



ISBN 978-85-7796-060-6

II Seminário Internacional de Estudos Literários (SINEL)
III Seminário Nacional de Estudos Literários (SENAEL)
III Seminário de Estudos Literários da Região Sul (SELIRS)

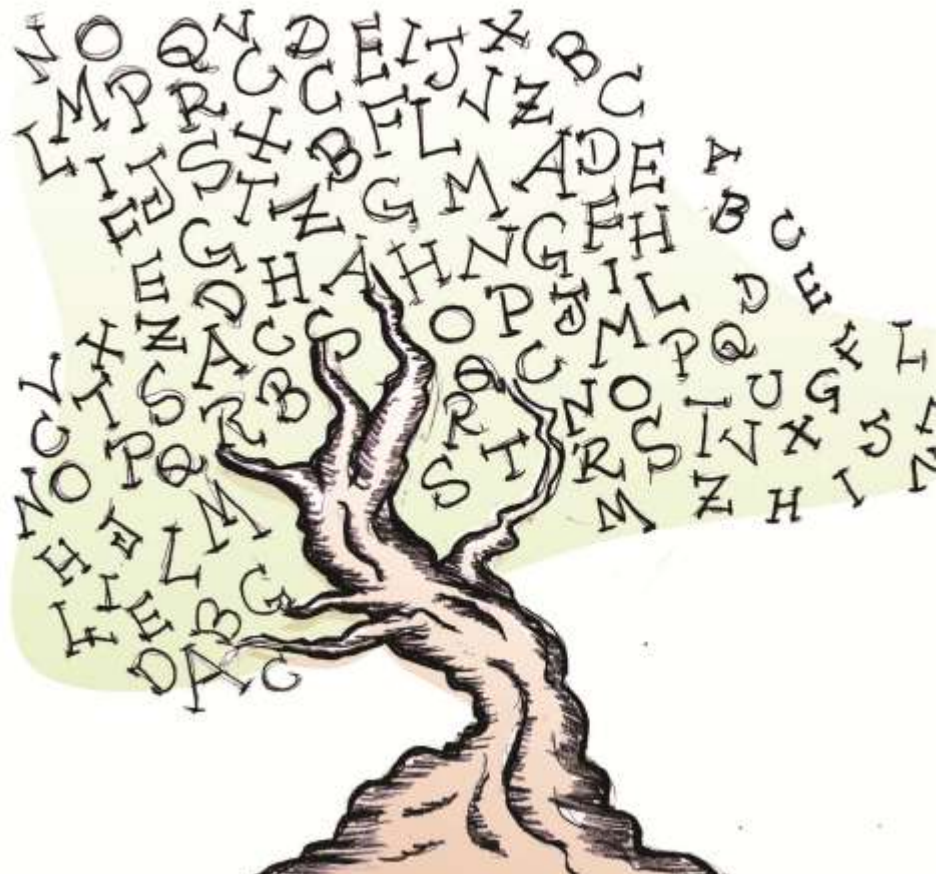
ANAIS

Literatura e Territorialidade

I SINELZINHO: Literatura, Meu Mundo

10-13/maio/2011

Frederico Westphalen - RS



ANAIIS DO SEMINÁRIO NACIONAL DE ESTUDOS LITERÁRIOS (SENAEL)

SEMINÁRIO DE ESTUDOS LITERÁRIOS DA REGIÃO SUL (SELIRS)

SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE ESTUDOS LITERÁRIOS (SINEL)

LITERATURA E TERRITORIALIDADE



**UNIVERSIDADE
REGIONAL INTEGRADA
DO ALTO URUGUAI
E DAS MISSÕES**

REITORIA

Reitor:

Bruno Ademar Mentges

Pró-Reitora de Ensino:

Helena Confortin

Pró-Reitor de Pesquisa, Extensão e Pós-Graduação:

Sandro Rogério Vargas Ustra

Pró-Reitor de Administração:

Clóvis Quadros Hempel

CAMPUS DE ERECHIM

Diretor Geral:

Luiz Mário Spinelli

Diretor Acadêmico:

Arnaldo Nogaro

Diretor Administrativo:

Paulo José Sponchiado

CAMPUS DE FREDERICO WESTPHALEN

Diretor Geral:

César Luis Pinheiro

Diretora Acadêmica:

Edite Maria Sudbrack

Diretor Administrativo:

Nestor Henrique De Cesaro

CAMPUS DE SANTO ÂNGELO

Diretor Geral:

Gilberto Pacheco

Diretora Acadêmica:

Dinalva Agissé Alves de Souza

Diretora Administrativa:

Rosane Maria Seibert

CAMPUS DE SANTIAGO

Diretor Geral:

Clovis Fernando Bem Brum

Diretora Acadêmica:

Maria Saléti Reolon

Diretor Administrativo:

Francisco de Assis Górski

EXTENSÃO DE CERRO LARGO

Diretora Geral:

Marlene Teresinha Trott

EXTENSÃO DE SÃO LUIZ GONZAGA

Diretora Geral:

Sonia Regina Bressan Vieira



**ANAIS DO SEMINÁRIO NACIONAL DE ESTUDOS
LITERÁRIOS (SENAEL)
SEMINÁRIO DE ESTUDOS LITERÁRIOS DA
REGIÃO SUL (SELIRS)
SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE ESTUDOS
LITERÁRIOS (SINEL)**

LITERATURA E TERRITORIALIDADE

10, 11, 12 e 13 DE MAIO DE 2011

ORGANIZAÇÃO DO EVENTO

PPGL – Programa de Pós-Graduação em Letras

COMISSÕES DE ORGANIZAÇÃO

Coordenação Geral: Denise Almeida Silva, Edite M. Sudbrack, Marinês Ulbriki Costa, Sílvia R. Canan

Coordenação Sinelzinho: Adriana M. Romitti Albarello, Juliane Piovesan, Marinês Ulbriki Costa, Rejane Seitenfuss Gehlen

Secretária Geral: Magali de Pellegrin Reinheimer

1 COMISSÃO DE PROGRAMAÇÃO CIENTÍFICA

1.1 Coord. Técnico-Científica: Denise Almeida Silva, Lizandro Carlos Calegari, Marcelo Marinho, Nelci Muller, Ricardo André Ferreira Martins

1.2 Coord. Mesas-Redondas e Palestras: Ricardo André Ferreira Martins

1.3 Coord. Apresentação de Trabalhos: Lizandro Carlos Calegari

1.4 Coord. Oficinas: Marinês Ulbriki Costa, Juliane Piovesan, Vildes M. Gregolon

1.5 Coord. Editoria Científica: Denise Almeida Silva, Lizandro Carlos Calegari, Marcelo Marinho, Nelci Muller, Ricardo André Ferreira Martins

1.6 Coordenação de Certificação: Claudete O. Sippert

2 COMISSÃO DE INFRAESTRUTURA E FINANÇAS

2.1 Coord. Infraestrutura: Charleston Teston

2.2 Coord. Imprensa e Protocolo: Jeane C. da Luz

2.3 Coord. Produção Gráfica: Sara Spolti Pazuch

2.4 Coord. Informática: Maurício Sulzbach

2.5 Coord. Recepção: Elisabete Cerutti

2.6 Coord. Hospedagem: Roberto Vilmar Satur, Claudir Miguel Zuchi

2.7 Coord. Alimentação: Fátima Aquino e Dionara Simoni Hermes

2.8 Coord. Coquetéis e Coffee-Break: Fátima Aquino

2.9 Coord. Almoço de Confraternização: Fátima Aquino, Marcelo Marinho e Cláudia Cristina Wesendonck

2.10 Coord. Transporte e Deslocamento: Casemiro Roani, Vinícius André Johann, Alini da Silva

2.11 Coord. Decoração: Rosângela Ferigollo Binotto e Claudia Felin Cerutti

2.12 Coordenação de Arte e Cultura: Mariléia Bressan Copetti, Fátima Marangon e Lidiane Stival

2.13 Coord. Visitas e Passeios Turísticos: Magda Regina Ortigara e Felipe Sponchiado

2.14 Coord. Saúde e Bem-Estar: Adriana Rotoli e Vera Moraes

2.15 Coord. Documentação do Evento: Jeane C. da Luz e Camila de Carli

2.16 Coord. Finanças e Captação de Recursos: Alzenir Vargas

2.17 Coord. Divulgação Externa: Fátima Marangon, Lidiane Stival, Luci Mary Duso Pacheco e Roani Ferrari

**UNIVERSIDADE REGIONAL INTEGRADA DO ALTO URUGUAI E DAS MISSÕES
CAMPUS DE FREDERICO WESTPHALEN
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA, EXTENSÃO E PÓS-GRADUAÇÃO
DEPARTAMENTO DE LINGUÍSTICA LETRAS E ARTES**

**ANAIS DO SEMINÁRIO NACIONAL DE ESTUDOS LITERÁRIOS (SENAEL)
SEMINÁRIO DE ESTUDOS LITERÁRIOS DA REGIÃO SUL (SELIRS)
SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE ESTUDOS LITERÁRIOS (SINEL)**

LITERATURA E TERRITORIALIDADE

Organizadores:
**Franciele da Silva Nascimento
Lizandro Carlos Calegari
Magali Teresa de Pellegrin Reinheimer
Marcelo Marinho
Nelci Muller
Ricardo André Ferreira Martins**

FREDERICO WESTPHALEN – RS



**NÚMERO 3 – MAIO 2011
ISSN 1981-3651**

Anais do SENAL, SELIRS e SINEL	Frederico Westphalen	n. 3	p. 1-1636	maio 2011
--------------------------------	----------------------	------	-----------	-----------

ANAIS DO SEMINÁRIO NACIONAL DE ESTUDOS LITERÁRIOS (SENAEL)
SEMINÁRIO DE ESTUDOS LITERÁRIOS DA REGIÃO SUL (SELIRS)
SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE ESTUDOS LITERÁRIOS (SINEL)

© Copyright 2007 – URI

Organização:	Franciele da Silva Nascimento Lizandro Carlos Calegari Magali Teresa de Pellegrin Reinheimer Marcelo Marinho Nelci Muller Ricardo André Ferreira Martins
Revisão metodológica:	Franciele da Silva Nascimento
Diagramação:	Franciele da Silva Nascimento
Capa/Arte:	Sara Spolti Pazuch
Revisão Linguística:	Responsabilidade dos autores

**O conteúdo dos textos, redação, abstract e/ou resumen
é de responsabilidade exclusiva dos(as) autores(as).**

Permitida a reprodução, desde que citada a fonte.

S47a Seminário Internacional de Estudos Literários (SINEL)(3.: 2011 :
Frederico Westphalen, RS)
Anais [recurso eletrônico] do Seminário Nacional de Estudos
Literários (SENAEL), Seminário de Estudos Literários da Região Sul
(SELIRS), Seminário Internacional de Estudos Literários (SINEL) :
literatura e territorialidade / Organizadores: Franciele da Silva
Nascimento...[et. al]. – Frederico Westphalen : URI, 2010.
1655p.

Acompanha CD.
ISBN 978-85-7796-060-6

1. Literatura - territorialidade. I. Nascimento, Franciele da Silva. II.
Calegari, Lizandro Carlos. III. Reinheimer, Magali Teresa de Pellegrin.
IV. Marinho, Marcelo. V. Muller, Nelci. VI. Martins, Ricardo André
Ferreira. VII. Título.

CDU 82,09

Bibliotecária Gabriela de Oliveira Vieira CRB 10/2044



Editora: URI

URI - Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões
Prédio 8, Sala 108
Campus de Frederico Westphalen
Rua Assis Brasil, 709 - CEP 98400-000
Tel.: 55 3744 9223 - Fax: 55 3744-9265
E-mail: editorauri@yahoo.com.br, editora@fw.uri.br

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO

*Denise Almeida Silva, Lizandro Carlos Calegari, Marcelo Marinho
Ricardo André Ferreira Martins*..... 18

SESSÕES DE COMUNICAÇÃO

COMPARATISMO E PROCESSOS CULTURAIS

PAIXÃO E VINGANÇA EM GUIMARÃES ROSA E JORGE LUIS BORGES

Amalia Cardona Leites 21

TRANSCENDÊNCIA E MISTICISMO EM “SEQUÊNCIA”, DE GUIMARÃES ROSA

Ana Paula Cantarelli, Geice Peres Nunes 29

A INADAPTAÇÃO EM ÁGUA VIVA, DE CLARICE LISPECTOR

Anderson Proença de Andrade, Silvia Niederauer 39

IDENTIDADE E DIFERENÇA EM DESONRA DE COETZEE

Camila De Carli..... 48

AS MULHERES EM GILBERTO FREYRE: UMA BREVE ANÁLISE DISCURSIVA DA REPRESENTAÇÃO FEMININA NA OBRA “SOBRADOS E MUCAMBOS”

Camila Guidini Camargo..... 58

A VOZ DAS MINORIAS EM EVA LUNA E TROPICAL SOL DA LIBERDADE

Cristiane Toni 67

MÚSICA E APRENDIZAGEM: UMA PRÁTICA POSSÍVEL

Deise Roberta Veroneze..... 77

Juliane Claudia Piovesan 77

EM BUSCA DA IDENTIDADE AFRICANA EM NÓS MATAMOS O CÃO-TINHOSO, DE LUIS BERNARDO HONWANA

Douglas Moiano, Vera Elizabeth Prola Farias 88

A ARTE DE CONTAR HISTÓRIAS: PERSPECTIVAS TEÓRICAS E PRÁTICA

Elisiane Andréia Lippi, Alessandra Tiburski Fink..... 94

MATIZES LITERÁRIOS BRASILEIROS NA LITERATURA ANGOLANA: DE LEITORES SEMELHANTES E DE HISTÓRIAS PRÓXIMAS – O HÍBRIDO E O ENTRE-LUGAR

Erlon Roberto Adam, Rafael Hofmeister de Aguiar, Daniel Conte 102

A DIALÉTICA DE MARAGATO: POESIA E PROCESSO

Felipe Grüne Ewald..... 110

O MITO DO DUPLO EM **BUDAPESTE**, DE CHICO BUARQUE DE HOLLANDA

Franciele Casagrande Metz..... 120

O LEITOR DE AMAR VERBO INTRANSITIVO

Franciele Padilha Dalmas de Almeida..... 130

CONSTRUIR UM PAÍS COM PALAVRAS: O TERRITÓRIO NA LITERATURA CATALÃ CONTEMPORÂNEA

<i>Francisco Calvo del Olmo</i>	136
HERÓI E A FORMAÇÃO DE SEU CARÁTER EM NARRATIVAS CONTEMPORÂNEAS: TRAINSPOTTING DE IRVINE WELSH E O PÍCARO RUSSO DE GARY SHTEYNGART	
<i>Gabriela Silva</i>	146
A ALEGORIA DA PURIFICAÇÃO NO CONTO “SUBSTÂNCIA”	
<i>Geice Peres Nunes, Ana Paula Cantarelli</i>	154
REPRESENTAÇÃO FEMININA NO SERTÃO DO BRASIL: D. GUIDINHA DO POÇO, FORTALEZA E TRADIÇÃO	
<i>Gisele Thiel Della Cruz</i>	166
AS DIFERENTES CULTURAS E OS MÚLTIPLOS DISCURSOS COMO REVELADORES DOS SEGMENTOS SOCIAIS EM MANHÃ TRANSFIGURADA, DE LUIZ ANTONIO DE ASSIS BRASIL	
<i>Janaína Bacelo de Figueiredo</i>	174
DISCRIMINAÇÃO ÉTNICO-RACIAL NA LITERATURA INFANTO-JUVENIL	
<i>Jaqueline Silva de Assis Panosso</i>	180
TRANSCULTURAÇÃO NARRATIVA E HETEROGENEIDADE: UM ESTUDO COMPARATIVO ENTRE JOSÉ MARÍA ARGUEDAS E JOÃO GUIMARÃES ROSA	
<i>João Paulo Partala</i>	190
ACERVOS LITERÁRIOS E A GENÉTICA TEXTUAL: O PROCESSO EM ESTUDO DE UM INÉDITO DE MOACYR SCLiar	
<i>Joseane Camargo</i>	199
FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICO-METODOLÓGICA PARA O ENSINO DE LITERATURAS AFRICANAS DE LÍNGUA PORTUGUESA: RESULTADO FINAL	
<i>Louise da Silveira, Silvia Niederauer</i>	206
IDENTIDADES, ENIGMAS, CIDADES: DIÁLOGO ENTRE <i>SATOLEP</i> , DE VITOR RAMIL E <i>NADJA</i> , DE ANDRÉ BRETON	
<i>Luciana Wrege Rassier</i>	216
VANGUARDA E ANTIPOESIA EM AUGUSTO DOS ANJOS: A MUSICAL EXPRESSÃO DO DESCONFORTO EXISTENCIAL	
<i>Madalena de Oliveira, Marcelo Marinho, Daiane Samara Wildner</i>	226
A PRÁTICA EDUCOMUNICATIVA NA CONSTRUÇÃO DO CONHECIMENTO E NA INTERAÇÃO COM O SUJEITO	
<i>Manoelle Duarte, Elisabete Cerutti</i>	235
JOÃO GUIMARÃES ROSA, AUTOBIOGRAFIA E VANGUARDAS: PELA VIVA VOZ DA ORATURA	
<i>Marcelo Marinho</i>	244
A INSERÇÃO DO REGGAE COMO MANIFESTAÇÃO SÓCIO-CULTURAL NO CENÁRIO MARANHENSE: UM RECORTE SÓCIO-HISTÓRICO	
<i>Márcia Helena Sauaia Guimarães Rostas</i>	253
REFLEXÕES ACERCA DA CONSTITUIÇÃO DE UMA POÉTICA DIGITAL DA NARRATIVA ORAL URBANA	
<i>Mauren Pavão Przybylski</i>	265
UMA ABORDAGEM DO DESCONFORTO NA OBRA DE JOHN MILTON	
<i>Paloma Catarina Zart</i>	273
MODULAÇÕES DA NOÇÃO DE TRÁGICO: QUESTÕES LITERÁRIAS E HISTÓRICO-SOCIAIS	
<i>Pedro Leites Jr., Lourdes Kaminski Alves</i>	283

QUANDO NOSSA LUTA MORRE E UNIÃO É PRESO: O FARDO É DE NGUNGA <i>Rafael Hofmeister de Aguiar, Daniel Conte, Erlon Roberto Adam</i>	294
A (DES/RE)TERRITORIALIZAÇÃO EM “O EFEITO ESTUFA”, DE JOÃO MELO <i>Rejane Seitenfuss Gehlen</i>	305
FRONTEIRAS DO COMPARATISMO: UM ENCONTRO EPISTEMOLÓGICO <i>Ricardo André Ferrreira Martins</i>	314
O MITO DA DONZELA GUERREIRA NA CULTURA BRASILEIRA: GRANDE SERTÃO: VEREDAS <i>Roseméri Aparecida Back</i>	324
A ARTE DE APRENDER E ENSINAR: UM ESTUDO SOBRE A PRÁTICA PEDAGÓGICA DOS EGRESSOS DO CURSO DE PEDAGOGIA DA URI/FW EM SUA RELAÇÃO COM A FORMAÇÃO DOCENTE ACADÊMICA <i>Salete Maria Moreira da Silva, Juliane Claudia Piovesan</i>	334
A TRADUÇÃO DA LENDA BYRONIANA NO BRASIL DO SÉC. XIX: INFLUÊNCIAS E CONVERGÊNCIAS <i>Soeli Staub Zembruski</i>	342
A MIMICRY COMO JOGO TEXTUAL EM O SEGUNDO TEMPO, DE MICHEL LAUB <i>Tiago Pellizzaro</i>	351
IDENTIDADES EM TRANSFORMAÇÃO NO CONTO A CAIXA DE CAROL BENSIMON <i>Vanessa Fritzen</i>	361
UM OLHAR SOBRE A REPRESENTAÇÃO DA IMAGEM E CONSTRUÇÃO IDENTITÁRIA DO NEGRO NO CONTO “THE GULLY”, DE JUNE HENFREY <i>Viviane C. Marconato Stringhini</i>	367
CULTURAS, DISCURSOS E EDUCAÇÃO	
LINGUAGENS QUE SE ENTRELAÇAM EM A GALINHA QUE CRIAVA UM RATINHO <i>Clair Fátima Zacchi</i>	376
ENTURMAÇÃO: CULTURAS E ESPAÇOS LOCAIS NA REDEFINIÇÃO DAS POLÍTICAS EDUCACIONAIS <i>Edite Maria Sudbrack</i>	387
ESCRITA E SENSIBILIDADE ARTÍSTICA: ESPAÇOS REINVENTADOS <i>Erika Rodrigues</i>	396
TRATAMENTO DADO AO TEXTO LITERÁRIO NO LIVRO DIDÁTICO “ESPANHOL – SÉRIE NOVO ENSINO MÉDIO” <i>Kelly Cristini Granzotto Werner</i>	402
LITERATURA E ESPAÇO COMO ALIADOS NO ENSINO <i>Maristela Maria de Moraes, Helena Copetti Callai</i>	412
CULTURAS, DISCURSOS E TERRITORIALIDADE	
A HISTÓRIA E A LITERATURA NAS RUÍNAS DO CONTESTADO <i>Abele Marcos Casarotto</i>	422
VIVER “ENTRE DOIS” OU AS FRONTEIRAS DO NARRAR NO ROMANCE “AS DUAS SOMBRAS DO RIO”, DE JOÃO PAULO BORGES COELHO <i>Ana Cristina Marinho Lúcio</i>	430
CONTROLE SOCIAL: PERCEÇÃO DOS PROFISSIONAIS ENFERMEIROS (AS) <i>Ana Paula Geraldi, Juliana Carine Machado, Fernanda Balestrin, Caroline Ottobelli</i>	435

VALORES DE PERTENCIMENTO LOCAL NO JORNALISMO FRONTEIRIÇO <i>Andréa F. Weber</i>	445
A AUTOFICÇÃO NA LITERATURA CONTEMPORÂNEA: UMA DISCUSSÃO TEÓRICA SOBRE O GÊNERO <i>Anna Faedrich Martins</i>	458
A APRENDIZAGEM COMUNICATIVA NO ESPAÇO RURAL POR MEIO DA CONVERSA, DA MÍSTICA E DEMAIS FORMAS DE DESEJAR O TERRITÓRIO <i>Antonio Carlos Moreira</i>	466
A LEMBRANÇA QUE QUER SER ESQUECIDA: RELATOS DE UMA FAVELADA NO LIVRO QUARTO DE DESPEJO <i>Camila Dalcin, Luiza Greff</i>	474
LITERATURA E SUBJETIVIDADE NAS LENDAS INDÍGENAS: O CAÇADOR E O MONSTRO COBRA <i>Carmem Spotti, Cátia Monteiro Wankler</i>	484
MEMÓRIA, LINGUAGEM E TRADUÇÃO CULTURAL NOS ESPAÇOS DE RELATO DE UM CERTO ORIENTE, DE MILTON HATOUM <i>Cimara Valim de Melo</i>	493
HISTÓRIA E FICÇÃO NA RECONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE PARAGUAIA EM EL FISCAL <i>Damaris Pereira Santana Lima</i>	505
DE LONGES TERRAS PARA O BRASIL <i>Danusia Aparecida Silva</i>	510
CAIO F.: UMA FIGURA DE ALTERIDADE, UM OLHAR SOBRE O MUNDO <i>Gabrielle da Silva Forster</i>	518
ENTRE O PARAÍSO E A CASA DA GAMBOA: A POLÊMICA VELADA NAS CENAS DE ADULTÉRIO EM O PRIMO BASÍLIO E MEMÓRIAS PÓSTUMAS DE BRÁS CUBAS <i>Giséle Razera</i>	528
A CONTRA-MEMÓRIA EM TERRA SONÂMBULA, DE MIA COUTO: CONSIDERAÇÕES PARA UMA LEITURA DA PERSONAGEM CONTEMPORÂNEA <i>Ilse Maria da Rosa Vivian</i>	535
IMAGENS DO BRASIL SOB O OLHAR DE GABRIELA MISTRAL <i>Jacicarla Souza da Silva</i>	543
RETRATOS TEATRAIS DE UMA SOCIEDADE EM TRANSFORMAÇÃO: GIL VICENTE, O PRIVADO E O CÔMICO <i>Jorge Henrique Nunes Pinto</i>	552
AS MUDANÇAS CULTURAIS EM CADA GERAÇÃO <i>Juliana Patrícia Bortolini</i>	562
O ESPAÇO DA FRONTEIRA NOS PROCESSOS DISCURSIVO-IDENTITÁRIOS <i>Maria Thereza Veloso</i>	568
A TERRITORIALIDADE ANDINA EM EL PEZ DE ORO DE GAMALIEL CHURATA <i>Meritxell Hernando Marsal</i>	574
O ACONTECIMENTO FULGURANTE: IMAGEM DIALÉTICA E O INTEMPESTIVO NA NOVELA UM ACONTECIMENTO NA VIDA DO PINTOR-VIAJANTE, DE CÉSAR AIRA <i>Michel Mingote Ferreira de Azara</i>	583
PORTEIRA FECHADA, DE CYRO MARTINS: UMA REFLEXÃO SOBRE IDEOLOGIA, CULTURA E IDENTIDADE DO GAÚCHO NO RS	

<i>Neides Marsane John Bolzan</i>	592
EL RESCATE DE LAS PALABRAS EXILIADAS EN LA LITERATURA HISPANOAMERICANA <i>Neiva Graziadei</i>	602
A EDUCAÇÃO DO CAMPO COM PRÁTICAS DE ECONOMIA SOLIDÁRIA NO ESPAÇO RURAL DE FREDERICO WESTPHALEN – RS: CAUSAS ECONÔMICAS E CULTURAIS <i>Ronaldo Mulbaier Padilha, Antonio Carlos Moreira</i>	609
DESLOCAMENTO INTERCULTURAL NO ROMANCE LA MANO DEL AMO <i>Simone dos Santos Corrêa, André Luis Mitidieri Pereira</i>	617
A DUPLA MORAL NA NARRATIVA DE JOÃO ANTÔNIO <i>Wagner Coriolano de Abreu</i>	622
CASAS FAMILIARES RURAIS: DESENVOLVENDO EXPERIÊNCIAS E PRÁTICAS DE EXTENSÃO RURAL ATRAVÉS DA PEDAGOGIA DA ALTERNÂNCIA <i>Volnei Zonta, Luis Pedro Hillesheim, Dionéia Maria Samua, Elisandra Manfio Zonta</i>	630
EXPRESSÕES LITERÁRIAS DE MINORIAS E MARGENS DA HISTÓRIA	
O NEGRO NO IMAGINÁRIO BRASILEIRO: DE ANCHIETA AO MODERNISMO <i>Adriana Maria Romitti Albarello</i>	641
CULTURAS MESTIÇAS E DIVERSIDADE CULTURAL NO RIO GRANDE DO SUL: IMAGENS DO NEGRO EM SIMÕES LOPES NETO <i>Andiara Zandoná, Marcelo Marinho</i>	650
A LINGUAGEM POÉTICA E SUBLIME COMO FATOR DE APROXIMAÇÃO DO POPULAR E DO POVO NA OBRA O TURISTA APRENDIZ DE MÁRIO DE ANDRADE <i>Cristiano Mello de Oliveira</i>	658
QUINCAS BERRO DÁGUA E SUAS EXPRESSÕES À MARGEM DA HISTÓRIA E CARACTERÍSTICAS MALANDRAS <i>Fabiana Garafini</i>	671
ANÁLISE DO SUJEITO DISCURSIVO “EMÍLIA” EM HISTÓRIAS DE TIA NASTÁCIA, DE MONTEIRO LOBATO <i>Franciele da Silva Nascimento</i>	680
PERSPECTIVA QUEER: DESCONSTRUÇÕES SEXUAIS EM TERÇA-FEIRA GORDA, DE CAIO FERNANDO ABREU <i>Karine Studzinski Kerber</i>	689
CAMINHOS TORTUOSOS: O CONTO O MARINHEIRO (1983) DE CAIO FERNANDO ABREU SOB O OLHAR DA HOMOAFETIVIDADE <i>Karine Passeri</i>	699
UM OLHAR SOBRE O ROMANCE MALANDRO <i>Luciane Figueiredo Pokulat</i>	710
TAUNAY E ALENCAR NO ACERVO LITERÁRIO ARNO PHILIPP <i>Miquela Piaia</i>	720
A PRECARIIDADE LINGUÍSTICA EM VIDAS SECAS, DE GRACILIANO RAMOS <i>Tuani de Oliveira Silveira</i>	730
LITERATURA E AS OUTRAS ARTES: DIÁLOGOS E CONVERGÊNCIAS	
LITERATURA E GÊNEROS MIDIÁTICOS: INTERFACES CONTEMPORÂNEAS <i>Adriane Ester Hoffmann</i>	739

DO DRAMA PARA O JOGO DE VIDEO GAME: DA PASSAGEM DA REPRESENTAÇÃO PARA A SIMULAÇÃO	
<i>Aline Job da Silva</i>	750
DIÁLOGOS ENTRE LITERATURA E CINEMA: ADAPTAÇÃO FÍLMICA DE ROMANCES DE SÉRGIO SANT'ANNA	
<i>Ana Paula Teixeira Porto</i>	759
A FILOSOFIA COMO ESPAÇO DE CONSTRUÇÃO DA LEITURA REFLEXIVA	
<i>Ângelo Dutra de Oliveira, Claudir Miguel Zuchi</i>	770
CONSTRUCTING A BRAZILIAN SHAKESPEARE: A THEATRICAL ANALYSIS OF JÔ SOARES' PRODUCTION OF WILLIAM SHAKESPEARE'S RICHARD III	
<i>Camila Paula Camilotti</i>	779
JUSCELINO KUBITSCHKE: O MITO NA MINISSÉRIE JK	
<i>Camilla Rodrigues Milder, Caroline Casali</i>	789
HÁ SÁTIRA EM ANTÔNIO JOSÉ DA SILVA?	
<i>Carlos Junior Gontijo Rosa, Alexandre Soares Carneiro</i>	800
“QUASE NADA” - A POÉTICA DO PROSAICO NO TRAÇO DE FÁBIO MOON E GABRIEL BÁ	
<i>Caroline Valada Becker</i>	812
GÊNEROS TEXTUAIS E VARIAÇÃO LINGÜÍSTICA: EM BUSCA DA COMPETÊNCIA COMUNICATIVA	
<i>Cristiane Teresinha Mossmann Quevedo, Marinês Ulbriki Costa</i>	823
A COMPREENSÃO LEITORA FOCADA NA INTERAÇÃO AUTOR-TEXTO-LEITOR	
<i>Daiane Samara Wildner</i>	831
ARTE LITERÁRIA E DRAMÁTICA: RECURSOS NA FORMAÇÃO DO LEITOR	
<i>Elmita Simonetti</i>	839
A VIA LÁCTEA NA “DIVINA COMÉDIA HUMANA”: O ROMANTISMO DE OLAVO BILAC EM BELCHIOR	
<i>Fernanda Borges</i>	848
A ÉTICA DO CUIDADO SIGNIFICANDO O SER-NO-MUNDO	
<i>Ilíria François Wahlbrinck</i>	857
A IRONIA NO DISCURSO IDEOLÓGICO DE “MAFALDA”	
<i>Larissa Paula Tirloni</i>	865
ARTES CÊNICAS E HIPERMÍDIA NA CONTEMPORANEIDADE: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES	
<i>Leonardo Amorim Roat</i>	874
JANELAS VIRTUAIS CONDENSAM PÁGINAS REAIS	
<i>Luana Aparecida Vargas, Maria de Lourdes Bernartt</i>	888
PROGRAMA DE LEITURA BOLSA AMARELA: CIDADANIA E FORMAÇÃO DE LEITORES	
<i>Márcia de Souza, Alâna Capitaneo</i>	895
O PARNASIANISMO REVISITADO EM CÉLEBRES CANÇÕES DA BOSSA NOVA	
<i>Márcio Júnior de Souza</i>	904
ALEX FLEMMING E WILLIAM KENTRIDGE: LINGUAGENS INVENTADAS E OUTRAS CONEXÕES	
<i>Mari Lúcie da Silva Loreto</i>	914
PALAVRA E TRAÇO: DISCURSO SOCIAL EM CACAU, DE JORGE AMADO, PINTURA DE CÂNDIDO PORTINARI E GILBERTO FREYRE	

<i>Marília Conforto</i>	925
A REPRESENTAÇÃO, O MELODRAMA E O VILÃO	
<i>Paula Fernanda Ludwig</i>	935
AS CASAS TOMADAS: UM DIÁLOGO ENTRE A LITERATURA E O CINEMA	
<i>Tiago Lopes Schiffner</i>	946
ESTUDO SEMIÓTICO NO VIDEOCLÍPE THRILLER	
<i>Tiago Marques Luiz</i>	955
O MITO DE FAUSTO NO CINEMA: CORAÇÃO SATÂNICO E FAUSTO 5.0	
<i>Vanderléia de Andrade Haiski, Marcelo Marinho</i>	966
O MÉTODO COMUNICATIVO E O ENSINO DE LÍNGUA ESPANHOLA	
<i>Vanice Hermel</i>	978
A FRONTEIRA NA LITERATURA DE DOUGLAS DIEGUES	
<i>Waldyr Imbroisi Rocha</i>	988
LUGAR, ESPAÇO, TERRITÓRIO	
O DUPLO DESLOCAMENTO DO IMIGRANTE EM “COMING HOME”	
<i>Ângela de Fátima Langa</i>	998
ATONEMENT: ENTRE A CULPA E O DESEJO DE REPARAÇÃO	
<i>Carla Luciane Klôs Schöninger</i>	1006
“ELES” CAMINHAM PELA CIDADE DE SÃO PAULO	
<i>Carlos Batista Bach</i>	1016
A FACE DA VERDADE NA OBRA DE KATE CHOPIN	
<i>Deisi Luzia Zanatta</i>	1027
ANTARES EM FOCO: AS VISÕES SOBRE A CIDADE	
<i>Glauciane Reis Teixeira</i>	1035
VERSO E REVERSO: O RIO DE JANEIRO DE JOSÉ DE ALENCAR	
<i>Luiza Rosiete Gondin Cavalcante</i>	1046
SIONISMO E PRECONCEITO EM THE NATURE OF BLOOD: A LUTA DE JUDEUS PELO SEU LUGAR	
<i>Rudião Rafael Wisniewski</i>	1059
BUDAPESTE E AS CIDADES INVISÍVEIS: UM DIÁLOGO POSSÍVEL	1068
<i>Sheila Katiane Staudt</i>	1068
LEITE DERRAMADO, SOB O ÂNGULO DA POÉTICA DO ESPAÇO	
<i>Simone Maria dos Santos Cunha, Juracy Ignez Assmann Saraiva, Daniel Conte</i>	1078
REPRESENTAÇÃO DO CAMPO E DO REGIONAL NA LITERATURA	
AUTOBIOGRAFIA: OS REGISTROS DE MONS. VITOR BATTISTELLA NOS LIVROS TOMBO DA PARÓQUIA SANTO ANTÔNIO DE BARRIL	
<i>Breno A. Sponchiado</i>	1089
A REVOLUÇÃO FARROUPILHA NA VISÃO DE SIMÕES LOPES NETO EM CONTOS GAUCHESCOS	
<i>Edevandro Sabino da Silva</i>	1101
O TEMPO E O VENTO: ERICO VERÍSSIMO DIALOGANDO COM A HISTÓRIA	
<i>Ericson Flores</i>	1110
VERÍSSIMO E STEINBECK: DUAS OBRAS MUITAS VIDAS	

<i>Evelise Rosa</i>	1120
GEOGRAFIA E TERRITORIALIDADE EM PÃO E VINHO	
<i>Fernanda Moro Cechinel, Patricia Peterle</i>	1126
REGIONALISMO BRASILEIRO: A REPRESENTAÇÃO DO CAMPO	
<i>Isabele Corrêa Vasconcelos Fontes Pereira, Silvia Niederauer</i>	1134
O SOBRADO, DE O TEMPO E O VENTO, COMO VIVÊNCIA DO REGIONAL	
<i>Luiz Carlos Erbes</i>	1144
FESTIVAIS DA CALIFÓRNIA E MUSICANTO NOS ANOS 80: DOIS PALCOS, DOIS DISCURSOS, DUAS IDENTIDADES	
<i>Marciano Lopes e Silva</i>	1154
O ENGENHO ESTÁ DE “FOGO MORTO”: O RURAL COMO REGIONAL NA OBRA DE JOSÉ LINS DO RÊGO	
<i>Mariana Duarte</i>	1166
A REINVENÇÃO DA INFÂNCIA PERDIDA NA OBRA DE MANOEL DE BARROS	
<i>Paulo Eduardo Benites de Moraes, Josemar de Campos Maciel</i>	1173
DA “VOZ OUVIDA” AO “CORPO DESCRITO”: A NARRATIVA GAUCHESCA E A CONSTRUÇÃO DOS ARQUÉTIPOS DO GAÚCHO	
<i>Rafael Eisinger Guimarães</i>	1186
A EFABULAÇÃO COMO PONTE ENTRE O ARCAICO E O MODERNO: UMA LEITURA DE CORPO DE BAILE	
<i>João Amalio Ribas</i>	1197
IDENTIDADE E MEMÓRIA LATINO-AMERICANAS: ERICO VERÍSSIMO E GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ	
<i>Silvia Niederauer</i>	1207
CRUZ ALTA, TERRA DE ERICO VERÍSSIMO: O IMAGINÁRIO DE CRUZ ALTA	
<i>Vera Elizabeth Prola Farias</i>	1216
REPRESENTAÇÃO DO URBANO E DA VIOLÊNCIA NA LITERATURA	
MARGINAIS E EMPRESÁRIOS: RUBEM FONSECA E A TRAGÉDIA DA VIOLÊNCIA URBANA	
<i>Alana Vizentin</i>	1222
SIMULACROS: O ROMANCE COMO ESPAÇO DE REVISÃO DE SEU PRÓPRIO ESTATUTO FICCIONAL	
<i>Carolina Oliveira</i>	1232
A VIOLÊNCIA VERBAL DE RUBEM FONSECA	
<i>Demétrio Alves Paz</i>	1241
CALIBAN: PRODUTO OU PRODUTOR DA METAMORFOSE DO ESPAÇO?	
<i>Gabriela Cornelli dos Santos</i>	1252
O ANONIMATO DAS RUAS: REFLEXÕES SOBRE A EXCLUSÃO EM ELES ERAM MUITOS CAVALOS, DE LUIZ RUFFATO	
<i>Gínia Maria Gomes</i>	1261
A VIOLÊNCIA URBANA COMO CRÍTICA SOCIAL EM DOIS TEXTOS DA LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA	
<i>Grasiela Lourenzon de Lima</i>	1272
FORMA E VIOLÊNCIA NA OBRA EM CÂMARA LENTA, DE RENATO TAPAJÓS	
<i>Ives do Nascimento Ferreira</i>	1283

A REPRESENTAÇÃO DA VIOLÊNCIA URBANA NO SEQUESTRO DO ÔNIBUS 174 NO CINEMA BRASILEIRO	
<i>Jaqueline Alessandra Domanski Ribeiro</i>	1288
DISCURSOS PÓS-DITATORIAIS NO CINEMA BRASILEIRO: VIOLÊNCIA, DOR E TRAUMA	
<i>Lizandro Carlos Calegari</i>	1299
ESPAÇO DA DOR: A REPRESENTAÇÃO DA VIOLÊNCIA EM CONTOS BRASILEIROS CONTEMPORÂNEOS	
<i>Luana Teixeira Porto</i>	1306
ANAHÍ E AROCENA: O PAPEL DA LOUCURA EM RESPIRACIÓN ARTIFICIAL DE RICARDO PIGLIA	
<i>Márcio de Pinho Botelho</i>	1316
AS POSIÇÕES SOCIAIS DEFINIDAS PELA VIOLÊNCIA NO ROMANCE CIDADE DE DEUS DE PAULO LINS	
<i>Nadson Vinícius dos Santos</i>	1324
MEMÓRIAS DA REPRESSÃO: LINGUAGEM E SILÊNCIO NA NARRATIVA DOS ANOS 70 NO BRASIL	
<i>Sandra de Fátima Kalinoski</i>	1330
O NARRADOR ITINERANTE EM ELES ERAM MUITOS CAVALOS	
<i>Solange Fernandes Barrozo Debortoli</i>	1341
TEXTO LITERÁRIO E ESPAÇO (AUTO)BIOGRÁFICO	
ESPAÇO, MEMÓRIA E AGÊNCIA EM PONCIÁ VICÊNCIO	
<i>Denise Almeida Silva</i>	1350
AS PESSOAS DE FERNANDO: O POETA DENTRO DE SI, ONDE CRIADOR E CRIATURA SE CONFUNDEM	
<i>Graciele da Silva Martinez da Rosa</i>	1360
HISTÓRIA, LITERATURA E MITOBIOGRAFIA: UMA LEITURA DE OLGA, DE FERNANDO MORAIS	
<i>Gustavo Menegusso</i>	1369
ERICO VERISSIMO: ESPAÇO (AUTO)BIOGRÁFICO EM MÉXICO, NARRATIVA DE VIAGEM	
<i>Isabel Cristina Brettas Duarte</i>	1380
DEL PUERTO Y MALDONADO: DOS OLVIDOS LLENOS DE MEMORIA. CRÓNICAS DE HALLAZGOS, SECRETOS Y ABANDONOS: RESCATE DE SILENCIOS COLECTIVOS E INDIVIDUALES EN HISTORIAS INCOMPLETAS	
<i>Leandro Scasso Burghi</i>	1392
VIDAS E MEMÓRIAS DO GENERAL PERÓN	
<i>Letícia Batista Guimarães, André Luis Mitidieri</i>	1403
ENTRE VISILLOS: O ESPAÇO AUTOBIOGRÁFICO NA FICÇÃO DE CARMEN MARTÍN GAITE	
<i>Lucimara de Castro Bueno</i>	1410
AS MANIFESTAÇÕES DO “EU” E A RESSONÂNCIA ORIGINAL EM O FILHO ETERNO, DE CRISTOVÃO TEZZA	
<i>Natasha Centenaro</i>	1421
A RECORDAÇÃO DA INFÂNCIA: PENSANDO O ESPAÇO AUTOBIOGRÁFICO DE JOSÉ SARAMAGO	
<i>Paloma Esteves Laitano</i>	1431

DO SINGULAR AO PLURAL: O RETRATO AUTOBIOGRÁFICO DE FERNANDO PESSOA <i>Vanderlei Atalábio Machado</i>	1439
SIMPÓSIO: LITERATURA ENTRE ESPAÇO, REPRESENTAÇÃO E MEMÓRIA	
OS MANIFESTOS VANGUARDISTAS E A REVISITAÇÃO DOS CENÁRIOS <i>Aline Fogaça dos Santos Reis e Silva</i>	1447
CULTURA E MEMÓRIA: A LONGA VIAGEM DE SAVINIO <i>Andrea Santurbano</i>	1454
OS ESPAÇOS DE ARLEQUIM <i>Égide Guareschi</i>	1462
A RESISTENZA AO PÉ DO MONTE <i>Leonardo Rossi Bianconi</i>	1470
MÁFIA E SICÍLIA: ESPAÇOS TRAÇADOS NAS OBRAS DE LEONARDO SCIASCIA <i>Maria Amelia Dionisio</i>	1476
RODOLFO JORGE WALSH (1927-1977) E OS ESPAÇOS FÍSICOS E METAFÍSICOS DE UMA CARTA <i>Rafaela Marques Rafael</i>	1482
SIMPÓSIO: OS ORPHISTAS, DIÁLOGOS POSSÍVEIS	
O HIPERTEXTO DO NÃO-AMOR <i>Carina Marques Duarte</i>	1491
OS LIMITES DA REPRESENTAÇÃO: CONVERGÊNCIA ARTÍSTICA NAS POESIAS DE VANGUARDA DE SÁ-CARNEIRO <i>Gustavo Henrique Rückert</i>	1501
A ENUNCIÇÃO NA POESIA DE ALBERTO CAEIRO, HETERÔNIMO DE FERNANDO PESSOA <i>Pedro dos Santos</i>	1513
MESAS-REDONDAS	
LITERATURA, LOCALIDAD, IDENTIDAD: RECONFIGURACIONES DE LAS MATRICES ITALIANAS EN LA CULTURA Y LA LITERATURA ARGENTINA <i>Adriana Cristina Crolla</i>	1525
A LITERATURA COMO MÁQUINA DO TEMPO: CONSIDERAÇÕES SOBRE LITERATURA, MEMÓRIA E TERRITÓRIO <i>Altair Martins</i>	1542
DE CRONÓTOPO E DE FAMA: TERRITORIALIDADES (AUTO)BIOGRÁFICAS NO PENSAMENTO BAKHTINIANO <i>André Luis Mitidieri</i>	1549
LITERATURA, ECOLOGIA E EDUCAÇÃO <i>Ignácio Martinez</i>	1566
A TENTAÇÃO GEOPOÉTICA OU O MANUSCRITO DA TERRA-TEXTO: MEMÓRIAS DO VENTO, ARQUIVOS DO DEGELO <i>Jean Morisset</i>	1575
IDENTIDADES CONSTRUÍDAS E RECONSTRUÍDAS: A PERSPECTIVA DO OUTRO E A IMPOSIÇÃO DE VALORES À CULTURA INDÍGENA <i>João Luis Pereira Ourique (UFPEL)</i>	1576
LE REAL MARAVILLOSO D'ALEJO CARPENTIER	

<i>Louis-Philippe Dalembert</i>	1584
A “DESCOBERTA” DOS ESPAÇOS URBANOS	
<i>Patricia Peterle</i>	1596
ESTÉTICA E POLÍTICA NOS ESPAÇOS COMPARATISTAS	
<i>Rosani Ketzer Umbach</i>	1609
LINGUAGENS DE MESCLA, TERRITÓRIOS E UTOPIAS	
<i>Silvina Carrizo</i>	1620
OFICINAS	
OFICINA DE LEITURA	
<i>Altair Martins</i>	1637
ESPAÇO BIOGRÁFICO	
<i>André Luis Mitidieri</i>	1638
OFICINA DE CINEMA	
<i>Cássio Tomaim</i>	1639
ARTE CORREO: UTOPIA Y TRANSGRESIÓN	
<i>Clemente Padín</i>	1640
O NEGRO COMO TENSÃO ARTICULADORA NA OBRA DO ESCRITOR CUBANO ALEJO CARPENTIER	
<i>Louis-Philippe Dalembert</i>	1650
GUIMARÃES ROSA NA VANGUARDA DA “GUERRA LITERÁRIA”: O ENIGMA DAS LETRAS	
<i>Marcelo Marinho</i>	1651
OFICINA DE POESIA E LETRA DE MÚSICA	
<i>Ricardo Silvestrin</i>	1652

APRESENTAÇÃO

O presente volume destes anais agrega trabalhos de pesquisadores apresentados durante a realização do **II Seminário Internacional de Estudos Literários (SINEL)**, **III Seminário Nacional de Estudos Literários (SENAEL)** e **III Seminário de Estudos Literários da Região Sul (SELIRS)**, organizados pelo PPG em Letras, Mestrado em Literatura Comparada, da Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões (URI), Campus de Frederico Westphalen, entre os dias 10 e 13 de maio de 2011. O Seminário constituiu-se em programação bianual, em parceria com o Departamento de Linguística, Letras e Artes, e a comunidade acadêmica da URI em geral, com o apoio do CNPq, FAPERGS e CAPES, com a finalidade de incentivar e despertar o interesse pela pesquisa na área de Literatura Comparada, particularmente em suas relações com a territorialidade, tema geral do evento.

Assim, o tema geral do evento, **Literatura e territorialidade**, foi pensado de maneira abrangente, com o intuito de não somente atrair pesquisadores dos estudos literários, mas também todos aqueles cujas interfaces interdisciplinares permitissem a aproximação da literatura como objeto de estudo e análise. Deste modo, foram criados os mais diversos eixos temáticos que pudessem abarcar esse amplo leque de relações teóricas e disciplinares, a saber: **Comparatismo e processos culturais; Culturas, discursos e educação; Culturas, discursos e territorialidades; Expressões literárias de minorias e margens da história; Literatura e as outras artes: diálogos e convergências; Lugar, espaço, território; Representação do campo e do regional na literatura; Representação do urbano e da violência na literatura; Texto literário e espaço (auto)biográfico**. Todas as sessões de comunicação foram dispostas segundo esses eixos temáticos, de modo que cada trabalho encontrasse a possibilidade de troca e diálogo em função de debates e temas convergentes. Além disso, o seminário contou com dois simpósios: **Literatura entre espaço, representação e memória e Os orphistas: diálogos possíveis**.

Com isso, o evento procurou enfatizar o aspecto multidisciplinar das investigações, estudos e trabalhos apresentados ao longo de suas atividades, com o objetivo de se pensar a Literatura Comparada como uma disciplina aberta à contribuição das mais diversas áreas acadêmicas, tais como a geografia, a história, a filosofia, a antropologia, a sociologia, a educação, as artes, entre outras. O SINEL reuniu ainda um conjunto distinto de pesquisadores

oriundos da França, Canadá, Haiti, Argentina, Uruguai e de quase todo o território brasileiro. Com essa concepção, organizaram-se diversas atividades que possibilitassem o diálogo entre os diversos participantes, desde a graduação até os níveis mais avançados da pós-graduação (mestrado, doutorado e pós-doutorado).

Dessa forma, procurou-se, através de várias mesas-redondas, divulgar o conhecimento mais avançado nos estudos comparados. Neste sentido, o evento abriu com a primeira mesa-redonda, **Espaços comparatistas**, em que participaram os professores Daniel-Henri Pageaux (Sorbonne, FRA), Rosani Ketzer Umbach (UFSM, BR) e Adriana Crolla (UNL, AR). Além dessa, apresentaram-se as mesas-redondas intituladas, respectivamente, **Espaços etnoculturais**, tendo à frente os professores Ana Beatriz Gonçalves e Silvana Liliana Carrizo, **Espaços autobiográficos**, com os professores Louis-Philippe Dalembert, Altair Martins e André Mitidieri, **Cultura indígena**, com os professores João Luis Pereira Ourique e Eliane Potiguara, e **Espaços geopoéticos**, com Jean Morisset (Universidade do Québec, CAN), Ignacio Martinez (URU), Patricia Peterle (UFSC, BR) e Ricardo Silvestrin (IEL, BR). O SINEL contou ainda com a aula magna do Prof. Daniel-Henri Pageaux, intitulada **Literatura e espaço**, e, em seu encerramento, com a palestra **A nova historiografia literária e o contexto latino-americano**, do Prof. Eduardo Coutinho (UFRJ, BR). Além dessas atividades, o evento teve um universo variado de oficinas, sobre os mais diferentes assuntos, tais como: arte postal, cinema, criação literária, espaço biográfico, leitura, literatura indígena, poesia, Alejo Carpentier e Guimarães Rosa.

Desse modo, o II SINEL, o III SENAEL e o III SELIRS conseguiram alcançar os seus objetivos centrais, entre os quais podemos destacar a ampla divulgação científica pertinente à área da Literatura Comparada. O evento teve ainda a característica diferencial de trazer para o interior do Rio Grande do Sul um expressivo conjunto de pesquisadores renomados, reunindo-os longe dos grandes centros brasileiros, o que permitiu que a região do Alto Uruguai, sob os auspícios da Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões, Campus de Frederico Westphalen, conhecesse um seminário de expressão internacional e de grande alcance regional e nacional. Mais que um simples evento no calendário acadêmico dos pesquisadores da área de Letras, o SINEL, o SENAEL e o SELIRS constituíram-se em uma excelente oportunidade de intercâmbios e trocas de experiências, além de um espaço adequado para a disseminação do conhecimento e de pesquisas relevantes no domínio dos estudos literários.

Os organizadores agradecem a todos os participantes envolvidos, em particular aos que ora são publicados nestes anais, pela relevância dos trabalhos apresentados, bem como à CAPES, CNPq e FAPERGS pelo apoio recebido e pelos recursos disponibilizados, sem os quais não seria possível a realização do seminário ou de seus objetivos.

Denise Almeida Silva
Lizandro Carlos Calegari
Marcelo Marinho
Ricardo André Ferreira Martins

SESSÕES DE COMUNICAÇÃO

**COMPARATISMO E PROCESSOS
CULTURAIS**

Paixão e vingança em Guimarães Rosa e Jorge Luis Borges

Amalia Cardona Leites*

Resumo: A globalização já chegou em todos os rincões das américas. Na América Latina ela trouxe, além da tecnologia e do desenvolvimento econômico, altas estatísticas de desnutrição, analfabetismo e violência – contradições inseparáveis dentro da lógica do capitalismo. Desta forma, permanece válida a discussão acerca de como se dava a vida - ou melhor, a sobrevivência - nas regiões esquecidas do Brasil e da Argentina, durante o já distante século passado. O presente trabalho tem por objetivo apresentar e analisar o conto “Duelo”, integrante da coletânea *Sagarana*, de Guimarães Rosa, e aproximá-lo do conto “El otro duelo”, que consta na obra *El informe de Brodie*, de Jorge Luis Borges. Dentro destas análises, a constatação de elementos comuns como a honra, a paixão e a vingança unificará diferentes concepções de mundo e possibilitará uma percepção mais profunda do homem. Os duelos, mesmo que nunca cheguem a concretizar-se pelas mãos dos inimigos e sim pelas mãos de terceiros, demonstram a força da vingança como meio de restabelecer a ordem moral em sociedades ditas “bárbaras”.

Palavras-chave: Duelo. Guimarães Rosa. Jorge Luis Borges. Literatura Argentina. Literatura Brasileira.

Guimarães Rosa, o escritor mineiro que utilizou em suas obras o sertão brasileiro como pano de fundo para a realização de uma profunda análise psicológica do homem, foi, além de um importante romancista e contista, médico e diplomata. Consagrado pelas inovações linguísticas de sua escrita, fruto tanto de sua poliglotia quanto de seu interesse pelo estudo das estruturas da língua portuguesa, Rosa foi eleito em 1963 para ocupar a cadeira 2 da Academia Brasileira de Letras. Temendo a forte emoção que sentiria, adiou sua posse por quatro anos, falecendo apenas três dias depois, em 19 de novembro de 1967.

Algumas das características fundamentais da literatura roseana são, além do regionalismo, a presença do misticismo e a musicalidade de sua prosa. A paisagem, na grande maioria das vezes o sertão, adquire personalidade própria através da beleza e riqueza de sua descrição nas obras. Por seu experimentalismo estético, Guimarães Rosa transformou completamente o panorama da literatura brasileira, ao fundir arcaísmos e neologismos com a fala sertaneja, em um discurso único cujo impacto no momento da leitura não se limita ao seu contexto histórico.

Publicada em 1946, a coletânea *Sagarana* é a obra de estreia de Rosa, uma seleção de histórias que foi em um primeiro momento intitulada simplesmente “Contos” e que, com a autoria inscrita com o pseudônimo de ‘Viator’ concorreu ao Concurso Humberto de Campos da livraria José Olympio, ficando em 2º lugar. O título definitivo, *Sagarana*, foi formado por um hibridismo: “saga”, que significa “canto heroico”, “lenda”; e “rana” palavra de origem

* Mestranda em Estudos Literários pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Orientadora: Profª Drª Rosani Úrsula Ketzner Umbach.

tupi que significa “que exprime semelhança”. Constando originalmente de doze contos, a obra foi finalmente publicada com apenas nove, escritos à lápis em cadernos de 100 folhas, em sete meses, tendo repousado por sete anos e ainda revisada e “retrabalhada” por mais cinco meses em 1945.

Em uma carta a João Condé sobre os segredos de *Sagarana*, Guimarães Rosa discorre acerca de sua criação:

Quando chegou a hora de o “Sagarana” ter de ser escrito, pensei muito. Num barquinho, que viria descendo o rio e passaria ao alcance das minhas mãos, eu ia poder colocar o que quisesse. Principalmente, nele poderia embarcar, inteira, no momento, a minha concepção-do-mundo. (ROSA, 1984, p. 7).

É essa concepção-do-mundo de Rosa que nos interessa, gerada quando a sociedade se recuperava de duas guerras mundiais e já surgiam os primeiros sintomas da desilusão quanto ao futuro da humanidade - sentimento que viria a consolidar-se de forma definitiva em nossa época. Guimarães Rosa consegue transformar em universal o regional ao falar das forças que determinam o curso da existência do seleiro Turíbio Todo e do ex-militar Cassiano Gomes no conto “*Duelo*”, integrante de *Sagarana* e objeto de nosso estudo.

Como afirma Tânia Macedo, não só neste conto, mas em todos que formam *Sagarana*, “as personagens roseanas são homens ou animais subjugados, solitários ou colocados à margem da vida social” (MACEDO, 1988, p. 17). São homens livres, mas dispensáveis ao processo produtivo, aos quais a sociedade não presta muita atenção. Guimarães Rosa dilui a distância entre os homens cultos – o autor e também os leitores de sua obra – e os homens rústicos – objeto de sua ficção – ao utilizar a mesma linguagem para narradores e personagens. A falta de barreiras linguísticas é um dos traços mais marcantes de sua prosa, ao provocar uma equidade entre classes sociais distintas que os mecanismos de dominação social insistem em negar.

No conto “*Duelo*”, Turíbio Todo é um sertanejo que, por sofrer de papo, decide virar seleiro para assim poder trabalhar em casa e ser menos visto. Um dia, sai para pescar e avisa Silivana, sua mulher, que vai dormir fora. Muda de opinião e decide voltar para casa, quando encontra Silivana traindo-o com Cassiano Gomes. Mas Turíbio Todo não faz nada pois, “como o legítimo capiau, quanto maior é a raiva, tanto melhor e com mais calma raciocina” (ROSA, 1988, p. 159). Assim, ele respira fundo e planeja sua vingança.

Turíbio nem cogita matar a mulher que, tinha os “olhos bonitos de cabra tonta”. Mas precisa lavar sua honra e portanto, faz tocaia e atira por engano não em Cassiano, mas em

Levindo Gomes, irmão deste. Turíbio, que já estava com a fuga planejada, monta em seu cavalo e vai embora.

Após o enterro do irmão, é a vez de Cassiano “lavar a honra” da família e, montado em uma mula, ir atrás de Turíbio, começando a caçada. Sem pressa, certo de que era só questão de tempo até o encontro, Cassiano cultiva seu ódio lentamente. Mas Turíbio, mais velho e melhor conhecedor da área, apesar da aparente desvantagem de ser a caça, torna a situação complicada para seu inimigo ao não seguir as rotas tradicionais das estradas do interior. Cassiano passa a viajar de noite, já começando a temer o resultado do encontro, pois como ‘*todos*’ dizem, “Não há como um papudo para se sair bem de uma tocaia” (Ibid., p. 163) e além disso, ele havia sido desligado da Polícia por problemas sérios no coração e começava a preocupar-se com sua saúde.

Desta forma transcorrem-se mais de cinco meses, até que, aliado ao cansaço, o encontro com um balseiro chamado Chico Barqueiro, em que tiveram que dar cada um a sua versão da história e ouvir uma outra opinião, fez que tanto Turíbio quanto Cassiano repensassem aquele momento. Cassiano decide voltar para casa por já perceber os sintomas de sua doença cardíaca, e Turíbio é possuído por um grande desejo de descansar. Nesse momento encontra um grupo de baianos que está a caminho das lavouras de café São Paulo, e decide ir também. Mais ou menos na mesma época, Cassiano recebe a previsão do boticário da vila de que não passará do Natal.

Cassiano junta todo seu dinheiro, despede-se dos amigos e vai embora, intimamente buscando encontrar-se com Turíbio. No entanto, sua saúde piora e ele é obrigado a parar e ficar vivendo no povoado do Mosquito, “povoado perdido num cafundó de entremorro, longe de toda parte... onde a gente não tinha vontade de parar, só de medo de ter de ficar para sempre vivendo ali” (Ibid., p. 177). No Mosquito, Cassiano faz amizade com Timpim Vinte-e-um, um caboclo que se torna seu compadre após o ex-soldado ter dado dinheiro para o tratamento médico do filho.

A deterioração de sua saúde e a consciência da aproximação da morte sensibilizam Cassiano, que começa a rezar e esperar seu dia. Morre com a medalha da Nossa Senhora das Dores nas mãos.

Turíbio fica sabendo da notícia por uma carta da mulher, que lhe diz para ir para casa, e então resolve voltar. Ansioso por chegar, alegre por sentir-se enfim em liberdade, no meio do caminho se encontra com um sujeito mofino montado em um cavalo magro, que lhe pergunta o nome para confirmar sua identidade.

O sujeito é Timpim, compadre de Cassiano, que prometera no leito de morte vingar o amigo, e assim o faz: assassina Turíbio com dois tiros e vai embora.

Na história do duelo que não ocorre, pois os dois inimigos não se enfrentam nunca, analisemos primeiramente a abordagem que Rosa dá, aos dois protagonistas, caipiras sem muita instrução: “Turíbio Todo era seleiro de profissão, tinha pêlos compridos nas narinas, e chorava sem fazer caretas; palavra por palavra: papudo, vagabundo, vingativo e mau” (Ibid., p. 157).

Aqui já se percebe o rompimento do estereótipo que o autor realiza, já que ao mesmo tempo em que descreve Turíbio como vingativo e mau, afirma que ele chorava sem fazer caretas. O rude sertanejo também chora, em muitos contos de Guimarães Rosa.

Já Cassiano Gomes não merece - ainda - tanta atenção. O autor deixa que nós preenchamos as lacunas de seu comportamento ao descrevê-lo simplesmente com sua condição de ex-soldado: “Cassiano Gomes, ex-anspeçada do 1º pelotão da 2ª companhia do 5º Batalhão de Infantaria da Força Pública” (Ibid., p. 159). A figura do soldado da polícia que vincula sua identidade à da instituição a qual pertence surge facilmente em nosso imaginário.

A mulher, Silivana, é tratada com uma fina ironia ao ser descrita como possuidora de “grandes olhos bonitos, olhos de cabra tonta” (Ibid, p. 160) não apenas uma, mas insistentes quatro vezes ao longo do conto. Silivana e seus “sábios desígnios na cabecinha” (Ibid, p. 165) é a causa do duelo, mas não parece se importar muito com nenhum dos homens, uma vez que trata-os da mesma forma. Segue se encontrando com Cassiano depois que Turíbio vai para São Paulo e logo chama este de volta quando o amante morre.

Percebemos que essa caçada, originada por um mal-entendido, seria desnecessária e não teria ocorrido se não fosse a força da tradição e da cultura de que a honra deve ser lavada quando um homem sofre uma ofensa:

Mas... houve um pequeno engano, um contratempo de última hora (a morte de Levindo Gomes), que veio pôr dois bons sujeitos, pacatíssimos e pacíficos, num jogo de demônios, numa comprida complicação. (Ibid, p. 160).

E conforme prossegue a perseguição, sem chegar a lugar algum e acentuando o desgaste físico e psicológico de ambos, a frustração e o medo surgem:

E nenhum deles era capaz de meter-se em passagens de cavas, nem de arrancar duas noites seguidas no mesmo pouso, nem de atravessar uma baixada aberta á vista dos morros; e, se parassem e pensassem no começo da história, talvez cada um desse muito do seu dinheiro, a fim de escapar dessa engronga, mas coisa isso que não era crível nem possível mais. (Ibid., p. 164).

E no fim do conto, foram esses sentimentos, unidos à consciência da aproximação da morte que deram lugar, em Cassiano, a uma forte religiosidade. Na tranquilidade do ambiente em que havia se estabelecido - o vilarejo do Mosquito - o personagem havia passado por uma transformação, ficando conhecido como homem bom e solidário. Podemos pensar que essa conversão provocou a aproximação com Timpim Vinte-um, a amizade de ambos e o posterior assassinato de Toríbio para Timpim vingar o amigo. E, sendo assim, é impossível não ver a ironia do destino com aquele homem “papudo, vagabundo, vingativo e mau” mas que, como o narrador mesmo afirma, no começo da estória, estava com a razão.

O duelo - que não ocorre entre os protagonistas - pode ser visto de vários ângulos: é o duelo entre o destino humano pré-escrito e o livre arbítrio. É o duelo entre fé na justiça divina e vingança pelas mãos humanas. Entre a necessidade de “lavar a honra” porque o meio assim dita e o instinto de sobrevivência, de fugir ou desistir de buscar um embate que pode ser fatal.

Guimarães Rosa utiliza de uma linguagem viva, própria, diferente da linguagem falsamente refinada que era encontrada em alguns “modernos” da época, e vai muito além dos estereótipos do caipira - seus valentes sertanejos também choram e sentem saudade da mãe.

Além disso, na temática Rosa também inovou: em um momento histórico permeado pelo frisson tecnológico dos modernistas, ele trouxe de volta à cena a vida simples do interior, porém vista de forma diferente, crítica e realista. A miséria do sertão e do sertanejo em um país que parecia ignorar sua existência. Contudo, essa miséria pertence ao entorno do sertanejo sem violentá-lo (CESAR et al., 1969, p. 23). Não é preciso lutar contra o meio em que se está, pois o homem sabe que pode superar-se. Daí sua sensibilidade e receptividade à vida sertaneja, com seus cheiros, ruídos e belezas.

A escrita roseana nos traz isso: um retrato do sertão em que convivem simultaneamente o trem de ferro e os curandeiros, onde a busca de uma poesia essencial não deixa de ser uma crítica ao próprio modernismo.

O argentino Jorge Luis Borges, tal qual Rosa, foi múltiplo: além de escritor e poeta, foi também ensaísta, tradutor e crítico literário. Contemporâneo do brasileiro, suas obras foram traduzidas nos Estados Unidos e na Europa, e em suas temáticas sobressaem, conforme Ricardo Piglia, “as contradições entre as armas e as letras, entre o crioulo e o europeu, entre a linhagem e o mérito, entre a coragem e a cultura” (PIGLIA, 2004, p. 40). O contraste entre civilização e barbárie nunca foi privilégio brasileiro, como se nota em suas obras.

Diferentemente de Guimarães Rosa, a linguagem de Borges seduz pela simplicidade. Conforme ele mesmo, suas astúcias eram: “Evitar os sinônimos [...], evitar hispanismos,

argentinismos, arcaísmos e neologismos; preferir as palavras habituais às palavras assombrosas” (BORGES, 1999, p. 377). Ao centrar-se nas reticências e imprecisões, simula incertezas e deixa muito da compreensão de seu texto a cargo do leitor.

A temática borgeana de busca da identidade nacional argentina, que aparece em sua obra em diferentes graus de intensidade, fugiu ao óbvio e foi chamada pela revista *Martín Fierro* de “criollismo de vanguarda”, por descrever a poética que resolvia as tensões entre o nacional e o universal (OLMOS, 2008). Como já mencionamos, Ricardo Piglia identifica essa tensão de forma ampliada, onde também se debatem a coragem, a cultura e suas conseqüentes contradições.

Assim, chegamos ao segundo conto objeto de nosso estudo - em “*El otro duelo*”, constante de *El Informe de Brodie*, Manuel Cardoso e Carmen Silveira são dois gaúchos de Cerro Largo, no Uruguai, que tem sido inimigos desde muito tempo. A origem desse ódio é apenas imaginada pelo narrador, que relata ter escutado a história de um amigo. Cogita-se a hipótese de uma carreira perdida, uma briga por um de seus animais, um jogo de truco. Independente da origem, eles haviam brigado mais de uma vez ao longo dos anos, mas nunca chegavam ao fim. “Quizá sus pobres vidas rudimentarias no poseían otro bien que su odio y por eso lo fueron acumulando. Sin sospecharlo, cada uno de los dos se convirtió en esclavo del outro” (BORGES, 2010, p. 80).

Assim como Turíbio Todo e Cassiano Gomes na obra de Rosa, o ódio mútuo e o desejo de vingança tornara-se a força motriz da vida de cada um. E, como não podia deixar de ser, some-se a isso a disputa por uma mulher: não a Silivana dos olhos de cabra tonta, mas Serviliana, uma vizinha, que Cardoso, “menos por amor que por hacer algo” (Ibid, p. 80) leva para sua casa. Naturalmente, basta que Silveira descubra o romance para que também festeje a mulher, a seu modo, e leve-a para casa. Mas Serviliana não possui o mesmo poder de sua correspondente em Guimarães Rosa, e quando Silveira manda-lhe embora, após alguns meses, ela não consegue mais do que uma noite de abrigo com Cardoso – ele não queria as sobras do inimigo.

A Revolução das Lanças que estoura no Uruguai em 1870 chega nessa localidade perdida da Banda Oriental e os inimigos são convocados para lutar juntos, pelo lado dos Blancos. Meses a fio passam em combates sem nunca trocar uma palavra entre si. No outono de 1871 os Blancos são derrotados pelos Colorados, e para a infelicidade dos protagonistas, o capitão colorado Juan Patricio Nolan era também de Cerro Largo e conhecia a velha rixa.

Nolan decide realizar o duelo do qual Cardoso e Silveira sempre haviam fugido, determinando que ambos serão degolados antes do anoitecer e depois apostarão uma corrida, para determinar o vencedor final. Um sargento demarca a raia que será o ponto de partida, os inimigos são degolados e sequer chegam a olhar um para o outro. Cardoso, no momento de cair, estira os braços, vencendo o duelo.

Aqui encontramos outros pontos de aproximação com a narrativa de Guimarães Rosa: Os protagonistas travam um combate cuja tensão não se efetiva nunca por suas próprias vontades – é necessário que uma terceira pessoa intervenha para que então as partes possam enfim “descansar”, sejam vencidos ou vencedores. Como no duelo sertanejo, o instinto de sobrevivência era mais forte que o desejo de lavar a honra - a consciência de que um embate poderia ser fatal é comum a todos os personagens, e portanto, evitada.

O contraste de dois autores intelectuais que escrevem sobre situações em que a psicologia humana aparece em sua forma mais instintiva e primitiva é bem definido por Beatriz Sarlo:

Conflito típico da modernidade porque só um letrado da cidade pode reinventar, julgar e sentir falta do mundo que está descrevendo como bárbaro; conflito passional, porque só o homem de paixões mitigadas inveja o inferno das paixões não controladas pela rede de instituições e interesses. (SARLO, 2005, p. 191).

Simultaneamente a um mundo no qual as cidades contam com o Estado e suas instituições para (teoricamente) garantir a ordem e a segurança, existia um outro mundo, que podia ser o sertão brasileiro ou as planícies uruguaias, onde a coragem era a virtude moral que permitia a sobrevivência, e a honra era a paixão principal dos homens. Por ela matava-se e morria-se. Esse mundo, que pode ser chamado de “bárbaro” por alguns, foi lentamente substituído pela afamada “civilização”, em que deve existir o direito, a justiça, e todos devem ser iguais perante a lei. Mas existe essa igualdade, realmente? Ou, como diz a música, são “uns mais iguais que os outros”? Jorge Luis Borges e Guimarães Rosa nos trazem lembranças de um mundo que não conhecemos, em que a utopia da modernidade ainda existia e se acreditava que estávamos caminhando rumo a um futuro pacífico e igualitário. Infelizmente, é só abrir os jornais diários para perceber que a barbárie continua, nas pequenas e grandes cidades da Argentina e do Brasil.

Borges escreveu que “qualquer destino, por longo e complicado que seja, consta da realidade de um único momento: o momento em que o homem sabe para sempre quem é” (BORGES, 1999, p. 625). Indubitavelmente, somos todos um misto de paixões e ódios diversos, disfarçados com nossas roupas de civilização.

Resumen: La globalización ya llegó en todos los rincones de las américas. En América Latina trajo, además de la tecnología y del desarrollo económico, altas estadísticas de desnutrición, analfabetismo y violencia – contradicciones inseparables dentro de la lógica del capitalismo. Así, permanece válida la discusión acerca de como era la vida – o mejor dicho, la supervivencia – en las regiones olvidadas de Brasil y Argentina, en el ya distante siglo pasado. Este trabajo tiene por objetivo presentar y analizar el cuento “*Duelo*”, integrante de la coletánea *Sagarana*, de Guimarães Rosa, y acercarlo del cuento “*El otro duelo*”, que consta en la obra *El informe de Brodie*, de Jorge Luis Borges. Dentro de estas análisis, la constatación de elementos comunes como el honor, la pasión y la venganza unificará diferentes concepciones de mundo y posibilitará una percepción más profunda del hombre. Los duelos, mismo que nunca concretizense por las manos de los enemigos pero sí por las manos de terceros demuestranla fuerza dela venganza como medio de restablecer el orden moral en sociedades dichas “bárbaras”.

Palabras-clave: Duelo. Guimarães Rosa. Jorge Luis Borges. Literatura Argentina. Literatura Brasileña.

Referências

BORGES, Jorge Luis. *El informe de Brodie*. 9. ed. Madrid: Alianza, 2010.

_____. *Obras completas*. São Paulo: Globo, 1999. v. 1 e 2.

CESAR, G.; SCHÜLLER, D.; CHAVES, F.; MEYER-CLASON, C. *João Guimarães Rosa*. Porto Alegre: Faculdade de Filosofia UFRGS, 1969.

MACEDO, Tania. *Guimarães Rosa*. São Paulo: Ática, 1988.

OLMOS, Ana Cecília. *Por que ler Borges*. São Paulo: Globo, 2008.

PIGLIA, Ricardo. Ideología y ficción en Borges. In: *FICCIONES Argentinas: antología de lecturas críticas*. Grupo de investigación de literatura argentina de la UBA. Buenos Aires: Norma, 2004, p. 33-42.

ROSA, João Guimarães. *Sagarana*. 41. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

SARLO, Beatriz. *A paixão e a exceção*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

Transcendência e misticismo em “Sequência”, de Guimarães Rosa

Ana Paula Cantarelli*

Geice Peres Nunes**

Resumo: Guimarães Rosa publicou, em 1962, o livro de contos *Primeiras estórias*, composto por 21 textos que têm como tema central questões referentes à existência humana. Nesses textos, percebemos uma tentativa de recuperar, dentro do discurso literário, não apenas os dialetos regionais, mas também aspectos da cultura popular do sertão mineiro. Com imagens, sons e estruturas que estão à margem da norma estabelecida pelos padrões urbanos, Rosa criou enredos que reconstróem, na escrita, a fala do povo que habita esse espaço ao mesmo tempo em que remetem a elementos populares. O conto selecionado para este estudo é um exemplo desse tipo de construção. “Sequência”, décimo conto de *Primeiras estórias*, apresenta a história de uma busca: um rapaz, filho do dono de uma fazenda, tenta reaver uma vaca que fugiu. No processo de busca, encontramos a presença de traços da cultura popular atuando como parte estruturante do enredo. A partir desse reconhecimento, elaboramos uma análise que leva em consideração esses elementos, elegendo como ponto central o emprego da vaca como desencadeadora da ação narrativa, uma vez que, em grande parte do texto, a caracterização desse animal assume aspecto humano e, inclusive, sagrado, conduzindo para um desfecho que permite a transcendência do espírito sobre a matéria.

Palavras-chave: Busca. Destino. Elevação.

Introdução

Desde o aparecimento de *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa, em 1956, o regionalismo sofreu mudanças que o conduziram novamente ao centro da ficção brasileira. Após a leitura desse romance, “começou-se a entender de novo uma antiga verdade: que os conteúdos sociais e psicológicos só entram a fazer parte da obra quando veiculados por um código de arte que lhes potencia a carga musical e semântica” (BOSI, 1994, p. 430). Com uma escrita que, muitas vezes, funde lírica e narrativa em uma construção na qual a significação delinea-se, em grande parte, pela inclusão e revitalização de aliterações, onomatopéias, rimas internas, elipses, vocabulário insólito, inversões da sintaxe, criação de neologismos, anáforas, entre outros, a produção de Rosa passou a chamar a atenção tanto dos leitores quanto dos críticos em todo o Brasil.

De acordo com Rama, crítico uruguaio, (2001, p. 219), “a obra monumental de João Guimarães Rosa representa a aprimorada elaboração das construções dialetais, elevadas a unidades de uma estruturação que é minuciosamente regida por princípios de composição artística”. Em *Grande Sertão: Veredas*, percebemos uma tentativa de recuperar, dentro do discurso literário, os dialetos regionais. Rosa se reintegra a sua comunidade linguística – à comunidade sertaneja-, falando através dela. Em seu texto, ele trabalha as possibilidades que o comportamento linguístico dessa comunidade lhe apresenta, construindo, através dele, uma

* Doutoranda em Estudos Literários do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFSM; bolsista CAPES.

** Doutoranda em Estudos Literários do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFSM; bolsista CAPES.

língua literária que é específica da criação artística: “Se o princípio de unificação textual e de língua literária pode responder ao espírito racionalizador da modernidade, a perspectiva linguística a partir da qual assume isso restaura a visão regional, que assim se torna capaz de englobá-lo e impor-lhe sua riqueza plurissêmica” (RAMA, 2001, p. 220-221).

A linguagem empregada por Rosa na construção dos seus textos é um importante elemento de significação, tornando-se responsável por grande parte do sentido construído durante a leitura. A incorporação de marcas dialetais somadas à criação de neologismos e à utilização de uma forma de narrar similar ao modo como o sertanejo conta suas histórias confere um caráter particular à obra desse autor, aliando estrutura e conteúdo em uma composição que desafia a “narração convencional porque os seus processos mais constantes pertencem às esferas do poético e do mítico” (BOSI, 1994, p. 433).

Em 1962, Rosa publicou *Primeiras estórias*: um livro composto por 21 contos (ou estórias), que abordam questões referentes à existência humana, como a busca, a liberdade, o amor, etc., escritos com as mesmas técnicas utilizadas em *Grande Sertão: Veredas*. Em uma tentativa de reconstruir na escrita a fala do povo que habita o sertão mineiro, o autor usou em seus contos imagens, sons e estruturas que estão à margem da norma estabelecida pelos padrões urbanos, ocasionando no leitor, ao primeiro contato, certo grau de estranhamento.

