqui não é adequada às regras de um julgamento que não ocorreu, nem à forma que então ela teria assumido. Pergunto-me, todavia, se a falta, passada e para sempre, desse julgamento, de suas regras e de sua forma, finalmente não expõe mais ainda à apreciação pública e à sua liberdade o que eu vou tentar dizer. Em todo caso, é o que desejo. É meu destino só pensar em acalmar uma inquietação arriscando-me a outras, indefinidamente (ALTHUSSER, 1992, p.21).

Barthes, em *O Prazer do Texto*, apresentará ao leitor, movido pelo desejo que o texto provoca, possibilidades não reduzidas ao funcionamento gramatical. Porém, um corte redistribui a linguagem, em uma margem a língua é copiada nos dispositivos ofertados pela cultura, pelos ordenamentos universais, assegurados pela escola, em outra margem, considera-se o que escapa aos ordenamentos determinados socialmente. Nem um lado, nem o outro referem-se ao prazer do texto, este acontece na fenda entre um e outro. Barthes (1977, p. 15) deixa uma dica: “a proeza é manter a mimesis da linguagem (a linguagem imitando-se a si própria), fonte de grandes prazeres”.

Parece que os eruditos árabes, falando do texto, empregam esta expressão admirável: o corpo certo. Que corpo? Temos muitos; o corpo dos anatomistas e dos fisiologistas; aquele de que a ciência vê ou de que fala: é o texto dos gramáticos, dos críticos, dos comentadores, filólogos (é o fenotexto). Mas nós temos também um corpo de fruição feito unicamente de relações

eróticas, sem qualquer relação com o primeiro; é um outro corte, uma outra nomeação; do mesmo modo o texto: ele não é senão a lista aberta dos fogos da linguagem (esses fogos vivos, essas luzes intermitentes, esses traços vagabundos dispostos no texto como sementes [...]) O texto tem uma forma humana, é uma figura, um anagrama do corpo? Sim, mas de nosso corpo erótico. O prazer do texto seria irredutível a seu funcionamento gramatical (fenotextual), como o prazer do corpo é irredutível á necessidade fisiológica (BARTHES, 1977, p. 25).

Na obra literária escrita por Clarice Lispector *A Maçã No Escuro*, o ato de enunciação prevalece diante de um enunciado inteligível, pois uma narrativa se constrói de uma maneira que eleva o processo de produção da escrita. Uma trama não será apresentada e desvendada a partir de articulações construídas em torno da sustentação de um processo marcado pela diferença numa cadeia de significantes que se articulará e se desarticulará, enlaçada a uma ordem simbólica. Uma tentativa de reconstrução será mantida em criações advindas de imposições dos significantes que, desarticulados de sentidos e elevados ao processo de um saber-fazer com a linguagem, serão cuidadosamente trabalhados em uma tessitura que se configura em um corpo de sensações. “Que era inteiramente vazio, para falar a verdade. Aquele homem rejeitara a linguagem dos outros e não tinha sequer o eco de linguagem própria. E no entanto, oco, mudo, rejubilava-se. A coisa estava ótima” (LISPECTOR, 1998, p.35).

Clarice Lispector ao apresentar uma disjunção entre o que se pretende dizer e o que se diz, possibilitará uma leitura a partir de contribuições da Psicanálise Lacaniana, pois ao construir uma escritura que se constitui a partir de uma hiância, apontará “o limite da linguagem, o cavo como lugar em que os objetos poderão aceder à função de letra”¹²²:

“Não sei mais falar, disse então para o passarinho, evitando olhá-lo por uma certa delicadeza de pudor. Só depois pareceu entender o que dissera, e então olhou face a face o sol. “Perdi a linguagem dos outros”, repetiu então bem devagar como se as palavras fossem mais obscuras do que eram, e de algum modo muito lisonjeiras. Estava serenamente orgulhoso, com os olhos claros e satisfeitos. Então o homem se sentou numa pedra, ereto, solene, vazio, segurando oficialmente o pássaro na mão. Porque alguma coisa estava lhe acontecendo. E era alguma coisa com um significado. Embora não houvesse um sinônimo para essa coisa que estava acontecendo” (LISPECTOR, 1961, p.31).

A letra, destacada na escrita trabalhada por Clarice Lispector em *A Maçã no Escuro*, se apresenta como um traço, diferentemente do significante, não pertencente ao registro do simbólico. As autoras Boechat e Lima (2012), retomarão o seminário, livro 18, de Lacan, para destacar a letra de “todo valor de sentido”.

¹²² BOECHAT, Clarisse, LIMA, Márcia M. de. *Sobre a letra e o gozo na escrita de Clarice Lispector* in Latusa Digital, ano 9 – n. 49 – Junho de 2012.

Uma presença forte de reconstrução da existência se apresenta em um saber-fazer com o corpo o que falta à linguagem, o corpo sabe e pode conduzir o homem. Nos pés e a partir dos próprios pés, o protagonista Martim trilha o seu caminho. Assim como o seu olhar diz “eu te amo” para uma pedra, ele pode surpreender um passarinho que se torna coisa em sua mão e, através desta, ser capaz de sentir um misto de espanto e satisfação. Sem a linguagem dos outros e com seu pensar reduzido ao ver, de modo ímpar, sem equivalentes e desamparado, torna-se “obrigado a manufaturar aquilo que ele quisesse possuir (...). Com um ato de violência essa pessoa de quem estou falando matou um mundo abstrato e lhe deu sangue” (LISPECTOR, 1961, p.40).

Sobre o discurso, Martim esclarecerá que uma vez falara para um público, após surpreender-se com a organização das palavras como um fato que ultrapassou a sua pretensão do que realmente queria dizer e o levou ao deixar-se seduzir, ludibriado e ultrapassado pelas palavras, a resignar-se diante de “uma frase que tinha mais beleza que verdade” (LISPECTOR, 1961, p.43). Se ele tinha a prática dos estrangeiros, apenas tirando fotografias, sem comprometimento com o entorno, também podia entender, diante de inesperadas circunstâncias. A partir de uma leitura psicanalítica, a escrita de Clarice Lispector se apresentará como uma “função de artefato, ficção de gozo que aponta o que não pode ser dito”¹²³.

No capítulo dedicado à “lição sobre *lituraterra*”, de *O seminário* 18, Lacan contrasta saber e verdade para dizer que a letra faz litoral entre o gozo e o saber (...). Contudo não confunde letra e significante. A intenção é esclarecer a diferença entre um puro traço que opera sem significar, porém distinto da operação da letra. (...) É pelo apagamento do traço que o sujeito é designado¹²⁴. Entre a palavra e a coisa, como disse Lucia Castello Branco, a letra poderá assumir, “um caráter menos de sutura que de marca do furo – ponto de furo por onde toda a significação escoar – mas também ponto de fuga – ponto imaginário para o qual convergem todas as linhas mestras, todas as significações” (BRANCO, 1988, p.38).

Do escuro nasce um romance

O romance *A Maçã no Escuro* se divide em três partes: “Como se faz um homem”, “Nascimento do herói” e “A maçã no escuro”. Na primeira parte, ocorre o lançamento, em ato, do personagem Martim para fora do discurso do outro. Sem saber falar, sendo ele mesmo, sentira uma estranha vitória, sentimento este que o permitiu construir o que quisesse possuir; um ato de cólera o lançou num vazio e o levou ao desconhecido. A fragmentada experiência do personagem Martim, a partir de uma aproximação da natureza, “estabelece a intimidade de um contato silencioso, contemplativo, mas satisfatório, através de rápidas frases monologais, à beira do inexprimível” (NUNES, 1995, p.43).

Na segunda parte, do surgimento de uma língua própria, sem saber o que fazer de si, ele se depara com acréscimos em suas repetidas ações e estes o levam a explicações. Assim, ele se aproxima da linguagem dos outros, porém relaciona o crime

¹²³ BOECHAT, Clarisse; LIMA, Márcia M. de. *Sobre a letra e o gozo na escrita de Clarice Lispector* in *Latusa Digital*, ano 9 – n. 49 – Junho de 2012.

¹²⁴ BOECHAT, Clarisse; LIMA, Márcia M. de. *Sobre a letra e o gozo na escrita de Clarice Lispector* in *Latusa Digital*, ano 9 – n. 49 – Junho de 2012.

à sua humanização, foi um ato que lhe possibilitou uma reconstrução, com o uso das próprias palavras, de sua vida. Martim já se relacionando com Vitória e com Ermelinda; diante da noção de brevidade alcançada com a experiência ritmada pelo tempo, passou a compreender e a querer a palavra. Após o contato com as duas mulheres, com a delicadeza incompreensível delas, ele passará pela consciência de que o ato transgressor, um corte, foi necessário para que surgisse a sua admiração pela perfeição da proibição que o aproximava do mistério de querer. “Um homem afinal se media pela sua carência. E tocar na grande falta era talvez a aspiração de uma pessoa. Tocar na falta seria a arte?” (LISPECTOR, 1998, p.174).

Na terceira e última parte, invadido pelo discurso do outro, Martim precisou entender e, devolvido ao convívio, se entregou aos outros, na tentativa de resgatar a verdade alheia, sustentado pela necessidade. Nesta parte uma tênue possibilidade de conquista, construída através de recursos lingüísticos e sensações misteriosas, se esvai, se desprende e, conforme contribuição de Nunes (1995), o “destino excepcional que a vontade forja, da aspiração ética, do amor, da ação transformadora do mundo” por mais ressaltado, não se destaca diante da queda ao vazio que o aproximará de inusitada subjetividade.

Martim fora lançado, em ato, ao descampado e perdera a linguagem. Após muito caminhar, errante, ele se depara com uma fazenda onde moram Vitória, a proprietária, e Ermelinda, uma prima viúva. Encontros e desencontros vão se estabelecendo de um modo peculiar, não são os personagens os responsáveis pelo enredo, eles são enredados em situações ora desconcertantes, ora excitantes, mas constantemente antagônicas. Uma história é construída de um modo que inviabiliza a síntese e, através de “diálogos que separam em vez de unir” (NUNES, 1995, p.40), um enredo, cheio de detalhes, tornará secundário o seu conteúdo.

Sendo assim, é possível trabalhar *A Maçã no Escuro*, considerando que o que cativa nessa narrativa não é a extensão lógica e semântica, a estratégia articulada de uma construção em torno do sentido, mas os efeitos de um “folheado de significâncias” (BARTHES, 1977, p.19). Mesmo se considerada com certa inteligibilidade, por se apresentar carregada por uma temática trabalhada de modo repetitivo e com intenso apelo rítmico, é apresentada também, como uma produção que consegue, conforme Candido, dissolver o enredo na descrição e praticar esta tessitura “com o gosto pelos contornos fugidios” (CANDISO, 1989, p.210).

Seguindo o fio que delineia a escritura em *A Maçã no Escuro*, é possível seguir, deslizando por uma leitura que, como não acontece em um contorno desenhado a partir de possíveis sentidos construídos como expressão do homem, desliza em reformulações, em re-construções, em fragmentos que não servem de apoio para uma constituição linear e nitidamente bem desenvolvida. Após a apresentação de re-talhos localizados como efeitos teórico-conceituais com suas múltiplas possibilidades de deciframentos e, pensando, com sensibilidade, é possível, sem buscar a apreensão de um sentido, sem tentar realizar a soma de pedaços, trabalhar continuamente. Ou seria metonimicamente? Não apenas em busca das valorosas contribuições que são extrínsecas à literatura, então, sem prender-se às considerações referentes às obras literárias brasileiras no período pós-guerra, sustentando, fixamente o olhar nos males sociais. Santiago citado por Vieira (2011), diz, se referindo à Clarice, que esta se apresenta como “um rio que inaugura seu próprio curso”. Parece que Clarice cria seu próprio recurso. São traçadas por alguns estudiosos, considerações que passam por uma intertextualidade e uma metalinguagem, consideram o texto da referida obra como uma

conformação forjada a partir de marteladas, se formando e se transformando nos moldes dos romances introspectivos.

Haroldo de Campos (1992) destaca a relevância da escrita em relação ao tema e a originalidade inventiva da primeira obra de Lispector, *Perto do Coração Selvagem*, localizadas na crítica voltada para a “historiografia literária sócio-estrutural”, de Antonio Candido. Campos (1992), ao trabalhar a “historiografia periodológico-estilística”, de Afrânio Coutinho, localiza na crítica deste sobre a primeira obra de Lispector a consideração de uma configuração técnica similar a produção de James Joyce e de Virginia Woolf.

Em *As vigas de um heroísmo vago*, dissertação de mestrado de Gilberto Figueiredo Martins, pode-se “verificar como a temática do mal (em suas múltiplas variações de culpa, crimes e castigos) ocupou posição central na vida e obra da escritora, permeando suas reflexões éticas e estéticas” (MARTINS, 1997, p.2). Ele faz leituras diversas e até mesmo antagônicas da temática do mal retirada das crônicas publicadas entre 1967 e 1973 no “Jornal do Brasil”, assim como trabalha também esta temática em várias obras de Clarice Lispector. Ora o mal é vivido somente no plano da idéia, ora experimentado por agentes beneficiários que circunstancialmente se tornam vítimas. Ao referir-se ao protagonista da obra *A maçã no escuro*, Martins o apresenta de uma maneira que o distancia das palavras, pois as “renega” e “rejeita os significados correntes para justificar seu crime como ato natural e inevitável, conseqüentemente isento de punição” (MARTINS, 1997, p.91).

Uma leitura do movimento realizado por Martim após o ato é feita pelo autor da dissertação apresentada acima da seguinte maneira: um voltar-se introspectivo para dentro corresponde a uma exposição viabilizada pelas palavras em suas diferentes configurações. A este duplo movimento vincula-se outro duplo que intercala trabalho e repouso. Esta leitura, principalmente quando metaforizada por Martins pelo cavar em busca de água ou lama, possibilita uma aproximação do personagem Martim de uma razão inconsciente, de um lugar, como o trabalhado por Laurent, de um êxtimo com relação ao sistema da língua e que se distingue deste sistema tendo em vista que é fora e, ainda assim, dentro.

Éric Lurent, ao retomar a leitura do texto *Lituraterra*, escrito por Lacan no início da década de 1970, já citado anteriormente, retomará uma importante elaboração sobre “A instância da letra no inconsciente”. Laurent retoma Freud para apresentar a apassivação dos homens de ação, a busca ativa de fins passivos para, posteriormente trabalhar a consideração de que, nem o sentido, nem os efeitos de significação promovidos pela apreensão da letra, nada conseguirá apreender o enigma da feminização. No caso do referido romance, este enigma será induzido pela ato/crime. “O lugar de gozo emerge como enigma, furo no sentido e ao mesmo tempo lugar desse gozo” (LAURENT, 2010, p. 70).

Com Martim, a relação com a língua apresenta um eco semântico que retorna sobre o significante. Ocorre, então, como Jacques-Alain Miller refere-se à escrita de Joyce, “uma escrita do fonético” (MILLER, 2010, p.48), o significante mantém-se desarticulado do sentido. Uma pulsão corpórea que não cessa de se inscrever prevalece, sustentando subjetivamente um não simbolizável, um impossível que faz furo ao sentido.

Referências Bibliográficas

- ALTHUSSER, Louis. **O futuro dura muito tempo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- BOECHAT, C.; LIMA, M.M. “Sobre a letra e o gozo na escrita de Clarice Lispector”. In: **Latusa Digital**, nº 49. Rio de Janeiro: EBP, 2012.
- BRANCO, Lucia Castello (Org.). **Coisa de louco**. Belo Horizonte: Mazza Edições, 1988.
- CAMPOS, Haroldo. Prefácio. In. SÁ, Olga de. **A escritura de Clarice Lispector**. Petrópolis: Vozes, 1993.
- CAMUS, Albert. **O mito de sísifo**. Rio de Janeiro: BestBolso, 2010.
- CANDIDO, Antonio. **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática. 1989.
- CASTILHO, Angélica de Oliveira. **Clarice Lispector e Nelson Rodrigues: modernidade e tragicidade**. Rio de Janeiro, 2006. Tese de Doutorado em Letras Vernáculas (Literatura Brasileira). Faculdade de Letras, Universidade federal do Rio de Janeiro, 2006.
- EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura: uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- FREUD, Sigmund. *O “Estranho”* (1919). **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. Vol. XVII. Rio de Janeiro: Imago, 1969.
- GUIMARAES, Rodrigo. **“E” (ensaios de literatura e filosofia)**. Rio de Janeiro: 7letras, 2010.
- GOLDSTEIN, Norma. **Versos, sons, ritmos**. São Paulo: Editora Ática, 2001.
- LAURENT, Eric. “A carta roubada e o voo sobre a letra”. In: **Correio**, nº 65. São Paulo: EBP, 2010.
- LISPECTOR, Clarice. **A maçã no escuro**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- MARTINS, Gilberto Figueiredo. **As vigas de um heroísmo vago: três estudos sobre “A maçã no escuro”**. São Paulo, 1997. Dissertação de Mestrado em Letras / Literatura Brasileira. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2011.
- MILLER, J. A. (1995) **A lógica na direção da cura**. Elaboraões sobre o seminário IV de Jacques Lacan – a relação de objeto, Minas Gerais, Seção Minas Gerais da Escola Brasileira de Psicanálise do Campo Freudiano, 1995.

MILLER, J. A. (1996) “Lacan com Joyce”. In: *Correio*, nº 65. São Paulo: EBP, 2010.
NUNES, Benedito. **O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector**. São Paulo: Ática, 1995.