Apesar das personagens dos 21 textos possuírem diferenças quanto à faixa etária e quanto as suas experiências de vida, elas aproximam-se por um traço comum: suas reações psicossociais extrapolam o limite da normalidade. Cada uma das personagens – criança, adolescente ou velho, santo ou bandido, superdotado ou guru sertanejo - projeta uma trajetória de vida como se percorresse os caminhos da memória ou mesmo vagasse pelos labirintos da psique, sendo guiada pelos fios das experiências por ela vivida e não completamente elaboradas no plano da consciência. Ao longo dessa trajetória, o próprio caminho – os obstáculos e os contratempos – torna-se o elemento capaz de fazer com que os protagonistas consigam ordenar em suas mentes suas vidas, atribuindo-lhes significado.

Em “Sequência”, conto que integra *Primeiras estórias*, o enredo baseado na perseguição de uma rês fujona é o que desencadeia o processo de reflexão e de reconhecimento do protagonista, permitindo que este passe de uma simples busca material a um processo de transcendência no qual ele (o protagonista) não possui domínio sobre as decisões acerca do seu próprio destino. O emprego da vaca como desencadeadora da ação narrativa conduz para a atribuição do status de personagem a esse animal, permitindo que, em algumas passagens, sua caracterização assuma traços humanos e, até mesmo, sagrados.

Assim, neste trabalho, voltamo-nos para a análise da construção dessa personagem (a vaca) e da sua significação ao longo do conto.

Organização do conto

O enredo do conto “Sequência” mostra-se relativamente simples. Narrado em terceira pessoa, “Sequência” apresenta a história de uma busca. A história principia com a fuga de uma vaca da Pedra rumo à fazenda Pãodolhão, “sua querência” (ROSA, 2005, p. 108). A primeira parte da narrativa é toda ocupada pela rês em fuga rumo aos campos onde nascera. Um dos filhos de Riogério, dono da Pedra, resolveu partir para recuperar a fujona. Nesse momento do texto, o narrador apresenta um índice sobre o destino que se sobrepõe ao conhecimento do jovem que principiará a perseguição: “pôs-se a cavalo. Soubesse o que por lá o botava, se capaz” (ROSA, 2005, p. 108).

Durante a narrativa, ocorre a alternância do foco narrativo, ora repousando sobre o animal em fuga, ora repousando sobre o rapaz, para poder melhor apresentar a perseguição. O espaço em que a história (ou estória) desenvolve-se é um espaço rural, no qual podemos identificar referências ao cerrado: “antes das portas do longe, as colinas convalares – e um rio, em suas baixadas, em sua várzea empalmeirada” (ROSA, 2005, p. 109). Há, no conto, uma relação entre a passagem temporal e o avanço espacial da perseguição. Os locais citados pelo narrador ao longo do texto (estrada, morro, horizonte, cerca, córrego, etc.) marcam o avanço da perseguição e a passagem temporal, funcionando como índices de referência aos diferentes períodos do dia: manhã, tarde, entardecer e noite. A busca que principia com o amanhecer termina ao findar o dia, quando a vaca e o vaqueiro percorrem a distância que os separa da Pedra, de onde partiram, até a chegada à fazenda Pãodolhão.

Perseguidor e perseguida, ao longo da busca, enfrentam muitas adversidades, mas nenhum dos dois desiste de seu intento. E, embora o rapaz e a vaca oponham-se na aparência, no fundo ambos partilham de algo que transcende a matéria: o devir.

No decorrer da trama, a busca pelo animal extraviado – um bem material pertencente à fazenda - converte-se em uma busca espiritual na qual a vaca atua como uma ponte entre o mundo material e o espiritual. Ao final da perseguição, o vaqueiro encontra não apenas a vaca, mas também o amor. Quando o perseguidor conhece a filha do dono da fazenda para onde a vaca fugiu, revela-se um desfecho amoroso, que é a mais viva prova da elevação do espírito sobre a matéria.

Podemos identificar nessa busca certa similaridade à temática do ciclo do boi, predominantemente popular e que é recuperada por Guimarães Rosa em diversas narrativas, como, por exemplo, no conto “O burrinho pedrês”, pertencente ao livro *Sagarana*. De acordo com a perspectiva popular, a captura do boi representa um rito de passagem da adolescência para a idade adulta, configurando um amadurecimento e a aquisição de uma maior compreensão dos desígnios da existência. A busca pelo animal é pacífica, não se dá com violência ou com mistérios como geralmente ocorre nas narrativas populares do Nordeste¹, mas o seu desfecho explicita o mesmo movimento da Gesta do boi.

Atribuição de traços humanos à vaca

Já ao princípio da narrativa, a vaca, em sua ação de fuga, é caracterizada por meio de imagens paradoxais que remetem a características humanas. O contraste principal configura-se pela oposição entre o tom ameno com que ela é descrita e o ímpeto vigoroso com o qual age. Em sua descrição aparecem passagens como: “Ela solevava as ancas, no trote balançado e manso, seus cascos no chão batiam poeira” (ROSA, 2005, p. 107), “De beira dos pastos, os anús, que voavam cruzando-a, desvinham de pousar-lhe às costas. No riachinho do Gonçalves, quase findo à míngua d’água, se deteve para beber” (ROSA, 2005, p. 107), que lhe conferem calma e tranquilidade. Em relação ao ato de fuga, sobressaem descrições que lhe atribuem uma atitude de força e de determinação, como, por exemplo, “No Arcanjo, onde a estrada borda o povoado, foi notada, e, vendo que era uma rês fujã, Tentaram rebatê-la; se esvencilhou, feroz, e foi-se, porém” (ROSA, 2005, p. 107).

Esse tipo de contraste conduz para o reconhecimento de dois traços importantes no comportamento da vaca: o cultivo de um jeito “manso” de ser e a presença de firmeza e de

¹ De acordo com Cascudo (s.d., p. 166), “Pelas regiões da pecuária vive uma literatura oral louvando o boi, suas façanhas, agilidade, força e decisão. Especialmente no Nordeste, onde outrora não havia a divisão das terras com cercas de arame, modificando a fisionomia social dos agrupamentos, motivando uma psicologia diversa, os bois eram criados soltos, livres, nos campos sem fim. Novilhos eram *beneficiados*: ferra, assinalação na orelha, castração. Cada ano os vaqueiros campeavam o gado para a apartação, separando-lhes as boiadas segundos os ferros e a inicial da ribeira. impressa a fogo na coxa. Alguns touros e bois escapavam ao cerco anual e iam criando fama de ariscos e bravios. Eram os barbatões invencíveis, desaparecidos nas serras e várzeas, bebendo em olheiros escondidos e sesteando nas malhadas distantes. Vaqueiros destemidos iam buscar esses barbatões, com alardes de afoiteza e destemor. Vezes, o boi escapava e sua fama crescia pela ribeira. Cantadores encarregavam-se de celebrar suas manhas, velocidade e poderio, outros cantadores levavam, cantando, esses versos para outras regiões. O boi ficava célebre. Um dia, inesperadamente, um vaqueiro ou um grupo surpreendia-o e corria horas e horas em seu encaço alcançando-o, derrubando-o, pondo-lhe a máscara e trazendo, ao grito do aboio vitorioso, para o curral. Como não era possível conservar esse animal fugitivo e feroz, abatiam-no a tiros, aproveitando a carne. Novas cantigas narravam sua captura, a derradeira batalha e o sacrifício. Nalguns versos o boi era transfigurado, tornava-se gigantesco, e o cantado, humoristicamente, fazia a divisão dos melhores pedaços com as pessoas conhecidas da redondeza. Bois, touros, novilhos, vacas, o ciclo do gado, possuem sua gesta gloriosa”.

obstinação para alcançar os ideais que busca. Esses dois traços podem ser considerados como marcas de humanização que conferem um caráter tranquilo, contudo determinado à rês, permitindo que, desde o princípio da narrativa, ela ganhe a simpatia do leitor em sua empreitada. Esse comportamento do animal é repetido em outro conto de Guimarães Rosa: “O burrinho pedrês”, de *Sagarana*. Em “O burrinho pedrês”, o burro, já idoso, vai fazer a sua última jornada, integrando uma comitiva que leva o rebanho para outra fazenda. O burrinho, assim como a vaca de “Sequência”, devido a sua vivência, sabe poupar os cascos para aguentar o tranco da caminhada, demonstra sabedoria ao se deparar com os homens ou mesmo com os elementos da natureza. É devido a sua obstinação e teimosia que ele se salva de uma chuva torrencial e da vazão de um córrego que transborda, retornando novamente à fazenda e completando a sua jornada.

Em “Sequência”, também há uma série de termos que, empregados ao longo do conto fazendo referência à vaca, identificam afetos humanos, tais como: “vaquinha” (ROSA, 2005, p. 107), “com disfarces” (ROSA, 2005, p. 107), “sonsa curvada a pastar, no sofrido simulamento” (ROSA, 2005, p. 107), “a vaquinha se fugira” (ROSA, 2005, p. 107), “apressava-se nela o empolgo de saudade” (ROSA, 2005, p. 108), “três vezes esperta” (ROSA, 2005, p. 109). Tal forma de caracterização, associada à determinação com que empreende a fuga, atribui traços de inteligência ao animal, produzindo um processo de antropomorfização, e conquistando ainda mais a afeição e a simpatia do leitor, fazendo-o tomar o partido da fujona, torcendo para que ela alcance o seu objetivo. Ainda, ao longo da narrativa, a persistência e a determinação da vaca são enfatizadas - “Até que outra cerca travou-a, ia deixando-a desairada. Volveu - irrompida ida: de um ímpeto então a saltou: num salto que queria ser vôo. Vencia. E além se sumia a vaca vermelha, suspensa em bailado, a cauda oscilando” (ROSA, 2005, p. 109) -, contribuindo para o processo de antropomorfização desse animal, o que permite que lhe seja conferido o status de personagem.

Os passos da vaca são guiados pelo seu desejo de retornar a sua querência, pelo seu amor à fazenda Pãodolhão: “Seguia, certa; por amor, não por acaso” (ROSA, 2005, p. 107). É esse amor o “alimento” que orienta e estimula a fuga, dotando o animal de força e de astúcia para superar os obstáculos em busca de algo que transcende a materialidade do caminho.

Transcendência e elevação

O conto principia com a busca material de uma vaca (um bem da fazenda). Contudo, a forma como o animal fujão é caracterizado, desde o início do conto, confere-lhe traços

humanos, convertendo-o de bem material em uma personagem central para o desenvolvimento da narrativa. A obstinação e a ânsia da vaca em concretizar a fuga tornam a busca uma perseguição que apresenta obstáculos a serem superados pelo animal. Mesmo o perseguidor, com seu desejo de reaver a rês e levá-la de volta à Pedra, torna-se um empecilho a ser superado. Essa percepção fica clara na maneira como o perseguidor é apresentado: como um inimigo que precisa ser evitado ao longo da jornada de retorno ao rincão natal – “E além se sumia a vaca vermelha, suspensa em bailado, a cauda oscilando. O inimigo já vinha perto” (ROSA, 2005, p. 109).

Tanto o perseguidor quanto o animal perseguido são apresentados como seres obstinados que, apesar do cansaço e dos percalços, seguem suas buscas. O caminho percorrido pela vaca contém diversos obstáculos que precisam ser vencidos para que ela possa chegar ao lugar almejado: “Se encontrava cavaleiros, sabia deles se alonjar” (ROSA, 2005, p. 107), “Aqui alta cerca a parou, foi seguindo-a, beira, beira. Dava num córrego. No córrego a vaquinha entrou, veio vindo, dentro d'água” (ROSA, 2005, p. 109), “Até que outra cerca travou-a, ia deixando-a desairada” (ROSA, 2005, p. 109).

A vaca é quem conduz a busca, tirando das mãos do homem as decisões sobre o seu próprio destino. No seu encalço, o perseguidor se restringe a seguir-lhe os passos, a enfrentar os obstáculos sem controlar o que está por vir, deixando-se conduzir pelo animal:

O rapaz, durante e tanto, montado no bom cavalo, à espora avante, galgando. Sempre e agudamente olhava. Podia seguir com os olhos como o rastro se formava. Perseguia a paisagem. Preparava-se uma vastidão: de manchas cinzas e amarelas. O céu também em amarelo. Pitavam extensões de campo, no virar do sol, das queimadas; altas, mais altas, azuis, as fumaças desmanchavam-se. O rapaz - desdobrada vida - se pensou: - "*Seja o que seja*". (ROSA, 2005, p. 109).

A tentativa de reaver o animal implica em uma postura tão obstinada do perseguidor quanto à identificada na rês perseguida. A superação do cansaço (“O rapaz ora se cansava” – ROSA, 2005, p. 108) e a ânsia de encontrar a vaca conduzem a busca noite à dentro: “Tam-se, na cegueza da noite - à casa da mãe do breu: a vaca, o homem, a vaca - transeuntes, galopando” (ROSA, 2005, p. 110). Com a perda da visibilidade em virtude do anoitecer, o perseguidor entrega-se ainda mais à busca, pois, ao não ver o caminho que percorre, é guiado por sua intuição e emoção, como também se guia a rês: “Semiluz: sós estrelas. Onde e aonde? A vaca, essa, sabia: por amor desses lugares” (ROSA, 2005, p. 110).

Ao final do conto, a vaca alcança seu rincão natal, mas seu perseguidor também a alcança. Encontrada a fujona, resta levá-la novamente à Pedra e pôr fim à tentativa de fuga. Entretanto, a busca que principiou como a recuperação de um bem material assume, nesse

ponto da narrativa, um caráter espiritual. Ao chegar à casa do Major Quitério, para onde o animal havia fugido, o rapaz que o perseguia vê-se diante das filhas do major, descobrindo na segunda delas o amor: “A uma delas, a segunda. Era alta, alva, amável. Ela se desescondia dele. Inesperavam-se? O moço compreendeu-se. Aquilo mudava o acontecido. Da vaca, ele a ela diria: - ‘É sua’” (ROSA, 2005, p. 111). Nesse ponto da narrativa, percebemos que o autor subverte o desfecho das narrativas do boi, pois a vaca, ao invés de ser sacrificada, converte-se em um presente, sendo valorizada, afinal foi através dela que o rapaz amadureceu ao longo da superação dos obstáculos, tornando-se merecedor de encontrar o amor.

Apaixonado, o rapaz presenteia a sua amada com a vaca, o que possibilita ao animal voltar a residir no seu rincão natal, permitindo que a rês realize seu intento, ao mesmo tempo em que ele conquista mais do que a simples recuperação material do animal – recuperação esta que fica em segundo plano frente à conquista amorosa. Ao fim da perseguição, quando todos os obstáculos já foram vencidos tanto pela vaca quanto pelo perseguidor, chega o momento da elevação, é a revelação de que todas as conquistas têm um preço e que nada acontece sem uma preparação prévia, no caso do conto essa preparação ocorre através do ímpeto da busca, da superação das adversidades, da persistência. Nessa parte do texto, o dado espiritual sobressai, revelando-se em um desfecho amoroso que se configura em uma prova da elevação do espírito sobre a matéria: “No mundo nem há parvoíces: o mel do maravilhoso, vindo a tais horas de estórias, o anel dos maravilhosos. Amavam-se” (ROSA, 2005, p. 111) – essa passagem final realiza uma relação entre o maravilhoso (o fantástico, o alógico, o que não é possível descrever com palavras) e o maravilhado (o eleito, aquele que venceu todos os obstáculos), resultando na elevação do transcendente sobre o comum da vida. Nessa relação, a vaca se torna a aliança, “o anel dos maravilhosos”, unindo o jovem e moça.

Pará Adumá: Mito da tradição judaico-cristã

Na tradição judaico-cristã, encontramos referências a um antigo ritual de purificação cujo elemento essencial era uma “vaca vermelha” (*Pará Adumá*), sem a qual não se poderia ocorrer a purificação no Templo Sagrado para aqueles que tiveram contato com algum morto e, portanto, encontravam-se impuros, inadequados para ingressar no Templo. *Pará Adumá* é um animal extremamente raro, pois todos os seus pelos devem ser vermelhos, sem exceção, e não pode ter carregado qualquer fardo durante toda a sua existência. Além disso, o animal deve ter pelo menos três anos, ou seja, com idade suficiente para poder procriar: “Quando uma vaca como esta era encontrada, era sacrificada próximo ao Templo, e suas cinzas,

misturadas em água e outros ingredientes, eram usadas para purificar pessoas que ficaram ritualmente impuras” (VACA, s.d.). Somente depois de ter sido purificado com as cinzas de *Pará Adumá* era permitido ao homem, anteriormente impuro, entrar no Templo.

A vaca presente no conto analisado ganha desde o princípio do texto status de personagem por meio de uma construção descritiva que lhe confere características humanas, dotando-a de inteligência e de sentimentos. Ainda a obstinação e o ímpeto de buscar o que quer aparecem como características humanas atribuídas a esse animal. Tais traços também podem ser percebidos no jovem que parte em busca da vaca fujona, aproximando o perseguidor e o animal perseguido, criando uma identificação entre ambos. Essa identificação conduz à percepção de uma organização da vida, do universo à qual todos os indivíduos estão sujeitos. A construção do sentido do conto se dá ao poucos, à medida que se avança na leitura, à medida que os obstáculos são superados pelas personagens, permitindo que se infira que sem a superação dos empecilhos nada se conquista.

A descrição física da vaca apresentada já no primeiro parágrafo permite relacioná-la, através de sua aparência, à *Pará Aduma*: “A vaquinha vermelha, a cor grossa e afundada - o tom intenso de azamar” (ROSA, 2005, p. 107). Ainda nesse parágrafo, há as seguintes passagens: “Vinha pelo meio do caminho, como uma criatura cristã” (ROSA, 2005, p. 107) e “Sacudia os chifres, recurvos em coroa” (ROSA, 2005, p. 107) que conferem à vaca, por parte do narrador, um tratamento especial, com certa sacralidade.

No conto, o jovem parte no rastro da vaca e, ao final da perseguição, encontra o amor. É de certa maneira a ideia de encontrar um pote de ouro escondido no final do arco-íris, ou melhor, a ideia de perseguir obstinadamente seu objetivo para, ao final, ser recompensado com algo que supera a matéria. A vaca tranquila e obstinada, neste caso, é a ponte que permite a passagem do material para o espiritual, podendo ser relacionada aos animais sagrados, aos totens, aos mitos, em um universo que se delineia muito próximo ao das literaturas antigas e orais (como as primeiras histórias). Ao seguir a rês fujona que possui aspecto cristão e chifres recurvos em coroa, o rapaz entrega-se à perseguição, entrega-se ao caminho que é traçado pelas patas do animal. Sem domínio de seu destino, ele persegue o animal, superando obstáculos, em uma espécie de caminho “purificador” que é “orientado” pelo animal, para, ao final da jornada, ser considerado digno, “puro” para merecer o amor que estava lhe aguardando. De maneira similar à purificação que é realizada com as cinzas de *Pará Adumá* para o ingresso no Templo - ambiente espiritual que supera a materialidade -, o caminho traçado pela rês fujona no conto também “limpa”, preparando o jovem, tonando-o merecedor

de algo que excede a matéria. O bem material, ao final do percurso, deixa de ser o mais valioso, convertendo-se em apenas um guia, uma ponte para que algo maior e mais precioso fosse alcançado: o amor.

Considerações finais

Em “Sequência” a busca que dá mote ao conto desenvolve-se no decorrer de apenas um dia. Entre a partida da Pedra e a chegada à fazenda Pãodolhão, os obstáculos são muitos, mas não são capazes de abater nem o perseguidor nem o animal perseguido. Movidos por razões diferentes, os dois aproximam-se, criando um elo que os une ao longo da empreitada. Em uma ação contínua e inquebrantável de fuga, a vaca guia o rapaz que a persegue, tirando das mãos dele as decisões sobre o seu próprio destino.

Ao término da narrativa, quando o perseguidor e o animal perseguido alcançam o que procuravam, podemos afirmar que os dois cumprem “um destino maior” (encontrar o amor: seja no retorno para a querência natal – vaca-, seja ao conhecer uma jovem para quem entrega o seu coração – rapaz-). A partir da maneira como a história (ou estória) desenvolve-se, é possível perceber que a consciência desse destino estava mais distante do rapaz do que da rês, pois ela não vacilou durante sua fuga, seguindo em frente até alcançar o final de sua jornada, o que reforça o seu traço de animal “purificador”. Enquanto ele, cansado frente aos obstáculos, pensou em desistir, mas, entregando-se ao caminho, ao destino, deu continuidade à perseguição, deixando-se “purificar”, transcendendo o material.

Resumen: Guimarães Rosa publicó, en 1962, el libro *Primeiras estórias*, con 21 cuentos que tienen como tema central cuestiones acerca de la existencia humana. En esos textos, percibimos un intento de recuperar, en el discurso literario, los dialectos regionales y los aspectos culturales de la región agreste del Estado de Minas Gerais. Con imágenes, sonidos y estructuras que no forman parte de la norma establecida por los patrones urbanos, Rosa creó enredos que reconstruyen, en la escrita, el habla del pueblo que vive en ese espacio y remiten a los elementos populares. El cuento seleccionado para este estudio es un ejemplo de ese tipo de construcción. “Sequência”, décimo texto de *Primeiras estórias*, presenta la historia de una búsqueda: un muchacho, hijo del dueño de una hacienda, intenta recuperar la vaca que se le huyó. En el proceso de búsqueda, encontramos la presencia de trazos de la cultura popular que forman parte del enredo. Desde ese reconocimiento, proponemos un análisis que considera esos elementos, eligiendo como punto central el empleo de la vaca como principiante de la acción narrativa, pues, en la mayoría del texto, la caracterización de ese animal asume aspecto humano y, incluso, sagrado, conduciendo para un desenlace que permite la transcendencia del espíritu sobre la materia.

Palabras-clave: Búsqueda. Destino. Elevación.

Referências

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 33. ed. São Paulo: Editora Cultrix, 1994.

CASCUDO, Luis da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. 10. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, [s.d.].

RAMA, Ángel. Os processos de transculturação na narrativa latino-americana. In: AGUIAR, Flávio; VASCONCELOS, Sandra Guardini T. (Orgs). *Ángel Rama: literatura e cultura na América Latina*. Tradução de Raquel la Corte dos Santos e Elza Gasparotto. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2001, p. 209-238.

ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. 1. ed. Especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

VACA vermelha. Perguntas e respostas. *Beit Chabad*. [s.d.]. Disponível em: <<http://www.chabad.org.br/interativo/faq/vermelha.html>>. Acesso em: 28 mar. 2011.

A inadaptação em Água viva, de Clarice Lispector

Anderson Proença de Andrade*
Silvia Niederauer**

Escuta: eu te deixo ser, deixa-me ser então.
Clarice Lispector

Resumo: O objetivo, neste artigo, é realizar uma releitura da narrativa *Água viva*, publicada em 1973 por Clarice Lispector, acerca do sentimento de inadaptação do sujeito na modernidade e, diante dos presságios do período que se convencionou chamar de pós-modernidade. Trata-se metodologicamente de uma pesquisa eminentemente bibliográfica, de caráter comparativo e dialético, cujos principais eixos teóricos são os estudos O mal estar na civilização, do psicanalista Sigmund Freud, e O drama da linguagem, do crítico literário Benedito Nunes. Nela, evidenciar-se-á como, na narrativa supracitada há claro exemplo da epifania e o da fragmentação da narrativa que norteia a obra clariceana.

Palavras-chave: Psicanálise. Epifania. Clarice Lispector.

Considerações Iniciais

Quando em 1943, Clarice Lispector, publica seu primeiro romance, **Perto do coração selvagem**, um fluxo de estranhamento se forma no panorama da literatura brasileira e da crítica. O estranhamento causado era justificável: tratava-se, para usar o termo escolhido por Antonio Candido em **Vários escritos** (1970), do raiar de uma escritora que, aos dezenove anos, publicava um livro de forte caráter existencialista, quando estavam ainda em voga os romances que tematizavam a seca e as suas consequências.

A obra de Clarice Lispector sempre se mostrou ímpar no panorama da literatura brasileira porque soube, desde cedo, com prisma introspectivo, investigar o imaginário, o psicológico do homem em busca de um referencial em um mundo que se apresentava, cada vez mais individualista, sob a proposta do capitalismo. Se a investigação não lograr êxito não deve ninguém crer que se trata de uma literatura falha, pois como adverte Clarice, “esta é a vida vista pela vida. Posso não ter sentido, mas é a mesma falta de sentido que tem a veia que pulsa”¹.

Pretende-se, portanto, por meio dessa pesquisa desenvolver uma investigação acerca de como se dá, em **Água viva**, narrativa publicada em 1973, o sentimento de inadaptação do ser humano ao mundo que o excluía. De caráter eminentemente bibliográfico, a pesquisa tem

* Acadêmico do curso de Letras Português – Centro Universitário Franciscano (UNIFRA).

** Prof^a Dr. do curso de Letras – UNIFRA.

¹ LISPECTOR, Clarice. *Água Viva*. São Paulo: Francisco Alves, 1993, p. 18. Todas as demais citações da supracitada narrativa foram tiradas dessa edição, passando-se apenas a indicar o número das páginas correspondentes.

como principal eixo teórico os estudos **O mal-estar na civilização** (1996), de Sigmund Freud e **O drama da linguagem** (1989), de Benedito Nunes, de modo a contemplar os principais aspectos da escrita clariceana, evidenciando o modo pelo qual **Água viva** se articula ao contexto no qual está inserido, bem como a fragmentação do indivíduo por meio de uma escrita igualmente fragmentada.

Referencial Teórico

Clarice Lispector não soube deixar de construir uma obra de ficção essencialmente introspectiva – daí a importância da influência de Marcel Proust, James Joyce e Virginia Woolf em sua escrita. Para Lispector, fazer literatura era mergulhar profundamente na intimidade dos personagens (ou talvez em sua própria intimidade) e investigar os seus cernes existenciais. Essa investigação, no entanto, não tem um caráter alienante, pois cabe a ela, sobretudo, evidenciar as representações do homem incapaz de adaptar-se em uma civilização, atordoado pelas Primeira e Segunda Guerra Mundial, Guerra Fria, Guerra no Vietnã etc. O contexto brasileiro, nesse momento, será marcado pela ausência de democracia, própria do momento ditatorial em que a América Latina se encontrava. Daí a nítida presença de personagens desolados e perplexos ante a própria existência. O desfecho é sempre uma narrativa rica em características poéticas que, momentaneamente, se complementam ao fluxo psicológico dos personagens.

A desoladora falta de referência social a que o indivíduo da modernidade acabou por tornar-se vítima resultou no afastamento e fuga sociais deste. Conforme Freud “surge, então uma tendência a isolar tudo que pode tornar-se fonte de desprazer, a lançá-lo para fora e criar um puro ego em busca de prazer, que sofre o confronto de um ‘exterior’ estranho e ameaçador”².

No entanto, essa depuração traz consequências psicanalíticas que podem desarticular o ideal de felicidade, o da “experiência de intensos sentimentos de prazer” (p. 76-77). Segundo o autor de **O mal-estar na civilização**, o indivíduo, ao isolar-se do mundo externo principia a dar forte terreno sensorial a muitos distúrbios patológicos, visto que em um espaço coletivo como a sociedade o é, comunicação e expressão tornam-se atos imprescindíveis àquele

² Freud, Sigmund. O mal-estar na civilização. In:_____. *Obras completas de Sigmund Freud*. Ed standard brasileira. v. 21. Rio de Janeiro: Imago, 1996. Todas as demais citações deste estudo foram tiradas dessa edição, passando-se apenas a indicar o número das páginas correspondentes.

indivíduo do século XX que pretende fazer de sua estada à vida uma oportunidade de constituir a felicidade coletiva como ato oriundo da felicidade individual.

Não por acaso, as representações artísticas brasileiras irão tematizar o caos da guerra e propor reformulações políticas a partir da arte, percebíveis, por exemplo, em poemas drummondianos de **A rosa do povo**, ou na proliferação de inúmeras vanguardas europeias. Com a prosa de Clarice Lispector não será diferente. A busca desesperada por uma felicidade individual com direções para a interioridade é marca forte na ficção da autora e dá-se a partir da epifania a que os personagens são submetidos. Segundo Sá (1993, p. 15), há na obra de Clarice um “pólo epifânico, constituído pelos procedimentos de beleza, que revelam o ser num dado momento excepcional e convidam a personagem a reviver a própria existência”.

A partir da epifania, questões como *ser/linguagem*, *existir/escrever* e *sentir/pensar* tornam-se preocupações da escritora em um mundo fatalmente disseminado de crenças humanistas. **Água viva** assim como **A paixão segundo G. H.**, **Um sopro de vida** e **A hora da estrela** são narrativas marcadas por apresentarem protagonistas narradoras “que se deparam com o fato de precisarem narrar fazendo uso de palavras que enquanto signos, não tem possibilidade de expressar inteiramente o objeto. Desse modo, essas personagens experimentam um embate com a linguagem” (VIEIRA, 2004, p. 33).

Água viva ou a inadaptação nas entrelinhas de uma ficção fragmentada

Água viva apresenta-se com um enredo significantemente poético. A narradora é uma pintora que escreve para o antigo amante. Ao esquecer as tintas e tentar expressar-se através das palavras, acaba unindo arte e vida. Essa união resulta em uma ficção fragmentada intrinsecamente relacionada como o processo fragmentário do indivíduo em que as ideias ganham a expressão de uma aquarela confessional.

Por meio de seus enxertos dá a impressão de uma narrativa que se constrói na medida em que é lida, um *texto-placenta* como sugere Clarice Lispector: “Estou esperando a próxima frase. É questão de segundos. Falando em segundos pergunto a você se você aguenta que o tempo seja hoje e agora e já. Eu aguento porque comi a placenta” (p. 40). Esta estratégia narrativa, segundo Nolasco (2001, p. 26), não é ocasional, pois

[...] ao levar um fragmento-crônica para dentro da fragmentação textual do livro a autora ficcionaliza aquele eu pessoal do pequeno texto. Diante dessa prática e desse eu enviesado, o que resta no cenário escritural é um eu fragmentado, que ali ressurge a partir de marcas arcaicas de um eu pessoal superposto. Nessa prática escritural, Clarice dissolve qualquer noção de gênero, deixando-nos a possibilidade inclusive, de esses textos virem a ser considerados como um extenso diário da autora: é um diário no qual verdade e ficção se complementam, Autor e autor se confundem,

perdendo o seu antigo papel para ressurgirem multiplicados como atores no espetáculo da escrita.

“Inútil querer me classificar; eu simplesmente escapulo não deixando, gênero não me pega mais” (p. 17), revela a autora-narradora. De acordo com Freud (1996, p. 85),

contra o temível mundo externo, só podemos defender-nos por algum tipo de afastamento dele, se pretendermos solucionar a tarefa por nós mesmos. Há, é verdade, outro caminho, e melhor: o de tornar-se membro da comunidade humana e, com auxílio de uma técnica orientada pela ciência, passar para o ataque à natureza e sujeitá-la à vontade humana.

Portanto, para Clarice, escrever literatura, ao contrário do que muitos críticos literários cogitam, não era meramente perder-se em enlevos introspectivos, mas apontar o cotidiano alienado do indivíduo moderno engatinhando para a pós-modernidade, representar esse indivíduo solitário, néscio em ética e cidadania, e incapaz de perceber a importância de ser parte de um conjunto maior – a sociedade. Por estar fragmentado no meio social, o indivíduo desolado da modernidade passa a ver-se sem espaço; ambiciona, portanto, tempo na luta por uma unidade interior, tal qual a autora-narradora de **Água viva**:

Meu tema é o instante? meu tema de vida. Procuo estar a par dele, divido-me milhares de vezes quanto os instantes que decorrem, fragmentária que sou e precários os momentos – só me comprometo com a vida que nasça com o tempo e com ele cresça: só no tempo há espaço para mim. (p. 14).

Para a autora-narradora sobressai um desejo de viver o hoje: “a invenção do hoje é o meu único meio de instaurar o futuro” (p. 17). Conforme Freud (p. 84), o propósito de toda e qualquer vida reside no chamado programa do princípio do prazer. No entanto, essa satisfação trata-se de um prazer repentino, “produz tão-somente um sentimento de contentamento muito tênue”. Portanto, eis em **Água viva**, o instante-já:

Neste instante já estou envolvida por um vago desejo difuso de maravilhamento e milhares de reflexos de sol na água que corre da bica na relva de um jardim todo maduro de perfumes, jardim e sombras que invento já e agora e que são o meio concreto de falar neste meu instante de vida. Meu estado é o de jardim com água correndo. Descrevendo-o tento misturar palavras para que o tempo se faça. O que te digo deve ser lido rapidamente como quando se olha. (p. 21).

O instante-já é uma característica do indivíduo moderno e, sobretudo, pós-moderno. De acordo com o psicanalista austríaco, “a civilização está obedecendo às leis da necessidade econômica” (p. 109), o que significa dizer que, consente a exploração. Desse modo não há indivíduo uno, visto que a felicidade significa a ausência plena de sofrimento ou desprazer, mas uma pessoa que “se torna neurótica porque não pode tolerar a frustração que a sociedade lhe impõe” (p. 94). O instante-já da pintora de **Água viva** é veloz, tão veloz que a leva a

mergulhar no breu e no claro de sua interioridade apenas por instantes, instantes que não bastam:

Mas o instante-já é um pirilampo que acende e apaga, acende e apaga. O presente é o instante em que a roda do automóvel em alta velocidade toca minimamente no chão. E a parte da roda que ainda não tocou, tocará num imediato que absorve o instante presente e torna-o passado. Eu, viva e tremeluzente como os instantes, acendo-me e apago, acendo e apago, acendo e apago. Só que aquilo que capto em mim tem, quando está sendo agora transpasso em escrita, o desespero das palavras ocuparem mais instantes que um relance de olhar. *Mais que um instante, quero o seu fluxo.* (p. 20, grifo nosso).

“Perco a identidade do mundo em mim e existo sem garantias. Realizo o realizável, mas o irrealizável eu vivo e o significado de mim e do mundo e de ti não é evidente” (p. 77). A autora-narradora de **Água viva** sabe de sua condição de mal-estar, tem consciência de sua fragmentação; porém, não tenta esconder a sua posição desconfortável e desoladora, encarara sem medo a vida, porque existe a tinta e a palavra. Decerto há nessa entrega às tintas e palavras a ideia psicanalítica de que “a felicidade [...] é algo essencialmente subjetivo” (p. 96):

Eu não tenho enredo de vida? Sou inopinadamnete fragmentária. Sou aos poucos. Minha história é viver. E não tenho medo do fracasso. Que o fracasso me aniquile, quero a glória de cair. Meu anjo aleijado que se desajeita esquivo, meu anjo do céu para o inferno onde vive gozando o mal. (p. 78).

Existe a tinta e a palavra, o diálogo com o antigo amado. Clarice em **Água viva** almeja fazer sua personagem representar, de modo que estar com a máquina de escrever ou os pincéis à mão seja equivalente a estar em um palco. Porém, quando a autora-narradora tenta expressar, através da escrita, as imagens da tela, surge a epifania: “O que pintei nessa tela é passível de ser fraseado em palavras?” (p. 15). “É tão estranho ter substituído as tintas por essa coisa estranha que é a palavra” (p. 27). No entanto, o estranhamento deve ser vencido para que a pintora ilumine seu cotidiano, e torne-se carente de compreensão, ou seja, da presença do antigo amante, do outro, daquele que deve ajudá-la a tornar-se uma grande unidade:

Tente entender o que pinto e o que escrevo agora. Vou explicar: na pintura como na escritura procuro ver estritamente no momento em que vejo e não ver através da memória de ter visto num instante passado. O instante é este. O instante é de uma iminência que me tira o fôlego. O instante é em si mesmo iminente. Ao mesmo tempo que eu o vivo, lanço-me na sua passagem para outro instante. (p. 81).

Ainda que lutar com palavras seja uma luta vã, parafraseando Drummond, a pintora as encara, pois é luta em direção ao interior, por refúgios que a permitam “possuir os átomos do tempo” (p. 13) e acomodá-la no “atrás do que fica atrás do pensamento” (p. 17). A escrita,

aliada à pintura, a torna livre do alienado cotidiano do mundo externo, porém não de sua precária e inadaptável fragmentação. Ela não se relaciona ludicamente com as palavras, a sua relação com as palavras é de corpo-a-corpo, “com uma desenvoltura de toureiro na arena” (p. 13).

Quem me acompanhe que me acompanhe: a caminhada é longa, é sofrida mas é vivida. Porque agora te falo a sério; não estou brincando com palavras. Encarno-me nas frases voluptuosas e ininteligíveis que se enovelam para além das palavras. E um silêncio se evola sutil do entrechoque das frases. (p. 25).

Segundo Nunes (1989, p. 157), além de significativamente poética, *Água viva* é narrativa transgressora dos padrões da linguagem e dos gêneros literários. Ainda, de acordo com o crítico:

À falta de melhor palavra, *ficção* é o nome equívoco desse texto fronteiro inclassificável, que está no limite entre literatura e experiência vivida. Fluido quanto a matéria, *Água viva* não tem outra história senão a do fluxo de uma meditação erradia, apaixonada, ao sabor da variação de certos temas gerais. A maneira que a romancista chamara de “estilo de humildade” torna-se aqui um improviso, no sentido musical do termo. As pioneiras e mais constantes variações incidem sobre o ato de escrever, trazendo ao primeiro plano o debate contínuo entre a escritora e a sua vocação, entre a escritora e as palavras.

“Sei o que estou fazendo aqui: estou improvisando. Mas que mal tem isso: improviso como no jazz improvisam música, jazz em fúria, improviso diante da platéia” (p. 27). Esse improviso a qual Nunes se refere, é justificativo: trata-se de expressar as sensações por meio das palavras, como quando a autor-narradora descreve a dama-da-noite e seu odor:

Dama-da-noite tem perfume de lua cheia. É fantasmagórica e um pouco assustadora e é para quem ama o perigo. Só sai de noite com o seu cheiro tonteador. Dama-da-noite é silente. E também da esquina deserta e em trevas e dos jardins de casas de luzes apagadas e janelas fechadas. É perigosíssima: é um assobio no escuro, o que ninguém aguenta. Mas eu aguento porque amo o perigo. (p. 64).

Sá (1993, p. 17) identifica na obra clariceana duas faces do ser. De acordo com a autora, os seres possuem para Clarice “uma face visível, sensorial, capaz de ser escolhida pela linguagem, uma face concreta, alcançável” e outra “obscura e misteriosa, talvez impossível de se escrever. Talvez a linguagem não a atinja nunca. Essa face não se entrega ao signo que se multiplica e se condensa e forma núcleos”. Daí a presença do *it*, do *isto*, e do *é*, que, na busca impossível do inexpressivo, desgastam o signo.

Profundamente crítica em relação à realidade que a cercava, Clarice não deixou de tematizar a própria vida de escritor, vida que pode, sim, contribuir no acesso ao conhecimento, desde que a individualização não o faça parecer um indivíduo fora do conjunto de convenções que forma a vida social. Freud (p. 137) subordina “o sentimento de culpa como

o mais importante problema no desenvolvimento da civilização”. A autora-narradora, embora apaixonada pela arte, embora arrebatada pela dama-da-noite que a faz não ter medo do perigo, sofre essa ambiguidade, pois o isolamento do ato de escrever a prende em mundo mecanicista, reduzindo-a a um objeto. De acordo com os apontamentos de **O mal-estar na civilização** “os instintos do ego e os instintos objetivos se confrontam mutuamente” (p. 121):

O que sou neste instante? Sou uma máquina de escrever fazendo ecoar as teclas secas na úmida e escura madrugada. Há muito já não sou gente. Quiseram que eu fosse um objeto. Sou um objeto. Que cria a nós todos. Ela exige. O mecanicismo exige e exige a minha vida. Mas eu não obedeco totalmente: se tenho que ser um objeto, que seja um objeto que grita. Há uma coisa dentro de mim que dói. Ah como dói e como grita pedindo socorro. Mas faltam lágrimas na máquina que sou. Sou um objeto sem destino. Sou um objeto nas mãos de quem? Tal é o meu destino humano. O que me salva é o grito. Eu prometo em nome do que está dentro do objeto atrás do atrás do pensamento- sentimento. Sou um objeto urgente. (p. 91-92).

Água viva em tudo é sugestiva. Os fragmentos-crônica deixam entre si inúmeras possibilidades de interpretação. As variadas interpretações são possíveis devido à escritura clariceana se mostrar sempre com muito ímpeto, sempre muito inacabada, descontínua e, principalmente fragmentada. **Água viva** é sempre uma continuação – é o que diz a autora narradora ao escrever ao seu antigo amante: “Tudo acaba mas o que te escrevo continua. O que é bom. O melhor ainda não foi escrito. O melhor está nas entrelinhas” (p. 100).

As entrelinhas servem para por à prova a consciência crítica do leitor, servem para trazer a chave, aquela chave a que Drummond sugeria que sempre se trouxesse, a fim de desvendar o processo do escrever. Clarice deixa em **Água viva** muito de aqueles “o quê” desvendar. Porém, o processo epifânico se conclui e tem como desfecho a iluminada descoberta de que a arte do amor reside no indivíduo amar com humildade a sua própria interioridade. Com base nos pressupostos freudianos, “no auge do sentimento de amor, a fronteira entre ego e objeto ameaça desaparecer. Contra todas as provas dos sentidos, um homem que se ache enamorado declara que ‘eu’ e ‘tu’ são um só, e está preparado para se conduzir como se isso constituísse um fato” (p. 75). É perceptível, portanto, no desfecho de **Água viva**, uma nítida preservação da utopia por uma interioridade una, incapaz de ser deteriorada pelas desordens da civilização:

E eis que depois de uma tarde de “quem sou eu” e de acordar à uma hora da madrugada ainda em desespero – e eis que às três horas da madrugada acordei e me encontrei. Fui ao encontro de mim. Calma, alegre, plenitude sem fulminação. Simplesmente eu sou eu. E você é você. É vasto, vai durar. [...] Olha para mim e me ama. Não, tu olhas para ti e te amas. É o que está certo. O que te escrevo continua e estou enfeitada. (p. 101).

Essa busca incessante por uma interioridade não exclui o niilismo e o caráter neurastênico oriundos das desordens. A escrita de Clarice é acima de tudo representação incapaz de alienar-se dos fatos que permearam o final do século XX, e que, através de elos introspectivos entre arte e vida almeja um fluxo de consciência.

Considerações Finais

Por meio desse artigo que ora se conclui, é possível perceber a importância da narrativa **Água viva**, de Clarice Lispector. Nela, a renomada escritora apresenta a inadaptação de uma personagem fragmentada que, ao tentar expressar-se através das palavras, cria uma escrita, a saber, também fragmentada, em que se percebe a crise da estrutura romanesca.

A fragmentação do indivíduo, a crise das representações e o auge do capitalismo como ideologia dominante foram entendidas, nesta pesquisa, como consequências da modernidade e do período do qual estamos vivendo e que se convencionou chamar de pós-modernidade.

Entende-se assim que, em **Água viva**, Clarice soube representar com uma profunda sondagem psicológica os impasses existenciais do indivíduo do século XX, desgastado da convivência agressiva e desintegrada da imensa civilização que se formou. Portanto, a obra de Clarice Lispector merece ser lida não apenas porque é de uma extrema e extraordinária sensibilidade, mas também porque é representação de um período do qual temos que ter pleno conhecimento, a fim de melhor compreender as relações humanas nas práticas sociais de hoje.

Abstract: In this article, it was aimed to make a new interpretation of the narrative *Água viva*, which was published by Clarice Lispector in 1973, about the feeling of inadequacy of the subject in modernity, before the omens of the period that was determined to name post-modernity. It is methodologically a bibliographic research, of comparative and dialectical character, whose the main theoretical axes are the studies *O mal estar na civilização*, written by the psychoanalyst Sigmund Freud, and *O drama da linguagem*, written by the literary critic Benedito Nunes. In it, it will be evidenced how, in this narrative, there is a clear example of the epiphany and the fragmentation of the narrative that guides the work of Clarice Lispector.

Keywords: Psychoanalysis. Epiphany. Clarice Lispector.

Referências

CANDIDO, Antonio. No raiar de Clarice Lispector. In: _____. *Vários escritos*. São Paulo: Duas cidades, 1970.

FREUD, Sigmund. O mal-estar na civilização. In: _____. *Obras completas de Sigmund Freud*. Ed standard brasileira. Vol.21. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.

NOLASCO, Edgar César. *Clarice Lispector: nas entrelinhas da escritura*. São Paulo: Annablume, 2001.

NUNES, Benedito. *O drama da linguagem: universo de Clarice Lispector*, São Paulo, 1989.

SÁ, Olga de. *Clarice Lispector: a travessia do oposto*. São Paulo. Annablumme. 1993.

VIEIRA, Telma Maria. *Clarice Lispector: uma leitura instigante*. São Paulo. Annablume, 2004.

Identidade e diferença em Desonra de Coetzee

Camila De Carli*

Resumo: Adentrar num olhar sob a identidade e a diferença é buscar interpretar, identificar e significar culturas, relações sociais e lugares distintos. A identidade busca descrever e significar um indivíduo. Este trabalho visa a identificar e a significar, na obra **Desonra**, de John Maxwell Coetzee, através desses conceitos, as culturas, as relações sociais, os lugares distintos, e a busca de uma construção de nova identidade nacional, em uma sociedade traumatizada, após o regime de segregação racial, o Apartheid. Esse regime foi praticado na África do Sul, que reservava aos negros, asiáticos e mestiços condições de vida precárias. Para esta análise, as bases teóricas introdutórias serão de autores como Stuart Hall, Kathryn Woodward, Tomaz Tadeu da Silva e Vila Maior.

Palavras-chave: Identidade. Diferença. Desonra.

Identidade e diferença: conceitos introdutórios

Partindo de conceitos introdutórios sobre identidade e diferença, através de autores como Tomaz Tadeu da Silva, Stuart Hall, Kathryn Woodward, Vila Maior, este trabalho objetiva analisar esses aspectos na obra **Desonra** de John Maxwell Coetzee, cuja obra representa uma sociedade traumatizada, em busca da sua real identidade e da sua reconstrução nacional.

Adentrar num olhar sob a identidade e a diferença é buscar interpretar, identificar e significar culturas, relações sociais e lugares distintos. A identidade busca descrever e significar um indivíduo. Stuart Hall (2000, p. 91), de forma explícita e clara, afirma que a identidade é simplesmente aquilo que se é: “sou brasileiro”, “sou negro”, “sou heterossexual”, “sou jovem”, “sou homem”. A identidade assim concebida parece ser uma positividade (“aquilo que sou”), uma característica independente, um “fato” autônomo. Nessa perspectiva, a identidade só tem como referência a si própria: ela é autocontida e autossuficiente, porém a identidade é formada através de relações.

Em diferentes momentos da vida cotidiana, são assumidas identidades diferentes. As identidades são produzidas em momentos particulares no tempo. Tem caráter classificatório e diferenciado, alguma característica essencial que diferencia um grupo de outro. É contingente, algo que é indeterminado, que depende do meio social, de histórias particulares.

Partindo para a relação entre a identidade e a diferença, Silva (2000, p. 89-90) afirma que a elas têm que ser representadas. Estão estreitamente ligadas a sistemas de significação. A identidade é um significado - cultural e socialmente atribuído. Para a teoria cultural

* Mestranda em Letras – Literatura Comparada pela URI - Campus Frederico Westphalen.

contemporânea, a identidade e a diferença estão estreitamente associadas a sistemas de representação.

Em relação à diferença, a identidade não é o oposto da diferença, depende antes da diferença para existir. A diferença é aquilo que separa uma identidade de outra, estabelecendo distinções, frequentemente na forma de oposições (SILVA, 2000, p. 40). A diferença é aquilo que o Outro é, em oposição à identidade, que é aquilo que se é. A diferença pode ser construída negativamente por meio da exclusão ou da marginalização daquelas pessoas que são definidas como “outros” ou forasteiros. Por outro lado, ela pode ser celebrada como fonte de diversidade, heterogeneidade e hibridismo, sendo vista como enriquecedora: é o caso dos movimentos sociais que buscam resgatar as identidades sexuais dos constrangimentos da norma e celebrar a diferença (SILVA, 2000, p. 50).

É nesse sentido que o conceito de diferença irá interferir na análise de **Desonra**, mostrando as relações entre a identidade nacional e as diferenças que existem no mesmo país e que fazem toda a diferença no contexto da narrativa.

Por outra perspectiva, Silva (2000, p. 75-76) ressalta que a diferença que vem em primeiro lugar. Para isso seria preciso considerar a diferença não simplesmente como resultado de um processo, mas como O processo mesmo pelo qual *tanto* a identidade *quanto* a diferença (compreendida, aqui, como resultado) são produzidas.

É por meio da representação, assim compreendida, que a identidade e a diferença adquirem sentido. É por meio da representação que, por assim dizer a identidade e a diferença passam a existir. Representar significa, neste caso, dizer: “essa é a identidade”, “a identidade é isso”. (SILVA, 2000, p. 91).

Assim, é por meio da representação que a identidade e a diferença se ligam a sistemas de poder. Quem tem o poder de representar tem o poder de definir e determinar a identidade. É por isso que a representação ocupa um lugar tão central na teorização contemporânea sobre identidade e nos movimentos sociais ligados à identidade. Questionar a identidade e a diferença significa, nesse contexto, questionar os sistemas de representação que lhe dão suporte e sustentação (SILVA, 2000, p. 91).

Neste trabalho, busca-se identificar a nova identidade nacional que surge em um país que está em fase de reconstrução, marcado por racismo, injustiças e sofrimento. O conceito de identidade nacional traz à tona os aspectos que devem ser relevantes para que uma sociedade possa se reestruturar, como por exemplo, a história, a linguagem, a formação étnica, literária e cultural do país. Nesse sentido, Vila Maior define que

a identidade nacional concilia três tipos de discurso, profundamente relacionados entre si e vinculados a três dimensões temporais: um discurso de exaltação do passado, outro de exaltação do presente e outro que alveja, com objetivos definidos, o futuro. Poderíamos afirmar que a identidade é insígnia desse povo, aquilo que marca um processo amplo de recepção, transmissão e/ou revisão de um passado comum, de ação no presente, alvejando o futuro, essa insígnia é o que caracteriza esse povo, do ponto de vista bio-psicológico, cultural, histórico e literário. (MAIOR, 1996, p. 44).

Assim, os discursos do passado, presente e futuro contribuem para a formação de uma identidade nacional, e para que esse processo seja consolidado é preciso que a identidade nacional esteja em conflito, já que é preciso reconstruí-la. É por isso que Silva (2000, p. 25) afirma que as identidades em conflito estão localizadas no interior de mudanças sociais, políticas e econômicas, mudanças para as quais elas contribuem.

As identidades nacionais não são coisas com as quais nós nascemos, mas são formadas e transformadas no interior da representação (HALL, 2005, p. 48). As identidades nacionais representam o resultado da reunião da nação como moderno estado-nação, quanto algo mais antigo e nebuloso; e como domicílio, uma condição de pertencimento, oferecendo tanto a condição de membro do estado-nação político quanto uma identificação com a cultura nacional (HALL, 2005, p. 58).

Quanto ao significado de identidade, ao examinar sistemas de representação, é necessário compreender a relação entre cultura e significado.

A representação inclui as práticas de significação e os sistemas simbólicos por meio dos quais os significados são produzidos, posicionando-os como sujeito. É por meio dos significados produzidos pelas representações que damos sentido à nossa experiência e àquilo que somos. Podemos inclusive sugerir que esses sistemas simbólicos tornam possível aquilo que somos e aquilo no qual podemos nos tornar. A representação, compreendida como um processo cultural, estabelece identidades individuais e coletivas e os sistemas simbólicos nos quais ela se baseia fornecem respostas às questões: quem eu sou? O que eu poderia ser? Quem eu quero ser? (SILVA, 2000, p. 17).

Nesse sentido, a identidade, através do discurso e dos sistemas de representação, é mostrada através de lugares, a partir dos quais os indivíduos podem se posicionar e podem falar, caracterizando assim as diferentes identidades.

Contexto histórico: África do Sul pós-apartheid

A narrativa de **Desonra** inicia narrando a história de um professor de literatura, que sofre uma grande desilusão amorosa e acaba se envolvendo em um escândalo com uma aluna muitos anos mais nova. Para seguir sua vida, muda-se temporariamente para a casa da filha, numa fazenda próxima à Cidade do Cabo, e é exatamente nesse lugar que a história se

desenvolve, dando ênfase para a formação de uma nova identidade nacional e de uma nação que vive sob uma nova época, o pós-apartheid e suas consequências.

O *Apartheid* foi um regime de segregação racial, imposto no início do século XX, pelo governo sul-africano, que reservava aos negros, asiáticos e mestiços condições de vida precárias, porém, dando aos brancos muitos privilégios. Em 1948, logo após a segunda Guerra Mundial, os sul-africanos “brancos” elegeram um governo do Partido Nacional simpático à causa nazi. Nas décadas que se seguiram, o *apartheid* consolidou-se. O sistema foi abolido em 1994 nas primeiras eleições verdadeiramente democráticas (BLASER, 2010).

Esse movimento – que levou os *intrusos* coloniais a ocupar o território e subjugar seus habitantes – não foi linear, tampouco unívoco. Ao contrário, os registros das lutas prolongadas por terras e poder mostram que o significado de “raça” passou por inúmeras mudanças e transformações. Esse processo continua a desdobrar-se, mesmo depois do fim do *apartheid*, forjando novos sentidos à ideia de “raça” e (re)significando antigas formas de exclusão. (BLASER, 2010, p. 113).

Com a implementação da Lei de Registro da População, de 1950, que separou a população da África do Sul em quatro grupos, denominados europeus, asiáticos, “mestiços” e “nativos”, o governo lançou os alicerces de um sistema com base na divisão “racial”. Essa lei facilitou a edificação de uma sociedade segregada, regida por normas diferentes e múltiplas, atribuindo direitos e obrigações igualmente diferenciadas, com base na raça. Da mesma forma, os lugares públicos frequentados pelos negros e pelos brancos eram distintos.

No ano de 1990, foram legalizados os partidos políticos interditos, foram libertados os presos políticos e revogadas algumas leis do apartheid. Em abril de 1994, nas primeiras eleições democráticas, Nelson Mandela assume o poder, representando a maioria de população negra e marca o fim de várias décadas de conflito e discriminação sob o regime do *apartheid*.

Após as primeiras eleições, a África do Sul, repentinamente, se tornou uma sociedade multicultural e mista com pessoas de uma miríade de origens, dotadas de direitos iguais, liberdade de associação e de movimento. Aqueles que foram ensinados, através das estruturas políticas, sociais e econômicas, a viver separados já estavam, “de boa ou má vontade, bem-sucedidos ou não, envolvidos em um dos mais profundos ajustamentos psicológicos coletivos do mundo contemporâneo” (STEYN, 2001a apud BLASER, 2010). A abolição do regime do *apartheid* possibilitou acesso a espaços, independente de sua origem “racial”, e a contestação de fronteiras consagradas pelos conceitos reificados das identidades raciais (BLASER, 2010).

Ao longo de séculos, na África do Sul emergiu um regime “racial” específico, no qual a “raça” foi conectada à classe de maneira estrita e complexa. Durante muito tempo, o conceito de “raça” foi operado de modo fluido. Entretanto, quando o *apartheid* firmou suas bases legais e estritas, as categorias “raciais” oficialmente

prescritas dividiram a sociedade de modo inequívoco. (BLASER, 2010, p. 134 e 135).

Segundo Filipi, após a destruição da sociedade civil pela violência alargada dos ciclos de represálias e contra-represálias, o primeiro passo para a reconciliação é acabar com a reciprocidade negativa, tendo como pré-requisitos a aceitação da humanidade do outro e o respeito pela sua dignidade. O objetivo da reconciliação vai mais longe e decorre da satisfação das necessidades de verdade e justiça, ligados à luta contra a impunidade e a defesa dos direitos humanos.

A reconciliação enfrenta alguns desafios como a superação do trauma e do medo, que passa pela reconstrução psicológica e a superação da cultura de violência, criando bases para uma coexistência pacífica. Outro dos desafios será o facto deste processo começar numa altura de mudança rápida, mas em que se continua a viver na proximidade física do inimigo. No caso da África do Sul, a reconciliação era inevitável, precisamente porque, a comunidade negra e comunidade branca partilham o mesmo espaço sociogeográfico, mas também se deve ter em conta que as experiências de reconciliação variam consoante os casos e estão fortemente dependentes da vontade e das decisões políticas (FILIPE, s.d., p. 3).

Nevile Alexander (2006, p. 113) afirma que construir uma nação, ou promover a unidade nacional é um dos objetivos históricos da África do Sul pós-*apartheid* – uma nova comunidade histórica que e que traz um vasto arco de questões, tais como liderança de classe, conteúdo de classe do movimento nacional (nacionalista), natureza e possibilidade de coesão social, entendimento do que seja uma política multicultural, comunicação intercultural, entre outras coisas.

E esses aspectos estão diretamente relacionados com a obra **Desonra** de Coetzee, que marca, através de vários acontecimentos, essa tentativa de buscar construir uma nova identidade para aquele país.

No pós-*apartheid*, as pessoas “negras” e “brancas” vivem juntas numa sociedade democrática, na qual todos têm direitos e deveres iguais apesar da sua “raça”. Enfim, isso é o que se espera de uma nação como a África do Sul, que seja estabelecida uma nova ordem pós-*apartheid*, que seja possível uma sociedade sem raças e sem classes.

Desonra: uma análise a partir da identidade e diferença

Desonra (1999) de Coetzee reflete aspectos da identidade nacional da África do Sul, após o *Apartheid*. Os conflitos do texto refletem um acerto de contas entre brancos e negros. De negros, que por muito tempo passaram por humilhações, por maus tratos, por situações desumanas. E dos brancos, que passaram a aceitar uma nova sociedade, porém sofrendo com vingança que a todo momento era aplicada pelos negros. Na primeira parte do livro, as

desilusões amorosas do professor de Literatura, são temas principais. Desde o envolvimento com a aluna até sua decisão em partir para a casa da filha, vários episódios são desenvolvidos. Porém, o que marca é a vergonha, verdadeira desonra em ter se envolvido com uma colegial e por ter exposta a sua vida íntima e a da aluna. Por isso, decide mudar-se, tomar um novo rumo, e é na propriedade de sua filha que a história será desenvolvida.

A identidade nacional é apresentada através de representações. Em parte, essa representação se dá pelas descrições da terra e do sistema de trabalho das pessoas que viviam na região de Lucy:

A propriedade da filha Lucy é a alguns quilômetros distante da cidade: cinco hectares de terra, a maior parte arável, uma bomba movida a vento, estábulos e outras construções, e uma casa de fazenda esparramada, baixa, pintada de amarelo, com teto de ferro galvanizado e uma varanda coberta. A frente tem uma cerca de arame e touceira de nastúrcios e gerânios; o resto da frente é de terra e cascalho. (COEETZE, 2003, p. 71).

Lá é outra a realidade para o professor de literatura, que acabou de chegar ao local assim como para qualquer pessoa que não é acostumada no campo. “É sábado, dia de mercado. Lucy o acorda (David) às cinco, como jardim, onde está cortando flores à luz de uma lanterna halógena. Ali trabalham e às 7 horas da manhã seguem pela estrada, com caixas de flores, sacos de batata, cebola, repolho” (COEETZE, 2003, p. 83).

A clínica chamada de Liga do Bem estar dos Animais, local onde cuidavam de animais e que era o um dos trabalhos de Lucy, compõe um quadro de identidade nacional. Em um país como a África do Sul *pós-apartheid*, os animais não estavam na lista das prioridades e por isso muito deles eram mandados para essa clínica para que fossem incinerados. David Lurie auxilia na no sacrifício dos cães:

Achou que ia acabar se acostumando. Mas não é isso que acontece. Quanto mais mortes ajuda, mais nervoso fica. Numa noite de domingo, ao voltar para casa dirigindo a Kombi de Lucy, chega a ter que parar no acostamento para se recuperar. As lágrimas lhe correm pelo rosto sem que possa controlar, as mãos tremem. (COEETZE, 2003, p. 163).

Nesse sentido, as marcas da diferença começam a ser expressas logo na adaptação de Lurie à nova realidade que lhe está sendo imposta. “Do meu ponto de vista, David, está dando muito certo. Estou contente com você aqui. Leva um tempo para se adaptar ao ritmo rural, só isso. Quando encontrar coisas para fazer não vai ficar entediado” (p. 89).

O tema principal e a marca da identidade nacional começam a ser desenvolvidos quando ocorre o estupro de Lucy. Três homens negros invadem a sua casa, a estupram e roubam o carro de seu pai.

Marcas da diferença em relação à identidade são mostradas quando o autor enfatiza que uma pessoa culta como Lurie, naquele momento, em que sua filha passa por dificuldades, não valeria sua cultura, seus conhecimentos:

Ele fala inglês, fala francês, mas italiano e francês nada lhe valem na África negra. Está desamparado, um alvo fácil, um personagem de cartoon, um missionário de batina e capacete esperando de mãos juntas e olhos virados para o céu enquanto os selvagens combinam lá na língua deles como jogá-lo dentro do caldeirão de água fervendo. O trabalho missionário: que herança deixou esse imenso empreendimento enaltecido? Nada visível. (COEETZE, 2003, p. 111).

A identidade de David está fazendo a diferença, neste momento, ou seja, através de sua identidade ou da formação dela que não é possível resolver o problema de forma imediata.

Silva (2000, p. 25) afirma que as identidades em conflito estão localizadas no interior de mudanças sociais, políticas e econômicas, mudanças para as quais elas contribuem. Essas mudanças refletem no período em destaque, o pós-*Apartheid*:

Isso acontece todo dia, toda hora, todo minuto, diz a si mesmo, em toda parte do país. Considere-se feliz por ter saído com vida. Considere-se feliz de não estar preso no carro neste momento, sendo levado embora, ou no fundo de um canal com uma bala na cabeça. Sorte de Lucy, acima de tudo Lucy. [...] Um risco possuir coisas: um carro, um par de sapatos, cigarros insuficientes. Gente demais, coisa de menos. O que existe tem de estar em circulação, de forma que as pessoas possam ter a chance de ser felizes por um dia. Essa é a teoria; apegar-se à teoria e ao conforto da teoria. Não a maldade humana, apenas um vasto sistema circulatório, para cujo funcionamento, piedade e terror são irrelevantes. É assim que se deve ver a vida neste país: em seu aspecto esquemático. Senão se enlouquece. Carros, sapatos; mulheres também. Deve haver no sistema algum nicho para as mulheres e para o que acontece com elas. (COEETZE, 2003, p. 113-114).

Buscando atendimento médico, explora-se a precariedade da saúde no país. Após muitas horas de espera, Lucy é atendida pela única médica do serviço, uma jovem indiana. Este caso retrata a desorganização existente, a falta de serviços à população, a degradação de uma sociedade.

Marcando a identidade nacional, a segregação, a diferença entre brancos e negros, o que comove é quando os funcionários chegam de manhã com os primeiros sacos de lixo do hospital, um grupo de mulheres e crianças já está esperando para catar seringas, alfinetes, bandagens laváveis, qualquer coisa que dê para fazer dinheiro, mas principalmente comprimidos, que vendem nas lojas *multi*, de negros ou nas ruas (p. 165). Essas atitudes devem gerar conflitos, revoltas, tendo em vista a calamidade da saúde para negros e menos favorecidos.

Esses fatos são por vingança, por vingança entre negros e brancos. Os negros revoltados vingam-se por todo o sofrimento causado pela sociedade africana durante muitos

anos do século XX. Porém, o branco passa a assumir uma nova identidade, passa a aceitar e conviver com quem, por muito tempo, foi excluído da sociedade.

Outra marca, é a tentativa incessante para que sua filha vá embora, David escreve uma carta para que ela vá embora, que ela quer se humilhar para a história, que o caminho que está seguindo é um erro, que é o que faz é despir-se da própria honra e por isso não conseguirá viver de bem consigo mesma.

Para respondê-lo Lucy escreve:

Você não está me ouvindo. Não sou a pessoa que você conhece. Sou uma pessoa morta e ainda não sei o que trará de volta à vida. Tudo o que sei é que não posso ir embora. Isso você não entende, e não sei mais o que fazer para que você me entenda. É como se você estivesse escolhido deliberadamente sentar em um canto onde os raios de sol não brilham. Penso em você como um dos três chimpanzés, aquele com as mãos em cima dos olhos. Sim, o caminho que estou seguindo pode ser errado. Mas se for embora da fazenda, irei derrotada, e sentirei o gosto dessa derrota o resto da vida. Não posso ser uma criança para sempre. Você não pode ser meu pai para sempre. Sei que tem boa intenção, mas você não é o guia que eu preciso, não desta vez. (COEETZE, 2003, p. 199-200).

David retorna até a Cidade do Cabo, conhece a família de Melanie sua amada aluna que o fez deixar a Universidade, porém ao chegar em sua casa encontra tudo destruído, roubado.

Ele vaga pela casa fazendo um inventário das perdas. Seu quarto foi saqueado, os armários bocejam, nus. Seu equipamento de som se foi, as fitas e os discos, o computador. No escritório, a escrivaninha e o arquivo foram arrombados; há papéis espalhados por toda parte. A cozinha foi inteiramente limpa: talheres, louças, pequenos aparelhos. O estoque de bebidas sumiu. Até o armário onde guardava comida enlatada está vazio. Não foi um roubo comum. Um grupo de ataque invadindo, limpando o local, se retirando carregado de sacos, caixas, malas. Butim; reparação de guerra; outro incidente na grande campanha de redistribuição. Quem estará nesse momento calçando seus sapatos? Será que Beethoven ou Janáček encontraram um lar ou terão sido jogados num monte de lixo? (COEETZE, 2003, p. 199-200).

A partir de agora sua vida tomará outro rumo, buscará sua nova identidade. Não tem com quem se preocupar. É um homem livre. A sensação é inquietante, mas acha que vai acabar se acostumando com sua nova vida. É na fazenda da filha que passa a levar uma vida simples, com pouco recurso. David passa por várias transformações na narrativa. No início, sua vida intelectual, trabalhando em uma Universidade, suas decepções amorosas que o fazem abandonar tudo, e logo após passa a viver em uma nova realidade, com todas as adaptações no meio que está vivendo, passando a assumir uma nova identidade nacional.

Lucy durante a narrativa sofre as injustiças e com elas tenta viver em paz, sem preconceitos. O seu papel no texto sugere uma aceitação da vingança em relação aos negros, que o contexto do país, nesta época, estava impondo. A decisão de não falar sobre o estupro

revela isso, já que na África do Sul as mulheres deveriam esconder essas atrocidades. A sua identidade também sofre mudanças, já que ela é branca e convive em uma comunidade de negros, no interior do país, realidade totalmente diferente da sua origem. Para seguir sua vida no mesmo local, com as mesmas pessoas, Lucy decide casar com Petrus, com quem faz um acordo para que ela possa ter segurança naquele lugar. Ele assume seu filho e a protege. Nada mais que isso.

É com Petrus, empregado que por muito tempo prestou serviços e a ajuda no campo, que ela passará a ter essa segurança. O texto sugere que Petrus também tinha uma ambição em relação à propriedade de Lucy. Porém, Petrus pode ser considerado cúmplice do crime que envolveu Lucy. Em sua festa de casamento, entre seus convidados, está um dos estupradores, que Petrus considera como do “seu povo”. Da mesma forma, Lucy aceita seu pedido e passa a viver com ele, naquele lugar. A partir desse momento, Petrus assume uma função superior, pois passa a ter a responsabilidade da fazenda de Lucy e passa a viver no mesmo nível que ela. O que revela esse fato é que Petrus, que é negro, conseguirá concretizar um dos objetivos do *pós-apartheid*, viver em democracia e em igualdade com os brancos.

Considerações Finais

A identidade e a diferença são expressas de forma explícita na obra de John Maxwell Coetzee. Através de vários fatos narrados pelo autor, pode-se identificar a identidade nacional e as diferenças que ela possui. A diferença foi expressa de várias formas, enfatizando o que o Silva (2000) ressalta que a identidade precisa da diferença para existir. Uma complementa a outra.

De forma geral, **Desonra** traz à tona uma espécie de revanche com a população negra e branca do país. De um lado os estupradores negros, buscando, após o *apartheid* um acerto de contas com os brancos e de outro os brancos que aceitam e sofrem as injustiças por vingança.

Por fim, o que evidencia-se no texto que os problemas raciais deste país continuam presentes e a reconstrução da identidade nacional vai de dando aos poucos, já que a aceitação e a tentativa de vingança por partes dos negros continuam sendo expressas.

Resumen: Adentrar en una mirada a respecto de la identidad e la diferencia es una búsqueda por la interpretación, identificación, significación de culturas, relaciones sociales y lugares distintos. El objetivo de estotrabajoes identificar y significar, en la obra **Desonra**, de John Maxwell Coetzee, traves destes conceptos, las culturas, las relaciones sociales, los lugares distintos, y la busca de una construcción de una nueva identidad nacional, representada por una sociedad traumatizada, después de el régimen de segregación racial, el Apartheid. Esto régimenfué practicado en la Africa del Sur, que reservaba a los negros, asiaticos y mestizoscondiciones de

vida precarias. Para realizar esta analisis, las bases teoricas serón de autores como Stuart Hall, Hathryn Woodward y Vila Maior.

Palabras-clave: Identidad. Diferencia. Desonra.

Referências

ALEXANDER, Neville. Cidadania, identidade racial e construção nacional na África do Sul. *Tempo soc.* [online], v. 18, n. 2, p. 113-129, 2006. ISSN 0103-2070. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-20702006000200006&lang=pt>. Acesso em: 12 abr. 2011.

BLASER, Thomas et al. Raça, ressentimento e racismo: transformações na África do Sul. *Cad. Pagu* [online], n. 35, p. 111-137, 2010. ISSN 0104-8333. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-83332010000200005&lang=pt>. Acesso em: 12 abr. 2011.

COETZEE, John Maxwell. *Desonra*. Tradução de José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

FILIFE. Ângela Marque. *O Processo de Reconciliação na África do Sul*. CIARI – Centro de Investigação e Análise em Relações Internacionais. [s.d.]. Disponível em: <www.ciari.gov.br>. Acesso em: 12 abr. 2011.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. 10. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn; SILVA, Tomaz Tadeu da Silva (Org.). *Identidade e Diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000.

MAIOR, Dionísio Vila. *Identidade(s): literatura, língua e história*. Coimbra: Ed. Pé de Páginas, 1996.

As mulheres em Gilberto Freyre: Uma breve análise discursiva da representação feminina na obra “Sobrados e Mucambos”

Camila Guidini Camargo*

Resumo: O presente artigo objetiva tecer uma reflexão sobre a identidade feminina, tomando por base a discussão teórica da obra *Sobrados e Mucambos*, do escritor pernambucano Gilberto Freyre. Neste contexto será desenvolvido um breve panorama das representações da mulher de elite no século XIX, com o desenvolvimento urbano e a decadência do patriarcado rural no Brasil. O estudo em questão busca evidenciar o campo da historiografia feminina, observando as caracterizações e atribuições designadas ao gênero na sociedade da época sob um olhar do autor. É mister salientar a importância da análise discursiva, trazendo contribuições referentes à temática na construção da História feminina no país, considerando a herança cultural machista e conservadora que durante séculos fez da mulher submissa e excluída. Atuando como personagens coadjuvantes, a sombra do sistema patriarcal e a mercê das representações aos moldes ditados pela sociedade, do que é ser Mulher.

Palavras-chave: Historiografia. Identidade feminina. Cultura. Brasil.

Considerações Iniciais

Introduzo neste trabalho algumas acepções referentes ao processo de construção da historiografia feminina, identificando como a mulher pode ser percebida nos estudos do escritor pernambucano Gilberto Freyre. Ele coloca o gênero em evidência em sua obra, contribuindo para estudos relacionados à história social da mulher no Brasil.

Com esta proposta, foi desenvolvida uma discussão teórica da obra *Sobrados e Mucambos*, a qual teve sua primeira edição no ano de 1936, com o subtítulo intitulado “Decadência do patriarcado rural no Brasil”, sendo a segunda parte do livro *Casa-Grande & Senzala* o que posteriormente foi considerada, juntamente com *Ordem e Progresso* a trilogia dos estudos do autor, sobre a formação do Brasil.

Tecer uma discussão teórica acerca de uma obra renomada do Mestre dos Apipucos¹, torna-se responsabilidade pela ferramenta de pesquisa que sua escrita proporciona para os seus usuários. Dessa forma, é necessário adquirir um olhar de historiador com a criticidade de remontar aspectos de uma determinada época, a fim de perceber através deste estudo o cotidiano e as relações da mulher no Brasil patriarcal, mas já em celeridade urbanização, a construção da historiografia do gênero feminino no país, relacionando com a importância da escrita do gênero para a história e as conquistas das mulheres no campo social.

Gilberto de Mello Kujawski (1987, p. 179) avalia que,

* Graduada em História pela URI – Campus de Frederico Westphalen, Pós-Graduada Aperfeiçoamento em Docência no Ensino Superior pela URI – Campus de Frederico Westphalen.

¹ Este termo é utilizado para se referir ao escritor devido a este ter morado em um casarão no bairro Apipucos, na cidade de Recife onde ficou conhecido como o Mestre dos Apipucos.

A obra inteira de Gilberto Freyre vem animada e enformada por intenção essencial de conhecimento, de saber, de ciência, o que não se pode perder de vista. A arte do escritor está a serviço da vontade de conhecimento, de análise, de compreensão, só que linguagem distinta da linguagem usualmente científica.

Gilberto Freyre explorou novos métodos de pesquisas, utilizando materiais até então pouco explorados, fazendo uso de fontes orais e documentais, buscando em jornais, revistas, materiais complementares, analisando-os dentro do contexto da época. Também usufruiu relatos de viajantes² que passaram pelo Brasil e descreveram suas maravilhas, costumes, diferenças e peculiaridades dos trópicos, as quais o ocidente não tinha grande conhecimento.

A obra *Sobrados e Mucambos* traz uma leitura rica em informações para o mundo da historicidade e os diversos segmentos desta, englobando os vários aspectos do desenvolvimento e transformações da sociedade.

A historiografia feminina e suas significações para a construção da história social da mulher

O processo de construção e afirmação da identidade da Mulher, de maior abrangência no campo social, se fez evidenciar com a efervescência dos movimentos feministas, servindo de suporte e referência para o início de uma leitura do gênero, até então abordada de forma neutra e pouco explorada na História.

Inicialmente, as produções historiográficas e literárias, foram pouco exploradas, talvez por falta de estudos mais aprofundados, ou pela incerteza de ultrapassar barreiras de um espaço até então exclusivamente masculino, adentrando em um terreno pouco discutido. Neste sentido, muitos estudos acadêmicos ficaram de forma mais superficial e descomprometidos, mostrando assim que haviam várias lacunas a serem preenchidas referentes aos paradigmas, questões de valores e conceitos da sociedade patriarcalista e conservadora.

Gradualmente, as pesquisas relacionadas à inclusão da mulher na História, ganharam campo, sendo abordadas questões sociais, antropológicas, psicológicas e históricas, entrando em discussão a igualdade dos sexos, o papel feminino na família, no cotidiano e suas representações, sendo a mulher produto da sociedade, peça do contexto histórico vivenciado.

Daí a solução historicidade como ponto de partida para uma reflexão a partir do material histórico. Uma historicidade que, concretamente trabalhada, retomasse a noção de fato histórico e de conjuntura, de ruptura e de cronologia, para compreender a partir de que referências podem entender a diferença e falar de história da mulher. (DEL PRIORE, 2001, p. 220).

² Podemos citar o naturalista francês Auguste de Saint-Hilaire (1779-1853), muito utilizado e citado por Freyre na obra em estudo, o qual observou e fez relatos do país, resultando em obras publicadas, como a *Viagem às nascentes do Rio São Francisco* e *Viagem a Província de Goiás*.

Quebra-se assim, o paradigma de que o mundo da mulher é restrito ao espaço privado, tendo a contribuição da “crítica feminista atual expressa à necessidade da articulação radical [...] com a construção da categoria “mulher” enquanto questão de sentido que deve ser particularizada, especificada e localizada historicamente” (HOLLANDA, 1992, p. 55) viabilizando a historiografia feminina contemporânea. Entram em voga questões do gênero, como formação de identidade, desconstruindo a representação de mulher submissa ao homem, ao lar e aos filhos, começando a ser discutido nos centros acadêmicos o papel delas como indivíduos que constroem a sua realidade, atribuídas e conferidas por elas nas suas várias representações.

O revelar de uma história oculta: a construção da historiografia feminina no Brasil

Desenvolver estudos a cerca do gênero, que esteve durante séculos à sombra de um sistema patriarcalista, machista e conservador, onde somente a figura masculina possuía as regras e as rédeas perante a sociedade. Construindo a história em cima de reis, barões, viscondes, imperadores, marqueses, presidentes, etc.; é de certa forma, ainda nos dias de hoje, uma temática pouco explorada comparada a estudos e produções do gênero masculino.

Para Campos (1992, p. 111) “a história das sociedades até agora existentes constituiria uma história da subordinação das mulheres pelos homens em base aos sistemas gênero-sexo que culturalmente produziram”. Gilberto Freyre em diversas passagens das obras *Casa-Grande & Senzala* e *Sobrados e Mucambos* mostra como a estrutura social diferenciou extremamente a mulher do homem, fruto da construção de representações idealizada na sociedade brasileira patriarcal e escravocrata.

Eis que entra em cena o papel do historiador: buscar retratar através de fatos históricos, da sociedade e do cotidiano a vida e as relações atreladas às mulheres e as demais vozes caladas pela história das minorias privilegiadas, nos mais diversos contextos e épocas. Mostrando que estas são produto da sociedade, constituindo a sua própria identidade, voltando às lentes da História para os grupos por muito tempo permaneceu esquecido.

As mulheres passam a reclamar e a aclamar por seu lugar na sociedade, manifestando-se na busca por seus direitos, construindo suas leituras de mundo e ideologias, sendo muito bem representadas por várias escritoras feministas como Michelle Perrot, Simone de Beauvoir, no cenário mundial; Mary Del Priore, Clarice Lispector, Cecília Meireles, a nível nacional e tantas outras que contribuíram para produções do gênero construindo a História das

Mulheres na sociedade, trazendo para a luz dos debates questões importantes, até então isoladas na escuridão, construindo a base para da identidade feminina.

A arquitetura do sobrado e a construção da mulher de elite

Com o declínio do patriarcado rural e o desabrochar dos centros urbano surgiu no cenário brasileiro, um novo estilo de habitação, diferenciada da casa-grande interiorana. De estrutura arquitetônica arrojada e sofisticada, os sobrados destacaram-se nas cidades, influenciando através de seus traços de características ocidentais, a difusão de novas tendências. Esse processo se intensifica com transferência da corte portuguesa para o Brasil, o que atribuiu à colônia o status de sede da metrópole, desenvolvendo e moldando a partir deste período uma nova organização estrutural no país, para fins de comportar a realeza de D. João VI.

O sobrado por muito tempo manteve um conflito diário com a rua, prezando pela descrição de suas mulheres, - “daí os cacos de garrafa espetados nos muros: não só contra os ladrões, mas contra os *donjuans*. Daí as chamadas urupemas³, de ar tão agressivo e separando casa e rua, como se separasse dois inimigos” (FREYRE, 2006, p. 271-272). Com a ocidentalização de novos hábitos e modas, a mulher começa a ter sua relação com a rua, a contragosto da figura protetora do sobrado e do sistema patriarcal, passando a ter uma vida mais atuante na sociedade.

A varanda e o caramanchão marcaram uma das vitórias da mulher sobre o ciúme sexual do homem e uma das transigências do sistema patriarcal com a cidade antipatriarcal. [...] Quando as urupemas foram arrancadas à força dos sobrados do Rio de Janeiro, já no tempo de D. João, e dos sobradões do Recife e das cidades mais opulentas da colônia já quase independente de Portugal, pode-se dizer que se iniciou nova fase nas relações entre os sexos. (FREYRE, 2006, p. 272).

Neste sentido, o sobrado foi cedendo o contato da mulher e da moça com a rua, possibilitando um divisor de águas nas relações e comportamentos das mulheres brasileiras, constituindo novas representações do gênero.

A ocidentalização da mulher urbana no século XIX, breves considerações

A partir do século XIX desenvolve-se um novo estereótipo de mulher de elite, com tendências importadas do ocidente, regradas por códigos de etiquetas e de boas maneiras que

³ De origem indígena as urupemas eram uma espécie de peneira utilizada para fazer alguns pratos, em especial no nordeste. Também foi ocupada nas janelas, para que as moças não ficassem expostas, mas visualizasse a rua, protegidas do sol e de possíveis *donjuans* que rondassem a casa. Ver: <http://www.soutomaior.eti.br/mario/paginas/dic_u.htm>.

ditavam comportamentos e condutas do “mundo civilizado”. As matronas e iaiás de engenho vão dando espaço às refinadas *mademoiselles*.

A mulher, anteriormente trancafiada em casa, dependendo das visitas dos mascates para fazerem à festa com “os baús de flandres cor-de-rosa e as caixas de papelão” (FREYRE, 2006, p. 140) ou das lojas para enviarem aos sobrados vestidos prontos, tecidos, acessórios, perfumes, para que elas pudessem escolher, longe da rua, com a urbanização, passa a ter um maior contato com a rua, porém ainda sobre ressalva do patriarca ou do marido ciumento.

Diante de tantas mudanças no estilo de vida, os romances foram às leituras mais saboreadas pelas jovens burguesas, o que aos olhos da Igreja, dos pais e da sociedade mais conservadora, era um perigo real para as cabecinhas dessas inocentes e alienadas mulheres. É neste período que surgem escritores como José de Alencar, não sendo visto com bons olhos, conceituado como “as más leituras”⁴ para as jovens. Neste contexto, Gilberto Freyre observa que:

[...] nos princípios do século XIX, estivesse sendo substituída nos sobrados e até em algumas casas-grandes de engenho, por um tipo de mulher menos servil e mais mundano; acordando tarde por ter ido ao teatro ou algum baile; lendo romance; [...] outras tantas horas no piano, estudando a lição de música; e ainda outras, na lição de francês ou na de dança. O médico de família mais poderoso que o confessor. O teatro seduzindo a mulher elegante mais que a Igreja. O próprio “baile mascarado” atraindo senhoras de sobrado. (FREYRE, 2006, p. 226).

Assim, dá-se início às modas dos vestidos armados, dos cabelos ornamentados com pentes exuberantes, dos cabelos longos,⁵ das tetéias e joias exageradamente distribuídas, entre os dedos, as orelhas, o pescoço e os braços, das ancas largas e das cinturas finas, tudo aos padrões de Paris, panos, tecidos, roupas pesadas, cartolas, sobrecasacas, aos moldes do clima ocidental e ao inverso do tropical.

As influências das modas europeias, ressaltadas por Freyre, foram tantas que “as nossas sinhasinhas e yayás já não querem ser tratadas senão por *demoiselles*, *mademoiselle e madames*” (2006, p. 218). As modas foram absorvidas pela aristocracia do país, de tal maneira que o Brasil tornou-se uma extensão de Paris.

⁴ O termo más leituras foi utilizado por Freyre quando ele coloca as novas influências literárias, dando o exemplo do autor José de Alencar, que em suas obras situa a mulher como personagem capaz de se tornarem insinuantes e espertas, o que poderia fazer com que as moças através dessas leituras tomassem para si esses comportamentos, na intenção de imita-las.

⁵ Quanto aos cabelos longos deve-se lembrar que neste período muitas mulheres sofriam com piolhos, entre essas as mulheres de elite. No entanto, ao contrário das mulatas e negras que cortavam o cabelo devido aos parasitas, as mulheres da classe alta, mesmo tomadas de coceira, não deixavam de manter as madeixas as mais compridas possíveis como forma de distinção social.

Mais do que o homem, as influências dessas modas atingiram as mulheres e as delicadas moças de sobrado, sendo elas as maiores vítimas das tendências que vinham nos padrões das mulheres europeias, enxutas e angulosas. Prova disso é a deformação que se fez do corpo da mulher brasileira, nos pés pela ideia de que estes deveriam ser formosos e pequenos, utilizando-se de sapatos menores que o seu tamanho. Na cintura que deveria ser bem definida e marcada. O espartilho foi a principal causa para que muitas jovens sofressem de doenças respiratórias, devido à pressão que exercia sobre o debilitado corpo das frágeis e lânguidas moças.

Sob este prima Padre Lopes da Gama (1996) em seu jornal do dia 26 de maio de 1832, critica:

E que coisa tão linda! (dizem as meninas): a cintura estreitíssima pelo umbigo, a moça tão bojuda para cima como para baixo faz a figura de uma ampolheta. Mas como é moda, não há coisa mais encantadora. Todavia, com o devido respeito das senhoras damas, muito má me parece a moda que redunde em maiores sobressaltos da bolsa, porque, se antigamente uma pobre moça fazia um vestidinho com dez patacas, hoje (graças às espertezas de Paris) são precisas vinte para arranjar um vestido da mesma fazenda. Não recrimino os franceses; cada um pesca para si. O que me desgosta é a nossa tolice em se querer macaquear em tudo, e por tudo, até a despeito da nossa justa economia. (GAMA, 1996, p. 48-49).

Acompanhando as novas tendências, os códigos de posturas e etiquetas tiveram grande repercussão na aristocracia brasileira, os quais se tornaram livros de bolso. A exemplo desses manuais, podemos citar o *Código do Bom-tom: ou regras da civilidade e de bem viver no século XIX*, produzido pelo cônego J.I. Roquette, publicado em Portugal, com o objetivo de que os seus caros leitores pudessem introduzir no cotidiano os bons modos de uma sociedade civilizada. Alguns conceitos como padrões de boa educação dos senhores nos bailes como “pôr-te à disposição da senhora da casa, que, sem a menor dúvida, te pedirá que tires a dançar as *abandonadas*” (ROQUETTE, 1997, p. 147), ou as regras para as visitas onde “se as visitas se fizerem em carruagem própria, deve um criado ir perguntar se a pessoa a quem se procura está em casa” (ROQUETTE, 1997, p. 243) ou ainda os tratamentos “de falar em terceira pessoa, dizendo: *o Senhor N, ou a Senhora deseja isto, que aquilo* etc.” (ROQUETTE, 1997, p. 119), podem ser observados, como “doutrinas sagradas” para a boa conduta da sociedade elitista.

Nesta perspectiva, moldavam-se novas representações da mulher brasileira iniciando uma nova fase do gênero na sociedade, com a desconstrução de um determinado estereótipo do sexo feminino como, por exemplo, o de mulher sempre trancafiada em casa, escondida de estranhos e da rua, alheia a sociedade e ao mundo além-muros dos sobrados. Ela passa a

participar do social, de alguns bailes, do teatro, dos carnavais de salão, o que há um século atrás poderia parecer uma afronte à sociedade e aos valores das famílias aburguesadas, passa a ser um protocolo de elite, com a aparição das mulheres sempre bem trajadas com as últimas tendências europeias, fazendo as cortes nos ambientes da casa e em eventos sociais.

Também correspondiam as novas modas ocidentais que chegaram ao Brasil no começo do século XIX a outro gênero de vida de mulher: o de mulheres que andavam a pé nas ruas, que iam às lojas e aos armazéns fazer compras, que acompanhavam os maridos ao teatro, aos concertos, aos jantares, às corridas de cavalo, aos jogos da bola. (FREYRE, 2006, p. 600).

As modas que chegavam ao Brasil eram vistas como sedutores *don juans* aos olhos da aristocracia da época, sendo intensificadas consideravelmente – resultado da Revolução Industrial – importadas em grande escala no país. Na medida em que foi se intensificando a ocidentalização, modificou-se também a cultura e as mentalidades do povo, produzindo novos interesses, costumes e influências. Le Goff (2003, p. 202) analisa que “a tomada de consciência da modernidade exprime-se, muitas vezes, pela afirmação da razão – ou da racionalidade – contra a autoridade ou a tradição”, dando a ideia de que para que ocorra a aceitação de novas modas é natural ou necessário que ocorra a negação de alguns costumes, que em decorrência do novo são conceituados como retrógrados.

Nesta conjuntura, a europeização, ou como Freyre cita em algumas passagens do seu livro a reeuropeização, devido anteriormente ter-se processado influência Portuguesa no Brasil, ocorreu de maneira revolucionária. Alterando um país ainda de face colonial, pacata e conservadora, para uma extensão de Paris, através de suas modas, arquitetura e pessoas se portando conforme as etiquetas europeias.

Deste modo, processa-se no Brasil um diferente contexto, deixando alguns aspectos fraternais de origem, luso, africana ou moura, que na maioria das vezes, se encaixaram positivamente no país, por uma cultura mais artificial, com menos vida, menos cores. E como, por consequência, menos patriarcado, menos Igreja, menos mucama, menos camarinha e menos rural e lusitana – brasileira. Deixando-se moldar superficialmente por diversos comportamentos, etiquetas, doutrinas, vestimentas, artificializando a sociedade, iniciando, uma nova fase do país: da urbanização e do desenvolvimento.

Surge então, uma nova representação feminina observada na obra do escritor pernambucano: a mulher de elite, passa a transitar além-muros do sobrado, inserindo-se no meio social, ainda que de forma restrita e vigiada, pontuando um marco divisor na História da sociedade brasileira, das mulheres e do patriarcalismo como forma de dominação decante.

Considerações Finais

Com essa análise teórica, buscou-se, ainda que de maneira sucinta, retratar por meio da obra *Sobrados e Mucambos*, algumas questões referentes às representações da mulher de elite no século XIX, com o advento da urbanização do país. A obra proporciona através de uma narrativa singular, adentrar no tempo, com detalhes e observações minuciosas que se revelam ao longo da leitura.

Também, percebemos a importância de estudos e discussões para produção da historiografia feminina, uma vez que a formação da identidade do gênero, durante séculos se fez passiva na construção, como sujeito atuante e formador, da História no país, sendo a mulher, produto das representações processadas nela.

Mediante essa breve leitura, podemos ponderar, alguns aspectos da mulher de sobrado do século XIX frente a um país em transformação, pontuando as representações do gênero com a ocidentalização as modas, as concepções de valores e comportamentos, bem como a associação e assimilação das novas tendências que foram introduzidas no Brasil.

Abstract: This article aims to make a reflection on the feminine identity, based on the theoretical work of the Mansions and the Shanties of Pernambuco writer Gilberto Freyre. In this context will be developed a brief overview of representations of elite women in the nineteenth century, with urban development and decay of rural patriarchy in Brazil. The study in question tries to reveal the field of historiography of women, noting the characterizations and roles assigned to gender in the society of the time under a look of the author. It is necessary to stress the importance of discourse analysis, bringing contributions concerning the subject in the construction of women's history in the country, considering the macho and conservative cultural heritage that for centuries made the submissive woman and exclusion. Acting as supporting characters, the shadow of the patriarchal system and at the mercy of the representations in the mold dictated by society, of being a woman.

Keywords: Historiography. Female identity. Culture. Brazil.

Referências

AMARAL; Ilídio do. Sobre o mundo que o português criou: reflexões no limiar do século XXI. In: QUINTAS, Fátima (Org.). SEMINÁRIO INTERNACIONAL NOVO MUNDO NOS TRÓPICOS, Recife, 21 a 24 mar. 2000. *Anais...* Recife: Fundação Gilberto Freyre, 2000. Disponível em: <http://bvfg.fgf.org.br/portugues/critica/anais/anais_SINMT.pdf>. Acesso em: 10 dez. 2009.

BOURDIEU, Pierre; ORTIZ, Renato (Org.). *Sociologia*. São Paulo: Ática, 1983.

CAMPOS, Maria Consuelo Cunha. Gênero. In: JOBIM, José Luis (Org.). *Palavras da crítica*. Tendências e conceitos no estudo da literatura. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1992. (Biblioteca Pierre Menard).

DEL PRIORE, Mary. História das mulheres: as vozes do silêncio. In: FREITAS, Marcos Cezar de (Org.). *Historiografia brasileira em perspectiva*. 4. ed. São Paulo: Contexto, 2001.

FEBVRE, Lucien; MOTA, Carlos Guilherme (Orgs). *História*. São Paulo: Ática, 1987.

FREYRE, Gilberto. *Sobrados e mucambos: decadência do patriarcado e desenvolvimento do urbano*. 16. ed. São Paulo: Global, 2006.

_____. *Vida Social no Brasil nos meados do século XIX*. 4. ed. revista, São Paulo: Global, 2008.

FREYRE, Gilberto; FONSECA, Edson Nery da (Org. e Prefácio). *Antecipações*. Recife: EDUPE, 2001.

GAMA, Lopes; MELLO, Evaldo Cabral de (Orgs). *O carapuceiro: crônicas e costumes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. Os estudos sobre a mulher e literatura no Brasil: uma primeira avaliação. In: COSTA, Albertina de Oliveira; BRUSCHINI, Cristina (Orgs). *Uma questão de gênero*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos; São Paulo: Fundação Carlos Chagas, 1992.

KUJAWSKI, Gilberto de Mello. Gilberto Freyre e seu Projeto de Escritor. *Ciência & Trópico*. Recife, v. 15, n. 2, 1987.

LE GOFF, Jacques; FERREIRA, Irene. *História e memória*. 5. ed. Campinas, SP: UNICAMP, 2003.

A voz das minorias em Eva Luna e Tropical sol da liberdade

Cristiane Toni*

Resumo: Torna-se pertinente analisar a situação cultural da mulher, no intuito de compreender o modo que ela é observada por si mesma, pelo outro, como ela vê esse outro e transfere isso para as suas produções. Diante disso, este trabalho tem como objetivo principal destacar como as vozes marginalizadas, ao longo do tempo, transgridem e podem vir a contribuir, reconfigurando os registros oficiais, através do cotejo entre as obras “Eva Luna” (1987) de Isabel Allende e “Tropical sol da liberdade” (1988) de Ana Maria Machado. Para tanto, enfoca-se a relação entre texto e contexto, o momento histórico retratado pelas obras, que se refere ao início do século XX até a década de 80. Consequentemente, os romances criados nesta época foram influenciados pela ditadura militar, refletiram a violência e as injustiças do contexto de seus países e passaram a apresentar uma estética caracterizada por aspectos recorrentes como a repressão, o silenciamento, a dor, a problematização da linguagem e a revolta. Assim, por meio da prática comparativa dos dois objetos de estudo, onde pontos convergentes e divergentes são investigados, pode-se observar a mulher enquanto protagonista, narradora e escritora, que resiste às injunções do poder e denuncia fatos históricos polêmicos, promovendo o modelo de sujeito feminino tradicional à esfera de sujeito ativo e agente de transformações pessoais e sociais.

Palavras-chave: Mulher. Eva Luna. Tropical Sol da Liberdade. Ditadura. Marginalizados.

Recordando a história e a literatura da América Latina, constata-se a ausência de textos escritos por mulheres na evolução humana, uma vez que foi impedido que elas falassem com autonomia, aquelas que conseguiram fazer, não receberam reconhecimento durante décadas. Porém, mesmo nesta condição, a mulher buscou suas conquistas, deixando de ser aquele indivíduo subordinado ao homem, passou a produzir suas próprias obras ficcionais. Para conseguir quebrar o silêncio e expressar o próprio discurso, as mulheres enfrentaram preconceitos e censuras:

Uma das razões desse silêncio é que a literatura produzida por mulheres foi sempre considerada “feminina”, inferior, preocupada somente com problemas domésticos ou íntimos e, por isso, não merecendo ser colocada na mesma posição da literatura produzida por homens, cujo envolvimento com questões “importantes”, isto é, com a política, história e economia. (NAVARRO, 1995, p. 13).

Ao longo dos anos, a situação de silenciamento cultural feminino é superada. Textos como *Eva Luna* (1987) e *Tropical sol da liberdade* (1988) apresentam apenas mulheres tecendo o fio narrativo e suas protagonistas vivenciam espaços outros, promovendo uma crítica social, histórica e ideológica, iluminando as mudanças ocorridas entre os gêneros, reduzindo drasticamente o conceito de que a literatura era patrimônio masculino, desvinculada da história dos marginalizados.

Os romances mencionados de Isabel Allende e Ana Maria Machado manifestam alguns aspectos do quadro histórico da América Latina, causando um efeito de originalidade e

*Mestre em Letras – Estudos Literários pela Universidade Federal de Santa Maria, UFSM.

criatividade, subvertendo os padrões tradicionais da produção literária. Em ambas as obras verdades importantes da história de milhares de latino-americanos são restituídas e fatos essenciais do passado, mesmo os mais catastróficos, não são denegados, mas denunciados.

Nos romances *Eva Luna* (1987) e *Tropical sol da liberdade* (1988) estão presentes os “segredos” não totalmente esclarecidos pela história oficial, que se opõem a sua versão dos acontecimentos e revelam o período atroz da história política do século XX, dentre os quais se enfatiza o surgimento das ditaduras militares nos países da América Latina, que acarretam:

[...] o ressurgimento de novas ondas de catástrofe, as quais implicaram em políticas de extermínio premeditado de contingentes de opositores, em massacre dos humilhados, em supressão dos direitos civis, em tortura sistemática contra vítimas indefesas, em repressão e censura indiscriminada. (FRANCO, 2003, p. 352-353).

Algumas perdas foram definitivas e transformaram por completo a América Latina, que jamais voltou a ser a mesma depois da “era das ditaduras”, após os seus desaparecidos, perseguidos e do aniquilamento planejado de multidões. Vários foram os países atingidos pelos regimes e situações políticas diversas, determinados pelos governos militares latino-americanos, em alguns foi mais intenso e duradouro que em outros.

Devido aos interesses econômicos e ao desejo dos poderosos firmarem sua dominação, a democracia passa a ser considerada uma ameaça contra a “segurança nacional”, contra a permanência dos privilégios e dos abusos da autoridade. “Em nossos países não existiria a tortura se não fosse eficaz; a democracia formal teria continuidade caso se pudesse garantir que não escaparia ao controle dos donos do poder” (GALEANO, 1998, p. 295). A ditadura se instala devido aos interesses particulares da minoria, prejudicando a maioria da população.

Como práticas sociais e manifestações culturais que participam da história política da América Latina, sendo influenciadas por ela, as obras de arte sofrem as consequências dos vários anos de dominação militar e, nessa medida, da barbárie, que, embora ofuscada pela versão oficial dos fatos, acaba sendo representada e lembrada pela produção literária.

Os romances *Eva Luna* (1987) e *Tropical sol da liberdade* (1988) significam formas de apresentar uma estética caracterizada por aspectos recorrentes, como a repressão, o silenciamento, a dor, a problematização da linguagem oral e escrita e a revolta. Todos estes abordados enquanto marcas profundas, imprimidas no corpo e na mente de milhares de homens e mulheres latino-americanos, que experimentaram o medo e o sofrimento durante um longo período histórico, aspectos que as obras literárias jamais poderiam ignorar.

As duas obras abordam aspectos políticos referentes às ditaduras militares, cada uma sobre determinado país. *Eva Luna* (1987) apresenta, além da vida da protagonista, uma

análise do contexto histórico da Venezuela, entre os anos 30 ao final dos anos 60. Desde a ditadura de Juan Vicente Gómez, passando pelo período de despotismo de Marcos Pérez Jiménez, até os anos do governo democrático de Rafael Caldera (NAVARRO, 1995). Tal fase histórica vai se intercalando com a ficção e sendo retratada através das experiências vividas pela narradora.

Após o final do caudilhismo, a Venezuela passa a estar integrada ao mercado internacional, exportando cacau e café. Com o início da exploração comercial de petróleo por companhias estrangeiras, o país passa a conhecer uma modernização acelerada e concentrada em pontos específicos, ocasionando desigualdade social. Eva conta sobre esses episódios:

[...] cuando alguien cavó un pozo y en vez de agua saltó un chorro negro, espeso y fétido, como porquería de dinosaurio. La patria estaba sentada en un mar de petróleo. Eso despabiló un poco la modorra de la dictadura, pues aumentó tanto la fortuna del tirano y sus familiares, que algo rebasó para los demás. En las ciudades se vieron algunos adelantos y en los campos petroleros [...] (ALLENDE, 1997, p. 14).

O tirano mencionado pela narradora vem a ser o general Juan Vicente Gómez, que dominou politicamente o país de 1908 a 1935, tornando a ditadura absoluta e acabando com as liberdades públicas. Ele utilizou meios repressivos organizados, dominando o exército e a polícia, submetendo os caudilhos, prendendo e eliminando fisicamente muitos deles, firmando seu poder político e a prática de injustiças através do domínio econômico. No governo de Gómez predominou o enriquecimento privado sobre o interesse nacional, a restrição dos direitos dos cidadãos, a invasão e o apoderamento das melhores terras (ZAVALA, 1988).

Embora o regime de Gómez reprimitisse qualquer forma de manifestação contrária ao governo, as reivindicações pelos direitos e por justiça jamais deixaram de ser fomentadas. Elas conseguiram gerar consequências como a consciência da necessidade de mudança e as organizações dos grupos de trabalhadores. Foram fundadas associações, sindicatos que contribuía para as lutas operárias, para a fundação Estudantil e para a criação dos partidos de esquerda. Todos esses problemas sociais ocorreram até a morte do ditador.

As informações sobre a época em que governou o ditador Juan Vicente Gómez foram transmitidas a Eva por sua mãe, quando ela ainda era uma criança. Consuelo contava muitas histórias para sua filha. Em algumas reportava ao tempo em que o país ficou submetido quase trinta anos sob o governo gomezista. A protagonista, sempre atenta às histórias que ouvia e às experiências que sua mãe tivera sobre aquele contexto de repressão.

Durante os períodos democráticos, os presos políticos foram libertos, os exilados regressaram ao país, o movimento liberal foi reestruturado, assim como os direitos e garantias

da população voltaram a vigorar, mas logo cada um dos presidentes foi deposto. Isto porque, oficialmente e através de um golpe, Marcos Pérez Jiménez tornou-se presidente da República. Entre 1952 a 1958, Jimenez exerceu uma ditadura seguindo o modelo de Juan Vicente Gómez: favorecimento às oligarquias e às multinacionais do petróleo e o anticomunismo.

A ditadura desse período não estava sustentada somente por Jiménez, mas por uma junta militar liderada por oficiais das forças armadas e, de certo modo, o capital estrangeiro e a burguesia também contribuíram. “A repressão mais brutal esteve a cargo de um corpo chamado Segurança Nacional, composto por policiais, desviados mentais e criminosos natos. O movimento sindical, o camponês, o estudantil e o cultural foram reprimidos. A imprensa foi submetida à censura” (ZAVALA, 1988, p. 313).

A personagem Elvira é a responsável no romance por criticar o governo, as torturas, todo e qualquer rumor sobre a ditadura, denuncia determinada realidade, demonstrando seu inconformismo. Ela representa a expressão dos grupos marginalizados, a voz daqueles que não podem enunciá-la, mas com meios que lhes restam, resiste às injunções do poder. “Muchas cosas cambiaron en el país. Elvira me hablava de eso. Después de un breve período de libertades republicanas, teníamos otra vez un dictador. Se trataba de un militar de aspecto tan inócuo, que nadie imaginó el alcance de su codicia [...]” (ALLENDE, 1997, p. 69). É através dos olhos de Elvira que Eva vê todas as injustiças políticas, sociais e as maldades que acontecem e vai tomando consciência do mal-estar causado pelo regime militar, transpondo esse contexto para as recriações de suas histórias.

Assim, Eva cresce em meio a um difícil contexto, fugindo, livrando-se de muitas situações perigosas, até mesmo de risco de vida, ao se esconder nas ruas e ao resistir a um momento de tortura quando foi presa suspeita de ter assassinado Zulema:

El oficial levanto la mano, echó, el brazo hacia atrás y me dio un puñetazo. No recuerdo nada más. Desperté en el mismo cuarto, atada a la silla, sola, me habían quitado el vestido. Lo peor era la sed, ah, el jugo de piña, el agua de la fuente [...] Traté de moverme, pero me dolía todo el cuerpo, sobre todo las quemaduras de cigarrillos en las piernas [...] (ALLENDE, 1997, p. 183).

Pela intimidade que tem com o comandante da guerrilha, Huberto Naranjo (este personagem e seu grupo representam os movimentos organizados pelo povo), a protagonista acaba se envolvendo com o grupo, sendo usada em um plano para sequestrar um dos líderes militares e para fabricar granada. Embora Eva tenha ajudado os guerrilheiros, considera o projeto impossível e sente medo que cheguem a ser presos, por isso abandona a “causa”.

As manifestações, a participação dos movimentos populares em combate à ditadura contribuíram para derrotar as forças repressivas, embora elas, sozinhas, não tivessem tanta força. O descontentamento atingia todos os níveis sociais, as classes trabalhadoras, a burguesia e as forças armadas por perderem seus privilégios, inclusive a igreja contribuiu para a transição. “Nada podia, pois, deter o curso da história que teve seu momento álgido em 23 de janeiro de 1958 com a queda do governo e a fuga do ditador” (ZAVALA, 1988, p. 328).

A partir da derrubada do regime ditatorial, após décadas sob liderança dos ditadores, a Venezuela passa pela tão esperada mudança e começa a nova etapa dos governos democráticos. Ao final da década de 60, torna-se presidente Rafael Caldera, que instala os anos de “pacificação”, pois consegue reduzir as lutas armadas, dando maior abertura ao diálogo político, denominando seu governo como “nacionalista democrático”.

Os fatos históricos são contados pela narradora, a derrota do ditador, a sua saída do país, a instalação da democracia e a alegria com que as pessoas a celebraram. Tudo vai sendo revelado a partir de sua perspectiva diante desses acontecimentos, graças ao desejo de contar não só a sua história, mas também a do contexto do qual faz parte.

[...] para celebrar el fin de la dictadura Rolf Carlé no durmió en tres días filmando los sucesos [...] para captar desde la primera fila el amontonamiento de muertos y heridos, los agentes despedazados y los prisioneros liberados [...] por fin decantó la polvareda, y amaneció el primer día de la democracia. (ALLENDE, 1997, p. 168).

Na fase adulta, Eva consegue tomar consciência de todo o abuso do poder que se instalou na sociedade por muito tempo. Por isso, sente que deve fazer alguma coisa para expor seu inconformismo diante de tal contexto, optando por aquilo que melhor sabe fazer: decide escrever um livro para, através dele, contar tudo o que sabe, o que presenciou, denunciando o governo repressor.

Ao criar o romance “Bolero”, a protagonista, além de falar de si mesma, revela a vida de vários outros, de muitas vozes reprimidas. Se não fosse por meio de sua escrita, jamais ela conseguiria manifestar suas ideias e sentimentos a respeito de determinada realidade sem ser censurada e punida de alguma forma. O livro é publicado e transformado também em novela; ambos tiveram uma boa aceitação pela sociedade ao denunciarem um contexto histórico com o qual muitos indivíduos se identificavam e reconheciam nele a sua própria história.

Ao conseguir realizar o objetivo de desmascarar os dominantes através da liberdade de expressão e circulação da produção cultural, após consolidada a democracia na Venezuela, Eva sente ter cumprido com sua obrigação de mulher engajada socialmente e escolhe por se afastar da capital indo viver com seu amado Rolf na Colônia de seus tios.

Em contrapartida, a criação de Ana Maria Machado trata sobre o contexto do Brasil, se preocupa em contar detalhes do período ditatorial (1964 – 1985), a atuação dos estudantes, dos jornalistas, sobre a organização das passeatas, a prisão de líderes dos movimentos populares, os assassinatos, as torturas, os exilados e outros assuntos relacionados.

Percebe-se que o romance *Tropical sol da liberdade* (1988) retrata um passado histórico mais recente que *Eva Luna*, pois a ditadura na Venezuela aconteceu muitos anos antes que no Brasil. Durante os anos 60, 70, quando praticamente toda a América Latina estava submetida ao domínio das ditaduras militares, já havia sido firmada a democracia venezuelana. Com isso, o poder político adquirido pelo petróleo e a elevação dos preços dos combustíveis fizeram com que esse país viesse a se tornar uma nação rica e de grande influência no contexto latino-americano da época (CASANOVA, 1988).

No Brasil, o golpe militar aconteceu em 1964, derrubando o regime civil com a “missão” de restabelecer a ordem econômica e financeira. A partir desse ano, se iniciou a forte repressão em todas as áreas da sociedade. A censura determinou o rompimento das relações entre a cultura e a política, restringindo toda forma de manifestação. Houve um empenho severo pela instituição militar em conseguir silenciar o país para, de fato, abusar do poder e usufruir de seus diversos privilégios, o que aumentou a desigualdade social.

Diferente da ditadura venezuelana (em que havia uma pessoa física no poder), a brasileira era liderada pela instituição militar, que garantia sua dominação política juntando-se com os representantes da camada superior da sociedade e com as Forças Armadas. O poder se fortaleceu, afirmando a dominação para as injustiças se desenvolverem sem punição, garantindo o controle da sociedade, das oposições, através da ampliação da repressão.

O período mais intenso da ditadura brasileira se deu entre 1968 até 1975, com a criação do AI-5. “A eliminação da oposição passava pela tortura e assassinato, pela prisão arbitrária e também pela repressão a toda atividade criativa [...]” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 38). A maioria das lideranças progressistas, sindicais, estudantis e intelectuais foi eliminada ou silenciada pelo regime, tendo suas vidas modificadas pelos exílios, às carreiras interrompidas por causa das perseguições políticas.

Embora fosse coibido pela ditadura, o povo não se conformava com tal situação. Por isso houve importantes manifestações populares contrárias ao governo como a “Passeata dos Cem Mil”, os acontecimentos do “Primeiro de Maio” de 1968, as greves operárias e o protesto estudantil contra a morte de Edson Luís, causada pelo confronto entre os estudantes e a

polícia. Alguns desses fatos são apresentados em *Tropical sol da liberdade*, entre as várias passagens:

O resultado entrou para a história do Brasil como a maior manifestação pacífica de protesto popular já vivida na cidade do Rio de Janeiro, a Passeata dos Cem Mil. Claro que nunca ninguém ia ter certeza de quantas pessoas havia na rua dispostas a desafiar o regime, não dava para contar. Mas enchiam praças e ruas, a perder de vista. [...] o nome de Passeata dos Cem Mil acabou ficando assim, nome próprio, com maiúscula, designando a festa cívica daquele dia que os militares tiveram que engolir, surpreendidos. (MACHADO, 1988, p. 90-91).

Existem vários personagens e episódios históricos dentro da escritura do romance, eles vão sendo apresentados na medida em que são vivenciados e/ou lembrados por Lena. Entre eles a morte do estudante no restaurante Calabouço, as reuniões, as manifestações estudantis e os embates com os militares, a participação ativa dos artistas, dos professores, de seu irmão Marcelo, como líder estudantil, o sequestro do embaixador americano, as fugas, o exílio e o desenraizamento causado pela saída voluntária do país.

Lena reflete sobre sua vida e, à medida que se alonga e aprofunda na revisão de seu tempo, vai sendo exposto o retrato de uma geração que “perdeu a vez” diante dos acontecimentos político-militares do final dos anos 1960. E todos os episódios trágicos daquele tempo estão presentes, só que transfigurados sob o olhar e a perspectiva de uma mulher. Esses fatos dolorosos se misturam à história pessoal de Lena, que teve relacionamentos familiares difíceis e complicados, com parentes e amigos incluídos nos movimentos contrários à repressão.

A protagonista da história participa dos movimentos, acaba sendo interrogada e exilada. O narrador conta, em um tom irônico, a experiência do exílio da personagem:

Mas até que Lena não podia reclamar. O exílio dela não tinha sido dos compridos, nem pesados. A rigor, nem tinha sido exílio, só um afastamento voluntário, antes que tivesse que ser forçado e ilimitado. Exílio tinha sido o dos outros, que saíram sem escolha. O dela, não. Foi só temporada. Longa, de quase quatro anos, mas temporada. Deu até para se interessar de verdade por muita coisa dos países adotivos, se ajeitar como possível na pele de empréstimo [...] (MACHADO, 1988, p. 26).

Durante a sua juventude, Lena representa um contingente da população brasileira, que não se caracteriza pela passividade, mas sim pelo ativismo social e político. Nesse sentido, ela atua enquanto sujeito, principalmente por demonstrar, em suas relações de amizade e de trabalho, suas opiniões e, inclusive, sua ideologia. Participando de manifestações, das grandes passeatas da época, fez parte dos grupos que discutiam propostas contra a ditadura, acompanhou de perto toda a repressão, perseguição dos líderes estudantis, presenciou os esquemas de sequestros que objetivavam a troca de sequestrados pelos militantes esquerdistas

presos e exilados. Seu trabalho como jornalista lhe proporcionou acompanhar a ação da censura na publicação de textos que denunciassem a repressão, as invasões a prédios e casas, a violência contra os presos, sobretudo, as listas de desaparecidos e mortos.

Todavia, mesmo dentro de um contexto de instabilidade, como a crise da ditadura confrontada com a sua permanência, as lutas operárias continuaram avançando e, no final da década de 70, foram aumentando as greves e as manifestações públicas em todo o país. Todas essas mobilizações, participações em massa do povo contribuíram para as “transições democráticas”. “A continuidade institucional dos regimes democratizantes com os regimes militares foi clara: no Brasil, os militares garantiram sua participação orgânica direta no governo, nos ministérios militares [...]” (COGGIOLA, 2001, p. 95). Acaba se instalando, ainda que não de maneira completa e desvinculada da instituição militar, a democracia no Brasil.

Vale destacar que não foi somente na situação econômica, política e social que a ação da ditadura interferiu, mas também nas ligações determinadas no âmbito da cultura brasileira do referido período, que se caracterizou pela brutalidade e destruição, acarretando sérias consequências do regime militar nas produções literárias, as quais tiveram que enfrentar uma rígida censura. A maioria das obras utilizou a palavra como ferramenta política para atacar o governo e revelar seus atos. A contribuição da literatura na construção de uma consciência crítica sobre o período e na promoção de debates acerca dos direitos humanos foi decisiva.

A literatura se encontrou sufocada, vigiada e dirigida pela repressão da ditadura, fazendo com que os escritores se encontrassem divididos em produzir suas obras ou fazerem política, permanecendo durante um tempo em meio a uma “cultura de derrota”. Alguns escritores, ao criarem suas narrativas, manifestaram a indignação diante de incidentes típicos de regimes autoritários. Por meio dos inúmeros romances produzidos na década de 60 e 70, a população brasileira tomou conhecimento dos fatos ocorridos durante a ditadura militar.

Devido a sua profissão e por ser irmã de um dos sequestradores, Lena acaba sendo atingida diretamente pela violência do regime. Ela sofre junto com a família as preocupações em ajudar o irmão a se esconder da polícia, a suportar a vigilância sobre si mesma e ao ver as notícias das prisões ou mortes de parentes, amigos e conhecidos.

A jornalista passa a ter uma vida dominada pela repressão, por isso passa a evitar a companhia dos amigos para não comprometê-los, desconfiando de tudo e de todos, deixando de estar também com os familiares para não deixar pistas, levando uma existência conturbada,

repleta de medos e dúvidas. “[...] vida infecciosa que passou a levar até o dia em que não aguentou mais e saiu do país. Para proteger tudo o que sabia” (MACHADO, 1988, p. 295).

Tudo isso vai surgindo na narrativa em meio à confusão de Lena, de sua agonia ao lembrar daquilo que se esforçou tanto para esquecer, em meio a uma reconstrução do seu eu, após sua experiência traumática no exílio. Distante de seu país, ela tem a oportunidade de conhecer os terríveis efeitos sobre o ser humano da tortura de indivíduos latino-americanos, vítimas de outras ditaduras semelhantes ou ainda mais cruéis que a brasileira.

Os romances *Eva Luna* e *Tropical sol da liberdade* apresentam, além da temática, a mesma preocupação em retratar e/ou recriar a realidade. Esta é mostrada com a intenção de criticar, denunciar, expor através dos acontecimentos e dos personagens de suas narrativas, que as ditaduras militares na América Latina deixaram cicatrizes dolorosas em gerações, ficando como herança as marcas da opressão.

As protagonistas das obras vivenciaram os episódios repressivos da ditadura e enfrentaram as graves consequências, cada uma em seu próprio contexto, sendo elas perseguidas, Lena exilada e Eva torturada. A contadora de histórias supera mais facilmente os abusos sofridos, lutando contra as injustiças, denunciando-as através de sua escrita, se engajando em grupos contrários ao regime militar. A jornalista padece profundamente os traumas gerados pelo período, chegando a sofrer lapsos na memória, os quais lhe dificultam expressar melhor suas ideias, organizar seu discurso, impedindo-a de ser curada e de delatar toda a violência que ela e sua família suportaram. Porém, as duas não se conformam e, cada uma a seu modo, resiste, não esquece e denuncia os episódios que as ditaduras perpetuaram em toda a América Latina.

Ao representar determinado contexto truculento, a literatura toma para si o papel da história, a qual é contada a partir do dizer das vítimas, para trazer à luz do que as gerações passadas foram capazes. “A arte, neste sentido, pode ser considerada uma forma de resistência e compreende uma dimensão ética, enquanto manifestação de indignação radical diante do horror” (FRANCO, 2003, p. 352). Ela contribui para refletir criticamente e revelar parte dos acontecimentos de alguns países que marcaram a trajetória do século XX. A produção literária não permite que o passado dos países como o Brasil e a Venezuela e com eles suas cicatrizes e marcas dos traumas deixados expostos, caia no esquecimento. Ela possibilita, ao transportá-los para a escrita, que esses traços sejam lidos, que se tornem conhecidos e anunciados.

Enfim, *Eva Luna* e *Tropical sol da liberdade* significam a comunicação de uma experiência impossível de ser comunicada. As obras recuperam o “material” esquecido e

narram com a intenção de deixar à luz da memória parte essencial da história latino-americana e de atualizá-la à realidade vigente. Como afirma Dalcastagné (1996, p. 15): “Se ainda não podemos fazer alguma coisa, temos ao menos a obrigação de não esquecer”.

Resumen: Se hace pertinente analizar la situación cultural de la mujer, con objetivo de comprender la manera que ella es observada por si misma, por el otro y como ella percibe ese otro y transfire esa percepción a sus producciones. De esa manera, este trabajo tiene el objetivo principal destacar como las voces marginalizadas, a lo largo del tiempo, transgreden y pueden contribuir, reconfigurando los registros oficiales a través de un cotejo entre las novelas *Eva Luna* (1987) de Isabel Allende y *Tropical sol da liberdade* (1988) de Ana Maria Machado. Para tanto, se centra en la relación entre texto y contexto, el momento histórico representado por las obras, que se refiere al principio del siglo XX hasta los 80. En consecuencia, las novelas ambientadas en esta época fueron influenciadas por la dictadura militar, reflejaron la violencia y las injusticias del contexto de sus países y comenzaron a presentar una estética caracterizada por temas recurrentes como la represión, el silenciamiento, el dolor, la ira y el cuestionamiento del lenguaje. Así, por medio de la práctica comparativa de dos objetos de estudio, donde puntos convergentes y divergentes son investigados se puede percibir la mujer como protagonista, narradora y escritora que resiste a las presiones del poder y la denuncia de los acontecimientos históricos controvertidos, promoviendo el modelo tradicional del sujeto femenino en el ámbito de un sujeto activo y agente de transformaciones personales y sociales.

Palabras-clave: Mujer. *Eva Luna*. *Tropical Sol da Liberdade*. Dictadura. Marginados

Referências

ALLENDE, I. *Eva Luna*. 9. ed. Barcelona: Plaza e Janes, 1997.

CASANOVA, P. G. (Org.). *América Latina: história de meio século*. Brasília: Universidade de Brasília (UnB), 1988.

COGGIOLA, O. *Governos militares na América Latina*. São Paulo: Contexto, 2001.

FRANCO, R. *Literatura e catástrofe no Brasil: anos 70*. In: SELIGMANN-SILVA, M. (Org.). *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. São Paulo: 2003.

GALEANO, E. *As veias abertas da América Latina*. 38. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1998.

MACHADO, A. M. *Tropical sol da liberdade*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

NAVARRO, M. H. *Rompendo o silêncio: gênero e literatura na América Latina*. Porto Alegre: UFRGS, 1995.

SELIGMANN-SILVA, M. (Org.). *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. São Paulo: UNICAMP, 2003.

ZAVALA, D. F. M. *História de meio século na Venezuela: 1926 – 1975*. In: CASANOVA, P. G. (Org.). *América Latina: história de meio século*. Brasília: Universidade de Brasília (UnB), 1988.

Música e aprendizagem: uma prática possível

Deise Roberta Veroneze*
Juliane Claudia Piovesan**

Resumo: O presente texto é parte do projeto de extensão “Ensinando com a música: uma prática possível”, o qual está desenvolvendo oficinas pedagógicas musicalizadas com as crianças em situação de risco social do Município de Frederico Westphalen, promovendo a integração da Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões – Campus de Frederico Westphalen, enquanto produtora e difusora de conhecimento com a comunidade. O estudo está embasado nos escritos de autores que buscam alicerçar a importância de uma educação mais musicalizada, afirmando que a referida desenvolve vários aspectos no ser humano. Assim, destaca-se a relevância para o aprendizado das crianças em situação de risco social do Município de Frederico Westphalen, proporcionando momentos especiais e prazerosos com a musicalidade.

Palavras-chave: Música. Criança. Prática pedagógica.

1 Iniciando...

A música é capaz de contribuir para que a criança possa interagir com o mundo e seus semelhantes, expressando sentimentos e demonstrando a forma como percebe e interage com sua sociedade. Se for bem explorada é capaz de desenvolver o raciocínio, criatividade e outras habilidades e aptidões, cria também, um terreno favorável para a imaginação, ao despertar as faculdades criadoras de cada um. Para Snyders, (1997, p. 105) “a música é o meio de exprimir o que só é exprimível em música”. E, nas palavras de Bona (1997, p. 02) “a música é a arte de manifestar os diversos afetos da nossa alma, mediante o som”.

Nesse sentido, conhecendo-se a importância que a música desempenha no cotidiano do ser humano o projeto extensionista *visa* desenvolver oficinas pedagógicas musicalizadas com crianças em situação de risco do município de Frederico Westphalen, possibilitando a elas momentos de alegria e descontração, tão necessários para a vivência e a produção do conhecimento.

De modo específico, o projeto está desenvolvendo atividades lúdicas, utilizando música, com crianças engajadas em algum projeto social; oportunizando o aprendizado do instrumento violão; construindo instrumentos musicais com material alternativo, desenvolvendo a escuta de músicas clássicas. Ainda as atividades desenvolvidas primam pelo ritmo, afinação, socialização, alegria e descontração. Também está desenvolvendo propostas metodológicas interdisciplinares para o aprender e o ensinar, melhorando a aprendizagem e proporcionando um ensino prazeroso. Ainda, visa à construção de materiais para a prática da

* Acadêmica do Curso de Pedagogia da URI – Campus de Frederico Westphalen e bolsista de Extensão.

** Professora do Departamento de Ciências Humanas da URI – Campus de Frederico Westphalen – Mestre em Educação e orientadora do projeto.

música com as crianças. Objetiva também construir uma publicação (em forma de cartilha) sobre a música, com textos teóricos e atividades práticas utilizadas no referido.

Para as crianças da entidade Promenor, através desse projeto, é desenvolvido aulas de violão, a qual as auxilia a ter uma oportunidade para desenvolverem uma aptidão. É por esse motivo que se trabalha, para as crianças tomarem gosto pelas obras musicais e serem verdadeiros cidadãos. Para Loureiro (2010, p. 11) a música é imprescindível para o indivíduo, pois a observa como “uma linguagem, acreditando na sua importância no desenvolvimento harmonioso do ser humano, em razão do seu potencial de conscientização da interdependência entre corpo e mente, razão e sensibilidade, ciência e estética, e no processo de socialização do aluno”.

O projeto também tem como objetivo levar a essas crianças em situação de risco social a mensagem que as músicas clássicas trazem para os seres humanos. A calma, a tranquilidade, o prazer, a alegria e a descoberta.

Desenvolveram-se atividades como tocar instrumento violão, brincadeiras de roda, músicas clássicas e dinâmicas com os diferentes estilos musicais. Nesse sentido, propiciou a bolsista um maior contato com as crianças em situação de risco social, viabilizando o que elas precisam, sendo de atenção, carinho e contato com o meio cultural. Assim, a música foi colocada em suas vidas, a ponto de todos os alunos da entidade mostrarem-se satisfeitos e participando assiduamente das aulas de música ministradas pela bolsista.

O presente texto traz leituras abordadas no decorrer do ano, bem como, seus resultados imediatos na prática com a oficina, podendo afirmar que o projeto em desenvolvimento é importante para fundamentar uma educação com mais alegria, descontração e qualidade.

2 O caminho das notas

A Lei de Diretrizes e Bases da Educação – 9394/2006, em seu artigo 26 § 2º, institui o ensino da arte como sendo um componente curricular obrigatório em todos os níveis da educação básica de forma a promover o desenvolvimento cultural dos alunos. Os Parâmetros Curriculares Nacionais de Arte (BRASIL, 1997) também trazem uma contribuição ao trabalho que deve ser realizado com os discentes. Nesses, o fenômeno artístico, é entendido como produto das culturas e como parte da história. Também, de acordo com uma lei nº 11.769 de 18 de agosto de 2008, as escolas terão de introduzir a música como conteúdo de arte na educação básica. O MEC recomenda que, além das noções básicas de música, dos cantos cívicos nacionais e dos sons de instrumentos de orquestra, os alunos aprendam cantos, ritmos,

danças e sons de instrumentos regionais e folclóricos para, assim, conhecer a diversidade cultural do Brasil.

Porém, pode-se afirmar que a obrigatoriedade da lei não consegue garantir que o ensino da arte, que compreende as múltiplas facetas que envolvem esse universo, sejam desenvolvidas com maior seriedade e empenho por parte de alguns docentes que ainda não conseguiram compreender o real sentido, bem como a importância que a musicalidade apresenta na vida de seus alunos.

Através da leitura de vários autores realizou-se uma ponte entre educação e a criança. O que a música traz verdadeiramente para um ser humano? Nesse aspecto, Silva enfatiza,

Mesmo antes do aparecimento do homem sobre a terra, ruídos manifestaram-se através do bramido do mar, da força do vento sobre a vegetação, de rios correndo entre pedras, ou mesmo animais que imitam sons na tentativa de comunicação. A voz humana foi o primeiro instrumento de sopro ao alcance do homem e à sua custa teriam se originado, não só na palavra, mas no canto, a mais primitiva modalidade de música. (1975, p. 7-8).

Também se pode destacar que antes mesmo de nascer, dentro do ventre da mãe é possível escutar música. Crianças que são esperadas ao som de música estarão sentindo-se seguras e calmas. Permanecendo em contato com elementos musicais, o bebê já está tendo um desenvolvimento, no qual pode demonstrar seu afeto.

Nesse contexto, as crianças que crescem ouvindo músicas de qualidade tornam-se cidadãos críticos, reflexivos e de fácil comunicação. E, nesse aspecto, salienta Beyer e Kebach (2009, p. 13), que “a imagem de uma mãe embalando seu bebê, ao som de um acalanto... Quem entre nós não associaria tal cena a sensações de bem-estar em prazer? Talvez universalmente, a mesma remete à ideia de ternura e amor da mãe pelo seu filho”.

Destacamos também que a música é a mais bela das artes capaz de ensinar apenas com um simples ruído, de mais fácil compreensão e comunicação. “A linguagem musical é a organização do som, estruturado numa forma que estabelece relações e gera significados, provenientes da coordenação e ordenação integrada do sujeito, do objeto sonoro e de seu meio sociocultural” (CUNHA, 2009, p. 68).

Para Beyer e Kebach (2009, p. 07) “ouvir música é uma atividade cotidiana do ser humano. A música está presente em vários momentos do dia-a-dia: nas rádios, na televisão, como música de fundo, na musicalidade do cantar dos pássaros, nos ruídos tecnológicos”. Assim, observa-se que as pessoas interagem com a arte o dia todo sem ao menos perceber, mas é interessante prestar atenção, pois é da música que vem as mais absurdas e importantes manifestações, criatividade e identidade dos cidadãos.

A música como tantas outras obras de arte são fundamentais para o desenvolvimento de um ser humano, enquanto vai adquirindo valor, também expressa à comunicação. Nesse aspecto, reportando à história, nos fala Beyer,

A música também esteve presente na ditadura militar do Brasil, onde os compositores questionavam as coisas ruins que estavam acontecendo tal como o golpe militar. Mas esses compositores iam sendo barrados por mostrar as pessoas à verdade. Um exemplo disso é Geraldo Vandré e a música “Pra não dizer que falei das flores”, onde questiona os valores considerados importantes pelos militares, como por exemplo, a disciplina e obediência e prega outros, como igualdade entre as pessoas. (1999, p. 53).

Ainda, nesse contexto de história, destaca-se que na Grécia não se dava muita importância às habilidades da música, mas sim para o estudo da mesma, todos os alunos eram competentes o bastante para chegarem ao nível superior de graduação em educação musical. Mas infelizmente, tudo isso se perde no momento em que os ideais romanos iam sendo seguidos. A música para eles era vista como sensualidade entre as pessoas. Por ser uma forma de demonstrar carinho e alegria ela poderia prejudicar os soldados nas suas missões. E é justamente isso o que impede a escola de uma ampla educação musical, na qual as pessoas pensam a música como uma forma de ameaça perante as comodidades da sociedade competitiva e individualista.

Através do ritmo de uma música temos a tendência de balançar o corpo e por virtude disso era quase proibida, pois o Estado tinha medo que seus soldados se “iludissem” com as danças das mulheres e tomariam rumo a sua própria vida deixando de lado seu serviço. E mais, quem dançava eram as mulheres e escravos, sendo mal reputados e de desencadear comportamentos indesejáveis em soldados do Império Romano. Sendo que após anos os romanos aceitaram a música, mas apenas como teoria e incluídas na ciência, mas ainda rejeitavam a sua prática.

3 Música na Educação

Através de estudos realizados, é conhecido que o ser humano que aprecia música é mais produtivo, consegue transmitir seus sentimentos e sua criatividade.

Campbell (2000, p. 147) resume os motivos pelos quais a música deve ser valorizada na escola:

- conhecer a música é importante;
- a música transmite nossa esperança cultural;
- a música é uma aptidão inerente a todas as pessoas e merece ser desenvolvida;
- a música é criativa e auto-expressiva, permitindo a expressão de nossos pensamentos e sentimentos mais nobres;

- a música ensina os alunos sobre seus relacionamentos com outros, tanto em sua própria cultura quanto em culturas estrangeiras;
- a música oferece aos alunos rotas de sucesso que eles podem não encontrar em parte alguma do currículo;
- a música melhora a aprendizagem de todas as matérias;
- a música ajuda os alunos a aprender que nem tudo na vida é quantificável;
- a música escolta o espírito humano.

No contexto escolar, a música precisa ter a finalidade de facilitar e ampliar a aprendizagem do educando, porque ensina a ouvir e a escutar de maneira ativa e refletida.

Cabe, dessa forma, aos professores, proporcionarem situações de aprendizagem nas quais as crianças possam entrar em contato com um número variado de produções musicais. Não apenas com vínculos ao seu ambiente sonoro, mas também, de origens diversas, como de outras comunidades, famílias ou de diferentes culturas, tais como: folclore, música popular, erudita, entre outros.

Habituar o ouvido da criança é fundamental para que perceba a beleza existente no som, mantendo harmonia com a obra musical. Enquanto isso, ao que se refere aos diferentes aspectos do desenvolvimento humano: cognitivo, afetivo, emocional, psicomotor e social pode-se dizer que a música colabora de maneira significativa no processo de ensinar e aprender.

O professor de educação musical deve estimular o crescimento e a responsabilidade, cooperação e competência social da criança. As atividades musicais devem ser planejadas de maneira que envolva todos os alunos.

Assim, a música pode contribuir tornando ambientes mais alegres e favoráveis à aprendizagem, propiciando alegria, na qual os esforços dos alunos possam ser estimulados, compensados e recompensados.

4 Acordes do Promenor

No decorrer das atividades realizadas na entidade Promenor do Município de Frederico Westphalen/RS, os alunos tiveram o encontro com a música duas vezes por semana. Essa experiência incluiu brincadeiras com música, a audição de diferentes sons, confecção de instrumentos musicais com material alternativo, músicas diversas, ritmos, iniciação a música clássica, ou seja, atividades que envolveram a musicalidade como alternativa para melhor aprendizado e socialização entre as crianças que permanecem no turno inverso ao escolar nessa instituição.

Também foi trabalhado o instrumento violão, este com mais enfoque, pois as crianças o apreciam muito. Destacamos que neste período elas já estão sabendo trocar as posições SOL, RÉ, LÁ, MI, DÓ, FÁ, SÍ, e junto a elas batidas como fox, guarânia, valsa e batida.

Ainda, para educar os ouvidos é necessária uma demonstração de sons, quanto mais sonoridade melhor será o aprendizado, desde o mais grave ao mais agudo. Para retratar diferenças e semelhanças entre os mesmos, a criança pode interpretar os sons, memorizar, ordenar acontecimentos. Assim, serão capazes de nomear os ruídos de forma cronológica, apontando os erros e imaginando ruídos. O ritmo implica para a criança que ela esteja numa forma simples de se expressar, seja batendo palmas, pés, ou estalando os dedos.

A bolsista oportunizou as crianças, no interesse auditivo pelos sons, reconhecendo e discernindo-os, realizando um treinamento auditivo. Nesse aspecto foram desenvolvidos:

- Passeios pelo parque; Ruídos dos insetos; Assobio do vento; Gritos dos animais; Movimento das pessoas; Ruídos na rua; Motores dos carros; Gritos de criança; Relógio; Biblioteca; Secretaria.

Para maior compreensão realizou-se exercícios com os alunos, exemplos: palmas, batida dos pés, sílabas, palavras e instrumentos.

Destaca-se que o ritmo é o elemento musical que parece estar mais próximo da criança e ocupar sua atenção. É através da atividade rítmica que se chega à educação do senso músico rítmico. Todo movimento é um ritmo. E este deve ser sentido por todo o corpo. Sem estas sensações rítmicas as respostas a esse estímulo não conseguem se desenvolver plenamente. É através desse movimento que a criança irá imitar, essa é a forma dela aprender ouvindo, dançando com imaginação e explorando ideias. E nesse sentido é que se utilizam as brincadeiras musicalizadas na entidade Promenor.

As crianças que estão na entidade Promenor sentem-se valorizadas por estar num ambiente proposital à Educação Musical, sabem que encontrarão algo que poderá ser levado para a vida toda, e o mais interessante é que pode ser um caminho para uma vida digna, mesmo num mundo tão confuso, no qual a droga e a violência caminham lado a lado.

Outra atividade que foi desenvolvida no Promenor foi a paródia¹, a qual melhora a qualidade de intuição da música favorecendo o ritmo, harmonia e melodia, e, acima de tudo, a criança poderá se expressar demonstrando sentimentos e emoções. O incentivo a compor música e melodia pode ser uma das formas mais prazerosas de motivar a criança para a leitura e alfabetização musical, pela necessidade de escrever suas composições com prazer e alegria.

¹ Recriação da letra da música, permanecendo sua melodia.

O trabalho desenvolvido também teve apresentação do grande artista Mozart, na qual os alunos ficaram sabendo quem ele foi e o que desenvolveu durante seus 35 anos. Compondo várias obras com o instrumento piano. Porém, não é a música que realmente satisfaz essas crianças, pois elas não se sentem a vontade ouvindo porque esse estilo musical não faz parte de seu meio social.

Músicas com letras que trazem alguma mensagem foram ensinadas para cantar e tocar, como Dia Especial do Cidadão Quem, Amigo da Banda Novo Milênio, conforme descritas abaixo:

Dia Especial

Se alguém
Já lhe deu a mão
E não pediu mais nada em troca
Pense bem, pois é um dia especial
Eu sei
Que não é sempre
Que a gente encontra alguém
Que faça bem
E nos leve desse temporal
O amor é maior que tudo
Do que todos até a dor
Se vai
Quando o olhar é natural
Sonhei que as pessoas eram boas
Em um mundo de amor
Acordei nesse mundo marginal
Mas te vejo e sinto
O brilho desse olhar
Que me acalma
Me traz força pra encarar tudo
Mas te vejo e sinto
O brilho desse olhar
Que me acalma
Me traz força pra encarar tudo
O amor é maior que tudo
Do que todos, até a dor
Se vai quando o olhar é natural
Sonhei que as pessoas eram boas
Em um mundo de amor
E acordei, na terceira Guerra Mundial.
Mas te vejo e sinto
O brilho desse olhar
Que me acalma
Me traz força pra encarar tudo
Mas te vejo e sinto
O brilho desse olhar
Que me acalma
Me traz força pra encarar tudo...
Mas te vejo e sinto
O brilho desse olhar
Que me acalma
Me traz força pra encarar tudo
Mas te vejo e sinto

O brilho desse olhar
Que me acalma
Me traz força pra encarar tudo!

Amigo

Amigo é o maestro de uma orquestra
Do enxame a abelha mestra, do cantor a inspiração.
Amigo
É o sol depois da chuva, do operário a mão, a luva,
É a veia principal do coração
É a vida que se move
É o abraço que acolhe
É a peça principal da construção
É a luz do meu caminho
É a paz se estou sozinho
Amigo eu te encontro em oração
Amigo
É o sinal que orienta, é o abrigo que acalenta.
Do despertar o amanhecer
Amigo
A estrada sem fronteiras
E por mais que a gente queira
Não consegue esquecer

Sendo assim a criança conseguirá desenvolver sua aptidão para a música através de gestos e melodias. O movimentar-se em música ou tocar algum instrumento exige postura, por isso ajuda no desenvolvimento cultural do indivíduo.

Com relação ao ensino da música, torna-se necessário considerá-la uma verdadeira linguagem de expressão, ou seja, parte integrante da formação geral da criança, podendo contribuir no desenvolvimento dos processos de aquisição e conhecimento, bem como criatividade, sensibilidade, sociabilidade e o gostar artístico. Se o seu desenvolvimento não for nesse sentido, ela será ministrada de forma mecânica, com mera reprodução de cantigas, sem a interação e motivação do ser humano.

A música em sua função pode e deve ser uma manifestação de criatividade se ela consegue interpretar a obra musical, recriando as mesmas, mas caso contrário for apenas uma imitação não terá o mesmo significado.

Assim, obra musical pode contribuir tornando ambientes mais alegres e favoráveis à aprendizagem, propiciando alegria, na qual os esforços dos alunos possam ser estimulados, compensados e recompensados.

5 Tentando finalizar...

A Educação Musical tem fundamental importância na vida humana, por isso entende-se que seu ensino deve possibilitar o aprendizado com prazer, a construção do saber

fortalecido na obra musical, desenvolvendo aptidões, criatividade, capacidade de resolver seus problemas e expressão com as demais pessoas.

A música não serve apenas como entretenimento, vai muito além disso, especialmente quando se torna uma importante ferramenta de aprendizagem, por estimular a imaginação e contribuir no desenvolvimento da fala, escuta e coordenação motora, além de proporcionar à criança, principalmente, a interação com o mundo e seus semelhantes.

Nesse trabalho desenvolvido na entidade Promenor, pode-se observar e ouvir dos alunos o quanto foi importante. Alguns diziam que iam ser cantores, outros iam apenas tocar algum instrumento. As crianças não se cansavam das aulas, pois eram alegres, com brincadeiras e músicas com gestos, o que as faziam ter mais incentivo para participação.

De acordo com Dehem (2003, p. 107),

o trabalho com a música desenvolve a concentração, e o que é melhor, não aquela vinda da disciplina, de uma obrigação de ‘fora para dentro’, mas, ao contrário, de ‘dentro para fora’, pois a criança deseja se sair bem, tem interesse em apresentar o resultado, está motivada por algo que gosta.

Pode-se analisar os fatores que levam as crianças para as ruas, sendo que a obra musical pode trazê-las de volta a uma vida digna. O esforço, a assiduidade e a dedicação para aprender com a música é encantador. Também com o violão que haviam confeccionado em aula ficava mais fácil de lembrar a posição dos dedos no braço do instrumento, praticando com alegria em seus lares.

Também foi possível observar que as crianças mais agressivas começaram a ter um comportamento melhor em sala de aula, isso demonstra que é possível um ensino com música e ludicidade, o que faz o aluno se voltar para a aula, prestar atenção e esperar sua vez com respeito.

Assim, por intermédio do ensino musical, pode-se perceber que é possível desenvolver a socialização, a integração, a sensibilidade, enfim, o ser humano por completo. Quando bem explorada, a música possibilita o desenvolvimento do raciocínio, criatividade e habilidades. Por isso, é de fundamental importância a busca por diferentes formas de utilização, aproveitando essa tão rica atividade educacional.

A musicalidade para as crianças em situação de risco social representa uma alternativa prazerosa e especialmente eficaz no desenvolvimento individual e de socialização, pois ela ajuda a desenvolver a inteligência e a criatividade. Analisando essa perspectiva, por um viés pedagógico, é possível fazer com que o conflito interno de cada criança seja transformado, gradativamente, em um processo libertador, que aos poucos vai resgatando o seu “eu”

interior; que permite à criança ver-se como um ser capaz, dotado de qualidades e não só de defeitos.

Conclui-se que o desenvolvimento musical é contínuo de domínio cognitivo, psicomotor e afetivo que implica em mudanças. E, nesse contexto, o profissional da educação musical deve ser bem preparado para desenvolver essas atividades com prazer e harmonia, onde os alunos tenham curiosidade e criatividade.

Assim, pode-se afirmar a importância de um trabalho com a música para as crianças em situação de risco do Município de Frederico Westphalen, no caso específico desse projeto, o Promenor, possibilitando a construção do conhecimento e auxiliando no pleno desenvolvimento do humano.

Abstract: The present text is part of the Extension Project “Teaching with music: a possible practice”, which is developing pedagogical musical workshops with children under social risk situation in Frederico Westphalen’s city, promoting the integration of the Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões – Campus de Frederico Westphalen, as producer and diffuser of knowledge at the community. The study is based on text of authors that look for anchoring the importance of a musical education, affirming that it develops many aspects on the human being. Therefore, it is possible to highlight the relevance for the children’s learning under social risk situation in Frederico Westphalen’s city, providing special and pleasant moments with music.

Keywords: Music. Children. Pedagogical practice.

Referências

AURÉLIO, Buarque de Holanda. *Mini Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

BARBOSA, Ana mãe. *A arte ensinando a pensar*. Boletim ZH na sala de aula. Porto Alegre. Nov/dez.1990.

BENNETT, Roy. *Uma breve história da música*. Rio de Janeiro: Zahar, 1986.

BONA, Paschoal. *Método musical*. São Paulo: IGAL, 1997.

BRASIL. *Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional*. Brasília: Ministério da Educação, 1996.

BRASIL. PCN. *Revista Nova Escola*. Fácil de aprender. ed. especial. 2000.

CAMPBELL, Linda; CAMPBELL, Bruce; DICKINSON, Dee. *Ensino aprendizagem por meio das inteligências múltiplas*. 2. ed. Porto Alegre: Artmed, 2000.

CUNHA, Susana Rangel Vieira da. *Cor, som e movimento: a expressão plástica, musical e dramática no cotidiano da criança*. Porto Alegre, 2009.

DAUD, ALLIANA. *Jogos e brincadeiras musicais*. São Paulo: Paulinas, 2009.

DEHEM, Vânia. *Atividades lúdicas na educação: o caminho de tijolos amarelos de aprendizado*. Rio de Janeiro: Fename, 1978.

EMANUEL, Maurice. *Iniciação à música*. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1961. (Coleção Tapete Mágico).

JEANDOT, Nicole. *Explorando o universo da música*. São Paulo, Sapione, 1997.

KEBACH, Patrícia; BEYER, Esther (Org.). *Pedagogia da música – experiências de apreciação musical*. Porto Alegre: Mediação, 2009.

LOUREIRO, Alicia Maria Almeida. *O ensino da música na escola fundamental*. Campinas SP: Papyrus, 2010.

MAFFIOLETTI, Leda de A. Cantigas de roda. *Revista Pátio: Educação Infantil*. Porto Alegre, v. 1, n. 4, abr./jun., 2005.

SILVA, Vânia Marise de Campos. *Educação especial para deficientes mentais*. Goiás, Oriente, 1975.

SNYDERS, Georges. *A escola pode ensinar as alegrias da música*. São Paulo: Cortez, 1997.

Em busca da identidade africana em Nós Matamos o Cão-Tinhoso, de Luis Bernardo Honwana

Douglas Moiano*
Vera Elizabeth Prola Farias**

Resumo: O sujeito procura, especialmente desde a modernidade, estabelecer uma identidade e, nas suas teias sociais, construir uma comunidade com interesses e objetivos em comum. Partindo desse princípio, o livro *Nós Matamos o Cão-Tinhoso*, de Luis Bernardo Honwana, organiza a trajetória do povo africano em busca de sua conquista identitária. Através de sete contos, Honwana descortina discursivamente a constituição da complexidade como constituinte das identidades africanas, em geral, e moçambicana, em específico. Os paradigmas da desigualdade e opressão marcam os contos como possibilidades imaginárias da compreensão da história e da literatura do povo moçambicano. Estabelece-se nas narrativas a tensão entre a classe dominante e a dominada como espaço de construções identitárias.

Palavras-chave: Narrativas. Identidade. Africanidade.

Introdução

De acordo com a definição do dicionário, colonialismo é a política de exercer o controle, dominar, ocupar um território e nele manifestar o poder sobre a terra dominada. Houve, na maioria dos casos de colonialismo, abuso de exploração dos recursos que a terra colonizada disponibilizava, tais como mão de obra, matérias-primas, recursos naturais, etc. Em alguns casos, como na África, houve ainda um abuso maior da parte dos colonizadores, que escravizaram o povo colonizado. Há estudos comprovando que o colonialismo está presente na África desde o século VII d.C. quando os árabes desenvolveram pontos estratégicos para rotas mercantis e princípio de exploração em território africano; mas, a partir do século XV, é que o povo africano sofreu com mais intensidade nas mãos de seus colonizadores europeus.

No final do século XIX, após a expansão do capitalismo industrial, e com novos colonizadores disputando espaços entre os países africanos, houve o que é conhecido como a “Partilha da África”, uma divisão arbitrária, que jamais respeitou as tendências étnicas dos povos, sendo a causa de guerras civis que acontecem até hoje. Portugal e Espanha foram os únicos países que conservaram suas antigas colônias. O país lusitano teve, entre outros, a colonização de Moçambique, que atualmente faz parte da Comunidade dos Países de Língua Portuguesa (CPLP). Até o final do século XIX, Portugal possuía apenas algumas capitânias ao longo da costa moçambicana, porém, após a abolição da escravatura por decreto régio, em

* Acadêmico do Curso de Letras do Centro Universitário Franciscano (UNIFRA) – Santa Maria – RS – Brasil

** Professora Dr. Do Curso de Letras do Centro Universitário Franciscano (UNIFRA) – Santa Maria – RS – Brasil

1875, fez com que Moçambique se tornasse um território que produzisse bens para o seu consumo e trabalhasse com exportação para a “metrópole” portuguesa.

Após inúmeros confrontos entre colonizadores e colonizados, deu-se início à guerra de libertação moçambicana, liderada pelo grupo denominado “Frente de Libertação de Moçambique”, que data de setembro de 1964. Vale salientar que nesse mesmo ano houve o lançamento de “Nós matamos o Cão-Tinhoso”, livro de Luis Bernardo Honwana, considerado o fundador da literatura moçambicana moderna. A independência de Moçambique foi alcançada em junho de 1975, após mais de 10 anos de guerra.

Pode-se afirmar que Luis Bernardo Honwana influenciou muitos escritores africanos a trabalhar com a literatura de relatos, de opressão, e de busca pela identidade dos seus povos. Atualmente, temos como principal referência da literatura moçambicana, Mia Couto.

Em busca da identidade africana em Nós Matamos o Cão-Tinhoso, de Luis Bernardo Honwana

Em *Nós Matamos o Cão-Tinhoso*, de Luís Bernardo Honwana, temos o universo africano e, mais especificadamente, o universo moçambicano como palco central das narrativas. O livro é composto de 7 contos, nos quais é retratada a caminhada africano-moçambicana rumo a sua libertação dos colonizadores europeus. Há uma gritante evolução nos contos em direção à conquista identitária, de forma a valorizar a revolução que houve nas relações de poder dos nativos de Moçambique ao longo do tempo. “O reconhecimento pelo movimento nacionalista dessa identidade, que se desenvolveu à sombra e a despeito da ocupação colonial, está na origem da afirmação dos nossos países como entidades políticas distintas e soberanas” (HONWANA in CHAVES, MACÊDO, 2006, p. 22).

No conto homônimo ao título do livro, temos na descrição do “Cão-Tinhoso” as características do homem negro, oprimido pelo seu colonizador, e que está em grande decadência e impotência naquele momento, no território africano. Os olhos azuis do Cão-Tinhoso, já bastante castigado pelas mazelas do tempo e pelas intempéries vividas, podem ser vistos como os olhos do colonizador europeu, do opressor da massa africana, do grande manipulador de forças. “O Cão-Tinhoso tinha uns olhos azuis que não tinham brilho nenhum, mas eram enormes e estavam sempre cheios de lágrimas, que lhe escorriam pelo focinho. Metiam medo aqueles olhos, assim tão grandes [...]” (HONWANA, 1980, p. 5).

Há, de forma clara, um narrador impessoal que, segundo Lígia Chiappini Moraes Leite, “pode servir-se seja da cena seja do sumário e, assim, a distância entre história e leitor pode ser próxima, distante ou, ainda, mutável” (LEITE, 2001, p. 43). Não há características

que possam definir como esse narrador é, ao começar, pelo fato de não possuir nome, e sim a possível alcunha de “Ginho”, uma criança inocente que não nos é apresentada fisicamente ao longo do conto, apenas sendo tratado como uma “coisa”. Há uma mutabilidade de distanciamento do narrador no decorrer do conto, mostrando sua relação ao aproximar-se do “Cão-Tinhoso” e tendo que servir de cúmplice para a sua execução. Aqui temos um fator que mostra o quanto a imagem desse povo era ignorada, pois não apenas o narrador tem sua identidade ocultada, ou até mesmo negada, mas possíveis autoridades, como o “senhor Professor”, o “Doutor da Veterinária”, “o Senhor Administrador” eram tratados pelos seus cargos, e não pela identidade pessoal que pudessem possuir, acentuando as relações de poder entre colonizadores e colonizados.

Importante também é a forma de condução da narrativa, que ao apresentar um título um tanto quanto enérgico, nos traz outras questões que, às vezes, desviam o foco do título e contribuem para uma compreensão do conteúdo do texto. Sendo assim, temos certa dramaticidade na desenvoltura inicial do texto, como se houvessem “rodeios” preparando o leitor para o que está por vir.

O mais interessante é que a visão da morte do Cão-Tinhoso pode ser compreendido como o início da libertação do povo africano, que esboça um princípio de reação e necessidade de independência, além da conquista de uma identidade que seja solidificada ao longo do tempo.

Encontramos, ainda, uma variação de idiomas sempre presente ao longo dos contos. Há, em primeiro momento, uma escrita portuguesa, e gírias com oscilações entre dialetos dos povos constituintes da nação moçambicana. De acordo com o próprio Honwana,

Em muitas circunstâncias do quotidiano do meu próprio país, Moçambique, o domínio da língua portuguesa é, por si só, uma qualificação considerada superior ao domínio de todos os conhecimentos tradicionais e quaisquer outras competências nas línguas vernáculas. Essa situação acarreta inevitavelmente tensões e ressentimentos, como os que foram acentuados pelo conflito civil que dilacerou o país durante quase duas décadas. (HOWANA in CHAVES, MACÊDO, 2006, p. 23).

Em *Inventário de Imóveis e Jacentes* a narração é conduzida em primeira pessoa, e com onisciência seletiva, que de acordo com Lígia Chiappini Moraes Leite “é, como no caso do narrador-protagonista, a limitação a um centro fixo. O ângulo é central, e os canais são limitados aos sentimentos, pensamentos e percepções da personagem central, sendo mostrados diretamente” (LEITE, 2001, p. 54). Aparentemente narrado por uma criança, que de forma subjetiva descreve a casa e seus habitantes: “[...] além de estar tudo fechado, dormem aqui, incluindo-me, 5 pessoas. Às vezes somos 6 e isso dá-se mais frequentemente,

porque a cama agora ocupada pelo Papá é normalmente ocupada pela Tina e pela Gita, que agora dormem com a Mamã no outro quarto” (HONWANA, 1980, p. 36). Há, em primeiro plano, um sentido implícito no título do conto, visto que “imóveis e jacentes” são sinônimos, mas tratam de definições diferentes nesse caso, pois os “jacentes” podem ser vistos como os membros da família que naquele imóvel vivem, e sem identidade se constituem apenas como “coisas”. O conto, em grande parte, é norteado pela visão do menino, portanto, temos um momento quase “cinematográfico” através das características destacadas pela visão focada e, nesse aspecto, objetiva do narrador: “Entre a porta que dá para a casa de banho e a que dá para este quarto, encostada à parede do Corredor, há uma estante com 5 prateleiras todas cheias de livros. Tem a cobri-la uma cortina feita dum pano idêntico ao do das cortinas da sala de visitas” (HONWANA, 1980, p. 38).

Incrível como, ao descrever o ambiente, o narrador consegue nos mostrar como estão os “sentimentos” envoltos nesse local, ao afirmar que “o ar está pesado nesse quarto” (p. 36), justificando esse peso no ar com a superlotação do ambiente, que é dividido com mais quatro pessoas. Através disso, também podemos ter uma breve interpretação sobre as condições financeiras que esta família possui, ao viverem em uma casa com poucas divisórias, tímidas acomodações e móveis debilitados.

É interessante também a utilização de algarismos para definir o número de objetos e de habitantes na casa. Essa técnica nos faz notar uma aproximação entre coisas e pessoas, ou seja, uma espécie de “coisificação humana”. Ao final do conto, temos a constatação dessa imobilidade dos seres, quando o menino afirma que “é por isso que não tenho assim tanta vontade de sair da cama, embora não tenha sono nenhum” (HONWANA, 1980, p. 39).

O que temos em *Dina* é o registro do abuso colonizador sobre o negro colonizado. Situações desumanas de trabalho, exploração do ser moçambicano, que manifesta esgotamento físico devido à alta exploração, mas se mantém impotente, visto que não há uma força de reação no ser submisso. Apresentado em terceira pessoa, o narrador aparece de forma onisciente, e sob essa condição de onisciência, evita tecer comentários na tentativa de induzir o leitor por determinado caminho.

Dina nos mostra a rotina do trabalhador moçambicano nas lavouras. Leia-se trabalhador – escravo do homem branco. O dina significa almoço, ou intervalo do meio-dia, em “fangalô”, uma das muitas línguas existentes entre os povos africanos. Há uma detalhada descrição do quão explorador o homem branco é para com os seus escravos:

Dobrado sobre o ventre e com as mãos pendentes para o chão, Madala ouviu a última das doze badaladas do meio-dia. Erguendo a cabeça, divisou por entre os pés de milho a brancura esverdeada das calças do capataz, a dez passos de distância. Não ousou endireitar-se mais porque sabia que apenas devia largar o trabalho quando ouvisse a ordem traduzida num berro. Apoiou os cotovelos aos joelhos e esperou pacientemente. (HONWANA, 1980, p. 40).