SANTIAGO, Silviano. “A aula inaugural de Clarice”. In: MIRANDA, Wander Melo (Org.). **Narrativas da modernidade**. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

VIEIRA, Júlio César. **Crime e libertação: um estudo de A Maçã no Escuro, de Clarice Lispector**. Montes Claros, 2011. Dissertação de Mestrado em Letras / Estudos Literários. Universidade Estadual de Montes Claros, 2011.

OBRA E VIDA DE CYRO DOS ANJOS: DAS VOZES FICCIONAIS AO EU AUTOBIOGRÁFICO

Wagner F. Guimarães Júnior (UFMG)

RESUMO: Em pesquisa aos arquivos de Cyro dos Anjos, no Acervo de Escritores Mineiros, UFMG, localizamos um poema inédito do autor. De nome “Soneto do ex-prostático”, o texto pode ser relacionado a seu livro *Poemas coronários*, de 1964, na medida em que ambos falam de doenças que acometeram o autor – câncer de próstata e enfarte. Ambas as obras colocam o problema da relação entre obra e vida, já que, nelas, Cyro ficcionaliza as experiências de doença vividas por ele e as vozes ficcionais que falam ao leitor confundem-se com o próprio autor. Um exemplo disso é que, em *Poemas coronários*, Belmiro Montesclarino é o narrador, o que nos remete ao Borba, de *O amanuense Belmiro*, que, por sua vez, nesse embaralhamento do ficcional com o autobiográfico, nos remete a Cyro dos Anjos, autor de carne e osso. Dialogando com Eneida Maria de Souza, em *Janelas indiscretas: ensaios de crítica biográfica*, e Philippe Lejeune, em “O pacto autobiográfico”, entre outros, pretendemos analisar o diálogo existente entre “Soneto do ex-prostático”, *Poemas coronários*, e *O amanuense Belmiro*. O câncer de próstata pode ser visto como metáfora do desejo falhado, já que culmina na perda da virilidade do homem e decreta sua falência sexual. Sob tal ótica, essa metáfora pode ser pensada em relação ao destino do personagem Belmiro Borba – presidido pelo princípio da falência – e do eu-lírico do soneto já citado, que contaminam, ambos, o modo como o autor Cyro dos Anjos experimenta sua vida.

PALAVRAS-CHAVE: Autobiografia, Doença, Cyro dos Anjos, O amanuense Belmiro, Poemas coronários.

*Às vezes não sei se sou real ou se sou um
personagem de um dos meus romances.*
F. Scott Fitzgerald

I

Em pesquisa aos arquivos pessoais do senhor Cyro dos Anjos, no Acervo de Escritores Mineiros, UFMG, localizamos um poema inédito do autor, de nome “Soneto do ex-prostático”. Pela análise das várias versões existentes, deduzimos que o poema foi escrito a pelo menos quatro mãos, já que Cyro escrevia e enviava para seu irmão, o médico e escritor Waldemar Versiani dos Anjos. Este, por sua vez, certamente, fazia sugestões e apontamentos, o que levava Cyro a reescrever e enviar novamente a Waldemar. Já no que parece ser o final desse processo, Waldemar envia ao irmão um poema de nome “Saudades da próstata”, uma espécie de resposta ao de Cyro. Os versos de Waldemar são datados de 20 de julho de 1970, informação que nos leva a crer que o contexto de toda essa produção teria se dado naquela década – ou, possivelmente, no final da anterior – 1960.

Não nos interessando aqui precisar a data e sim analisar o contexto, é relevante observar que o “Soneto do ex-prostático” foi possivelmente concebido poucos anos após uma contecimento impactante na vida de Cyro dos Anjos – o infarto. Entre os dias 22 de agosto e 19 de setembro de 1963, o autor esteve entre a vida e a morte numa cama

de hospital, após sofrer a doença coronária, experiência que deu origem ao seu único livro de poemas, intitulado *Poemas coronários*. Em carta ao autor, Carlos Drummond de Andrade, amigo pessoal de Cyro, comenta:

Releio-os (*Poemas coronários*) e volto a encontrar neles aquela marca da experiência vivida com plenitude (...). Você achou, na noite tenebrosa que o envolveu, uma saída, uma via poética, e enveredando por ela realizou tocante meditação, a que soube dar beleza literária. Filhos da circunstância, seus versos a suplantaram. (DRUMMOND, 1963, apud MIRANDA; SAID, 2012, p.254).

Ambas as produções, “Soneto do ex-prostático” e *Poemas coronários*, falam de doenças que acometeram o autor (respectivamente, o câncer de próstata¹²⁵ e a doença coronária). Eis aí seu principal ponto de contato: a doença.

“Soneto do ex-prostático” e *Poemas coronários* colocam, por meio de suas vozes ficcionais, o problema da relação entre obra e vida. Tanto no “Soneto” como nos *Poemas*, Cyro dos Anjos ficcionaliza as experiências de doença vividas por ele. Assim, as vozes ficcionais que falam ao leitor confundem-se com a do próprio autor. Um exemplo disso é que em *Poemas coronários* temos Belmiro Montesclarino como sujeito enunciativo da obra, o que nos remete a Belmiro Borba, protagonista do romance *O amanuense Belmiro*, que, em meio a esse embaraço do ficcional com o autobiográfico, nos remete a Cyro dos Anjos – autor de carne e osso – nascido em Montes Claros, Minas Gerais. Embasados nos textos da professora e ensaísta Eneida Maria de Souza, em seus livros *Janelas indiscretas: ensaios de crítica biográfica*, e *Crítica Cult*; nos textos de Antonio Candido, em *A educação pela noite*; e no crítico francês Phillipe Lejeune, em seu célebre livro *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*, entre outros, pretendemos analisar, à luz da crítica biográfica contemporânea, o diálogo existente entre “Soneto do ex-prostático”, *Poemas coronários*, e *O amanuense Belmiro* e como essas experiências literárias, criações do autor, parecem contaminar o modo como Cyro dos Anjos experimenta sua própria vida.

II

Eneida Maria de Souza, em seu ensaio “Notas sobre a crítica biográfica”, define do que se trata a crítica biográfica possível de ser praticada na contemporaneidade:

A crítica biográfica, por sua natureza compósita, englobando a relação complexa entre obra e autor, possibilita a interpretação da literatura além de seus limites intrínsecos e exclusivos, por meio da construção de pontes metafóricas entre o fato e a ficção. (SOUZA, 2002, p.103).

Esse tipo de crítica, portanto, detém-se a estudar mais que a forma da obra literária, focaliza a relação obra e vida dos escritores, por meio da “mediação de temas

¹²⁵O câncer de próstata possivelmente sofrido por Cyro dos Anjos nunca foi confirmado pelo autor ou por sua família. A dedução de sua ocorrência é possível através da análise das versões de “Soneto do ex-prostático”, que se encontra nos arquivos pessoais do escritor – o que nos leva a crer que só familiares e amigos íntimos souberam da doença que teria acometido o autor mineiro.

comuns, como a morte, a doença, o amor, o suicídio, a traição” (SOUZA, 2011, p.11). É oportuno lembrar que para fazer crítica biográfica hoje não se deve cair no erro oitocentista de buscar explicações causais, naturalizando e reduzindo a obra aos acontecimentos vivenciados pelo escritor. Para evitá-lo, lembra Eneida, “é preciso distinguir e condensar os pólos da arte e da vida, por meio do emprego do raciocínio substitutivo e metafórico”.

Pretendendo aqui, à luz da crítica biográfica contemporânea, pensar a relação obra e vida de Cyro dos Anjos, faz-se necessário, também, um breve diálogo com o livro *A doença como metáfora*, da escritora americana Susan Sontag. Publicado pela primeira vez em 1978, nos Estados Unidos, o livro trata de doenças como a tuberculose, o câncer e a AIDS, que sempre estiveram presentes na sociedade por meio de metáforas criadas/reforçadas pela ficção literária. Para a autora, e também como lembra a professora Eneida Maria de Souza, esses ecos metafóricos, ao alojarem-se no senso-comum, servem de reforço ao preconceito e discriminação dos enfermos. Podemos ver, por meio da publicação, como funciona a relação arte e vida, como a primeira repercute na segunda.

III

Temos abaixo o “Soneto do ex-prostático”¹²⁶, em sua sexta, e possivelmente última, versão:

Mano, o caso foi benigno,
Razão não há de lamento;
Pois de pouco me contento,
Meu valor emerge digno.

Se não renasço um jumento
(Isto, grave, aqui consigno),
Posso remar lento e lento,
Fiel aos deuses e ao meu signo.

Amarei como um pombinho,
Aos arrulhos, de mansinho.
De que valem secreções?

Isso ao prazer nada cresce, e
Serve mais a Dona Espécie
Que às nossas palpitações... (ANJOS, 197-?, p.1).

Como já foi dito, o “Soneto” possivelmente trata da ficcionalização que Cyro faz da sua experiência de doença. Podemos observar que ele se dirige ao irmão – Waldemar – e o tranquiliza dizendo que “o caso foi benigno” e que mesmo depois da enfermidade, continua com sua libido, e afirma que há outras maneiras de amar. Talvez essa comparação que Cyro faz com os pombos tenha sido porque estes animais, símbolos da pureza e da ingenuidade, fazem uma espécie de dança antes do acasalamento, o que

¹²⁶ Como aqui não nos interessa analisar as diferentes versões do “Soneto”, iremos nos valer da sexta, que acreditamos ser a “versão acabada”, ou a mais acabada dentre as demais.

equivaleria, no caso dele, a dizer que mesmo com sua possível doença ainda seria possível ter uma vida amorosa e afetiva. Essa experiência, portanto, pode ser lida, sem “aproximações ingênuas e causalistas” (SOUZA, 2011, p.1), como uma metáfora do desejo decadente ou falhado, mas disso trataremos mais à frente.

O livro *Poemas coronários* é composto por doze poemas escritos quando Cyro encontrava-se internado em decorrência da doença arteriana e não sabia se viveria ou se morreria. Como o próprio autor declarou, os poemas:

Seriam[os poemas] apenas uma espécie de testamento. Achei que ia morrer, queria dizer umas coisas, e essas coisas recusavam os trilhos da prosa. (...) Escrevi-os [os versos] quase imobilizado no leito, depois que as dores do enfarte cederam. (...) Estava tremendamente deprimido e chorava como um herói romântico, eu que nunca fui chorão!(ANJOS *Apud* HOLLANDA, 1969, p.1)

IV

No posfácio dos *Poemas*, o crítico literário e professor Paulo Franchetti comenta:

Em vez do coroamento de uma obra literária, por meio do volume de versos, instala-se a referência à fisiologia, que dispara o estranhamento e prepara a disposição irônica da leitura. Não o apogeu da literatura, mas a confissão da fragilidade da vida, não o lirismo do coração, mas o alívio pela recuperação das veias. Não o jardim das musas, mas o do hospital. (FRANCHETTI, 2009, p.71).

O trecho acima pode ser pensado em relação ao “Soneto do ex-prostático”, já que o texto inédito do autor também é um poema e sua temática é também uma referência à fisiologia. Como os *Poemas coronários*, o “Soneto” confessa a fragilidade da vida do eu-lírico acometido pela doença. O poema, novamente como *Poemas coronários*, é um tipo de poesia diferente, que, como pontua Franchetti, causa estranhamento e prepara o leitor para a ironia da leitura.

Em seu livro *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*, Phillippe Lejeune define como “pacto fantasmático” a noção, defendida por autores como André Gide, de que o romance revelaria mais a verdade de um determinado autor do que a autobiografia. Dessa maneira, o leitor é “convidado a ler os romances não apenas como ficções remetendo a uma verdade da “natureza humana”, mas também como fantasmas reveladores de um indivíduo. (...)”. (LEJEUNE, 2008, p.43) Essa noção de “pacto fantasmático” se desdobra no surgimento de um “espaço autobiográfico”, que:

abrange os romances daquele autor. Ou seja: o leitor lerá sob uma ótica autobiográfica não apenas as obras em que o autor afirmar textualmente essa interpretação, mas também as outras obras em que não há pacto referencial (...) (TOLEDO, 2012, p.4).

Assim, Lejeune diz que o pacto autobiográfico será estendido “sob forma indireta, ao conjunto de seus textos [do autor] (...)” (LEJEUNE, 2008, p.43). Mesmo os *Poemas coronárise* “Soneto do ex-prostático” não se tratando, é claro, de romances, podemos tomá-los como esse “conjunto de textos”, tendo em mente o “espaço biográfico” de Lejeune.

Pensando os livros em questão como “fantasmas reveladores de um indivíduo” (LEJEUNE, 2008, p.43), as próprias obras sugerem a leitura pelo viés autobiográfico, já que, o tempo todo, nos fornecem pistas e evidências sobre a vida desse indivíduo chamado Cyro dos Anjos. Por exemplo, apágina de rosto do livro de poemas é escrita por Belmiro Montesclarino, o que Paulo Franchetti observa ser a fundição entre criador e criatura, já que Belmiro Borba, narrador-protagonista do romance *O amanuense Belmiro*, confunde-se com o Montesclarino. Este, por sua vez, pode ser pensado, pela via autobiográfica de Lejeune, em relação a Cyro dos Anjos, nascido em Montes Claros.

Outra evidência que sustentaria nossa hipótese é o fato de que a segunda página de rosto do livro é um pedido de desculpas a São Francisco de Assis (de quem Cyro dos Anjos era devoto) pelo pastiche do seu “Canticodifrate sole” (Cântico do irmão sol). O pastiche explica-se porque, segundo uma antiga lenda, São Francisco de Assis escreveu o cântico em 1224 após uma noite de sofrimento e oração. A poesia é um hino de agradecimento a Deus por ter criado o mundo.

Completando esse raciocínio sobre as páginas de rosto, a terceira e última diz “Ofertado a Dona Lilita, senhora minha, e às filhas e filhos, bem como às noras, genros e netos, que a todos tenho em grande estimação” (ANJOS, 2009, p.13). Como é sabido, Dona Lilita (falecida em 1993) foi a única esposa de Cyro dos Anjos, o que nos insinua que ele é o enunciador da página. A análise desses paratextos “como parte integrante do conjunto de poemas” (FRANCHETTI, 2009, p.72) converge de maneira complexa com a proposição de Lejeune sobre o pacto fantasmático e o espaço autobiográfico. Paulo Franchetti pondera ainda sobre o reaparecimento, em 1963, de um Belmiro, mais irônico. Ele diz que não há como não:

(...) pensar que, de alguma forma, ao atribuir-se o nome Belmiro Montesclarino, Cyro reforça o hibridismo de criador e criatura, apertando o laço entre ambos a ponto de quase reduzir o heterônimo de novo a pseudônimo, e com isso opera uma reavaliação retrospectiva da sua obra, na qual a criatura fica mais próxima do criador. (FRANCHETTI, 2009, p.74).

Concluimos, com isso, que Franchetti sugere que Cyro dos Anjos, ao realizar a ressurreição de Belmiro como Montesclarino, encontra-se de tal modo interpenetrado e “contaminado” pela personagem que ficadifícil concordar com uma separação dualista, que sugere escritor e personagem como “seres” completamente distintos e independentes. Ao contrário disso, o que acontece é que Belmiro quase “volta a ser” pseudônimo de Cyro, como no início de tudo, quando o autor mineiro era cronista dos jornais “A Tribuna” e “O estado de Minas”, e Belmiro Borba era “apenas sua assinatura”, seu pseudônimo.

V

O romance *O amanuense Belmiro* surgiu a partir de crônicas que Cyro dos Anjos publicou nos jornais mineiros A Tribuna e O estado de Minas, de 1933 a 1935.

Publicado pela primeira vez em 1937, o livro narra o período de aproximadamente um ano da vida de seu narrador-protagonista na jovem cidade de Belo Horizonte. Belmiro Borba nasce e cresce na fazenda de seu pai, em Vila Caraíbas, cidadezinha ficcional do interior de Minas Gerais, e mais tarde vai estudar em Belo Horizonte. Na capital mineira, a personagem vivencia a modernidade da cidade grande e, com isso, sente-se deslocado naquele turbilhão, o que torna sua existência uma constante viagem entre o presente e o passado, entre a modernidade e a tradição.

Como mostra a professora Keila Málaque, no livro *Lições da Borboleta: a trajetória do Cronista–Amanuense Belmiro Borba*, o romance é presidido pelo princípio da falência, que se dá sistematicamente em todos os seus núcleos narrativos. É interessante observar que todos estes núcleos acabam por dissolver-se, ao desenrolar do romance, até ruírem, no final. O núcleo de amigos que, no primeiro capítulo do livro, encontra-se reunido em uma mesa de bar, tomando chope, sinal de alegria e amizade, acaba por se separar. A família, que já é decadente desde o início, sendo composta de duas velhas irmãs de Belmiro e um papagaio que vive lhe enchendo a paciência, perde Francisquinha, a louca que lavava roupas, as jogava no chão sujo e as lavava novamente. A literatura parece ser a parte menos decadente, uma vez que é por meio da escrita que Belmiro faz suas análises a respeito da vida e de questões filosóficas envolvendo seu cotidiano e reminiscências de Vila Caraíbas, chegando finalmente a um equilíbrio precário. Por último, assim como a família, os amores sempre foram sinônimo de falência para um solteirão de 38 anos – como ele mesmo se denomina. Esse núcleo resume-se à sua namorada de infância (Camila), que veio a falecer em solo Caraibano, e Carmélia, uma moça rica da capital mineira por quem Belmiro nutre amor platônico e que, pouco depois, casa-se com um homem rico. Ainda, durante todo o livro, ele flerta com Jandira, sua melhor amiga, que não se rende às investidas do solteirão. Nada dá certo na desastrosa vida amorosa do nosso herói. Assim completa-se, no interior dos quatro núcleos apresentados, o princípio da falência que rege o romance.

Por fim, diante da falência que é sua vida, Belmiro conclui que “a vida parou e nada há mais por escrever” (ANJOS, 2006, p.228). Convergindo com esse raciocínio, esse princípio da falência pode ser lido como a metáfora do desejo decadente e falhado, já que Belmiro é um solteirão de meia idade que teve seu núcleo de amigos dissolvido, restando apenas Carolino, sua família em Belo Horizonte foi reduzida à sua irmã Emília, seu amor platônico Carméliasou-se com outro, e nem a literatura, por meio do projeto do diário, funciona como solução para sua vida. A Belmiro só restou mesmo encerrar sua escrita, afirmando, ao final do livro: “– Que faremos, Carolino amigo?” (ANJOS, 2006, p.228).

VI

Diante das questões que tentamos aqui suscitar e discutir, conclui-se que o câncer de próstata, ficcionalizado por Cyro dos Anjos em “Soneto do ex-prostático”, também pode ser visto como metáfora do desejo decadente e falhado, já que culmina na perda da virilidade do homem e decreta sua falência sexual. Sob tal ótica, essa metáfora também pode ser pensada em relação ao destino do personagem Belmiro Borba, em *O amanuense Belmiro*, e do eu-lírico do soneto. Ambas as personagens (principalmente Belmiro Borba, que inicialmente era só pseudônimo de Cyro e depois virou heterônimo) parecem “contaminar”, dessa forma, o modo como o autor Cyro dos Anjos experimenta sua própria vida, projetando-a de forma esquiada em suas criações literárias. Talvez Belmiro Montesclarino seja o que melhor represente “o hibridismo de

criador e criatura”(FRANCHETTI, 2009, p.74) e como a obra de Cyro influencia sua própria vida.

Referências bibliográficas

ANDRADE, Carlos Drummond de. In: MIRANDA, Wander Mello; SAID, Roberto (Org.) **Cyro e Drummond**: correspondência de Cyro dos Anjos e Carlos Drummond de Andrade. Rio de Janeiro: Biblioteca Azul, 2012. 328 p.

ANJOS, Cyro dos. **O amanuense Belmiro**. 6.ed. Rio de Janeiro: Editora Globo, 2006. 240 p.

ANJOS, Cyro dos. **Poemas coronários**. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Globo, 2009. 80 p.

ANJOS, Cyro dos. **Soneto do ex-prostático**. 197-? [s.l.]. [1]. Trabalho inédito. FRANCHETTI, Paulo. “Pós-fácio”. In: ANJOS, Cyro dos. **Poemas coronários**. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Globo, 2009. 80 p.

HOLANDA, Aurélio Buarque de. Discurso de Recepção ao Acadêmico Cyro dos Anjos. Disponível em: <<http://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=12854&sid=289>>. Acesso em: 04 de out. 2012.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. 404 p.

MÁLAQUE, Keila Mara Sant’Ana. **Lições da Borboleta: a trajetória do Cronista–Amanuense Belmiro Borba**. São Paulo: Editora UNESP, 2008. 246 p.

SILVA, Marcelino Rodrigues da. Autobiografia, memória e ficção em *O amanuense Belmiro*, de Cyro dos Anjos. In: IV Simpósio Internacional de Letras Neolatinas: livro, leitor, leitura: desafio para as letras, 4, 2011, Rio de Janeiro. **Anais eletrônicos...** Rio de Janeiro: UFRJ, 2012. p.143. Disponível em: <<http://www.letras.ufrj.br/neolatinas/media/eventos/ivsimesposio/docs/caderno.pdf>>. Acesso em 04 out. 2012.

SONTAG, Susan. **A doença como metáfora**. Trad. Márcio Ramalho. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984. 108 p.

SOUZA, Eneida Maria de. **Crítica Cult**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002. 177 p.

SOUZA, Eneida Maria de. **Janelas indiscretas: ensaios de crítica biográfica**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. 261 p.

TOLEDO, L. R. O Espaço autobiográfico na era da superinformação. In: Simpósio Internacional Literatura, Crítica, Cultura V – UFJ, 6, 2012. Juiz de Fora. **Anais eletrônicos...** Juiz de Fora: UFJF, 2012. p.1-9. Disponível

em:<<http://www.ufjf.br/darandina/files/2012/09/Comunica%C3%A7%C3%A3o-Leonardo-Toledo.pdf>>. Acesso em: 04 out. 2012.

**TEXTOS COMPLETOS DO I SEMINÁRIO DO GRUPO DE PESQUISA MINAS
GERAIS: DIÁLOGOS (UNINCOR/CNPQ)**

Mesa-redonda do grupo Minas Gerais: diálogos: “Minas em prosa e verso”

RIOBALDO E A NOSTALGIA DA CERTEZA PERDIDA

Claudia Campos Soares (UFMG)

... ao buscar uma frase, busco-me numa frase, sim, eu, e desde um período circunremoto, ao cabo do qual eu diga eu e tenha a forma enfim, minha língua, uma outra, disse em torno do qual girei...

(Jacques Derrida)

RESUMO: Riobaldo, narrador-protagonista de *Grande sertão: veredas*, busca, através de seu relato, explicações racionais para as experiências perturbadoras que viveu no passado. Com o espírito povoado por dúvidas, ideias em desacordo, o ex-jagunço conta sua história porque acredita que isso possa ajudá-lo a descobrir a lógica de sentimentos e acontecimentos e alcançar, para a experiência vivida, uma formulação intelectual apaziguadora. A procura de Riobaldo caracteriza o que, de forma genérica, poderia ser chamado de nostalgia do centro e da certeza perdida: o narrador-protagonista do romance de Guimarães Rosa busca certezas tranquilizadoras, mas só encontra indeterminação e insegurança. O presente trabalho objetiva estudar uma das estratégias utilizadas no livro para construir esse processo: a constante proposição, por parte de Riobaldo, de sistemas binários como se estivesse preparando uma escolha e uma definição; e a constatação subsequente de que nenhum esquema binário resiste aos fatos concretos da travessia.

PALAVRAS-CHAVE: Indeterminação; Sistemas binários; Grande Sertão: Veredas.

A certa altura da narrativa, afirma o ex-jagunço Riobaldo, narrador-protagonista de *Grande sertão: veredas*¹²⁷: “Eu queria decifrar as coisas que são importantes. (...) Queria entender do medo e da coragem, e da gã que empurra a gente para fazer tantos atos, dar corpo ao suceder.” (134) O verbo **decifrar** indica que Riobaldo supostamente acredita que uma **cifra** impeça seu entendimento sobre “as coisas que são importantes” e sobre a motivação dos atos humanos, “a gã que empurra a gente para fazer tantos atos, dar corpo ao suceder”. O narrador-protagonista de GSV deseja acesso àquilo que em outro momento ele chama de a “verdadeira lâmpada de Deus, a lisa e real verdade” (485): o sentido luminoso, unívoco, definitivo, que iluminará o “sucedido desgovernado” (p.132) de sua travessia e lhe permitirá saber, enfim, “quem é que era e que foi aquele jagunço Riobaldo” (673). O que o narrador-protagonista de GSV busca é

¹²⁷ Será utilizada, neste texto, a abreviatura GSV para *Grande sertão: veredas*. As citações extraídas deste livro virão indicadas no corpo do trabalho apenas pelos números de página, entre parêntesis, no segundo volume da *Ficção Completa* de Guimarães Rosa (1994).

o que Derrida chamou de “significado transcendental”, um sistema explicativo fechado e completo, capaz de satisfazer o seu desejo do entendimento total.¹²⁸

O ex-jagunço supostamente acredita que agora, velho e afastado no tempo dos acontecimentos relatados, tenha adquirido as condições para tal:

De primeiro, eu fazia e mexia, e pensar não pensava. Não possuía os prazos. Vivi puxando difícil de difícil, peixe vivo no moquém: quem mói no asp'ro, não fantasêia. Mas, agora, feita a folga que me vem, e sem pequenos dessorseços, estou de range rede. E me inventei neste gosto de especular idéia (6).

Mesmo o que estou contando, depois é que eu pude reunir lembrado e verdadeiramente entendido - porque, enquanto a coisa assim se ata, a gente sente mais é o que o corpo a próprio é: coração bem batendo (189).

Nesses trechos, Riobaldo apresenta, digamos, duas versões de si: o homem de ação do passado e o de reflexão do presente. Embora a linguagem seja particularmente ambígua na terceira frase do primeiro trecho citado, é possível identificar nele algumas ideias gerais, dentre elas, a visão da vida como movimento (o “fazer e mexer” da juventude) e esforço (o peixe pulando para sobreviver), o que tem muito a ver com o passado de jagunço de Riobaldo. Esse que fazia, mexia e pulava não podia compreender o que experimentava porque estava totalmente absorvido pelas exigências da vida e da sobrevivência. Já o segundo, retirou-se do redemoinho da travessia e leva vida estável e pacata como fazendeiro às margens do São Francisco. Herdeiro de Selorico Mendes, não tem dificuldades materiais, não é perturbado por “pequenos desassosseços”. Por isso, dispõe também de tempo ocioso para refletir sobre as experiências perturbadoras do passado em busca de compreendê-las. E supostamente acredita que a distância entre um e outro de si lhe dá condições de fazê-lo (é **depois** que “a coisa (..) se ata” que se pode “reunir lembrado e verdadeiramente entendido” o vivido).

Riobaldo também espera a ajuda de seu interlocutor-ouvinte para isso: “Conto ao senhor é o que eu sei e o senhor não sabe; mas principal quero contar é o que eu não sei se sei, e que pode ser que o senhor saiba” (318).¹²⁹ O ex-jagunço supostamente acredita que o doutor possa oferecer-lhe a visão de um homem instruído, pretensamente mais preparado para solucionar as complexas questões que o perturbam: “Sou só um sertanejo, nessas altas ideias navego mal. Sou muito pobre coitado. Inveja minha é de uns conforme o senhor, com toda leitura e suma doutoração”. (14) A situação dialógica da narração é mais um elemento que constrói no livro a situação de busca de verdade. A referência imediata é Platão, o diálogo socrático, onde o saber resulta de uma operação racional e intersubjetiva.

¹²⁸ Para Derrida, como observou Terry Eagleton, o Ocidente tem estado, desde Sócrates, dedicado “à crença em uma palavra, presença, essência, verdade ou realidade derradeira, que agirá como base de todo o nosso pensamento, linguagem e experiência. Ele tem ansiado pelo signo que dará significação a todos os outros – ‘o significante transcendental’ – e pela significação básica, inquestionável, para a qual todos os signos se possam voltar”. (1997, p.180)

¹²⁹ Como é sabido, a “fala” de Riobaldo está inserida numa situação dialógica, daí a oculta presença desse “senhor”, ou “doutor”, um homem instruído da cidade, colocado na posição de interlocutor do ex-jagunço.

Dispondo dessas condições favoráveis (o distanciamento dos acontecimentos do relato, a ajuda do doutor e sua instrução) Riobaldo espera, enfim, descobrir a lógica de sentimentos e acontecimentos e alcançar, para a experiência vivida, uma formulação intelectual apaziguadora. Mas será que isso realmente o torna apto a fazê-lo? É mesmo possível “reunir lembrado e verdadeiramente entendido” o vivido?

Elementos presentes nas próprias falas de Riobaldo que afirmam a viabilidade dessa busca fazem supor que não. A imagem do peixe vivo pulando no moquéim é um deles. Vale lembrar, para pensar as possibilidades de sentido dessa imagem, uma formulação de Jean-Paul Bruyas sobre GSV. O estudioso identificou no romance de Rosa uma “imagem da vida humana (...) marcada pelo signo do redemoinho, isto é, da violência e do inútil”, o que o aproximaria do existencialismo de Sartre. Segundo Bruyas, GSV

descreve, ao mesmo tempo, a força da vida e a inanidade da sua passagem. O galope estrondoso da cavalgada levanta o mundo em redemoinhos (...). Certamente o livro nos faz mimar interiormente a força da cavalgada. Mas quando o redemoinho se afasta para o homem que, como Riobaldo, contempla a vida, um dos termos anula o outro: para que serve a força uma vez que ela se funde na inanidade? (1983, p.477).

Essa conjugação de força e inutilidade, que também está presente no nome do protagonista de GSV (rio baldo), se repete na imagem do peixe vivo pulando no moquéim. Aí se dá forma a um debater-se inútil, um empenho *a priori* infrutífero, força e barulho vãos, falta de sentido. Toda a ação do ser que vive e luta contra a morte é vã, quaisquer que sejam os esforços aí investidos. Segundo Bruyas, no GSV, “a vida é (...) barulho e furor”. Fora isso, mais nada: “Tudo é nada, com exceção da fúria de viver, enquanto ela existe”. (1983, p.477) Como se vê, na própria enunciação da possibilidade de existência de um sentido último das “coisas que são importantes” imiscui-se um índice de falta de sentido, o que levanta suspeitas sobre as possibilidades de êxito do empreendimento de Riobaldo.

A enunciação do sentido acompanhada de sua problematização é recorrente em GSV:

Só o que eu quis, todo o tempo, o que eu pelejei para achar, era uma só coisa – a inteira – cujo significado e vislumbrado dela eu vejo que sempre tive. A que era: que existe uma receita, a norma dum caminho certo, estreito, de cada uma pessoa viver – e essa pauta cada um tem – mas a gente mesmo, no comum, não sabe encontrar; como é que, sozinho, por si, alguém ia poder encontrar e saber? Mas, esse norteado, tem. Tem que ter. Se não, a vida de todos ficava sendo sempre o confuso dessa doideira que é. E que: para cada dia, e cada hora, só uma ação possível da gente é que consegue ser a certa. Aquilo está no encoberto; mas, fora dessa consequência, tudo o que eu fizer, o que o senhor fizer, o que o beltrano fizer, o que todo-o-mundo fizer, ou deixar de fazer, fica sendo falso, e é o errado. Ah, porque aquela outra é a lei, escondida e vivível mas não achável, do verdadeiro viver: que para cada pessoa, sua continuação, já foi projetada,

como o que se põe, em teatro, para cada representador – sua parte, que antes já foi inventada, num papel... (692-693).

Nesse trecho, revela-se o quanto Riobaldo necessita de certezas totalizadoras que lhe permitam orientar-se no “sucedido desgovernado” da existência e alcançar alguma paz de espírito: ele mesmo afirma que foi **só** o que ele quis, **todo o tempo**. Apesar da relativa extensão do trecho transcrito acima, um único significado básico se repete, com diferenças, ao longo de todo ele: existe somente um caminho correto, previamente determinado (não é dito por quem ou de que forma), para cada pessoa trilhar durante sua vida, mas cada um tem de procurar o seu, e Riobaldo não tem feito outra coisa durante toda a sua vida que não procurá-lo. O trecho é uma repetição obsessiva da afirmação do sentido (“existe uma receita, a norma dum caminho certo, estreito, de cada uma pessoa viver”, “essa pauta cada um tem”, “esse norteado, tem. Tem que ter”, “cada dia, e cada hora, só uma ação possível da gente é que consegue ser a certa”, “é a lei, escondida e vivível”...) onde, entretanto, a suspeita da falta de sentido se infiltra o tempo todo: se Riobaldo tem procurado seu caminho durante toda a sua vida (e ele não é mais jovem) e não o encontrou, não seria o caso de questionar a sua existência? O que sustenta a certeza aqui afirmada? Parece que somente o desejo: “Mas, esse norteado, tem. **Tem que ter**. Se não, a vida de todos ficava sendo sempre o confuso dessa doideira **que é**.” (grifos meus) Na verdade, há aqui uma espécie de gradiente: da afirmação do sentido (“esse norteado tem. Tem de ter”)¹³⁰, passando pela cogitação da possibilidade de que o sentido não exista (“Se não” = se não existir), até chegar à negação do sentido: na frase “a vida de todos ficava sendo sempre o confuso dessa doideira **que é**”, onde o “que é” nega as afirmações anteriores. Em termos da forma de reflexão que Riobaldo utiliza em sua busca de compreender o mundo, o raciocínio lógico (nesse caso, mais especificamente, o princípio da não-contradição), pode-se afirmar que, se o norteado existisse, a vida não seria doideira; ao contrário, se a vida é doideira, o norteado não existe. No trecho, entretanto, Riobaldo afirma que o norteado existe **e** que a vida é doideira; ou seja, afirma sentidos opostos como igualmente válidos e, assim, “se opõe aos dois aspectos da *doxa*, bom senso e senso comum”, para utilizar palavras de Deleuze em suas reflexões sobre o paradoxo (2009, p.78). O raciocínio próprio ao bom senso e no senso comum é o do “ou isso **ou** aquilo”, não do “isso **e** aquilo”,

À postura de Riobaldo caracteriza o que, de forma genérica, poderia ser chamado de nostalgia do centro e da certeza perdida, para utilizar mais uma vez termos de Derrida. O ex-jagunço está sempre constatando, a contragosto, a insuficiência da linguagem logocêntrica e sua lógica binária para dar conta da experiência. Suas tentativas de determinação acabam sempre num impasse, numa aporia, num ponto cego a partir do qual não é mais possível prosseguir. O fio da lógica acaba conduzindo a regiões alógicas. Riobaldo, em outras palavras, experimenta mais a indeterminação do que a determinação, apesar de todos os seus esforços em contrário. Daí que os paradoxos se apresentem reiteradamente em suas formulações. Consideremos novamente um trecho anteriormente citado: “(...) principal quero contar é o que eu não sei se sei, e que pode ser que o senhor saiba”. A afirmação, que se coloca no contexto da expectativa de esclarecimento que Riobaldo tem em relação ao doutor, é, em termos lógicos, problemática: como contar algo que não se sabe? Como contar o que pode ser que o interlocutor é que saiba? Na frase, o complemento exigido pelo verbo “contar”,

¹³⁰ Na verdade, já há um grão de falta de sentido aqui; a repetição, que denuncia o desespero, também indica a dúvida.

seu objeto direto, está presente, mas o seu sentido (ou falta dele) não completa o verbo, antes o esvazia.