Mesmo após dar o sinal para o intervalo, os homens deviam seguir trabalhando até que o capataz decida que é hora de parar. Madala é o protagonista nesse conto, um senhor que, de acordo com a descrição do narrador, já possui idade avançada e uma saúde debilitada, porém não pode parar de trabalhar. Durante o horário de almoço, Maria, a filha de Madala, vai visitá-lo, pois o pai não tem tempo para visitar sua família.

- Maria, como é que estão as pessoas lá em casa?...
- Lá em casa estão todos bons, pai. Eu vim para cá te ver...
- Eu estou bom, minha filha...
Todos os homens do acampamento olhavam para Maria, percorrendo-lhe as formas apeteceíveis por sobre a capulana¹. (HONWANA, 1980, p. 46).

Temos ainda como caso de exploração o fato de Maria ter que prostituir-se, fator que pode nos passar, subjetivamente, a situação financeira da família. Há registro de uma revolta muda por parte de Madala, que sente raiva ao ver sua filha ser levada ao matagal pelo capataz, e mesmo com todo o sentimento de fúria, o pai não consegue fazer nada para impedir.

Madala viu o capataz a tentar retroceder até onde a Maria estava, e a parar como se mudasse de ideias, poucos passos volvidos.
Madala pensou que devia dizer qualquer coisa ao Djimo. O quê?
O capataz fazia sinais à Maria mas esta parecia não entender.
A planta que Madala segurava na mão oferecia ao seu esforço uma resistência exagerada. Por isso, o punho de Madala tremia. (...) Madala olhou em volta. Ninguém o olhava diretamente mas todos os homens do acampamento se tinham disposto pelas sombras de modo a poderem vigiá-lo.
Uma a uma, Madala esmagou as folhinhas da robusta planta imaginária que tinha na mão. Escapou-se-lhe numa espécie de soluço, quando lhe ocorreu que não lhe sobravam forças para desenterrar uma planta que se agarrasse à terra um pouco mais solidamente do que as que arrancava na machamba (HONWANA, 1980, p. 49 – 50).

Considerações Finais

Os contos analisados mostram as relações de poder entrelaçadas pelo colonialismo em África. *Nós Matamos o Cão-Tinhoso* revela a luta pela busca da identidade moçambicana, através de situações de confronto entre o nativo e o colonizador. Ao ser tratado como escravo em sua própria terra, o negro moçambicano apenas obedeceu, permaneceu impotente frente ao homem branco, não demonstrou insatisfação, mesmo que essa já houvesse em seus sentimentos. Porém, ao iniciar o processo de reação moçambicana, os até então escravos

¹ **Capulana** – pano, peça do vestuário feminino.

reconheceram que a terra que habitavam era de sua propriedade, e que deveriam lutar por ela, para assumir o que de fato lhe era de direito. É isso que, sob o ponto de vista ficcional, Luis Bernardo Honwana representa em *Nós Matamos o Cão-Tinhoso*.

Abstract: The subject tries, especially since the modern times, to establish an identity and, in their social networks, also build a community with common interests and goals. Based on this principle, the book *Nós Matamos o Cão-Tinhoso*, written by Luis Bernardo Honwana, organizes the history of the African people who is searching for his identity achievement. Through seven stories, Honwana, in discourse terms, reveals the complexity as the constituent of African identities, in general, and Mozambican, in particular. The paradigms of inequality and oppression mark the stories as being imaginary possibilities of understanding the history and the literature of the Mozambican people. It is established in the narrative the tension between the dominant group and the dominated group as a space for identity constructions.

Keywords: Narrative. Identity. African.

Referências

CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania (Orgs). *Marcas da diferença: as literaturas africanas de língua portuguesa*. São Paulo: Alameda, 2006.

COLONIALISMO. Saiba o que é, definição, tipos de colonialismo, links relacionados. *Sua Pesquisa.com*. Disponível em: <http://www.suapesquisa.com/o_que_e/colonialismo.htm>. Acesso em: 02 maio 2011.

HONWANA, Luis Bernardo. *Nós matamos o Cão-Tinhoso*. São Paulo/SP: Ática, 1980.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O foco narrativo*. São Paulo/SP: Ática, 2001.

A arte de contar histórias: perspectivas teóricas e prática

Elisiane Andréia Lippi*
Alessandra Tiburski Fink**

Resumo: Este artigo faz parte da pesquisa que está sendo realizada por intermédio do Projeto de Extensão “A arte de contar histórias: perspectivas teóricas e práticas”. Neste, objetiva-se conhecer como a contação de histórias pode contribuir para o processo de construção do conhecimento, bem como a formação do indivíduo enquanto leitor crítico. Além disso, busca-se aprofundar os conhecimentos em torno da arte de contar histórias, trazendo para a função do bolsista dessa prática de extensão ser o suporte para a efetiva consolidação do grupo de contação de histórias já existente, fazendo com que o mesmo se caracterize como um espaço para aprender, para descobrir, para a construção e a viagem pelo mundo da imaginação. Partindo da pesquisa bibliográfica e das práticas realizadas, foi possível compreender que não é qualquer leitura que estimula a criança a interessar-se pelos livros. O sucesso deste quesito está no valor da voz, nas pausas, no jogo de ritmo, na interação entre o contador de histórias e o ouvinte, na sensação que a história contada pode exercer sobre quem ouve, enfim, todos esses elementos poderão provocar na criança o interesse em ler. É baseando-se nestes aspectos relevantes que o Grupo de Contação de Histórias promove suas atividades, buscando sempre observar os interesses que as crianças apresentam pelas histórias em cada fase de formação do leitor, conduzindo o futuro leitor a interessar-se pelos livros infantis.

Palavras-chave: Literatura infantil. Contação de histórias. Formação do leitor.

Introdução

Devido às constantes mudanças que vêm ocorrendo na educação e a grande preocupação que se acentua cada vez mais em formar o aluno integralmente, ou seja, um indivíduo preparado para a vida, autônomo, crítico e consciente do seu papel enquanto cidadão surgiu a necessidade de elaborar um projeto de extensão que contemplasse as questões que envolvem a formação do leitor e o desenvolvimento do gosto pela leitura e que buscasse conhecer como a contação de histórias pode contribuir para o processo de construção do conhecimento, a formação desse indivíduo enquanto leitor crítico e compreendendo como a contação de histórias pode possibilitar uma aprendizagem prazerosa, interessante e gratificante para a criança, bem como um espaço para que ela permita-se brincar, fantasiar e divertir-se com o mundo mágico da leitura. Partindo dessa realidade, consolidou-se o Projeto de Extensão “A arte de contar histórias: perspectivas teóricas e práticas”.

A arte de contar histórias, desde seus primórdios tem se apresentado como uma ação importante na vida da sociedade, pelo fato de transmitir de geração em geração tradições e culturas encontradas nos dias atuais através da literatura infantil escrita nos livros. A prática de contar histórias não foi esquecida e ainda atualmente encanta pequenos leitores iniciantes

* Acadêmica do Curso de Pedagogia da URI – Campus de Frederico Westphalen e Bolsista do Projeto de Extensão da Furi “A arte de contar histórias: perspectivas teóricas e práticas”.

** Professora da URI – Campus de Frederico Westphalen, mestre em Educação e orientadora do projeto de extensão “A arte de contar histórias: perspectivas teóricas e práticas”.

com sua maneira expressiva, alegre e dinâmica de traduzir o enredo que está escrito nos livros de literatura infantil. E nisso, encontra-se a oportunidade de através da Contação de Histórias despertar o gosto pela leitura e conseqüentemente a formação de leitores críticos, onde o botão mágico para despertar o gosto pela leitura estará inserida nesta prática.

Pelos caminhos da literatura infantil

A tradição de contar histórias “muito provavelmente tenha sido a primeira manifestação artística surgida depois da linguagem articulada ao longo da história do homem” (CORTES, 2006, p. 116). Uma arte que não exige grandes subterfúgios, elementos e materiais, mas, num primeiro momento, o domínio da oralidade expressiva.

Antigamente, os contos, as lendas, os mitos, as canções ou poesias eram transmitidas pela tradição oral. Os contadores de histórias eram os que conservavam e transmitiam, as crenças, os mitos, os costumes e o conhecimento acumulado pelas gerações.

Nos velhos tempos, o povo assentava ao redor do fogo, para esquentar, alegrar, conversar, contar casos. Pessoas que viviam longe de suas práticas contavam e repetiam histórias para guardar sua tradição e sua língua. Contar histórias tornou-se uma profissão em vários países, como na Irlanda e na Índia. Com o advento da imprensa, os jornais e os livros se tornaram o grande agente cultural dos povos. As fogueiras ficaram para trás. Os velhos contadores foram esquecidos. Mas as histórias se incorporaram definitivamente a nossa cultura. Ganharam nossas casas através da criança. E os pedagogos descobriram esta mina de ouro – as histórias. Os psicólogos aprovaram. Surgiu a literatura infantil. (CASASANTA apud BARCELOS, 1995, p. 12).

O que caracteriza a magia e o encantamento da literatura infantil são as situações encontradas nas histórias, proporcionando a quem lê ou escuta momentos de suspense, emoções, soluções de problemas que podem ser fáceis ou difíceis de resolver. Além disso, essas histórias tem caráter maniqueístas, ou seja, os personagens tem qualidades extremas, sem meios termos. Por esses motivos, as crianças se baseiam muito nas emoções mais do que na razão e, sendo assim, dão contexto e significado para as emoções que não conseguem entender.

Através das histórias infantis, as crianças podem encontrar respostas para as suas ansiedades, dúvidas e lidam melhor com a questão do medo, com seus conflitos interiores e até mesmo com situações de prazer e alegria.

A Literatura Infantil faz a evolução da mente, ou seja, de certa forma conscientiza as pessoas, desde criança das dificuldades que enfrentarão em sua vida e das conquistas que

possivelmente terão no decorrer dessa vivência. Conforme Coelho (p. 02,1987) “a Literatura é um verdadeiro microcosmo da vida real, transfigurada em arte”.

A maior responsabilidade na formação de crianças, levando-as a conhecer o mundo, as realidades encontradas e a mostrar as diversas maneiras de viver, está na linguagem transmitida para elas e na palavra escrita. Desta forma, podemos dizer que a Literatura Infantil ocupa espaço privilegiado nesta formação, pois desde cedo, interage com as crianças através das histórias, das cantigas de roda, das quadrinhas ditas ou lidas para elas. Segundo Coelho (p. 02, 1987) “não há melhor forma de se ler o mundo dos homens senão pela Literatura, que permite eficácia nesse caso”.

Tudo o que sabemos hoje quando se refere as nossas tradições, as histórias de nossos antepassados, advém das práticas orais de contar histórias de geração em geração, ou até mesmo através de registros em livros.

Ao estudarmos a história das culturas e o modo pelo qual elas foram sendo transmitidas de geração para geração, verificamos que a Literatura foi seu principal veículo. Literatura oral ou literatura escrita foram as principais formas pelas quais recebemos a herança da Tradição que nos cabe transformar, tal qual outros o fizeram, antes de nós, com os valores herdados e por sua vez renovados. (COELHO, 1987, p. 02).

Como vimos na citação acima, a Literatura Oral e a Literatura Escrita se fazem muito importantes quando se refere à cultura da humanidade. A maneira como essa transformação da história e da cultura vem ocorrendo, nos mostra o quão fundamental é a Literatura Infantil e a sua arte de contar de histórias, vista como o agente ideal para a formação da mentalidade das pessoas desde pequenas e principalmente na formação do leitor.

Quando se refere à formação do humano cidadão e crítico, depara-se com a importância da leitura nos processos de aprendizagem, levando-se em consideração o fato de que, lendo, aprende-se a interpretar os diversos mundos que a literatura apresenta. Sabendo interpretar, automaticamente acontece o ato de posicionar-se frente ao texto lido. E nisso, encontra-se a oportunidade de através da Contação de Histórias despertar o gosto pela leitura e conseqüentemente a formação de leitores críticos, onde o botão mágico para despertar o gosto pela leitura estará inserida nesta prática.

Contação de histórias: uma arte repleta de magia, prazer e alegria!

Escutar histórias é o início da aprendizagem para o leitor, por isso, acredita-se que a prática da contação de histórias seja o primeiro passo para a formação do leitor, uma vez que a criança desde cedo, muito antes de ingressar na escola, já vivencia a magia das histórias no

seu dia-a-dia por intermédio dos seus pais, avós e outros contadores. A partir daí, é tomar-se da magia da Literatura Infantil como uma ferramenta para iniciar a talhar os caminhos da leitura desde cedo. Acredita-se que ao expor o leitor iniciante em momentos de contação de histórias se está dando um grande passo para mudar a qualidade da leitura do brasileiro fazendo dela uma prática tão interessante e prazerosa motivando o iniciante leitor a querer ouvir e ler histórias cada vez mais.

Oliveira (1996, p. 27), afirma que:

A literatura infantil deveria estar presente na vida da criança como está o leite em sua mamadeira. Ambos contribuem para o seu desenvolvimento. Um, para o desenvolvimento biológico; outro, para o psicológico, nas suas dimensões afetivas e intelectuais.

A literatura infantil tem uma magia e um encantamento capazes de despertar no leitor todo um potencial criativo. É uma força capaz de transformar a realidade quando trabalhada adequadamente com o educando.

As palavras referendadas acima pela autora, enfatizam a importância da Literatura Infantil na vida das crianças como leitores iniciantes, não apenas de maneira escrita – nos livros -, mas também de forma oral – através da contação de histórias.

[...] acredito que somente iremos formar crianças que gostem de ler e tenham uma relação prazerosa com a literatura se propiciarmos a ela, desde muito cedo, um contato frequente e agradável com o objeto livro e com o ato de ouvir e contar histórias, em primeiro lugar e, após, com o conteúdo deste objeto, a história propriamente dita - com seus textos e ilustrações. Isso equivale a dizer que tornar um livro parte integrante do dia a dia das nossas crianças é o primeiro passo para iniciarmos o processo de sua formação como leitores. (KAERCHER, 2001, p. 82-83)

Destaca-se então, que o que é de fundamental importância para o estímulo da iniciação à leitura, basicamente, é possibilitar o contato desde cedo com a magia da leitura, bem como contar histórias de maneira expressiva, que encante o ouvinte e o faça interagir diretamente com ela. É através da interação com livros de literatura infantil que a criança aprende sobre si, sobre os adultos, sobre a formulação de suas próprias opiniões e sobre o modo de viver coletivamente com os outros. Além disso, a criança começa a amar um autor, um gênero literário, uma ideia e seguindo por essa trilha ao encontro de novos valores e significados e também, de novas leituras, novas obras e novos autores.

Sendo assim, não há outra maneira de a criança ter contato com essa forma literária senão através da mediação de um adulto contador de histórias. Nesse sentido, o presente estudo tem a pretensão através da pesquisa do projeto de extensão e das atividades realizadas pelo Grupo de Contação de Histórias do Curso de Pedagogia da URI – Campus de Frederico Westphalen, levar um pouco da magia, da alegria, da fantasia e do prazer que as histórias, as

brincadeiras literárias, as cantigas podem proporcionar às crianças, contribuindo assim para o despertar do gosto pela leitura.

Leitura essa, como já mencionado anteriormente, que tem início desde muito cedo, antes mesmo da escola, quando a criança começa a compreender-se e conhecer o espaço em que vive. E se a mesma receber estímulos positivos desde esse momento, já estará dando início a sua formação como leitor que perpassará por toda a sua vida, ajudando-a a compreender melhor o mundo.

Ler é, pois, atribuir sentidos [...] Vista assim, a leitura se torna uma necessidade vital para o ser humano, indispensável à sua vida, pois lhe revela o seu próprio eu, ao mesmo tempo em que o instrumentaliza para melhor conhecer o mundo em que vive. (FRANTZ, 1998, p. 18).

A autora FRANTZ (1998, p. 70) ainda acrescenta:

Ao mesmo tempo em que a criança ri, sonha e se diverte com a literatura atual, esta também não se omite de convidá-la a olhar ao seu redor e refletir sobre o que está acontecendo, bem como fazia o precursor Lobato. Uma marca forte da atual literatura infantil brasileira é a sua contribuição para uma visão mais crítica da realidade. Isso tudo sem deixar de lado a fantasia, o humor, a poesia.

Levando-se em consideração a citação acima, pode-se perceber o quanto a arte de contar histórias é importante na vida do leitor iniciante. Além de transformar em magia a história escrita no livro, o contador de histórias encanta a criança com seu jeito expressivo, conduzindo o futuro leitor à interessar-se pela leitura de histórias.

Neste intuito, o contador de histórias deve ser um agente que interage com as crianças e faz a mediação entre o público infantil e a história que está sendo contada. Assim, não se pode meramente escolher uma história aleatoriamente e contá-la aos pequenos. Pelo contrário, o contador de histórias deve preparar o enredo que irá contar, ensaiá-lo, além de preparar o espaço ideal para que essa contação ocorra com sucesso e de maneira correta.

Incluído nesse processo de contar a história de maneira correta e com sucesso, estão os recursos que podem ser utilizados para este momento, possibilitando atrair a atenção do ouvinte, já que quando há um fantoche, uma dobradura, uma imagem, qualquer coisa que lembre a história que está sendo contada, a criança se encanta e se prende ao momento da hora do conto.

Vale lembrar ainda, que se deve ter um cuidado especial na hora de escolher as técnicas e recursos, para que eles sejam adequados às histórias escolhidas e a faixa etária das crianças. Coelho (2002, p. 46) lembra que: “[...] cada apresentação tem vantagens especiais,

corresponde a determinados objetivos e saber escolher o recurso é fundamental. As formas de apresentação devem ser alternadas e definidas, dependendo do local e das circunstâncias”.

O contador de histórias deve saber como desenvolver a contação de histórias de maneira a fazer com que as crianças possam descobrir palavras novas ampliando seu vocabulário, deparar-se com os vários tons e alterações de voz que há durante a prática.

E, para isso, quem conta tem que criar o clima de envolvimento, de encanto... saber dar as pausas, o tempo para o imaginário da criança construir seu cenário, visualizar os seus monstros, criar os seus dragões, adentrar pela sua floresta, vestir a princesa com a roupa que está inventando, pensar na cara do rei e tantas coisas mais. (CORTEZ, 2006, p. 82).

Os momentos de suspense e emoção são importantes para o sucesso da história contada. Deixar que as crianças imaginem a história partindo do seu mundo de fantasias e encantamentos, é deixar que ela interaja mais de perto com o enredo e se interesse mais por ele.

Além disso, ainda há alguns aspectos que podem ser observados antes de contar a história, tais como o local, a luminosidade, a tonalidade da voz, o ritmo da história, a fase da formação do leitor em que o ouvinte se encontra, demonstrar entusiasmo pela história contada, o olhar e expressões de suspense, de alegria, de medo, etc., ter segurança na história que vai contar¹, dentre outros fatores relevantes.

Portanto, o essencial, além de tudo, é assumir realmente o papel do contador de histórias, sem medos, sem inseguranças e, acima de tudo, ter amor pelo que faz.

Ao exímio contador de histórias, cabe transpor para a criança a beleza, a magia, o prazer, a satisfação que a boa leitura pode proporcionar, e aliar tudo isso a um aprendizado, inicialmente não formal, mas que incentive o gosto pela leitura e pela contação de histórias, tanto no ambiente escolar quanto fora dele.

O contador de histórias deve ser um leitor assíduo, ou seja, não basta somente ler a história para a criança. A contação de histórias é mais que isso, é transformar o que na escrita talvez seja monótono, em algo dinâmico e agradável. É saber levar a criança sentir prazer pela leitura e aos poucos ir reconhecendo a sua importância como forma de entretenimento, conhecimento e cultura no seu desenvolvimento enquanto leitor crítico e sujeito integrante de uma sociedade.

¹ Quando se tem segurança no enredo que vai contar, a história torna-se mais verdadeira, faz com que o público acredita que o que está sendo contado aconteceu de fato.

Algumas considerações

Baseando-se nos estudos bibliográficos e nas práticas de contar histórias juntamente com o Grupo de Contação de Histórias do Curso de Pedagogia da URI – Frederico Westphalen, pode-se perceber que não é qualquer história que estimula a criança a interessar-se pelos livros. O sucesso deste quesito está no valor da voz, nas pausas, no jogo de ritmo, na interação entre o contador de histórias e o ouvinte, na sensação que a história contada pode exercer sobre quem ouve, enfim, todos esses elementos poderão provocar na criança o interesse em ler.

Levando em consideração principalmente os aspectos citados anteriormente, é que o contador de histórias deve promover suas contações, procurando sempre observar qual é a faixa etária da criança, qual a história é a mais propícia a ser contada para ela e os outros elementos e recursos da literatura infantil que poderão ser relacionados e usados com as histórias escolhidas e que darão um toque todo especial ao momento da contação.

Ainda, podemos ressaltar que quando a história é contada partindo da realidade da criança, ou seja, a partir dos seus interesses, desenvolve-se um campo magnético atrativo que liga a criança, o contador e a história. Além disso, ela pode identificar-se com os personagens do conto, conseguindo resolver seus conflitos internos, aprender valores relevantes para a sua vivência cotidiana e ter esperança de uma vida que tenha seu final feliz assim como nos contos de fada.

Neste sentido, é importante que os adultos contem histórias para as crianças, assim estarão transmitindo valores e exemplos para elas, ampliarão seus horizontes, trarão novas perspectivas de futuro e o principal, proporcionarão na criança o hábito e o gosto da leitura.

Abstract: This article makes part of the research that's being performed through of **Extension** Project: "The Art of storytelling: theories and practice perspectives.". In this paper, the objective is to know how the storytelling can contribute to the knowledge's construction process, as well as the person formation while critic reader. Besides, it pursues deepen the knowledges around the art of storytelling, giving to the college's function for this extension practice to be the base for an effective consolidation of storytelling group already existent, getting the same feature itself as a place for learning, for discovering, for constructing and for traveling by the fantasy's world. Starting of bibliography research and of the practices made, it was possible to comprehend that isn't any reading which promotes the child to get interested in the books. The success in this case is in the voice's value, in the pauses, in the game of rhythm, in the interaction between the storytellers and the listener, about the sensation which the stories can cause in who listens, at long list, all this factors can bring to the child the interest in read. It's based on these significant aspects that the storytelling group promotes their activities, looking for always to watch the interests who the children show for the stories in each step of the reader's formation, leading the future reader to get interested by childish books.

Keywords: Childish literature. Storytelling. Reader's Formation.

Referências

- ABRAMOVICH, Fanny. *Literatura infantil: gostosuras e bobices*. 5. ed. São Paulo: Scipione, 2001.
- BETTHELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas*. 8. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.
- BARCELLOS, Gládis Maria Ferrão; NEVES, Iara Conceição Bitencourt. *A hora do conto: da fantasia ao prazer de ler*. Porto Alegre: Sagra-Luzzatto, 1995.
- COELHO, Betty. *Contar histórias: uma arte sem idade*. 10. ed. São Paulo: Ática, 2002.
- COELHO, Nelly Novaes. *A literatura infantil: história-teoria-análise*. 4. ed. São Paulo: Quíron, 1987.
- CORTES, Maria Oliveira. *Literatura infantil e contação de histórias*. Viçosa/MG: CPT, 2006.
- FRANTZ, Maria Helena Zancan. *O ensino da literatura nas séries iniciais*. 2. ed. Ijuí: Editora Unijuí, 1998.
- GOÉS, Lúcia Pimentel. *Introdução a literatura infantil e juvenil*. 2. ed. São Paulo: Pioneira, 1991.
- KAERCHER, Gládis Elise. E por falar em literatura... In: CRAIDY, Carmem; KAERCHER, Gládis (Org.). *Educação infantil: pra que te quero?* Porto Alegre: ARTMED, 2001.
- OLIVEIRA, Maria Alexandre de. *Leitura prazer: interação participativa da criança com a literatura infantil na escola*. São Paulo: Paulinas, 1996.
- ZILBERMAN, Regina e MAGALHÃES, Lúcia Cademartori. *Literatura infantil: autoritarismo e emancipação*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1987.

Matizes literários brasileiros na literatura angolana: de leitores semelhantes e de Histórias próximas – o híbrido e o entre-lugar

Erlon Roberto Adam*
Rafael Hofmeister de Aguiar**
Daniel Conte***

Resumo: No romance *A Geração da Utopia*, Pepetela (2000) apresenta um momento histórico de luta por libertação, cujas personagens são atores sociais que aparecem como sujeitos híbridos, segundo Burke (2003), pois emergem de uma elite angolana que vai à Metrópole para estudar. Porém, Chaves (2006) aponta que, ao retornarem à sua terra natal, subvertem os elementos culturais portugueses, a fim de buscá-los em referenciais do Brasil, país que, além de haver tido o mesmo colonizador, recebeu escravos advindos de Angola. De tal maneira, esta pesquisa objetiva analisar a luta dos angolanos pela libertação do domínio português, bem como investigar a ideologia construída sob imaginários de um Brasil “utopicizado” que, unido por traços culturais e genéticos, colabora na caracterização da Angola recém-independente. Fator esse que se repercute em gerações posteriores com diferentes matizes e tonalidades culturais. Menciona-se ainda que esta proposta pertence ao projeto de pesquisa *O Brasil que me (des)silencia: a concepção de leitura e de leitores inscrita na ficção de Pepetela e a identidade sonhada*, coordenado pelo professor Dr. Daniel Conte, na Universidade Feevale.

Palavras-chave: Literatura angolana. Hibridismo Cultural. Entre-lugar. Ideologias do discurso.

Introdução: as ideologias como matizes

As cores pigmento contidas nas tintas em sua base primária são apenas três: ciano, amarelo e magenta, sendo que o branco resulta da ausência total de pigmentação e o preto da mistura de todas as cores. O artista, consciente disso, mescla-as em uma explosão de cores e tonalidades para dar brilho, sombras e profundidade à sua tela. Igualmente ao pintor que domina as cores na intenção de proporcionar os mais variados efeitos, o bom escritor sabe mesclar o estilo de narrativas clássicas com elementos de sua contemporaneidade, deixando-se influenciar por movimentos adjacentes de outras culturas, para transfigurar ideologias, produzir sentimentos e construir personalidades que toquem o leitor em sua mais profunda subjetividade.

Os conceitos de cores pigmentos utilizados nas artes e indústrias gráficas, anteriormente mencionados, foram estudados pelo artista e escritor alemão Johann Wolfgang von Goethe¹. Na condição de pensador literário, em 1830, ele “sugere que a possibilidade de uma literatura mundial surge da confusão cultural ocasionada por terríveis guerras e conflitos

* Graduando em Letras, pela Universidade Feevale.

** Mestrando em Processos e Manifestações Culturais, pela Universidade Feevale.

*** Doutor em Literatura Brasileira e Luso-Africana pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Professor da Universidade Feevale.

¹ O mundo, para Goethe, não se reduzia a vermelho, branco e preto: “na natureza não existem cores, mas sim infundáveis matizes, mantendo relações de semelhança ou de dessemelhança uns com os outros, do mesmo modo que a forma e a matéria individualizadas na diversidade absoluta das coisas quando consideradas nas suas singularidades irrevogáveis” (GOETHE apud VOGEL; MELLO; BARROS, 2007, p. 100).

mútuos” (GOETHE apud BHABHA, 2007, p. 32). Esse termo “confusão cultural” será utilizado por Bhabha (Idem, p. 100) para refletir sobre as construções ideológicas do psiquiatra argelino:

Fanon precisa às vezes ser lembrado de que a negação do Outro sempre extrapola as bordas da identificação, revela aquele lugar perigoso onde a identidade e a agressividade se enlaçam. Isto porque a negação é sempre um processo retroativo; um semirreconhecimento daquela alteridade deixou sua marca traumática. Nessa incerteza, espreita o homem negro de máscara branca; dessa identificação ambivalente – pele negra, máscaras brancas – é possível, creio, transformar o *pathos*² da confusão cultural em uma estratégia de subversão política.

Partindo dessa premissa, de “transformação da confusão cultural em estratégias de subversão”, é possível estabelecer um “diálogo” entre a literatura produzida por angolanos, cuja luta por libertação do domínio português se acentua a partir da década de 1960, com manifestações culturais brasileiras, que servem de referencial para (re)constituir e caracterizar a Angola recém independente através do olhar literário de A Geração da Utopia, escrita por Pepetela. Afinal,

com décadas de diferença, os escritores angolanos passam pela experiência que viveram os nossos românticos e reviveram, de maneira diferenciada, os nossos modernistas: fazer uma literatura que interviesse no processo de definição do país. Se a questão parece-nos antiga, há que recordar que o país é novo: passaram-se apenas 22 anos desde a sua independência e o problema da função da obra literária e do papel social do escritor se recoloca, senão com outras cores, pelo menos, com novos matizes. É preciso examiná-los, ainda que não se disponha da perspectiva histórica que o tempo há de abrir e que o instrumental analítico tenha sido forjado para o estudo de outro universo cultural. (CHAVES, 2005, p. 86).

Assim, há de se ter a consciência que, semelhante às cores de uma bela tela que podem sofrer mudanças de tonalidade conforme a iluminação, um bom livro possibilita a adaptação de suas ideias a diferentes situações – indiferentes de tempo ou espaço – por sujeitos híbridos, que formularão suas utopias a partir do discurso no romance contido. Para tanto, este trabalho foca-se em apenas duas personagens, cujos diálogos ocorrem em momentos distintos: no início da narrativa, em *A Casa*, e ao final, em *O templo*, de modo a evidenciar sua mudança discursiva e, conseqüentemente seus câmbios ideológicos.

Ecos do passado: o entrecruzamento entre o ficcional e o histórico

[Vítor] muito tempo ficou ali, gozando o sol, a contemplar o mar que lhe parecia sempre hostil, pois nascera no interior do Huambo. Ecos antigos da família faziam associar o mar à morte. Ecos vindos dos tempos das caravanas de escravos que no

² Entende-se *pathos* por paixão; qualidade na fala, em escritos, acontecimentos ou outros, que excita a piedade ou a tristeza; conseqüências terríveis do descomedimento humano, sugerindo no espectador da tragédia o temor religioso ou a sua simpatia, dependendo, desta forma, das intenções e da concepção filosófica do autor da tragédia.

mar encontravam o porto para o degredo nas plantações ou ninas do Brasil. [...] A família não tinha sido tocada, mas reproduzia esses ecos longínquos que se gravavam em sua memória. (PEPETELA, 2000, p. 99).

A personagem reflete sobre as memórias de seus antepassados, enquanto contempla o mar, espaço em tempos remotos motivo de horror para muitos africanos, mas que, apesar da distância temporal, faz presente ainda o mal-estar gerado pelos ecos que perpassam gerações.

Vale lembrar que a demanda imposta pelo comércio de escravos levaria à reestruturação das unidades políticas existentes no interior da região Congo-Angola, mercantilizando a escravidão e alcançando novos níveis de expansão territorial. Nova crise se instalaria, em meados do século XIX, em função do fim do tráfico atlântico e da quebra das cadeias comerciais baseadas na escravidão, o que facilitaria, em alguns casos, a penetração colonial posterior. (CHAVES, 2006, p. 80).

Esse episódio histórico vem à mente de Vítor após uma discussão ideológica com seu amigo Elias que havia conhecido em Huambo e encontrado por acaso em Lisboa. Eles divergiam nas opiniões quanto à presença branca em uma Angola pós-independente: Elias, leitor de Fanon, não aceitava a possibilidades de brancos europeus após vencida a luta pela independência dos estados africanos, enquanto Vítor já era mais condescendente em relação a esse assunto. Assim, apresenta-se um diálogo entre os dois:

- Tu não acreditas mesmo que possamos viver todos juntos em Angola um dia, sem injustiças nem desigualdades?
- Com brancos e mulatos não. Eles tenderão sempre a dominar-nos.
- No entanto, os missionários que te formaram e ajudaram eram brancos.
- Americanos ou brasileiros, não portugueses. E muito menos portugueses nascidos em Angola, que se sentem com direitos sobre a terra por lá terem sido gerados. Esses são os piores, mesmo se tiveram uma mãe ou uma avó negra [...] (PEPETELA, p. 94).

Em seu discurso, Elias alega que portugueses brancos mesmo nascidos em Angola não devem conviver na “nova” sociedade angolana; porém, ao ser indagado sobre o fato de ele haver sido amparado por missionários brancos, ele alega que eles eram americanos ou brasileiros; o que permite legitimar com esse diálogo a presença de missionários advindos do Brasil. Esses religiosos são mencionados de maneira sutil, como elementos catalisadores da obra, mas exercem um papel fundamental, na medida em que, juntamente à palavra cristã, apresentam como alguns elementos culturais de sua cultura estabeleceram relações “entre réplicas do diálogo concreto”, segundo Bakhtin, apud Faraco (2010, p. 61). Mas, na verdade, o que não compreende Elias, é que faz parte de um grupo descrito por Homi Bhabha como sendo

[...] parte da maciça diáspora econômica e política do mundo moderno, [em que] eles encarnam o "presente" benjaminiano: aquele momento que explode para fora do

contínuo da história. Essas condições de deslocamento cultural e discriminação social – onde sobreviventes políticos tornam-se as melhores testemunhas históricas – são o terreno sobre o qual Frantz Fanon, o psicanalista da Martinica que participou da revolução argelina, situa uma instância de aquisição de poder [...] (BHABHA, 2007, p. 28).

Elias desconsidera, dessa maneira, é que todos os brancos e mestiços angolanos são testemunhas de um palco histórico, sobreviventes políticos, assim como ele. A distorção ideológica que Pepetela apresenta no discurso dessa personagem não seria necessariamente fundamento para o racismo, mas sim para uma espécie de xenofobia subversiva, em resposta ao subjugo colonial. Seria a necessidade de constituir uma “cultura nacional” constituída a partir de “minorias destituídas” (Idem, p. 25).

Daí amparar-se em elementos culturais americanos e em brasileiros, aceitando brancos e mestiços vindos do lado de lá. Desse modo, seu discurso não segue exatamente preceitos racistas contra os brancos, mas sim assume uma discursividade antieuropeia, fundamentada em, diga-se de passagem, uma leitura antecipada e mal interpretada de Fanon, por parte de Elias. Convém ressaltar, porém, que os escritos do psiquiatra argelino não fazem apologia contra os brancos ou mesmos europeus. Fazem, na verdade, uma crítica ao sistema colonial europeu que, em sua Primeira Fase, se caracteriza por uma economia mercantil, absolutista, nas Américas e, em sua Segunda Fase por uma economia capitalista liberal, na África. Assim, descreve Satre, em prefácio do livro *Os condenados da Terra*:

Fanon revela a seus camaradas – a alguns deles, principalmente, que ainda estão muito ocidentalizados – a solidariedade dos “metropolitanos” com seus agentes coloniais. Tenham o valor de lê-lo: porque vai fazer com que se envergonhem e a vergonha, como disse Marx, é um sentimento revolucionário. Como vocês veem, eu não posso me desprender da ilusão subjetiva. Eu também lhes digo: “Tudo está perdido, a menos que...” Como europeu, apodero-me do livro de um inimigo e o converto em um meio para curar a Europa. Aproveitem-no (SARTRE, 1983, p. 9)³.

Nas quinze páginas de prefácio que o filósofo francês escreve em 1961 – ano em que iniciam os episódios descritos em *A Geração da Utopia* –, é possível perceber uma crítica ao sistema colonial na voz de um próprio branco europeu, no centro da Metrópole. Segundo Hobsbawm (2010, p. 486), há um certo esgotamento quanto à produção artística europeia Pós-Guerra, na medida em que seus artistas se direcionam mais a escritas filosóficas e científicas,

³ Tradução livre de: Fanon revela a sus camaradas — a algunos de ellos, sobre todo, que todavía están demasiado ocidentalizados — la solidaridad de los "metropolitanos" con sus agentes coloniales. Tengan el valor de leerlo: porque les hará avergonzarse y la vergüenza, como ha dicho Marx, es un sentimiento revolucionario. Como ustedes ven, tampoco yo puedo desprenderme de la ilusión subjetiva. Yo también les digo: "Todo está perdido, a menos que..." Como europeo, me apodero del libro de un enemigo y lo converto en un medio para curar a Europa. Aprovechenlo. SARTRE, Jean-Paul. Prefacio. In: FANON, Frantz. *Los condenados de la Tierra*. 7. ed. Trad. ao espanhol: Julieta Campos. México: Fondo de Cultura Económica, 1983.

como, por exemplo, as de Sartre. E é aí que se abrem interstícios, fendas, nas quais emergem as culturas das Américas em direção à África, com esse “desgaste” das manifestações culturais da Europa, que deixa de ser palco das atenções do mundo. Nesse momento, são estabelecidas relações de ressonância entre a África e suas afinidades com o Brasil, sendo que

desde o século XIX, mas sobretudo a partir dos anos 1940, os escritores africanos nos territórios ocupados por Portugal alimentam com a literatura brasileira um vivo processo de interlocução, reforçam os projetos de construção da identidade nacional, fenômeno que se estende pelo período das lutas que antecederam a libertação de países como Angola, Cabo Verde e Moçambique. (CHAVES, 2006, p. 33).

Chaves ainda nos traz a ideia de que os escritores africanos se esforçavam em formular modelos culturais que legitimassem o debate sobre a libertação. Nesse processo, inspiraram-se em autores como Jorge Amado, Graciliano Ramos, Rachel de Queiróz e José Lins do Rego para constituir um sentimento nacional africano que se opusesse ao modelo metropolitano lusitano e que fosse ao encontro da perspectiva brasileira com novas concepções de mundo.

Havia um espelhamento das colônias luso-africanas com o processo de independência brasileiro, o que validava a discussão dos escritores africanos, de modo que a literatura viesse a promover a necessidade da independência de países africanos. Isso formou uma relação entre a luta pela independência nos países de Angola, Cabo Verde e Moçambique com o ambiente cultural brasileiro. Tal fenômeno se manifestou em todas as camadas sociais, inclusive as mais populares, que tinham contato com a cultura brasileira por meio da revista *O Cruzeiro* (CHAVES, op. cit., p. 35).

O reencontro dos amigos e a refiguração ideológica

O trabalho fronteiriço da cultura exige um encontro com ‘o novo’, que não seja parte do *continuum* de passado e presente. Esse conceito cria uma ideia do novo como ato insurgente de tradução cultural, essa arte não apenas retoma o passado como causa social ou precedente estético, ela renova o passado, transformando-o como um ‘entre-lugar’ contingente, que inova e interrompe a atuação do presente. O ‘passado-presente’ torna-se parte da necessidade, e não da nostalgia, de viver (BHABHA, 2007, p. 27).

Esse passado-presente estabelece um jogo no discorrer de *A Geração da Utopia*, em que as personagens se distanciam, durante a fuga de Lisboa em na década de 1960, e só se reencontram trinta anos depois, em um cabaré barulhento de Luanda:

[Vítor] estava admirado, pois se lembrava que Elias era na época protestante e intelectual muito sério, do gênero tipo chato que só fala das coisas mais importantes do Mundo. Não era possível encarnar agora num careca gordinho, dançarino ainda por cima. (PEPETELA, 2000, p. 328).

Os amigos conversam. O antigo leitor de Fanon conta que foi aos Estados Unidos estudar Filosofia e Psicologia e que, agora, volta a Angola para divulgar seu templo, do qual tornou-se bispo da Igreja da Esperança e da Alegria do Dominus. Essa igreja, na narrativa, representa o nascimento de uma religião cujo objetivo era celebrar os fatos cotidianos da vida, por meio de música e de danças, rituais esses que permitem a Elias persuadir o povo. Nesse sentido, Burke afirma que (2003, p. 35)

a dança, quer a religiosa quer a secular, era uma forma de arte particularmente importante na África tradicional. Era um ritual para provocar a possessão dos dançarinos por espíritos ou deuses, como no caso dos iorubas de Daomé e da Nigéria. Nestes rituais religiosos, as mulheres tradicionalmente representavam um papel importante. São provavelmente estas tradições africanas que explicam o papel ativo das mulheres no carnaval das Américas, que saem dançando pelas ruas em vez de ficarem observando nas sacadas.

As culturas mesclam-se, assim, em matizes multicoloridas que assumem diferentes tonalidades, proporcionadas por um momento histórico de subversão em busca de novas identidades. Assim, a expressão religiosa confunde-se à alegoria carnavalesca, cujos elementos o Brasil adotara como parte constituinte de sua identidade nacional, manifestando-se por meio de realidades diversas e realizações distintas.

Roberto da Matta, em *Carnavais, malandros e heróis* (Zahar, Rio, 1978), descreve o carnaval, em sua denotação literal, em termos marcadamente remissivos da descrição, por Bakhtin, do carnaval medieval, como um época de riso festivo e relativismo alegre, uma celebração coletiva que funciona como um modo de resistência simbólica, de parte da maioria marginalizada dos brasileiros, às hegemonias internas de classe, raça e gênero. Para Da Matta, o carnaval é o *locus* privilegiado da inversão. (STAM, 1992, p. 50).

O discurso que o autor angolano, segundo Bakhtin (1999, p. 86), encontra para representar sua personagem Elias é um enunciado voltado a um objeto “já desacreditado, contestado, avaliado, envolvido por sua névoa escura ou, pelo contrário, iluminado pelos discursos de outrem que já falam sobre ele (BAKHTIN, loc. cit.); daí a admiração de Elias quanto à mudança, tanto física quanto psicológica de seu amigo que não via há trinta anos.

[...] O enunciado existente, surgido de maneira significativa num determinado momento social e histórico, não pode deixar de tocar os milhares de fios dialógicos existentes, tecidos pela consciência ideológica em torno de um dado objeto de enunciação, não pode deixar de ser participante ativo do diálogo social. Ele também surge desse diálogo como seu prolongamento, como sua réplica, e não sabe de que lado ele se aproxima desse objeto. (BAKHTIN, 1999, p. 86).

Pepetela, diante do capítulo O Templo, apresenta, assim, a busca por pontos de contato dessas divergências, uma vez que o mito se constitui sob a perspectiva do dominador,

enquanto cabe aos escritores reconhecerem a sabedoria popular, diante da inversão dos pressupostos ideológicos já datados.

Conclusão

Duas personagens, dois diálogos. Não coube aqui se especificar na circularidade das personagens, mas em suas ideologias, como matizes que cambiam diante da luz. O que nos fica nítido é sua transformação, não apenas no sentido de maturidade, mas também seu câmbio ideológico, quando parte de um momento de luta pela libertação para uma jogo de interesses alegóricos, esfacelando o discurso que outrora ergueu uma nação.

Elias, especialmente, apresenta tamanha mudança ideológica que chega a provocar uma grande admiração em seu amigo, Vítor, aquele que se põe a contemplar o mar, enquanto transcende sobre o passado que estreita o Brasil à Angola. Essas personagens, assim, representam grupos que estiveram à margem, em um entre-lugar; porém, com o romance *A Geração da Utopia*, Pepetela, dá-lhes a voz que ecoará nos interstícios da história, funcionalizando as possibilidades da literatura: a primeira é a de servir como um ocrretivo à História das Elites; a outra, a de servir de instrumento de inclusão daqueles que sempre assistiram às feitura de Clio desde a margem de sua existência.

Diante desses elementos, a interação face a face das personagens não se restringe à noção limítrofe de seus diálogos, mas de uma orientação dialógica social, construída por discursos e fatos alheios, que os antecedem ou ocorrem simultâneos, como um jogo de luz e sombras, em que a parte de trás do objeto refletido será sempre aquele lado mais obscuro, um entre-lugar, mas cuja existência está lá, presente, pronta para emergir, quando a situação lhe for favorável.

Resumen: En el romance *La Generación de la Utopía*, Pepetela (2000) presenta un momento histórico de lucha por libertad, cuyos personajes son actores sociales que aparecen como sujetos híbridos, según Burke (2003), pues emergen de una elite angolana que va a la Metrópoli para estudiar. Pero, Chaves (2006) apunta que ellos, cuando retornan a su tierra natal, subvierten los elementos culturales portugueses, para recogerlos en referenciales de Brasil, país que, así como ha tenido el mismo colonizador, recibió muchos esclavos venidos de Angola. Así, esta pesquisa objetiva analizar la lucha que los angolanos mantuvieron para libertarse del dominio portugués, bien como investigar la ideología construida bajo imaginarios de un Brasil “utopicizado” que, unido por trazos culturales y genéticos, colabora en la caracterización de una Angola recién-independiente. Factor ese que se repercute en generaciones posteriores con diferentes matices y tonalidades culturales. Se menciona además que esta propuesta pertenece al proyecto de pesquisa *O Brasil que me (des)silencia: a concepção de leitura e de leitores inscrita na ficção de Pepetela e a identidade sonhada*”, coordinado por el profesor Dr. Daniel Conte, en Universidade Feevale.

Palabras-clave: Literatura angolana. Hibridismo Cultural. Entre-lugar. Ideologías del discurso.

Referências

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

BAKHTIN, M. M. *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. 9. ed. São Paulo, SP: Hucitec, 1999.

BURKE, Peter. *Hibridismo cultural*. São Leopoldo: Unisinos, 2003.

CANÊDO, Letícia Bicalho Canêdo. *A descolonização da Ásia e da África: processo de ocupação colonial; transformações sociais nas colônias; os movimentos de libertação*. Campinas: Atual e Unicamp, 1986.

CÉSAIRE, Aime. *Discurso sobre o colonialismo*. Lisboa: Sá da Costa, 1978. (Col. Cadernos Livres 15).

CHAVES, Rita. *Brasil/África: como se o mar fosse mentira*. São Paulo: UNESP; Luanda, Angola: Chá de Caxinde, 2006.

_____. *Angola e Moçambique: experiência colonial e territórios literários*. Cotia: Ateliê, 2005.

FARACO, Carlos Alberto. *Linguagem & Diálogo: as ideias linguísticas do Círculo de Bakhtin*. São Paulo: Parábola, 2009.

FIORIN, José Luiz. *Elementos de análise do discurso*. 14. ed. São Paulo: Contexto, 2008.

HOBBSAWM, Eric John. *Era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991*. 5. ed. São Paulo, SP: Companhia de Letras, 2010.

PEPETELA. *A geração da utopia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

SARTRE, Jean-Paul. *Prefácio*. In: FANON, Frantz. *Los condenados de la Tierra*. 7. ed. Trad. ao espanhol: Julieta Campos. México, Fondo de Cultura Económica: 1983.

STAM, Robert. *Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa*. São Paulo, SP: Ática, 1992.

VOGEL, Arno (Org.). *A galinha d'angola: iniciação e identidade na cultura afro-brasileira*. 3. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2007.

A dialética de Maragato: poesia e processo

Felipe Grüne Ewald*

Resumo: A proposta parte de referencial teórico-metodológico ligado à noção de performance, retomando as conexões entre realizações artísticas, análise e articulação com a comunidade. A performance é tomada como procedimento relacional que embasa tanto as práticas sociais experimentadas como nossa construção do “objeto” e do método de pesquisa. Passando ao largo do registro escrito, a pesquisa estuda um conceito de poesia conectado à experiência, através do convívio em campo e de registro e edição audiovisual, privilegiando a relação simétrica, em que conhecimentos de sujeitos e acadêmicos colaboram na pesquisa. Para ilustrar, será discutida a produção de Maragato, sujeito da pesquisa. Durante o convívio, relatou suas experiências com o uso da informática e da comunicação como instrumentos pedagógicos e apresentou suas produções dispersas em espaços virtuais. Conclui-se que ele concede relevância à vivência do processo, em detrimento do acabamento final do produto, sendo este seu modo de problematizar o plano ético-estético. Cria-se uma dialética em que características fragmentárias e a necessidade de organização convivem no inacabamento. O valor aloja-se na efemeridade da experiência, no momento da interação e das trocas de conhecimento, no proceder atento. Nesse sentido, nas produções de Maragato há uma vinculação entre arte e política. Assim delinea-se a problematização e a construção de um conceito de poesia.

Palavras-chave: Performance. Poesia. Processo.

Esse texto inicia-se por uma discussão acerca da noção de performance e sua aplicação ao campo dos Estudos Literários, a partir de uma experiência de pesquisa singular, que envolve o trabalho de campo e a convivência com moradores da Restinga, bairro periférico da cidade de Porto Alegre/RS. Pretendemos ilustrar a aplicação dos preceitos teórico-metodológicos através da exposição dos procedimentos e realizações particulares de um morador, sujeito participante da pesquisa.

1 A performance como referencial

Ao problematizar a arte de narrar na sociedade moderna, Walter Benjamin (1985, p. 198) sugere que a sobrevivência dos relatos depende da inter-relação de dois modelos (o nômade e o sedentário) na figura do narrador, recuperando, dessa forma, a integridade tanto do indivíduo, fértil em experiências, como da coletividade a que se vincula, posto que “a experiência que anda de boca em boca é a fonte onde beberam todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores”. Se Benjamin credita ao romance, por sua necessária introspecção e leitura individual, a decadência das narrativas orais e das experiências de sabedoria e conselho por elas suscitadas, outras leituras não distinguem de forma significativa a narrativa oral da escrita, valorizando o legado da oralidade na narrativa escrita. É o caso, por exemplo,

* Mestre em Literatura Brasileira pela UFRGS e doutorando em Estudos Literários da UEL. Apoio: CNPq e CAPES.

de Scholes e Kellogg (1977), que, sobretudo pela manutenção de certas formas e temas, entendem que a oralidade subsiste na narrativa escrita.

É nosso propósito pensar o quanto o cânone literário (e com ele idéias como as de autoria e de leitor) pode ser complexificado com a inserção de obras provenientes da oralidade ou com ela em diálogo – podemos lembrar os textos homéricos, as histórias das mil e uma noites, as novelas de cavalaria medievais, as obras de Simões Lopes Neto, Ariano Suassuna e João Guimarães Rosa. Dos estudos pioneiros sobre as tradições orais populares (realizados no século XIX) sobrevive, no entanto, um certo lastro romântico e folclorizante, na medida em que é reivindicada uma espécie de infância dos gêneros, lugar de pureza e inocência original.

Nossa proposta enfoca o tratamento das narrativas orais como objeto a ser incorporado de forma mais efetiva no âmbito dos estudos literários na contemporaneidade. A voz é uma presença insidiosa, parte da experiência humana, que encontra na narrativa realização ordenadora e fundadora de laços identitários. Por sua natureza física, como explica Ong (1998), a voz faz o ritmo dos corpos aproximar os envolvidos num rito, mesmo num ambiente de cotidiana informalidade. Negligenciar a oralidade equivale a ignorar o corpo: “A palavra oral [...] nunca existe num contexto puramente verbal, como ocorre com a palavra escrita. As palavras proferidas são sempre modificações de uma circunstância total, existencial que sempre envolve o corpo” (Ibid., p. 81).

No que concerne o desenvolvimento humano, a cada vez mais precoce inserção no mundo da escrita insere um grau de abstração indesejável para seres em formação, com amplas e diversas inteligências disponíveis. No entendimento de Havelock (1995), o desenvolvimento das crianças deveria reviver o legado oral na forma de canções, danças e recitação, sobretudo desta que, por ser narrativa e rítmica, favorece o uso da língua empregada para o armazenamento na memória. Com isso o uso oral da língua converge para o jogo corporal e para a criação. Se concordarmos que a arte dá forma ao que não existia antes dela e cria um sentido para o mundo, podemos creditar a mesma potencialidade ao ato de dizer, que, como quer Élie Bajard (2001), convida não só a desfrutar da imaginação como a compartilhar os sentidos com o outro.

Os sujeitos muitas vezes recorrem às histórias como forma de tensionar a sua identidade e posição na sociedade; não devem, nessas condições, ser vistos como receptores passivos de culturas impostas, mas como criadores de saberes, tendo em vista que a cultura, conforme explica Peter Burke (1989, p. 25), “faz parte de todo um modo de vida, mas não é

idêntica a ele”. Isso permite tratar as histórias que se produzem para além de seu aparente “realismo”: constituem, por sua dimensão simbólica e criativa, representações de perspectivas, sonhos e conflitos.

Este breve preâmbulo pelo campo das poéticas orais indica a necessidade de direcionar a reflexão muito especialmente para a realização performática das narrativas, para a “autoridade de uma voz” que, muitas vezes, é silenciada ou, no mínimo, ignorada. Este campo tem muito a colaborar para a revisão crítica de conceitos engessados dos estudos literários.

Para Frederico Fernandes (2007, p. 26), o pesquisador das oralidades acaba por incorporar à sua atividade a “voz nômade” que caracteriza a poesia oral no espaço transitório entre ouvir e escrever, no entendimento de que se trata de “manifestação estética constituída oralmente através do verbo, que antecede a ‘instituição literatura’ e foi por ela marginalizada”. Ele ainda enfatiza o aspecto sincrônico da poesia oral, que se manifesta no aqui e agora da performance do narrador.

Para compreender, de fato, quem conta as histórias, é preciso ter informações sobre seu contexto, identificando o perfil das pessoas com quem se conversa, mapeando as disputas entre as culturas, mas sendo também por elas mobilizado. Isso é fundamental, já que um dos pressupostos para entender as narrativas é reconhecer que as mesmas consistem, por sua poeticidade, numa forma de estar no mundo, que se define por sua posição em relação a outras.

Extrapolam-se o campo tradicionalmente concebido da literatura quando se investe para além da ordem canônica e evolutiva dos estudos por autores, períodos, gêneros. Ao reconhecer que há poeticidade naquilo que não está impresso em livros, chega-se à imprevisibilidade das narrativas orais, as quais constituem objetos vivos, variáveis e difundidos ao longo de toda a existência humana nas diversas culturas. Realizam o que Zumthor (2000, p. 49) chama de “espaço da ficção”, em que o espectador-ouvinte identifica uma alteridade espacial que “implica alguma ruptura com o ‘real’ ambiente, uma fissura pela qual, justamente, se introduz essa alteridade”. Nesse ambiente lúdico e criativo, nenhum dos participantes permanece o mesmo, pois as alteridades são postas em contato e a neutralidade torna-se uma impossibilidade.

Para dar conta do desafio de encarar discursos que não têm uma forma final acabada, mas que se fazem em relatos orais em nossa presença, nos baseamos nos Estudos de Performance. Esta área de pesquisa propõe a aplicação de uma epistemologia experimental: observação participante coperformativa; hermenêutica de experiência, relocação, copresença,

proximidade, humildade e vulnerabilidade. O conhecimento é local, concreto e presente, não transcendente; deve ser engajado e não abstraído; e é construído em solidariedade com – e não em separação das – pessoas (CONQUERGOOD, 2004).

Os Estudos de Performance buscam a superação da oposição simplificadora entre teoria e prática em meio ao ambiente acadêmico e retomam as conexões entre realizações artísticas, análise e articulação com a comunidade. Além disso, articulam conhecimentos práticos, preposicionais e políticos. À modernidade racional, que se coloca na perspectiva distanciada de ‘saber que/sobre’, aproxima um modelo de ciência

baseada na participação ativa, íntima, e na conexão pessoal: ‘saber como’ e ‘saber quem’. Esta é uma visão a partir do mesmo nível dos objetos [e não de cima]. É um conhecimento ancorado na prática e circulado no interior de uma comunidade de performance, mas é efêmero. (Ibid., p. 312, tradução nossa).

A racionalidade apoiada somente na escrita reprimiu o reconhecimento de saberes populares, formas de conhecimento enraizadas na experiência cotidiana. Neste sentido, tudo deve virar texto no mundo ocidental; caso contrário, não será entendido nem legitimado. A análise baseada na performance propõe um contrabalanço à crítica que se limita ao texto. Entender um objeto pelo enquadre da performance implica a sua não-essencialização e a compreensão de sua mutabilidade e evolução; implica compreendê-lo em todo seu processo.

A partir da tradição fenomenológica e de sua doutrina de atos constitutivos, podemos pensar na constituição da identidade sob o signo da movência, ou seja, da instabilidade e dinamicidade, no sentido de que a identidade é constituída num desfecho performativo de atos estilizados – estilização do gestual do corpo, movimentos e encenações de todos os tipos – em uma temporalidade social, o que ocasiona a aparência de uma substância concreta e acabada (BUTLER, 2007). Mas, se estes atos são descontínuos, a identidade construída é vivida socialmente, através da realização performativa, sob a forma de crença e imaginação numa imagem identitária fixa. Aliado à imaginação, está o fato de que a identidade se insere em uma historicidade, o que significa que está em conexão com a memória e o passado; são todos evocados e atualizados pela narrativa, a qual é operacionalizada em performance (FERNANDES, 2007).

2 Maragato em performance: poesia e processo

As problematizações colocadas pelo campo das poéticas orais e as discussões a respeito da performance colaboram para o enfrentamento e construção de entendimentos desestabilizadores acerca de poesia, arte e estética. Estes provêm de convívio e escuta,

durante trabalho de campo, de alguns sujeitos de pesquisa e da retomada de registros audiovisuais realizados na ocasião¹.

A pesquisa consiste de uma relação continuada, desde 2006, deflagrada pelas demandas e contatos mediados pelo morador José Carlos dos Santos, o Beleza. Ele é uma referência para parte do bairro Restinga, periferia de Porto Alegre, formado a partir da remoção de populações indesejadas do centro da cidade, desde a década de 60. Foi necessário firmar um vínculo na comunidade e dispor-se para a escuta atenta das histórias, sem delimitação de tema ou extensão, alternando situações espontâneas, nas quais as pessoas tomaram a iniciativa de narrar seus relatos, com momentos em que foram provocadas a contar ou mesmo recontar alguma história.

A partir da rede de contatos, chegamos a outro morador: Marco Almeida, mais conhecido como Maragato. Ele participa das atividades da pesquisa na Restinga, com algumas interrupções, desde o seu início. Próximo dos 50 anos de idade, leva uma vida instável, sem residência estabelecida, nem emprego fixo; já trabalhou numa produtora de vídeos e na coleta de material reciclável, por exemplo. Não é propriamente um contador de histórias, no sentido de que não tem uma notória desenvoltura retórica e gestual, como é o caso do Beleza, por exemplo. Seu enfoque esteve no relato e exposição de suas teorias sobre o uso das tecnologias e da comunicação como instrumentos pedagógicos. Procurava também mostrar suas produções, a maior parte dispersas em blogs e espaços virtuais². Veremos adiante que isso se deve especialmente à relevância que concede à vivência do processo, em detrimento do acabamento final do produto. Este aliás é o pilar central de seu modo de problematizar o plano ético-estético.

Parece-nos que ele opera por meio do que poderíamos nomear de uma lógica da precariedade e fragmentação, o que espelha a constituição do ambiente e das condições de escassez em que atua e mesmo que o caracterizam. Se aceitarmos que narrar é uma forma de organizar o mundo, então os mecanismos ético-estéticos encetados por Maragato conferem a sua ação uma dialética constante, num jogo, simultaneamente contraditório e aditivo, entre a

¹ Estes registros compõem o acervo do Projeto A vida reinventada: pressupostos teóricos para análise e criação de acervo de narrativas orais, coordenado pela Professora Ana Lúcia Liberato Tettamanzy (UFRGS). Aproveito o ensejo para agradecer sua inestimável colaboração na elaboração deste trabalho.

² Listamos na sequência alguns endereços virtuais, nos quais podem ser encontradas produções de Maragato: <<http://www.estadovirtual2710.blogspot.com/>>; <<http://www.escoladigital2710.blogspot.com/>>; <<http://www.comic2010.blogspot.com/>>; <<http://radiorecreio.musicblog.com.br/>>.

fragmentação e a organização³. Trata-se de procedimento peculiar de estruturação em que as características fragmentárias não são eliminadas, uma vez que para ele interessa o constante processo. Mesmo diante da evidente necessidade de organização, sua ação o impele ao inacabamento.

Se restam traços minimamente estruturados da produção, como os endereços virtuais que indicamos, o valor, no entanto, não está nessa organização, mas na efemeridade da experiência, no momento da interação, das trocas de conhecimento. Dessa forma, parece-nos adequada a aproximação com a noção de performance.

Sua relação com a criação encena a dinâmica da performance: inspirados na acepção de Zumthor (1997; 2000), vemos suas propostas como acontecimentos, perpassados de gestos em que as ações ordinárias ganham representação nas criações em meios digitais. Um exemplo dessa gestualidade está na forma como trata com o conceito de autoria. Central na sua proposta, visto que enseja práticas em que os atores devem se ver como autores, donos de suas idéias, em que estejam plenamente apropriados dos meios para executá-las, assina suas produções como “autor” e como “pesquisador”⁴.

Assim como parece abdicar de conquistas materiais e de carreiras sólidas em sua vida privada, em contradição com sua defesa veemente da autoria enquanto necessidade de subjetivação e expressão, negligencia a autoria de seus escritos e propostas, na medida em que os lança de forma caótica nos espaços virtuais, o que é perceptível por não saber nomear todos os blogs e produções que já colocou em meios digitais.

O que deve ser realçado é que essa é a ideologia que perpassa suas ações – mesmo que não seja assim que realmente aconteça, já que escutamos seus relatos, não tomamos parte nas oficinas. É o que ele tenta embeber em suas produções, seja possível ou não. Isso é o que está presente no planejamento, antes de executar, e marca um pensamento estético. Essa é a lógica presente no lixo e na reciclagem, no aproveitar a tudo e todos, o “menino sujo”. Estes pontos transparecem em sua fala:

O segundo ponto é que não há, nesse processo, interesse em ensinar no sentido de ser voluntário. Se ensina muito no sentido de ter lucro financeiro, e não de ser voluntário. [...] Quer dizer, sempre tem que ter o dinheiro à frente. [...] no caso da Escola Aberta [programa com oficinas e atividades que ocorrem nas escolas durante o fim de semana], o que que acontece?: [...] quando uma diretora diz assim pra ti ó:

³ Seguimos aqui a concepção de ‘dialética’ retomada por Roy Wagner (2010, p. 96): “a de uma tensão ou alternância, ao modo de um diálogo, entre duas concepções ou pontos de vista simultaneamente contraditórios e solidários entre si”.

⁴ Em documento digital com algumas produções, Maragato registra ao final: “Pequenas histórias como palavras. Você não imagina como é incrível... na visão criativa do autor Marco Maragato”. Em outro documento, assina: “Marco Maragato – pesquisador”.

‘não, esse menino não entra porque ele tá cheirando’, isso não é escola aberta. O menino vai entrar sim, cheirando ou não, ele vai entrar. Ou eu vou até a casa dele e digo pra mãe dele dar um banho nele, ou ele toma um banho. (MARAGATO, 2008, 7h15min)⁵.

Embora seja difícil avaliar a efetividade das articulações resultantes dos contatos de Maragato com distintos coletivos sociais, importa-nos observar como essa consciência perpassa a sua prática social e mesmo sua vida privada. A partir da experiência de campo, pudemos observar o nomadismo presente tanto em suas criações como em sua trajetória. O mesmo sujeito que num dia vende algodão doce na frente de uma escola, no outro está dentro dela como educador popular, ministrando oficinas de informática.

Ele busca envolver os alunos na pesquisa de ferramentas na internet que mobilizem tanto seu imaginário, como sua cidadania. Para Maragato, assim se dá o estabelecimento de uma perspectiva que constitui o mundo, como se pode notar em seu relato:

que que acontece: você tem quinze máquinas à disposição [na escola], mas você não pára pra pensar o que que essas máquinas podem surtir. [...] Na verdade, ela [professora] tem que tá preparada pra receber isso [o computador] como um veículo de educação. Na verdade, assim ó: o computador em si, que tá ali dentro de uma sala, ele não é transformador, se a pessoa não conseguir absorver, nem conseguir bater um texto nele. Ele não é transformador. Ele pode ser transformador no momento em que tu conseguir colocar aquele texto, no momento que tu consegue mandar pra outras pessoas, inserir em email, em fotolog, em blog, em banner, em pop-up. (MARAGATO, 2006, 1h40min).

Com isso em mente, Maragato desenvolveu uma oficina de informática, cujos rastros se encontram num blog (<http://escoladigital2710.blogspot.com>), que expõe um pouco do processo desenvolvido na oficina, cuja proposta central era articular uma ferramenta que permite projetar e construir cidades virtuais⁶, com a discussão de como geri-las. A atividade ocorreu na época das eleições de 2010, ou seja, serviu de ensejo para discutir o próprio processo histórico que os alunos estavam vivendo, inserindo-os nele.

Foi concebido então um estado virtual, em que cada oficinando idealizou e construiu uma das cidades, expondo aspirações, sonhos e desejos. Para governar este estado, os alunos tornaram-se candidatos e promoveram uma eleição, com campanha e plataformas. Uma vez eleitos o executivo e o legislativo, os governantes passaram a discutir as leis e os

⁵ Desejamos esclarecer os critérios adotados para a transcrição. Utilizamos a norma culta da língua com algumas exceções, a fim de, em primeiro lugar, lembrar da incompletude e das forçadas escolhas que a tradução entre diferentes sistemas impõe; em segundo lugar, manter alguns traços que nos lembrem que estes textos são falas. Para a segunda pessoa do singular usamos a conjugação da terceira pessoa, uso coloquial em Porto Alegre. O verbo estar, quando conjugado, teve o 'es' inicial suprimido. Também criamos algumas convenções: as reticências indicam uma hesitação ou uma respiração maior; os dois pontos tentam indicar um discurso citado.

⁶ Cf. <<http://www.citycreator.com>> e <<http://estadovirtual2710.blogspot.com>>.

investimentos que deveriam ser feitos. Podemos ver um rastro do que projetaram para suas cidades em uma postagem do blog:

GOVERNO ESTADUAL
PLANTA DE INVESTIMENTO:
10 Postos de Saúde R\$ 6.600,00
02 Hospitais R\$ 66.000,00
10 Delegacias de polícia R\$ 20.000,00
10 Posto de Bombeiros R\$ 13.000,00
Transporte R\$ 40.000,00
Ônibus R\$ 20.000,00
Metrô R\$ 20.000,00
TOTAL R\$ 185.600,00

Porto Alegre, 01 de outubro de 2010
Julia Leobet - Governadora
(Adaptado de: MARAGATO, 2010).

De forma lúdica, os pequenos administradores precisaram lidar com frustrações, desenvolver lideranças e avaliar as consequências das escolhas individuais para a coletividade. Para crianças de periferia, é uma oportunidade de desenvolver a autoria e ressignificar as relações de poder, que repercutem os estigmas e as circunstâncias por elas vividas enquanto moradores de um lugar frequentemente esquecido nas políticas públicas.

Como explicar, pois, que um sujeito de vida instável como Maragato, destituído de um diploma acadêmico, possa estar tão apropriado de tão amplo espectro de ferramentas e demonstrar conhecimento pedagógico que garante, nas suas palavras – e no depoimento de outros moradores – seu sucesso como oficinairo? Difícil chegar a uma resposta satisfatória quanto a essa singular capacidade de construção intelectual. Nas inúmeras conversas durante nosso campo na Restinga, Maragato manteve sua figura em nuances. Revelava suas idéias, próprias de um sujeito curioso e inquieto, que não se intimida frente à precariedade material nem à presença da Universidade, por nós representada. Ao contrário, contestava o lugar dos saberes, desafiava o instituído com pertinência, sabedor das complexidades do mundo e do quanto o conhecimento pode ser acessível em diversos formatos e instâncias, ao mesmo tempo em que experimentava a desconfiança até de seus pares sobre suas competências como educador ou oficinairo.

Sua contestação expõe uma disputa pelo poder do discurso entre as instâncias legitimadas na sociedade (empresas de comunicação, universidades, editoras, artistas, críticos) e grupos emergentes ou marginalizados postulantes de um espaço na produção de capital simbólico, ou seja, no plano das idéias e dos bens culturais. Parece-nos que Maragato utiliza amplamente o potencial democrático e libertário que existe na cultura digital, ciente do poder

que esta virtualmente representa. Essa liberdade, contudo, nos parece irrisória se não está acompanhada de um uso criativo ou conectado a causas e coletivos, global ou localmente. Nesse sentido, é muito coerente a vinculação observada nas produções de Maragato entre arte e política. Não parece ser possível uma política que não mobilize afetiva e simbolicamente os sujeitos, tampouco se justifica uma arte que se esgote num exercício niilista ou egótico.

Ainda que Maragato nos desestabilize com frequência com seus desafios e articulações improváveis, reconhecemos que seus pressupostos aproximam-se de epistemologias contemporâneas em que as formas de percepção do real e de criação passam pela performance das redes virtuais. Elas evidenciam a relação sensorial entre corpos e subjetividades numa dilatação dos efeitos de proximidade e distância, familiaridade e estranheza, superficialidade e profundidade.

Resumen: La propuesta parte de un marco teórico y metodológico vinculado a la noción de performance, reiterando la conexión entre los logros artísticos, análisis, y el enlace con la comunidad. La performance se la toma como un procedimiento de relación que sirve de base para prácticas sociales así como para nuestra construcción del "objeto" y del método de investigación. Más allá del registro escrito, la investigación se cuestiona sobre un concepto de poesía vinculado a la experiencia, por medio del convivio *in locus* y la grabación y edición audiovisual. Se opta por la relación simétrica en la que los conocimientos de sujetos y académicos colaboran en la investigación. Para ilustrar esto, examinaremos la producción de Maragato, sujeto de la investigación. En el convivio, hizo el relato de sus experiencias relacionadas al uso de la informática y la comunicación como herramientas de enseñanza y presentó sus producciones dispersas en los espacios virtuales. Se concluye que él da importancia a la experiencia del proceso, en detrimento de los productos acabados. Esa es su manera de cuestionar las dimensiones ética y estética. Así Maragato crea una dialéctica en la que características fragmentarias y la necesidad de organización conviven en el inacabamiento. La valoración está ubicada en lo efímero de la experiencia, en el momento de la interacción y del intercambio de conocimientos, en la postura vigilante. En consecuencia, en las producciones de Maragato hay una conexión entre el arte y la política. Este es el camino a que llegamos para hacer el cuestionamiento y la construcción de un concepto de la poesía.

Palabras-clave: Performance. Poesía. Proceso.

Referências

BAJARD, Elie. *Ler e dizer*. 3. ed. São Paulo: Cortez, 2001.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Brasiliense: São Paulo, 1985.

BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Moderna: Europa, 1500-1800*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

BUTLER, Judith. Performative acts and gender constitution: an essay in phenomenology and feminist theory. In: BIAL, Henry (Org.). *The Performance Studies Reader*. New York: Routledge, 2007.

CONQUERGOOD, Dwight. Performance Studies: interventions and radical research. In: BIAL, H. *The Performance Studies Reader*. London: Routledge, 2004.

FERNANDES, Frederico Augusto Garcia. *A voz e o sentido: poesia oral em sincronia*. São Paulo: Ed. UNESP, 2007.

HAVELOCK, Eric. A equação oralidade-escrita. In: OLSON, David R.; TORRANCE, Nancy. *Cultura escrita e oralidade*. São Paulo: Ática, 1995.

MARAGATO, Marco. Oficina tiras Pessoa de Brum. *Blogger*. 2008. Disponível em: <<http://www.comic2010.blogspot.com/>>. Acesso em: maio 2011.

_____. Produções audiovisuais. Escola Digital. *Blogger*. 18 set. 2006. Disponível em: <<http://www.escoladigital2710.blogspot.com/>>. Acesso em: maio 2011.

_____. Produções audiovisuais. Estado Virtual. *Blogger*. 2010. Disponível em: <<http://www.estadovirtual2710.blogspot.com/>>. Acesso em: maio 2011.

ONG, Walter. *Oralidade e cultura escrita: a tecnologização da palavra*. Campinas: Papirus, 1998.

SCHOLES, Robert; KELLOGG, Robert. O legado oral na narrativa. In: _____. *A natureza da narrativa*. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1977.

WAGNER, Roy. *A invenção da cultura*. Trad. Marcela Coelho de Souza e Alexandre Morales. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Trad. Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat e Maria Inês de Almeida. São Paulo: Hucitec, 1997.

_____. *Performance, recepção, leitura*. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Educ, 2000.

*O mito do duplo em **Budapeste**, de Chico Buarque de Hollanda*

Franciele Casagranda Metz*

Resumo: Este artigo, embasado em estudos de Eliade, Campbell e Brunel, analisa a representação do mito do duplo em **Budapeste**, obra de Francisco Buarque de Hollanda, publicada em 2003. O comportamento duplo do protagonista José Costa implica conceber o indivíduo como um ser incompleto, inacabado, em processo. Tais não por acaso, características do romance moderno, consideram que o sujeito está em constante deslocamento em constante construção. Por trás dos artifícios técnicos, porém, o cerne da questão parece ser a insatisfação de um sujeito que resiste a uma definição unitária e unilateral, o que conduz a pesquisa ao estudo do duplo, o qual questiona a característica essencial do ser humano, sua identidade.

Palavras-chave: Budapeste. Mito do duplo. Identidade.

1 O mito do duplo na literatura: breve panorama

O mitólogo Mircea Eliade define mito como “uma história sagrada e, portanto, uma história verdadeira, porque sempre se refere a realidades” (ELIADE, 2006, p. 12). Eliade ainda assevera que os personagens mitológicos são sobrenaturais, divinos. Isto é, a personificação de um sistema de valores que o ser humano se apropria para explicar os poderes do seu próprio corpo e da natureza.

Segundo a análise de Regina Helena Dworzak (2005), o mito é uma narrativa que revela num determinado momento histórico a necessidade que os seres humanos têm de explicar e compreender o universo que os cerca num todo.

Para a mitologia, a explicação dos fenômenos é simples e direta, e para tal explicação utiliza-se de dois elementos conceituais, a analogia e a identidade. Por exemplo, a fim de compreender e explicar o universo, os gregos criaram os deuses. Segundo a mitologia grega, o universo era o Caos e os deuses foram criados pelo céu e pela terra para organizar o universo e os seres que neles habitavam.

Acompanhando a ideia de Eliade (2006), os mitos surgem através da nossa imaginação, nas energias do corpo. As mitologias não são verdadeiras, muito menos falsa, está, além disso, deve ser verossímil, ter credibilidade. Por outro lado, o mito não é demonstrável nem claramente concebível. Contudo, sempre é claro o seu significado tanto religioso quanto moral.

O mito, quando estudado ao vivo, não é uma explicação destinada a satisfazer a uma curiosidade científica, mas uma narrativa que faz reviver uma realidade primava, que satisfaz as profundas necessidades religiosas, aspirações morais, a pressões e a imperativos de ordem social e mesmo a exigência práticas. Nas civilizações

* Mestranda em Letras pela Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões (URI) – Campus de Frederico Westphalen.

primitivas, o mito desempenha uma função indispensável: ele exprime, exalta e codifica a crença; salvaguarda e impõe os princípios morais; garante a eficácia do ritual e oferece regras práticas para a orientação do homem. O mito, portanto, é um ingrediente vital da civilização humana [...]. (MALINOWSKI, 1926 apud ELIADE, 1998, p. 23).

Os mitos possibilitam à humanidade enfrentar seus temores por meio de uma explicação verossímil. Através dos mitos o ser humano contempla os modelos exemplares de todos os ritos e atividades humanas significativas, bem como do trabalho, a arte da alimentação ao casamento.

Em conformidade com as relevantes ideias de Regina Helena Dworzak (2005), é de suma importância ressaltar que, para o indivíduo, o mito é a interpretação da criação do universo. Com essa criação, juntamente com a criação de deuses que se explica a origem do dia e da noite, das plantas, dos animais, dos fenômenos da natureza, princípios morais, enfim, o que cerca a civilização humana. Tudo o que chamamos de mito é algo condicionado e mediado pela atividade da linguagem, é na verdade o resultado literário, a contação de histórias.

Segundo Ana Paula Costa (2006), o mito do duplo está constantemente presente na modernidade, pois neste período a personalidade não é mais considerada única, muito menos se pensa que o ser humano é o centro do universo, como pensavam os renascentistas. O ser humano vive constantemente em busca de si mesmo, de uma identidade.

Segundo Marli Vila Nova de Moraes Hazin (2003), na literatura, o mito do duplo tem papel importante para a compreensão da identidade humana. Isto por que, à sociedade antagônica acarreta múltiplas divisões sociais, o que contribui para criarmos várias identidades, e com elas entramos em confronto, permitindo-nos obter identidades temporárias.

O mito do duplo não comporta a limitação ao número dois, ao contrário, possibilita ao indivíduo estar aberto ao Outro e ser plural. O mito do duplo na literatura pode ser o nosso inconsciente, vozes que podem prevenir ou perseguir, podem atuar para conscientizar, salvar o Eu, bem como, pode ser o contrário, o nosso lado obscuro.

Em seus argumentos, Costa (2006), afirma que, o mito do duplo é estudado desde a literatura grego-romana até os dias atuais. O ser humano vive em conflito com seu Eu, sua identidade, e esta, por sua vez, é dividida em “ego” e em “alter ego”, pois “uma das principais denominações do duplo é o alter ego. No contexto das comédias de Plauto, chamam-se sócias ou menecmas duas pessoas que impressionam pela semelhança de uma relação à outra, a ponto de serem confundidas” (BRUNEL, 1998, p. 261). No entanto, na modernidade o mito do duplo busca explicar o Outro Eu, que corresponde ao inconsciente.

O mito do duplo aparece, em suas representações em diferentes variedades literárias, bem como, em diferentes épocas com características diversas. “A partir do término do século XVI, o duplo começa a representar o heterogêneo, com a divisão do eu chegando à quebra da unidade (século XIX) e permitindo até mesmo um fracionamento infinito (século XX)” (BRUNEL, 1998, p. 264).

Em suas contundentes observações Ana Paula da Costa (2006) enfatiza que o mito do duplo é constantemente renovado, pois está diretamente relacionado com a existência do ser humano. Desta forma, este mito coloca em xeque a unidade psíquica, tão mais significativa, quanto frágil. Assim, a alteridade, torna conhecido em diferentes situações, que o Eu descobre faces inusitadas de si mesmo.