Na verdade, a questão é ainda mais complexa. Não é exatamente que Riobaldo não saiba o que conta, ele **não sabe se sabe**, pode saber ou não, a indeterminação é ainda maior. Continuando pelo caminho lógico através do qual o narrador-protagonista de GSV deseja compreender a si mesmo e ao mundo, pode-se dizer que, se alguém sabe se sabe alguma coisa é, justamente, a pessoa em questão. Mas Riobaldo não sabe se sabe o que fala, não sabe, portanto, de si. Há aqui uma problematização do “eu” enquanto entidade íntegra, muito conhecida do Modernismo que começa na segunda metade do século XIX e prossegue século XX adentro, em cujo contexto a obra de Guimarães Rosa raramente tem sido colocada. Quando o é, entretanto, costuma resultar em contribuições importantes, como é o caso da leitura de Jean-Paul Bruyas. O estudioso discutiu, entre outros aspectos de GSV igualmente importantes, a questão da personalidade não unificada de Riobaldo. (1983, p. 470-472) Para Bruyas, “não encontramos nada em *Grande sertão* que não seja duplo, antagônico, que não tenha a marca da divisão, da ambiguidade, talvez da dilaceração” (1983, p. 470), e Riobaldo não foge à regra. O estudioso observa que é impossível classifica-lo em qualquer plano: socialmente (quando menino, Riobaldo era muito pobre, depois experimentou a fartura e o conforto na fazenda do “padrinho” Selorico Mendes, depois tornou-se jagunço e acabou por se estabelecer como fazendeiro às margens do São Francisco); culturalmente (é analfabeto até a adolescência, mas, no período que passa com Selorico Mendes, faz os estudos básicos e chega mais tarde a torna-se professor de Zé Bebelo); por fim torna-se “filósofo rústico” – BRUYAS, 1983, p. 471); sexualmente (sempre foi “homem de mulheres”, mas se se apaixona por um homem (Diadorim) e por uma mulher (Otacília); vale acrescentar ao raciocínio de Bruyas que Diadorim não é exatamente um homem, Riobaldo o conhece travestido em homem, o que é mais um elemento de indeterminação.

Também é inicialmente afirmada e depois questionada por Riobaldo a possibilidade de o doutor ajuda-lo a compreender o vivido. No trecho que se discute aqui, o ex-jagunço afirma que é possível que o doutor saiba o que ele não sabe se sabe (“quero contar é o que eu não sei se sei, e **pode ser** que o senhor saiba”). Na verdade, o que as “intervenções” do doutor¹³¹ revelam é que ele realmente não pode fazer muito por Riobaldo. Sua “participação” na narração do ex-jagunço é mínima: ele faz um comentário ou outro e responde a algumas poucas perguntas que lhe dirige Riobaldo, e não muito mais do que isso; e, mesmo assim, indiretamente, pois, só o percebemos pela fala do ex-jagunço. E se o doutor não desempenha nenhuma função relevante na condução da narrativa, também não tem maior papel no “esclarecimento” de Riobaldo do que o de permitir que ele mesmo alcance algum, talvez, somente por poder falar. Como já observou Davi Arrigucci Jr, as perguntas que Riobaldo dirige ao doutor não podem ser respondidas nem por ele nem por ninguém. (1994, p.9) Riobaldo expressa consciência disso em vários momentos, como ocorre em uma das muitas ocasiões em que pergunta ao doutor sobre o poder de circunstâncias ocasionais determinarem a trajetória de um homem:

¹³¹ É sabido que o “interlocutor” de Riobaldo não o é exatamente, sua voz não é ouvida no “diálogo-monólogo” que constitui o livro, somente se ouvem, eventualmente, as repercussões dela na de Riobaldo. Falamos em “voz” e “ouvir” mais ou menos literalmente, uma vez que o texto constrói ficcionalmente (e por escrito) uma situação de oralidade - mais uma indeterminação.

Na minha (vida), agora é que vejo, as coisas importantes, todas, em caso curto de acaso foi que se conseguiram – pelo pulo fino de sem ver se dar – a sorte momenteira, por cabelo por um fio, um clim de clina de cavalo. Ah, e se não fosse, cada acaso, não tivesse sido, qual é então que teria sido o meu destino seguinte?

Sem esperar por resposta do doutor, o próprio ex-jagunço responde, afastando a possibilidade de obter para a questão uma solução satisfatória: “Coisa vã, que não conforma resposta”. (98).

A despeito dessa consciência que se manifesta em muitos momentos, Riobaldo continua sempre procurando sua “verdade transcendental”, e o faz a partir dos princípios de uma lógica binária. Em sua busca da verdade, uma estratégia importante utilizada pelo ex-jagunço consiste em discorrer sobre a necessidade de distinguir entre noções tidas como opostas para, finalmente, priorizar uma delas, como nesse trecho bastante conhecido do livro: “eu careço de que o bom seja bom e o ruim ruim, que dum lado esteja o preto e do outro o branco, que o feio fique bem apartado do bonito e a alegria longe da tristeza! Quero os todos pastos demarcados...” Riobaldo propõe sistemas binários como se estivesse preparando uma escolha e uma definição, entretanto acaba sempre por chegar à indeterminação. É o que demonstra a continuação da citação acima: “Como é que posso com este mundo? A vida é ingrata no macio de si; mas transtroz a esperança mesmo do meio do fel do desespero. Ao que, este mundo é muito misturado...” (307) O ex-jagunço acaba sempre por constatar a insuficiência do aparato binário, “a ausência de regra, de norma e de critério seguro” (DERRIDA, 2007, p.5) para distinguir, de modo inequívoco, o bom do ruim, o preto do branco, o bonito do feio, a alegria da tristeza.

No mundo misturado, não se percebe delimitação nítida entre isso e aquilo. Segundo as concepções que fundamentam esse trabalho e ao contrário de uma visão corrente na crítica rosiana, essa mistura não implica fusão – ou seja, um amálgama onde “a multiplicidade se articula em unidade”, como acredita, por exemplo, Davi Arrigucci Jr. (1994, p. 13) –, mas em indeterminação, possibilidade de ser muitas coisas ao mesmo tempo. Como observou João Adolfo Hansen, um dos poucos estudiosos que se dedicaram ao estudo da indeterminação em GSV, um procedimento retórico muito frequente em Guimarães Rosa é a criação de imagens onde o “conceito das coisas” é apresentado de forma “nítida e luminosa”, mas, ao mesmo tempo, deformante, porque a nitidez da forma contrasta com a “indefinição do fundo”. (HANSEN, 2007, p. 43) Um exemplo de “nitidez dissolvida em indeterminação” (HANSEN, 2007, p. 46) encontra-se na caracterização do Hermógenes, “em que pedaços de coisas impossíveis se atritam”. (HANSEN, 2007, p. 47) São predicativos do personagem: “caramujo, tigre, cavalo, jibóia, cão, irara, suindara”, entre outros. (HANSEN, 2007, p. 48) Sendo tão diversificada, a predicação não predica, o sentido desliza de um significado para outro e não se fixa em nenhum.

No título do romance de Rosa também se coloca um binarismo que, no corpo do livro, vai ser problematizado. Ali estão justapostos elementos que parecem configurar uma relação de clara oposição: sertão e veredas. Além das diferenças de caráter histórico-geográficas que os termos evocam e que a crítica tem apontado, pode-se propor ainda outra. O sertão é contextualizado frequentemente em GSV como espaço da insegurança e da indeterminação. A ele são frequentemente atribuídos limites imprecisos, desde o início do livro: “é onde os pastos carecem de fecho.” (3) Em outra

oportunidade, afirma Riobaldo sobre o sertão: “Não se tem onde se acostumar os olhos, toda firmeza se dissolve. Isto é assim. Desde o raiar da aurora, o sertão tonteia.” (444).

É no “miolo mal do sertão” que se localiza o terrível Liso do Sussuarão:

(...) o miôlo mal do sertão residia ali, era um sol em vazios. A gente progredia dumas poucas braças, e calcava o reafundo do areião – areia que escapulia, sem firmeza, puxando os cascos dos cavalos para trás. Depois se repraçava um entranço de vive-versa, com espinhos e restolho de graviá, de áspera raça, verede-preto cor de cobra. Caminho não se havendo. Daí trasla um duro chão rosado ou cinzento, gretoso e escabro – no desentender daquilo os cavalos arupanavam. (...) Alguma justa noção não emendei, eu pensava desconjuntado. (62)

Nesse lugar de “vazios”, onde o chão “não tem firmeza”, onde não há caminhos que orientem o viajante, que leva a “pensar desconjuntado”, todas as distinções desaparecem. É sintomático, nesse sentido, que aí tenha ocorrido um episódio de canibalismo.

Às veredas, ao contrário, Riobaldo costuma associar conotações de segurança, certeza, tranquilidade. Exemplifica-o o fato de Otacília, onde Riobaldo projeta seus desejos de se refugiar das ambiguidades e inseguranças intrínsecas à travessia do sertão numa vida familiar tranquila e sem conflitos, mora numa cabeceira de vereda, os “Buritis Altos”:

A saudade que me dependeu foi de Otacília. Moça que dava amor por mim, existia nas Serras dos Gerais – Buritis Altos, cabeceira de vereda – na Fazenda Santa Catarina. Me airei nela, como a diguice de uma música, outra água eu provava. Otacília, ela queria viver ou morrer comigo – que a gente se casasse.

Tal operação, entretanto, se mostra ineficaz na prática. A evocação de Otacília como desejo de vida tranquila prossegue da seguinte forma:

Saudade se susteve curta. Desde uns versos:
Buriti, minha palmeira,
La na vereda de lá
Casinha da banda esquerda,
Olhos de onda do mar.
Mas os olhos verdes sendo os de Diadorim. (65)

Como se vê, mesmo no sonho de vida estável e segura ao lado de Otacília, a lembrança perturbadora do companheiro de armas penetra e reintroduz o conflito de que Riobaldo quer se livrar ao evocar a moradora da vereda dos “Buritis Altos”. Vistas as coisas por esse ângulo, começam a se tornar menos claras as fronteiras entre sertão e veredas e a relação entre as palavras justapostas no título do livro não pode mais ser estabelecida em termos de simples oposição. Riobaldo, entretanto, apesar de se defrontar todo o tempo com a sua insuficiência, tem enorme dificuldade em fugir ao paradigma binário.

Riobaldo é o homem de que fala Derrida, aquele que sonha “a presença plena, o fundamento tranquilizador, a origem e o fim do jogo” (2005, p. 249), mas tem de viver num mundo em que “tudo é e não é” (9). Por isso, GSV pode ser lido a partir do cruzamento entre esses dois discursos: da afirmação e da negação do sentido. Da indeterminação, portanto.

Referências Bibliográficas

ARRIGUCCI Jr. Davi. Romance e experiência em Guimarães Rosa. In: **Novos Estudos CEBRAP**, 40, nov. 1994.

BENNINGTON, Geoffrey. **Jacques Derrida – por Geoffrey Bennington e Jacques Derrida**. Trad. Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

BRUYAS, Jean-Paul. Técnicas, estruturas e visão em Grande sertão: veredas. In: **Guimarães Rosa**. Coleção Fortuna Crítica 6, Rio de Janeiro, INL/Civilização Brasileira, 1983.

CAPUTO, John D. **Deconstruction in a Nutshell: a conversation with Jacques Derrida**. New York: Fordham Univ. Press, 1997.

DELEUZE. **Lógica do sentido**. 5ª ed. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 2009.

DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. 3ª ed. Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 2005. [Coleção debates].

DERRIDA, Jacques . **Força de lei – o fundamento místico da autoridade**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: WMF Martins, 2007 [Coleção Tópicos].

EAGLETON. “O pós-estruturalismo”. **Teoria da literatura: uma introdução**. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. 7ª ed. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

GARBUGLIO, José Carlos. A estrutura bipolar da narrativa. In: COUTINHO, Eduardo (org.). **Guimarães Rosa**. Coleção Fortuna Crítica 6, Rio de Janeiro, INL/Civilização Brasileira, 1983.

HANSEN, João Adolfo. Forma, indeterminação e funcionalidade das imagens de Guimarães Rosa. In: SECCHIN, Antônio Carlos et alli (org.). **Veredas no sertão rosiano**. Rio de Janeiro, 7Letras, 2007, p.29-49.

ROSA, João Guimarães. Grande sertão: veredas. In: **Guimarães Rosa: Ficção Completa**, vol 2. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1994.

APONTAMENTOS ACERCA DA LÍRICA DE DANTAS MOTA

Luciano Marcos Dias Cavalcanti (UNINCOR)

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

PALAVRAS-CHAVE: Modernismo, Dantas Mota, poeta de Minas Gerais.

Dantas Mota nasceu em 22 de março de 1913, em Carvalhos, município de Aiuruoca, no Sul de Minas Gerais. Ainda adolescente, em Itanhandu, filia-se ao grupo modernista da revista *Electra*, dirigida pelo poeta Heitor Alves, que circulou em maio de 1927, quatro meses antes da revista *Verde* de Cataguases, contando com importantes colaboradores: Ribeiro Couto, Pedro Nava e Heli Menegale. Em Itanhandu, em 1932, que Dantas Mota publica seu primeiro livro: *Surupango: ritmos caboclos*. Posteriormente repudiado pelo poeta, o livro foi excluído de sua poesia completa. O poeta estudou na Faculdade de Direito da Universidade de Minas Gerais, em Belo Horizonte, formando-se em 1938. Nesse período, participa, com seus colegas, da publicação da revista *Surto*, importante periódico lítero-cultural responsável pela renovação das letras em Minas.

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

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

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

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

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

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

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

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

feito com muito carinho em cozinha limpa de sítio de gente limpa e sem a interferência indigna de qualquer maquinaria. (MOTA *apud* BANDEIRA, 1958, p.467-468).

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

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

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

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

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

Não foi gratuitamente que denominou sua obra completa de *Elegias do País das Gerais*, ambiente político, social e cultural realmente habitado pelo poeta. Assim o vemos em “Das origens mal-entrevistas” (1º Livro: Da fixação dos Condes no Espaço em questão).

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

(...)

Seu isolamento e sua vivência no interior de Minas, em Aiuruoca e seus arredores, com tudo que isso pode significar (provincianismo, desmandos de poderosos, ausência de uma vida cultural, costumes conservadores e etc.) deve ter aborrecido o poeta que tinha desejo de justiça social e uma enorme curiosidade intelectual – sua biblioteca continha aproximadamente 15 mil exemplares de livros. É dessa vivência que nasce sua poesia mais profunda e marcadamente mineira.

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

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

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

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

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

Desciam à mesa e brincavam ao redor do lampião
Sozinho na sala, maior que o mundo.

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

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

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

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

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

habilidade poética ao versejador, no sentido de conciliar ética e poesia. Como se sabe, não basta uma temática socialmente correta para construção de uma obra bem realizada, mas sim a transfiguração desta em obra literária.

A *Epístola do São Francisco aos que vivem sob sua jurisdição, no Vale* (escrita entre de janeiro de 1953 a dezembro de 1957), o quarto livro das *Elegias*, é exemplar para notarmos a presença do social na obra de Dantas Mota. O poeta conta, em carta endereçada a João Condé, que a inspiração para este livro surgiu na época da construção da barragem de Três Marias, quando encontrou uma nota, em um jornal antigo, de que os Bispos da bacia do São Francisco se reuniram em Aracajú para tratar da problemática da intervenção do rio referido. Por meio dessa nota, o poeta diz que para realizá-lo formalmente utilizou-se da “linguagem epistolar, à maneira inda que pálida, de Paulo” (*apud* WERNECK, 1980, p. 31).

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

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

1- Francisco, chamado rio da unidade nacional,
apartado dos demais que fluviam este País,
para ser santo;
(...)
6- Porque eu, rio que de Francisco o nome tomo,
misterioso e serrano, do deserto sou mandado;
7- Porquanto, se gerado fui sem infância,
para ser santo,
nascido sou adulto já.
8- Sabeis assim que sou pobre.
Do contrário Francisco eu não seria,
Nem deste País,
o qual é o de um pastor sem avena.
9- Por isso convém que eu esteja triste.
Sempre triste.
Té que venha.
Que venha, por exemplo,
o tempo da consumpção e Parúsia,
que próximo é o meu fim, amém!

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

Com os juncos da lagoa
Em diante e ouro transformados

Singularizadas ficaram as estações
Nesta paisagem de lua seca e de palmeira só,
Inda com as canções de exílio, mas sem recortes de sabiás.
Nem sei mais se os pássaros emigram para o sul.
Somente sei que as juremas vão morrer.

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

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

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

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

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

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

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

Porquanto este é um País engraçado e em que se
briga até por um lugar na mesa do banquete, jul-
gando-se que com isso se adquire um lugar na mesa...
da História.

(...)

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

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

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

1. E todos os anos, ali por volta de 21 de abril, AQUI comparecem uns homens ignorantes,
 2. Os quais homens ignorantes, dizendo-se donos da vida e da República,
 3. Promovem, nesta Praça, aonde continuo escondido, umas Festas esquisitas, com rufares de tambores e luzes que se apagam,
 4. Espécie de macumba cívica com a qual me mostro em absoluto desacordo.
 5. Até porque essa gente não sente coisa alguma com isso.
 6. E não sentindo, evidentemente que não sente qualquer emoção.
 7. Daí por que, como tal, o que eles conseguem, mais uma vez, é aumentar esta minha tristeza de enforcado,
 8. Emporcalhando a história e a vida,
 9. Que uma e outra, para eles, são de tão pouca monta e valia.
- (...)

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

uma ausência de retórica quase chocante em quem escrevia, por assim dizer, para lamentar a decadência de sua terra e advertir os

donos dela do perigo da revolta dos que nada esperam. Um romântico? Sim, mas um romântico do século XX que assentava o expressionismo natural dos românticos numa disciplina cubista. (MILLIET, 1998, p. 334).

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

Referências bibliográficas

ANDRADE, Carlos Drummond. “Nome a lembrar: Dantas Mota”. In: MOTA, Dantas. *Elegias do País das Gerais. Poesia Completa*. Rio de Janeiro, José Olympio/INL, 1988.

ANDRADE, Carlos Drummond. “O poeta e as Gerais”. In: **Suplemento Literário Minas Gerais**, 6/09/1975.

ANDRADE, Luciana Teixeira de. **Representações ambivalentes da cidade moderna: a Belo Horizonte dos modernistas**, Rio de Janeiro, IUPERJ, Tese de Doutorado, s.d., p.74.

ANDRADE, Mário de. “Cataguases”, In: **Táxi e crônicas no Diário Nacional**. São Paulo, Duas Cidades, 1976.

BANDEIRA, Manuel. **Poesia e Prosa. Vol. II**. Rio de Janeiro, Ed. José Aguilar, 1958.

CANDIDO, Antonio. “Drummond prosador”. In: **Carlos Drummond de Andrade, Poesia e prosa**. Volume único, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 8ª ed., 1992.

ÁVILA, Affonso. **O modernismo**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

DIAS, Fernando Correia. “Gênese e expressão grupal do modernismo em Minas”. In: MACIEL, Luís Carlos Junqueira. “Notícia biográfica.” In: MOTA, Dantas. **Elegias do País das Gerais. Poesia Completa**. Rio de Janeiro, José Olympio/INL, 1988.

MARTINS, Christiano. “Os cantos do país das vertentes”. In: **Suplemento Literário Minas Gerais**, 6/09/1975.

MILLIET, Sérgio. “Carece ler Dantas Mota”. In: MOTA, Dantas. **Elegias do País das Gerais. Poesia Completa**. Rio de Janeiro, José Olympio/INL, 1988.

MONTEIRO, A. Casais. “Territórios da poesia”. In: MOTA, Dantas. **Elegias do País das Gerais. Poesia Completa**. Rio de Janeiro, José Olympio/INL, 1988.

NAVA, Pedro, “Recado de uma geração”, prefácio à edição fac-similar e de **A revista**, São Paulo, Metal Leve, 1978.

SANTIAGO, Silviano. (org.) **Carlos e Mário: correspondência de Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade**. Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi, 2002.

TELES, Gilberto Mendonça. “Manifesto do grupo Verde de Cataguases”. In: **Vanguarda europeia e modernismo brasileiro**. Petrópolis, Vozes, 7ª ed., 1983.

WERNECK, Armand. **Dantas Mota, poeta de Aiuruoca**. Belo Horizonte, 1980.

DE LUIZ VILELA, *PERDIÇÃO*, METONÍMIA DE BRASIL

Rauer Ribeiro Rodrigues (UFMS)¹³²

RESUMO: O escritor Luiz Vilela, que nasceu em Ituiutaba, MG, em 1942, lançou, em 2011, seu quinto romance, *Perdição*. Em quase quatrocentas páginas, Ramon, o narrador, relata a vida de Leonardo, um pescador conhecido como Leo, seu amigo de infância. Leo aceita convite para ingressar em uma nova religião, muda-se para o Rio de Janeiro e se torna o Pastor Pedro. Tendo sucesso na atividade, ganha dinheiro e impressiona a todos quando retorna à pequena Flor do Campo, dirigindo seu carro e trajando terno e gravata. Após muitas informações não comprovadas e versões as mais desconstruídas sobre as atividades do Pastor Pedro no Rio, inclusive algumas que garantem que ele foi para o exterior, Leo, em estado de penúria, retorna para sua cidade natal. Qualificado por Luiz Vilela como “épico de inspiração bíblica”, em *Perdição* a pequena Flor do Campo é metonímia do Brasil. Romance polifônico, em que as personagens são desnudadas pelo narrador iluminista e cético, as páginas de *Perdição* destilam desencanto no laivo amargo de um tempo em que nem a esperança faz mais sentido.

PALAVRAS-CHAVE: Ficção e História; Literatura Brasileira; Polifonia.

Luiz Vilela disse, certa vez, apreciar Heráclito, em virtude de o filósofo pré-socrático afirmar que o ouro está nas profundezas. Vilela entende que, diante de um texto literário, o leitor deve cavar sempre, pois assim sairá gratificado da leitura. Os livros do escritor evidenciam tal concepção, muito embora, em Luiz Vilela, a profundidade seja construída com a capa de uma simplicidade enganosa.

O escritor — que nasceu em Ituiutaba, MG, em 1942 — despontou em 1967, ao ganhar, em Brasília, o Prêmio Nacional de Ficção. Daí para cá, recebeu diversos outros prêmios, foi adotado em vestibulares, traduzido em diversos países e adaptado para teatro, cinema e TV. A crítica elogia a concisão, o coloquialismo, a maestria do diálogo e o vigor da linguagem, o que é alcançado sem pirotécias ou truques.

Perdição, lançado no final de 2011, é o quinto romance do escritor. Vilela é também autor de seis coletâneas de contos e três novelas. Publicou quase duas dezenas de antologias. Trabalhou, em seu último romance, mais de uma década. Resultou, desse lapidar incessante, amplificar ao limite os recursos linguísticos e narrativos de seu repertório, para — com ainda menos — expressar mais.

Mas, ao contrário da exigência de cavar sempre, o leitor sai gratificado tanto da leitura despreziosa quanto do estudo compenetrado. Isso porque, como em toda a sua

¹³² Doutor em Estudos Literários pela UNESP de Araraquara, faz estágio pós-doutoral na UERJ, sob supervisão do prof. Roberto Acízelo de Souza, com pesquisa sobre o conto de Machado de Assis; professor de literatura brasileira e teoria da literatura no Câmpus de Corumbá da UFMS, coordena o Grupo de Pesquisa Luiz Vilela (acesse o blog do GPLV em <http://gpluizvilela.blogspot.com/>) e atua no Mestrado em Letras, no Câmpus de Três Lagoas, e no Mestrado em Estudos de Linguagens, no Câmpus de Campo Grande; escritor, tem sete livros de ficção publicados, e outros sete prontos por publicar; rauer.rauer@uol.com.br. Artigo mais extenso sobre este romance de Luiz Vilela está disponível em <http://gpluizvilela.blogspot.com.br/2011/12/perdicao-resenha-1.html>.

obra, Vilela opta por palavras do dia-a-dia, por diálogos corriqueiros, por questões cotidianas. As soluções empreendidas não deixam à mostra os andaimes, o leitor mergulha na obra, vivencia as pequenas dores, vitórias e dramas das personagens.

Contracenam, em *Perdição*, mandatários políticos e populares anônimos de uma pequena cidade, Flor do Campo. O narrador é o jornalista Ramon, formado em Letras, espírito racional e humanista. Uma mistura de Voltaire com Diderot. Satírico, se manifesta de modo claro no convívio com as muitas personagens humildes do romance. O mote da narrativa é a trajetória do pescador Leonardo, conhecido como Leo.

Convidado para ser pastor de uma nova igreja, Leo vai para o Rio de Janeiro, torna-se o Pastor Pedro, passa a viver com luxo e, devido ao seu novo *status*, ao carro, ao terno e à gravata, impressiona a todos quando visita Flor do Campo. Depois de uma cena patética com a filha, percebe que sua vida é uma farsa, mergulha nas drogas e termina de modo trágico. Não há, felizmente, juízo moral dessa trajetória.

Talvez pudesse o romance, em vez de trinta e três capítulos em quatrocentas páginas, ter quarenta e quatro capítulos em seiscentas páginas. Talvez algumas personagens, como o excêntrico e interessante Barroso, pudessem aparecer em mais capítulos. Talvez a procura pelo protagonista perdendo-se no Rio de Janeiro merecesse o relato de alguém à sua procura, sem encontrá-lo, como em uma descida aos infernos.

Isso, sem o romance perder suas sombras e seus silêncios, sem que esse mais — mantendo a sobriedade e as ambiguidades da narrativa — signifique menos. Teríamos outras nuances em temas como o da viagem, o do filho que sai de casa, o da queda inexorável, o da vida que se faz ruínas, o do retorno trágico em trajes do século XXI, aprofundando o indecível sobre o qual o romance se afirma.

Talvez, também, pudesse *Perdição* conter outros gêneros textuais ou estratégias narrativas, em vez do idioleto de Vilela, fixado com predominância do diálogo. Tal variação, quando surge, dá força e vigor ao discurso romanescos, na maior parte esgarçado pela reiteração do diálogo, ainda que naturais e verossímeis. Exemplo disso é o clímax do romance, encenado pela voz interposta de uma reportagem de televisão,

Parece haver, assim considerando, insistência em um único modo de conduzir a narrativa, por cenas dialogadas em que o dito tem menor importância do que o silenciado, em sintonia com a obra anterior de Vilela, ainda que agora a fábula seja nova. Talvez tenha faltado o assombro do abismo, o mergulho no incerto, a reinvenção de procedimentos, a virgindade desbravada, a conquista de um novo modo de dizer.

“Às vezes”, diz o protagonista, “o que ficou para trás é o que está pela frente. [...] o que está pela frente é o que ficou para trás. [...] o que está embaixo é o que está em cima; e o que está em cima, o que está embaixo. [...] Às vezes o começo é o fim, e o fim, o começo” (Vilela, *Perdição*, p. 247-248). Talvez não tenha sido mimetizada na trama textual tal cambiante instabilidade do enredo, em que nada se firma como certo.

O narrador entremeia à trajetória do protagonista uma miríade de acontecimentos banais da cidade. Iluminista, seu olhar desesperançado desvela as personagens por suas falas, no mais desimportantes. Cético, sem compartilhar das credences dos contrários, o narrador, para nos valermos de uma metáfora, eviscera e desnuda as emoções das demais personagens, ainda que as motivações do protagonista permaneçam em sombras.

Vilela afirmou que *Perdição* é um épico de inspiração bíblica. Como pode ser épico, no retrato de pessoas simples, na tragédia de vidas secundárias, no enredo de miudezas, nas histórias sem glória que se sucedem? Uma leitura apressada diria ser epopeia do banal, elogio da mediocridade ou aglomerado de credences rodeando entrecio previsível. Tal parecer se origina de profundo engano.

Se a vida encenada é medíocre, vulgar, previsível, sensaborona, agarrada a patuás, o romance de Vilela — sem escapismos — desvela a irrelevância do nosso modo de viver. A arte do escritor é, com tal argamassa, manter o pique por quatrocentas páginas que prendem até o dolorido final, mesmo sem que o leitor tenha motivo para se apaixonar por personagens tão comuns, tão próximas, tão gente como a gente.

A construção do romance — em sua linguagem coloquial, simples, e suas personagens triviais — é presidida por engenho e arte: técnica, conhecimento, talento, experiência, estudo. A simetria da divisão da narrativa, com onze capítulos em cada uma de suas três partes, não revela, por si só, a cuidadosa sequência de fatos, ainda mais que alguns parecem — embora não sejam — alheios ao relato da vida de Leo.

O que significam as remissões intertextuais (e não só à Bíblia), a tragédia do protagonista e, implícitas a cada passo, as tragédias cotidianas? Discernir tais questões deve ser o primeiro passo para cavar as profundezas. Decifrar o mediano de previsível banalidade, o segundo. E o terceiro, determinar o significado dos eventos sem (aparente) ligação direta com o núcleo central da narrativa.

Na verdade, *Perdição* é um épico que revela o Brasil do início do terceiro milênio, o Brasil profundo, sangrado por uma elite gananciosa, por políticos corruptos, por falta de ação geral das personagens e pelo desengajado modo de ser dos intelectuais. A obra de Luiz Vilela é um retrato do qual nenhum dos retratados deve se orgulhar, pois revela a alienação em que todos vivem: uns, por inconsciência; outros, por comodismo.

Em *Perdição*, Vilela constrói o portentoso edifício de uma epopeia que nos revela em nossa insignificância humana, em nossa brasilidade ridícula, em nossa civilização decadente e em nossa mediocridade pessoal. Tudo compõe um painel do descompasso de um país que não sabe o que fazer com a própria grandeza. Tudo reflete o ocaso de uma civilização sem vislumbre quanto ao seu futuro, se é que há algum futuro.

A tragédia de Leo, a mesquinha de sua esposa, a ganância de Mister Jones e seus pastores, a ignorância dos feirantes, a credice da dona da pensão, a cultura inútil do dono do jornal, o iluminismo, satírico e sem consequências, do jornalista narrador: nada resta — no desencanto com que o olhar épico vê a cidade de Flor do Campo, metonímia do Brasil — a não ser o laivo amargo da *Perdição*.

**TEXTOS COMPLETOS DO I SEMINÁRIO DO GRUPO DE PESQUISA DO
GRUPO PRÁTICAS DISCURSIVAS NA CONTEMPORANEIDADE**

**FAZENDO GÊNERO EM JORNALISMO: OS PROJETOS EDITORIAIS
DA FOLHA DE S. PAULO EM PERSPECTIVA DIALÓGICA**

Assunção Aparecida Laia Cristóvão (UNINCOR)

RESUMO: Este trabalho investiga, sob a perspectiva dialógica do chamado Círculo de Bakhtin, os projetos editoriais e gráficos do jornal *Folha de S. Paulo*, produzidos a partir da década de 70. São analisadas suas características como gênero do discurso, composto por enunciados que manifestam valores e gerados por membros da esfera de atividade composta, em sua maioria, por jornalistas. O trabalho coteja os projetos editoriais da *Folha* com um exemplar de projeto editorial da revista *Superinteressante* e também os vários projetos da *Folha* entre si, com o objetivo de captar sua dinamicidade, sua evolução histórica, o amadurecimento de sua conceituação de jornalismo e de sua visão como empresa.

PALAVRAS-CHAVE: projeto editorial; gênero do discurso; Folha de S. Paulo.

Este trabalho, fruto de uma pesquisa de doutorado, objetivou analisar os projetos editoriais do jornal *Folha de S. Paulo* dos anos de 1981, 1984, 1985, 1986, 1988 e 1997. Cópias desses projetos podem ser encontradas no site do jornal na internet (http://www1.folha.uol.com.br/folha/conheca/linha_editorial.shtml), com exceção do de 1978, porque dele se têm apenas referências e alguns trechos, obtidos em três publicações do jornalista Carlos Eduardo Lins da Silva (1987: *passim*; 1988: *passim*; 2005: *passim*). O de 1982 também pode ser encontrado na publicação de Silva de 1987 (p. 254). Foram objeto de análise, também, três projetos gráficos, de 2000, 2006 e 2010 [CRISTÓVÃO, 2011, p. A-77, A-80 e A-85, respectivamente, como matérias jornalísticas publicadas pela *Folha* descrevendo apenas suas linhas gerais].

Um dos objetivos foi caracterizar esse material como gênero de discurso “projeto editorial”, analisando-os entre si e em comparação com o projeto editorial de 2006 da Revista *Superinteressante*, da Editora Abril. Mais do que isso, a análise desse material teve por objetivo, ancorada na perspectiva sócio-histórica - incluindo-se aí os aspectos político, econômico e social observados nas fases em que foram produzidos os projetos – identificar relações entre o jornal e seus leitores, seus funcionários, o mercado no qual está inserido, o panorama histórico e social do país, num processo que certamente determinou a concretização da estrutura de que esse veículo de comunicação desfruta hoje. É bom salientar que a tese de doutorado representou uma retomada da dissertação de mestrado “O projeto editorial da *Folha de S. Paulo* sob a perspectiva do Círculo de Bakhtin”. Desta vez, a análise recaiu sobre todos os projetos editoriais e gráficos do jornal, e não apenas sobre o de 1997, cópula principal daquele trabalho e referência também deste, uma vez que é o projeto ainda em vigor do jornal.

Objetivou-se, com a análise desse material produzido nos últimos 40 anos, mostrar que, apesar das estabilidades verificáveis na sua estrutura como gênero

discursivo, tal como o define Mikhail Bakhtin e seu círculo de estudos¹³³, por reproduzirem elementos tais como o conteúdo temático, traços formais e de estilo verbal, houve uma transformação nesses mesmos elementos, provavelmente em função da relação dialógica mantida pelo jornal com o universo mutável que o circunda e com seus interlocutores diretos e indiretos, entre eles seu leitor, seus anunciantes, os sucessivos governos, a situação mundial, o desenvolvimento da concepção de jornalismo e até o desenvolvimento tecnológico.