A evolução do mito do duplo

[é] o primeiro passo de uma reflexão que considerará o sujeito como o centro do mundo (kant) e que dará como resultado sua hipertrofia (Frichte, Schelling), fonte do sentimento da alienação (o eu duplo dos românticos). O século XX mantém-se na problemática do heterogêneo, com a psicanálise, enquanto que a filosofia (pragmática) situa a sujeita numa relação ternária sujeito-língua-objeto: o mito do duplo continua a ser atual como figura privilegiada do heterogêneo. (BRUNEL, 1998, p. 264).

No mundo contemporâneo, de acordo com Dworzak (2005), o mito na literatura, é um tema pertinente. Nesta nova literatura o homem não é o único e sim tem caráter duplo, resultando uma dupla estratégia, isto é, através do uso da linguagem, repetição, redundância, dupla face, metáfora, a inversão entre tantos outros elementos, ao mesmo tempo confundindo-se com o uso das figuras do mito, a fim de desvendar o Outro, ou seja, a busca de conhecer-se em plenitude. Por tanto, o mito é sempre um discurso do outro “caixa de ressonância que só se alimenta – às vezes implicitamente – da palavra do outro” (BRUNEL, 1998, p. 196).

2 *Budapeste*, de Francisco Buarque de Hollanda

O romance **Budapeste** de Francisco Buarque de Hollanda que recebeu em 2003 o prêmio de melhor romance em língua portuguesa, ao fim da 11ª Jornada Nacional de Literatura. Concorreu com mais de 230 livros de autores altamente prestigiados como, por exemplo, Antonio Torres, Salim Miguel, José Saramago, entre inúmeros outros escritores.

A obra relata uma história excepcionalmente bem elaborada e bem escrita, em que o personagem principal José Costa é um *ghost-write*, pessoa que escreve anonimamente uma obra literária, que será assinada por outra pessoa como autor.

Em perspicaz e pertinente análise, Wisnik (s.d.), susta que

a imensa anedota, que Budapeste tem o mérito de não deixar de ser, passa a ser também uma reflexão aguda e sibilina sobre o papel da literatura e o papel do literato, sobre o descompasso gritante entre o fetiche do nome autoral e o enigma da língua anônima, sobre o comércio obscuro e o mercado negro entre o eu e o reino surdo e sonoro das palavras. (WISNIK, s.d.).

Chico Buarque proporciona ao seu personagem protagonista trocar as angústias de um narrador difuso pela auto-ironia. Por outro lado, escreve sobre um tema que perturba escritores, os livros sobre encomenda, livros biografados e biógrafos e “é nesse chão que vemos desenhar-se a carreira secreta do escritor anônimo, profissional-serviçal da imagem alheia, sombra *in progress* atuando no mercado paralelo de autobiografias e tomado pela volúpia da obscuridade” (WISNIK, s.d.).

É, como afirma José Saramago

uma interpelação "filosófica" e uma provocação "ontológica": que é, afinal, a realidade? O que e quem sou eu, afinal, nisso que me ensinaram a chamar realidade? Um livro existe, deixará de existir, existirá outra vez. Uma pessoa escreveu, outra assinou, se o livro desapareceu, também desapareceram ambas? E se desapareceram, desapareceram de todo ou em parte? Se alguém sobreviveu, sobreviveu neste ou noutra universo? Quem serei eu, se tendo sobrevivido não sou já quem era?. (SARAMAGO, 2003).

Buarque consegue através da escrita literária “mergulhar num ofício como poucos escritores”, como afirma Marcelo Rubens Paiva (2003). Escreve uma ficção científica num campo exuberante, contemporâneo em que o duplo basicamente é o artesanato literário, não comportando a limitação em que “cada vez mais, narrar e ser narrado confundem-se, como se confundem autor e personagem, criador e criatura” (RESENDE, 2003).

No entendimento de Wisnik,

[t]ecnicamente, Budapeste é um romance do duplo, tema clássico na literatura ocidental desde que a identidade do sujeito tornou-se problema e enigma. A questão desfila nas narrativas do século XIX, através dos motivos da sombra, do sócio, da máscara, do espelho, e evolui para a indagação dessa esfinge impenetrável e desencantada que é a própria pessoa como persona e ninguém. (WISNIK, s.d.).

No romance as referências imaginárias se intensificam e as linguagens se multiplicam, “é uma parábola sobre a tradução e as funções da linguagem num mundo em que as diferenças entre os idiomas se esmaecem e, em paralelo, o sujeito penetra em zona de turbulência” (GIRON, 2003). Na composição da narrativa, Chico Buarque utiliza-se de espetáculo de exibição literária, na qual, há um jogo em que o protagonista é um ghost-writer paradoxal: José Costa aclama e ao mesmo tempo atormenta-se em se mostrar não se mostrando. “Na criação literária, no entanto, o escritor é o duplo de si mesmo, por excelência

e por definição, aquele que se inventa como outro e que escreve, por um outro, a própria obra” (WISNIK, s.d.).

O romance *Budapeste* é uma reflexão do duplo, o próprio fazer literário em que as referências imagéticas se intensificam e as linguagens se multiplicam. “Budapeste, no exato momento em que termina, transforma-se em poesia. O romance esconde a versão oculta de si mesmo, e se soletra todo, num flash extremo, como uma língua-música, que se desse de uma vez, por inteiro” (WISNIK, s.d.).

3 O mito do duplo em Budapeste

Budapeste é um romance de narrativa clara e simples, embora esses não sejam adjetivos adequados a Chico Buarque. Exceto no primeiro capítulo, no qual aparecem passagens truncadas, misturando personagens ainda não definidos.

Publicada 2003, possui 174 páginas, divididas entre sete capítulos intercalados entre as cidades do Rio de Janeiro e Budapeste e toda vez que o protagonista entra em conflito com sua identidade foge de uma cidade para outra. É um livro que utiliza a temática da dualidade, pois, “está presente em todo o desenrolar do livro a questão do duplo” (GARCIA-ROZA, 2003).

O romance é uma reflexão sobre o duplo literário, “Budapeste é um romance do duplo” (WISNIK, s.d.), seja pelo tema abordado, ou por sua estrutura narrativa em que a história é uma ficção dentro da ficção, isto é, um livro escrito pelo personagem protagonista José Costa confunde-se com a própria obra de Chico Buarque.

Em Budapeste José Costa, afinal Zsoze Kósta, reencontra, num espelho a contrapelo, todos os temas de sua vida: no Rio, Vanda, a telejornalista em ascensão, em Budapeste, Kriska, aura e corpo de palavras nunca inteiramente reveladas; aqui e lá dois rebeldes sem causa, Joaquinzinho, seu filho com Vanda, e Písti, filho de Kriska - com um deles definitivamente não tem papo, com outro, talvez um; no Rio, a prosa d'O ginógrafo, em Budapeste, a poesia dos Tercetos secretos. (WISNIK, s.d).

A questão do duplo não é apenas uma questão temática, vai muito além, trata-se de uma questão estrutural. Toda a estrutura da ficção é um espelhamento. O próprio livro começa e termina em Budapeste, além do mais, o duplo multiplica-se nas duas cidades, de um lado Rio de Janeiro, do outro lado Budapeste, a própria cidade Budapeste que ora é Buda (leste), ora é Peste (oeste), dividida por um rio chamado Danúbio e ligadas por uma ponte. Às duas línguas (português e húngaro), as irmãs gêmeas (Vanda e Vanessa), duas mulheres e mães (Vanda e Kriska), os dois filhos (Joaquinzinho e Písti), dois ghost-writers, dois livros escritos (O Ginógrafo e Budapest), o próprio livro **Budapeste** escrito por Chico Buarque e o livro

Budapest escrito pelo protagonista Zsoze Kósta, o escritor Chico Buarque com o protagonista José Costa, o nome do protagonista ora José Costa, ora Zsoze Kósta, a vila de casas gêmeas onde Kriska mora, o Morro Dois Irmãos que aparece como paisagem no horizonte.

O protagonista da história vive em constante dualidade, e passa a viver nas duas cidades. Sua vida paralela, entre Budapeste e Rio de Janeiro, passa então a confundir-se, e a dúvida surge entre nação e língua, entre sonho e realidade, e assim a vida estrangeira se torna cada vez mais familiar (Budapeste), bem como a vida familiar se torna cada vez mais estrangeira (Rio de Janeiro). Como na obra *O homem desenraizado* é possível perceber e constatar na vida de José Costa também a vida estrangeira, “desde então vivo em um espaço singular, ao mesmo tempo por fora e por dentro: estrangeiro ‘a minha casa’” (TODOROV, 1999, p. 26). Assim sendo a vida de Costa é dividida “e o mito do duplo torna-se o meio de expressar o contato, para além de eu, entre duas vidas, entre duas culturas” (BRUNEL, 1998, p. 283).

A dualidade que perpetua no enredo, especialmente na vida de José Costa, é um exemplo do mito do duplo. Costa é um sócio da Agência Cultural, Cunha e Costa, e por sua vez, escreve ensaios, dissertações, artigos, livros, porém sempre como autor anônimo “para mim valiam como exercícios de estilo aquelas monografias e dissertações, as provas de medicina, as petições de advogados, as cartas de amor, de adeus, de desespero” (BUARQUE, 2003, p. 15). E salienta ainda, “meu nome não aparecia, lógico, eu desde sempre estive destinado à sombra, mas que palavra minhas fossem atribuídas a nomes e mais e mais ilustres era estimulante, era como progredir de sombra” (BUARQUE, 2003, p. 16), desta forma, “a literatura tem a vocação de pôr em cena o duplo, invalidando o princípio de identidade: o que é uno é também múltiplo, como o escritor sabe por experiência” (BRUNEL, 1998, p. 282)

A linguagem muito utilizada *mide en abyme* (cair no abismo), em que três livros existem dentro do mesmo romance, *o Ginógrafo, Budapest, e Tercetos secretos*, faz com que Chico Buarque consiga com mestria enfatizar o mito do duplo. O protagonista José Costa, mesmo que sob encomenda, escrever o livro *O Ginógrafo*, uma autobiografia forjada. E assim, dentro da obra buarqueana passa a ser narrada há história do livro *O Ginógrafo*. Nesta obra José Costa inventa um protagonista completamente apaixonado por letras e escreve compulsivamente no corpo de mulheres, primeiramente em sua esposa “e foi na batata da perna de Tereza que escrevi as primeiras palavras na língua nativa [...] depois deu para sentir ciúmes, deu para me recusar seu corpo, disse que eu só a procurava a fim de escrever nela, e o livro já ia pelo sétimo capítulo quando ela me abandonou” (BUARQUE, 2003, p. 39), e para

conseguir terminar de escrever o livro “fui a Copacabana procurar as putas [...] passei a assediar as estudantes” (BUARQUE, 2003, p. 39). Desta forma, concretizam-se as palavras de Brunel, quando salienta que “pela poética do duplo, escritores contemporâneos liberam seus heróis, que muitas vezes são duplos deles próprios aprisionados num eu particular, fixando no molde da personalidade” (BRUNEL, 1998, p. 282).

Budapeste é uma narrativa em que o protagonista vive das palavras, ganha dinheiro escrevendo, e o preço e o valor do sucesso está em ser desconhecido por todos. A obra comporta um enlace “sobre o escritor e seu duplo, sobre fama e anonimato, sobre identidade e impostura, sobre quem-é-quem e ninguém” (WISNIK, s.d.).

José Costa se destacava com a arte da palavra, mas, por outro lado, vive uma relação conturbada com sua esposa Vanda, que por sua vez, não deixa de ser outra figura do duplo, porém no extremo oposto, ela ágil, vive para iluminar e ele, na escuridão das sombras. Além dessa dualidade Vanda é dupla de sua irmã gêmea Vanessa, que segundo Brunel “o gêmeo é, na literatura, a primeira forma do duplo” (BRUNEL, 1998, p. 264). Ambas possuíam movimentos igual “eu sabia muito bem que a Vanda estava em São Paulo, mas ainda pensei, é a Vanessa, que também tinha esse modo de dobrar as pernas para um lado, como a guardar o lugar para a outra pessoa, talvez um cacoete de gêmeos” (BUARQUE, 2003, p. 95).

É de suma importância destacar também que Vanda é o duplo de Krisca, ambas são mães, Vanda Jornalista, mãe de Joaquinzinho e Krisca professora, mãe de Pisti, ambas com paixões iguais, além do amor de mãe, gostam de transmitir conhecimento através das palavras. Uma mora no Rio de Janeiro e outra em Budapeste, uma casada com José Costa outra, sua amante, ambas profissionalmente realizadas, o que de certa forma proporcionava a José Costa admiração, assim sendo, seu amor dividia-se entre as duas mulheres “deitei-me com Krisca, e para melhor abraçá-la me lembrei de Vanda” (BUARQUE, 2003, p. 68). Com amor dividido “a duplicação da amada num falso duplo” (BRUNEL, 1998, p. 275) faz com que José não consiga “esquecer o verdadeiro amor nem reduzir o desejo de perenidade do laço amoroso” (BRUNEL, 2003, p. 275).

Outra forma de duplo percebível na ficção é quanto aos nomes que o protagonista adquire. No Brasil, especificamente no Rio de Janeiro, é conhecido por José Costa, já em Budapeste, passa a ser reconhecido através do nome Zsoze Kósta “deixei que falasse Zsoze Kósta até se habituar e não corriji sua pronúncia, muito menos caçoei de Krisca, antes, dei-lhe razão e passei a me conhecer por Zsoze Kósta em Budapeste” (BUARQUE, 2003, p. 62-63).

Por outro lado, é válido ressaltar também que o protagonista José Costa escrever e fala fluentemente duas línguas a brasileira e a húngara. Em ambas destaca-se pela arte da palavra, porém em uma cidade (Rio de Janeiro) é escritor anônimo, e em outra (Budapeste) reconhecido e aplaudido a ponto de receber o visto de permanência “um visto de entrada no país, com direito a livre permanência” (BUARQUE, 2003, p. 165), assim sendo dupla cidadania.

Indispensável destacar também a dualidade que ressalta na cidade Budapeste, a qual é dividida por um rio chamado Danúbio e ligados por uma ponte “à margem leste, Peste, a oeste Buda” (BUARQUE, 2003, p. 55). Além de haver dualidade quanto ao nome da cidade, é perceptível também o duplo que exerce sobre a palavra, que além de ser o nome da cidade é o nome do romance e por fim origina o nome que é dado a obra que o protagonista escreve *Budapest*.

Outra dualidade que é possível encontrar na obra é a própria narrativa e seus narradores. Um *ghost-writer* escreve um livro de um outro *ghost-writer*, isto é, Chico Buarque escreve o livro **Budapeste** e Zsoze Kósta o duplo buarqueano, escreve o livro *Budapest*. Assim, observa-se uma espécie de “brincadeira” que o autor faz com seu leitor, uma vez que, ao narrar à história de um homem que escreve para outros assinarem (*ghost-writer*), o autor dispõe na capa e contracapa da obra duas assinaturas de autoria, uma com o nome Chico Buarque e a outra com o nome húngaro Zsoze Kósta (José Costa). Dessa forma, levando em consideração que a primeira capa leva o nome de Buarque, podemos subentender que Kósta estando por trás desse primeiro, continua sendo um *ghost-writer*, ou seja, é o verdadeiro autor do romance, enquanto que Buarque um de seus prováveis clientes.

Segundo José Miguel Wisnik, Chico Buarque mostra que em uma criação literária o protagonista é o duplo do próprio autor. Dentro do próprio livro o protagonista escreve outro livro “o escritor é duplo de si mesmo, por excelência e por definição, aquele que se inventa como outro e que escreve, por um outro, a própria obra” (WISNIK, s.d.).

Abstract: This article, based on studies of Eliade, Campbell and Brunel, analyzes the representation of the myth of the double in Budapest, the work of Francisco Buarque de Hollanda, published in 2003. The dual behavior of the protagonist José Costa implies conceiving the individual as being an incomplete, unfinished, in process. Those not coincidentally, features the modern novel, consider that the subject is in constant motion always under construction. Behind the technical devices, but the bottom line seems to be dissatisfaction from a guy who resists a single definition and unilateral, which conducts research to study the double, which questions the essential characteristic of human being, his identity.

Keywords: Budapeste. Myth of the double. Identity.

Referências

ASCHER, Nelson. Chico tem uma história e sabe como contá-la. *Folha de S. Paulo*, 14 set. 2003. Disponível em: <http://www.chicobuarque.com.br/critica/crit_budapeste_folha1.htm>. Acesso em: 27 nov. 2010.

BARROS, Leila Cristina. *Urduidura fílmica na trama literária: os romances de Chico Buarque e as adaptações cinematográficas de Estorvo e Benjamim*. 2008. 167f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

BLOCH, Arnaldo. Chico Zsoze Kósta Buarque. *O Globo*, 14 set. 2003. Disponível em: <http://www.chicobuarque.com.br/critica/crit_budapeste_globo6.htm>. Acesso em: 27 nov. 2010.

BRUNEL, Pierre. *Dicionário de mitos literários*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

BUARQUE, Chico. *Budapeste*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

CASSIRER, Ernst. *Linguagem e mito*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.

COSTA, Ana Paula da. *As faces do duplo de Machado de Assis e Augusto Meyer: o reflexo no espelho e nas águas da sanga*. Disponível em: <http://www.unioeste.br/prppg/mestrados/letras/revistas/travessias/ed_001/cultura.ht>. Acesso em: 23 out. 2010.

COSTA, Caio Túlio. *O jogo perfeito de Chico Buarque*. Disponível em: <<http://caiotulio.com/o-jogo-perfeito-de-chico-buarque/>>. Acesso em: 26 nov. 2010.

DWORZAK, Regina Helena. O mito do duplo e a identidade: do relato ao romance moderno. São Paulo: *Kaliópe*, v. 1, n. 1, 2005. Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/index.php/kaliope/article/viewFile/3139/2071>>. Acesso em: 23 out. 2010.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1994.

GARCIA-ROSA, Luiz Alfredo. Não existe duplo para a realidade. *O Globo*, 14 set. 2003. Disponível em: <http://www.chicobuarque.com.br/critica/crit_budapeste_globo4.htm>. Acesso em: 26 out. 2010.

GIRON, Luís Antônio. Com o diabo na língua. *Época*, 15 set. 2003. Disponível em: <http://www.chicobuarque.com.br/critica/crit_budapeste_epoca.htm>. Acesso em: 27 dez. 2010.

PAIVA, Marcelo Rubens. *Outro Chico*. Folha de São Paulo, 14 set. 2003. Disponível em: <http://www.chicobuarque.com.br/critica/crit_budapeste_folha3.htm>. Acesso em: 24 nov. 2010.

RESENDE, Beatriz. Movido pelas palavras. *Jornal do Brasil*, 14 set. 2003. Disponível em: <http://www.chicobuarque.com.br/critica/crit_budapeste_brasil.htm>. Acesso em: 24 nov. 2010.

SARAMAGO, Jose. Autor cruza abismo e chega ao outro lado. *Folha de São Paulo*, 14 set. 2003. Disponível em: <http://www.chicobuarque.com.br/critica/crit_budapeste_folha2.htm>. Acesso em: 26 nov. 2010.

VELOSO, Caetano. Budapeste é aqui. *O Globo*, 14 set. 03. Disponível em: <http://www.chicobuarque.com.br/critica/crit_budapeste_globo2.htm>. Acesso em: 27 nov. 2010.

TODOROV, Tzvetan. *O homem desenraizado*. Tradução de Christina Cabo. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 1999.

WISNIK, José Miguel. *O autor do livro (não) sou eu*. [s.d.]. Disponível em: <http://www.chicobuarque.com.br/critica/crit_budapeste_wisnik.htm>. Acesso em: 24 nov. 2010.

O leitor de Amar Verbo Intransitivo

Franciele Padilha Dalmas de Almeida*

Resumo: *Amar Verbo Intransitivo* de Mario de Andrade é uma obra muito interessante, especialmente, se vista desde a perspectiva do leitor contemplado por ela. Verificamos que o leitor é provocado constantemente pelo narrador e o foco narrativo destina-se, entre outras coisas, a prender a atenção do leitor do começo ao fim. Desde a escolha do epíteto “idílio” que se segue ao título até o desenvolvimento das personagens no decorrer do enredo, a obra nos sugere uma abordagem centrada no leitor. De acordo com a teoria da Estética da Recepção e seus principais teóricos Iser e Jauss, que nos trazem os conceitos de “horizonte de expectativa”, “vazios”, “indeterminações”, “jogo do texto”, que nos ajudam a compreender a relação autor-obra-leitor, podemos inferir que Mario de Andrade idealizava um leitor, com as seguintes características: astuto, inteligente, dinâmico e, capaz de acompanhá-lo em suas estratégias ficcionais. Pois, observa-se que o tempo todo ele se dirige ao leitor, privilegiando-o, mais que outras instâncias narrativas.

Palavras-chave: Migração. Viagem. Subjetividade. Estética da Recepção. Leitor.

Considerações Preliminares

Publicada em 1927 a obra *Amar Verbo Intransitivo* de Mario de Andrade chama a atenção por ser uma obra altamente provocativa, instigante, inteligente e possuidora de uma estrutura modernista diversificada que convoca o leitor a participar de seu enredo do começo ao fim. Em sua estrutura encontramos vários temas importantes que nos ajudam a verificar o grau de pesquisa, análises e inteligência do autor na composição da mesma.

A obra retrata a história de uma mulher, Elza Fräulein, de 35 anos, migrante da Alemanha para o Brasil, que decide trabalhar como “Professora de Amor” em diversas casas. Elza sonhava em juntar dinheiro para um dia casar e poder voltar para seu país, por isso trabalhava muito em prol deste seu desejo. Elza conhece Souza Costa pai de Carlos que decide contratá-la para ensinar seus filhos boas maneiras, arrumar a casa, ensinar alemão, e ajudar Carlos a se “descobrir” sexualmente, pois seu pai tinha medo que ele fosse enganado por prostitutas devido a sua “inocência e falta de experiência com mulheres”.

Conforme combinado Fräulein começou a trabalhar na casa de Souza Costa como professora/governanta. Os dias passavam e Carlos se descobria atraído por Fräulein, sonhava com ela, sentia necessidade de estar com ela, e aos poucos foi ficando apaixonado a ponto de não conseguir mais esconder dela esse sentimento. Fräulein sabia muito bem o que estava por vir e foi deixando as coisas acontecerem até que um dia resolveu manter relações sexuais com Carlos e os dois começaram a se amar por longos dias.

* Formada em Letras pela UNIJUI – Universidade Regional do Noroeste do Estado do Rio Grande do Sul, atualmente participando de oficinas e ciclo de estudos literários promovidos pela UFSM – Universidade Federal de Santa Maria.

Carlos sorria mais, estava mais feliz, até as lições que antes ele tinha “preguiça” de fazer começou a realizá-las com mais frequência, entusiasmo. Mas a permanência de Fräulein na casa e na vida de Carlos começou a ficar duvidosa quando um dia a mãe de Carlos descobre o que estava acontecendo com os dois e fica horrorizada a ponto de despedir Fräulein. Mas Souza Costa consegue contornar tudo e a governanta “decide” ficar.

Foram dias e dias de lições de alemão e de amor até que chega a hora de Fräulein ter de ir embora, Carlos apaixonado se sente mal não quer aceitar, mas é assim que as coisas devem ser e assim foi. Com o tempo Carlos superou esse amor que nem ele sabia se era amor ou atração, e Fräulein foi esquecer mais esse amor em outra casa em outro emprego, com outro rapaz, patrão, crianças. A vida dos dois foi transcorrendo normalmente, Fräulein trabalhando e Carlos estudando, namorando, cuidando da vida, até que em uma festa de carnaval o destino fez com que ambos se encontrassem uma última vez, ela ainda estava linda apesar da idade e Carlos jovem, robusto, homem feito, bonito também. Os dois trocaram olhares, mas não passa disso, pois a vida segue em frente, Carlos com seus sonhos, desejos joviais, futuros a percorrer e Fräulein em sua constante viagem pelos estados brasileiros a procura de dinheiro para voltar a seu país.

O Leitor

Durante muito tempo a literatura foi estudada de maneira preponderantemente estrutural, objetiva, sempre focalizando o autor, as técnicas narrativas, as estruturas narrativas, a língua da obra, enfim preocupação era sempre autor-obra, o leitor era desconsiderado, esquecido. Mas a partir dos estudos da estética da recepção, a crítica passou a considerar que esse receptor faz a diferença e não há como obter uma análise completa de uma obra sem levar em conta a tríade autor-obra-leitor.

Em 1967 vem à luz a publicação da aula inaugural de Hans Robert Jauss, surge uma nova teoria, um novo olhar para a literatura, surge a Estética da Recepção, onde os estudos literários começam a focalizar o leitor, fazendo-o ganhar espaço; outro teórico muito importante para esta teoria foi Wolfgang Iser que contribuiu para a compreensão da mesma e que juntamente com Jauss criou um grupo de discussão que abordava temas diversos, interdisciplinares, sempre enfatizando a pesquisa literária e sempre pensando a relação do leitor com o texto.

É pensando nessa relação texto-leitor que encontramos em Jauss o conceito de “horizonte de expectativas” onde o leitor cria hipóteses, expectativas sobre o texto e no

decorrer de sua leitura essas hipóteses se confirmarão ou não. A exemplo disso temos a obra de Mario de Andrade onde ele mesmo a rotula como idílio. Se procurarmos no dicionário veremos que idílio é “*amor poético e suave*” (FERREIRA, 2008, p. 281), tendo por base esta denominação e observando a história de Fräulein e Carlos, história de um amor idealizado, carnal, sonhador, ficam as perguntas: O que é mesmo Idílio? Por que Idílio? Essa história, essa obra, será mesmo um idílio? No decorrer da narrativa encontramos momentos em que nos deparamos com Fräulein sonhando com um homem perfeito e até mesmo pensando em Carlos, momentos esse que deixam o leitor pensando que realmente o que Fräulein sente é um amor poético e suave, mas logo a narrativa muda e Fräulein pensa que tem que trabalhar e juntar dinheiro para ir embora para a Alemanha casada ou não, fazendo com que o leitor pense que seu amor é um amor falso, um amor forçado e até mesmo, devido ao objetivo de sua profissão, um amor sexual, carnal. Assim também ocorre com Carlos, porém de maneira diferente, ele ama Fräulein de todo o seu coração, pensa que ela é a mulher de sua vida, sem ele saber que esse “morrer de amor” é da idade, será passageiro. E o leitor apenas consegue detectar isso ao final da narrativa, quando os dois se encontram em uma festa de carnaval e Fräulein atira serpentina em Carlos na tentativa de chamar a sua atenção. Ele a olha, acena, mas não passa disso, fica muito mais preocupado com a companhia da moça ao seu lado. Portanto, ao se deparar com o conceito de idílio o leitor pode criar inúmeras expectativas, hipóteses sobre o que tratará a obra, mas ao término da leitura essas hipóteses não se confirmam, ficam vagas, porque sabemos que é uma história de amor, ambas as personagens partilharam de sentimentos e emoções, porém não foi de uma forma puramente inocente, poética, suave, por isso até hoje há uma grande discussão em torno da escolha de Mario de Andrade com relação a este gênero literário.

Em Iser, encontramos o conceito de “lugar vazio”, no qual o leitor se depara com lacunas, indeterminações deixadas no texto, exigindo assim que o leitor interprete, participe da narrativa inferindo seus pontos de vistas, subjetividades. A exemplo disto temos a própria pontuação da narrativa, o exagero das reticências que acabam deixando certos vazios, lacunas, certo mistério para o leitor desvendar.

- E, senhor... sua esposa? está avisada?

- Não! A senhorita compreende... ela é mãe. Esta nossa educação brasileira... Além do mais com três meninas em casa! [...]. (ANDRADE, 1989, p. 49).

Neste fragmento podemos perceber algo subentendido, algo que o leitor de acordo com sua subjetividade, sua maneira de ver o mundo pode preencher, pois as reticências geram mistérios e neste caso nos deixam com dúvidas quanto à educação brasileira, ou seja, que tipo de educação Souza Costa estava se referindo, uma educação machista onde as meninas devem ser educadas inocentemente e rigorosamente e os meninos livremente? Ou que a nossa educação é muito pobre por isso ele precisa contratar uma “professora de amar” para ensinar certos assuntos e maneiras de se portar? Ou, todas as mães não sabem como ensinar certos assuntos a seus filhos e por existir uma educação pobre os pais precisam recorrer a uma professora particular? São essas indagações, vazios, que os leitores precisam preencher para continuar a leitura.

Além desses vazios e horizontes de expectativas o leitor se depara com um narrador diferente, um narrador em terceira pessoa, onisciente, onipresente, que possui opinião, que tem memória, um narrador moderno que com suas maneiras diferenciadas de narrar acaba aproximando o leitor da obra provocando o leitor para participar da mesma.

Em princípio se pode dizer que é matéria sem forma, dútil H²O se amoldando a todas as quartinhas. Não tem nenhuma hipocrisia nisso, nem máscara. Se adapta o homem-da-vida, faz muito bem. Eu se pudesse fazia o mesmo, e você, leitor. Porém o homem-do-sonho permanece intacto. (ANDRADE, 1989, p. 60).

Neste fragmento encontramos Elza Fräulein em seus devaneios, seus pensamentos sobre o homem ideal, o homem-da-vida ou o homem-do-sonho, e observamos que o narrador já trata de solucionar o problema, já define o tipo de homem que Elza Fräulein deve ficar ou deve permanecer em sua memória, mas ao decidir chama a atenção do leitor, indaga o leitor, se ele concorda ou não, obrigando o leitor a pensar, a participar do enredo.

A provocação é constante para com o leitor e essas provocações são a “chave” para percebermos que o leitor é o centro das atenções de Mario de Andrade, ele não está preocupado em preparar uma obra estruturalmente e linguisticamente “correta”, ele está preocupado com uma narrativa dinâmica capaz de constantemente dialogar com o leitor, chamar o leitor para sua obra e principalmente “jogar com o leitor”.

Esse jogo que o narrador faz encontramos em forma de digressões e transgressões. A narrativa pausa e o narrador lembra de algo, ou quer explicar alguma coisa e após essa explicação e/ou essa memória ele volta com a narrativa anterior, prendendo a atenção do leitor ainda mais, pois o leitor é obrigado a prestar atenção neste dinamismo para poder acompanhar o enredo. Encontramos este exemplo na página 78 do romance, onde a mãe de Carlos descobre a verdadeira função de Fräulein e decide então mandar ela embora, neste momento a

narrativa pausa e o narrador/autor decide então falar sobre sua personagem e sobre seu romance nos colocando diante de uma metanarrativa.

Aquilo de Fräulein falar que “hoje a filosofia invadiu o terreno do amor” e mais duas ou três largadas que escaparam na fala dela, só vai servir pra dizerem que o meu personagem está mal construído e não concorda consigo mesmo. Me defendo já. (ANDRADE, 1989, p. 78).

Além de uma explicação sobre sua maneira de compor seus personagens encontramos aqui um narrador preocupado com o julgamento do leitor, mais uma vez o foco é o leitor. Essa explicação dura até a página seguinte, quando o narrador termina sua explicação e retoma a narrativa.

Sendo assim, podemos observar que *Amar Verbo Intransitivo* é uma obra com um plano de estudo vasto que possui uma estrutura totalmente diferenciada das demais e que isso acaba aproximando o leitor da obra, do enredo. Mario de Andrade foi feliz em sua pesquisa, na escolha do foco, o leitor, e na estrutura modernista da obra.

Considerações Finais

É através da teoria da Estética da Recepção que conseguimos avançar nos estudos literários, pois não há estudo apenas analisando o autor, elaborando análises objetivas, “truncadas”, tem que haver respostas para as obras, pois quando escrevemos, escrevemos para alguém, pensamos em um público, imaginamos um leitor. Acreditamos que Mario de Andrade pensava, idealizava um leitor, apesar de não preparado para este tipo de narrativa diferenciada, astuto, capaz de acompanhá-lo em suas narrativas, pois o tempo todo ele joga com o leitor, chama-o para seu enredo, focaliza-o.

Mario de Andrade cria e recria várias tentativas de aproximação para com o leitor, tentativas essas já citadas e analisadas acima, que nos deixa com a impressão que ele sabia que estava lidando com um público diferente, com um leitor que precisava de dinamismo do começo ao fim para não esmorecer na leitura, pois se analisarmos a época em que ele lançou sua obra, veremos que era uma época em que os leitores ainda estavam acostumados com narrativas “certinhas”, narradores que conduziam o leitor pelo seu enredo, e quando ele publica essa obra, imaginamos quanto foi criticado, pela “falta” de uma estrutura narrativa como as outras já feitas, por um narrador que dialoga com o leitor, que joga com o leitor o tempo todo, pela linguagem coloquial que fugia dos padrões da norma culta, pelos regionalismos, neologismos, pelos vazios e os mistérios que uma simples pontuação poderia causar no leitor daquela época.

Desta forma devemos concordar com Iser em “O Jogo do Texto” que os “autores jogam com os leitores e o texto é o campo do jogo” (ISER, 1996, p. 119), pois, é no texto que o autor incitará o leitor a imaginar um mundo que ainda há de ser identificado, e essa imaginação levará a interpretação, realizando assim essa dualidade interpretação/imaginação exigindo do leitor um exercício amplo de inferências subjetivas, pois o texto nunca está acabado, sempre está numa constante produção/reprodução de sentidos.

Abstract: Amar, Verbo Intransitivo from Mario de Andrade is a very interesting work, specially, if viewed from the reader's point of view that is contemplated by it. It can be noticed that the reader is provoked constantly by the narrator and that the narrative focus is intended to be, among other things, to maintain the reader's attention from the beginning till the end. Since the “idílio” epithet's choice that is kept from the title till the characters development on the course of the theme, the work suggests us a reader's focused approach. According to the Reception's Aesthetic theory and it's theoretical principles Iser and Jauss, that brings us the concepts of “expectation horizon”, “voids”, “indeterminations”, “text games”, that help us comprehend the author-work-reader relationship, we can conclude that Mario de Andrade was idealizing a reader with the following attributes: astute, intelligent, dynamic and, capable of following him in his fictional strategies. Because, it's noticed that he addresses the reader at all times, privileging him, more than on other narrative instances.

Keywords: Migration. Trip. Subjectivity. Reception's Aesthetics. Reader.

Bibliográficas

ANDRADE. Mario de. *Amar Verbo Intransitivo*. Idílio. 16. ed. Belo Horizonte: Itatiaia Limitada, 1989.

COMPAGNON. Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: UFMG, 2001.

FERREIRA. Aurélio Buarque de Holanda. *O Dicionário da Língua Portuguesa*. Ed. especial. Curitiba: Positivo, 2008.

ISER, Wolfgang. O Jogo do Texto. In: _____. *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*. Rio de Janeiro: Eduerj, 1996.

LIMA. Costa Luiz. *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

Construir um país com palavras: o território na literatura catalã contemporânea

Francisco Calvo del Olmo*

Resumo: Este trabalho propõe-se estudar a relação entre a territorialidade e a produção literária em língua catalã. A reivindicação do território é uma constante na literatura catalã desde a *Renaixença* do século XIX. Mas, os conceitos de terra, pátria, país, território e senhas de identidade foram mudando com o decorrer do século XX. Da visão lírica e idealizada do Romantismo, passou-se a um discurso que leva em consideração os atuais problemas sociais e ecológicos. Analisa-se a obra de três autores e as circunstâncias históricas e culturais dessas três épocas. Bonaventura Carles Aribau (1798-1862) compôs *Oda a la pàtria* como um canto saudoso de uma terra e uma língua que se extinguiu, uma Catalunha mitificada na descrição da paisagem mediterrânea. Em *Corrandes d'exili*, Pere Quart, heterônimo de Joan Oliver (1899-1986), descreveu um território devastado após a Guerra Civil espanhola e a experiência traumática do exílio. A chegada da democracia e a oficialização do catalão trazem novas temáticas dentro do cenário pós-colonial, a vinda massiva de estrangeiros, os problemas ambientais e o discurso do gênero. Por fim, apresenta-se o conto de Albert Sánchez Piñol (1965-) *Quan queien homes de la lluna* (*Quando caíam homens da lua*), uma alegoria sobre a emigração. Assim, fecha-se o itinerário; passando da saudade pela terra e o exílio à necessidade de integrar os recém-chegados na (des)construção da identidade catalã do século XXI.

Palavras-chave: Literatura catalã. Línguas minoritárias. Pós-colonialismo. Exílio.

1 “Minha pátria é a minha língua” a Oda a la Pàtria de Aribau

Catalunha foi durante séculos uma encruzilhada entre a cordilheira dos Pirineus e a beira do Mediterrâneo. Situada no ângulo nordeste da Península Ibérica, conheceu a chegada de fenícios, gregos, romanos, visigodos, árabes e carolíngios. Desse crisol surgiram as raízes que configuram a cultura catalã atual. Igualmente essa grande mistura étnica fez com que a identidade coletiva não se baseasse sobre elementos raciais senão culturais. O idioma dos catalães é uma língua românica, evolução do latim falado na província Tarraconense; irmão do castelhano, francês, italiano e português, mas plenamente diferenciado pelo seu léxico, morfologia, fonética e sintaxe.

Após as Guerras Napoleônicas, o Congresso de Viena (1814-1815) havia traçado um mapa europeu feito à medida de imperadores e generais cujas fronteiras dividiam comunidades históricas. A reação é o nacionalismo que, animado pela reunificação alemã, se espalha pelos quatro cantos do continente durante o século XIX. Os anseios do movimento pretendem ativar a consciência adormecida dos povos. É nesse contexto que nasce e se desenvolve o *Catalanismo*.

Trás a união das coroas de Castela e Aragão pelos Reis Católicos no século XV, o Principado de Catalunha entrou num processo de aculturação agravado pelas sucessivas

* Aluno de mestrado em Estudos da Tradução na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Graduado em Filologia Românica pela Universidad Complutense de Madrid (UCM).

derrotas nos seus intentos de, senão recuperar a plena independência política e cultural, ao menos conservar certa autonomia. A florescente produção literária da Idade Média deixou passo a um progressivo afogamento da língua e da cultura catalãs conhecido como a *Decadència*. Cabe dizer que embora o castelhano fosse o idioma das esferas oficiais, da vida pública e da produção artística, o catalão não perdeu completamente o seu uso social. Entretanto, a inícios do século XIX, vários fatores ameaçavam a sua continuidade. A burguesia havia adotado o costume aristocrático de escrever em castelhano mesmo quando escreviam para usos privados ou sobre temas locais. Neste contexto, um catalão que mora e trabalha em Madrid, capital do Estado centralista, Bonaventura Carles Aribau escreve, em 1833, um poema de título “*Oda a la Pàtria*” (*Ode à Pátria*) que dedica ao seu chefe: o banqueiro Gaspar de Remisa, também residente em Madri. Este canto saudoso aparece publicado no jornal *El Vapor* no dia 24 de agosto do mesmo ano e tem o mérito de ser a primeira composição literária que usa a língua catalã como veículo de expressão após um longuíssimo silêncio. A ode é um pranto, um adeus resignado a uma pátria que se perde. O país encarna-se em paisagem nas primeiras estrofes, a paisagem é o corpo, a forma da pátria. Na terceira estrofe, o poeta reconhece essa paisagem, mais concretamente a alta testa da montanha do Montseny, como se fosse um membro da sua própria família. Assim, os elementos físicos misturam-se com as recordações pessoais ao tempo que estabelece a ligação simbólica entre língua e pátria.

Jo ton superbe front coneixia llavors,
com conèixer pogués lo front de mos parents;
coneixia també lo so de los torrents
com la veu de ma mare, o de mon fill los plors. (IIIª estrofe)

Eu tua soberba testa conhecia então,
como conhecer se pode a testa dos parentes
conhecia também o som dos torrents
como a voz da minha mãe, ou do meu filho o pranto [Tradução minha].

A saudade do poeta não é só pela terra senão pelas falas que ouvia no país natal e que não ouve mais. Aribau mora em Madri por causa do trabalho, ou em palavras dele, “trazido por uma sorte ilusória”, mas não se sente satisfeito:

Què val que m’hagi tret una enganyosa sort
a veure de més prop les torres de Castella?
si el cant dels trobadors no sent la meva orella
ni desperta en mon pit un generós record. (Vª estrofe)

Que vale que me trouxesse uma ilusória sorte,
a ver mais perto as torres de Castela?
se o canto dos trovadores não ouve a minha orelha

e no meu peito não acorda lembrança generosa. [Tradução minha].

Nas estrofes seguintes, o canto à pátria é o canto à língua nacional que ele chama *l·limosí*¹. No seu “exílio” de Madri, essa língua, que é a sua mais sincera e íntima identidade, apenas pode ser usada para falar consigo mesmo, no pensamento. A penúltima estrofe é uma lembrança da infância. O bebê engole o idioma junto com o leite materno. “A verdadeira pátria é a infância” diriam os simbolistas algumas décadas mais tarde.

En l·lmosí sonà lo meu primer vagit,
quan del m·gró matern la dolça llet bebia;
en l·lmosí al Senyor pregava cada dia,
i càntics l·lmosins somniava cada nit. (IX^a estrofe)

Si quan me trobo sol, parl amb mon esperit,
en l·lmosí li parl, que llengua altra no sent,
e ma boca llavors no sap mentir, ni ment,
puix surten mes raons del centre de mon pit. (X^a estrofe)

Em *l·lmosí* soou o meu primeiro mugido,
quando do mamilo materno doce leite bebia;
em *l·lmosí* ao Senhor orava todo dia,
e cantos *l·lmosins* sonhava toda noite.

Se quando fico só, falo com meu espírito,
em *l·lmosí* lhe falo, outra língua não ouve,
e a minha boca então não sabe mentir, nem mente,
porque saem minhas razões do centro do meu peito. [Tradução minha].

A pátria faz-se letra, poesia para começar a reconstruir-se. O canto de Aribau não ficaria só, logo outros escritores começaram a escrever em catalão; uma torrente de verbos para acabar com uma seca centenária. Esse movimento cultural, e também político, conheceu-se como a *Renaixença*, prolongou-se durante todo o século XIX e teve como máximo objetivo a recuperação do catalão como idioma de cultura e a plena identificação entre língua e país. Nesses anos, o historiador Bofarull realizou uma tarefa imane de recuperação de textos e classificação no Arquivo da Coroa de Aragão²; devolvendo assim a memória a uma nação amnésica.

Contemporaneamente, as ideias nacionalistas da *Renaixença* difundem-se por outras regiões de fala catalã. Boa parte dos territórios que durante a Idade Média pertenceram à

¹ *l·limosí* é a forma catalã de *limousin*, região histórica do Sul da França pertencente ao domínio linguístico occitano. Catalão e occitano foram na Idade Média dois idiomas muito próximos e usavam-se vários termos para designá-los. Assim, “parlar en l·limosí” há de interpretar-se como falar catalão.

² Arquivo fundado em 1318 pelos reis de Aragão. Guardava ingente documentação relativa aos territórios da Coroa Aragonesa. Boa parte de tais documentos estava escrita em catalão medieval que havia sido língua oficial do reino. O arquivo localiza-se em Barcelona.

coroa aragonesa, foram repovoados com gentes catalanofalantes após a Reconquista cristã. Mas séculos de divisão, guerras e mudanças políticas haviam desmembrado o domínio linguístico em unidades menores. A saber: o Principado de Catalunha (*Catalunya*), a atual Catalunha administrativa, com capital em Barcelona; País Valencià (*País Valencià*), com capital em Valência, as Ilhas Baleares (*Illes Balears*) arquipélago formado por Maiorca, Menorca, Ibiza, Formentera, Cabrera e outras ilhotas vizinhas, a Faixa de Poente (*Franja de Ponent*) em Aragão, a Catalunha do Norte (*Catalunya Nord*), administrativamente francesa, com capital em Perpinhã, a Andorra (*Andorra*), Estado independente cuja língua oficial é catalão. E ainda a cidade de Algueiro (*l'Alguer*) na ilha de Sardenha, administrativamente italiana; e a comarca murciana de El Carxe.



Figura 1: Domínio linguístico do catalão.

Frente às divisões administrativas e as fronteiras políticas que desmembravam o corpo da nação, esses territórios partilham língua, cultura, história e certos símbolos como a bandeira de quatro listras vermelhas sobre campo dourado. Já desde o começo da *Renaixença* intelectuais das diferentes regiões estabelecem a unidade linguístico-cultural da nação catalã. Desde Maiorca, Antoni Alcover e Francesc Borja Moll começam a elaborar o *Diccionari català-valencià-balear* (1900- 1962) que estabelece a lexicografia de referência por cima de jargões e dialetos. Ao mesmo tempo, o barcelonês Pompeu Fabra cunha a normativa moderna e fixa a unidade morfológica, sintática e ortográfica do idioma. Entretanto, no existia um nome que definisse essa entidade já que o antigo reino de Aragão incluía outros territórios não catalão-falantes (o reino de Nápoles, a Sicília etc.). Josep Narcís Roca i Farreras num artigo que escreve na revista *L'Arc de Sant Martí* em 1886 outorga-lhe o nome de *territoris de parla*

catalana. Mas é um valenciano, Benvingut Oliver i Esteller, quem cria em 1876 o termo com que doravante serão comumente nomeados: *Països Catalans* (Países Catalães). A comunidade se fundamenta no idioma, o país abrange as terras pelas que transitam as mesmas palavras. Em consequência a porta de entrada é a palavra. Segundo esse conceito, a língua, forjada por gerações de falantes, é a alma da pátria e a terra, a paisagem mediterrânea de oliveiras e pinheiros, é o corpo. Territorialidade e identidade acontecem simultaneamente, intimamente ligadas. Essa é a personalidade que o nacionalismo catalão contemporâneo adota e tais conceitos ganharão importância na acolhida e integração das levas de emigrantes durante o século XX.

Cabe dizer que a criação desta unidade não garantiu destino igual para o catalão em cada um dos territórios já que os Países Catalães, divididos em quatro Estados, possuem remarcáveis especificidades geopolíticas. A divisão histórica pouco mudou até hoje; e a vitalidade da língua, os direitos dos seus falantes e o seu *status* legal variam significativamente entre as comunidades.

2 O primeiro terço do século XX: uma esperança desfeita

No início do século XX, o catalão ganha novos territórios, novos espaços além da expressão poética. Floresce a imprensa (com jornais como *L'avenç*, *Lo Catalanisme*, *La Renaixença* etc.) que difunde as formas admitidas pelos gramáticos e estende o hábito da leitura na língua que todos os dias se fala. O catalão consolida-se não só no campo, onde nunca havia sido abandonado, senão também nas cidades industriais onde a burguesia abraça as ideias do Romantismo. As necessidades culturais dessa classe abrem-lhe as portas do teatro, da prosa científica e acadêmica e do culto religioso. As classes obreiras urbanas também o usam como língua comunitária em associações culturais e sindicatos. Ao mesmo tempo, linguistas e filólogos como Diez, Meyer-Lübke ou Milà i Fontanals reconhecem a sua especificidade na família das línguas românicas e se impulsionam estudos filológicos, literários e históricos sobre o catalão e em catalão³. O catalão que entra no novo século não é mais o falar marginalizado de uma remota província da Espanha, senão um idioma que participa dos movimentos da Vanguarda literária e artística, presente em todos os âmbitos da sociedade.

A chegada da Segunda República espanhola, proclamada em Barcelona no dia 14 de abril de 1931 supõe novo fôlego na recuperação da identidade e a independência da

³ Cria-se, em 1907, o Institut d'Estudis Catalans (IEC), instituição científica e cultural cujo objetivo é a pesquisa acadêmica em todos os âmbitos da cultura catalã.

Catalunha. Em setembro de 1932 aprova-se o *Estatut d'autonomia de Catalunya*, uma espécie de Constituição em vigor em todo o Principado. A língua atinge a oficialidade e passa a ser idioma da administração, da vida pública do país e do ensino. Igualmente cria-se um governo autônomo com sede em Barcelona que recebe o nome de *Generalitat de Catalunya*. Infelizmente, a brutalidade da Guerra Civil espanhola⁴ interrompe as reformas em curso. O escritor inglês George Orwell esteve na Catalunha desde dezembro de 1936 até finais de 1937 lutando como voluntário pela República espanhola e o governo da *Generalitat*. Dessa experiência, levou uma ferida de bala no pescoço e uma série de artigos jornalísticos que organizou e publicou em 1938 com o título *Homage to Catalonia*, um relato muito pessoal e pouco convencional sobre a revolução social que o país viveu e a experiência nas trincheiras. A frente das tropas republicanas contra o exército fascista sublevado é uma ferida implacável que percorre Catalunha até atingir as cidades do litoral. No dia 26 de janeiro de 1939 as tropas do general Franco ocuparam militarmente a cidade de Barcelona.

Joan Oliver havia nascido em 1899, numa família da burguesia industrial de Sabadell, cidade da periferia de Barcelona. Foi o quarto de onze irmãos e daí tomou o heterônimo com que assinaria toda a sua obra poética: Pere Quart. Durante a Guerra Civil, Joan assumiu um forte compromisso político e social com o bando republicano. Foi nomeado presidente da *Associació d'Escriptors Catalans* e chefe de publicações da *Conselleria de Cultura* da *Generalitat*. Ao final da guerra, o governo da *Generalitat* encomendou-lhe a evacuação dos intelectuais e ele próprio teve que se exilar. Primeiro passou a França onde posteriormente embarcou para Buenos Aires estabelecendo-se definitivamente em Santiago de Chile. O poeta relata o momento de abandonar a pátria em *Corrandes d'exili*. De novo o país faz-se palavra para que o exiliado possa leva-lo junto onde quer que vá e não morrer de saudade.

A Catalunya deixí
el dia de ma partida
mitja vida condormida;
l'altra meitat vingué amb mi
per no deixar-me sens vida.
Avui en terres de França
i demà més lluny potser,
no em moriré d'enyorança
ans d'enyorança viuré.

⁴ A sublevação dos militares começou no dia 17 de junho de 1936 nas colônias africanas e chegou à Península no dia seguinte, 18 de junho. O golpe de Estado só triunfou em algumas cidades dando assim começo à guerra. O governo democrático da República contava com o apoio de anarquistas, socialistas, comunistas, nacionalistas bascos e catalães, trabalhadores urbanos, camponeses e boa parte da classe média ilustrada. A esquerda europeia simpatizou com a causa republicana e a URSS deu apoio logístico. O bando sublevado incluía monárquicos, fascistas da Falange, conservadores, latifundiários, grandes empresários e contava com o apoio da Igreja Católica, a Itália de Mussolini e a Alemanha de Hitler.

Em Catalunha deixei
o dia da minha partida
meia vida adormecida;
A outra metade veio comigo
por não deixar-me sem vida.
Hoje em terras de França
e amanhã mais longe talvez,
não morrerei de saudade
senão de saudade viverei. [Tradução minha]

A voz de Pere Quart reflete o sentir de todo um povo que vê como a esperança de viver livre se desfaz. *Corrandes d'exili* foi posteriormente musicado pelo cantautor Lluís Llach e atualmente faz parte do repertório clássico da música catalã. Os últimos versos do poema expressam o desespero da nostalgia:

Una esperança desfeta,
una recança infinita.
I una pàtria tan petita
que la somnio completa.

Uma esperança desfeita,
uma mágoa infinita.
E uma pátria tão pequena
que a sonho completa. [Tradução minha]

Os restos do exército republicano de Catalunha, o governo da *Generalitat*, a classe intelectual catalanista e boa parte da população partiram para um longo exílio. Calcula-se que meio milhão de pessoas atravessou a fronteira com a França. O franquismo⁵ considerava a Catalunha como uma província pródiga, afastada do seio pátrio da Espanha. Um povo rebelde que precisava ser domesticado. Assim, o território foi ocupado com violência; levaram-se a cabo ofensivas sistemáticas para apagar a personalidade local. As cadeias encheram-se de presos suspeitos de desafeição ao regime, todos os partidos políticos e sindicatos de classe foram proscritos e se proibiu falar catalão em público. Assiste-se à violação e a ocupação do território pelo vencedor. O território é corpo da nação; despojo de guerra pregado, violado e silenciado.

3 Um olhar na narrativa catalã do século XXI

Durante todas as décadas da ditadura os protestos nunca cessaram. Se no pós-guerra tais movimentos, principalmente sindicais, eram ainda incipientes, nas décadas de 1960 e 1970 a sociedade civil catalã e espanhola mobilizou-se ativamente reclamando direitos,

⁵ O franquismo foi o regime ditatorial de caráter fascista, liderado pelo general Francisco Franco que se prolongou desde 1939 até 1975, ano da morte do ditador.

democracia e liberdade. Após a morte do ditador Francisco Franco em 1975, começa a transição à democracia. Restabelece-se a *Generalitat* por um decreto em 1979 e um ano depois se aprova um novo *Estatut* para Catalunha que devolve ao catalão a oficialidade e garante a sua presença na educação, na mídia e na vida pública. Um dos meios de dominação que a ditadura tinha usado nos Países Catalães (assim como nos territórios de fala galega e basca) era a espanholização dos topônimos. Nomear o território é uma maneira de exercer o poder e de apagar a identidade. O novo *Estatut* oficializa os topônimos catalães originais; mudam-se cartazes de cidades e autoestradas. Ao recuperar o nome, a terra recupera a história.

A escrita de Albert Sánchez Piñol (Barcelona 1965) é um diálogo entre permanências e mudanças, isto é, entre identidades reproduzidas e novas identidades incorporadas na vida social da Catalunha. O seu romance *La pell freda* (2002) é um dos textos catalães que mais chamou a atenção do mercado internacional nos últimos anos. Esta narração, que lembra a estética de Lovecraft, já foi traduzida a 37 línguas (no Brasil foi publicada com o título *A pele fria*). Em 2008, Sánchez Piñol publicou *Tretze Tristos Tràngols* uma coleção de treze relatos breves não inéditos. As histórias, independentes nas temáticas e no estilo, têm em comum o fato de serem treze, *tretze*, serem tristes, *tristos*, e que os seus personagens sofrem aflições, *tràngols*, de todo tipo. *Quan queien homes de la lluna* (*Quando caíam homens da lua*) é a primeira. O narrador é um menino que mora numa fazenda da Catalunha rural. Uma noite descobre, no estábulo, um homem vindo da lua que tem cornos de girafa e manchinhas brancas e pretas. Pouco tempo depois, torna-se usual ver homens da lua pela comarca. Os agricultores começam a contratar os homens da lua como jornaleiros, pois trabalham o dobro e ganham a metade do que os homens da terra. Os primeiros encontros entre o menino e os homens da lua acontecem sem palavras: “Tot això ens ho vam dir amb gestos, perquè cap dels parlava la llengua de l’altre” (Tudo isso dissemos com gestos, porque nenhum dos dois falava a língua do outro [Tradução minha]).

Os homens da lua perdem progressivamente os cornos de girafa e as manchas pretas até o ponto de tornar-se muito difícil diferenciá-los de qualquer outro camponês. Ao mesmo tempo aprendem a língua: “Tot això m’ho va explicar en el meu idioma. A aquelles altures ja havien après a parlar-lo molt bé, tan bé que quan tancaves els ulls ja no sabies si et dirigia la paraula un home de la Lluna o un home del poble” (Tudo isso contou no meu idioma. Naquele momento já haviam aprendido a falar muito bem, tão bem que quando

fechavas os olhos não sabias mais se quem dirigia a palavra era um homem da Lua ou um homem da roça [Tradução minha]).

O nosso narrador terminará descobrindo que também a sua família veio da lua muitas gerações atrás e isso marcará o final da sua infância. Neste conto, Albert Sánchez Piñol serve-se da ficção-científica para confrontar o leitor à realidade da imigração⁶ e constatar dois fatos. Primeiro, que todos os catalães chegaram nalgum momento mais ou menos remoto de outro lugar, ou seja, que ninguém tem o privilégio da “pureza étnica”. E segundo, que a língua é o elemento que naturaliza os recém-chegados. Ao aprenderem catalão, podem falar com voz própria e viram cidadãos de pleno direito. O fim de *Quan queien homes de la lluna* parece não concluir a história. De fato, o autor apenas mostra o desafio que supõe integrar os recém-chegados como elemento dinamizador do país e repensar atitudes.

Considerações finais

A literatura é uma ferramenta poderosa para gerar, desconstruir, aprovar, modificar ou questionar a identidade; ela influi na criação de imaginários coletivos. Salientamos um elemento fundamental neste diálogo entre identidade e território: a língua. A língua foi, desde o início, condição *sine quae non* na construção de uma identidade catalã; nexo dos catalães com a sua terra e a sua história coletiva, nexo dos territórios que a falam e porta de entrada para os que ingressam na comunidade. Por isso desde sempre, a sociedade catalã reivindicou (e reivindica) a sua promoção, transmissão e presença.

Incluímos *Oda a la pàtria* de Carles Aribau no nosso itinerário por ter sido a primeira pedra no processo de recuperação do idioma nacional. Depois realizamos um percurso de ida e vinda mediante o diálogo da poesia do exílio republicano de Pere Quart com a narrativa catalã mais atual, representada pelo Albert Sánchez Piñol. As três obras escolhidas são uma ínfima parte do longuíssimo debate que a literatura catalã vem fazendo com a própria identidade e com os territórios onde moram as pessoas que a leem e que a escrevem. Consideramos que, nesse sentido, o campo aberto é ainda amplo para futuros estudos.

Referências

BACELLS, A. *Història de Catalunya*. Barcelona: L'esfera dels llibres, 2005.

GABRIEL, P. *Història de la cultura catalana*. Romantisme i Renaixença. v. 4. Barcelona: Edicions 62, 1995.

⁶ O crescimento econômico da Catalunha dos últimos anos fez chegar emigrantes da África, Paquistão, Europa do Leste e Hispano América principalmente.

INSTITUT D'ESTUDIS CATALANS. Disponível em: <www.iec.cat>. Acesso em: 07 abr. 2011.

LLEAL, C. *Breu història de la llengua catalana*. Barcelona: Barcanova, 1992.

LLETRA. La Literatura Catalana a Internet. Disponível em: <www.lletra.uoc.edu>. Acesso em: 20 mar. 2011.

PEREZ PICAZO, T. *Historia de España del siglo XX*. Barcelona: Crítica, 1996.

QUART, P. *Refugi de versos*. Barcelona: Proa, 1987.

RIBERA LLOPIS, J. *Literaturas catalana, gallega y vasca*. Madrid: Playor, 1982.

RIQUER, B. *Història de Catalunya*. La Catalunya autonòmica: 1975-2003. v. 9. Barcelona: Edicions 62, 2004.

RODA, F. *Una lectura de Pere Quart*. Sabadell: Fundació Ars, *Quadern de les idees, les arts i les lletres*, n. 125, p. 8-10, 2000.

SANCHEZ PIÑOL, A. *Tretze Tristos Tràngols*. Barcelona: La Campana, 2008.

TAYADELLA, A. *Els cent-cinquanta anys de la Renaixença*: edició commemorativa de *La pàtria* de Bonaventura Carles Aribau. Barcelona: Generalitat de Catalunya, Departament de cultura, 1983.

TEBÉ, T. *Antologia de la literatura catalana: Renaixença*. Barcelona: Aedos, 1975.

TORMO, D.; SOLÉ I, J.; SABATÉ, J.; VILLARROYA, J. *Breu història de la guerra civil a Catalunya*. Barcelona: Edicions 62, 2005.

TURULL, A. *Pere Quart, poeta del nostre temps*. Barcelona: Edicions 62, 1984.

VENTURA, David. *Joan Oliver*. (Pere Quart). Disponível em: <www.escriptors.cat/autors/oliverj/>. Acesso em: 04 abr. 2011.

Herói e a formação de seu caráter em narrativas contemporâneas: Trainspotting de Irvine Welsh e O Pícaro Russo de Gary Shteyngart

Gabriela Silva*

Resumo: Em uma narrativa o que nos faz acreditar no que é dito é a personagem, que vive as ações da trama. O herói é desse modo o cerne do romance. Para Bahktin, a relação que se estabelece entre o autor e o herói pode ser compreendida tanto sob a perspectiva do princípio básico a que odebecem quanto ao ângulo das particularidades individuais que ela se reveste na visão do autor, que lhe dá traços característicos, episódios de vida, atos, pensamentos e sentimentos. A partir do critério estabelecido por Mikhail Bakhtin, da ideia de herói, podemos estabelecer relações entre duas personagens da literatura: Mark Renton, protagonista de *Trainspotting*, livro de Irvine Welsh e Vladimir Girshkin personagem principal de *O pícaro russo* de Gary Shteyngart. Ambas as narrativas apresentam heróis que transitam pelo submundo enquanto formam suas personalidades.

Palavras-chave: Herói. Romance. Personagem.

A narratologia afirma que uma narrativa é composta de diversos elementos: tempo, espaço, narrador e personagem. A personagem é o elemento que dá movimento à narrativa. Ela ocupa lugar de destaque no universo mimético e é, por suas ações que o leitor se interessa em percorrer a ficção. Existem diversas tipologias, nascidas de uma variada gama de formalismos que enunciam critérios e classificações analógicas de vida e literatura. Essas tipologias dão à personagem o efeito de pessoa, tendo em conta a referencialidade com o mundo real.

Lembre-mos de que as personagens despertam nos leitores simpatias e ódios, e configuram, no âmbito da literariedade, manifestações dos homens de todas as épocas da história humana, bem como a visão de mundo que se faz presente na mimese literária.

E. M. Forster, em *Aspectos do romance* (1974), nos diz que o tópico mais interessante de um romance são os protagonistas, que recebem a denominação de pessoas. No pensamento do teórico, a personagem não é um elemento que o escritor pode deixar de lado, ela é necessária à narrativa:

O pintor e o escultor não precisam ter ligação: quer dizer não precisam representar seres humanos, a não ser que o desejem; tampouco precisa o poeta; enquanto o músico não pode representá-los mesmo que o queira [...]. O romancista, ao contrário de seus colegas, arranja uma porção de massas verbais, descrevendo a grosso modo a si mesmo, dá-lhes nomes e sexos, determina-lhes gestos plausíveis e as faz falar por meio de aspas e talvez comportarem-se consistentemente. Essas massas verbais são suas personagens. Elas não chegam assim frias à sua mente, podendo ser criadas em delirante excitação. Sua natureza, no entanto está condicionada pelo que o romancista imagina sobre outras pessoas e sobre si mesmo, e, além disso, é modificada por outros aspectos de seu trabalho. (1974, p. 32).

* Doutoranda em Teoria da Literatura da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Bolsista CNPq.

Forster projeta a personagem para dentro do sistema da obra, não sendo mais ou menos importante do que qualquer dos outros elementos. Sua construção se dá juntamente com os demais componentes. Ela dialoga com outros personagens, com uma vida plural e também no singular, é justamente isso que a torna verossímil e também verdadeira: “as personagens só existem conforme as leis da ficção. São reais por que convincentes” (1974, p. 48).

Como um ser humano fictício, ela exprime seu modo de pensar e de ver o mundo. Assim como os humanos, as personagens possuem gostos e maneiras de comportam-se frente às situações vividas na representação mimética, uma vez que a representação é um universo organizado. Ela manifesta suas peculiaridades de constituição psicológica de acordo com o que o autor nos permite conhecer através da personagem.

Para Mikhail Bakhtin, a relação que se estabelece entre o autor e o herói pode ser compreendida tanto sob a perspectiva do princípio básico a que obedece, quanto sob o ângulo das particularidades individuais de que ela se reveste na visão do autor.

Ao autor cabe a criação e a modificação de todas as particularidades que compõem o herói, seus traços característicos, os episódios de vida, atos, pensamentos e sentimentos.

A consciência do herói, desejo de mundo e orientação emotiva são guiadas pela ideia que o autor tem da personagem: o discurso do herói é impregnado pelo discurso do autor sobre sua criação.

Portador das ideias do autor, o herói transforma-se em signo ideológico e seu discurso em uma fala psicológica. É ele, o herói que viverá as experiências que irão dialogar com as ideologias que impregnam os textos. A antiga ideia de que o herói não se modifica na epopeia ou na tragédia se perde no romance. O herói tem de comprovar o seu heroísmo e por isso justifica-se seu constante conflito dentro do romance.

Bakhtin fala ainda das esferas que compõem o herói: a exterior em que estão as características físicas e sociais e a esfera interior que é constituída pela alma da personagem. O que torna as características do herói verossímeis é justamente o fato do leitor (o outro) percebê-las, uma vez que é a percepção desse outro que torna as coisas vivas.

O autor-criador está à frente, espacialmente fora e temporalmente mais tarde ou mais cedo do que o herói. É o excedente de visão, no tempo e no espaço, que dá sentido estético à consciência do outro, dá-lhe forma e acabamento que não construímos por conta própria.

Esteticamente o herói ocupa um lugar interior no acontecimento da existência e o todo da existência desse herói é constituído de componentes espaço-tempo-sentido que não existem

isoladamente. Ela manifesta suas peculiaridades de constituição psicológica de acordo com o que o autor nos permite conhecer através da personagem, é que afirmam Roland Bournneurf e Réal Ouellet, que em *O universo do romance* (1976), abordam a personagem como algo indissociável do universo fictício a que pertence: homens e coisas.

Segundo Bakhtin, assim como na arte, o corpo é sempre animado pela alma, e ela somente é percebida através da posição de valores e de sentido que ocupa, o herói, o autor, e o leitor são para Bakhtin os elementos fundamentais, os participantes da obra e os únicos a responder por ela.

O autor situa-se na fronteira entre o mundo que está criando e o mundo do leitor. O herói, sendo objeto estético, e componente desses dois mundos deve viver as experiências e situações criadas pelo autor e convencendo o leitor de que são verossímeis: “No interior da obra de arte, o mundo material é assimilado e correlacionado com a personagem a quem serve de ambiente” (BAKHTIN, 2010, p. 90).

E as personagens vão construindo suas identidades a partir das experiências vividas, dos lugares habitados, dos laços estabelecidos com outras personagens que como o herói, habitam o universo mimético. É o que acontece em *Trainspotting* de Irvine Welsh e *O Pícaro Russo* de Gary Steinghart.

Trainspotting de Irvine Welsh foi publicado pela primeira vez em 1993, a narrativa se passa em Edimburgo, capital da Escócia em meados da década de 90 do século XX. Nela cinco jovens tentam driblar o tédio cotidiano com o uso de drogas e bebidas. O protagonista é Mark Renton, viciado em heroína, ele passa os dias resolvendo a sua existência com picos de droga. Renton descreve a vida de viciado através de capítulos que se intercalam com os demais e que são denominados de “Dilemas de um viciado”:

Dilemas de um viciado nº 63

Só tou deixando ele fluir por cima de mim ou me atravessar...me limpar de dentro pra fora. Esse mal interno. O problema é que esse lindo oceano arrasta consigo montes venenosos de refugos e destroços de naufrágio. Esse veneno é diluído pelo mar, mas quando o oceano escorre pra fora, deixa a merda pra trás, dentro do meu corpo. Da mesma forma que dá, ele também tira, arrasta minha endorfinas, meus centros de resistência à dor. E eles demoram muito tempo para voltar. (WELSH, 2003, p. 23).

Vale-se das drogas para compensar ou amenizar a frustração com o mundo perfeito em que ele não se coloca: sem trabalho, sem namorada, sem estudo, sem perspectiva. A vaga possibilidade de perfeição está na viagem que a heroína proporciona. Renton está sempre na casa da Madre Superiora, ou Johnny Cisne, traficante que fornece a melhor heroína de Edimburgo:

Fui me picar. Levei décadas pra achar uma veia boa. Minhas filhinhas não vivem tão perto da superfície quanto as de outras pessoas. Quando uma apareceu, saboreei o pico. Ali tinha uma razão. Cê tem o seu melhor orgasmo, multiplica por vinte, e ainda fica anos-luz de distância. Meus ossos secos e quebradiços são aliviados e liquefeitos pelas carícias ternas da minha heroína. A terra voltou a girar e continua assim. (WELSH, 2003, p. 20).

Sicky Boy é a segunda personagem que se apresenta. Considerado como o “galã” entre os outros. Simon Willianson é um descendente de italianos que se considera o mais esperto de todos. É ele que sempre descola as melhores doses de heroína e quem leva Renton para as drogas:

Meus pais acham impossível acreditar que o “Jovem Simon”, (que é só quatro meses mais novo do que eu, e eles nunca me chamaram de “Jovem Mark”) possa ter qualquer coisa a ver com drogas além do ocasional flerte experimental da juventude. Aos seus olhos, o Jovem Simon é identificado como um sucesso absoluto. Tem as namoradas do Jovem Simon, as roupas espertas do Jovem Simon, o bronzado do Jovem Simon, o apartamento do Jovem Simon na cidade. Até mesmo os pulinhos que o Jovem Simon dá em Londres são vistos como capítulos coloridos adicionais nas aventuras badaladas e fanfarronas do adorável cavalheiro. (WELSH, 2003, p. 201).

Daniel Murphy ou Spud é o mais atingido pela heroína. De capacidade intelectual abaixo dos outros, além de crédulo, Spud é sempre a personagem que acaba sofrendo pelas ações dos outros, não pelo desejo de seus amigos, mas pela lentidão do pensamento, pela incapacidade de compreender as coisas ao mesmo tempo que os outros:

Embora nunca tenham admitido abertamente, minha mãe e meu pai suspeitam que meus problemas com drogas se devem a minha convivência com “o rapazinho Murphy”. Isso por que o Spud é um fia da puta preguiçoso e sujo, que vive naturalmente meio no mundo da lua e parece estar sob o efeito de drogas mesmo quando tá careta. O Spud é incapaz de incomodar uma amante rejeitada que esteja com uma forte ressaca. Por outro lado, o Begbie, o Mendiguito é visto como um modelo arquetípico de masculinidade escocesa. (WELSH, 2003, p. 202).

Franco Begbie não se permite atingir pelas drogas. Seu maior vício é a violência. Begbie é extremante irascível: quebra a tudo e a todos sem o menor pudor. Leva a vida entre ações ilícitas, drogas e jogos. Tenta sempre fazer com que os amigos larguem a heroína. Além de violento Begbie é homofóbico e pernóstico:

O problema do Begbie era que...bem..o Begbie tinha muitos problemas. Uma das coisas que mais me preocupava era que cê não conseguia relaxar na companhia dele, especialmente se ele tinha tomado umas. Sempre me pareceu que bastaria uma sutil mudança na percepção que o cara tinha de você pro seu status mudar de grande amigo pra vítima perseguida. O segredo era ser complacente com o maluco, mas sem exageros, para não dar uma de baba-ovo. (WELSH, 2003, p. 83).

Tommy é a personagem que mais sofre com as drogas. Durante parte da narrativa, ele não é usuário. Tem uma vida normal: trabalha, namora, se diverte. Após o rompimento com a

namorada, Tommy passa a usar heroína, a compartilhar seringas e acaba contaminando-se com AIDS, o grande medo dos viciados. Morre isolado em seu apartamento, afogado no próprio vômito.

A narrativa criada por Welsh é rápida, nervosa, como o comportamento de suas personagens. Dividida em sete capítulos em que os narradores se alternam para contar trechos de suas vidas, com diferentes aspectos de linguagem, permitindo que o leitor os identifique apenas pelo modo como falam. Sempre à procura de alguma coisa que as sacie da insatisfação de viverem no submundo, à margem de uma sociedade consumista ao qual eles não têm acesso. Essa falta de perspectiva é já apresentada no título da obra: *trainspotting* é uma gíria escocesa para o hábito de observar os trens passando. Ela representa uma total perda de tempo, o que resume a vida das cinco personagens.

A narrativa tem um desfecho surpreendente: Renton rouba todo o dinheiro que Sick Boy e Begbie tinham ganhado negociando heroína com traficantes:

Sobrava Begbie. Não conseguia sentir pena alguma daquele filho da puta. Um psicopata que levava agulhas de tricô com pontas afiadas quando ia resolver algum assunto com um pobre-diabo. Com elas era mais difícil pegar uma costela, gabava-se. [...] Ironicamente Begbie fora a chave de tudo. Sacanear um amigo era a pior ofensa que ele podia imaginar e exigia em troca a punição máxima. (WELSH, 2003, p. 342).

O dinheiro é na sua visão um ressarcimento pelos anos e pelo tempo perdido nos subúrbios de Edimburgo em busca de heroína. E todas as personagens compõem um quadro que representa o próprio Renton: ele gostaria de ser esperto e conquistador como Sick Boy; desbocado e altivo como Begbie; desligado e despreocupado como Spud; ter uma namorada como Diane e uma visão inocente como Tommy.

Mas não é apenas em Edimburgo que as coisas acontecem. Em Nova York também. É onde se passa a trama escrita por Gary Shteygart. Publicada em 2006, a obra conta a história de Vladimir Ghirskin, um imigrante judeu russo que passa seu aniversário de vinte e cinco anos contemplando sua situação na América:

Naquele dia Vladimir completava 25 anos. Havia morado na Rússia durante 12 anos, e além desses havia os 13 anos passados ali. Aquela era a sua vida – o resultado da soma. E agora ela estava em processo de desintegração. Aquele seria o maior aniversário de sua vida. Baobab, o maior amigo de Vladimir estava na Flórida, ganhando dinheiro para o aluguel fazendo coisas intoleráveis com pessoas inomináveis. A mãe de Vladimir, impulsionada pelas parcas realizações do primeiro quarto de século de Vladimir, estava oficialmente em estado de guerra; e, o que possivelmente seria o pior de todos os desfechos, 1993 era o Ano da Namorada – uma namorada americana deprimida e corpulenta. (SHTEYGART, 2006, p. 12).

Vivendo em uma sociedade completamente diferente da russa, Vladimir tem um emprego aquém da sua capacidade, um serviço público que auxilia imigrantes a permanecerem no país, contrariando as aspirações da mãe que sonhava vê-lo formado em medicina como o pai:

- Por que fui lhe arranjar esse emprego Vladimir? Onde eu estava com a cabeça? Você me prometeu que não ficaria mais que um verão. E lá se vão quatro anos! Eu estagnei meu próprio filho, o único e precioso filho. Ah como isso foi acontecer? Trouxemos você para este país, e para quê? Até mesmo os melhores nativos estúpidos dão-se melhor do que você [...] (SHTEYGART, 2006, p. 21).

A narrativa é construída a partir da experiência do próprio autor, também um imigrante russo nos Estados Unidos. Gary coloca Vladimir em contato com diferentes pessoas e com diferentes possibilidades de vantagens, nesse convívio com pessoas de escalas sociais diferentes que ele percebe seu destino:

Tudo considerado, os sonhos americanos de Vladimir formavam um curioso arco. Durante toda a adolescência ele sonhava com a aceitação; em seus breves dias na faculdade, ele sonhava com o amor; depois da faculdade ele sonhava com a dialética meio improvável de amor e aceitação. E agora com o amor e aceitação finalmente no papo, ele sonhava com dinheiro. Que torturas o esperavam a seguir? (SHTEYGART, 2006, p. 119).

Suas trapalhadas, seu cinismo que mexe com a filosofia e a religião a que pertence configuram-no como um herói picaresco. Ele se constitui a partir de todas as incoerências e confusões em que se mete.

A obra é dividida em oito partes, compostas por capítulos de tamanhos diferentes que em que são narradas as aventuras de Vladimir, de Nova York ao Leste Europeu. É ao atender um russo em sua repartição que Vladimir irá se envolver com a máfia, precisamente com a Pravainvest, a empresa ilegal do filho de Rybakov, chamado de o Marmota:

Vladimir prendeu a respiração. Será que estavam falando de participação nos lucros além do seu acintoso pedido de dois mil dólares por semana? Eles teriam alguma ideia do...Mas, espere um segundo, ele talvez tivesse revelado a sua ignorância da etiqueta de business por não ter pedido uma participação...Ao que parecia, havia bastante dinheiro ali, a sala de jantar parecia uma loja de Versace. (SHTEYGART, 2006, p. 199).

Vladimir volta ao Leste Europeu, primeiro para a imaginária cidade de Prava, uma Paris dos anos 50 em plena década de 90. Lá também ele conhece Cohen, um escritor burguês e cheio de pretensão. É por suas relações com Cohen, que ele conhece Morgan Jenson:

Ela possuía o que na família Girshkin seria considerado os rudimentos de uma nariz, na verdade, uma saliência, um pequeno mirante dando vista para os lábios longos e finos, o queixo circular e sob ele os seios amplos que indicavam uma adolescência norte-americana bem sucedida. (SHTEYGART, 2006, p. 256).

Convivendo com Morgan ele se dá conta das antigas perspectivas de vida que almejava, e o quanto as pessoas com quem ele havia convivido até então, o haviam feito mudar seus projetos e sonhos e até ele mesmo:

Fran, Challah, a Mãe, o dr. Grishkin, o Sr. Rybakov, Vladimir Girshkin, cada um deles havia investido uma vida inteira na construção de um refúgio contra o mundo, fosse ele uma cama de dinheiro, um ventilador falante, um cordão de isolamento feito de livros, uma izba raquítica no porão, uma prateleira cheia de frascos de vaselina vazios, um instável golpe na pirâmide. Aquela mulher, porém, ali presente, segurando um objeto parecido com um furador acima de uma estaca difícil, não tinha coisa nenhuma da qual fugir. Ela estava de férias. Podia muito bem estar puxando fumo na Tailândia, viajando de bicicleta em Gana ou mergulhando naquela infernal Barreira de Coral, mas aconteceu de estar ali. (SHTEYGART, 2006, p. 307).

E depois de várias confusões, de perdas e ganhos de dinheiro com a máfia e com a Pravainvest, ele volta para os Estados Unidos, e constrói uma vida normal com Morgan, com quem passa a viver na cidade de Cleveland e com quem ele tem um filho:

Não, pensa Vladimir. Pois ele consegue ver a criança agora. Um menino. Crescendo à deriva em um mundo particular é de duendes eletrônicos e impulsos sexuais silenciosos. Adequadamente isolado dos elementos por argamassa de estuque e janelas de vidraça dupla. Sério e um pouco chato, mas não incomodado por qualquer doença, livre do medo e da loucura das terras orientais de Vladimir. De mãos dadas com a mãe. Parcialmente desconhecido para o seu pai. Um americano na América. Esse é o filho de Vladimir Grishkin. (SHTEYGAR, 2006, p. 453).