A escolha, como corpus da pesquisa, dos projetos editoriais e gráficos, deu-se em função de esse gênero de discurso apresentar aspectos peculiares e reveladores dos métodos, processos e atitudes que o jornal declara esperar transmitir ao seu público e, mais do que isso, reveladores da visão que o jornal tem do seu leitor, da sua atividade - o jornalismo - e da sua visão de mundo.

Esses textos, formulados geralmente pela cúpula dos veículos de comunicação e na maioria das vezes não divulgados publicamente, como se verá adiante, podem ser considerados textos jornalísticos, afinal, pertencem ao universo do jornalismo e, na maioria das vezes, são produzidos por jornalistas. Apesar disso, não cumprem uma das metas fundamentais que caracterizam o texto jornalístico: a informatividade como função primordial. Em vez do objetivo de informar, sua finalidade primeira é a de prescrever condutas, formas de atuação editorial, posturas ideológicas, etc. Vale lembrar que esses textos têm como público-alvo declarado os próprios jornalistas, e não os públicos usuais dos veículos de comunicação.

Os projetos editoriais visam a determinar as feições ideológicas do jornal, ou a maneira pela qual ele quer ser reconhecido, da mesma forma que influenciarão outros gêneros, a começar pelos manuais de redação e estilo que, por sua vez, determinam as feições dos textos de gênero jornalístico. Tais características, aliadas ao fato de serem documentos restritos, fazem dos projetos editoriais um terreno fértil de análise discursiva, porém permanecem desconhecidos da academia, o que lhes confere o ineditismo desejável para uma investigação científica apropriada para uma tese de doutorado.

A análise pretendeu mostrar o quanto os projetos editoriais e gráficos da *Folha* estão impregnados – assim como qualquer discurso – de uma interlocução dialógica com seus públicos diretos e indiretos. Assim é que os variados projetos analisados, sejam editoriais ou gráficos, aparecem neste trabalho sempre como uma resposta, um aparte, um recuo, uma adaptação, uma manifestação em relação a algo – nunca um avanço isolado, mas sempre em relação a; um ato responsivo, portanto.

A análise permitiu, com embasamento sempre nas contribuições do chamado Círculo de Bakhtin, uma resposta do jornal a apelos do seu tempo, seja para, aparentemente, atender e antecipar o clamor popular pela abertura política, como se verifica no projeto de 1978, seja para contemplar uma necessidade de preservação do veículo no mundo empresarial com os projetos subsequentes, num movimento dinâmico de manutenção ou alteração dos rumos anteriormente definidos. Isso fica claro, ainda mais agora, com o advento e a consolidação da *internet*, momento em que, no mundo todo, nota-se um acentuado recuo na atividade jornalística, pelo menos na sua manifestação impressa. Os projetos da *Folha* explicitam esse movimento, em especial

¹³³ Círculo de Bakhtin é o nome que se dá ao pensamento constituído não só pela obra do filósofo Mikhail Bakhtin mas também pelos intelectuais de áreas diversas que com ele participaram de discussões entre as décadas de 1920 e 1970. Sobre o assunto ver: Braith, B (org.) *Bakhtin e o Círculo*. São Paulo: Contexto, 2009.

pela opção ou pela priorização de lançamento de projetos gráficos nos últimos anos em detrimento de projetos editoriais: foram oito projetos editoriais (1978, 1981, 1982, 1984, 1985, 1986, 1988 e 1997) até a década de 90 e, depois disso, pelo menos três projetos gráficos (2000, 2006 e 2010).

Note-se que os projetos editoriais eram lançados inicialmente quase ano sim, ano não, com uma pausa de nove anos entre o de 88 e 97 e, agora, com um hiato de quatorze anos sem novas edições. Por sua vez, vêm-se-lhes sucedendo os projetos gráficos, com três grandes alterações nos últimos dez anos.

A análise possibilitou determinar também que a autoria dos PE, atribuída oficialmente ao Conselho Editorial do jornal, pode variar, de acordo com o contexto histórico e com os interesses da empresa, confundindo-se algumas vezes com as causas e os interesses dos jornalistas, como no projeto de 1978; com os interesses do público, como no de 1984; com os desejos do leitor, como nos de 1985 e 1986; com o da empresa e do consumidor, como no de 1997. Mas, frequentemente, os argumentos utilizados para fundamentar suas prescrições aparecem nos PE como uma exigência do próprio leitor, e não da *Folha*.

Os PE mostram também que, na tentativa de convencer os jornalistas dos seus propósitos, os argumentos utilizados variam, embora sempre se amparem em valores caros a essa comunidade discursiva, como a competência, a imparcialidade e a fidelidade aos fatos. Para alcançar os objetivos de atendimento a suas prescrições, os projetos vão desde uma ameaça velada ou direta de perda do emprego até o argumento de que é o leitor que exige determinado comportamento do jornal – e, portanto, também do jornalista –, o que vai resultar numa prescrição do PE, reforçada pelo argumento de que se comportar de acordo com determinada orientação seria sinônimo de “competência”, virtude perseguida por qualquer profissional – em especial o do campo jornalístico – em que a concorrência e a visibilidade são por demais acentuadas e causa decisiva de oportunidades e sucesso profissional.

Algumas características dos PE se modificam quando o jornalista deixa de ser o seu interlocutor direto, e o jornal decide divulgar esses textos ao público, que aconteceu no ano de 1985, quando a *Folha* optou por divulgar esses documentos, antes restritos ao público interno ao jornal, na internet. Essa atitude gerou uma “contaminação de gênero”, como foi denominado neste trabalho, ou seja, ao ampliar o seu público, os PE passaram a ter também uma função mercadológica, e não apenas prescritiva, porque, ao liberar ao público assuntos antes tão internos, a *Folha* se mostra “transparente”, oferecendo uma qualidade a mais ao seu leitor.

O cotejamento dos vários PE da *Folha* mostrou ainda o quanto a visão do leitor inscrita neles foi se modificando com o passar dos anos e que, de **leitor** apenas, essa figura de interlocução passou a ser considerada também um **consumidor**, de modo a acompanhar o processo em que o jornal foi se assumindo como empresa que objetiva lucro e que se sujeita às leis do mercado, atitude que já era vislumbrada nos primeiros PE e que é declarada no último, o de 1997.

No quadro teórico do Círculo de Bakhtin, as relações dialógicas devem ser entendidas como os processos de interlocução em que o *outro* não é visto como um simples receptor. A enunciação que se estabelece, citando Voloshinov (1976, p. 112), é o produto da interação de dois indivíduos socialmente organizados e, mesmo que não haja um interlocutor real, ele pode ser suposto como um representante médio do grupo social ao qual pertence o locutor.

A própria definição que o Círculo de Bakhtin propõe para *enunciado* já contém a presença do *outro*. Diz(em) Bakhtin-Voloshinov:

A palavra dirige-se a um *interlocutor*: ela é função da pessoa desse interlocutor: variará se se tratar de uma pessoa do mesmo grupo social ou não, se esta for inferior ou superior na hierarquia social, se estiver ligada ao locutor por laços sociais mais ou menos estreitos [...] (1999, p. 112)

O leitor é, em tese, aquele que garante a existência do jornal. A notícia, modernamente considerada uma mercadoria, adquiriu esse *status* não apenas porque passou a ser objeto de consumo e, portanto, descartável, mas também porque é o produto que, na sociedade industrial de consumo, deve ser projetado a partir da necessidade que os consumidores têm dele, e deve ser revestido com elementos da preferência deles, em matéria de cores, volume, tamanho, sabor, cheiros, conteúdos, etc. Conforme acentua Frias Filho, secretário de Redação e um dos herdeiros do *Grupo Folhas*, “a ideia de que o jornal deveria se nutrir única e exclusivamente do seu mercado foi realmente posta pela empresa em prática e garantiu a ela uma autonomia editorial muito grande” (depoimento de Frias Filho, em ABREU; LATTMAN-WELTMAN; ROCHA, 2003, p. 365).

Mas quem são os leitores da *Folha*, que permitiram ao jornal crescer de forma autônoma, ao contrário de jornais que precisaram submeter-se ao Estado para sobreviver?

Segundo o Datafolha, em 2000, o leitor-síntese da *Folha* tinha formação superior, era casado, com renda individual na faixa que vai até 15 salários mínimos e familiar na faixa superior a 30 salários mínimos.

Em 1988, 28% desses leitores tinham mais de 50 anos. Em 2000, esse grupo já perfazia 41% do total dos leitores no estado de São Paulo. Esse movimento deu-se sobretudo pela queda na participação dos mais jovens (até 29 anos).

Em 2001, a *Folha* identificava o seu leitor médio como pertencente à faixa dos 40 anos. Além disso, esse leitor-síntese teria formação superior, seria casado, estaria empregado no setor formal da economia, teria renda individual na faixa que vai até 15 salários mínimos e familiar que ultrapassa os 30 mínimos. Faria parte da classe A ou B. Seria católico, possuiria TV por assinatura e utilizaria a Internet.

Em 2007 o leitor-síntese da *Folha* tinha as seguintes características: 90% pertenciam às classes A e B; 69% liam revistas e 57% buscavam notícias na internet.

Com base em dados dessas pesquisas, a *Folha* muda, recua ou reforça suas diretrizes. Por identificar, por exemplo, um leitor de nível superior, pode incluir temas mais herméticos ao grande público que os abordados pelos noticiários das emissoras de televisão, por exemplo. Exige de seus jornalistas, porém, a utilização de recursos visuais e de linguagem mais condizentes com públicos que pouco apreciam a leitura, ou que dispõem de pouco tempo para ela. A ênfase na necessidade de didatismo, por exemplo, reforça essa possibilidade. Ao mesmo tempo, num determinado momento, ao propor a transposição de um texto menos informativo e mais analítico, é como se o jornal confiasse mais na capacidade de seu leitor receber uma opinião sem se chocar e/ou sem se deixar levar por ela.

Segundo pesquisa do jornal, esse leitor teria uma visão “mais liberal” (assim mesmo: entre aspas) da sociedade. Nesse sentido, pode-se formular uma primeira pergunta: o leitor lê a *Folha* porque a *Folha* é um jornal liberal ou a *Folha* é um jornal liberal para agradar seus leitores e, assim, vender seu produto? A *Folha* desenvolve um jornalismo crítico, apartidário e pluralista ou é o seu leitor que, preso numa massa amorfa e com identificação da média ponderada, é composto por indivíduos de vários

partidos, embora de origens, em sua maioria, neoliberais, de várias opiniões, e crítico, sem dúvida, até porque pertencente a uma faixa da população que conta com renda média alta e com ensino superior?

Vale lembrar que, em seus PEs, em sua dimensão de manual de conduta voltado aos jornalistas da empresa, a *Folha* já se dizia liberal desde 1981. Seus projetos preconizam a defesa do mercado, e o jornal coloca o mercado como seu único servo, até mesmo ao chamar seu leitor de consumidor explicitamente.

Como enunciar é manifestar valores, é importante atentar para o fato de que o único projeto que utiliza o termo “consumidor”, antes do de 97, é o de 85 e, mesmo assim, para referir-se ao tipo de “prestação de serviços” que não se confunde com o jornalismo clássico. No projeto de 85, a menção é feita quando o documento se refere às variadas editoriais do jornal, ao tratar dos seus suplementos, como os de “Veículos”, “Turismo”, “Empregos”, etc.:

Nos suplementos, a dimensão do serviço deve desfrutar de um predomínio decidido. Eles representam prestação de serviço diretamente do consumidor: informações sobre imóveis ou empregos, viagens ou passeios turísticos, produtos eletrônicos, automóveis, bens e serviços ligados à vida e à casa moderna. (CRISTÓVÃO, PE 85, Anexos, p. A-46)

Tal não é o mesmo enfoque do PE de 97: ali, usa-se o termo “consumidor” para referir-se ao leitor, porém numa perspectiva de que o leitor é aquele que consome a mercadoria “notícia”, “informação”, “opinião”, “análise”.

O termo é utilizado nos trechos do projeto abaixo transcritos:

Tais grupos [empresas locais que se associam a investimentos estrangeiros] tendem a acumular poder e por isso sofrem restrições mesmo nos países onde a legislação econômica é considerada liberal. No entanto, sendo sua lógica a do mercado, voltada para o atendimento de demandas que remunerem, o risco parece ser menos o de manipulações conspiratórias contra o público do que o de uma atitude, crescente nos meios de comunicação em geral, que se limita a espelhar as expectativas de um **consumidor** estatisticamente médio. (grifo nosso) (CRISTÓVÃO, PE 97, Anexos, p. A-65)

Fala-se em direito à não-informação, sintoma de um público que se ressentir não já da falta, mas de um excesso inassimilável de dados, de uma verdadeira cacofonia da comunicação.

A proliferação da oferta acirra a disputa pelo tempo do **consumidor**. (grifo nosso) (CRISTÓVÃO, PE 97, Anexos, p. A-65)

Há uma grande massa de informações, para não mencionar o trabalho analítico em torno delas, que o **consumidor** não precisa receber em ritmo mais frequente do que o diário. (grifo nosso) (CRISTÓVÃO, PE 97, Anexos, p. A-65)

Pode-se objetar que parte desse crescimento não decorreu do aumento dos leitores, mas de **consumidores** atraídos por promoções ou descontos vinculados à compra do produto. (grifo nosso) (CRISTÓVÃO, PE 97, Anexos, p. A-66)

O último excerto refere-se à prática, adotada pela *Folha*, de incorporar à venda dos exemplares produtos como enciclopédias, DVDs, CDs, coleções de literatura e outros atrativos para seu público, novamente uma forma de se modernizar e de incorporar novidades mercadológicas ao processo jornalístico.

Apesar da pluralidade manifestada por seus sucessivos PEs (o jornal consegue o feito de reunir colunistas de origens político-ideológicas díspares), a *Folha* tem um objetivo comum na sua proposta: o mercado. Os projetos, apesar de defenderem princípios caros aos ideais do jornalismo - como os da isenção, do apartidarismo, da objetividade, da fidelidade da informação, da crítica, etc – sempre procuram lembrar ao jornalista que sua atividade está sujeita às leis do mercado, nesses termos.

Esse aspecto – apesar da carga negativa que certamente o termo contém, numa atividade como o jornalismo, na qual ganha credibilidade o veículo que se distancia do mercado, porque essa atitude está relacionada com a característica de isenção – também legitima a opção da *Folha*, manifestada em um de seus *slogans* mais conhecidos, de ter “o rabo preso com o leitor”.

Pela análise dos PEs, pode-se, ainda, observar que o jornal entende sua atividade como uma empresa enxerga a mercadoria: com orgulho de estar fazendo o melhor para vender mais, de acordo com os anseios de seus consumidores, sem, no entanto, jamais abrir mão daquilo em que acredita, ou seja, a manutenção de um controle de qualidade compatível com a sua relevância no cenário nacional, assim como o dono de uma loja de departamentos agiria em relação ao produto que vende.

Apesar de sua ênfase no mercado, a *Folha* diz não permitir-se a utilização de recursos chamados sensacionalistas e utilizados por uma parte da imprensa, com o objetivo único de vender jornal, pelo menos em se tratando do principal jornal da empresa; basta lembrar que a *Empresa Folhas* foi proprietária, durante anos, do jornal *Notícias Populares*, um ícone do jornalismo sensacionalista no país.

O que nem sempre transparece é que ser identificada com o jornalismo sério, que evita adjetivos e sensacionalismos, com textos objetivos e imparciais, etc, não a faz contrapor-se, em tudo, ao jornal sensacionalista, já que a motivação de ambos é atrair o leitor, um com o apelo fácil do sexo e do sangue e outro com o *status* de ser restrito a um público selecionado, exigente e politicamente correto.

No discurso dos projetos, o jornal possui um mandato conferido pelo leitor, sobretudo quando afirma que é ele quem define sua política editorial, que lhe dita posturas e formas de cobertura, e isso, para a *Folha*, traduz-se em signo de independência editorial.

Como manter a liberdade editorial, quando ela se contrapõe às leis do mercado? A resposta é simples e não traz em si nenhum paradoxo: quando a *Folha* se refere ao leitor, por exemplo através de seu mais famoso *slogan*, “De rabo preso com o leitor”, ela refere-se não ao cidadão, ao sujeito, ao agente ativo de seu próprio destino, mas àquele que “consome”. Rabo preso induz a pensar num termo disfórico, que assume identidade com uma ligação ilícita, espúria, sem autonomia. O efeito quebra-se quando a frase se completa: “Rabo preso”, sim, porém, “com o leitor”, cuja função, ali, é evidentemente a de redimir e neutralizar a disforia do primeiro sintagma, e, mais ainda, operar uma conversão absoluta, pois o que era disfórico, torna-se, agora,

eufórico, já que o leitor é o valor máximo instituído pelo jornal. O que a frase opera é uma ilusão mercadológica, que ilude precisamente o leitor, com quem ela afirma ter o rabo preso. E é ilusão, porque se refere ao aspecto “consumidor” do leitor, e não ao seu aspecto “sujeito”. Não que a *Folha* deixe de cumprir uma das principais características daquilo que prescreve como bom jornalismo, que é *formar, informando*. Isso ela faz como outros jornais, ou, ainda, muitas vezes melhor. Ela prioriza o consumidor, no sentido de ser ele quem define o jornal.

A frase “De rabo preso com o leitor” também ilude num outro aspecto, porque *leitor*, no projeto, é sinônimo de *consumidor*, e não de parceiro ou cidadão, a menos que, é claro, se considerem os três termos sinônimos, em algum nível.

Por fim, apontou-se uma tendência, verificada na *Folha* e em outros veículos impressos do Brasil e do mundo, a qual acena para a valorização do componente gráfico e visual do jornal, ocasionando uma supervalorização da imagem – em alguns casos, até mesmo em detrimento do texto verbal. Esse processo, que não é novo e que remete ao advento da televisão, veio se acentuando com a difusão da internet e afetou também a *Folha*, que, no início da década de 1980, adotou procedimentos do jornal norte-americano *USA Today*, evidenciados no seu PE de 1985. É possível que tenha havido uma prioridade do aspecto gráfico sobre o editorial, o que explicaria o fato de a empresa estar há mais de 14 anos sem produzir um PE, enquanto três projetos gráficos se sucederam desde 1997.

Apesar da ênfase no componente visual, as inovações propostas pelo projeto gráfico de 2010 não se mostraram, de fato, “novidades”, uma vez que já estavam presentes nas versões anteriores – principalmente na de 1985 –, tal como a ênfase nas opções de uso de mapas, gráficos e infográficos em substituição aos textos. Em termos de qualidade, essas mudanças podem ter reduzido a quantidade de material editorial e aumentado a simplificação, tornado o conteúdo mais didático, em detrimento da variedade do texto “autoral”.

Com as análises dos PE do jornal *Folha de S.Paulo*, esta pesquisa pretendeu revelar também um pouco do jornalismo brasileiro, de suas relações com o país, sua história, sua política, seu mercado de comunicação, sua estrutura jornalística e a história das relações de trabalho em uma redação que se pretende a mais arrojada do país. Tal história, diga-se, é a de um jornal eivado de contradições internas e externas, como a análise dos PE mostraram e como também suas capas e suas manchetes mostram todos os dias: dramas, tragédias, calamidades, discursos – enfim, a vida.

A motivação última para isso pode ser sintetizada, uma vez mais, pelo pensamento bakhtiniano, em particular quando afirma que:

Não são palavras o que pronunciamos ou escutamos, mas verdades ou mentiras, coisas boas ou más, importantes ou triviais, agradáveis ou desagradáveis, etc. A palavra está sempre carregada de um conteúdo ou de um sentido ideológico ou vivencial. É assim que compreendemos as palavras e somente reagimos àquelas que despertam em nós ressonâncias ideológicas concernentes à vida.¹³⁴

¹³⁴ BAKHTIN, M. *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1999, p. 95.

Referências bibliográficas

BAKHTIN, M.; (VOLOSHINOV, V. N.) **Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem.** São Paulo: Hucitec, 1999.

BAKHTIN, M.. (VOLOSHINOV, V. N.) (1926) **Discurso na vida e discurso na arte.** Trad. Para fins acadêmicos de Carlos Alberto Faracco e Cristóvão Tezza de “Discourse in life and discourse in art: concerning sociological poetics”. In: (1976) Freudianism. New York: Academic Press – mimeo, 2000.

BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal.** São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BAKHTIN, M. **Problemas da poética de Dostoievski.** Rio de Janeiro: Forense Universitária: 1997.

BAKHTIN, M. **Questões de literatura e de estética.** São Paulo: Ed. Unesp, 1998.

CRISTÓVÃO, A. A. L. **O projeto editorial da Folha de S. Paulo sob a perspectiva do Círculo de Bakhtin.** Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Linguística e Língua Portuguesa da Unesp. Araraquara, 2005.

CRISTÓVÃO, A. A. L. **Fazendo gênero em jornalismo: o projeto editorial da Folha de S. Paulo em perspectiva dialógica.** Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Linguística e Língua Portuguesa da Unesp. Araraquara, 2011.

FOLHA DE S. PAULO. **Manual geral de redação.** 2ª. ed. São Paulo: Publifolha, 1987.

FOLHA DE S. PAULO. **Manual de redação.** São Paulo: Publifolha, 2001.

FOLHA DE S. PAULO. **Manual de redação.** 2.ed. São Paulo: Publifolha, 2010.

FOLHA DE S. PAULO. **Folha lidera venda de jornais no país.** Caderno Mercado, p. B4. 27 de fevereiro de 2011.

FOLHA DE S. PAULO. Projeto Editorial 1981 .Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/conheca/linha_editorial.shtml>. Acesso em 25/05/2010.

FOLHA DE S. PAULO. Projeto Editorial 1984 .Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/conheca/linha_editorial.shtml>. Acesso em 25/05/2010.

FOLHA DE S. PAULO. Projeto Editorial 1985-1986 .Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/conheca/linha_editorial.shtml>. Acesso em 25/05/2010.

FOLHA DE S. PAULO. Projeto Editorial 1986-1987 .Disponível em:
<http://www1.folha.uol.com.br/folha/conheca/linha_editorial.shtml>. Acesso em
25/05/2010.

FOLHA DE S. PAULO. Projeto Editorial 1988-1989 .Disponível em:
<http://www1.folha.uol.com.br/folha/conheca/linha_editorial.shtml>. Acesso em
25/05/2010.

FOLHA DE S. PAULO. Projeto Editorial 1997 .Disponível em:
<http://www1.folha.uol.com.br/folha/conheca/linha_editorial.shtml>. Acesso em
25/05/2010.

REVISTA SUPERINTERESSANTE. **Plano Editorial**. São Paulo: Editora Abril, 1996.
(material não publicado, de circulação restrita, disponível no Anexo desta tese, p. A-
108)

SILVA, C. E. L. **Mil dias: seis mil dias depois**. São Paulo: Publifolha, 2005.

SILVA, C. E. L. **Mil dias**: os bastidores da revolução em um grande jornal. São Paulo:
Trajetória Cultural, 1988.

SILVA, C. E. L. **Mil Dias**: os bastidores da revolução em um grande jornal. 1987. Tese
(Livre-docência) - Escola de Comunicações e Artes, USP, São Paulo, 1987.

PRÁTICAS DO SENTIDO RELIGIOSO

Sueli Maria Ramos da Silva (UNINCOR)¹³⁵

RESUMO: Amparados no desenvolvimento da noção semiótica de estilo com a operacionalização da noção de éthos, pretendemos delinear de forma mais abrangente o modo de presença dos enunciados enfeixados pelo discurso de divulgação religiosa e, por conseguinte, do próprio discurso religioso. A partir da observação das recorrências dos mecanismos de construção do sentido dos enunciados reunidos por meio desta pesquisa procuramos estabelecer uma distinção entre os três níveis de práticas no que concerne ao discurso religioso: a) discurso fundador; b) discurso de fidelização religiosa; c) e discurso de divulgação religiosa. Propomos delinear uma tipologia dos discursos de divulgação religiosa, relacionando-a aos diferentes modos segundo os quais se processualiza o paradigma da crença preconizado por Zilberberg (2006a). Destacamos o caráter inovador da tipologia proposta, na medida em que a realizamos, tendo por princípio o enunciatário almejado por tais discursos. Procedemos, assim, ao estabelecimento de cinco cenas enunciativas diferenciadas: a) divulgação religiosa especializada; b) divulgação religiosa instrucional; c) discurso de conversão social; d) divulgação religiosa propagandista; e) divulgação religiosa midiática. Nosso trabalho espera contribuir com as perspectivas contemporâneas de retorno em direção à retórica mediante o estudo dos discursos de fundação, de fidelização e de divulgação religiosa, com o exame da própria esfera de circulação do sentido religioso, ou seja, com reflexões a respeito do discurso religioso, como enunciado, enunciação, éthos, estilo e aspecto.

PALAVRAS-CHAVE: semiótica tensiva; estilo; discurso religioso.

Introdução

Este trabalho busca apresentar os resultados obtidos em pesquisa de doutorado defendida pela Universidade de São Paulo¹³⁶ que teve como temática norteadora as práticas de sentido religioso do âmbito católico, definindo-lhes uma tipologia de base calcada no enunciatário. Estudos referentes ao campo discursivo religioso no âmbito semiótico, no que diz respeito à noção de discurso de divulgação religiosa, bem como a um maior entendimento das noções de divulgação e de fidelização religiosa requerem maior aprofundamento e explicitação. A escassez de trabalhos que já teriam versado sobre esse tema, somada à presença cada vez mais constante do discurso religioso em todos os tipos de mídias contemporâneas foram determinantes para a escolha da temática desta tese.

A própria noção de discurso de divulgação religiosa, termo cunhado em trabalho que recentemente desenvolvemos (RAMOS-SILVA, 2007), requer maior aprofundamento e explicitação mediante um *corpus* de análise mais abrangente do que o anteriormente proposto. Para tanto, fez-se necessário, dentro do campo discursivo religioso, que procedêssemos à delimitação de três totalidades diferenciadas, as quais

¹³⁵ Docente do programa de pós-graduação em Letras da Universidade Vale do Rio Verde (UninCor).

¹³⁶ SILVA, Sueli Maria Ramos da Silva. **Discurso de divulgação religiosa: Semiótica e Retórica.** Tese de Doutorado. FFLCH/USP, 2012. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8139/tde-21082012-111340/pt-br.php>. Acesso em 20 dez 2012.

designamos: a) discurso fundador; b) discurso de fidelização religiosa; c) discurso de divulgação religiosa.

Partimos com o olhar analítico dos textos de divulgação religiosa, como continuidade do nosso trabalho de mestrado, em que analisamos semioticamente os diferentes mecanismos de construção do sentido dos enunciados de divulgação religiosa de duas religiões (Católica e Testemunha de Jeová).

Contudo, no que concerne à seleção do *corpus* da presente pesquisa, estabelecemos como critério o exame de textos de divulgação religiosa relativos à Igreja Católica (doravante IC), o que motivou o inevitável reconhecimento de diversos gêneros discursivos atrelados a essa totalidade. Orientados pelo princípio de que o sentido só se define relacionalmente, ao longo do desenvolvimento de nossa pesquisa, cotejamos o modo próprio de habitar o espaço social via divulgação religiosa. Para isso, como método, priorizamos o exame dos textos relativos à divulgação promovida pela Igreja Católica (IC), textos aproximados com outros, também voltados para a divulgação religiosa, em especial aqueles representativos da Igreja Universal do Reino de Deus (IURD) e da Igreja das Testemunhas de Jeová (TJ). Desse modo, procuramos entender o estatuto identitário, a voz social, o corpo sensível da IC apreensível nos textos de divulgação religiosa, em contraste com textos de outras instituições.

Diferentes apreensões do sujeito farão emergir diferentes modos de presença, oriundos de uma mesma totalidade discursiva de divulgação, para os quais delimitamos a configuração de um modo mais arrebatado ou menos arrebatado de presença.

Portanto, a pesquisa, em relação à utilização de diversos gêneros do campo discursivo religioso (artigo jornalístico de divulgação religiosa, entrevista, semanário litúrgico-catequéticos, roteiro preparatório à confissão, encíclica, catecismo, tratado, oração etc), poderia delinear, de forma mais abrangente, a tipologia dos discursos de fundação, fidelização e divulgação religiosa que buscamos propor neste estudo.

A operacionalização da noção de *éthos* no domínio religioso: a proposição de uma tipologia calcada no enunciatário

Procuramos pensar a tipologia dos discursos de fundação, fidelização e divulgação religiosa, relacionando-a aos diferentes modos segundo os quais se processualiza o paradigma da crença proposto por Zilberberg (2006a).

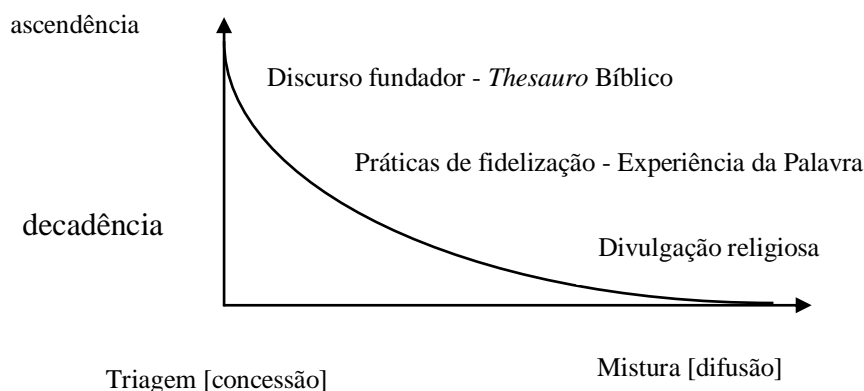
Por meio da análise de elementos estilísticos, extraídos de excertos do discurso fundador bíblico, do discurso de divulgação e dos gêneros a que denominamos experiência da palavra, iniciaremos a caracterização das marcas de discursivização, uma vez que os elementos do plano da expressão também são importantes na determinação do sentido dos textos. Tais marcas nos auxiliarão na descrição, por ora preliminar, da associação entre o ponto de vista tensivo e a retórica.

Ao tomarmos como base as definições de Zilberberg (2004, 2006a), realizamos a análise dos fúntivos do andamento que perpassam o domínio religioso considerado. Para tanto, retomemos a noção de esquematismo tensivo (Idem, 2004). Segundo o autor citado, o esquematismo tensivo consiste na mistura de duas ordens ou dimensões, uma dimensão da intensidade (do sensível) e uma dimensão da extensidade (do inteligível). Cada uma dessas dimensões é analisável em valências que segmentam um intervalo de referência, ao que fica associada uma sintaxe específica. Para a dimensão da intensidade, o intervalo de referência [impactante vs. fraco] refere-se a uma sintaxe

ascendente ou decadente. Para a dimensão da extensidade, o intervalo de referência [concentrado vs. difuso] opera a sintaxe da extensidade mediante triagens e misturas.

Foram determinados três níveis de práticas no que concerne ao discurso religioso e que serviram de objeto de análise nos Capítulos precedentes.

Sintaxe da intensidade



Sintaxe da extensidade

Figura 1. Os três níveis de prática no que concerne ao discurso religioso: fundação, fidelização e divulgação.

A recursividade das operações de mistura implica operações de triagem que lhe são pressupostas. “Todo o ponto de vista compreende ao mesmo tempo uma acentuação e uma limitação” (ZILBERBERG, 2004, p. 75).

Observamos, no discurso fundador, a prevalência das operações de triagem. Nelas, ressaltamos o predomínio da homogeneidade, da dissociação e do acento mítico, que confirmavam a presença dos valores de absoluto, voltados para a exclusividade e unicidade (ZILBERBERG, 2004, p.90). Ao partirmos do princípio de que a Bíblia consistiria no livro de uma determinada comunidade de fé, para a qual a sua interpretação estaria ligada ao pertencimento do sujeito a uma determinada formação discursiva, ressaltamos o caráter hermético, circunscrito dessa comunicação intrapares, domínio da triagem, portanto.

Evidenciamos, ainda, a aspectualização incoativa do discurso fundador, cuja organização subjacente é a base para a instituição dos níveis de prática de fidelização e de divulgação.

Procuramos levar em conta como se processava a passagem do enunciado bíblico à sua transmissão, seja pelas práticas de fidelização, seja pelas práticas de divulgação. Delineamos, assim, para o discurso fundador, uma aspectualidade incoativa, que se realiza de forma durativa por meio da celebração periódica das prescrições rituais referentes às práticas de fidelização de uma comunidade de fé e que se temporaliza e se espacializa no discurso de divulgação religiosa.

Destacamos como se consolida o processo de sistematização e de moralização das práticas e das representações religiosas que vai das Sagradas Escrituras, tidas como discurso fundador, até a sua ritualização pelas práticas religiosas.

A fidelização religiosa, como rito, ao constituir uma ação programada, da ordem da extensidade, pertence ao eixo do exercício.

Tendo por pressuposto que a recursividade das operações de mistura implica operações de triagem que lhe são pressupostas, notamos a prevalência de operações de triagem na transmissão ritualística intrapares, domínio da comunidade daqueles que partilham da mesma fé.

Verificamos, mediante a análise do gráfico anterior, o quanto a fidelização é mais difusa em relação ao discurso fundador. Assim, para o fundador, ela está mais para a mistura, ao passo que, para a divulgação, ela está mais para a triagem. Nela observamos uma ação programada de espacialidade extensiva, da ordem da difusão. As práticas de fidelização constituem-se como ações rituais.

Tendo por base a função retensiva e circunscritiva, com a prevalência das operações de triagem, própria aos enunciados de fidelização religiosa, estabelecemos uma tipologia que tem por princípio a instituição de três níveis de práticas, dos quais procedemos à análise de seus objetos-suportes. Nessa gradação, temos a eucaristia enquanto ápice da participação em comunidade; a oração, o nível intermediário, e a prática confessional, o seu contraponto mais tônico [+ individual]:

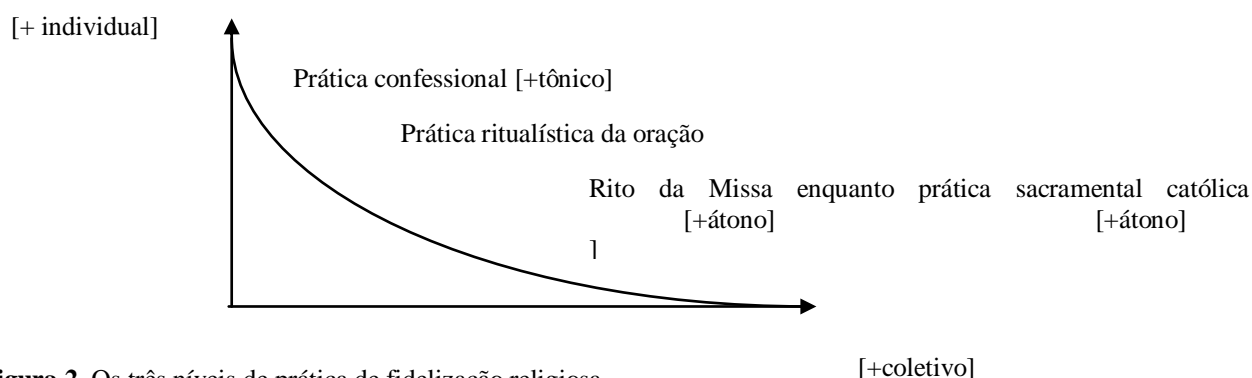


Figura 2. Os três níveis de prática de fidelização religiosa.