O que aproxima Renton e Vladimir? Eles se modificam ao longo da narrativa, começam de determinado modo, compreendendo o mundo de uma perspectiva que sempre os coloca abaixo da sociedade, subjugados às vontades das outras personagens que compõem o quadro de suas relações. Renton vive em busca de algo que o faça esquecer que é um perdedor, num subúrbio de Edimburgo, à mercê das drogas e da vontade alheia. Seus dilemas misturam-se a falta de aspirações para o futuro, a ausência de uma namorada, e de características que seus amigos possuem. A narrativa de *Trainspotting* termina com a tentativa de Renton de se auto ressarcir de todas as fragilidades atacadas por Begbie e Sick Boy. A fuga é também ir ao encontro de si mesmo. Essa é a grande jogada da personagem, sua reviravolta: poder obedecer às suas próprias regras.

Por sua vez, Vladimir é também uma personagem que se modifica: ele deixa de ser o perdedor que deseja ansiosamente ter dinheiro e estatus na sociedade americana, para ser o imigrante judeu russo que vive na América e não precisa abandonar suas raízes ou compartilhar da mesma esfera social que as outras personagens. É com a total reviravolta de sua vida: envolvimento com a máfia, isolamento no Leste Europeu e o amor que tem por Morgan, que ele se transforma.

Se *Trainspotting* não é apenas um romance sobre drogas, *O pícaro russo*, não é apenas uma obra sobre a imigração russa, é uma obra sobre a formação de um caráter. Em ambas está evidente o desejo inerente a todos os seres humanos: a realização dos sonhos, o cumprimento do destino, a vontade de que as coisas sejam sempre de acordo com o que planejamos. Vladimir se encontra ao ver o filho, depois da tragédia e comédia de sua perambulação pelo mundo estranho da máfia. Renton tenta se encontrar quando encontra uma forma de pular fora do círculo vicioso de suas relações. Para ele, bastava apenas pegar a mala e sair correndo. Mais do que um inventário narrativo e teórico sobre a personagem, essa perspectiva pode levar-nos a uma reflexão, extraliterária, sobre a necessidade humana de felicidade.

Abstract: In a narrative, is the character who makes us believe in what is presented, the one who experiences relationship between author and character can be understood under two perspectives: in the first one they follow a basic principle, while in the second there is a focus on the individual particularities that overlay the character, its characteristics, life episodes, actions, thoughts, and feelings. Through the criteria proposed by Bakhtin, on the idea of hero, we can determine relationships between two literary characters: Mark Renton, the protagonist in *Trainspotting*, book by Irvine Welsh, and Vladimir Girshkin, major character in *The Russian Debutante's Handbook*, book by Gary Shteyngart. Both narratives present heroes that pass through the underworld while forming their personalities.

Keywords: Hero. Novel. Character.

Referências

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Tradução Paulo Bezerra. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética*. São Paulo: UNESP/HUCITEC, 1988.

BOURNNEUF, Roland. OUELLET, Real. *O universo do romance*. Tradução José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Livraria Almedina, 1976.

FORSTER, E.M. *Aspectos do romance*. 2. ed. Tradução Maria Helena Martins. Porto Alegre: Editora do Globo, 1974.

SHTEYNGART, Gart. *O pícaro russo*. Tradução Eliana Sabino. São Paulo: Geração Editorial, 2006.

WELSH, Irvine. *Trainspotting*. Tradução Daniel Galera e Daniel Pelizzari. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

A alegoria da purificação no conto “Substância”

Geice Peres Nunes*
Ana Paula Cantarelli**

Resumo: A prosa de Guimarães Rosa, na sua beleza inegável, instiga o leitor. Assim, somos sensibilizados pela poeticidade do texto, porém desafiados na tarefa de enxergar as suas minúcias. Movidos por essa disposição, no presente trabalho propomos uma leitura de “Substância”, conto integrante de *Primeiras Estórias*. Nosso foco de análise recai na semelhança com os contos de fadas, traço evidenciado pelo modo como a narrativa é construída, transpondo o universo mágico para o cenário sertanejo. Entretanto, a identificação do traço feérico como uma possibilidade de leitura, não esgota o sentido do conto. Voltamo-nos, então, para a busca da “substancialidade” da matéria narrada, investigando aquilo que move o espírito das personagens. Olhando por uma perspectiva diferente, lemos o texto como uma alegoria da purificação, que se dá através da transformação dos protagonistas Sionésio e Maria Exita. Detectado esse aspecto, buscamos analisar os procedimentos formais que produzem a significação alegórica de “Substância”, investigando como a ornamentação do discurso pode revelar esse traço retórico e relacionar as duas possibilidades de leitura que nele priorizamos.

Palavras-chave: Contos de Fadas. Alegoria. Purificação.

1 Delineamentos iniciais

“Como toda a grande obra, a de Guimarães Rosa é muito difícil de interpretar. É rica, cheia de caminhos e veredas inexploradas, de contradições aparentes e de unidade profunda, de possibilidades e perspectivas” (SUASSUNA, 2008, p. 130). Ariano Suassuna, define o exercício de análise da obra de Guimarães Rosa como uma atividade que desafia o estudioso que o empreende. Tal dificuldade pode ser encontrada no romance *Grande Sertão: Veredas* (1956) ou mesmo nos contos reunidos em *Sagarana* (1946), *Primeiras Estórias* (1962) e *Estas Estórias* (1969), dentre outras composições do autor.

O conto “Substância”, publicado na coletânea *Primeiras Estórias*, apresenta como tema o processo de transformação das personagens Sionésio e Maria Exita, ao mesmo tempo em que ilustra o nascimento do amor entre ambos. O espaço em que a ação se desenvolve é a Fazenda Samburá, local para onde a moça é trazida por Nhatiga e é aceita como empregada. A Fazenda não é localizada em um lugar preciso, não há uma referencialidade mais específica além de seu nome, Samburá, um substantivo certamente oriundo do tupi, que denomina uma espécie de cesto feito de cipó e de taquara, utilizado na coleta de produtos para o consumo. Com base nisso, na definição do objeto simples, podemos apreender o elemento espacial como uma metáfora do mundo: lembrando que o “sertão é o mundo” para Guimarães, a Samburá também pode ser esse um mundo habitado por poucos indivíduos que se arranjam conforme o ritmo desse espaço.

* Doutoranda em Estudos Literários do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFSM; bolsista CAPES.

** Doutoranda em Estudos Literários do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFSM; bolsista CAPES.

A falta de traços que precisem a localização da fazenda permite que ela se universalize e ganhe amplitude, assumindo caracteres que lhe possibilitam ocupar qualquer posição dentro do cenário ficcional brasileiro. Entretanto, apesar da ausência de marcas geográficas, as marcas culturais como a produção de polvilho, as festas populares, entre outros, criam indícios de uma relação com o sertão mineiro. Essa relação, pela falta de aspectos geográficos específicos, abarca uma grande dimensão territorial, criando uma identidade que se estabelece mais com o fator cultural do que com o aspecto espacial.

A fazenda é a propriedade herdada por Sionésio, uma personagem que está integrada a sua prática de trabalho e em harmonia com os desafios da vivência sertaneja. Com base no que é narrado, inferimos que nada lhe falta, desde que a produção seja boa e o sustento esteja garantido: “plantava à vasta os alqueires de mandioca, que, ali, aliás, outro cultivo não vingava, chamava e pagava braços; espantava, no dia a dia, o povo” (ROSA, 2005, p. 185). Na vida de Sionésio, “prazer era ver, aberto, sob o fim do sol, o mandiocal de verdes mãos. Amava o que era seu – o que seus fortes olhos aprisionavam” (2005, p. 186). Essa breve descrição esboça a psicologia do protagonista, que se apega àquilo que pode ver e tocar.

As informações estão imbricadas na fala de um narrador que utiliza o discurso indireto ou indireto livre, que adota uma linguagem particularizante, com frases ritmadas que reproduzem a fala do sertanejo, repleta de neologismos, de hipérbatos, que “nublam” os detalhes da composição. O leitor é auxiliado pela figura do narrador onisciente, que marca um evidente contraponto em relação ao laconismo do protagonista.

O foco narrativo recai sobre Sionésio e o narrador torna-se incisivo em seu relato quando sugere que este “nem por graça teria adiantado atenção à uma criaturinha, a qual” (ROSA, 2005, p. 185), pois “[...] a ele, Sionésio, faltavam folga e espírito para primeiro reparar em transformações” (ROSA, 2005, p. 185). Nessas palavras, fica evidente a visão de que a realização do homem se dá por meio do cultivo da terra e da obtenção de bens materiais, dos frutos concretos obtidos de seu trabalho. Com o desenrolar do conto, entretanto, percebemos que o caráter do protagonista dotado de tamanho pragmatismo parece ser assim esboçado para que um evento posterior adquira a devida importância. Trata-se do momento epifânico que o sujeito vivenciará com a descoberta do amor, marcando uma nova disposição na sua conduta.

O leitor tem poucas informações a respeito dos moradores da fazenda. Sabemos que lá habitam Sionésio e a velha Nhatiaga, além de alguns empregados não nomeados. Porém, a

chegada de uma menina é referida com detalhes pelo narrador que, inclusive, a denomina, diferentemente das demais pessoas que figuram no conto:

Maria Exita. Trouxera-a, por piedade, pela ponta da mão, receosa de que o patrão nem os outros a aceitassem, a velha Nhatiaga, peneireira. Porque, contra a menos feliz, a sorte sarapintara de preto portais e portas: a mãe, leviana, desaparecida de casa; um irmão, perverso, na cadeia, por atos de morte; o outro, igual feroz, foragido, ao acaso de nenhuma parte; o pai, razoável bom-homem, delatado com a lepra, e prosseguido, de certo para sempre, para um lazareto. (ROSA, 2005, p. 185-186).

Nossos primeiros passos na presente análise partem do posicionamento de Alfredo Bosi acerca dos contos brasileiros contemporâneos, sobretudo os de Rosa. Interessa-nos ressaltar que, para o crítico,

O melhor conto brasileiro tem procurado atingir também a dimensão metafísica e, num certo sentido, atemporal, das realidades vitais: Guimarães Rosa foi mestre da passagem do fato bruto ao fenômeno vivido, da descrição à epifania, da narrativa plana à constelação de imagens e símbolos; mas tudo isso ele o fez com os olhos postos na mente sertaneja, remexendo nas relações mágicas e demoníacas que habitam a religião rústica brasileira. (BOSI, 2006, p. 10-11).

Esse delineamento de Bosi sintetiza grande parte da produção de Guimarães. Desse modo, parece ilustrar também a construção de “Substância”. No nosso objeto de estudo, visualizamos o pano de fundo tecido com elementos de uma estética regionalista, a reprodução de costumes de um espaço rural, a fazenda, cuja atividade principal é o cultivo e beneficiamento artesanal da mandioca. Entretanto, os hábitos da vivência sertaneja, ainda que rudimentares, servem de base para que uma trama mais complexa seja elaborada e transcenda a vida simples do espaço narrado.

Pormenorizando a constituição de *Primeiras Estórias*, Kathrin Rosenfield (2006) expõe que a aparente simplicidade da coletânea esconde uma arquitetura bem calculada, da qual seis contos consistem nos pilares de sustentação da obra e apresentam temáticas que se repetem nas demais produções de Rosa. Esses contos são “As margens da alegria”, “A terceira margem do rio”, “O espelho”, “Nada é a nossa condição”, “A benfazeja” e “Os cimos” (2006, p. 160). A estudiosa explica que, preenchendo os espaços entre as referidas composições, narrativas mais leves “diversificam o núcleo poético-místico da aspiração à ‘totalidade’, ‘plenitude’, ‘Beleza’” (2006, p. 157) expostas por diferentes tons, de jocosidade, de ironia ou de seriedade – e tomamos a liberdade de incluir o lirismo -, realçado pela presença de jagunços, de loucos, de crianças, de apaixonados ou de velhos. Assim, Rosenfield observa que “a grande gama de situações desses relatos de pouca extensão permite abrir um

amplo leque, cheio de facetas e coloridos que refratam certas disposições emocionais e estéticas brasileiras” (2006, p. 157).

Com base em tais posicionamentos, nos voltamos para a discussão de dois aspectos destacáveis em “Substância”, a similaridade com o gênero contos de fadas e, em uma camada mais profunda, a alegoria da purificação existente entre o processamento do polvilho e a transformação de Maria Exita e de Sionésio.

2 O conto de fadas

A semelhança de “Substância” com os contos de fadas vem à tona quando comparamos o desenrolar da narrativa com as estruturas propostas por Vladimir Propp em *A morfologia do conto maravilhoso* (1928). Esse gênero apresenta em sua estrutura uma série de indícios formais que se repetem, fator que permitiu a Propp reconhecê-los em diferentes histórias, estabelecendo os elementos comuns que tornavam possível a classificação em uma mesma modalidade de ficção.

Verificar o traço feérico de determinados contos de *Primeiras Estórias* não constitui uma novidade, visto que é detectado por diversos estudiosos da narrativa de Rosa. Betina Ribeiro Rodrigues da Cunha apresenta uma série de aspectos que ressaltam a proximidade de “Substância” com o referido gênero ficcional. De forma análoga às narrativas de fadas, no espaço “universal” da Samburá, aparecem figuras que cumprem funções que admitem a comparação com as personagens do gênero difundido desde a Idade Média: a moça pobre, o rapaz com posses, a senhora, espécie de madrinha, mediadora do encontro e do final feliz. Aliado a isso, o enredo apresenta sequências bastante parecidas, ressaltadas por Cunha: a heroína que deixa a casa, devido à impossibilidade de viver sozinha, visto que sua família desagrega-se. Essa moça é conduzida ao local por “compaixão da Nhatiaga” (ROSA, 2005, p. 186) e lá encontrará o homem amado. Nesse espaço, a heroína se sobressai em relação às demais personagens, pois se dedica ao trabalho árduo de fabricar o polvilho: “Alvíssimo, era horrível, aquilo. Atormentava, torturava” (ROSA, 2005, p. 187), portanto ofuscava o olhar dos demais trabalhadores. A heroína, porém, visualiza a massa alva do polvilho com os olhos abertos, o que funciona como um traço particularizante. Com o despertar do amor, a carência inicial – a vida solitária – é reparada com o casamento. Essa sequência confirma a semelhança apontada, pois seu desenlace se orienta a partir de uma carência que passa por funções intermediárias e é concluída pelo casamento, uma solução destacada nos estudos de Propp (1984, p. 85).

No conto, Nhatiaga ganha contornos de fada madrinha e será a mediadora do encontro da moça pobre com o fazendeiro. A senhora é o elemento catalisador que permite que o destino de ambos se entrelace. Além disso, possui caracteres que ressaltam a sua importância ao mesmo tempo em que indicam ser possuidora de uma relevante significação.

Tal qual a personagem dos contos de fadas, na sociedade sertaneja, a velha senhora se distingue pela bondade, pela capacidade de superar moralismos ou mesmo o receio de ter contato com alguém que poderia representar o elemento propagador de uma peste, visto que Maria Exita vem de uma família estigmatizada pela leviandade da mãe, pela violência dos irmãos e, sobretudo, pela lepra do pai. O caráter especial de Nhatiaga é sublinhado pela atividade que desempenha na fazenda, pois ela peneira o polvilho, melhora a qualidade do produto, ao separar o bom do ruim. Talvez por isso caiba a Nhatiaga a responsabilidade de separar Maria de sua família.

O papel de fada madrinha fica claro pela supervisão constante que Nhatiaga dedica a Maria Exita. Paradoxalmente, a senhora parece não se sensibilizar com o duro trabalho empreendido pela protegida e verbalizado pelo narrador: “Deram-lhe, porém, ingrato serviço, de todos o pior: o de quebrar, à mão, o polvilho, nas lajes” (ROSA, 2005, p. 186). Tal atribuição parece provir da argúcia de Nhatiaga que a dura tarefa constitui parte do processo de purificação da moça. Portanto, podemos inferir que a senhora cumpre um papel de relevância na narrativa quando permite que Maria Exita faça a travessia de um espaço hostil, para um espaço idílico; quando proporciona o encontro da moça com o ser que virá a amar e, finalmente, ao abençoar silenciosamente a união.

Kathrin Rosenfield tece uma comparação entre a construção da obra de Rosa e de Robert Musil. Ao referir-se ao escritor austríaco, expõe propriedades que podem ser transpostas para a narrativa do brasileiro, ajudando a apreender o seu sentido, pois “o que conta na novela é uma *reviravolta* que reproduz a experiência do verter das convicções mais firmes e tranquilas sob o impacto de um abalo interior” (2006, p. 146). Tal reviravolta é evidente no conto “Substância”. Ela se dá em um momento de epifania de Sionésio, quando ele se descobre apaixonado por Maria Exita. Nesse momento, a menina que passou despercebida ao chegar “feiosinha” e sem atrativos, de modo repentino chama a atenção do patrão, marcando, assim, o momento epifânico em que o sentimento se manifesta:

Datava de maio, ou de quando? Pensava ele em maio, talvez, porquê o mês mor – de orvalho, da Virgem, de claridades no campo. Pares se casavam, arrumavam-se festas; numa, ali, a notara: ela, flor. Não lembrava a menina, feiosinha, magra, historiada de desgraças, trazida, havia muito, para servir na Fazenda. Sem se dar ideia, a surpresa se via formada. (ROSA, 2005, p. 185).

No caso de “Substância”, apropriando-nos da colocação de Rosenfield, podemos dizer que a descoberta do amor ou a mencionada reviravolta “não se trata de nenhum acontecimento exterior, mas apenas daquela modificação ínfima do nexos entre as coisas, que transfigura o todo” (ROSENFELD, 2006, p. 146). De tal maneira, a personagem Maria, que viveu na fazenda na forma de uma presença opaca ou pouco notada, de repente adquire brilho quando os olhos do patrão a “aprisionam”, mas efetiva uma transformação em Sionésio, que o leva a questionar-se: “Sem ela, de que valia a atirada trabalhadeira, o sobreesforço, crescer os produtos, aumentar as terras? Vê-la, quando em quando. A ela – A única Maria no mundo” (ROSA, 2005, p. 189). No encadeamento das ideias desenvolvidas em “Substância”, percebemos que a “habilidosa dosagem de realismo prosaico e de magia que caracteriza os contos rosianos” (ROSENFELD, 2006, p. 141) está exemplificada nesse conto de fadas à moda sertaneja.

Ainda que identifiquemos o traço feérico como uma possibilidade de leitura, o sentido do conto não se esgota apenas nele e necessitamos compreender mais profundamente a “substancialidade” da narrativa. Voltamo-nos, então, para a busca de um sentido para a “substância” desses sujeitos, aquilo que move o espírito das personagens. Isso reivindica o manuseio de outras ferramentas para chegarmos a uma possível compreensão desse aspecto da narrativa rosiana. Para tanto, recordamos a proposição inicial de Bosi, que atribui um matiz metafísico à narrativa, além de Rosenfield que enfatiza a aspiração à plenitude. Vemos essas propriedades se revelarem na narrativa, quando analisamos a relação alegórica nela presente.

3 A alegoria da purificação

Nas primeiras frases do conto de Guimarães Rosa, temos a descrição da fabricação do polvilho: “Sim, na roça o polvilho se faz a coisa alva: mais que o algodão, a garça, a roupa na corda. Do ralo às gamelas, da masseira às bacias, uma polpa se repassa, para assentar, no fundo da água e leite, azulosa - o amido – puro e limpo, feito surpresa” (ROSA, 2005, p. 185). A passagem aparentemente descritiva do beneficiamento da mandioca assemelha-se a uma mera informação técnica da fabricação do polvilho. No entanto, alegoricamente, ela permite mais de uma leitura: em primeiro lugar, a literal; em segundo lugar, no exercício de apreensão do conteúdo do texto, o leitor percebe que a passagem constitui-se como um resumo do conto; avançando mais na leitura, depreende que ela alegoriza o processo de purificação dos protagonistas. Isso se dá quando percebemos uma matéria em estado bruto, que passa por diversos estágios, até que a parte essencial e mais preciosa seja coletada em sua pureza. Desse

procedimento, como um passe de mágica, surge um produto de reconhecido valor, um valor que também é estendido às personagens após as transformações que elas vivenciam.

Entre o processamento do polvilho e a vivência de Maria Exita estabelece-se uma relação de semelhança, que se explicita paulatinamente. Essa ideia é reiterada em várias passagens, referindo que Maria Exita, ao manusear o polvilho sob o sol e visualizá-lo sem sentir o olhar ofuscado, “não parecia padecer” (2005, p. 187). Maria “não se perturbava. Também, para um pasmar-nos, com ela acontecesse diferente: nem enrugava o rosto, nem espremia ou negava os olhos, mas oferecidos, bem abertos – olhos desses, de outra luminosidade” (2005, p. 187). A maneira da moça executar seu trabalho apresenta um traço distintivo de Maria Exita em relação aos demais funcionários da fazenda, sugere que ela partilha das mesmas propriedades do polvilho, da mesma brancura e pureza. Sendo de naturezas semelhantes, não há a reação de estranheza entre ambos.

A voz do narrador, com foco em Sionésio, descreve Maria Exita como um ser dotado de claridade, característica ressaltada pelo adjetivo “clara”, reiterando outras passagens em que esse detalhe da moça é enfatizado para o leitor. Ao mesmo tempo, sugere que a jovem é moldada à maneira do polvilho, na água: “E a beleza. Tão linda, clara, certa - de avivada carnação e airosa – uma iazinha, moça feita em cachoeira” (2005, p. 187). Assim, na intimidade entre Maria e o polvilho da Samburá, o caráter da criadora e da substância criada amalgamam-se, adquirindo uma só tonalidade, a branquidão.

Em relação às origens, tanto a moça quando o polvilho fabricado na Samburá partilham de mais uma semelhança: a natureza hostil. Esta característica firma-se como outro componente que permite relacionar alegoricamente o polvilho e Maria Exita. O polvilho é processado a partir da mandioca brava, cuja ingestão ao natural pode causar a morte do indivíduo por envenenamento com cianeto. De modo semelhante, Maria Exita também tem uma origem nociva, no seu caso, a própria família representa o elemento que “envenena” a sua relação com os demais. Pela voz do narrador sabemos que os empregados da fazenda não se aproximavam da moça, pois “temiam a herança da lepra, do pai, ou a falta de juízo da mãe” (2005, p. 188). Os sujeitos “tinham-lhe medo à doença incerta, sob a formosura” (2005, p. 188).

No desenrolar da narrativa, Maria parece conservar em estado latente a branquidão mencionada. Do modo como a caracterização da personagem é construída, vemos que a atividade que executa com cuidado, o trabalho de partir as pedras de polvilho, na luz e no

silêncio, converte-se numa espécie de ascetismo, que também faz aflorar o que há de especial no seu ser:

O quieto completo, na Samburá, no domingo, o eirado e o engenho desertos, sem eixo de murmúrio. Perguntara a Nhatiaga pela sua protegida. – “*Ela parte o polvilho nas lajes...*” – a velha resumira. Mas, e até hoje, num serviço desses? Ao menos, agora, a mudassem! – “*Ela é que quer, diz que gosta. E é mesmo, com efeito...*” – a Nhatiaga sussurrava. Sionésio, saber que ela, de qualquer modo, pertencia e lidava ali, influía-lhe um contentamento; ele era a pessoa manipulante. (ROSA, 2005, p. 186).

A alvura do polvilho torna-se um refúgio, mesmo no dia de descanso. A “linda claridade” (2005, p. 190) conforta Maria nos momentos de solidão e de angústia. No trecho, notamos que Sionésio de certa maneira se reconhece na cega dedicação ao trabalho empreendida por Maria. Tal fato parece lhe causar comoção por ver a amada em sintonia com aquilo que ele tem de mais precioso, visto que o polvilho da Samburá é um motivo de orgulho claramente expresso: “era muito caprichado, justo, um dom de branco, por isso para a Fábrica, valia mais caro, que os outros por aí, feiosos, meio tostados [...]” (ROSA, 2005, p. 187).

Os elementos elencados possibilitam que o conto seja apreendido como uma alegoria da purificação, que se dá através da transformação das personagens Sionésio e Maria Exita e da relação que se estabelece entre eles e o polvilho. Assim, por detectarmos essa figura retórica, no presente *corpus*, parece-nos interessante retomar alguns pontos enfatizados por João Adolfo Hansen sobre esse conceito. Para o autor, dentre os tipos de alegoria, destaca-se a alegoria expressiva, uma modalidade retórica de falar ou de escrever. Sendo assim, em cada obra alegórica, essa propriedade está “intencionalmente tecida na estrutura da própria obra de ficção” (HANSEN, 2006, p. 8), revelada por um uso criativo da palavra. É na alegoria empreendida pelo prosador, que a “semântica das palavras” ganha sentido e possibilita que elementos de naturezas distintas se aproximem tanto e guardem sua significação em uma camada mais profunda do texto.

É com base no referido posicionamento que a ideia de alegoria em “Substância” ganha corpo. Principalmente quando a associamos à explicação de Paulo Rónai a respeito de determinadas narrativas rosianas. O autor designa como uma “beleza estrutural” o fato de haver um “desenvolvimento paralelo de dois enredos que se completam e explicam” (RÓNAI, 2005, p. 30).

A transformação que o protagonista vivência explicita-se no discurso do narrador, pois, inicialmente, Sionésio é delineado como um homem seguro e pleno a sua maneira. Entretanto, conhecer o amor provoca-lhe a insegurança que outrora não distinguia e, a partir

dessa descoberta, Maria Exita passa a ocupar o espaço que antes fora dedicado à fazenda e ao cultivo da plantação: “Sabia, hoje: a alma do jeito e ser, dela, diversa dos outros” (ROSA, 2005, p. 187). Na confusão de sentimentos, reconhece-se apaixonado: “Se é que ele não se portava alorçado, nos rodeios de um caramujo; estava amando mais ou menos” (ROSA, 2005, p. 188). Por isso, o medo de perdê-la causa-lhe ansiedade: “Se outros a quisessem, se ela já gostasse de alguém? [...] a ideia lhe doía” (ROSA, 2005, p. 188).

A plenitude é atingida devido ao processo de transcendência de Sionésio, no momento em que o protagonista abre mão da insegurança em relação à procedência da amada maculada pela leviandade, pela brutalidade e pela doença contagiosa, talvez ocultos na suavidade de “flor”, conforme menciona. Reforçando a semelhança com o polvilho como símbolo de pureza, o narrador expõe a insegurança do homem sendo apaziguada pelo manuseio do produto. É o ato de entregar-se ao contato com o polvilho que lhe proporciona a “alumiada surpresa”, parecendo depurar os sentimentos de Sionésio:

Mesmo, sem querer, entregou os olhos ao polvilho, que ofuscava, na laje, na vez do sol. Ainda que por instante, achava ali um poder, contemplado, de grandeza, dilatado repouso, que desmanchava em branco os rebuliços do pensamento da gente, atormentantes. (ROSA, 2005, p. 190).

Em uma cena extremamente solar, podemos ver a luminosidade do momento em que seres tão puros de caráter e de moral revelam o amor recíproco e visualizam o polvilho da mesma forma: de olhos abertos. Envoltos na atmosfera de brancura, finalmente, ambos parecem fundir-se com a massa branca disposta na mesa de pedra:

Ele veio junto. Estendeu também as mãos para o polvilho – solar e estranho: o ato de quebrá-lo era gostoso, parecia brinquedo de menino. Todos o vissem, nisso, ninguém na dúvida. E seu coração se levantou. - “*Você, Maria, quererá, a gente, nós dois, nunca precisar se separar? Você, comigo, vem e vai?*” Disse, e viu. O polvilho, coisa sem fim. Ela tinha respondido: - “*Vou, demais*”. Desatou um sorriso. Ele nem viu. Estavam lado a lado, olhavam para a frente. Nem viam a sombra da Nhatiaga, que quieta e calada, lá, no espaço do dia. (ROSA, 2005, p. 190).

O modo como a cena é construída sugere a totalidade do amor: os dois seres juntos sem “nunca precisar se separar”. O polvilho torna-se a liga da união de Sionésio e Maria Exita, agora uma “coisa sem fim”. Na representação da cotidianidade da fazenda, o manuseio da “substância” torna-se o meio para que a “mágica” do encontro se realize. Dito isso, podemos fazer uma associação entre o desenlace da narrativa e o posicionamento de Rosenfield (2006). Para a pesquisadora, nas produções de Rosa “o mágico, o maravilhoso e o fantástico sempre estão associados a um realismo ‘documentado’” (2006, p. 142), expresso no conto pela rotina de trabalho na fazenda. De tal maneira, “os movimentos e as ações das

personagens são rigorosamente calculados no espaço vivo que habitam”, propriedade que pode ser notada quando o autor adota o realismo, dando, porém, pinceladas de contos de fadas nas situações que apresenta. O resultado desse processo é a “mágica” da “leve aura musical, a intensidade do tom com que os sofrimentos e as alegrias se perfilam nessa concretude prosaica” (2006, p. 142).

Na cena final do conto, detectamos o ápice da poeticidade nele presente, aquilo que foi definido por Costa e Silva (2005, p. 10) como um poema breve, de fluência perfeita, intenso e belo. A leitura do parágrafo final ilustra o lirismo da narrativa e, ainda, constrói uma imagem poética que provoca os sentidos: a sensação de plenitude proporcionada pelo amor correspondido, a visão da luz a envolver o casal, a audição do canto de “todos os pássaros”, além da sonoridade das palavras justapostas que sugerem um momento de fusão:

Sionésio e Maria Exita – a meios-olhos, perante o refulgir, o todo branco. Acontecia o não-fato, o não-tempo, silêncio em sua imaginação. Só um-e-outra, um em-si-juntos, o viver em ponto sem parar, coraçõemente: pensamento, pensamôr. Alvor. Avançavam, parados, dentro da luz, como se fosse no dia de Todos os Pássaros (ROSA, 2005, p. 190).

Concluindo, em nosso ensaio sobre “Substância”, de Guimarães Rosa, detivemo-nos em dois aspectos. Primeiramente, identificamos a semelhança da composição de Rosa com a estrutura dos contos de fadas. Assim, destacamos os elementos estruturais do conto como fórmulas semelhantes à morfologia estabelecida por Propp em relação ao referido gênero ficcional. Identificamos no espaço, a Fazenda Samburá, o cenário para a consolidação do amor de Sionésio e de Maria Exita. Detectamos ainda a construção das personagens, como outro traço passível de corroborar os tipos próprios do gênero. Por fim, vinculamos esses aspectos ao transcurso da narrativa, que obedecia à lógica dos contos de fadas, visto que ilustrava a travessia empreendida por Maria Exita e propiciada por Nhatiaga, o encontro de Maria Exita e Sionésio e a união entre os dois.

Em um segundo olhar lançado sobre o texto, analisamos a questão alegórica nele presente. Identificamos nos recursos retóricos empregados, a alegoria da purificação, explicitada através da transformação dos protagonistas. Semelhantemente à “metamorfose” dos blocos duros de massa de mandioca em um pó alvo e sem máculas - o polvilho -, a personagem Maria Exita passou por um processo de purgação pelo trabalho, que tornou manifesto um traço que era próprio de sua essência. Sionésio, por sua vez, também se modificou: a sua trajetória ilustrou um desvincular-se do pensamento pautado pelo pragmatismo, orientado por tudo o que ele podia ver e tocar, que cedeu lugar ao indivíduo

dotado de subjetividade, permitindo, assim, o aflorar do sentimento. Isso o conduziu à humanização e à disposição de valorizar as suas necessidades enquanto ser, expresso no conto na forma do amor que passou a nutrir por Maria Exita.

Associadas as duas leituras, vemos que elas são complementares. A interpretação alegórica se dá em decorrência do modo como as personagens típicas de contos de fadas são movidas pelos cordões do acaso. Assim, nas suas trajetórias, aconteça uma mudança física ou de caráter, a pureza inerente em cada uma delas vem à tona culminando num final feliz, mesmo que isso se dê por meio de um processo árduo de purgação.

Resumen: La prosa de Guimarães, en su innegable belleza, provoca el lector. Así, somos sensibilizados por la poeticidad del texto, sin embargo, desafiados en la tarea de mirar a sus minucias. Accionados por esa disposición, en el presente trabajo proponemos una lectura de “Substância”, cuento integrante de *Primeiras Estórias*. Nuestra mirada de análisis recae en la semejanza con los cuentos de hadas, trazo evidenciado por el modo como la narrativa es construida, transponiendo el universo mágico para el escenario “sertanejo”. Mientras tanto, la identificación del trazo feérico como una posibilidad de lectura, no agota el sentido del cuento. Nos volvemos, entonces, para la búsqueda de la “substancialidad” de la materia narrada, investigando aquello que mueve el espíritu de los personajes. Mirando por una perspectiva diferente, leemos el texto como una alegoría de la purificación, que se da a través de la transformación de los protagonistas Sionésio y Maria Exita. Detectado ese aspecto, buscamos analizar los procedimientos formales que producen la significación alegórica de “Substância”, investigando como la ornamentación del discurso puede revelar ese trazo retórico y relacionar las dos posibilidades de lectura que en el priorizamos.

Palabras-clave: Cuentos de hadas. Alegoría. Purificación.

Referências

BOSI, Alfredo. Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo. In: _____. (Org.). *Contos brasileiros contemporâneos*. São Paulo: Cultrix, 2006, p. 7-22.

CHEVALLIER, Jean. *Dicionário de símbolos*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

COSTA E SILVA, Alberto. Estas Primeiras Estórias. In: ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005, p. 9-14.

CUNHA, Betina Ribeiro Rodrigues da. *Revisitando os contos de fadas: uma leitura de “Substância”*. Disponível em: <<http://www.gel.org.br/estudoslinguisticos/volumes/31/htm/comunica/CiI04a.htm>>. Acesso em: 06 mar. 2011.

HANSEN, João Adolfo. *Alegoria*. São Paulo: Hedra; Campinas: UNICAMP, 2006.

RÓNAI, Paulo. Os vastos espaços. In: _____. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005, p. 19-47.

ROSA, João Guimarães. Luas-de- Mel. In: _____. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005, p. 145-152.

_____. Substância. In: _____. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005, p. 185-190.

ROSENFELD, Kathrin. A poética de Primeiras Estórias. In: _____. *Desenveredando Rosa: a obra de J. G. Rosa e outros ensaios rosianos*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2006, p. 139-161.

SUASSUNA, Ariano. Encantação de Guimarães Rosa. In: _____. *Almanaque Armorial*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008, p. 123-149.

Representação feminina no sertão do Brasil: D. Guidinha do Poço, fortaleza e tradição

Gisele Thiel Della Cruz*

Resumo: Com frequência, os pesquisadores que estudam e trabalham as questões e relações de gênero reconhecem, na produção intelectual e literária, não apenas brasileira, uma significativa ausência da voz feminina. As personagens criadas pela literatura, ao longo do tempo, seriam o resultado de um processo discursivo de homens, seus criadores. A mulher, de acordo com os estudos de gênero – compreendido enquanto categoria de análise - é fruto da construção cultural do desejo de dominação patriarcal. Tais discursos revelam sua pouca neutralidade e retratam sistemas de valores específicos de uma época e cultura. O presente trabalho analisa, do ponto de vista literário e historiográfico, as estratégias de atuação e afirmação social das mulheres no sertão brasileiro a partir da obra *Dona Guidinha do Poço*, de Manoel de Oliveira Paiva. O romance expõe, na figura de Margarida Reginaldo Barros, os conflitos entre a instituição patriarcal e uma insurgência da emancipação feminina. A protagonista, sertaneja treinada para ser esposa, mãe, proprietária, não admite que não lhe reconheçam nesse papel e, por isso, planeja a morte do marido. Por outro lado, Guida não é capaz de controlar seus sentimentos femininos. Flagrantemente ideológico, esse discurso reforça um modelo romanesco do século XIX em que a figura feminina é representada em comparação ou oposição ao referencial masculino. A análise leva em consideração a representação da mulher, construída a partir do discurso do autor-narrador, e tem como contraponto a produção da historiografia contemporânea e sua visão sobre o feminino naquele período.

Palavras-chave: *Dona Guidinha do Poço*. Mulher e literatura. Patriarcalismo. Papéis e ações femininas.

Com frequência, os pesquisadores que estudam e trabalham as questões e relações de gênero reconhecem, na produção intelectual e literária, não apenas brasileira, uma significativa ausência da voz feminina. As personagens criadas pela literatura, ao longo do tempo, seriam o resultado de um processo discursivo de homens, seus criadores. A mulher, de acordo com os estudos de gênero – compreendido enquanto categoria de análise - é fruto da construção cultural do desejo de dominação patriarcal (FUNCK, 2003, p. 475).

Para os historiadores a questão posta parece ser bastante semelhante. Ao apresentar algumas características das mulheres na história do Brasil, a historiadora Maria Beatriz Nizza da Silva, em um artigo sobre o tema, afirma:

não temos acesso direto ao discurso feminino senão tardiamente no século XIX e até então temos de nos contentar em conhecer os desejos, vontades, queixas ou decisões das mulheres através da linguagem formal dos documentos ou petições, manejada pelos homens. A linguagem masculina dos procuradores e advogados sobrepõe-se, deformando-a, a uma linguagem feminina original e inatingível. (SILVA, 1987, p. 87).

Também nos depoimentos dos viajantes do século XIX, segundo Miriam Moreira Leite (LEITE, 1984, p. 68), fica evidente o isolamento da mulher ao espaço privado, ao meio doméstico, ao seu pouco acesso à educação e, portanto, à falta da leitura e da escrita.

* Doutoranda em Estudos Literários – Programa de Pós-Graduação em Letras, UFPR. Bolsista da CAPES. Professora do ISE SION, Curitiba-PR.

É possível concluir que construir e resgatar caracterizações, arquétipos, imagens da mulher do XIX pode, por vezes, dependendo da fonte a que se recorre, aproximar ou distanciar as figuras femininas das mulheres ditas “reais”.

Sobre uma discussão mais ampla a respeito do conceito de *mulher* e das *imagens de mulher*, Luis Filipe Ribeiro apresenta uma interessante proposta. Segundo o autor,

tais *imagens* ou *mulheres* ou *ficções* são, necessariamente, produtos do discurso verbal de algum enunciador. Elas não existem em si e por si mesmas. Nasceram e se desenvolvem a partir de um sujeito que as concebe e alimenta, na teia de seu discurso. Elas são construídas com palavras, com todas as complicações que tal conceito também carrega sobre suas cansadas costas. (RIBEIRO, 2001, p. 138).

Os registros dessas mulheres podem, portanto, ser rastreados na literatura que as descreve e apresenta/representa seus pensamentos, condutas e valores. Podem também ser resgatados a partir de inúmeras fontes elencadas pelos historiadores, sejam elas primárias ou secundárias: inventários, mobiliários, livros de memória, cartas e outros, ou mesmo, registros concebidos a partir do olhar da historiografia. É nesse fio tênue dos diferentes discursos que se pode reelaborar, (des)construir, aproximar os modelos do feminino produzidos pelas e sobre as sociedades passadas, tendo como fontes convergentes o discurso literário e histórico.

De acordo com Fontes, todo discurso, seja ele escrito ou não, tem em sua elaboração uma relação com os valores da sociedade que o produz, assim como, seu reconhecimento depende do poder, das instâncias capazes de legitimar e/ou não a sua aceitação social (FONTES, 1997, p. 378).

Com o propósito de identificar esses possíveis cruzamentos discursivos, procurando não pensar e/ou reduzir a literatura apenas a um fenômeno social, uma vez sabendo de sua especificidade estética, o que se pretende é verificar o que a história produziu sobre a mulher no sertão brasileiro e sobrepor sobre esses estudos a figura feminina produzida pela literatura. O que se busca é verificar proximidades entre o discurso literário e o discurso histórico sobre e de uma época, levando em consideração a diacronia e as diferentes vozes discursivas: feminina/masculina.

A literatura brasileira expõe uma diversidade de percepções do feminino. A mulher, por diferentes estratégias, foi produzida, em grande parte sob o discurso, a interpretação e a tutela masculina até o final do século XIX, sejam elas *Inocência*, *Helena*, *Lucíola*, *Iracema*, *Guidinha*, nomes que encarnam personagens marcantes dos romances do oitocentos. Na gênese dessas criaturas, transparecem a vida social e cultural de seu tempo e lugar, cujo ritmo era determinado por interdições sociais, pela educação moral e pelo patriarcalismo.

Para compreender a atuação da mulher do sertão costurando dados da literatura e da história, o trabalho analisará a obra *Dona Guidinha do Poço*, de Manoel de Oliveira Paiva ambientada no final do século XIX. Cujos autor-narrador constrói seu discurso sobre o feminino a partir de perspectivas que, também, são de gêneros sexuais diferentes.

Fortaleza e tradição em D. Guidinha do Poço

“Essa serteneja de trinta e cinco anos, destemida e autoritária, ‘muitíssimo do seu sexo, mas das que são pouco femininas, pouco mulheres, pouco damas, e muito fêmeas’”. (Lúcia Miguel Pereira).

A história de Margarida Reginaldo Barros, rica herdeira da fazenda do Poço da Moita, é enredo de *D. Guidinha do Poço*. Localidade esta situada, segundo o narrador, na ribeira do Curimataú, afluente do Jaguaribe (rio do Ceará). Filha de uma tradicional família da região, Guidinha era peculiar em aparência e comportamento. No início do romance o narrador apresenta esses traços singulares, seja pelo casamento tardio com um homenzarrão mais pobre, aos 22 anos, por sua escolha; seja pelas atitudes “masculinas” em sua formação - a doma de cavalos ou a capacidade de nadar como os homens, com braçadas.

Ao que parece, segundo Rolando Morel Pinto (1967) e Lúcia Miguel Pereira (2005), a motivação para o enredo de *Dona Guidinha do Poço* teria vindo das especulações e pesquisas do autor do romance, Oliveira Paiva, de documentos sobre um crime ocorrido com participantes da família Lessa Vasconcelos. Trabalhando com o arquivo de Quixeramobim teria o autor conhecido o crime passionai envolvendo Maria Francisca de Paula Lessa. Para Morel Pinto, os informes do narrador identificam semelhanças entre a mulher criada por Paiva e Maria Francisca.

Foi Lúcia Miguel Pereira a responsável pela edição do romance em 1952 trazendo à cena literária a obra de Oliveira Paiva. Em comentário ao *Correio da Manhã* de 11/03 de 1945, ela fala de sua vontade de recuperar os originais do livro e de editá-lo (PEREIRA, 2005, 73). Nesse mesmo artigo ao *Correio da Manhã*, salienta as peculiaridades do texto de Oliveira Paiva e a facilidade com que ele descreve a existência e a rusticidade da gente primitiva, a finura do sobrinho (Secundino), o feitio de Guidinha e sua paixão. Aqui o drama histórico é matéria-prima para a produção do romance.

Em *Dona Guidinha do Poço*, o narrador parece contaminar-se pelo espaço rural. O modo como apresenta a região ajuda a apresentar o homem do lugar e, também, a trazer a sua fala para dentro do enredo. Assim a dicotomia de fala entre narrador e personagens, comum em outros romances do XIX, não se encontra tão explicitamente demarcada. Evidencia-se

quase um relato. Uma das referências encontra-se já no início do romance, quando a obra é introduzida pela expressão “*De primeiro*” (PAIVA, 1981, p. 11). Ainda, a introdução da expressão “*a gente*”:

Entrou março, novenas de São José. O calor subira despropositadamente. A roupa vinha da lavadeira grudada de sabão. A gente bebia água de todas cores; era antes uma mistura de não sei que sais ou não sei de quê. O vento era quente como a rocha dos serrotes. (Ibidem, p. 17).

O narrador onisciente em *Dona Guidinha* está “fora” do tempo cronológico do enredo. A história contada já aconteceu. Usando constantemente do discurso indireto-livre, a impressão construída é a da participação dos demais personagens como se fosse um uníssono da fala popular, da oralidade.

Essa característica da linguagem ajuda a compor os demais personagens que não fazem parte do núcleo central da narrativa. Como personagens secundários e pertencendo a um universo social inferior, são apresentados, na narrativa, não em tom discriminatório

O pobre emigrava como as aves, que vivem ambos do suor do dia. Eram pelas estradas e pelos ranchos aquelas romarias, cargas de meninos, um pai com o filho às costas, mães com os pequenos a ganirem no bico dos peitos chuchados - tudo pó, tudo boca sumida e olhos grelados, fala ténue, e de vez em quando a cabra, a derradeira cabeça de rebanho, puxada pela corda, a berrar pelos cabritos. (Ibidem, p. 17).

Margarida era extremamente generosa para os retirantes que passavam pela sua fazenda. O que lhes pedia era que não ficassem, dava-lhes com que se fossem caminho fora a procurar salvação nas praias, que era só para onde a *Rainha olhava*. (Ibidem, p. 17).

Em temporada na casa da avó, por cerca de quatro anos, a menina Guidinha foi à escola régia e aprendeu contas e a escrever sem apuros. Desses primeiros comentários sobre a personagem é possível destacar, ao menos, dois pontos. Destemida e autoritária ela é, em parte, o resultado de sua própria condição social e de sua formação. Em uma sociedade fechada e patriarcal ela é, em última instância, a repetição de um comportamento – filha única, branca, criada para ser “coronel”, a senhora da fazenda. Por outro lado, iniciam-se aí algumas ambigüidades sobre o comportamento de Guidinha e que, de alguma maneira, também se inscrevem nesse mundo rural e de antíteses que se revela na personagem. Ela é o elemento central da fazenda, o poder constituído no local, no entanto, como as mulheres de sua época, domina um conhecimento institucional restrito. Sabe as quatro espécies de conta, lê por cima e escreve sem apuro (PAIVA, 1981, p. 15).

Conforme Miridan Knox Falci (FALCI, 1997) em seu texto *Mulheres do sertão nordestino* as senhoras do sertão do XIX figuram como fortes e cruéis. As matronas são

recorrentemente apresentadas como mulheres de semblante sério e conduta irretocável. Na elite, as fazendeiras geralmente usam cabelos corridos lustrosos para lembrar a origem européia, têm controle sobre os sentimentos e pouca instrução porque estão destinadas à esfera privada.

Muitas filhas de famílias poderosas nasceram, cresceram, casaram e, em geral, morreram nas fazendas de gado. Não estudaram as primeiras letras nas escolas particulares dirigidas por padres e não foram enviadas a São Luís para o curso médio, nem a Recife ou Bahia, como ocorria com os rapazes de sua categoria social. (FALCI, 1997, p. 251).

Se a instrução das mulheres da elite era parca conforme informa Miridan, não era diferente a relação que se pode fazer com referência às atribuições físicas dadas à Guidinha: “Não parecia contar já seus trinta e cinco anos de idade. Os cabelos, tinha-os de um castanho encrespado, e a pele lisa, e uma destra facilidade de movimentos” (PAIVA, 1981, p. 21).

A personalidade e a vida de Guidinha também a identificavam com a conduta e a posição/hierarquia das pessoas daquela sociedade. *Dona Guidinha do poço* representa as concepções de oposição, de maneira dialética, entre campo e cidade. A fortaleza de senhora do poço e seu comportamento ‘natural/campestre’ *versus* o sobrinho e a mocinha (Lalinha) da cidade. Oposição/dicotomia que se evidencia na aparência física e na perpetuação do poder de mando de Guidinha. Poder e fragilidade em franco duelo. A valorização da terra e do regional é um dado referencial importante e que é a espinha dorsal das relações que se travam neste espaço. Nesse sentido, é claro o papel que o narrador desempenha, uma vez que opõe, sistematicamente, esses dois pólos.

Em uma sociedade fechada, as antíteses se evidenciam e se equivalem fortemente nos sentimentos e atitudes de Guidinha. Ao mesmo tempo em que é terna, é também bravia; é apaixonada e sente ódio. É a mulher, a patroa e a protetora. Sua posição firme para não deixar espaço ou liberdades aos homens se desmorona diante do amor. A matrona-proprietária, quase um coronel de saias, se revela na relação que estabelece com os agregados e capatazes, criando a rede de favores e ajuda – típica do sertão (ibidem, p. 17 ;71). E, ao mesmo tempo, a personagem, a mulher, se mostra no sentimento que tem por Secundino.

Segundo Lúcia Miguel Pereira,

tudo se entrelaça como o bem e o mal se entrelaçam no coração de Guidinha, generosa e impulsiva, terna e bravia, consumida de paixão e de ódio, porque lhe surge na cidade próxima, uma rival que manhosamente finge proteger. Tão complexa, só remorsos não sente da traição, porque o seu amor de instintiva como que lhe restituirá a inocência. (MIGUEL-PEREIRA, 2005, p. 72).

D. Guidinha do Poço é o equilíbrio entre o conteúdo emocional e o caráter descritivo. Esse controle sobre os sentimentos está intimamente ligado à tensão entre o papel social que desempenha, baseado na moral, e, ao mesmo tempo, os seus desejos. Em passagens distintas esses conflitos internos ficam explícitos na voz do narrador: “Por outro lado, a Senhora do Poço da Moita apenas conseguia velar os sentimentos. Com efeito, para Guida, era sua paixão verdadeiramente uma doença” (PAIVA, 1981, p. 79).

Segundo PINTO, a perturbação interior de Guidinha começara com a presença de Secundino. Forças incontroláveis sobre os instintos daquela senhora, há muito estavam adormecidos. “Seus desejos eram soberanos e, para satisfação deles, ela dissimulou, mentiu, esterneceu-se, cometeu desatinos e tangenciou o ridículo (...)” (PINTO, 1967, p. 133).

Na esteira das contradições Secundino pergunta-se se seria essa a primeira traição de Guida. Segundo o narrador, em pensamento, Secundino conjecturava: “Má essência, a Guida era má essência. Margarida não valia sacrifício” (PAIVA, 1981, p. 87). Pode-se observar, então, um narrador que penetra no espaço do subjetivo, seja ao apossar-se da consciência que Guidinha tinha de si ou do pensamento de Secundino sobre ela. Esse recurso faz com que a voz narrativa marque as relações sociais e as relações de mando, identificadas em diferentes vetores (sexo/classe). É como se o narrador se assemelhasse à linguagem de cada um, compondo a diversidade de pensamentos e, assim, dando voz também à figura feminina.

Na primeira impressão de uma ameaça, quando Secundino conhece Lalinha (meiguice e fragilidade feminina), vem a decisão da vingança e a postura reveladora do coronel, do homem do sertão, na personagem de D. Guidinha. Nesse momento revela-se a mulher letrada, da capital (Lalinha), em oposição à rusticidade da mulher do sertão. “Não era mais a mulher nem o marido, nem o homem, senão o indivíduo, independente de sexo e condição, o espírito do bárbaro sertanejo antigo, reincarnado, que queria vingança à luz do sol” (PAIVA, 1981, p. 124).

Quin, o marido de Guidinha de quem pouco se falou, é o outro lado do triângulo amoroso. Subalterno a ela e pobre de nascimento é apenas obediente à Senhora do Poço. Somente depois da descoberta da traição da mulher Quimquim parece ganhar vontade própria. Ele representava a concretização do matrimônio, desejo da maioria das mulheres da época. Afinal, o comportamento moderado, a solicitude, a valorização do casamento faziam parte da vida e da alma feminina.

A preocupação com o casamento já havia se configurado no início do romance, quando o narrador apresenta as preocupações do pai da mocinha. No entanto, o casamento e a

manutenção dessa relação é também uma preocupação de Guidinha. Ao descobrir a traição, Quin procura a opinião de amigos e de um advogado. Sentindo-se traída por diversas opiniões e pessoas, bem como na iminência do término do casamento, a conduta social lhe fala mais alto. A sertaneja, treinada para ser esposa e mãe, branca, proprietária, não admite que não mais lhe reconheçam nesse papel. Por isso, planeja a morte do marido. Antes viúva que “desmoralizada”. Segundo o narrador, Guida reforça a valorização da instituição matrimonial,

por instinto, se fizera extremosa para com o marido daí por diante, com a idéia de que o homem podia tornar em escândalo o seu erro dela por um ato qualquer de vingança ou de toleima. Desprezava solenemente as chinas, a cujo nível desceria logo na boca e no olhar de todos. Vivendo com o marido em comunhão, eram obrigados a **reconhecê-la como senhora de bem** [grifo meu]. (Ibidem, p. 107).

Com o assassinato de Quin e a prisão de Guidinha, Paiva reforça dois dados sobre a mulher do século XIX. Os sentimentos deviam ser controlados, retrato moral de uma época, e as mulheres faziam, efetivamente, como anunciou no início de seu romance, “artes de Capiroto” - termo regional para designar o diabo (PAIVA, 1981, p. 16).

Nesse sentido, o sistema patriarcalista define a posição e o papel da mulher na sociedade. Fruto de um sistema ideológico vigente, a mulher, administradora doméstica, era marco e referência das boas relações domésticas. A família, enquanto categoria social objetiva, perpetua a ordem social. Ao mesmo tempo em que Guidinha quebra o arquétipo do feminino, ela reafirma o sistema patriarcal. Sua função, atuação e comportamento reafirmam sua “nova postura” social.

Feminine representation in Brazil's hinterland: D. Guidinha do poço, force and tradition

Abstract: Frequently, researchers who study gender questions and relations recognize, in intellectual and literary production, and not only in the Brazilian, a significant lack of the female voice. The characters in literature, throughout times, have been the result of a male discourse process. The female, according to the gender studies – understood as analyses category – is a cultural construction of the desire for patriarchal domination. Such discourses reveal their lack of neutrality and picture specific time and culture value systems. The present work analyses, from the literary and historiography point of view, the acting and social affirmation strategies of women in the Brazilian hinterland in *Dona Guidinha do Poço*, from Manoel de Oliveira Paiva. The novel shows, in the figure of Margarida Reginaldo Barros, the conflicts between the patriarchal institution and the insurgence of feminine emancipation. The protagonist, hinterland woman trained to be wife, mother and landowner, do not admit these roles to be questioned, and that is the reason why she plans the husband's death. On the other side, Guida is not capable of controlling her female feelings. Fragrantly ideological, this discourse reinforces a nineteenth century novel pattern in which the feminine figure is represented in comparison or in opposition with the masculine referential. The analyses takes into consideration the feminine representation constructed by the author-narrator discourse, and also, as a counterpart, the contemporary historiography production and its view on the female of that time.

Keywords: *Dona Guidinha do Poço. Women and Literature. Patriarchalism. Feminine actions and roles.*

Referências

- FALCI, M. K. Mulheres do sertão nordestino. In: PRIORE, M. D. (Org.); BASSANEZI, C. (Coord.). *História das mulheres no Brasil*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 1997.
- FONTES, V. História e modelos. In: CARDOSO, C. F.; VAINFAS, R. (Orgs). *Domínios da história: ensaios de teoria e metodologia*. 5. ed. Rio de Janeiro: Campus, 1997.
- FUNCK, S. B. O jogo das representações. In: BRANDÃO, I.; MUZART, Z. L. *Refazendo nós*. Edunisc/Editora Mulheres, Florianópolis, 2003.
- PAIVA, O. *Dona Guidinha do Poço*. São Paulo: Ática, 1981.
- PEREIRA, L. M. *Escritos da maturidade: seleta de textos publicados em periódicos (1944-1959)*. 2. ed. Rio de Janeiro: Graphia: Fundação Biblioteca Nacional, 2005.
- PINTO, R. M. *Experiência e ficção de Oliveira Paiva*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros/USP, 1967.
- RIBEIRO, L. F. Mulheres em Machado de Assis: um desejo masculino... In: MURARO, R. M.; PUPPIN, A. B. (Orgs). *Mulher, gênero e sociedade*. Rio de Janeiro: Relume Dumará: FAPERJ, 2001.
- SILVA, M. B. N. da. Características da História da Mulher no Brasil. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. São Paulo, v. 17, p. 75-91, 1987.

As diferentes culturas e os múltiplos discursos como reveladores dos segmentos sociais em Manhã Transfigurada, de Luiz Antonio de Assis Brasil

Janaína Bacelo de Figueiredo*

Resumo: O presente trabalho tem como objetivo analisar a obra *Manhã Transfigurada*, de Luiz Antonio de Assis Brasil, em função da construção dos múltiplos pontos de vistas que surgem na medida em que um narrador em terceira pessoa desloca-se para o universo de quatro personagens, narrando os mesmos fatos sob diferentes perspectivas e olhares. São quatro as personagens principais e às quais são atribuídas esses pontos de vista: Laurinda (a escrava), Camila (a sedutora), Bernardo (o sacristão) e Ramiro (o padre). Cada uma dessas personagens representa um segmento das classes sociais e, portanto, o seu ponto de vista. Laurinda representa os escravos e fala através da voz da experiência. Camila representa a classe dominante dos grandes proprietários e, ao mesmo tempo, vive em condição de submissão por ser mulher. Bernardo representa a classe trabalhadora, assalariada, o homem viril, mas pobre e ignorante que vive sob o jugo do poder eclesiástico. E, finalmente, Ramiro que representa o poder da Igreja Católica. Esses diferentes discursos são gerados a partir de culturas diversificadas, o que revela um espaço de “fala” particularizado cujos limites se encontram num mesmo contexto e em função desse encontro é que são gerados os conflitos.

Palavras-chave: Foco narrativo. Discurso. Representatividade. Espaço social.

A obra *Manhã transfigurada*¹, de Luiz Antonio de Assis Brasil se desenvolve em função de uma estrutura que privilegia o caráter episódico e a pluralidade dramática que caracterizam a estrutura novelesca, juntamente com um foco narrativo que se caracteriza segundo tipologia de FRIDMAN (2002) como autor onisciente neutro. A onisciência do narrador em terceira pessoa irá privilegiar em cada episódio o ponto de vista de uma das quatro personagens centrais envolvidas na trama. Os mesmos episódios são narrados sob os diferentes pontos de vista possibilitando assim, que o espaço do discurso se altere, alterando juntamente a perspectiva ideológica e cultural sob as quais o discurso se constrói e se torna revelador de uma dada realidade.

Segundo MOISÉS (1970):

A novela é *essencialmente multívoca, polivalente*. Constitui-se duma série de unidades ou células dramáticas ligadas entre si. Portanto, a primeira característica estrutural da novela é sua pluralidade dramática. Cada unidade tem fim em si própria, o que quer dizer que apresenta começo, meio e fim[...].Numa análise superficial as coisas passam-se exatamente assim. Procurando ver em profundidade o problema, logo se descobre que existem pormenores estruturais capazes de modificar e mesmo desmentir a ilusão de aparências. É que cada unidade, dentro da novela, não se comporta como autônoma. A própria circunstância de participar de um conjunto determina-lhe a fisionomia, que só se explica ali, diante das demais

* Doutoranda em Estudos Literários na Universidade Federal do Paraná – UFPR.

¹ BRASIL, Luiz Antonio de Assis. **Manhã transfigurada**: Porto Alegre, Mercado Aberto, 1995.

Obs: todas as citações feitas referentes à obra serão retiradas desta edição, sendo indicado apenas o número da página.

unidades, e num sentido de correlação. Retirada do conjunto, a unidade perde a razão de ser. (p. 142).

A narrativa se organiza em onze capítulos, os quais se dividem entre o ponto de vista de cada personagem, mas, principalmente, sobre o conflito vivenciado pelas personagens, caracterizando a pluralidade dramática mencionada por MOISÉS (1970). O primeiro capítulo, cujo ponto de vista privilegiado é o da escrava Laurinda, que com seus temores e más premonições desencadeiam o suspense e, ao mesmo tempo, apontam para o final trágico da narrativa. O segundo capítulo, cujo ponto de vista privilegiado é o de Bernardo, confirma os temores de Laurinda, já que ao “fedor” da morte que emana das tábuas da igreja junta-se o retratinho de Camila desfigurado por Bernardo, bem como a apresentação da terceira personagem envolvida nesse triângulo amoroso. O terceiro capítulo é um flashback que explica as razões e o contexto no qual se deu o casamento de Camila com o Sargento Miguel, evidenciando a condição da mulher naquela sociedade. Os demais capítulos ficam por conta de narrar intercaladamente e sob o ponto de vista de cada uma das personagens, o envolvimento de Camila primeiramente com Bernardo e depois com Ramiro.

Os capítulos se entrelaçam entre o tempo presente, do dia amanhecido no primeiro e segundo capítulos e os fatos passados que irão desvendar os acontecimentos que constituem e explicam o nó do conflito amarrado entre as três personagens que compõem o triângulo amoroso: a paixão de Camila por Ramiro, o ódio de Bernardo por Ramiro desencadeado em função de Camila e o conflito de Ramiro entre ceder à paixão por Camila ou seguir fiel aos preceitos da Igreja.

Praticamente todos os episódios da narrativa, como já foi dito, são relatados, no mínimo, sob dois pontos de vista diferentes. A partir desse recurso o autor cria uma tensão que não é garantida apenas pelos conflitos vivenciados pelas personagens, mas um conflito que se transfere ao leitor que, metaforicamente, faz o papel de juiz, que “ouve” todos os envolvidos e formula um veredito. Como exemplo desse tipo de construção mencionada será mencionado um episódio que se refere a uma missa rezada por Ramiro na Igreja matriz, onde estão presentes os três personagens que fazem parte do triângulo amoroso.

A primeira impressão é de Ramiro, o padre:

No domingo, acabada a missa, enquanto falava no púlpito, reconheceu-a entre os inúmeros negros postados ao fundo da nave. A partir daí atrapalhou-se com os pensamentos, divagando palavras sem nexos e que nem pareciam saídas de sua própria boca, tanto que não correspondiam ao que queria dizer. Ela o fitava diretamente, provocante e imprudente. O cheiro das flores, o suor das roupas, as tosses secas, tudo vinha misturado; sentiu falta de ar, a garganta ardida. E ela ali, desafiante e dona de si, dominava-o. (p. 67).

A segunda impressão é de Bernardo, o sacristão:

Com o fim da missa, todos sentaram-se para o sermão. Ramiro apareceu no púlpito como um rei, a fala fácil e bem postada como sempre, ensinando as virtudes e anatematizando os vícios. O olhar vagando a esmo, Bernardo teve a vista atraída para um ponto, divagou mais uma vez, o olhar intrigado voltou ao mesmo ponto, reconheceu Camila que estava ao fundo da igreja. Tudo parecia convergir para Camila que sorria, mas não para ele, e sim para Ramiro. Olhou rápido para Ramiro. Este percebera o olhar da mulher, e uma vermelhidão subia pelo pescoço, as palavras vinham incoerentes, a voz baixando de tom, quase sussurrando, era um homem transformado pelo acanhamento. Eis aí que já nem se podem ver, pensava Bernardo, o fogo se instala entre os dois quando se enxergam, fora mesmo um tolo que ainda se enganava, julgando que nada havia acontecido entre eles. (p. 83).

A terceira impressão é de Camila, a sedutora:

Em especial procurava compor as palavras que ouvira após Ramiro tê-la percebido ao fundo da igreja, aquelas é que seriam as mais reveladoras. Tinha de fazê-las voltar ao coração, sílaba por sílaba. Entre todas, devia ter cuidado de considerar aquelas ditas em voz abafada, quando ele se fizera perturbado, momento em que olhou para baixo, os olhos acanhados por sua presença tão próxima. Não era a desordem do rosto uma indicação do que ela queria ver confirmado? (p. 100).

Ainda dentro da questão do formato do texto, pode-se observar que a narrativa é construída através de um processo de *bricolagem*. Os capítulos não seguem qualquer ordem cronológica entre si e constroem seu significado independentes uns dos outros. O processo de *bricolagem* fica claro, ao se analisar cada capítulo e perceber que tratam de quadros isolados, sem relação alguma com o que foi tratado no capítulo anterior ou o que vai ser tratado no capítulo seguinte. Desta forma, vai se realizando a colagem que dá forma à narrativa no seu todo.

Candido (1998) em seu ensaio *A personagem do romance* faz a seguinte afirmação no que diz respeito à construção da personagem romanesca e que se aplica ao processo utilizado por Luiz Antonio de Assis Brasil em *Manhã Transfigurada*: “O romance moderno procurou, justamente, aumentar cada vez mais esse sentimento de *dificuldade* do ser fictício, diminuir a idéia de esquema fixo, de ente delimitado, que decorre do trabalho de seleção do romancista” (p. 59). Apesar de citação se dirigir à personagem do romance, essa forma de construção de personagem se aplica à obra em análise. A fragmentação das personagens é indicativo da crise identitária e de papéis sociais que envolvem Camila, Bernardo e Ramiro. Esse processo de crise se completa na fragmentação dos capítulos, cujo isolamento dos episódios é representativo do isolamento das personagens dentro de suas problemáticas e conflitos. Apesar da relação amorosa que as une, cada uma delas vive assolada por sua solidão e pela busca do encontro com o outro que se apresenta sempre interrompido ou impossível.

A narrativa de *Manhã transfigurada* ultrapassa os limites do triângulo amoroso que é o ponto de ligação da pluralidade dramática e estabelece entre as personagens o espaço social a que pertencem e que determina suas ações:

Laurinda é a escrava e pária social que apenas obedece e serve a sua ama, Camila. O lugar social ocupado por Laurinda não lhe dá direito à voz ou tomada de decisão, mas dentro do processo narrativo, essa personagem possibilita o “olhar de fora” e por isso crítico. Laurinda é a espectadora dos conflitos que se apresentam diante de si, mas que devido a sua condição social, é impedida de opinar ou interferir.

Camila é a mulher que é obrigada a se adequar aos valores sociais e da tradição. Obrigada a se casar para melhorar as condições financeiras da família vê-se presa a todo um esquema que a exclui de ter desejos ou iniciativas. Essas iniciativas serão tomadas no âmbito da intimidade e às escondidas, pois não cabe a ela tomar iniciativas no âmbito social.

Bernardo, o sacristão, representa a classe trabalhadora, assalariada, o homem viril mas pobre e ignorante que vive sob o jugo do poder da Igreja, representado na figura do padre Ramiro.

Ramiro é o padre que, ao mesmo tempo que tem o poder para decretar a prisão de Camila por ter se casado sem ser mais virgem, se vê preso por seus encantos e vive intensamente o conflito entre ceder à paixão ou se manter casto e fiel aos valores da Igreja.

Dentro das relações das quais emanam os discursos representativos dos espaços sociais de cada personagem, uma temática se destaca e se insere como eixo central das discussões desenvolvidas no decorrer da narrativa: a busca da identidade feminina, contextualmente colocada numa pequena província de Viamão, no Rio Grande do Sul, no século XIX. A questão da emancipação da mulher é representada por Camila que busca durante a narrativa a sua identidade que se confronta, num primeiro momento, com o modelo imposto pela família e pela tradição. O exemplo a seguir registra o momento em que a personagem, pressionada pelo pai, aceita casar-se para ajudar nas condições financeiras da família e, logo depois, tenta adequar-se ao papel social feminino imposto pela tradição:

Martinho Gonçalves não abraçou a filha, que o temor de chorar o proibia, mas levou suas mãos aos lábios, num agradecimento contido. Saiu dali gritando a todos a grande notícia, que arreassem sua montaria, que marchava ao meio-dia para Viamão, a marcar as bodas.

Desde esse dia, Camila assumiu um ar de senhora, procurando em tudo imitar a mãe e a avó, que ainda se lembrava dela, uma velhinha vinda das Ilhas, sempre dizendo: marido é senhor, senhora é escrava. (p. 22).

Isolada pelo espaço geográfico, Camila jamais saiu do interior, apesar do sonho de conhecer as grandes cidades e se desenvolver culturalmente. Na ausência de outras possibilidades ela encontra sua identidade de mulher por meio da descoberta de seu próprio corpo e da realização de seus desejos sexuais:

Mas o orgulho de sua condição de mulher era uma alegria recém adquirida, e ela bem podia, a contar de hoje, da um sentido às suas coxas, aos seu peitos, às suas partes. Tinha uma razão de estar viva, e portar todos aqueles atributos que antes a embaraçavam, até então inúteis e vergonhosos. Assaltou-a a lembranças da alegria quando acordara nos braços do peão, alegria nunca renovada desde aquela época, e quase esquecida, mas que agora voltava com muito mais força e verdade, porque sem remorsos. (p. 55).

Os dois homens com quem se relaciona durante a narrativa representam as conquistas do ser mulher para Camila. Bernardo possui a virilidade do macho conquistada em função de sua capacidade de sedução e que serve para aplacar os desejos sexuais da mulher. Ramiro possui a inteligência das letras e das palavras e a sabedoria de quem viajou pelos grandes centros, muito além daqueles limites de Viamão. Aplacado o desejo do corpo, Camila busca aplacar o desejo do espírito.

A presença da morte é constante em toda narrativa, o que fica evidente nos pressentimentos de Laurinda e da presença dos corpos apodrecendo sob o altar da igreja, cujo cheiro lembra constantemente a finitude humana. No dia do casamento, a revelação da morte para Camila:

Ao aspergir água-benta sobre os noivos, uma gota fria atingiu seu rosto, parecia a ponta de uma faca que a cortava, arrepiou-se toda, um prenúncio maligno. Quis logo sair daquele ambiente que tresandava a morte, atingir a porta que se abria para o dia magnífico, [...]. (p. 44).

O casamento significava a morte para a mulher que queria muito mais do que apenas servir ao homem e ficar aprisionada a uma vida medíocre, limitada e regida por regras morais rígidas e injustas com a mulher. A busca de Camila pela própria identidade a torna noiva da morte. Ao se vestir de noiva para encontrar Ramiro, Camila é assassinada pela virilidade do macho traído e abandonado. A morte de Camila antes de unir-se a Ramiro representa a impossibilidade dessa mulher de se unir a um homem no processo de busca de sua própria identidade e da conquista do próprio espaço.

O final trágico, cujo triangulo amoroso é o algoz dos amantes, aponta para a impossibilidade da fuga daqueles que se deixaram levar para fora da organização imposta pelos valores sociais. A ordem cronológica dos acontecimentos que se desarticula na apresentação dos episódios mascara a curta duração da ação que se passa em apenas algumas

horas. A tensão da narrativa vem dessa tensão de morte pressentida e próxima que se dilui nas tramas da narrativa, mas que enredam e prendem às personagens, impedindo-as de fugirem ao seu destino.

The different cultures e the multiple discourses as social segments revealing in Manhã Transfigurada, written by Luiz Antonio de Assis Brasil

Abstract: The present work aim to analyse the work entitled Manhã Transfigurada, written by Luiz Antonio de Assis Brasil, due to the construction of the multiple points of view that arise when a third person narrator moves into the universe of four characters, narrating the same facts under different looks and perspectives. There are four main characters which are assigned these points of view: Laurinda (the slave), Camila (the seductive), Bernardo (the sacristan) and Ramiro (the priest). Each one of these characters represents one segment from the different social classes and, so, their point of view. Laurinda represents the slaves and speaks from the voice of experience. Camila represents the big owners dominant class and, at the same time, lives in submission because she is woman. Bernardo represents the labouring class, the virile man, but poor and ignorant that lives under the ecclesiastical power subjection. Finally, Ramiro, which represents the Catholic Church power. These different discourses are generated from different culture that reveals a particular “speech” space, which the limits converge in the same context and because of these encounter, the conflicts are generated.

Keywords: Narrative focus. Discourse. Representative. Social space.

Referências

BRASIL, Luiz Antonio de Assis. *Manhã transfigurada*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1995.

CANDIDO, Antonio. *A personagem do romance*. In: *A personagem de ficção*. São Paulo, Perspectiva, 1998.

FRIEDMAN, Norman. *O ponto de vista na ficção. O desenvolvimento de um conceito crítico*. São Paulo: Revista USP, n°53, março/maio, 2002, p.166-182.

MOISÉS, Massaud. *A criação literária*. São Paulo: Melhoramentos, 1970.

Discriminação étnico-racial na literatura infanto-juvenil

Jaqueline Silva de Assis Panosso*

Resumo: Este artigo tem a pretensão de demonstrar de que forma a discriminação racial está presente em duas obras infantis de Monteiro Lobato e uma de Erico Veríssimo, buscando uma análise comparativa entre as manifestações raciais dos autores. As obras selecionadas para análise e discussão de autoria de Monteiro Lobato são *Caçadas de Pedrinho* e *Histórias de Tia Nastácia*, a de Erico Veríssimo, *As Aventuras do Avião Vermelho*. O foco da análise concentra-se na avaliação do tratamento dispensado aos personagens negros das obras em questão. Para isto são observadas as expressões depreciativas, a caracterização dos personagens e a valorização destes no contexto social das histórias, valendo-se do estudo da época e da circunstância em que as mesmas foram escritas. A metodologia empregada contempla a pesquisa bibliográfica direcionada às obras literárias concernentes com a temática, principalmente às obras específicas da análise proposta. Após a demonstração da forma discriminatória racial apresentada por cada autor, é verificada a existência de um paralelismo entre as obras, que pode ser observado na representação do negro nas obras estudadas, expresso no tratamento dado a esses personagens pelos referidos autores, influenciados pelo contexto histórico-cultural da época em que viveram. Também são apresentadas alternativas de se trabalhar as questões étnico-raciais dentro do contexto escolar, usando como ferramenta a literatura infantil desses autores, contribuindo assim para a formação de cidadãos conscientes das diversidades culturais.

Palavras-chave: Monteiro Lobato. Érico Veríssimo. Discriminação étnico-racial. Literatura. Infanto-juvenil.

Introdução

A desigualdade racial e o preconceito da sociedade brasileira dos séculos XIX e XX que tanto estigmatizaram os negros, índios e mulatos, ganharam espaço também em nossa literatura infanto-juvenil.

Isto pode ser observado especialmente nas obras dos escritores Monteiro Lobato e Érico Veríssimo que, influenciados pela época pós-abolicionista, retrataram o negro em algumas de suas narrativas de maneira estereotipada. A associação do negro e do universo africano com o primitivismo e a animalização, os estereótipos negativos, o uso de adjetivos depreciativos e a caracterização animalizada dos traços físicos dos personagens negros ocorrem frequentemente nas narrativas desses autores, numa tentativa de perpetuar o racismo que a literatura, por sua função, poderia ajudar a exterminar.

A educação brasileira não pode ficar alheia a tal questão. Diante do grandioso papel da literatura infantil na formação ética e cultural das crianças desse país, sugere-se que todo o material disponível ao alcance das mesmas seja estudado e analisado a fim de se ter consciência do tipo de cidadãos que se está formando. Em especial, devem ser analisadas as obras de consagrados autores como os já citados, pois seguidamente os educadores recorrem

* Acadêmica do curso de Letras da URI campus Frederico Westphalen.

às suas publicações pela influência e destaque que obtiveram no desenrolar histórico da literatura.

O trabalho que segue apresenta estudo histórico e análise comparativa das formas de discriminação étnico-raciais presentes em pelo menos três narrativas infanto-juvenis desses autores, a citar: *Caçadas de Pedrinho*, *Histórias de Tia Nastácia* e *As Aventuras do Avião Vermelho*. Através da avaliação do contexto histórico-social da época em que as mesmas foram escritas, busca-se também encontrar alguma explicação coerente para a forma de tratamento preconceituosa dispensada ao negro.

Por fim, com base na análise global e contextual das obras estudadas, pretende-se apresentar alternativas de utilização das mesmas no âmbito escolar, visando, em última estância, a formação de cidadãos conscientes das diversidades culturais.

Contexto histórico-social

As obras analisadas neste artigo foram produzidas na década de 30 do século XX. Entretanto, o contexto histórico-social de influência sobre os autores estudados compreende desde a metade do século XIX até o findar das primeiras décadas do século XX, época marcada por inúmeras transformações no Brasil, fundamentais nos campos políticos e sociais. Um período caracterizado por inúmeros fatos históricos, tais como o fim da Monarquia e a implantação da República, a elaboração da constituição, substituição do trabalho escravo pelo trabalho assalariado e início da industrialização no Brasil. No âmbito literário, surgiam três novas tendências: o realismo, o naturalismo e o modernismo. No âmbito cultural, a forte desvalorização dos negros refletia-se nas narrativas literárias brasileiras.

Mais especificamente a partir do ano de 1850 é que os negros passaram a fazer parte, como personagens, da literatura brasileira, em razão da Lei Eusébio de Queiros que proibia o tráfico de escravos para o Brasil. Essa lei forçou os escritores a voltarem suas atenções aos escravos e à maneira como os mesmos eram tratados. Todavia, a presença do negro na literatura brasileira só se tornou frequente a partir de 1881, ano em que era inaugurada a fase Realista/Naturalista em nosso país. O negro era retratado nesse período por exageradas descrições de feiura e bestialidade, sendo sua imagem associada ao imoral e ao demônio, uma herança cultural dos tempos da colonização da África pelos europeus em meados do século XV. Os colonizadores, para legitimarem ao mundo a escravidão e a exploração econômica do continente africano, criaram um discurso justificativo no qual descreviam os povos que lá habitavam estereotipadamente.

Em 1888, com a sanção da Lei Áurea pela Princesa Isabel, todos os escravos são libertados. Contudo, a abolição não significou a integração do negro na sociedade brasileira. Eles continuaram a ser tratados como seres inferiores, discriminados por sua cor de pele e classe social e estereotipados como sujos, estúpidos, atrasados, mentirosos, degenerados, imorais, etc. Apesar da condição de livre, muitos escravos continuaram vivendo como servos ou criados.

Na literatura desse momento, a participação de grande parte dos personagens negros também estava restrita a uma função servil: só falavam ou apareciam em cena em situações de subserviência. Seus papéis se reduziam às tarefas da casa e à obediência ao seu patrão.

A participação do negro na literatura nacional foi se modificando de acordo com o panorama político econômico do país. Na necessidade de trabalho escravo eram exaltadas as suas capacidades para o trabalho pesado. No período abolicionista, quando a escravidão era vista como um impasse para o desenvolvimento do país, eram realizados elogios às raízes africanas e aos ideais de liberdade entre os homens. E no período pós-abolicionista, empregaram-se teorias raciais oriundas da Europa que pregavam a ideia de superioridade racial e cultural da raça branca sobre a negra.