Inicialmente, tomemos a prática ritualística da oração. Podemos caracterizá-la segundo a direcionalidade tensiva orientada para a concentração espacial e aceleração do andamento. Observamos como a gradação da súplica instituía-se no enunciado da ladainha mediante uma percepção ascendente em tonicidade. É possível delinear, dessa forma, o estilo do enunciado da experiência da palavra (prática católica da oração - ladainha) por intermédio de uma direção ascendente.

Entre os mecanismos de vivência sensível da Palavra, enquanto prática de fidelização religiosa, ressaltamos o enunciado do folheto litúrgico, suporte do rito eucarístico, enquanto prática sacramental católica. Procuramos destacar, por meio da análise empreendida, como a memória figurativa da Última Ceia, ao ser trasposta ao corpo textual e discursivo do rito eucarístico, caracterizava a vigência de um protocolo, de uma ação programada, cuja continuidade temporal e espacial, em uma cadeia ininterrupta de enunciações, localizá-la-ia no domínio da extensidade. A noção de actante coletivo em si, em referência à comunidade de fiéis, enfatiza a atitude participativa enquanto domínio da extensidade. A própria espacialização do templo, espaço sagrado das práticas do rito eucarístico, ao instituir a sua disposição em quatro partes (sacrário, presbitério, naves e átrio), em uma gradação que vai de um maior acento sacralizado à sua atonização [+profano], institui-se dentro do âmbito da triagem.

Por fim, o folheto preparatório de confissão [+individual] e, por princípio, [+tônico] apresenta a exposição das práxis do penitente segundo uma concepção descendente, pertencente à lógica implicativa, se comparado ao ato de confessar.

Como delinear o *éthos* das práticas de fidelização, gêneros de fronteira entre a fundação e a divulgação, senão pela altivez de um *éthos* dogmático na proposição de condutas rituais a ser seguidas por um sujeito movido pela paixão da resignação?

Temos, por fim, a tipologia dos discursos de divulgação, objetivo maior desta pesquisa. Verificamos que nos enunciados de divulgação, há o predomínio daquilo que Zilberberg (2007) denomina “partilha da veridicção”, por neles prevalecerem a propagação e difusão de saberes, crenças e ideais de uma formação discursiva determinada. Tomamos o espaço tensivo, estabelecido pela correlação entre os eixos da intensidade e da extensidade, relacionando-os aos estilos enunciativos de retenção e divulgação. Observamos, para o estilo da divulgação, como se institua a pertinência da extensidade, dada mediante uma espacialidade difusora, ocupante, contrária a uma espacialidade circunscritiva, própria à retenção.

Reapresentemos o esquema:

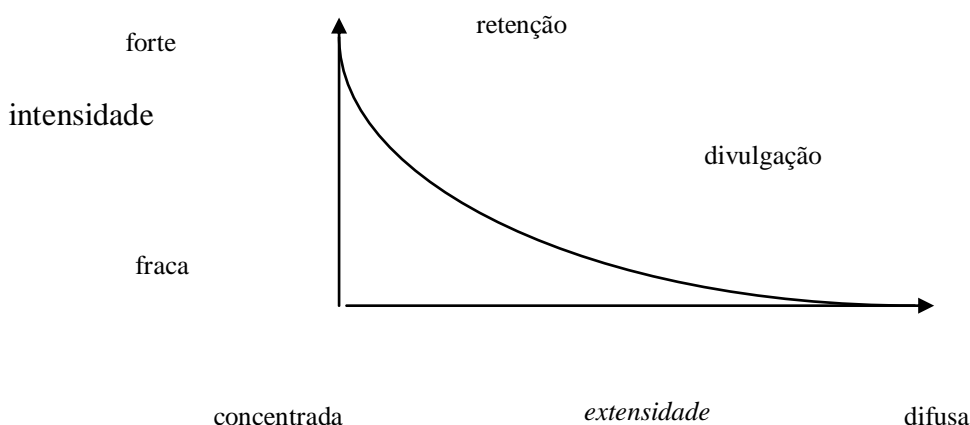


Figura 3. Esquema tensivo da divulgação (ZILBERBERG, 2007, p. 15).

Essa expansão pode ser verificada em relação ao preenchimento de lacunas semânticas. O fiel tem de ser orientado e ensinado; assim, faz-se necessário que se privilegie o contínuo, de modo que a previsibilidade o sustente com segurança. Os textos da totalidade de divulgação são agrupados segundo elementos extensos. O andamento tende, tal como o estilo, a apresentar marcas de aceleração. Os enunciados divulgadores se caracterizariam enquanto um fazer interpretativo sobre um discurso primeiro, ao qual designamos discurso fundador. Neles, duas categorias de *performance* fazem-se evidentes: um fazer comunicativo ou persuasivo e um fazer interpretativo, mediante o qual eles interpretariam o enunciado fundador tomado como objeto. Dentro dessa perspectiva, ressaltamos a ambivalência da posição do agente religioso, ao mesmo tempo destinatário do arquidestinator divino e destinator em relação ao fiel.

Destacamos o caráter inovador da tipologia proposta, na medida em que a realizamos tendo por princípio o enunciatário almejado. Esse princípio está plenamente de acordo com o que propõe a retórica, dado que o *páthos*, as paixões do auditório, constitui uma das provas mais importantes da teoria da argumentação. Para a retórica, o

auditório constitui o conjunto de todos aqueles que o orador deseja influenciar por intermédio de seu discurso (PERELMAN, 1984, p. 237).

O orador deve ter do seu auditório uma idéia tanto quanto possível próxima da realidade, uma vez que um erro sobre este ponto pode ser fatal para o efeito que ele quer produzir; é em função do auditório que toda a argumentação se deve organizar, se esta quiser ser eficaz (Idem, ibidem).

Situamo-nos no domínio da teoria semiótica ao instituir o enunciatário como uma das instâncias do sujeito da enunciação, ressaltando o seu papel de co-enunciador.

Com efeito, a imagem do enunciatário constitui uma das coerções discursivas a que obedece o enunciador: não é a mesma coisa produzir um texto para um especialista numa dada disciplina ou para um leigo; para uma criança ou para um adulto. O enunciatário é também uma construção do discurso. Não é o leitor real, mas um leitor ideal, uma imagem de leitor produzida pelo discurso (FIORIN, 2008, p. 153).

Estabelecemos, assim, como o conteúdo seria indissociável do *éthos* do corpo enunciante que seria próprio a essa totalidade de discursos. Notemos o quanto a dimensão da extensidade, segundo a qual o intervalo de referência [concentrado vs. difuso], ao operar a sintaxe da extensidade mediante triagens e misturas, apresenta fundamental importância para a constituição da tipologia ora proposta.

Definimos uma tipologia que tem por princípio a instituição de cinco cenas enunciativas diferenciadas, de cujos enunciados procedemos à análise. Propomos estabelecer, desse modo, recorrências que compunham a materialização discursiva da totalidade, a enunciação de divulgação enquanto *éthos*. Examinamos as cinco cenas enunciativas, tendo como base os elementos da sintaxe extensiva, triagens e misturas: Divulgação religiosa especializada (A); Divulgação religiosa instrucional (B); Divulgação para conversão social (C); Divulgação religiosa propagandista (D); Divulgação religiosa midiática (E).

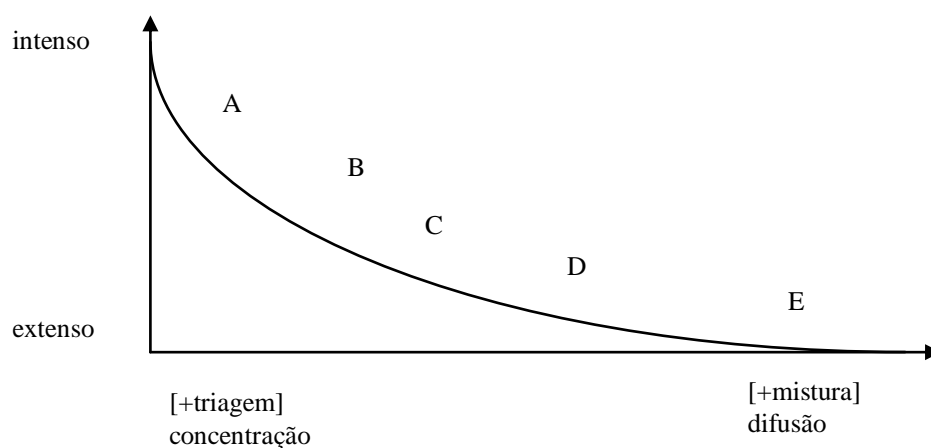


Figura 4. Tipologia dos discursos de divulgação religiosa.

A recursividade das operações de triagem e mistura é determinante para o estabelecimento dos estados aspectuais elencados. Propomos, assim, associar esses estados aspectuais¹³⁷ às cinco cenas enunciativas de divulgação propostas, tendo como ponto de partida a apreensão sintagmática marcada pela progressividade e pela série, tal como proposto pelo autor (Idem, ibidem).

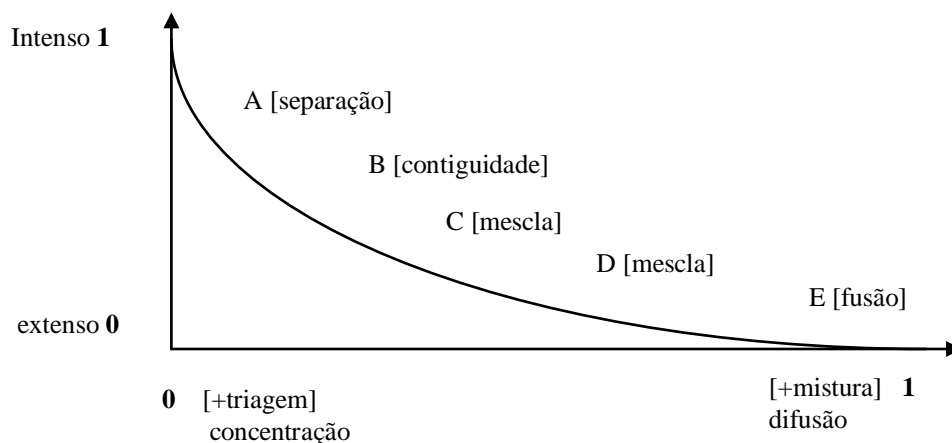


Figura 2. Tipologia dos discursos de divulgação religiosa.

Vejamos como esses estados aspectuais podem ser associados às cenas enunciativas da divulgação religiosa. Para tal fim, consideremos as operações elementares da mestiçagem, na medida em que esta constitui progressivamente uma gramática. Pensemos a mistura, portanto, como uma mistura de dois termos $[a + b]$, à qual se pretende incorporar um elemento $[c]$, e de cujo resultado obteríamos $[(a+b) + c]$ (Idem, p. 82).

Para a divulgação especializada (A), intrapares, determinada pela estabilidade de lugares definidos mediante a instituição de um agente de prestígio, no caso o papa, dirigido aos bispos e aos leigos em geral, teríamos o estado aspectual da separação, pautado pelo predomínio da triagem e da dissociação. Essa dissociação seria determinada pela posição de prestígio do agente religioso, máxima autoridade da Igreja Católica, disposto em um grau hierárquico diferenciado daqueles a quem ele se dirige. Em relação à divulgação instrucional (B), que simula o diálogo e a aproximação entre catequista e catequizando temos a contiguidade, com predomínio das operações de triagem sobre as de mistura. Tanto para a divulgação de conversão social, quanto para a divulgação propagandista, há o predomínio da mescla, embora em grau diferenciado. No que tange à divulgação para conversão social, a conversão e posterior adesão seria realizada entre os membros de uma mesma comunidade de fé, o que caracterizaria, portanto, uma operação de mistura por participação. “Apreendemos a mistura como transferência-transporte de uma determinada grandeza $[b]$, por exemplo, de uma classe

¹³⁷ “Toda aspectualização de um devir é condicionada pelo andamento, e tanto a análise quanto a síntese são condicionadas pela lentidão. O processo de mistura pode, conforme o caso, ser mais lento ou mais acelerado: neste, a síncope da contiguidade e da mescla transformam o advir em sobrevir, já que o processo passa sem transição, e principalmente sem retardamento para o observador, da separação à fusão” (ZILBERBERG, 2004, p. 77).

para outra classe receptora” (ZILBERBERG, 2004, p. 83). Na mistura por participação, uma grandeza [b] é transferida para a classe C₂, sem deixar de pertencer à classe C₁. Assim sendo, o sujeito católico, embora tenha sido convertido à adesão às práticas sociais determinadas pela campanha da fraternidade, não deixa de pertencer ao domínio da formação discursiva católica. Diferente é o que observamos em relação à divulgação propagandista, caracterizada pela mistura por privação, “na qual a transferência põe fim, pelo menos provisoriamente, à subordinação da grandeza [b] à classe C₁” (Idem, ibidem). Verificamos, nessa cena enunciativa de divulgação, a passagem, mediante adesão e conversão, de um sujeito de uma formação discursiva a outra, no caso em análise, da formação considerada “falsa”, à religião verdadeira (TJ). Vejamos:

$$[[C_1 \rightarrow a, \mathbf{b}, c, d] - [C_2 \rightarrow [e, f, g, h]]] \rightarrow [[C_1 \rightarrow [a, c, d] - [C_2 \rightarrow [\mathbf{b}, e, f, g, h]]]$$

Situação inicial

situação final

Figura 3. Mistura por privação (ZILBERBERG, 2004, p. 83).

Para a divulgação midiática, há o predomínio da fusão. Isso, pois mesclam-se os espaços do sagrado e do profano, a fim de que se atinja um número ainda maior de fiéis. Ressaltamos, entretanto, o quanto a divulgação midiática, embora nela haja o predomínio das operações de mistura, a sua circunscrição a um público específico, dada por meio de assinaturas, não deixa de revelar elementos próprios à triagem, característicos do domínio religioso.

Atentemos, a seguir, à caracterização do *éthos* de cada uma dessas cenas enunciativas, determinados por intermédio dos resultados de nossas análises. A divulgação especializada (A) tem como característica a direcionalidade tensiva orientada para a retenção espacial. Projetamos o papel específico do *éthos* do enunciador, orientado por meio de um tom de voz próprio a um intelectual cristão que procura defender, construir e transmitir as bases de sua doutrina.

Para a divulgação instrucional (B), fez-se a projeção de um *éthos* professoral e de tom de voz altivo dado por um efeito de um didatismo peculiar.

Em relação à divulgação para conversão social (C), temos o ressurgimento da polêmica, por meio da instituição de um *éthos* que só se constitui em relação ao ponto de vista determinado enquanto simulacro a ser rechaçado, dentro do sistema de coerções semânticas em que esse discurso se institui. O mesmo ocorre com a divulgação religiosa propagandista (D), com a diferença de que, além do ressurgimento da polêmica, ele tem por objetivo principal a adesão ao novo sistema de valores proposto na prática do discurso de uma nova formação discursiva, no caso, um domínio religioso distinto.

Por fim, para a divulgação midiática (E), procuramos demonstrar como se processa o diálogo entre campos (divulgação religiosa/divulgação científica), dado por uma atitude responsiva e do posicionamento aos temas propostos. Mais do que simplesmente informativo, emerge um *éthos* mediador daquele que orienta e determina ao leitor instituído (*páthos*) quais comportamentos adotar e quais posicionamentos seguir.

Referências Bibliográficas

FIORIN, José Luiz. **Em busca do sentido**: estudos discursivos. São Paulo: Contexto, 2008.

PERELMAN, Chaïm. **Argumentação**. In: Enciclopédia Einaudi. **Oral/Escrito**. Argumentação. vol. 11. Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984, p. 234-265.

RAMOS-SILVA, Sueli M. **O discurso de divulgação religiosa materializado por meio de diferentes gêneros**: dois *ethé*: duas construções do Céu e da Terra. Dissertação de Mestrado. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2007. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8139/tde-18102007-145252/>>. Acesso em: 26 jun. 2008.

ZILBERBERG, Claude. As condições semióticas da mestiçagem. In: Cañizal, E. P. & Caetano, K. E. (orgs.) **O olhar à deriva**: mídia, significação e cultura. São Paulo: Annablume, 2004, p. 69-101.

ZILBERBERG, Claude. **Elements de grammaire tensive**. Limoges: Pulim, 2006a.

ZILBERBERG, Claude. Louvando o acontecimento. **Revista Galáxia**, São Paulo, n.13, p. 13-28, jun. 2007.