Duas dessas teorias vigentes na sociedade intelectual brasileira desse período influenciaram fortemente a literatura: o darwinismo social e o positivismo de Comte, ambas vindas da Europa.

Jefferson André de Jesus Corredor (CORREDOR, 2010) em seu estudo da representação do negro na obra infantil de Monteiro Lobato, nos fala: “Nascido em 1882, Lobato fora educado em um meio acadêmico permeado de doutrinas racistas, como o determinismo evolucionista e o darwinismo social.” É justamente com Monteiro Lobato, em 1920, que se inicia a produção da literatura infanto-juvenil nacional. Percebe-se na sua literatura infantil uma preocupação com as questões nacionais, sociais e morais. Quanto aos negros, em suas narrativas, observam-se caracterizações carregadas de preconceitos e estereótipos semelhantes às encontradas nas suas obras destinadas ao público adulto.

Em geral, na literatura infanto-juvenil nacional desse período pós-colonial a figura dos negros, quando existente, está ligada a estereótipos depreciativos. Nas ilustrações aparecem caricaturizados e animalizados.

Em 1922 começa uma nova fase literária no Brasil, o Modernismo. É a partir desse ano que a imagem do negro começa a ser reabilitada. A sua contribuição no plano cultural

para a construção da identidade brasileira passa a ser reconhecida. Mas ainda não há espaço para a expressão e difusão dessa cultura.

O ano de 1930 é marcado pela Revolução que põem fim a Primeira República. Essa revolução empreendia uma etapa modernizadora do Brasil, abrindo caminho para novas ideias e debates sobre a formação e a identidade do povo brasileiro. A mestiçagem passa de ameaça à solução para o problema do Brasil.

Em 1933 Monteiro Lobato publica *Caçadas de Pedrinho*. Dois anos mais tarde Érico Veríssimo publica *As Aventuras do Avião Vermelho*. E em 1937 é publicado *Histórias de Tia Nastácia* de Monteiro Lobato, cuja única personagem negra, Tia Nastácia, é uma ex-escrava analfabeta. Nessa narrativa percebe-se a influência do positivismo de Comte, quando o autor confronta a cultura de uma personagem negra e analfabeta à cultura erudita de uma personagem branca, letrada, reforçando a ideologia da superioridade branca.

Análise da discriminação racial

Para a análise da discriminação racial nas obras escolhidas, foram considerados os seguintes critérios: semelhanças nas descrições dos personagens negros; associação do negro com personagens antropomorfizados; cor como referência nominal, animalização do personagem negro; restrição do personagem negro a uma função social servil; referência ao personagem negro através de pronomes e adjetivos pejorativos; desprezo a cultura e ao intelecto do personagem negro; preconceito e desrespeito ao universo africano e ridicularização e humilhação dos personagens negros.

Nas três obras analisadas nota-se o tom depreciativo utilizado na descrição dos personagens negros, apresentados com características estereotipadas e constantemente associados à feiúra e a animalização. Esses personagens também são reconhecidos por seus traços fixos, caricaturados, que reforçam a ideologia de que todos os negros são iguais:

- Bem se vê que é preta e beijuda! Não tem a menor filosofia, esta diaba. Sina é o seu nariz, sabe? (LOBATO, 1995).
- É guerra e das boas. Não vai escapar ninguém – nem Tia Nastácia, que tem carne preta. (LOBATO, 2008).

No livro *As Aventuras do Avião Vermelho*, Érico Veríssimo associa a imagem do negro a um personagem antropomorfizado: “Perto dele estava um boneco preto de louça. Era negro de beijola caída e dente arreganhado, parecido com teclado de piano. Fernandinho lhe tinha dado o nome de Chocolate” (VERÍSSIMO, 1983).

Percebe-se o paralelismo dos textos quanto ao uso de adjetivos depreciativos. Ambos os autores animalizam os personagens, caracterizando-os como beijudos. A animalização pode ser confirmada inclusive na explícita passagem do livro *Histórias de Tia Nastácia*: “– Beijo é de boi – protestou Emília. – Gente tem lábios” (LOBATO, 1995).

Nota-se que os atributos físicos que caracterizam os personagens negros assemelham-se aos que caracterizam os animais, destituindo dessa forma o negro da condição de ser humano.

Comparações entre negros e animais são bastante comuns nessas três narrativas. No livro *Caçadas de Pedrinho* o autor compara a personagem Tia Nastácia a um macaco de carvão:

[...] - e Tia Nastácia esquecida dos seus numerosos reumatismos, trepou que nem uma macaca de carvão, pelo mastro de São Pedro acima, com tal agilidade que parecia nunca ter feito outra coisa na vida senão trepar em mastros. (LOBATO, 2008).

Ainda nessa mesma narrativa a personagem Tia Nastácia precisa apresentar provas de que é humana, reivindicando assim, ser tratada como igual: “- Tenha paciência – dizia a boa criatura. – Agora chegou minha vez. Negro também é gente, Sinhá...” (LOBATO, 2008).

Sobre essa animalização do negro, Maria Cristina Soares de Gouvêa (GOUVÊA, 2005) afirma que: “Ao animalizar os personagens negros, os autores reproduziriam uma representação que associava tal inferioridade a uma menor capacidade cognitiva”.

Os personagens negros descritos nas três narrativas também são restritos a uma função social servil. Tia Nastácia é a cozinheira do Sítio do Picapau Amarelo e o boneco Chocolate é o ajudante do personagem principal Fernandinho. Nessas obras o negro continua ocupando a posição servil, mesma posição desprestigiada que ocupava quando ainda era cativo:

O negro segurou o cacho de bananas e a mala do capitão. (VERÍSSIMO, 1983).
Bem se vê que é história contada por negras velhas, cozinheiras. (LOBATO, 1995).
- Arre, menina. Que tanto quer? – respondeu a preta. [...] Tenho de ir cuidar do jantar. (LOBATO, 1995).
Encontrou uma: Tia Nastácia, e ao vê-la sem rodela pensou que fosse cozinheira da gente do governo. (LOBATO, 2008).

Também é recorrente nas obras analisadas os narradores referirem-se aos personagens negros através dos pronomes “negra(o)”, “preta(o)”, “pretura” e “negrão” ao invés de usarem nomes próprios, isto quando não acrescentam adjetivos pejorativos tais como “negra velha”, “velha preta” e “negra beijuda”:

O negro já estava comendo uma banana sem pedir licença ao Capitão. (VERÍSSIMO, 1983).

O avião vermelho, que estava espiando atrás duma choça de palha, veio correndo, deu uma chifrada nas costas do negrão [...]. (VERÍSSIMO, 1983).

Tudo bobagens de negra velha. Nessa história vejo uma feira de negras velhas, cada qual mais boba que a outra [...]. (LOBATO, 1995).

[...] – só aturo essas histórias como estudo da ignorância e burrice do povo. [...] – coisa mesmo de negra beijuda, como tia Nastácia. (LOBATO, 1995).

Depois, voltando-se para Tia Nastácia: - E você, pretura? (LOBATO, 2008).

Assim, observa-se que a identidade desses personagens está diretamente ligada a sua pele negra. A idéia que essas narrativas passam é a de que o branco é o representante natural da condição humana e o negro é a exceção, já que este é diferente dos “humanos” por causa da sua cor. Fica evidente que a cor é o fator determinante da inferioridade biológica do negro, característica que o desqualifica socialmente.

O tratamento, no quesito das funções sociais, destinado aos personagens negros tende à unicidade e a perda de individualidade, já que desempenham um número limitado de atividades sociais, em geral de menor prestígio e poder. Essa forma de discurso, adotada pelos escritores aqui analisados, tende a contribuir na depreciação, inferiorização e desvalorização do negro.

Outro fator que chama atenção é o desprezo e o desrespeito à cultura e ao intelecto do personagem negro. Nas narrativas analisadas observa-se Tia Nastácia, personagem negra de Monteiro Lobato estereotipada como ingênua, ignorante e analfabeta. Nessa condição desfavorecida ela é constantemente alvo das injúrias racistas da boneca Emília, considerada como *alter-ego* de Monteiro Lobato.

Em *Histórias de Tia Nastácia* esse desprezo é evidenciado na maneira como o autor coloca em contato as duas formas distintas de cultura presente na narrativa, a cultura popular representada por Tia Nastácia, negra analfabeta que conta histórias folclóricas provenientes da tradição oral, e a cultura erudita de seus ouvintes, Pedrinho, Narizinho, Emília e Dona Benta, consumidores exigentes da cultura escrita. Ao final de cada história esses ouvintes criticam e desvalorizam a imaginação e a criatividade popular:

Tia Nastácia é o povo. Tudo que o povo sabe e vai contando de um para o outro, ela deve saber. (LOBATO, 1995).

O povo... Que é o povo? São essas pobres tias velhas, como Nastácia, sem cultura nenhuma, que nem ler sabem e que outra coisa não fazem senão ouvir as histórias de outras criaturas igualmente ignorantes, e passá-las para outros ouvidos, mais adulteradas ainda. (LOBATO, 1995).

No livro *Caçadas de Pedrinho* a inferioridade sociocultural da personagem Tia Nastácia é destacada na maneira como ela se expressa. Devido a sua baixa escolaridade, ela

não tem recurso verbal e domínio da língua portuguesa. Seu vocabulário é restrito ao conhecimento que ela tem do mundo: “- Corra, Sinhá! – gritou para dentro. – Venha ver o “felômeno” que aconteceu com a criançada. Está tudo pernilongo!...” (LOBATO, 2008).

Acentua-se ainda mais o preconceito e o desrespeito a cultura e ao universo africano na imagem que os autores aqui estudados fazem da África, dos africanos e de seus descendentes.

A imagem do universo africano que esses livros transmitem é a de um país pobre e sem desenvolvimento. Habitado por negros primitivos e irracionais que vivem em meio à floresta cheia de animais selvagens. Dessa forma, declarando erroneamente que a África é um país e não um continente, com uma população com os mesmos traços físicos, cultura e religião, induzindo o conceito de que todos os africanos são idênticos.

Essa estereotipia é visível no livro *As Aventuras do Avião Vermelho*, pois os africanos aparecem caracterizados como uma população primitiva que vive em tribos e moram em choças de palhas. São fisicamente assemelhados a macacos. Expressam-se aos berros e aos pulos. O autor Érico Veríssimo ainda insinua que a língua falada na África não é de gente animalizando os idiomas africanos:

Desceram na África, mas foram muito sem sorte. Caíram bem no meio de uma aldeia de selvagens. Os selvagens pareciam gigantes perto dos exploradores. Cercaram os nossos valentes e começaram a gritar. Nunca tinham visto gente tão pequenina. O chefe – um negro com cara de macaco [...]. (VERÍSSIMO, 1983).
Chocolate compreendeu o plano. Começou a falar africano. Dava pulos e gritava: - Balalão-gum-bamba-lum! (VERÍSSIMO, 1983).
Chocolate pensou um pouco. Depois repetiu para Fernando, em língua de gente, o que o chefe negro tinha dito. (VERÍSSIMO, 1983).

No livro *Caçadas de Pedrinho*, a África aparece condicionada como lugar de origem de animais ferozes:

Desde essa aventura ficou Pedrinho com mania de caçadas – mas caçadas de feras africanas. Queria leões, tigres, rinocerontes, elefantes, panteras e queixava-se a Dona Benta (como se a boa senhora tivesse culpa) da pobreza do Brasil a respeito de feras. Chegou a propor-lhe que vendesse o Sítio para comprar outro, bem no centro de Uganda, que é a região da África mais rica em leões. (LOBATO, 2008).

Alternativas de utilização das obras na escola

A discriminação é certamente um tema que deve ser trabalhado em sala de aula, como forma de humanização e formação de cidadania. Para que isto aconteça de forma eficaz, é necessário inicialmente que os professores sejam preparados para este fim, que saibam reconhecer as diferenças histórico-culturais que fazem com que hoje existam tantas discriminações e desigualdades sociais. Segundo Eliane dos Santos Cavalleiro

(CAVALLEIRO, 2005), “uma educação anti-racista não só proporciona o bem-estar do ser humano, em geral, como também promove a construção saudável da cidadania e da democracia brasileiras.”

Uma primeira alternativa de se trabalhar as questões étnico-raciais dentro do contexto escolar seria a intervenção no sentido de suprimir ou alterar os trechos que depreciam o negro. Em outras palavras, adequar as obras infantis dedicadas às escolas, ao contexto cultural brasileiro, levando em conta o público ao qual essas obras se destinam.

Uma segunda alternativa compreenderia a adequação da obra que apresenta preconceitos e estereótipos. Isso se daria através de nota explicativa inserida no texto de apresentação contendo esclarecimentos ao leitor sobre a presença de estereótipos raciais na literatura infanto-juvenil.

Uma terceira alternativa seria o professor assumir a postura de agente transformador da realidade das crianças. Para tal, as questões como racismo seriam abordadas na escola fazendo parte do currículo escolar, sob a tutela do educador.

A lei 10.639, de nove de janeiro de 2003, tornou obrigatório o ensino sobre História e Cultura Afro-Brasileiras, alterando, assim, a Lei 9.394 que estabelece as Diretrizes e Bases da Educação ao incluir a obrigatoriedade do ensino dessa temática nos estabelecimentos de ensino fundamental e médio, públicos e privados.

Dentro da perspectiva de educação que considera os direitos humanos, deve ocorrer uma capacitação dos professores para que possam trabalhar questões sobre o preconceito e a discriminação na sociedade e no cotidiano escolar. Essa capacitação pode acontecer através de oficinas pedagógicas e estratégias didáticas.

Segundo essa perspectiva Kabengele Munanga afirma que:

[...] cabe uma formação específica para o professor de Ensino Fundamental, com o objetivo de fundamentá-lo para uma prática pedagógica, com as condições necessárias para identificar e corrigir os estereótipos e a invisibilidade constatados nos materiais pedagógicos, especificamente nos textos e ilustrações dos livros didáticos. (MUNANGA, 2005).

Por fim, uma alternativa harmonizadora de todas as anteriormente apresentadas seria a contextualização obrigatória de toda a obra discriminatória e estereotipada como primeira prerrogativa condicionada a sua utilização somente mediante a comprovação de educadores que tenham compreensão dos processos geradores do racismo brasileiro. Assim, estas obras chegariam aos estudantes somente quando este cenário estivesse preparado.

Considerações finais

A análise de discriminação étnico-racial na literatura infanto-juvenil de Érico Veríssimo e Monteiro Lobato permite concluir que a linguagem utilizada nas narrativas está claramente carregada de mensagens preconceituosas que propagam estereótipos negativos em relação ao negro e ao universo africano.

A mensagem que essas narrativas passam é a de que se você é negro então você é feio e inferior. É inferior porque é diferente, já que os padrões de normalidade são representados pelos personagens brancos.

De todo o exposto, o que se conclui é que dentro da literatura infanto-juvenil do século XIX e do início do século XX a presença insuficiente, insistente ou estereotipada do negro é comum, e a linguagem utilizada respeita o contexto histórico-social em que foram escritas. A possível justificativa para a criação desses personagens negros estereotipados, com base na análise aqui apresentada, seria a imagem do negro criada no período de dominação dos europeus sobre os africanos e posteriormente utilizada aqui no Brasil escravocrata, que perdurou para além do período pós-abolicionista.

Um ponto positivo das obras analisadas é que suas narrativas colocam as crianças em contato com a diversidade de etnias, que não deixa de ser uma forma de enriquecimento cultural. No entanto, quando se trata da questão da utilização destas obras na escola, é necessário que se desencadeie um processo que compreenda a contextualização obrigatória de todo o livro discriminatório e estereotipado como primeira prerrogativa, condicionada a sua utilização somente mediante a comprovação de que os educadores tenham compreendido os processos geradores do racismo brasileiro.

Abstract: This article has the pretension of demonstrating in that way the racial discrimination is present in two infantile works of Monteiro Lobato and one of Érico Veríssimo, looking for a comparative analysis between the authors' racial manifestations. The works selected for analysis and discussion of Monteiro Lobato are *Caçadas de Pedrinho* and *Histórias de Tia Nastácia*; the work of Érico Veríssimo, *As Aventuras de Avião Vermelho*. The focus of the analysis concentrates on the evaluation of the treatment released the black characters of the works in subject. For this the depreciative expressions, the characters' characterization and the valorization are observed in the social context of the histories, considering the study of the time and of the circumstance in that it were written. The used methodology contemplates the bibliographical research addressed to the concerning literary works with the theme, mainly to the specific works of the proposed analysis. After the demonstration in the racial discriminatory way presented by each author, the existence of a parallelism is verified among the works, that it can be observed in the black's representation in the studied works, expressed in the given treatment the those characters for the referred authors, influenced by the historical-cultural context of the time in that they lived. Also alternatives are presented of working the ethnic-racial subjects inside of the school context, using as tool those authors' infantile literature, contributing to the formation of citizens conscious of the cultural diversities.

Keywords: Monteiro Lobato. Érico Veríssimo. Ethnic-racial discrimination. Literature. Infantile-juvenile.

Referências

CAVALLEIRO, Eliane dos Santos. Introdução. In: Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade (Org.). *Educação anti-racista: caminhos abertos pela Lei Federal nº 10.639/03*. Brasília: Ministério da Educação, 2005.

CORREDOR, Jefferson André de Jesus. *A representação do negro na obra infantil de Monteiro Lobato*. 2010. Disponível em: <<http://www.filologia.org.br/cluerj-sg/anais/iv/completos%5Cmesas%5CM5%5CJefferson%20Andr%C3%A9%20de%20Jesus%20Corredor.pdf>>. Acesso em: 11 abr. 2011.

GOUVÊA, Maria Cristina Soares de. Imagens do negro na literatura infantil brasileira: análise historiográfica. *Educação e Pesquisa*, São Paulo, n. 1, jan./abr. 2005. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S1517-97022005000100006&lng=en&nrm=iso&tlng=pt. Acesso em: 27 mar. 2011.

LOBATO, Monteiro. *Caçadas de Pedrinho*. São Paulo: Globo, 2008.

_____. *Histórias de tia Nastácia*. 32. ed. São Paulo: Brasiliense, 1995.

MUNANGA, kabengele (Org.). *Superando o racismo na escola*. 2. ed. Brasília: MEC-SECAD, 2005.

VERÍSSIMO, Érico. *As aventuras do avião vermelho*. 16. ed. Porto Alegre: Globo, 1983.

Transculturación narrativa e heterogeneidade: um estudo comparativo entre José María Arguedas e João Guimarães Rosa

João Paulo Partala*

Resumo: João Guimarães Rosa e José María Arguedas, dois escritores de nacionalidades diferentes, de línguas diferentes, porém possuem uma característica comum: a heterogeneidade. Arguedas procurou estabelecer em sua literatura a ligação entre dois mundos, o quéchua com suas características mágicas, suas crenças ligadas à natureza e a sua literatura predominantemente oral, já que o quéchua não possuía representação gráfica e a tradição européia, traduzida pela língua espanhola, pela base do romance francês, pelo modernismo capitalista e pelo catolicismo. Guimarães em sua literatura também estabelece a ligação entre dois mundos, o moderno e o arcaico ou o sertanejo, o homem rústico com seu apego a terra e a natureza, e o homem erudito, letrado, representante também do modernismo capitalista e da tradição européia. Nesse trabalho procuro utilizar como embasamento teórico os pressupostos sobre heterogeneidade de Polar (2000), crítico peruano especialista na área, além dos preceitos sobre transculturación e transculturación narrativa de Ortiz (1940) e Rama (1982). Essa aproximação busca contribuir trazendo à discussão dois autores de suma importância para a Literatura Latino-americana, principalmente nesse ano em que se comemoram os cem anos do nascimento de José María Arguedas e ao revisitarmos sua obra, nos deparamos com temas ainda atuais de luta pela causa social.

Palavras chave: Heterogeneidade. Transculturación Narrativa. Literatura Latino-Americana.

No início do século XX nasceram dois escritores que mudariam a perspectiva da literatura de seus países e da Literatura Latino Americana, José María Arguedas e João Guimarães Rosa, peruano de 1911 e brasileiro de 1909 respectivamente. Possuíam trajetórias semelhantes em diversos aspectos, principalmente no literário. Ambos se preocuparam com as mazelas sociais e com as classes menos favorecidas. Rosa, por exemplo, depois de tornar-se médico, exerce a profissão em Itaguara, cidade muito pobre em que tenta mudar o mundo, percebendo a impossibilidade de seu desejo descobre que poderá fazê-lo através da escrita. Arguedas, sofre alguns abusos durante a infância e acaba sendo acolhido pelos colonos indígenas da fazenda de sua madrastra, acolhimento esse que desperta desde menino o sentimento por essa classe desfavorecida da sociedade peruana, já adulto percebe que através da literatura pode disseminar seus pensamentos reivindicatórios para o mundo.

Cultura erudita ou sertaneja, cultura quéchua ou espanhola? Por essas dicotomias se aproximam esses autores. Além dessas relações literárias existia entre os autores uma relação pessoal, uma aproximação justamente pela história de vida e literatura semelhantes, que temos acesso através de alguns diários de Arguedas, não entrarei nesses méritos, até pela extensão reduzida do trabalho.

* Mestrando em Estudos Literários do programa de Pós Graduação em Letras da Universidade Federal do Paraná.

Transculturização e Transculturação Narrativa

Peru e Brasil são dois países que sofreram colonização européia, foram dominados por Espanha e Portugal respectivamente. Devido à colonização, a cultura desses países foi formada e ganhou corpo através dos choques culturais, através do processo conhecido por Transculturação, nomeado por Ortiz (1940):

Entendemos que o vocábulo transculturização expressa melhor o processo de transição de uma cultura para outra, porque este processo não consiste somente em adquirir uma cultura diferente, o que, a rigor, significa o vocábulo anglo-saxão *acculturation*, porém o processo implica também, necessariamente, na perda, no desenraizamento de uma cultura anterior, o que se poderia chamar de uma desculturização parcial, e, além do mais, significa a criação conseqüente de novos fenômenos culturais, que se poderiam denominar neo-culturização. (ORTIZ, 1940, p. 16).

Ortiz (1940) define assim o processo ocorrido nas Américas. No caso do Peru, temos o choque entre a cultura dominadora espanhola e a autóctone quéchua. Já no Brasil, em primeira instância somos levados a creditar a formação de nossa cultura ao processo de aculturação, pois os povos autóctones brasileiros eram divididos em inúmeras tribos, com várias línguas e crenças diferentes. Mas, apesar da dizimação desses povos, muito dessas culturas acabaram se misturando a cultura dominadora, seja na língua, na culinária ou nos costumes cotidianos. A esse processo de assimilação de culturas também chamamos transculturização.

Ortiz (1940) divide o processo de transculturização em quatro etapas, a saber: fase hostil, fase transigente, fase adaptativa e por último a fase reivindicadora. Na fase hostil, temos o contato inicial entre duas culturas diferentes, em que na maioria dos casos ocorrem lutas. A segunda fase pode ser chamada de rendição, percebendo que a resistência o levaria ao extermínio, deixa-se ser subjugado.

A terceira fase, a de adaptação, é quando o indivíduo que foi subjugado pelo opressor domina o novo idioma, aprende a nova cultura a ele imposta e se fortalece política e culturalmente a ponto de partir para a última fase, quando já não pode mais ser totalmente oprimido, por ter força igual ou maior que o dominador. É nessa fase que se dá início as revoluções sociais e políticas e o afloramento dessas culturas que pensavam estar extintas.

Certamente os preceitos de Ortiz parecem ser muito generalizantes, até porque estabelece essas relações tendo em vista Cuba, seu país, e o confronto afro-espanhol. Quando tratamos dos outros países da América Latina é necessário fazer algumas transposições e adaptações, como nas relações entre o quéchua e espanhol no Peru, ou o guarani e o espanhol

no Paraguai, e até mesmo o português e o tupi juntamente com as demais centenas de línguas indígenas brasileiras.

A transposição mais interessante é a que fez Ángel Rama quando a partir dos estudos já analisados de Ortiz escreve *Transculturación Narrativa na América Latina* em 1982. É interessante pensar as trajetórias da crítica de uma maneira transversa, Ortiz cria o termo transculturación, Rama o transpõe a literatura e, além disso, é influenciado pelo Manifesto Regionalista de Freyre, e ainda referindo-se similarmente ao mesmo processo, Candido chama-o de mestiçagem. Para Rama a literatura produzida na América Latina no séc. XX é resultado do processo de transculturación. Toma-se o modelo da literatura europeia, juntamente com sua linguagem erudita, seja ela lusa ou hispana, e acrescenta-se o modelo tido como regionalista, com a linguagem local, com as características locais. Dentro desta transculturación que ocorre na Literatura Latino-Americana, Rama uniformiza a relação estabelecendo regionalista em contraposição à cosmopolita:

[...] el regionalismo no sólo encontraba la oposición de las propuestas capitalinas oficiales que buscaban la unidad sobre modelos internacionales que implicaban la homogeneización del país, sino también de las propuestas no oficiales, heterodoxas u opositoras, que registraban también una apreciable dosis de internacionalismo. (RAMA, 1982, p. 24).

Ainda segundo o crítico quatro escritores teriam alcançado esse processo com sucesso: João Guimarães Rosa com *Grande sertão: veredas* em 1956; Gabriel García Márquez com *Cien años de soledad* em 1967; Juan Rulfo com *Pedro Páramo* em 1955; e José María Arguedas com *Los ríos profundos* em 1958.

Para o crítico uruguaio, a modernização e em consequência disso as ideias vanguardistas constituíram as chamadas “forças externas” que se chocaram ao regionalismo e transformaram os autores no que chamou de “regionalistas-plásticos” ou “continuadores-transformadores”, ou ainda de “transculturadores”.

Em uma trajetória rápida, vale ressaltar as três propostas ou níveis da transculturación narrativa de Rama. Sobre o primeiro nível, a língua, salienta:

No se trata de un registro fonético, sino de una reconstrucción sugerida por el manejo de un léxico regional, deformaciones fonéticas dialectales y, en menor grado, construcciones sintácticas locales. Esa lengua, como ya observo Rosemblat, está colocada en un segundo nivel, separada de la lengua culta y “modernista” que aún usan los narradores, e incluso es condenada dentro de las mismas obras [...] (RAMA, 1982, p. 40).

O crítico ainda pondera que nesse meio tempo do processo transculturador os escritores, como Cortázar, por exemplo, optaram por utilizar a linguagem considerada

regional apenas nas falas dos personagens, já a fala do narrador continuava a obedecer aos preceitos da normatização, acredito que talvez por medo de que a obra fosse mal recebida. Esse primeiro nível é perceptível na maioria das obras dos escritores João Guimarães Rosa e José María Arguedas. Em *Noites do Sertão*, uma das três divisões do *Corpo de Baile*, pode se verificar já no início do conto *Dão-Lalalão* o narrador utilizando uma língua portuguesa diferente da normativa:

Soropita, a bem dizer, não esporeava o cavalo: tenteava-lhe de leve e leve o fundo do flanco, sem premir a roseta, vezes mesmo só com a borda do pé e medindo mínimo achêgo, que o animal, ao parecer, sabia e estimava. [...] (ROSA, 2001, p. 27).

Percebe-se que a linguagem do narrador é um misto da linguagem normativa com os elementos comuns a vida sertaneja, de maneira que pode ser compreendida por qualquer leitor, tenha conhecimento ou não desse mundo. Arguedas por sua vez também possuía uma língua própria em suas obras. A partir de uma mistura do espanhol normativo e da língua quéchua, define uma linguagem em que tenta promover o entendimento de todas as partes, porém ele mesmo reconhece ser um ofício impossível, já que não conseguiria traduzir os sentimentos quéchuas para a língua espanhola e nem o revés. Podemos observar o mesmo fenômeno do narrador de *Dão-Lalalão* em *Yawar Fiesta* de Arguedas:

En otros tiempos, todos los cerros y todas las pampas de la puna fueron de los comuneros. Entonces no había mucho ganado en Lucanas; los mistis no ambicionaban tanto los echaderos. La puna era para todos. No había potreros con cerco de piedra, ni de alambre. [...] (ARGUEDAS, 1983, p. 78).

O segundo nível que estipulou Rama foi a estruturação literária. Para o crítico a língua e a estruturação literária não se separam, e essa estruturação é formada do choque das ideias modernizadoras (para Rama, modernização é sinônimo de estruturação europeia e tradição é sinônimo da cultura regional) e da tradição regional. Além disso, em caso de unificação ao invés de heterogeneização nesse choque teríamos uma singularização estilística, o que não ocorreu e desencadeou as literaturas heterogêneas que veremos mais adiante. Rama pondera que Guimarães conseguiu boas soluções para esse choque:

[...] la operación literaria es la misma: se parte de una lengua y de un sistema narrativo popular, hondamente enraizados en la vida sertaneja, lo que se intensifica con una investigación sistemática que explica la recolección de numerosos arcaísmos lexicales y el hallazgo de los variados puntos de vista con que el narrador elabora el texto interpretativo de una realidad y se proyectan ambos niveles sobre un receptor-productor (Guimarães Rosa) que es un mediador entre dos orbes culturales desconectados: interior-regional y el externo-universal. (RAMA, 1982, p. 46).

A função de mediador entre regional e universal acaba com a teoria de que ambos escritores aqui tratados eram regionalistas. Muitos críticos tacharam ferrenhamente Arguedas de ultra-regionalista, porém não percebiam essa mediação entre os dois mundos, o interno e o externo, não percebiam a concepção universalizadora. Tanto Guimarães como Arguedas escreveram em um sentido oposto ao que se imaginava para uma escrita regionalista, o movimento de suas literaturas era centrífugo, ou seja, projetava-se para fora. O que nos leva ao terceiro nível proposto por Rama, o da cosmovisão. Esse é o nível em que os transculturadores estabeleceram e desenvolverão suas ideias a ponto de resistir às mudanças homogeneizadoras da modernização. É nessa fase em que a literatura desses autores toma uma dimensão diferente das demais e alcançam destaque por mostrar a multiplicidade cultural da América Latina.

Heterogeneidade

As literaturas heterogêneas [...] se caracterizam pela duplicidade ou pluralidade dos signos socioculturais do seu processo produtivo: trata-se em síntese, de um processo que tem pelo menos um elemento não coincidente com a filiação dos outros, e que cria necessariamente uma zona de ambiguidade e conflito. (POLAR, 2000, p. 162).

Seguindo as transposições, passamos pelas premissas dos antropólogos em âmbito geral, pelos críticos literários sobre a transculturação, e chegamos às literaturas heterogêneas. Na linha crítica de Polar (2000), as literaturas heterogêneas são herdadas do processo de transculturação, por isso a necessidade de uma prévia sobre o assunto.

O processo de heterogeneidade não é novo, e muito menos próprio dos países latino-americanos, ele já havia ocorrido muito tempo antes na Europa. Mas, sem mais delongas, me deterei a nossa realidade literária latino-americana.

Segundo o crítico peruano, a primeira fase da heterogeneidade envolve o conflito entre escrita e oralidade, como exemplo utiliza a Crônica de Cajamarca que consiste no diálogo entre o padre Vicente Valverde e Atahualpa na tarde de 16 de novembro de 1532, fato que da origem a nossa literatura¹. Esse acontecimento é narrado por dois escritores mestiços Felipe Guamán Poma de Ayala, que vive na América e em seus escritos toma a parte dos indígenas, e pelo Inca Garcilaso de la Veja que vive na Europa e toma um partido voltado a mediação, esses seriam os primeiros escritores heterogêneos de que se tem conhecimento.

¹ Quando me refiro a nossa literatura faço uma alusão generalizada a Literatura Latino-Americana, sem levar em consideração o processo próprio de cada país.

Muitos escritores dos períodos entre pós-colonial e modernismo produziram literaturas heterogêneas, porém praticamente todas acabaram por esbarrar em conflitos e foram inseridas em alguma subcategoria. Porém dois escritores destacaram-se por ultrapassar as linhas do conflito e estabelecer uma nova forma literária, Arguedas e Guimarães Rosa. Segundo Soares (2007):

Em Rosa, entretanto, não se verificam estas inconsistências. O encontro entre cultura sertaneja e tradição erudita européia aqui não resulta canhestro. Em sua obra os elementos de natureza diversa reúnem-se numa fusão perfeita, que não deixa ver pontos de solda. (SOARES, 2007, p. 9).

O conflito entre as duas culturas foi ultrapassado por Guimarães principalmente porque o autor conhecia os dois mundos com que estava lidando, como pondera Soares. Esse conhecimento, e porque não autoconhecimento, dá autoridade ao autor para trabalhar sem riscos com os elementos das suas culturas, aí está o perfeccionismo da teoria da heterogeneidade de Polar, juntar duas propostas diferentes e produzir uma obra uniforme. No caso de Rosa, seu trabalho foi facilitado pelas questões concernentes à língua. Quando falamos sobre o processo ocorrido na obra de Guimarães salientamos a relação de duas culturas internas da língua portuguesa, mesmo que a erudição seja de cunho europeu e a sertaneja seja genuinamente brasileira, temos todas as relações dentro do mesmo idioma. No caso da obra arguediana, além das questões sociais, das relações de erudição e o andino, temos a questão principal e extremamente complexa das línguas espanhola e quéchua.

No entanto, a questão da língua é a diferença mais marcante entre os autores, que os caracteriza com a sua literatura nacional, no demais, existe muita semelhança. O próprio José María ao receber um prêmio literário Inca Garcilaso de la Vega diz:

Contagiado para siempre de los cantos y los mitos, llevado por la fortuna hasta la Universidad de San Marcos, hablando por la vida el quechua, bien incorporado al mundo de los cercadores, visitante feliz de grandes ciudades extranjeras, intenté convertir en lenguaje escrito lo que era como individuo: un vínculo vivo, fuerte, capaz de universalizarse, de la gran nación cercada y la parte generosa, humana, de los opresores. [...] (ARGUEDAS, 1997, p. 257).

Arguedas também possui a relação direta de Rosa. Viveu em meio aos indígenas quéchuas, trabalhou até a morte por sua cultura e por seus direitos como cidadãos peruanos, assim como Rosa trabalhou pelos desvalidos em Itaguara, e continuou lutando pela cultura sertaneja em sua literatura até a morte. Não há dúvidas que a relação de Arguedas era um pouco mais profunda e interior do que a de Rosa, mas vale ressaltar que os contextos para a propostas dos autores era diferente, sendo assim um julgamento de valores e intenções estaria fadado a aproximar-se do erro.

Diferenças a parte, a situação do sertanejo retratada por Guimarães e a do indígena retratada por Arguedas são muito semelhantes. Segundo Soares

O sertão – mais profundo na geografia e no arcaísmo de seus usos e costumes – é lugar onde bandos de jagunços têm livre trânsito e percorrem latifúndios e terras devolutas prestando serviços aos grandes proprietários e se envolvendo em grandes batalhas, como as que são narradas em *Grande sertão: veredas*. (SOARES, 2007, p. 11).

Soares ainda diferencia o sertão dos gerais. Segunda a autora os gerais diferencia-se do sertão, descrito acima pela ausência do jagunço, a defesa e a reprodução das terras é feita pela exploração dos lavradores e vaqueiros, local onde se passam os contos do Corpo de Baile. A convivência com a miséria e com a condição dos habitantes dos gerais é representada em sua literatura, em cada um de seus personagens.

Arguedas por sua vez possui uma relação bastante direta com a causa indígena, assim como Guimarães também conviveu com eles, porém na infância quando praticamente foi educado na língua e costumes quéchuas e também posteriormente em seus trabalhos como etnógrafo. Por muitos anos o autor dedicou-se, extra-literariamente, ao estudo da cultura quéchua, principalmente no relacionado à língua e ao folclore. Assim como Soares pondera que a heterogeneidade de Guimarães não produziu inconsistências, a de Arguedas também não produziu. Após 18 anos de estudos de campo, de imersão entre as várias comunidades quéchuas, o etnólogo conclui que uma tradução direta entre as línguas envolvidas estava fora de questão, era impossível. Então apelou para a literatura criando uma linguagem própria, heterogênea, em que da melhor maneira possível pudesse transcrever as emoções e sensações entre as duas culturas. Um processo complexo, já que a literatura quéchua consistia em canções e poesias, predominantemente orais, já que a língua não possuía sistema gráfico, sendo necessária a adaptação ao sistema proveniente do espanhol.

Em suas obras Guimarães descreve uma sociedade patriarcal regida pelas regras do catolicismo que prega a pureza e a abominação do pecado. Essa sociedade tem em sua centralidade a figura do latifundiário, que com “mão forte” coordena tudo e todos ao seu redor, na obra de Rosa sempre aparece como “senhor” a quem todos devem respeito e temor. O sertanejo ocupa uma posição de inferioridade, sofrendo com os abusos, são oprimidos pelo “senhor” e não podem fazer muito por medo de represálias, como perder seu meio de sustento e até mesmo a morte. O que infelizmente não mudou muito nos cinquenta anos que se seguiram desde suas publicações.

Guimarães, mesmo sem pertencer a essa realidade diretamente, prefere a perspectiva do sertanejo em suas obras. Além disso, refere-se muito ao poder e a força da terra e exalta a natureza, não como os nacionalistas românticos, mas como sertanejo que vive desses elementos.

A sociedade descrita por Arguedas é semelhante à de Rosa. Temos no centro a figura do *gamonal*, que detinha os poderes políticos, econômicos e religiosos dos pequenos distritos andinos. Formando uma pequena pirâmide, logo abaixo se encontrava o cidadão peruano branco, que exercia as funções principais na política, polícia e no comércio da região; seguidos a eles encontramos os mestiços que desempenhavam as funções básicas, eram mal remunerados e geralmente viviam em pequenas colônias próximas a casa grande para facilitar a prestação de serviços ao gamonal.

Quase na base da pirâmide encontramos o indígena que vivia no interior das fazendas e era responsável pelo cultivo da terra e criação dos animais, também viviam em pequenas colônias, e na base dessa relação estava uma figura muito presente nas obras arguedianas, inclusive ganhou destaque em um de seus contos, o *pongo*. Esse índio era um serviçal em regime de escravidão, vivia de favores aos *gamonales* em troca de comida. Arguedas escreveu um conto em homenagem a essa figura intitulado *El sueño del pongo*.

Resumen: João Guimarães Rosa y José María Arguedas, dos escritores de nacionalidades distintas, lenguas distintas, pero tienen una característica común: la heterogeneidad. Arguedas buscó establecer en su literatura el enlace entre dos mundos, el quechua con sus características mágicas, sus creencias envueltas a la naturaleza y su literatura predominantemente oral, ya que el quechua no poseía representación gráfica ni la tradición europea, traducida por la lengua española, por la base del romance francés, por el modernismo capitalista y por el catolicismo. Guimarães en su literatura también establece un enlace entre dos mundos, el moderno y el arcaico o el “sertanejo”, el hombre simple con su apego a la tierra y a la naturaleza; y el hombre erudito, letrado, representante del modernismo capitalista y de la tradición europea. En este trabajo busco utilizar como base teórica los presupuestos sobre la heterogeneidad de Polar (2000), estudioso peruano especialista en el área, además de los presupuestos sobre transculturación y transculturación narrativa de Ortiz (1940) y Rama (1982). Ese acercamiento pretende contribuir trayendo a discusión dos autores de muchísima importancia para la Literatura Latinoamericana, principalmente en ese año en que se conmemora el centenario del nacimiento de Arguedas, y al visitar su obra, aun podemos observar los temas actuales de la lucha por las causas sociales.

Palabras-clave: Heterogeneidad. Transculturación Narrativa. Literatura Latinoamericana.

Referências

ARGUEDAS, José María. *El Zorro de Arriba y el Zorro de abajo*. Edición crítica Eve-Marie Fell. São Paulo: Scipione Cultural, 1997.

_____. *Los Ríos Profundos*. Madrid – Espanha: Catedra, 2006.

_____. *Yawar Fiesta*. In: ARGUEDAS, José María, *Obras Completas tomo II*. Lima – Peru: Editorial Horizonte, 1983.

- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- _____. Literatura e subdesenvolvimento. In: _____. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.
- CHIAMPI, Irleamar. *O realismo maravilhoso: forma e ideologia no romance hispano-americano*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.
- ORTIZ, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar: Advertencia de sus contrastes agrarios, económicos, históricos y sociales, su etnografía y su transculturación*. Yale: Cátedra, 1940.
- PIVA, Luiz Guilherme. A sofreguidão modernizadora ou a tirania do atraso. In: _____. *Ladrilheiros e semeadores*. São Paulo: Departamento de Ciência Política da USP, 2000. (34)
- POLAR, Antonio Cornejo. *O condor voa: literatura e cultura latino-americanas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.
- RAMA, Angel. *Literatura, cultura e sociedade na América Latina*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.
- _____. *Transculturación Narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI, 1982.
- ROSA, João Guimarães. *Corpo de Baile*. v. 1. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.
- _____. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- _____. *Noites do Sertão*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- _____. *No Urubuquaquá, no Pinhém*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- SOARES, Cláudia Campos. Considerações sobre Corpo de baile. In: ITINERÁRIOS, 25. Araraquara, 2007.

Acervos literários e a genética textual: o processo em estudo de um inédito de Moacyr Scliar

Joseane Camargo*

Resumo: O escritor Moacyr Scliar é um dos autores cujo acervo literário, que está sob os cuidados do DELFOS/PUCRS, reúne várias caixas com manuscritos, notas, esboços, roteiros; rastros de seu processo de escritura. No entanto, para que se possa analisar um texto em estado nascente, o especialista em crítica genética precisa passar por uma primeira etapa de seu trabalho de estudo que, de acordo com Pierre-Marc de Biasi (2010) consiste em analisar os manuscritos, classificá-los, decifrá-los. Assim, por meio de uma metodologia da pesquisa em Crítica Genética será possível observar os passos seguidos para constituir o dossiê genético de um inédito de Moacyr Scliar, encontrado no acervo. Neste trabalho, apresentarei os procedimentos para a delimitação do *corpus* de trabalho denominado prototexto.

Palavras-chave: Genética textual. Criação Literária. Moacyr Scliar. Prototexto.

Toda obra resulta de um concurso de forças aplicadas a um trabalho.

Philippe Willemart

A formação de um dossiê genético¹ depende dos documentos de processo presentes nos arquivos que o pesquisador encontra de determinado texto ou obra editada que ele se propõe estudar. De acordo com de Biasi, “a análise dos manuscritos literários não é literária, não é normativa: ela se interessa tanto pela ‘grande literatura’ quanto pelas obras menores, tanto pelos textos canônicos quanto pelos esquecidos, cujos arquivos - e sua possível exumação - estão justamente em pauta” (2010, p. 11). Assim, essa “exumação dos arquivos” é uma das primeiras etapas do trabalho do geneticista. Ainda sob os dizeres de Pierre-Marc de Biasi:

Essa exploração (dos arquivos) recém começou: em trinta anos, algumas centenas de obras foram geneticamente analisadas – sobretudo no campo romanescos, um dos mais acessíveis e ricos em manuscritos, e que nos servirá de modelo neste livro -, mas os arquivos ocidentais continuam repletos, em dezenas de milhares de fantásticos dossiês de gênese, ainda totalmente inéditos, nos quais se exerceu a criação literária em todos os gêneros. (BIASI, 2010, p. 12).

Antes, claro, para que o pesquisador possa encontrar alguns desses tesouros, é preciso escolher um autor e uma obra para observar os percursos de sua escrita por meio dos

* Mestranda em Teoria da Literatura no Programa de Pós-Graduação da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS).

¹ De acordo com Almuth Grésillion, o dossiê genético consiste num conjunto de todos os testemunhos genéticos escritos, conservados de uma obra ou de um projeto de escritura, e classificado em função de sua cronologia das etapas sucessivas.

materiais que integram seu acervo. O autor Moacyr Scliar é um dos trinta e cinco nomes cujos documentos de processo estão disponíveis para pesquisa no DELFOS/PUCRS² e agrupam diversas caixas com um vasto material composto por rascunhos, roteiros, esboços, cadernos de notas, manuscritos autógrafos, datiloscritos, originais, correspondências, etc.

Dentre todo esse material de obras consagradas e conhecidas do grande público, me deparei com um conjunto de quatro datiloscritos, sem rasuras, sob o título de *Amigos*, idênticos, diferenciados apenas por algarismos romanos acrescentados entre parênteses ao lado do título (de II ao V). Num primeiro momento, pensei que se tratasse de diferentes versões de um mesmo conto, conforme pude verificar no Livro Tombo³.

Ao ter esses datiloscritos em mãos, percebi que eram textos diferentes e a minha primeira reação foi de abandonar aquele material ao limbo em que se encontrava. Contudo, a procura por um objeto de estudo continuou e retornando ao Livro Tombo pude verificar que sob o título de *Amores* haviam dois textos, também acrescentados com algarismo romano, mas referentes a *Amores I e II*.

Apesar de ter abandonado aqueles primeiros datiloscritos para um possível trabalho, percebi que se tratavam de textos inéditos do autor, mas que infelizmente não nos forneciam nem rasuras, nem versões suficientes para desenvolver um trabalho analítico de seu processo de escritura. No entanto, quando verifiquei as caixas de notas e esboços do acervo de Moacyr Scliar, encontrei um envelope intitulado *Jorge Amigos e Amores*. Neste momento, achei respostas para algo que já vinha me intrigando e notei através de três roteiros encontrados naquele envelope, que *Amigos* não se tratava de um conto, mas fazia parte de um texto maior constituído de duas partes centrais: *Amigos* e *Amores*. Portanto, o material encontrado, primeiramente, contaria diferentes estórias sobre *Amigos* e *Amores* e não diferentes versões de um mesmo texto.

Nesse momento, já haviam indícios suficientes para recomençar uma nova busca no acervo do autor para encontrar todos os fólhos correspondentes a esse texto ainda inédito de Scliar. Dessa forma, a primeira fase do trabalho do geneticista é iniciada. Conforme afirma de Biasi, o estudo de gênese se divide em dois momentos distintos, pois:

² O Delfos – Espaço de Documentação e Memória Cultural, situado no sétimo andar da Biblioteca Central Irmão José Otão da PUCRS, faz parte de umas das diversas instituições no Brasil que abrigam acervos com manuscritos, documentos, correspondências, obras e objetos pessoais de intelectuais do sul do país.

³ O Livro Tombo é uma espécie de certidão de nascimento do acervo no Delfos, nele é atribuído um número a cada documento presente no acervo para repertoriar de forma exaustiva todo material acolhido. Além disso, possibilita a fácil localização de um documento a partir do seu registro no livro tomo.

A análise de manuscritos que constrói seus próprios modelos técnicos e teóricos em vista de um apanhado também exaustivo que possibilita ao seu objeto (o dossiê dos documentos de redação) e de uma interpretação também sistemática que possibilita de seus resultados (a lógica dos fenômenos de gênese, a estruturação do prototexto), essa interpretação integrada poderiam dar lugar ao trabalho de uma equipe de especialistas de diversas disciplinas, não necessariamente literárias. (BIASI, 1985, p. 262, tradução minha).

Nesse primeiro momento, denominado de genética textual, o pesquisador em crítica genética se ampara em diversos indícios para constituir o seu objeto de estudo. Para isso, ele precisa analisar esses documentos, classificá-los, decifrá-los, encontrar uma lógica interna no caos orgânico da criação. Afinal, o objeto de estudo em crítica genética denominado prototexto, só é possível (e só existe) no discurso científico elaborado pelo pesquisador. É o geneticista que reunirá todo o material proveniente de um acervo, para constituir um dossiê de gênese, delimitar seu prototexto e torná-lo apto para uma análise do seu processo de escritura, denominado, num segundo momento de crítica genética.

Assim, precisei retornar ao Livro Tombo e fazer um novo levantamento no acervo de Moacyr Scliar, por meio de alguns indícios dos documentos encontrados até aquele momento: nome da personagem principal, Jorge; nomes das personagens que constavam nos roteiros e títulos dos capítulos esquematizados pelo autor. Outro indício relevante que pude me amparar foi a denominação de que Jorge se tratava de um “dentista em ebulição”. Após uma exaustiva procura pelo Livro Tombo e em todo o acervo do autor - caixa por caixa, envelope por envelope, fôlio por fôlio - juntei vinte e dois envelopes com documentos de processo que pareciam ter relação com os datiloscritos e roteiros encontrados anteriormente. No entanto, uma procura indicial torna-se, por conseguinte, superficial. Consegue apenas tornar viável a constituição de um dossiê genético e não a de um prototexto. Diferente do que afirma Almuth Grésillion, o prototexto não será utilizado, neste trabalho, como sinônimo para dossiê de gênese. Apoiar-me-ei na definição proposta por de Biasi:

O prototexto é uma produção crítica: ele corresponde à transformação de um conjunto empírico de documentos em um dossiê de peças ordenadas e significativas. De estatuto indeterminado de “manuscrito da obra”, o dossiê de gênese passa ao estatuto científico de prototexto quando todos os seus elementos foram redistribuídos de forma inteligível conforme a diacronia que os fez nascer: planos, esboços, rascunhos, passagem a limpo, documentação, manuscrito definitivo, entre outros, decifrados, transcritos e reclassificados na ordem de sua aparição cronológica e segundo a lógica de suas interações. (BIASI, 2010, p. 41).

Logo, considerarei aqui como dossiê genético o conjunto de documentos que constituíram o processo de criação de um texto – agrupados apenas; contudo, a constituição

do prototexto, ordenada, classificada e transcrita, precisa passar pelo olhar atento do geneticista.

Assim, constam no dossiê genético desse texto de Moacyr Scliar, ainda inédito:

- Três versões do texto completo e, tido como a versão final, sob o título de *Memórias do Astuto Dentista*:

- *Versão Um*: Título Datiloscrito, *Memórias do Astuto Dentista* - na capa, escrito abaixo do título, com caneta esferográfica azul, *Novela* e com a assinatura de Miro. A *Novela* possui cinquenta e cinco fólios datiloscritos em folha de papel tamanho ofício, numerados com uma caneta tinteiro(?) azul, todos os fólios estão assinados com o nome Miro.

- *Versão Dois*: Cópia de carbono com o título datiloscrito, *Memórias do Astuto Dentista* - na capa, escrito abaixo do título, com caneta esferográfica azul, *Novela* e com a assinatura de Miro. Na parte superior da página há uma data - 30/06/64 - escrita à lápis. A *novela* possui cinquenta e cinco fólios datiloscritos em folha de papel tamanho ofício.

- *Versão Três*: Cópia de carbono com o título datiloscrito, *Memórias do Astuto Dentista* - na capa há a assinatura de Moacyr Scliar por cima do nome Miro

- Três contos que serviram de mote para o desenvolvimento da *novela*:

- *Conto Um*: *Prece de um dentista* - três fólios datiloscritos em folha de papel tamanho ofício, sem rasuras;

- *Conto Dois*: *Memórias de um dentista em ebulição* - Treze fólios datiloscritos em folha de papel tamanho ofício, com rasuras manuscritas com caneta esferográfica azul;

- *Conto Três*: *Memórias de um dentista em ebulição* - Cópia de carbono com treze fólios datiloscritos em folha de papel tamanho ofício, com rasuras manuscritas com caneta esferográfica azul e caneta azul tinteiro(?).

- Fólios avulsos:

- *Agora estamos todos alegres*: Dois fólios manuscritos, no primeiro fólio frente e verso e no segundo apenas frente, com caneta esferográfica azul. Folha danificada pelo tempo e sem ter como saber o tamanho exato do papel.

- *Defesas*: Um fólio datiloscrito frente, em folha de papel tamanho ofício, com rasuras manuscritas com caneta esferográfica azul.

- *Amores III*: Dois fólios datiloscritos frente, em folha de caderno pautado, com rasuras manuscritas com caneta esferográfica azul.

- *Amores II*: Dois fólios datiloscritos frente, em folha de caderno pautado, com rasuras manuscritas com caneta esferográfica azul.

- *Fólios sem título*: Dois fólhos manuscritos com caneta esferográfica azul, sem rasuras.
- *Amores I*: Quatro fólhos datiloscritos frente, em folha de caderno pautado, com rasuras manuscritas com caneta esferográfica azul.
- *Amores II*: Cópia de carbono, quatro fólhos datiloscritos frente, em folha de papel tamanho ofício, com rasura manuscrita com caneta esferográfica azul no título.
- *Amores*: Um fólho datiloscrito frente, em folha de papel tamanho ofício, com rasura manuscrita com caneta tinteiro azul e rasura com caneta esferográfica vermelha.
- *Amigo I*: Dois fólhos manuscritos frente e verso e um fólho frente, em folha de papel pautado, com caneta esferográfica rosa, com rasuras manuscritas com caneta esferográfica azul.
- *Amigos I*: Dois fólhos datiloscritos frente, em folha de caderno pautado, sem rasuras.
- *Amigos II*: Dois fólhos datiloscritos frente, em folha de papel tamanho ofício, com uma rasura manuscrita com caneta tinteiro azul, na parte de cima da folha escrito: *Como corrida de cavalos*.
- *Amigos IV*: Cópia de carbono, um fólho datiloscrito frente, em folha de papel tamanho ofício, sem rasura.
- *Árvore Genealógica II*: Cópia de carbono, um fólho datiloscrito frente, em folha de papel tamanho ofício, sem rasura.
- *Introdução (UM)*: Um fólho datiloscrito frente, em folha de papel tamanho ofício, título *Introdução* manuscrito com uma caneta azul tipo tinteiro, rasuras com caneta
- *Introdução (DOIS)*: Um fólho datiloscrito frente, em folha de papel tamanho ofício, sem rasuras e quatro cópias de carbono.
- *Amigos*: Um fólho datiloscrito frente, em folha de papel tamanho ofício, com rasuras com quatro canetas diferentes: esferográfica azul, esferográfica tinteiro, esferográfica vermelha e esferográfica verde.
- *Alegrias*: Um fólho datiloscrito frente, em folha de papel tamanho ofício, sem rasura.
- *Amigos*: Dois fólhos datiloscritos frente, em folha de papel tamanho ofício, com rasuras somente com a tabulação da máquina de escrever. Esses fólhos foram adicionados ao dossiê devido ao título que, num primeiro momento me fez crer que poderia integrar a estória de Jorge. No entanto, o texto não remete em momento algum aos personagens da novela, nem mesmo a estória que Scliar pretendia contar.

- *Fólio sem título*: Um fólio datiloscrito frente, em folha de papel tamanho A4, sem rasuras. Esse fólio estava presente no envelope em que constavam os esboços de Jorge, mas não apresenta indícios com os textos anteriores.

- *Aprendendo*: Dois fólhos datiloscritos frente, em folha de caderno pautado, rasuras feitas durante a escritura com máquina de escrever.

- Roteiros

- *Roteiro (UM)*: Um fólio manuscrito frente, em folha de bloco pequeno, com caneta esferográfica azul, apresenta uma estruturação para um projeto literário, com rasuras com caneta esferográfica azul.

- *Roteiro (DOIS)*: Um fólio manuscrito frente e verso, em folha de bloco pequeno, com caneta esferográfica azul, apresenta uma estruturação para um projeto literário, com rasuras com caneta esferográfica azul.

- *Roteiro (TRÊS)*: Um fólio manuscrito frente, em folha de papel tamanho ofício, com caneta esferográfica azul.

Os vestígios desse texto se faziam presença no acervo do autor, pelos contos rasurados e modificados, pelo vasto número de fólhos encontrados, pelos roteiros escritos e reescritos que formavam a espinha dorsal desse projeto literário. No entanto, algumas ideias passam por uma diluição conforme o percurso de escritura, chegando a se perder em meio a notas e esboços. É o que o próprio Scliar chama de limbo⁴ e apesar de ter feito um grande planejamento desse texto, ele permanece abandonado, esquecido, até hoje.

Após esse trabalho exaustivo no acervo Moacyr Scliar em busca dos documentos de processo referentes às “Memórias do Astuto Dentista”, é preciso, nas etapas seguintes, fazer uma cronologia exata deste material. Afinal, o agrupamento inicial já está feito pela descrição desse dossiê. Além disso, é preciso delimitar os documentos que serão utilizados para constituírem o prototexto e, por fim, deixar que esses manuscritos, datiloscritos, roteiros, fólhos tomem voz e sejam ouvidos ao longo do trabalho analítico do processo de criação.

Abstract: Moacyr Scliar is one of those writers whose literary collection, which under protection of DELFOS/PUCRS, consists on a big number of boxes with manuscripts, notes, drafts, scripts; his writing process trail. However, to analyze a text in its initial state, a Genetic Criticism expert needs to walk through an initial stage in his study which, according to Pierre-Marc de Biasi (2010) consists in analyzing, classifying and deciphering the manuscripts. Thus, by using Genetic Criticism research methodology, it will be possible to

⁴ De acordo com o artigo de Passos, consta no acervo Moacyr Scliar um texto intitulado “Da ideia ao leitor – um esquema”, no qual o autor faz uma reflexão sobre seu processo criativo e denomina de “limbo” o lugar das ideias perdidas, neste caso, dos manuscritos perdidos. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/navegacoes/article/viewFile/7183/5181>> Acesso em: 12/03/2011.

observe the steps to construct the papers concerning the genesis of Moacyr Scliar's original which is in the literary collection. This paper will show the procedures to delimitate the *corpus* called *prototext*.

Keywords: Textual genetic. Literary creation. Moacyr Scliar. Prototext.

Referências

BIASI, Pierre-Marc de. *A genética dos textos*. Tradução Marie-Hélène Paret Passos. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2010.

BIASI, Pierre-Marc. Paranoïa-Genèse: remarque sur l'utilité des recherches en génétique textuelle. In: GRÉSILLON, Almuth ; WERNER, Michael (Org.). *Leçons d'écriture, ce que disent les manuscrits*. Lettres Modernes: Minard, 1985, p. 259-275.

GRÉSILLON, Almuth. *Elementos de crítica genética: ler os manuscritos genéticos*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007.

PASSOS, Marie-Hélène Paret. Moacyr Scliar: da intuição genética ao processo de criação. *Navegações*, v. 3, n. 1, p. 27-33, jan./jun. 2010. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/navegacoes/article/viewFile/7183/5181>> Acesso em: 12 mar. 2011.

Fundamentação teórico-metodológica para o ensino de literaturas africanas de língua portuguesa: Resultado final

Louise da Silveira*
Silvia Niederauer**

Resumo: Apresenta-se, neste artigo, o resultado final do projeto PROBIC Fundamentação Teórico-Metodológica para o ensino de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa, desenvolvido no Curso de Letras do Centro Universitário Franciscano, que foi voltado à elaboração de uma proposta teórico-metodológica para o ensino dessas Literaturas. Entende-se que, desse modo, será possível contribuir para que se efetive o cumprimento, nas escolas, da Lei 10.693/03 e do Parecer n. 003/04, do Conselho Nacional de Educação (CNE) e da Resolução CNE/CP 01/2004, que torna obrigatório o ensino de História da África e das culturas Afro-Brasileiras. A ampliação desses conhecimentos tornaram-se fundamentais para discussões sobre as questões identitárias, a partir de uma perspectiva metodológica transdisciplinar.

Palavras-chave: Literaturas Africanas de Língua Portuguesa. Literatura e História. Identidade.

Introdução

O Curso de Letras do Centro Universitário Franciscano oferece, em sua grade curricular, uma disciplina optativa para o estudo das Literaturas Africanas de Língua Portuguesa. Essa iniciativa articula-se ao reconhecimento da importância de aplicação da Lei 10.693/03 e do Parecer n. 003/04, do Conselho Nacional de Educação (CNE) e da Resolução CNE/CP 01/2004, que instituíram a obrigatoriedade do ensino de História da África e das Culturas Afro-Brasileiras nos currículos das escolas públicas e particulares da Educação Básica.

Tornou-se necessário, entretanto, aprofundar estudos que viabilizassem o desenvolvimento de um projeto amplo, que contemplasse aspectos da História, da Geografia, da Língua e Literatura dos países africanos que têm o português como idioma oficial e, assim, ser capaz de atender as necessidades de formação continuada de professores da rede pública e privada de Santa Maria, RS, inicialmente. Esse aprofundamento, no campo específico dos estudos literários, com caráter introdutório à temática em foco, é o que intentou a presente proposta de pesquisa de Iniciação Científica, de caráter eminentemente bibliográfico. Entretanto, é preciso frisar que um ano de pesquisa não foi suficiente para garantir um maior aprofundamento dentro dessa grande proposta.

* Acadêmica do Curso de Letras do Centro Universitário Franciscano (UNIFRA) – Bolsista PROBIC/UNIFRA.

** Professora Dr. do Curso de Letras do Centro Universitário Franciscano (UNIFRA) – Orientadora.

Análise preliminar do contexto

Muitas ações têm sido realizadas, balizadas e incentivadas pelo MEC, como o UNIAFRO I e II, entre outras, com vistas a políticas afirmativas de inclusão, que contemplem a diversidade étnico-racial; muitas universidades vêm desenvolvendo atividades de formação de professores nesse sentido (a título de exemplo, apenas, pode-se citar a UFMG, que possui fortes núcleos de pesquisa diretamente relacionados com tais políticas, e algumas universidades da Bahia e outras que possuem projetos integrados de pesquisa, ensino e extensão voltados a esses propósitos). Apesar disso, sabe-se (por fontes diversas, bibliográficas e empíricas) que, de um modo geral, na maioria das escolas brasileiras, os estudos sobre a cultura africana tendem ainda a se converter em atividades isoladas, sem continuidade, nas quais, muitas vezes, os saberes e fazeres dos povos africanos são vistos de modo superficial, ou ainda, como afirma Amâncio (2008, p. 49),

em se tratando de referências africanas, os cenários comumente configurados para/por nós, brasileiros, são principalmente os de miséria e analfabetismo, [...], do batuque e do rebolado, ou seja, um imaginário que, em seu caráter reducionista e preconceituoso, não prevê a elaboração intelectual e a produção de literatura.

Visando-se à ultrapassagem de tais cenários, parte-se aqui da perspectiva que compreende arte como atividade, como vivência cultural que se expressa pela linguagem, e, nesse sentido, importa destacar a potencialidade “de novas abordagens no trabalho com conteúdos [...] de literatura principalmente, considerando que as expressões das matrizes africanas se encontram, em sua maioria, fundamentadas por ações/atividades do plano da oralidade e da escrita” (AMÂNCIO, 2008, p. 44). Além disso, e sobretudo, a literatura captura diferentes imaginários que permitem a representação de questões histórico-culturais de espaços/tempos diversos, propiciando o desenvolvimento do pensamento crítico sobre as variadas realidades representadas.

Tornou-se, assim, relevante realizar uma pesquisa que permitisse aprofundar conhecimentos sobre a diversidade cultural africana, em suas expressões artístico-literárias, como uma iniciativa para o agenciamento de mudanças na educação regional, considerando-se que a potencialidade deste estudo inicial pode servir como base a um projeto maior, a ser dinamizado por professores/acadêmicos da Unifra de diversos campos do conhecimento.

Análise contextual literária dos países africanos de língua portuguesa: trajeto inaugural até os dias atuais

Em **Estórias africanas: história e antologia** (1985), Maria Aparecida Santilli apresenta o trajeto inaugural da Literatura Africana em Moçambique, Cabo Verde e Angola, países que conquistaram sua independência somente em 1975. Como resultado, nasceu uma Literatura marginal, produzida em situações extremas (guerras coloniais, memórias do cárcere e exílio), que teve como alternativa de sobrevivência, durante muito tempo as antologias, publicadas em revistas.

A autora classifica a literatura desses países africanos de língua portuguesa com base no estudo do missionário suíço Helí Chatelain que, em 1885, dedicou-se a estudar e reconhecer a Literatura africana oral, tendo em vista que esses povos eram ágrafos. Tal divisão literária está apresentada da seguinte forma: MI-SOSO - histórias que “pendem para o maravilhoso, o fantástico e o excepcional, incluindo também as fábulas; MAKÁ - histórias verdadeiras, ou “conhecidas como tal”, tinham finalidade de instruir ou uma aplicação lúdica; MALUNDA ou MI-SENDU - nessa literatura, as conquistas das tribos ou de toda a nação eram transmitidas em forma “de segredo de estado” entre velhos e anciões e de uma geração para outra; JI-SABU - são os provérbios que geralmente sintetizam uma história, ou ainda, são a representação de uma filosofia da tribo ou de toda nação, no que se refere aos costumes e tradições. Ainda com respeito às divisões, encontram-se mais duas: MI-EMBU, poesias e músicas, abrangendo do estilo épico ao dramático; e JI-NON-GONGO, que eram as “advinhas”, destinadas tanto a entreter quanto a incitar a memória e à inteligência das pessoas (SANTILLI, 1985, p. 07).

Todas as impressões dessa África ágrafa, porém rica culturalmente, ficou fadada, durante muito tempo, a ser descrita pelo olhar externo dos colonizadores portugueses, já que esses não impuseram a escrita do idioma que haviam emprestado aos africanos. Ainda como explicação da alfabetização tardia em língua portuguesa, Santilli (1985) relata que a rota marítima de Portugal na África aconteceu no século XV, mas o interesse por parte de Portugal para o ensino e aprendizagem da língua portuguesa só se concretizou no século XIX e, a partir desse momento, é que a influência portuguesa foi sentida consideravelmente.

Mesmo com todos esses percalços, segundo Manuel Ferreira (apud SANTILLI, 1985) fundaram-se, desde 1858, treze associações recreativas e culturais, dentre elas a Sociedade de Gabinete de Literatura em 1860 e a Associação Literária Grêmio Cabo-verdiano (1880). Ferreira ressalta ainda que, nessa mesma época, foi criada a imprensa de Angola, Moçambique e Cabo Verde, com o aparecimento dos primeiros periódicos. Destaque para jornalistas Pedro Félix Machado e o português Alfredo Troni, ambos escritores, que tiveram

grande contribuição para prosa de ficção africana. Troni marca presença na prosa moderna angolana com a novela **Nga Muturi** (1882). Em Cabo Verde desponta José Evaristo de Almeida com a obra **O escravo** (1956), (Ibidem, p.11).

De acordo com Santilli (1985), a grande virada do século foi marcada pelos movimentos de Negritude, que passaram a discutir os problemas africanos nos foros internacionais. A partir disso, são muitas as datas importantes: 1905 - Proclamação da liberdade absoluta entre brancos e negros; 1910 - surge a NACP (Associação Nacional para o Progresso das Pessoas de cor; 1912 - sob o reflexo do Pan-africanismo em Portugal, nasce a ‘Junta de Defesa dos Direitos de África, que tem continuidade mais tarde na Liga Africana; em 1919, realiza-se, em Paris, o I Congresso do Pan-africanismo, quando acontece a Conferência da Paz, uma oportunidade de reivindicação de decisões sobre o destino da África “para os africanos” (Ibidem, p. 12).

Deve-se reconhecer que o Pan-africanismo,

dentro da Literatura, representou a busca de identidade coletiva do africano, marcado pela dispersão pelo mundo; surgem então, obras de afirmação da personalidade negra, dentre elas **Batoula** (1921) de René Maron. Mas, mesmo com o surgimento de condições para a criação de uma literatura moderna, os resultados não foram muito além de publicações esparsas em jornais e revistas. (SANTILLI, 1985, p. 12).

Por tudo isso é que se dá a importância para história literária de Angola, representada pela obra **O segredo da morta** (1929), de Assis Junior, romance de costumes angolanos, que se tornou representativo na caminhada da literatura angolana para a consolidação de uma identidade nacional. Surge também outro escritor, que ganharia destaque nos cenários da literatura angolana, Fernando de Castro Soromenho com os romances **Noite de angústia** (1939); **Homens sem caminho** (1941); **Terra Morta** (1949); **Viragem** (1957), **A chaga** (1970). Para Maria Aparecida Santilli, contudo, ao longo da obra de Soromenho, encontra-se uma África inocente que vai se tornando a representação das experiências de cativo como um inferno na existência do homem negro (ibidem, p. 15).

Em 1940, seguindo-se Santilli (1985), escritores angolanos divulgam seus trabalhos principalmente em revistas, como **Mensagem** e **Cultura** (1957-1961) e as idéias de Negritude, transpostas nas vozes de Senghor e Césaire, dos escritores negros americanos Richard Wright, Countee Cullen e Langston Hughes, do cubano Nicolas Guillén, passam a ganhar espaço e a fazer eco entre os escritores da África de língua portuguesa, incluindo nomes como o angolano Mário de Andrade e do são-tomense Francisco José Tenreiro.

A repressão do governo ditatorial do primeiro ministro português Antonio de Oliveira Salazar teve seu ápice na década de 1960, e passam a fazer parte dessa geração de escritores contestadores do regime nomes como Ernesto Lara Filho, Henrique Guerra (Andiki), Artur Maurício Pestana dos Santos (Pepetela), Jofre Rocha, Jorge Macedo, Arnaldo Santos, Manuel dos Santos Lima, Agostinho Mendes de Carvalho (Uanhenga Xitu), Manuel Pacavira, Carlos Gouveia, Bobela Mota, Manuel Rui, entre outros (ibidem, 1985).

De acordo com Maria Aparecida Santilli (1985), a prosa angolana terá como expoente Agostinho Neto, um escritor que revisitou diversas vezes a temática “mar” representando “o contraste mar *versus* interior” resultando paralelos sociais, cruzando também, os paralelos do tempo (p. 16). O tempo presente de um mar que se atualiza, remete ao passado de tristeza da história africana. Assim como Neto, Antônio Jacinto (Orlando Távora) desenvolve em **Vovô Bartolomeu** (1979), uma história sobre avôs e avós africanos, singela, mas que retoma as questões importantes à sobrevivência africana. Nesse conto, Jacinto propõe um rompimento com o passado para que se construam novas perspectivas de futuro.

Em Cabo Verde, destaca-se a questão de mistura de fatores étnicos e culturais que, segundo Santilli (1985), aconteceu de maneira intensa, resultando em uma forte mestiçagem, marcada na linguagem intermediária, o crioulo. Os escritores de Cabo Verde, primeiramente, tentaram traçar um perfil psicológico de seu povo, na tentativa de encontrar uma identidade cultural, encontrando afinidade no Modernismo brasileiro, por meio do qual era problematizada a questão regionalista, o descaso do governo com os lugares longe da urbanização, a seca, a falta de instrução, aspectos e problemas que se aproximavam da saga dos cabo-verdianos. Destacam-se os prosadores Manuel Lopes e Baltasar Lobes e os poetas Gabriel Mariano, Manuel Ferreira, Orlanda Amarílis.

Já em Moçambique, seguindo-se Santilli (1985), destacam-se nomes como o do jornalista João Abansini, os poetas Noêmia de Souza Marcelino de Souza, José Craveirinha, Rui Nogar, Orlando Mendes, além dos contistas como Sobral de Campos, Ruy Guerra, Augusto dos Santos Abranches, Vieira Simões, Vergílio de Lemos e Ilídio Rocha. A maturidade da literatura moçambicana dá seus primeiros passos com a publicação da novela **Nós matamos o cão tihoso** (1964), de Luís Bernardo Honwana; hoje se destaca, entre outros, o nome de Mia Couto como um dos grandes romancistas dessa literatura, cujo reconhecimento já ultrapassou as fronteiras geográficas de seu país.

Reconhecendo-se, assim, a abrangência e complexidade das literaturas africanas de língua portuguesa, pode-se considerar, para fins de periodização, que seu momento inicial,

enquanto produção sistematizada, foi a época da guerra de libertação (1961 a 1974). Aceitando-se essa divisão de Alfredo Margarido, como o faz Francisco Salinas Portugal (1999, p. 50-51), nesse período, “desenvolve-se, em chave simbólica ou alegórica, um tipo de literatura que proclama, mesmo com violência, a sua originalidade e singularidade, mas, sobretudo, e pela via dos fatos, a sua independência a respeito do discurso literário português”. Entretanto, de maneiras diversas, vem se desenhando, conforme Inocência Mata,

novas configurações operadas no sistema literário dos Cinco (Países Africanos de Língua Portuguesa) que se revelam motivadas por uma consciência que evoluiu da sua condição nacionalista e sente agora necessidade de repensar o país que não mais se encontra em fase de nacionalização ou na condição de emergência, mas sim do agenciamento de sua emancipação. (MATA, 2009).

Pode-se compreender, assim, que se trata de um sistema literário que, ao mesmo tempo em que dialoga com a tradição, avança em direção à contemporânea realidade local e do continente africano em relação ao processo de globalização.

Desse modo, em contextos variados, boa parte dos textos literários dos países referidos efetiva um resgate da memória de maneira a sedimentar o desejo de caminhos possíveis para uma realidade outra, assentada na solidariedade. Sobre esse último aspecto, torna-se relevante retomar as considerações de Paul Ricoeur (2007, p. 22) sobre o mundo contemporâneo: “O passado não é mais garantia, eis a razão principal da promoção da memória como campo dinâmico e única promessa de continuidade”. Pode-se ler, nessa afirmativa, sem muita dificuldade, os sentidos da memória e a memória dos sentidos que atravessam a literatura das ex-colônias africanas portuguesas, considerando-se o processo de construção do presente a articular perspectivas de superação da enorme desigualdade social que teima em desafiar o futuro. Nesse processo, as questões identitárias ganham ênfase – “até porque”, como afirma Jane Tutikian, “a literatura é fonte de cultura e cultura é fonte de identidade” (2006, p.15). Seguindo-se suas reflexões, se a literatura é resistência, resultado e reinterveniência no tempo histórico, o que se encontra nas narrativas atuais africanas de língua portuguesa é a problematização da situação dos migrantes, colonizados, exilados, que apresentam uma nova confluência nas relações entre a ficção literária e a História. Pensando nessa sempre recorrente retomada identitária, o primeiro romance contemporâneo analisado foi **O Planalto e a estepe** (2009), do escritor angolano Pepetela.

Através da história da vida de Julio Pereira e sua condição de angolano de pele branca e olhos azuis em meio a outros angolanos negros, faz-se a mímese da condição identitária africana ou, mais especificamente, da angolana. O conflito étnico já se deflagra em casa,

quando sua irmã o repreende por andar com negros: “*porque eles são pretos e nós brancos*” (p. 12), uma vez que pertence a uma família de classe média que pretende que ele estude e ganhe, com isso, um lugar de destaque na sociedade angolana.

Entretanto, Julio não se vê diferente dos demais amigos de cor de pele ‘oposta’ a sua. Isso é que fomenta seu desejo maior por uma Angola livre e sem preconceitos raciais; também, é o que faz com que ele saia de seu país e lute em outros lugares por um ideal de justiça e fraternidade. Essa utopia de união norteia sua vida durante os longos anos em que, já fora da faculdade de Medicina, abandonada por não ter vocação para tal profissão, adere a movimentos de luta armada. Dessa forma, à medida que Julio vai conhecendo mais de perto as propostas socialistas, mais vai agregando o sonho de ver a tão sonhada liberdade de Angola, ainda colônia portuguesa.

O texto aponta para a perspectiva de um narrador-personagem que não se limita a enxergar sua vida através da segregação racial do seu país, fazendo com que, assim, reflitamos a importância de compreender como se deu a formação da identidade africana, cuja luta pela solidariedade e pela supressão de preconceitos, especialmente, os raciais, ganhou espaço significativo por meio da literatura, mote desse trabalho.

No arranjo de **O Planalto e a estepe** encontra-se uma evolução cronológica que acaba confundindo-se com a história de Angola, elucidando-nos de que pertencimento e identidade acabam se tornando negociáveis ao longo do tempo. Dessa forma, o romance de Pepetela contribui, também, para uma conceituação híbrida de identidade, pois relata com propriedade as diferenças não só dentro da sociedade africana, mas também de uma sociedade para outra.

Certamente, tal perspectiva vai ao encontro das palavras de Inocência Mata, “O que as literaturas africanas intentam propor nestes tempos pós-coloniais é que as identidades (nacionais, regionais, culturais, ideológicas, socioeconômicas, estéticas) gerar-se-ão da capacidade de aceitar as diferenças”.

Outro autor contemporâneo que serviu de análise, foi o moçambicano Mia Couto, importante ícone das Letras Africanas. Dentro do livro de contos **O fio das missangas** (2009) escolheu-se dois contos: “A saia almarrotada” e “Meia culpa, meia própria culpa”. O primeiro fato que chama atenção na escolha desses contos é a presença de vozes femininas, e qual é a relação das mulheres africanas dentro de uma sociedade que ainda quer se fazer-se nação.

O conto “A saia almarrotada”, nos apresenta uma personagem, sem nome, sem vaidades e privada, por um sistema patriarcal, de sentir emoções, quaisquer que fossem. Quando recebe do tio um presente que simboliza “o ser feminino daquela sociedade”, uma

saia de rodar, constata que nunca foi como as outras nas atitudes, mas que como qualquer uma espera um “homem” para que possa de fato passar a existir.

Em “Meia culpa, meia própria culpa”, revela-se, na tessitura do texto, uma mulher que também lhe tem negada a felicidade, embora, diferente do conto anterior, essa possui uma identidade, mesmo que seja uma ‘meia identidade’, como já sugere o título. Nota-se, portanto, que ambos os textos apontam para mulheres que dentro daquela sociedade não são nada além de objetos ou, nas palavras do próprio Mia Couto, na epígrafe do livro: “A vida é um colar. Eu dou os fios, as mulheres dão as missangas. São sempre tantas as missangas”. Os dois contos são representativos da questão identitária feminina em terras africanas assoladas por guerras, culpas, medos, solidão e, muitas vezes, desrespeitos aos seus direitos básicos; por isso, são importantes para serem colocados como leituras significativas de uma África que ainda guarda resquícios de terra colonizada.

Nesse projeto, por ser destinado às escolas de nível básico de Santa Maria, que em sua grande maioria são públicas, foram priorizados livros que tenham edições brasileiras. Entretanto, outras leituras foram feitas no decorrer da pesquisa que devem ser mencionadas: **Nós matamos o cão tihoso** (1964), do escritor moçambicano Luís Bernardo Honwana; **Entre Pássaro e Anjo** (1987), do escritor português João de Melo; **Um estranho em Goa** (2001), do escritor angolano José Eduardo Agualusa, para citar alguns dos mais relevantes em termos de temáticas relacionadas ao mote da investigação.

Participações em eventos

As participações em eventos foram: 15^a Jornada Nacional da Educação (UNIFRA); Revistas Novas Letras (UNIFRA); X Seminário Internacional em Letras (UNIFRA); IV Seminário Nacional de História e Literatura (FURG).

Além disso, no mês novembro de 2010, parte da pesquisa foi levada para as escolas Érico Veríssimo e Irmão José Otão; dessa forma, essas escolas tiveram acesso à pesquisa e reconheceram a relevância da iniciativa por parte do Curso de Letras do Centro Universitário Franciscano.

Esse resultado final aqui exposto irá ser apresentado também no II Seminário Internacional de Estudos Literários (URI), que deverá acontecer entre os dias 10 e 13 de maio de 2011.

Considerações finais

Inicialmente limitadas ao olhar dos colonizadores, as Literaturas Africanas de Língua Portuguesa foram, no decorrer das transformações histórico-sociais mundiais e locais se modificando, principalmente a partir do século XIX, momento introdutório da língua portuguesa nesses países ágrafos. Paralelamente, as literaturas antes existentes apenas na oralidade, passam a ser escritas, em boa parte por africanos. Hoje, as Literaturas Africanas de Língua Portuguesa, mesmo tendo começado tardiamente, se comparadas a outras literaturas no mundo, dialogam perfeitamente com o passado de lutas coloniais e o presente de afirmação identitária.

Conclui-se primeiramente que, pela grande abrangência dessa proposta, um ano de projeto certamente foi pouco para maior aprofundamento dentro desse universo, até então praticamente desconhecido por nós brasileiros.

Além disso, só se pode conceber o ensino de Cultura Africana nas escolas, quando aprofundados estudos que viabilizem o desenvolvimento de um projeto amplo, que contemple aspectos da História, da Geografia, da Língua e Literatura dos países africanos que têm o português como idioma oficial, porque assim de atenderá as necessidades de formação continuada de professores da rede pública e privada da Educação Básica. Esse aprofundamento dentro do conhecimento específico da Literatura, foi o que intentou a presente pesquisa.

Abstract: It is presented, in this article, the final result of the project (PROBIC) named “Theoretical and Methodological basis for the teaching of Afro-Portuguese Literature”, carried out by the Languages Major of the Franciscan University, which was aimed at developing a theoretical and methodological basis for teaching of these literatures. We understand that, in this way, it will be possible to effective the compliance, in the schools, of the Law 10.693/03 and of the paragraph 003/04, of the National Education Council (CNE) and of the CNE/CP resolution 01/2004, which makes obligatory the teaching of African History and Afro-Brazilian cultures. The expansion of these subjects, in terms of knowledge, has become really important to discuss identity issues, from a transdisciplinary methodological perspective.

Keywords: Afro-Portuguese Literature. Literature and History. Identity.

Referências

AMÂNCIO, Iris Maria da Costa. O universo literário africano de Língua Portuguesa como ferramenta para a efetivação da Lei 10.639/03. In: _____; GOMES, N. L.; JORGE, M. L. dos Santos. *Literaturas africanas e afro-brasileiras na prática pedagógica*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

BAUMAN, Z. *Identidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

CHIAPPINI, Ligia. Multiculturalismo e identidade nacional. In: MARTINS, Maria Helena (Org.). *Fronteiras culturais - Brasil, Argentina, Uruguai*. Porto Alegre: Ateliê Editorial/Prefeitura Municipal de Porto Alegre/Instituto Cyro Martins, 2002.

COUTO, Mia. *O fio das Missangas*. São Paulo, Companhia das Letras: 2009.

GOMES, Nilma Lino. Algumas palavras finais. In: _____; AMÂNCIO, I. M. da Costa; JORGE, M. L. dos Santos. *Literaturas africanas e afro-brasileiras na prática pedagógica*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

MATA, Inocência. *O pós-colonial nas literaturas africanas de língua portuguesa*. 2009. Disponível em: <<http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/aladaa/mata.rtf>>. Acesso em: jun./2010.

PEPETELLA. *O planalto e a estepe*. São Paulo: Leya, 2009.

RICOUER, Paul. *A história, a memória e o esquecimento*. São Paulo: Ed. da Unicamp, 2007.

SANTILLI, Maria Aparecida. *Estórias Africanas: história e antologia*. São Paulo: Ática, 1985.

TUTIKIAN, Jane. *Velhas identidades novas*. O pós-colonialismo e a emergência das nações de língua portuguesa. Porto Alegre: Sagra Luzatto, 2006.

Identities, enigmas, cities: dialogue between Satolep, de Vitor Ramil e Nadja, de André Breton

Luciana Wrege Rassier*

Resumo: Em 2008, o escritor e músico gaúcho Vitor Ramil publica *Satolep*, cujo narrador – o fotógrafo Selbor – retorna incógnito a sua cidade natal, onde convive com artistas locais e vê-se envolvido em estranhas coincidências que ligam suas fotografias a textos escritos por um rapaz desconhecido. Nessa obra, 28 fotografias de fachadas de prédios e de cenas de rua são intercaladas ao relato do narrador, que passa a vagar no espaço urbano buscando decifrar sua própria identidade e seus vínculos com o misterioso rapaz. Partindo de declarações de Vitor Ramil sobre sua admiração pelos surrealistas, proponho comparar *Satolep* e *Nadja*, obra publicada por André Breton em 1928, na qual várias fotografias de Paris são intercaladas ao texto. O narrador, pertencente ao meio artístico surrealista, encanta-se por Nadja, uma mulher que deambula por Paris, envolta em enigmas e bizarras coincidências. As reflexões que desenvolvo neste trabalho articulam-se em torno dos seguintes aspectos: as relações entre as deambulações no espaço urbano e o questionamento identitário das personagens; a identidade dessas narrativas, principalmente a fronteira entre ficção e documentário e a articulação entre as fotografias e o texto.

Palavras-chave: Literatura comparada. Identidades. Cidades.

Vitor Ramil, artista gaúcho conhecido desde os anos oitenta enquanto músico, compositor e intérprete, vem, desde o início deste século, consolidando-se como escritor. A tradução de seu texto de estréia, a novela *Pequod* (1999), foi publicada na França em 2003, enquanto que seu romance *Satolep*, lançado em 2008 pela editora paulista Cosak Naify, foi um dos dez finalistas indicados no ano seguinte ao prêmio Jabuti. Sua obra – tanto musical quanto literária – caracteriza-se por uma estreita ligação entre, de um lado, o universo e o imaginário do Pampa e, de outro lado, uma reflexão identitária aliada à busca de uma estética própria.

Desde o início de sua carreira, a cidade ficcional de Satolep – palíndromo de Pelotas, sua terra natal – faz-se presente: Satolep é o nome do selo independente pelo qual Vitor Ramil grava vários de seus CD's; seu CD em parceria com o percussionista carioca Marcos Suzano intitula-se “Satolep Sambatown” (2007); a ação de *Pequod* passa-se nas ruas geometricamente alinhadas e úmidas dessa cidade; e, em suas canções, as alusões a Satolep são frequentes. É precisamente em uma canção que encontrei o indício que motivou o presente trabalho. Trata-se de uma versão ramiliana da canção “Joe” de Bob Dylan, na qual o artista gaúcho narra a trajetória do visionário inventor Joquim. Marginalizado devido a seu “bizarro dom da

* Professora adjunta no departamento de Língua e Literaturas Estrangeiras e no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução na Universidade Federal de Santa Catarina; pesquisadora credenciada junto às universidades de La Rochelle e de Rennes 2, na França.

invenção”, que o torna uma “nau da loucura no mar das idéias”, Joaquim dedica-se com afinco a seus projetos, entremeando-os de leituras:

“Em Satolep alternou o trabalho
Com longas horas sob o sol
Num quarto de vidro no terraço da casa
Lendo Artaud, Rimbaud, Breton”¹.

Os três autores citados nessa estrofe relacionam-se ao surrealismo, movimento que propunha buscar experiências poéticas libertando-se do predomínio da razão e interessando-se pelo inconsciente e pelo irracional. Arthur Rimbaud foi um dos precursores do movimento; André Breton redigiu seus textos basilares (tais como *Manifeste du surréalisme*, 1924; *Le surréalisme et la peinture*, 1928; *Position politique du surréalisme*, 1935); Antonin Artaud objetivou, através do teatro, levar o espectador ao mundo dos sonhos e dos instintos, rejeitando as descrições de sentimentos – tal como o fez Breton em relação aos romances psicológicos (DUPLESSIS, 2002, p. 7-8; 80).

Partindo dessa alusão feita por Ramil ao surrealismo, decidi interrogar-me sobre possíveis pontos de contato entre *Satolep* (2008) e *Nadja* (1928), de André Breton. A escolha de *Nadja*, dentre tantos outros textos surrealistas, deve-se ao fato de que, assim como *Satolep*, essa narrativa coloca em cena protagonistas que deambulam no espaço urbano, envoltos em coincidências e enigmas, questionando-se sobre sua identidade. Outra característica comum às obras de Ramil e de Breton são as fotografias e ilustrações intercaladas ao texto. É em torno desses aspectos que desenvolvo as reflexões apresentadas neste trabalho.

Satolep, ou a lúcida embriaguez de um fotógrafo

No romance de Vitor Ramil, o fotógrafo Selbor, de retorno a sua cidade natal, faz amizade com artistas locais e vê-se envolvido em uma série de coincidências que ligam as fotografias que faz de Satolep aos textos de um rapaz desconhecido. Cada uma dessas 28 imagens da cidade, acompanhada por um dos misteriosos textos, é intercalada ao relato de Selbor, que conta como passou a vagar pelas ruas, buscando decifrar sua própria identidade e seus vínculos com esse rapaz.

O fotógrafo torna-se amigo do escritor João Simões Lopes Neto¹ e do “Cubano”², mestre na arte dos mosaicos, cujos comentários veiculam indícios bastante significativos,

¹ RAMIL, Vitor. “Joaquim”. In “Tango”, Secretaria Municipal da Cultura/Prefeitura de Porto Alegre, 2003 (primeira gravação em 1986).

² Conforme demonstrei em trabalho anterior, a personagem do Cubano remete ao mestre do realismo mágico, Alejo Capentier. Ver WREGÉ RASSIER, 2009, p. 29.

tanto sobre a estreita ligação entre a cidade e seus habitantes (como neste trecho, sobre o calçamento das ruas: “Os mesmos cubos, nunca um igual ao outro. O que os diferencia minimamente entre si é o que os dignifica. [...] A cidade e seus habitantes são como esses cubos que se engendram mutuamente”, RAMIL, 2008, p. 28-29), quanto sobre a interferência do acaso no que fora previamente planejado, como neste excerto, em que mosaicos e construção identitária são associados:

Se fazer mosaicos me ensinou a ver as imagens antes de elas tomarem forma, ensinou-me também que, mesmo seguindo um plano original, elas invariavelmente mudam durante sua lenta execução [...]. Um mosaico se faz enquanto é feito. Cada finalização é um começo, cada começo é um recomeço. É preciso ser paciente. Com a vida não é diferente. [...] Faça-se e deixe-se fazer (RAMIL, 2008, p. 76-77).

Nesse percurso de construção e questionamento identitário que é o retorno a Satolep, o círculo de amigos de Selbor inclui também o Compositor, a atriz nomeada Madrinha, e personagens que, como João Simões Lopes Neto, pertencem à história de Pelotas (o cinegrafista Francisco Santos e os poetas Lobo da Costa e Menezes Paredes). Na perspectiva do presente trabalho, merece destaque a relação entre Selbor e Lobo da Costa, que são associados a “dois loucos de rua” (RAMIL, 2008, p. 236). Vítima de uma desilusão amorosa, o poeta entrega-se ao álcool e à miséria. Também Selbor, obcecado em captar o instante preciso em que tiraria fotografias que corresponderiam ao conteúdo dos textos do rapaz desconhecido, acaba passando a maior parte do tempo na rua, deixando-se guiar por sua intuição e pelo acaso:

Lobo da Costa, rueiro incurável, fazia-me companhia eventualmente. *Não que o tenha convidado alguma vez*. O desafortunado poeta tinha, de nascença, as rédeas entregues à alma. Andar a esmo era algo a que ele simplesmente não podia resistir. Às vezes saíamos juntos de minha casa, depois de uma reunião social ou de trabalho. *Mas quase sempre eu o encontrava já na rua*, bêbado, pois bebia todo o dia e muito. Beber não afetava em nada a sua verve, nem o tornava um sujeito desagradável. [...] nunca me senti tão perto do que convencionamos chamar de “realidade”. Eu [...] evoluíra para uma sensação de que tudo permeava tudo, ou seja, [...] vivia também uma espécie de embriaguez, de lúcida embriaguez [...]. *Eu me deixava levar pelo fluxo das fachadas* [...] (RAMIL, 2008, p. 225-226 – grifo meu).

Essa “lúcida embriaguez” corresponde a uma modalidade mais abrangente de apreensão da realidade, despertada pelos textos do rapaz:

A leitura de seus textos provocara em mim um leve deslocamento, cujo efeito residual podia me abrir ângulos inusitados de observação da realidade a qualquer momento, em qualquer lugar. [...] A sensação era a de que, se eu fosse uma máquina fotográfica, poderia fazer instantâneos da realidade, capturando-a de mais de um lado e mais de uma distância simultaneamente, quando o grosso das consciências obteria dela, sempre e no máximo, registros com a rigidez de uma foto de passaporte (RAMIL, 2008, p. 138).

Tal percepção do (sur)real constitui precisamente a base de um enigma proposto ao leitor, a saber, a (in)sanidade de Selbor, cujo relato é dirigido à junta médica que deve avaliá-lo:

Ao me recolherem das ruas, os senhores me imaginavam deteriorado por devaneios interiores? Pois eu estava íntegro, como agora [...]. Reconheço que meu aspecto não demonstra isso. [...] Sei que meu histórico não me favorece e que a lucidez que me permite fazer essa constatação deve lhes parecer apenas uma artimanha. Os senhores não de querer provas da integridade que reivindico. Acho justo (RAMIL, 2008, p. 16).

Construindo esse discurso, fundado em ambigüidades e em fatos que fogem à razão, o autor propõe ao leitor um jogo que, de certo modo, espelha aquele estabelecido entre o protagonista e o misterioso rapaz, que começa quando Selbor fotografa uma família no dia em que o filho adolescente deixa a casa dos pais. Intrigado, ele o acompanha à estação ferroviária, onde encontra uma pasta repleta de textos, que crê pertencer a esse rapaz. Ao tentar devolvê-la, Selbor não mais o encontra, e a deixa cair ao saltar do trem. Para seu espanto, vê seu nome em um dos textos datilografados. Ao revelar a fotografia que fizera da família, constata que o texto descreve com precisão essa imagem. Selbor inicia então seu “jogo com o rapaz”, passando a seguir sua intuição, aguardando o momento propício para tirar a fotografia que corresponderá ao próximo texto da pasta.

Aos poucos, Selbor convence-se de que o rapaz, que antes de desaparecer era descrito como um espectro estranhamente familiar, possui poderes visionários que lhe teriam permitido descrever as fotografias antes mesmo fossem tiradas. Além disso, o rapaz pronuncia a mesma injunção que o fotógrafo ouvia de seu próprio irmão (“Aprenda a ver”), quando morava com a família em Satolep. Ao interrogar-se sobre o moço, o protagonista reavalia seus próprios vínculos familiares, sobretudo a relação com seus pais. As lembranças que tem das figuras paterna e materna fazem-se cada vez mais presentes:

[...] é inevitável que eu olhe para a casa paterna – meu pai e seus aforismos, minha mãe e seu olhar perdido na janela, meu irmão partindo (RAMIL, 2008, p. 192).
Onde andaria meu irmão? [...] E meu pai, Com que rigores me receberia depois de tantos anos sem que eu desse notícias minhas? Minha mãe me reconheceria? (RAMIL, 2008, p. 248).

Selbor chega a “ouvir” a voz de seu pai em pensamento, uma voz portadora de reflexões sobre a construção do indivíduo (“O objetivo é somente o devir subjetivo”; “O um diferenciado de si, une-se consigo mesmo” – RAMIL, 2008, p. 191; 195). Ao repensar-se, o protagonista ressignifica seus laços afetivos, ele “revisita e escruta, numa viagem ao interior de si mesmo, os meandros mais recônditos de sua ‘alma’. [...] Selbor consegue chegar a uma

síntese produtiva entre sua visão de mundo e o ponto de vista do Outro [...]” (WREGE RASSIER, 2009, p. 31-32).

Esse périplo pelo labirinto interior em busca de respostas para suas interrogações identitárias corresponde à deambulação pelas ruas de Satolep, fruto de um outro enigma, baseado nas inegáveis correspondências entre as fotografias de Selbor e os textos do rapaz. Se, ao final de seu relato, Selbor parece convencido do poder visionário do jovem, Ramil articula sua narrativa de modo a impelir o leitor a decifrar este enigma: o rapaz existe ? Ou Selbor datilografara os textos após haver feito as fotografias?

A utilização de fotografias problematiza a fronteira entre o ficcional e o não ficcional. Nos créditos finais consta a informação de que constituem um álbum que retrata a cidade de Pelotas nos anos 1930, cuja autoria é incerta, pois o nome “Brisolara” é seguido de um ponto de interrogação. No entanto seu caráter originalmente documentário esvanece-se, na medida em que são acompanhadas por textos que não só não se restringem a descrevê-las, como ainda introduzem diferentes narradores e fragmentos de suas vidas. Esses 28 conjuntos de imagem e texto introduzem pausas na leitura da narrativa, efeito incrementado pelo descompasso entre a localização da imagem no livro e o trecho do romance em que é abordada, que obriga o leitor a percorrer a *Satolep* de modo não linear, do mesmo modo que Selbor percorre sua cidade natal.

Nadja, ou a errância surrealista

Publicado em 1928, *Nadja* problematiza, através de sua estrutura, sua definição enquanto romance: trata-se de seqüências separadas por espaços em branco ou por linhas pontilhadas, acompanhadas por fotografias ou ilustrações. No entanto, as quebras de página auxiliam a delimitar três partes: a primeira engloba uma série de questionamentos do protagonista – o próprio André Breton – sobre sua vida e sobre sua singularidade, a partir notadamente de observações sobre a vida de escritores, como Gustave Flaubert e Victor Hugo, e de pintores, como Giorgio de Chirico e Gustave Courbet. A parte central é um diário relativo aos encontros de Breton com Nadja, uma mulher misteriosa e intrigante, entre 5 e 12 de outubro de 1927. O epílogo abarca reflexões sobre a escrita do próprio livro, sobre a dificuldade em reconstituir através das fotografias sua “paisagem mental” e sobre a irrupção do verdadeiro amor na vida do protagonista, na figura de outra mulher, a quem ele se dirige apenas através do pronome “tu”.

A obra relaciona-se estreitamente ao surrealismo. Por um lado, vários dos princípios do movimento estão presentes na narrativa, como a recusa do predomínio da razão e a experimentação de mecanismos inconscientes, a busca de uma continuidade entre o real e o imaginário, o inconformismo moral e social, a errância urbana que torna possíveis as coincidências³ e a percepção do “maravilhoso” (ou seja, do extraordinário) no cotidiano. Por outro lado, há inúmeras referências a vários outros participantes do movimento: Louis Aragon, Robert Desnos, Paul Éluard, Marx Ernst, Alfred Jarry, Benjamin Péret, Philippe Soupault.

Como sublinha Kiyoko Ishikawa, em seu livro, *Paris dans quatre textes narratifs du surréalisme*, a capital francesa é o palco da vida e das atividades dos surrealistas, que nela vagam em busca de encontros, descobertas e aventuras. Ela ocupa uma posição central no livro de Breton (ISHIKAWA, 1998, p. 10; 80). Nadja, cujas dificuldades financeiras são evidentes, recorre por vezes à prostituição ou ao tráfico de drogas, andando freqüentemente a esmo na capital francesa. Também André Breton caminha aleatoriamente pelo espaço urbano, seguindo sua intuição, que o leva ao encontro da moça: “[...] continuei meu caminho sem rumo certo seguindo em direção à Ópera” (BRETON, 1987, p. 65)⁴, “Contrariamente aos meus hábitos, escolho seguir pela calçada da direita na rua de la Chaussée d’Antin” (BRETON, 1987, p. 79)⁵. Juntos, eles passeiam (“Deambulamos pelas ruas, um ao lado do outro, mas bastante separados” – BRETON, 1987, p. 108)⁶, criando uma disponibilidade propícia à percepção do (sur)real no cotidiano⁷.

A jovem, que acabará internada em um hospital psiquiátrico, propõe um jogo a Breton, que inclui perguntas, desenhos e o que revela a partir do que diz serem suas visões, como quando descreve a esposa dele (BRETON, 2007, p. 60), quando prevê o momento em que a luz será acesa em uma janela face ao restaurante onde jantam (BRETON, 2007, p. 66), ou ainda quando prevê a redação de um livro sobre sua relação com o escritor: “André ? André...

³ O “acaso objetivo” é um conceito do movimento surrealista que designa um fato portador de sinais ou mensagens, seja ele uma coincidência, uma descoberta ou um encontro. Ver EGGER, 2002, p. 18. Sobre o surrealismo francês no Brasil, ver COSTA, 2004.

⁴ “Sans but je poursuivais ma route dans la direction de l’Opéra” (BRETON, 2007, p. 51).

⁵ “Contrairement à l’ordinaire, je choisis de suivre le trottoir droit de la rue de la Chaussée-d’Antin” (BRETON, 2007, p. 61).

⁶ “Nous déambulons par les rues, l’un près de l’autre, mais très séparément” (BRETON, 2007, p. 8).

⁷ Anderson da Costa dedica um capítulo de sua dissertação de mestrado “[a]o percurso de Breton e Nadja por Paris” (COSTA, 2004, p. 116-132).

Você vai escrever um romance sobre mim. Garanto-lhe. Veja só: tudo se esvai, tudo desaparece. É preciso que reste algo de nós” (BRETON, 1987, p. 103)⁸.

Desde o primeiro encontro dos protagonistas, Breton, intrigado pela enigmática moça, quer saber quem ela é. A essa “pergunta que resume todas as outras”, ela responde sem hesitação: “Sou a alma errante” (BRETON, 2007, p. 58). Esse aspecto inapreensível, imagem de uma identidade em constante mutação, também é enfatizado quando ele a associa a um “gênio livre”⁹.

Várias das auto-representações de Nadja inscrevem-se na mesma perspectiva, principalmente aquelas em que se retrata sob formas híbridas ou metamorfoseantes – uma sereia ou uma borboleta – ou, de maneira ainda mais explícita, “Le salut du diable”, desenho que apresenta na parte superior uma silhueta feminina cujo rosto e o torso são envoltos por um ponto de interrogação, ao lado da inscrição “o que é ela?” (“Qu’est-elle?”, BRETON, 2007, p. 101).

A própria obra, pontuada por perguntas sobre a identidade de Nadja e de Breton (BRETON, 2007, p. 71, 85, 111, 113, 123, 146), inicia precisamente com a indagação “quem sou?” (“Qui suis-je?”), seguida por uma reflexão que explicita o caráter dialético da identidade, entre um “eu” e um “tu”¹⁰. Nesse sentido, a caracterização da mulher amada como aquela que põe fim à sucessão de enigmas representados pelas mulheres que a precederam na vida de Breton torna-se ainda mais significativa (BRETON, 2007, p. 130).

Como a própria vida, que deve “ser decifrada como um criptograma” (BRETON, 2007, p. 92), a identidade vai-se (des)construindo durante a deambulação dos protagonistas na rua, que se torna o lugar da dialética entre viver e escrever (ISHIKAWA, 1998, p. 68). Breton questiona-se incessantemente sobre a obra que redige, na qual o acaso e a intuição presidem tanto ao desenrolar dos fatos quanto à escrita, dando acesso a uma modalidade de compreensão mais aprofundada da (sur)realidade:

Limitar-me-ei aqui a lembrar sem esforços de fatos que, independentemente de minha vontade, ocorreram comigo, [...] deles falarei sem ordem preestabelecida [...]. (BRETON, 1987, p. 23)¹¹.

⁸ “André ? André... Tu écriras un roman sur moi. Je t’assure. Ne dis pas non. Prends garde: tout s’affaiblit, tout disparaît. De nous il faut que quelque chose reste...” (BRETON, 2007, p. 81).

⁹ “J’ai pris, du premier au dernier jour, Nadja pour un génie libre, quelque chose comme un de ces esprits de l’air que certaines pratiques de la magie permettent momentanément de s’attacher, mais qu’il ne saurait être question de se soumettre” (BRETON, 2007, p. 89).

¹⁰ “Au début du livre, le proverbe ‘Dis-moi qui tu hantes et je te dirai qui tu es’, est suggéré ; Breton se pose une double question quant à la nature du moi et la relation de ce dernier avec l’Autre” (ISHIKAWA, 1998, p. 65).

¹¹ “Je me bornerai ici à me souvenir sans effort de ce qui, ne répondant à aucune démarche de ma part, m’est quelquefois advenu, [...] j’en parlerai sans ordre préétabli [...]” (BRETON, 2007, p. 16).

Trata-se de fatos de valor intrínseco sem dúvida pouco controlável, mas que, por seu caráter absolutamente inesperado [...] e, pelo gênero de associações de idéias suspeitas que despertam, [são] uma maneira de vos fazer passar do fio da Virgem à teia da aranha [...] (BRETON, 1987, p. 20)¹².

A própria narrativa, que problematiza as fronteiras entre gêneros, gera interrogações por sua identidade híbrida, misto de autobiografia, de ensaio, de romance, de manifesto. A utilização de ilustrações e de fotografias intensifica esse efeito. Jean Arrouye classifica-as em quatro categorias (lugares, retratos, documentos, e objetos) embora enfatize que tal divisão é relativa, já que alguns dos desenhos de Nadja também são retratos (ARROUYE, 1983).

Na primeira edição de *Nadja* havia quarenta e quatro ilustrações, acrescidas de quatro outras na edição de 1963, remanejada por Breton. Dentre elas, a de maior repercussão é uma montagem de quatro tiras horizontais que mostram os olhos da protagonista (BRETON, 2007, p. 90), que figuram tanto seu mistério e seu suposto poder visionário quanto sua capacidade em ver o (sur)real.. Outro acréscimo foi um texto em guisa de prefácio, no qual o autor afirma que as ilustrações teriam o objetivo de eliminar as descrições¹³. Entretanto, como cada uma delas apresenta uma legenda – constituída por um trecho da narrativa, seguido pelo número da respectiva página – é possível constatar que alguns desses documentos visuais tecem relações de redundância ou de complementariedade com o texto, e que o descompasso entre ambos é mínimo.

O diálogo estabelecido entre *Satolep* e *Nadja* permite confirmar que vários de seus pontos em comum têm um papel fundamental nas narrativas, seja a utilização de fotografias intercaladas ao texto, a importância que as duas cidades assumem na trama, o envolvimento dos protagonistas com o meio artístico ou ainda a relação dos narradores com um personagem enigmático que os leva a intensificar seus questionamentos identitários – indissociáveis da deambulação no espaço urbano.

Mais do que isso, a leitura conjunta dos textos de Vitor Ramil e de André Breton leva a criar um “espaço outro”¹⁴, no qual os aspectos comuns e as especificidades de cada uma dessas obras ganha em significação. O suposto poder visionário das figuras espectrais que são o rapaz de *Satolep* e Nadja, o refrão “aprenda a ver” e a fixação de Breton pelos olhos da

¹² “Il s’agit de faits de valeur intrinsèque sans doute peu contrôlable mais qui, par leur caractère absolument inattendu, [...], et le genre d’associations d’idées suspectes qu’ils éveillent, [sont] une façon de vous faire passer du fil de la Vierge à la toile d’araignée [...]” (BRETON, 2007, p. 15).

¹³ “[...] l’abondante illustration photographique a pour objet d’éliminer toute description [...]”, (BRETON, 2007, p. 08).

¹⁴ Tal expressão é utilizada por Daniel-Henri Pageaux no capítulo “Comparatismo e humanismo: espaços para a reflexão”, quando se refere à analogia poética na concepção de Octavio Paz: “a capacidade de ver numa coisa alguma outra coisa” (PAGEAUX, 2011, p. 258).

moça remetem para a capacidade de reinterpretar os fatos. Nessa perspectiva, a “lúcida embriguez” do protagonista ramiliano encontra seu equivalente na proposta surrealista de perceber o “maravilhoso” no cotidiano. A suposta insanidade de Selbor poderia portanto ser relacionada à de Nadja, enquanto capacidade de libertar-se da apreensão meramente racional do mundo, penetrando no território do inconsciente. Também as coincidências e os acasos que ligam Selbor a diversos personagens – como o rapaz da pasta e o poeta Lobo da Costa – refletem, nesse contexto, o “acaso” surrealista, através do qual o indivíduo pode aceder a seus desejos inconscientes. Os lugares à margem da sociedade, freqüentados por Lobo da Costa e por Nadja, figurariam um espaço de liberdade que, assim como as ruas pelas quais deambulam os protagonistas, permitiria sucessivas ressignificações do que “parece” ser a realidade. Em ambas as obras, as fotografias e ilustrações interferem no ritmo e na leitura dos textos, impondo pausas, rupturas, idas e vindas. Esse efeito é bem mais marcado no caso de Ramil, devido ao maior descompasso criado com os trechos da narrativa que fazem referência às imagens. Os textos supostamente escritos pelo rapaz, em *Satolep*, e os desenhos de Nadja, são recursos que aprofundam o vínculo das ilustrações com a ficção, ao passo que, no romance de Breton, a contemporaneidade entre a trama e os artistas surrealistas evocados incrementa a problematização entre o ficcional e o não ficcional.

Vê-se então que diálogo de Ramil com o surrealismo, presente já na canção do visionário Joquim, que data dos anos 1980, é uma das chaves para compreendermos que a viagem que Selbor efetua ao interior de si mesmo se dá a bordo de uma “nau da loucura, n[um] mar das idéias” que muito tem a ver com águas já navegadas por Breton e seus companheiros.

Identities, enigmas and cities: a dialogue between Vitor Ramil's Satolep and André Breton's Nadja

Abstract: In 2008, the *gaucho* writer and musician Vitor Ramil published *Satolep*, whose narrator, photographer Selbor, returns unrecognized to his hometown, where he gets connected to local artists and has his photographs linked to texts written by an unknown man in a series of strange coincidences. In this work, 28 photos of building façades and of street life are inserted in the narrative told by Selbor, who wanders in the urban space searching for his own identity and for his links with the mysterious man. Departing from Vitor Ramil's allusion to the surrealists in one of his songs, I intend to compare Ramil's *Satolep* and André Breton's *Nadja* (1928), in which many photos of Paris are also inserted in the main narrative. Breton's narrator, who is embedded in the surrealist artistic scene, is attracted to Nadja, a woman who wanders in Paris and who is surrounded by enigmas and bizarre coincidences. The main considerations I develop in this work are articulated around the following aspects: the relations between roaming in the urban space and the characters' identitarian questions; the identities of both narratives, considering mainly the frontiers between fiction and documentary as well as the articulations between photography and written text.

Keywords: Comparative literature. Identity issues. Cities.

Referências

ARENDDT, João Cláudio (Org.). *Histórias de um Bruxo Velho: ensaios sobre Simões Lopes Neto*. Caxias do Sul: UDUCS, 2004.

ARROUYE, Jean. La photographie dans Nadja. *Mélusine*, n. 4, 1983, p. 123-151.

BRETON, André. *Nadja*. Paris: Gallimard, 2007, col. Folio Plus.

_____. *Nadja*. Trad. Ivo Barroso. Rio de Janeiro : Guanabara, 1987.

CHIAPINNI, Lígia. *No entretanto dos tempos: literatura e história em João Simões Lopes Neto*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

COSTA, Anderson da. *As traduções de Nadja e o (a)caso-objetivo da marginalização do surrealismo no Brasil*. Dissertação de Mestrado em Literatura. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2004.

DUPLESSIS, Yvonne. *Le surréalisme*. Paris: Presses Universitaires de Frances, 2002.

EGGER, Anne. *Le surréalisme – la révolution du regard*. Paris : Éditions Scala, 2002.

ISHIKAWA, Kiyoko. *Paris dans quatre textes narratifs du surréalisme*. Paris: L'Harmattan, 1998.

PAGEAUX, Daniel-Henri. *Musas na encruzilhada: ensaios de literatura comparada*. Frederico Westphalen : URI/ Santa Maria : UFSM/ São Paulo : HUCITEC, 2011.

RAMIL, Vitor. *Péquod*. Trad. Luciana Wrege Rassier e Jean-José Mesguen. Paris: L'Harmattan, 2003.

_____. *Satolep*. São Paulo: Cosak Naify, 2008.

WREGE RASSIER, Luciana. “Pequod e Satolep: estética e identidade na obra de Vitor Ramil”. In: OLEIRO CORRÊA, Gilnei. *Redes de gelo*. Pelotas: Universidade Federal de Pelotas, 2009, p. 09-37.

Discografia

RAMIL, Vitor. “Satolep Sambatown”, Universal Music, 2007.

_____. “Tango”, Secretaria Municipal da Cultura/Prefeitura de Porto Alegre, 2003 (primeira gravação em 1986).

Vanguarda e antipoesia em Augusto dos Anjos: a musical expressão do desconforto existencial

Madalena de Oliveira*
Marcelo Marinho**
Daiane Samara Wildner***

Resumo: O presente estudo centra-se na análise de aspectos da musicalidade expressiva na “antipoesia” de Augusto dos Anjos. No conjunto de uma obra poética em que os principais temas flertam a morte e colocam em relevo o processo de decomposição física dos seres vivos, o poema “A um mascarado” serve-se de técnicas musicais de escrita que demonstram a motivação do signo, pelo menos na linguagem finamente manejada por esse autor que abraça diversas correntes literárias.

Palavras-chave: Augusto dos Anjos; signo motivado; antipoesia e vanguardas.

Considerações iniciais

Augusto dos Anjos (1884-1914) vive sua breve existência numa época intensamente marcada por grandes descobertas científicas e invenções tecnológicas, convulsões sociais e reformulações estéticas. Sua obra traz os vincos do tempo: em 1912, numa confluência de vários estilos e tendências, *Eu* e outras poesias publica-se com características que prenunciam o futuro modernismo brasileiro, enquanto traz igualmente a presença de elementos do cientificismo, do evolucionismo e do monismo que estruturam a vida intelectual na virada do século. Assim, a poesia de Augusto carrega em si mesma a essência das mais díspares tendências, dos mais difluentes estilos, provocando uma tensão fortemente expressiva – sobretudo por meio de sua notória musicalidade, que explora os desvãos do signo que alguns desejam arbitrário, para seu maior conforto intelectual: de fato, como abordar, cientificamente, uma eventual motivação do signo amplamente esteada sobre manifestações culturais, as eventuais relações entre a materialidade sonora das palavras e as características dos entes por elas representados? Como equacionar, em termos de poesia, uma questão discutida por Platão (428/427 –348/347 a.C.) em seu *Crátilo*? Com esses temas em linha de visada, propõe-se abaixo uma abordagem de corte estilístico para o poema “A um mascarado”.

O desencanto da existência: palavras, sombras, abismos

* Aluna da Graduação em Letras - Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões.

** Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões. Universidade Eötvös Loránd de Budapeste.

*** Aluna da Graduação em Letras - Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões.

Os poemas de Augusto de Anjos revelam uma visão pessimista e angustiada da vida, marcando-se por temas de natureza científica e filosófica, conforme bem relembra Paulo Porto (2000). Essa peculiar visão do mundo e essa prospecção dos abismos da existência humana encontram no materialismo, no monismo e no evolucionismo os conceitos apropriados para a expressão da angústia e do desconforto existenciais. Assim, o pessimismo e uma visão materialista e perplexa da vida manifestam-se como impressões recorrentes nos tons sombrios e lúgubres em sua poesia. A morte assume-se como termo final da existência e dissolve toda expectativa de conforto lenitivo em qualquer eventual esfera de vida espiritual. O abismo existencial da vida meramente material espelha-se na decomposição física dos corpos em putrefação, razão pela qual Augusto dos Anjos, por antonomásia, torna-se imortal precisamente sob a alcunha de “Poeta da Morte”. Contudo, Nara Rubert (2007) retoma certos conceitos desenvolvidos por Lucia Helena (1977) e sustenta que, para além de uma simples “obsessão pelo escatológico, pelo horrendo e pelo putrefato”, as imagens da morte representam pontos de articulação nessa obra poética, tornando-se “imagens constitutivas” e “linhas de força” de uma poesia com ampla visão cosmogônica.

Por outro lado, em sua introdução às Obras Completas de Augusto dos Anjos, Alexei Bueno (1994) apresenta a recorrência da figura da morte como uma manifestação do pessimismo diante do inexorável ciclo de permanente criação e destruição que rege o universo, tragando em seus sombrios abismos os frágeis devaneios e esforços dos seres humanos. Os poemas articulam semanticamente palavras precisas e certas que abrem espaço para a mais precisa e certa manifestação da impotência humana diante do universo: a vã esperança de sobreviver à morte.

Nessa perspectiva, a opção pelo materialismo em detrimento do espiritualismo, o soneto rigoroso pela metrificação, o pensamento profundamente pessimista, o distanciamento entre sujeito e seu objeto revelam-se como características parnasianas nessa obra poética; por outro lado, decorre da estética simbolista a opção pelo vocabulário raro e erudito, pela imagem hermética, pelas reticências e exclamações, pelo profundo mal-estar e certas associações de ideias. Destarte, a obra de Augusto dos Anjos é avessa a classificações estanques quanto a estilos e correntes literárias. Como salienta Nara Rubert (2007), é possível encontrar nessa poesia até os evidentes prenúncios da estética modernista do Século XX, tais como vocábulos e imagens apoéticos, uma nítida dessacralização do jargão literário, a ruptura com o lirismo sentimental – aos quais se acrescenta uma musicalidade também prenunciadora de Bartok, Villa-Lobos e Schönberg, por exemplo, ou mesmo daquele Tropicalismo que vai

vicejar seis décadas mais tarde. Lúcia Sá analisa as complexas características dessa poesia nos seguintes termos:

A ambivalência formal é outra característica [...] de boa parte da obra de Augusto dos Anjos. Aqui, a forma rígida, aliada à grandeza do tema metafísico (vida/morte), cria no leitor a expectativa de um gênero tradicional (o soneto metafísico) – expectativa que é brutalmente rompida pelas imagens, que do ponto de vista da convenção a que o poeta estava submetido, são descaradamente antipoéticas. (SÁ, 2007, p. 33).

Assim, a poesia de Augusto dos Anjos é pré-modernista no sentido próprio do prefixo “pré”, ou seja, essa poesia antecipa características que serão marcantes no Modernismo. Em Augusto, ademais, a palavra espreita as mais nebulosas áreas da linguagem para expressar um profundo desencanto diante dos abismos insondáveis da existência humana.

A condição imanente do ser humano: o ciclo do carbono

As teorias evolucionistas do Século XIX fornecem a Augusto dos Anjos o material poético que conduz à emergência de uma cosmovisão em forte consonância com o pessimismo: a vida concebe-se como resultado mecânico de uma combinação de moléculas aleatórias e átomos de carbono, enquanto o ser humano torna-se não mais que um patamar transitório na escala da evolução da vida terrestre, a qual abrange dos mais simples micro-organismos a plantas e animais de maior complexidade orgânica. Por esse viés, pode-se dizer que essa poesia busca sua constituição intelectual e seus signos linguísticos na filosofia e na ciência evolucionista que marcaram a passagem do Século XIX ao Século XX. Veja-se, desde já, o poema que nos ocupa no presente estudo:

A UM MASCARADO

Rasga essa máscara ótima de seda
E atira-a à arca ancestral dos palimpsestos...
É noite, e, à noite, a escândalos e incestos
É natural que o instinto humano aceda!

Sem que te arranquem da garganta queda
A interjeição danada dos protestos,
Hás de engolir, igual a um porco, os restos
Duma comida horrivelmente azeda!

A sucessão de hebdômadadas medonhas
Reduzirá os mundos que tu sonhas
Ao microcosmos do ovo primitivo...

E tu mesmo, após a árdua e atra refrega,
Terás somente uma vontade cega
E uma tendência obscura de ser vivo!

Esse poema tematiza a finitude do corpo físico, composto de matéria orgânica perecível, irremediavelmente condenado à defunção e à decomposição lenta e gradativa. Sem poder sequer recorrer “a interjeição danada dos protestos”, o ser humano é fadado a se decompor em si mesmo (por meio dos micro-organismos que traz em sua constituição), a “engolir” por dissolução implosiva a sua própria matéria decomposta, “os restos // duma comida horrivelmente azeda”. O poema recomenda que se tome consciência de que a “máscara ótima de seda” é não mais que a elegante e enganadora embalagem, invólucro que encerra uma matéria em permanente estado de degenerescência, cujo termo final é a redução regressiva ao “microcosmos do ovo primitivo”, ao próprio átomo de carbono que dá origem à vida e ao qual todo organismo vivo retorna após sua completa decomposição.

Assim, esse poema apresenta a estrutura cíclica da existência biológica, o próprio ciclo da vida e da morte: os seres humanos provêm do pó orgânico e a ele retornam. Nessa poesia, segundo relembra Lucia Sá (2007), vida e morte não se contrapõem, apresentam-se antes como partes mutuamente intercomplementares: a matéria em decomposição é o alimento que vai nutrir um subsequente corpo vivo, e assim por diante, num ciclo marcado pelo eterno retorno. Assim, o título “A um mascarado” sugere a ideia de que todos os seres humanos portamos máscaras que obliteram e sonégam nossos mais obscuros segredos a respeito de nós mesmos. O “mascarado” do título corresponde ao próprio leitor, enigma de si próprio.

No poema em tela, observa-se o frequente uso de vocábulos de natureza erudita ou científica: “palimpsestos” (“papiro ou pergaminho cujo texto primitivo foi raspado, para dar lugar a outro”, segundo Houaiss), “microcosmos” (“mundo pequeno, mundo em miniatura”), “hebdômadadas” (sucessão de sete dias, semanas, anos ou décadas) e “ovo primitivo” (em certas mitologias, ente que teria dado origem ao universo vivo). A palavra “hebdômadadas” indica, portanto, ciclos em que se alternam degenerescência e renovação, morte e vida, expansão e regressão. “Palimpsestos”, por seu lado, sugere que os seres humanos são fisicamente resultantes de camadas formadas de átomos e moléculas alheios que, em tempos revolutos, pertenceram a pretéritos seres vivos (animais ou vegetais), e no futuro integrarão a constituição de outros organismos, em ciclos também perpétuos. Esses termos oferecem uma visão científica e erudita dos ciclos que regem a existência dos seres vivos, do fato de que a morte e a decomposição são o ponto de partida e de chegada de um ciclo que se repete infinitamente.

Também se inscrevem nesse contexto de erudição e ciência certos termos de origem estrangeira, como no caso das palavras “queda” (proveniente do espanhol, significa “calada”)

e “atra” (originária do italiano, significa “negra, atroz, cruel”). Assim, o uso de termos estrangeiros, técnicos ou científicos – provavelmente desconhecidos pelo leitor comum – provoca um efeito de estranhamento que vem se agregar à perspectiva de incômodo existencial que se manifesta no plano semântico. A sinestesia simbolista (“seda”: tato; “azedada”: paladar; “cega”: visão; “porco”: olfato; “protestos”: audição) vem acrescentar uma sensação de inteira imersão do ser humano nesse universo de projeções negativas. Por outro lado, tais palavras têm, para além da função semântica, uma função sonora bastante precisa, como analisaremos nas páginas abaixo. De forma complementar, Fernando Furtado (2008) afirma que o enfeixamento heterogêneo de termos coloquiais, científicos, eruditos e filosóficos provoca um forte efeito de estranhamento e uma tensão expressiva que lançam o leitor num plano de desconforto – o qual será reforçado pelos rebuscados efeitos sonoros de uma musicalidade intensamente antipoética.

A antipoesia musical: ritmo, vocabulário, cacofonias

No que diz respeito à musicalidade expressiva, Cavalcanti Proença (1976, p. 90) afirma que Augusto dos Anjos, “[p]oeta auditivo, muito auditivo, utilizou de modo virtuosístico as combinações vocálicas, as sucessões de consonâncias iguais ou homorgânicas, uniformes ou variadamente opostas em simetria”. No poema em tela, observa-se uma musicalidade desconcertante que se materializa por meio de palavras de abstrusa pronúncia, tais como os vocábulos ou sintagmas aliterantes em si mesmos que são “palimpsestos”, “microcosmos” ou “hebdômadadas medonhas”. Observe-se, igualmente, o efeito provocado pela justaposição e recorrência impronunciáveis da vogal “a” em “E atira-a à arca ancestral” (quatro ocorrências isofônicas consecutivas da vogal “a”!), ou os entrechoques vocálicos que se veem em “É noite, e, à noite, a escândalos”. Por outro lado, a assonância exerce fundamental papel expressivo, como no caso da vogal “o” que se reitera em “ao microcosmos do ovo primitivo”, com ênfase no entrechoque vocálico que se vê em “do ovo”, cuja tonicidade silábica impede a elisão e lança o poema nos limites resvaladiços da contravenção às normas eufônicas então em vigor.

Também dificultam a leitura o entrecocar de consoantes que se vê em profusão em todos os versos do poema em tela, dos encontros consonantais (sg, sc, rc, str, mps, st, nst, nq, rj, lm, bd, cr, fr etc. – estatisticamente pouco frequentes no registro coloquial da língua portuguesa, são recorrentes no poema em análise) aos dígrafos consonantais (ss, rr, qu etc.); aos quais vêm se acrescentar os dígrafos vocálicos (an, im, in, em, um, on etc.). A cacofonia

resultante dessa anti-musicalidade é ainda reforçada pelo efeito de gaguejo ou de trava-língua que tais aliterações, encontros consonantais, dígrafos, assonâncias ou encontros vocálicos promovem.

O efeito de estranhamento negativo é reforçado pela forte recorrência de vogais fechadas e nasais (ou nasalizadas, por contiguidade com consoantes nasais), como nos vocábulos “humano”, “medonhas”, “tendência”, cujas sonoridades nasais provocam uma sensação de melancolia e tristeza, como se o poema explorasse os meandros da motivação do signo. Note-se, de passagem, que em 1912 Saussure ainda não havia promulgado sua fundadora lei do signo arbitrário, amplamente sancionada pelos linguistas do Século XX e parcialmente revogada pelo próprio linguista suíço em seu estudo sobre os anagramas: ignorando que o signo jamais poderia ser motivado, Augusto dos Anjos desempenhou-se da árdua tarefa e fez de seu poema fora-da-lei uma obra marcada pela motivação do signo, pela relação intrínseca entre o nome e a coisa....

Na mesma perspectiva, em paralelo à justaposição de vogais e consoantes consecutivas, a forte recorrência de consoantes fricativas (/s/, /z/, /ʒ/, /v/) e nasais (/m/, /n/, /ɲ/), assim como a de vocábulos tetra e pentassílabos (“escândalos” e “horriavelmente”, por exemplo), alongam a leitura dos versos e mergulham o leitor numa atmosfera em que o tempo, os entes e os fatos se arrastam com num longo pesadelo, provocando tensões expressivas e uma sensação de desconforto e angústia. Essas sonoridades tornam-se ásperas por interposição da fricativa uvular /ʁ/ (recorrente em início de verso ou em sílabas tônicas) e de plosivas reiteradas, resultando numa musicalidade dissonante, para retomarmos aqui uma definição de “dissonância” proposta por Jean-Jacques Soleil e Guy Lelong e citada por Henrique Duarte Neto (2000, p. 157-158) em seu estudo sobre Augusto dos Anjos: “intervalo ou acorde que, segundo as convenções de um período histórico e de uma cultura musical dados, estabelece com os sons vizinhos uma relação considerada ‘ilógica’ (desestabilização harmônica) e determina um efeito de tensão auditiva”. Assim, esse poema musical destoa, absona ou dissona dos hábitos auditivos assentes pela poesia até então praticada, abrindo novas e inéditas possibilidades de expressão poética, novos espaços de modernidade.

O poema provoca desagradáveis tensões expressivas também por meio de ideias negativas, como no caso do significado de “restos”, “incestos”, “danada”, “porco”, “medonhas”, “terrivelmente”, “cega”, “refrega” e “azedada”, ou ainda na própria negatividade restritiva de “sem” ou “somente”, ou mesmo no valor regressivo/reduutivo/fragmentador de

“rasga”, “atira”, “arranquem”, “reduzirá”, “primitivo”, “tendência”. Vale ainda ressaltar a força negativamente expressiva do efeito causado sobre o leitor/ouvinte pelo emprego da função imperativa em “rasga” e “atira”. No caso de “hás de”, o verbo auxiliar no presente do indicativo indica uma situação não optativa a que deverá se submeter o interlocutor/narratário, sem alternativa de recusa – semanticamente, o presente do indicativo assume aqui valor de imperativo: “hás de comer” equivale a “comerás”, nos moldes do futuro com valor de imperativo que se vê, por exemplo, no decálogo cristão: “não matarás...”.

Por outro lado, o leitor defronta-se reiteradamente com palavras que desestabilizam seu horizonte de expectativa, como é o caso do vocábulo espanhol “queda”, cujo /e/ fechado é violentamente induzido pela necessária rima com “seda”, trazendo forte desconcerto a um leitor que, pensando encontrar-se diante de um cacógrafo, logo se sentirá deslocado também pelo provável desconhecimento quanto ao sentido do vocábulo estrangeiro. O efeito é reforçado pela repetição sequencial de um mesmo vocábulo (sem flexão desinencial ou semântica, sem enjambement ou distribuição em versos espaçados entre si) no hemistíquio “É noite, e, à noite”, repetição que é formalmente desaconselhada pelos princípios da estética parnasiana então em vigor – ainda que tal recurso poético sirva para reforçar a impressão de reiteração cíclica que se espalha por todo o poema, causando a sensação de que “noite após noite”, sem exceção possível, o ser humano é inexoravelmente conduzido às práticas e eventos decorrentes de sua natureza animalesca. Ou, pelo mesmo viés, são igualmente índices de ciclos que se repetem os cinco (!) versos desse soneto que se iniciam com o monossílabo vocálico “e”/“é”, em franca inobservância aos preceitos poéticos então em vigência.

Nessa perspectiva, Henrique Duarte Neto (2000) afirma que a aspereza sonora e semântica da linguagem cria uma forma inédita de antimelodia e antipoesia que se articula com outros aspectos que geram dissonâncias no âmbito da poesia augustiana: a justaposição do científico com o prosaico, da erudição com imagens comezinhas, de rimas imperfeitas com versos canônicos, de visadas filosóficas com tiradas escatológicas, do rigor formal com estrofes desconexas. Assim, o poema constrói uma espécie de “antipoesia”, tanto no plano sonoro quanto no plano semântico. Nesse contexto, Duarte Neto (2000, p. 172) retoma certas ideias desenvolvidas por Wilson Castelo Branco e afirma que tais “versos ásperos” privilegiam a harmonia em detrimento da melodia, alcançando “amplitudes de orquestração e ressonâncias que impressionam, incomodam e perduram”.

Esse poema ilustra uma concepção poética de vanguarda que expande os cânones estéticos no primeiro quartel do Século XX, abrindo e consolidando espaço para o advento do

Modernismo: o horrendo, o grotesco e o dissonante ascendem ao estatuto de objetos de fruição sensível – como se verá ulteriormente, em distintos graus de atualização, em Villa-Lobos, Tarsila do Amaral, Di Cavalcanti, Graciliano Ramos, Ferreira Gullar, Guimarães Rosa ou mesmo Glauber Rocha, entre tantos outros exemplos possíveis. Em sua materialidade sonora e semântica, essa estética da dissonância, para além de representar uma característica essencial do período moderno, é perfeitamente adequada para recriar poeticamente a sensação de desconforto que decorre da humana impossibilidade de desvendamento dos enigmas da existência – sobretudo essa inabalável “tendência obscura de ser vivo”, que o poema ilustra com vigor e propriedade.

Considerações finais

Augusto dos Anjos é um dos poetas brasileiros que mais contribuíram para alargar os então estreitos limites dos preceitos estéticos e do cânone literário nas primeiras décadas do Século XX. Em sua obra, a expressividade musical da linguagem é habilmente explorada para mimetizar e/ou sugerir sensações negativas tais como a de angústia, desconforto existencial, incômodo espacial e inadequação temporal – por esse viés, sua poesia realiza a convergência entre o nome e a coisa, o som e a expressão sugestiva, o significante e o significado, entre o signo e sua motivação. Para além dos aspectos semânticos de um léxico cuidadosamente escolhido, essa antipoesia emana da hábil articulação das tensões produzidas no sistema fonador, ilustrando a célebre máxima de Protágoras (487-420 a.C.): “O homem é a medida de todas as coisas, das coisas que são, enquanto são, das coisas que não são, enquanto não são.” De tal articulação proviria, eventualmente, a motivação de certos signos linguísticos tal como se materializam na língua portuguesa sutilmente manejada pelo inclassificável Augusto dos Anjos, ponta de lança da mais inovadora vanguarda poética brasileira.

Abstract: This paper is focused on some aspects of expressive musicality in Augusto dos Anjos “anti-poetry”. In the whole ensemble of a poetic work whose main subjects flirt with death and organic material decomposition of living beings, the poem “A um mascarado” unfold musical writing techniques that could demonstrate the motivation of signs, at least in this language finely managed by an author that brings forth many literary trends in his poetic work.

Keywords: Augusto dos Anjos; motivated sign; anti-poetry and vanguards.

Referências

BUENO, Alexei (org.). *Augusto dos Anjos*. Obra Completa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

DUARTE NETO, Henrique. A poesia dissonante de Augusto dos Anjos. *Anuário de Literatura*, n. 8, 2000, p. 157-180. Florianópolis, UFSC. Disponível em:

<www.journal.ufsc.br/index.php/literatura/article/download/5430/4847>. Acesso em: 02 maio 2011.

FURTADO, Fernando Fábio Fiorese. Quando o corpo transforma o *corpus*: sobre as (des)figurações do corpo na poesia de Augusto dos Anjos. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC, 11. Tessituras, Interações, Convergências. *Anais...*, São Paulo, julho de 2008. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/014/FERNANDO_FURTADO.pdf>. Acesso em: 28 abr. 2011.

GUIMARÃES, Denise A. D.. Considerações preliminares a um estudo da motivação poética. In: *Revista Letras*. v. 36, 1987, p. 112-116. Curitiba: UFPR. Disponível em: <http://ojs.c3sl.ufpr.br/ojs2/index.php/letras/article/view/19256/12545>. Acesso em: 02 maio 2011.

HELENA, Lúcia. *A cosmoagonia de Augusto dos Anjos*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1977.

LIMA, Neilton Limeira Florentino de. *Diálogo poético entre Antero de Quental e Augusto dos Anjos: a modernidade luso-brasileira*. Dissertação de Mestrado (Letras). Recife: UFPE, 2007. Disponível em: <http://www.pgletras.com.br/2007/dissertacoes/diss_neilton_limeira.pdf>. Acesso em: 28 abr. 2011.

MACEDO, Anne Greice Soares Ribeiro. *Eu, operário da ruína: as interseções entre arte, doença e morte em Augusto dos Anjos*. Dissertação de Mestrado (Letras). Salvador, UFBA, 2006. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufba.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=1374>. Acesso em: 28 abr. 2011.

PORTO, Paulo Alves. Augusto dos Anjos: ciência e poesia. *Química nova na escola*. N. 11, Maio 2000, p. 30-34. São Paulo: Sociedade Brasileira de Química. Disponível em: <<http://qnesc.sbq.org.br/online/qnesc11/v11a07.pdf>>. Acesso em: 19 out. 2010.

PROENÇA, Manuel Cavalcanti. *Augusto dos Anjos e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Grifo, 1976.

RUBERT, Nara Marley Aléssio. O lugar de Augusto dos Anjos na poesia brasileira. *Revista eletrônica de crítica e teoria de literaturas*. V. 3, N. 2, Julho/Dezembro de 2007, p. 1-10. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/index.php/NauLiteraria/article/viewFile/5088/2903>>. Acesso em: 28 out. 2010.

SÁ, Lucia. Perdõem, mas eu acho graça: o grotesco na poesia de Augusto dos Anjos. In: *Ellipsis*, v. 5, 2007, p. 25-40. Princeton: Princeton University. Disponível em: <http://www.ellipsis-apsa.com/Volume_5-Sa_files/Sa_ellipsis_5_2007.pdf>. Acesso em: 28 abr. 2011.

A prática educ comunicativa na construção do conhecimento e na interação com o sujeito

Manoelle Duarte*
Elisabete Cerutti**

Resumo: O presente artigo evidencia a educomunicação como uma prática dialógica e interativa ainda em expansão, que utiliza-se dos recursos tecnológicos e midiáticos para divulgação e construção de novos conhecimentos, contribuindo para o aprimoramento da cultura, bem como, à formação do ser enquanto sujeito histórico e social. Este texto apresenta, também, as ações desenvolvidas no projeto de extensão, o qual prevê a atuação do pedagogo em espaços emergentes capazes de engrandecer a diversidade cultural, com a criação e organização das pautas do Jornal *Pedagogia em Questão*, que visa divulgar ações educativas desenvolvidas por acadêmicos e docentes do Curso de Pedagogia. Há, também, a realização das edições do programa de rádio *Fala Pedagogo* e a manutenção de uma página na Web. Ambos os ambientes de atuação visam orientar os ouvintes e leitores, garantindo a informação sob o olhar do pedagogo, que é construído com base teórica e metodológica no que tange os variados assuntos do cotidiano escolar e do desenvolvimento da criança. Estas práticas discursivas que interagem pedagogicamente com a comunidade, por meio das tecnologias de informação, permitem enriquecer e aprimorar a diversidade cultural, pois, a mesma traduz a variedade de ideias entre as pessoas. Assim, a educação não-formal compromete-se com a mudança gerando informações contextualizadas e teóricas de linguagem acessível permitindo a construção e o aprimoramento do conhecimento por meio do discurso e das práticas educ comunicativas.

Palavras-chave: Recursos Tecnológicos. Mídias na educação. Diversidade cultural.

Considerações iniciais

Este artigo tem por finalidade tornar pública as ações educ comunicativas desenvolvidas sobre a prática discursiva e dialógica no projeto de extensão “*Pedagogia da Comunicação: Espaços Emergentes do Pedagogo Graduado na URI - Campus de Frederico Westphalen/RS*”. O mesmo apresenta-se em andamento na universidade e objetiva potencializar espaços comunicativos para a atuação do pedagogo, capazes de contribuir para o engrandecimento da cultura social difundindo os conhecimentos construídos no cotidiano da academia por meio da informação.

Ao abordar a *Pedagogia da Comunicação*, é possível visualizar que a mesma visa dialogar, informar e interagir de forma dinâmica com a comunidade, no que tange os mais variados assuntos que permeiam a educação das crianças, bem como, os demais assuntos relacionados com o nosso cotidiano, constituindo e aprimorando a diversidade cultural. Neste sentido, torna-se relevante salientar nas palavras de Freire (1987), que considera o diálogo na

* Acadêmica do V Semestre do Curso de Pedagogia da URI – Campus de Frederico Westphalen e bolsista do referido projeto.

** Mestre em Educação, Docente do Departamento de Ciências Humanas da URI – Campus de Frederico Westphalen, orientadora do Projeto de Extensão “*Pedagogia da Comunicação: Espaços Emergentes do Pedagogo Graduado na URI – Campus de Frederico Westphalen*”.

concepção da comunicação, algo que leva os sujeitos a pensarem verdadeira e criticamente, sem aceitar a dicotomia, vivenciando uma transformação constante da realidade, percebendo que a mesma não é algo estático, mas sim maleável. Nesta linha de pensamento, Freire acredita na individualidade do pensamento do sujeito, na constituição de sua própria cultura e jeito de ser, pensar e agir.

É neste contexto, de interação entre sujeito-cultura que aflora a necessidade do pedagogo contribuir para isso. É utilizando-se das práticas educomunicativas que nos aproximamos desta realidade. Sendo assim, é através dos diferentes espaços para possível atuação, que vamos identificar o pedagogo, como educomunicador, referindo-se ao educador que comunica interagindo com a sociedade, uma vez que o mesmo é capaz de difundir saberes, construído historicamente, ao longo da sua formação acadêmica, de forma a promover o diálogo entre os que constroem e os que utilizam estes saberes. Existem muitos meios para propagar estes saberes, já que, somos cercados por tecnologias, que nos permitem comunicar-se de forma rápida e ágil.

Referenciando estas ações, o projeto que por ora apresenta suas atividades desenvolvidas, utiliza-se de três fontes tecnológicas para atuação, a linguagem radiofônica, através da realização de um programa de rádio, da linguagem virtual com a manutenção de um site, bem como, das pautas de um jornal de caráter acadêmico. Em ambos os veículos de comunicação, existem uma gama de conhecimento para ser difundido e tais saberes perpassam a educação das crianças e abrange os mais diversos assuntos que diz respeito à realidade cultural em que está inserido o aluno. O pedagogo é capaz de socializar os conhecimentos através do diálogo, pois, é a comunicação que permite sustentar esta diversidade cultural, afinal, é através da troca de saberes, vivências e experiências que vivenciamos o multiculturalismo existente.

É válido realizar uma reflexão direcionada a realidade da expressão de diferentes culturas existentes, onde cada uma segue seus princípios, costumes e tradições, todavia, estão interligadas na troca de conhecimentos, saberes e vivências constituindo o multiculturalismo, que se refere a esta diversidade de culturas que existe que permite conhecer e explorar novas realidades através da troca de informação e da construção de novos conhecimentos.

Desta forma, este texto nos convida a lançar um olhar mais amplo e urgente para as práticas discursivas entremeadas pela cultura e pela linguagem da informação, na tentativa de contribuir para a inserção de novas atitudes criteriosas e transparentes.

Educomunicação: transformando informação em conhecimento cultural

Atualmente é comum verificarmos que os meios de comunicação são responsáveis pela troca de saberes e informações entre o pedagogo e a sociedade. Sabemos, ainda, que a comunicação é um processo social básico e primário que, preside e rege, todas as relações humanas e que, utilizando-se do diálogo e do discurso para a divulgação de novas informações, as quais necessitam ser interpretadas criticamente, assim como todas as mensagens midiáticas emitidas aos sujeitos permitindo-os a participarem do contexto social por meio da inserção de atitudes, evitando assim, uma possível distorção de informações recebidas.

Além disso, a prática da comunicação torna-se possível pelo uso de recursos tecnológicos e midiáticos que permitem que a informação chegue ao sujeito de maneira eficaz e o permite recriar novas idéias e atitudes culturais. Comunicar-se é algo comum e necessário, todos os sujeitos se comunicam de alguma forma, pois, compartilham experiências e aprendizados. Esta comunicação é possibilitada através do diálogo, Freire salienta que, (1987, p. 77), ‘Palavra é o meio para que se faça o diálogo’. Conforme as palavras do autor, podemos perceber que é o diálogo que leva os sujeitos a pensar verdadeira e criticamente, sem aceitar a dicotomia, leva as pessoas para que perceberem a realidade não como algo estático, sendo contrário ao pensar ingênuo, sendo um ser com atitudes criteriosas e transparentes.

Comunicação é, também, o meio de sustentação e propagação da diversidade cultural, pois, ela permite que informações sejam trocadas e novos conhecimentos sejam construídos. Ainda nas palavras de Freire, fica clara a ideia de que o autor considera que na comunicação, não há sujeitos passivos. “Os sujeitos co-intencionados ao objeto de seu pensar se comunicam seu conteúdo” (FREIRE, 1980, p. 67).

A educomunicação surge como proposta de cultural digital, com relevantes contribuições nos referenciais de uma educação informatizada que atenda as necessidades tecnológicas da sociedade como parte deste novo campo de pesquisa e intervenção social, ainda em expansão, cuja metodologia é diferente da Educação Escolar e da Comunicação Social. A mesma utiliza-se dos meios de comunicação para a propagação de seus conhecimentos, além de não possuir o objetivo criar teorias a serem seguidas, mas sim, a construção e divulgação de um novo conhecimento, com o intuito de intervir na realidade do sujeito.

Segundo Soares (2006), o termo Educomunicação responde pela união de duas ciências: Comunicação e Educação. Contudo, não é apenas a união entre estes dois campos

que permeiam estes estudos, surge um terceiro tema que merece destaque: a ação. Trata-se, então, de um espaço em que transversa saberes historicamente construídos que devido ao avanço tecnológico do Século XX e a necessidade de informação para a comunidade.

Das palavras de Soares (2006), parece-nos justo deduzir o compromisso do educador, já que, quando pensamos neste campo de pesquisa, de reflexão e de intervenção social, nos referimos a este espaço de questionamento, de busca de conhecimentos e saberes, espaço de ações e experiências que leva estes saberes aos outros. Conforme preconiza Soares (2006):

Educomunicação caracteriza-se não pelo interesse em respostas supostamente definidas para os problemas que diuturnamente se nos apresentam, mas pelo aguçamento das contradições... se entendermos por fim algo sobre o qual se tem clareza- as ações são pautadas intencionalidade – então, alterar a realidade em que se vive é o objetivo principal da Educomunicação.

Tendo presente a citação de Soares, podemos perceber que a intencionalidade da Educomunicação é criar novos discursos, conhecimentos, e torná-las públicas por meio da informação a fim de que possam contribuir na realidade local. Foge dos princípios da Educomunicação divulgar textos já construídos, com assuntos já discutidos, bem pelo contrário, a mesma parte de uma necessidade cotidiana de informações atualizadas que correspondam aos questionamentos não só do ambiente escolar, mas também, na comunidade em geral.

Essa tarefa advém da pesquisa e da produção de matérias, que deverá interagir com a comunidade, buscando dar conta de suas dúvidas e questionamentos, em que o olhar do pedagogo possibilita a informação para a inserção de atitudes.

Como afirma Freire (2001, p. 24-25) “saber ensinar não é transferir conhecimento, mas sim criar possibilidades para sua própria produção ou sua construção”. É justamente através desta inserção dos profissionais da pedagogia nestes novos ambientes, que criam-se estas possibilidades, através do diálogo, troca de saberes e experiências que promovem a diversidade cultural.

Na Pedagogia Libertadora de Paulo Freire, a cultura é um elemento primordial para que aconteça uma educação em prol da formação de um cidadão crítico e reflexivo. A cultura surge do relacionamento e do contato com outras pessoas e com o mundo, onde o sujeito dialoga e busca aprender criticamente. Assim, o referido autor entende a cultura como:

Tudo o que os seres humanos criam nas permanentes relações homem-realidade, homem-estrutura, realidade-homem e estrutura-homem [...]. Todos os produtos que resultam da atividade do homem, todo o conjunto de suas obras, materiais ou espirituais, por serem produtos humanos que se desprendem do homem, voltam-se

para ele e o marcam, impondo-lhe formas de ser e de comportar também culturas. (FREIRE, 1989, p. 56-57).

Diante disso é possível compreender que, cultura é a relação do homem com o meio natural, social e intelectual, é toda a ação desenvolvida pelo homem, que gera aprendizado e novos conhecimentos. Este conjunto de diferentes culturas, costumes e tradições, denominam-se diversidade cultural, que é esta variedade de ideias, de elementos diferentes que se relacionam entre si. Esta variedade de culturas denomina-se, mosaico de culturas existentes, em uma determinada região ou local.

É exatamente através da Educomunicação, dos ecossistemas nela desenvolvidos, que as ações do Pedagogo educador interagem de forma positiva e dinâmica com a sociedade. Uma vez que, a Educomunicação é destinada para criar e fortalecer estes ecossistemas, em espaços comunicativos presenciais ou virtuais.

É alarmante a maneira como a globalização e as tecnologias de ponta avançaram em relação a outros estudos teóricos, por este motivo promissor, não podemos negar o uso destas tecnologias como fonte promotora da diversidade cultural.

Práticas educacionais: um estudo no espaço acadêmico

Na busca da compreensão das práticas da educação, sendo no espaço (não)formal de ensino, é relevante destacarmos as ações desenvolvidas no projeto de extensão, desenvolvido na URI – Campus de Frederico Westphalen.

O referido projeto parte da Pedagogia da Comunicação, evidenciando as ações educacionais em ambientes informais de ensino e utiliza-se de três fontes tecnológicas para atuação. A linguagem radiofônica através da realização de um programa de rádio, a mídia impressa com a criação e organização de um jornal do Curso de Pedagogia e, atualmente, encaminha-se para uma terceira fonte, que é um ambiente virtual, através do blogger do Curso de Pedagogia.

Ambos os veículos de comunicação permitem a difusão de conhecimentos, sendo que tais saberes transcorrem a educação das crianças e abrangem os mais variados assuntos que dizem respeito à realidade cultural em que está inserido o aluno. O pedagogo, devido a sua formação, é capaz de socializar os conhecimentos utilizando-se do diálogo, pois, é a comunicação que permite sustentar a diversidade cultural existente. Desta forma, é através da troca de saberes e experiências que vivenciamos um mosaico de culturas existentes e que se interrelacionam.

É válido ressaltar, ainda, que o projeto de extensão, surgiu da necessidade de criar espaços educacionais capazes de socializar o conhecimento. Destacamos, também, o embasamento teórico do profissional de pedagogia para construir, as pautas de ambos os programas. Embasamento este que justifica a importância do olhar do pedagogo sobre as informações no que tange à educação das crianças, bem como, sua forma de difusão na sociedade, pois, além de interagir com a comunidade de forma dinâmica, o pedagogo mantém leitura sobre o assunto, o que permite a difusão do conhecimento através de práticas educacionais e dos meios de informação.

Como metodologia, o projeto de extensão realizou, num primeiro momento, as pautas do Caderno Criança, no qual eram publicados textos reflexivos para pais, professores e alunos, bem como, atividades para as crianças. Este caderno possuía circulação regional devido a parceria com o jornal O Alto Uruguai e devido a uma reestruturação nos cadernos anexos ao jornal passou a ser construído em formato de um jornal acadêmico, que passou a denominar-se “Pedagogia em Questão”. O mesmo possui a finalidade de difundir conhecimentos construídos no Curso para a comunidade, sendo eles pedagógicos e culturais, além de divulgar as atividades de estudos realizados pelos acadêmicos e docentes do Curso no decorrer dos semestres.

O jornal possui um total de seis páginas, das quais duas são de responsabilidade do projeto de extensão, o que requer leitura, pesquisa, dinamismo e responsabilidade, devido ao compromisso de divulgação da informação e da variação dos temas abordados. Das demais páginas, duas estão a cargo da coordenação do Curso, professora Juliane Claudia Piovesan e as demais páginas são organizadas pelo Programa AABB Comunidade - Associação Atlética Banco do Brasil, orientado pela professora Luci Mary Duso Pacheco.

Para a organização das páginas do projeto, é realizada a escolha do tema no planejamento da pauta e na sua socialização aos leitores. A mesma pode ser apresentada através de entrevista, relatos, textos reflexivos e depoimentos.

Foram publicadas quatro edições do jornal Pedagogia em Questão, sendo que a primeira teve como tema o relato da atuação profissional do pedagogo. Já a segunda edição, foram divulgadas as ações e trabalhos realizados pelas acadêmicas do curso. Na terceira edição, a publicação foi alusiva ao primeiro ano de atuação no programa Fala Pedagogo, com informações e conhecimento para à comunidade regional. Também, nesta edição, o jornal realizou entrevistas com algumas professoras da Educação Infantil e Anos Iniciais da rede

pública e privada de ensino, questionando-as sobre diversas temáticas que são encontradas em sala de aula.

A quarta e última edição publicada foi lançada no mês de dezembro de 2010, com a temática natalina. O Jornal *Pedagogia em Questão* acompanhou uma turma do 1º ano da Escola Nossa Senhora de Fátima durante a construção das atividades Natalinas, divulgando a metodologia utilizada pela professora. Nesta edição, também, foram divulgadas as viagens de estudos realizadas pelas alunas/bolsistas do Curso de Pedagogia. Em processo de construção, a quinta edição está sendo organizada com atividades acadêmicas que contemplem os aspectos culturais.

Para a organização do jornal impresso, além da intensa pesquisa e busca constante de referencial teórico, são necessárias habilidades técnicas, a exemplo da busca dos patrocínios, da diagramação das pautas e da distribuição das mesmas aos patrocinadores, às escolas de Curso Normal da região, bem como, às escolas do município e nos setores da própria universidade.

É válido mencionar que como metodologia do projeto, a educomunicação também estende-se ao programa de rádio *Fala Pedagogo*. O mesmo possui o intuito de orientar os pais, através da comunicação, a fim de garantir a informação, sob o olhar do pedagogo, que por sua vez, é construído com base teórica e metodológica no que tange aos mais variados assuntos do cotidiano.

O *Fala Pedagogo* está inserido na programação semanal da Rádio Comunitária, no município de Frederico Westphalen. Aproximam-se uma centena de edições com temas que são criados com base em temáticas que envolvem a educação de crianças e as sugestões das pessoas que acompanham os mesmos. O contato com os ouvintes das edições do programa vem sendo realizado através de um endereço eletrônico, que propicia um canal de comunicação entre o público e os pesquisadores.

Para a criação e a organização de ambas as pautas, é necessário aprofundamento teórico sobre o tema a ser abordado, sendo que, para a construção das edições do programa de rádio, é de fundamental importância a leitura diária, bem como, a criação de novos referenciais, além dos aspectos técnicos que é responsabilidade do radialista que nos acompanha. Os textos são construídos e gravados semanalmente, para que possam estar sempre atualizados e bem elaborados, a fim de que haja a compreensão dos ouvintes sobre o tema abordado.

Como podemos perceber, este projeto é responsável pela criação, organização e divulgação de informações à sociedade, utilizando-se de duas fontes tecnológicas: a linguagem radiofônica, através da realização das pautas do programa de rádio, Fala Pedagogo e da mídia impressa, com a criação das pautas do jornal Pedagogia em Questão. Por estar sempre em aprofundamento teórico, o pedagogo é capaz de construir e socializar estes conhecimentos através do diálogo e das práticas educomunicativas, pois é a comunicação que permite sustentar esta diversidade cultural, afinal, é através da troca de saberes, vivências e experiências com o conhecimento construído na academia e a possibilidade de ser comunicado ao público em geral.

Considerações finais

O desafio de hoje, é além de refletir sobre as práticas educomunicativas, torná-las reais dentro do contexto sócio-histórico que vivemos, no qual o sujeito seja capaz de aprender tornando-se mais crítico em relação às ideologias que os cercam. Sabemos ainda, que o mundo sofreu uma transformação considerável nos últimos anos, e por este motivo, surgiram novas metas importantes entre elas a de vivenciar momentos onde a cultura perpassa a mesmice do cotidiano, proporcionando um momento de recriação de valores, idéias e atitudes.

Logo, torna-se indispensável destacar a importância do olhar e do conhecimento pedagógico do Pedagogo nestes veículos de comunicação, pois, além de ser um novo campo de atuação, é, também uma forma de dialogar, interagir difundindo novos conhecimentos e informações a sociedade ações estas, que correspondem as necessidades tecnológicas atuais, bem como, e informação cultural.

Desta forma, podemos concluir que a pedagogia da comunicação, permite esta interação, onde a troca de saberes e a aprendizagem constante são os objetivos primordiais, e acontecem através da prática discursiva e dialógica. Paulo Freire, elucida que “educação é comunicação, é o diálogo, na medida em que não é a transferência de saber, mas um encontro de sujeitos interlocutores que buscam a significação dos significados”. (Freire, 1980, p. 69).

De acordo com as palavras citadas acima, o diálogo é o meio para que se faça a educação e a comunicação, o que permite o aprimoramento da cultura, através da intervenção dos sujeitos, entre si e com a realidade local.

No que se refere à intervenção com a realidade local, surge o papel do Educomunicador, tendo em vista, que a sua função é de dialogar e interagir de forma criativa e dinâmica, produzindo novas informações para comunidade.

Logo, podemos relacionar a Pedagogia da Comunicação, a figura do Educomunicador com a diversidade cultural, pois, as mesmas ligam-se de forma que haja a construção de um novo conhecimento, ou até mesmo, o aprimoramento dos conhecimentos já obtidos.

Abstract: This article highlights the Educommunication as a dialogical and interactive still expanding, which is used technological resources and media for the dissemination and development of new knowledge. This paper also presents the actions developed in the extension project, which provides the work of teachers in emerging areas that can enhance cultural diversity, with the creation and organization of the Tariff Question in Education Journal, which publishes the actions developed by academics Teachers and Pedagogy in implementation of the editions of the radio program Speak Educator and maintaining a Web page in both the environments of work designed to guide listeners and readers, providing the information under the gaze of the teacher, which is built on theoretical and methodology regarding the various matters of everyday school life and child development. These discursive practices that interact with the community educationally, through information technologies enable to enrich and enhance cultural diversity, because it contains a variety of ideas and interaction between people. Thus, the non-formal education is committed to generating change information contextual and theoretical plain language allowing construction and improvement of knowledge through discourse and practice Educomunicativas.

Keywords: Information technology. Discursive practice. Cultural Diversity.

Referências

AS TECNOLOGIAS e a verdadeira inovação. *Pátio: Revista Pedagógica*, v. 14, n. 56, p. 06, nov. 2010/jan. 2011.

EDUCAR na cultura digital. *Pátio: Revista Pedagógica*, v. 8, n. 52, p. 06, jan. 2010.

FREIRE, Paulo. *Extensão ou comunicação*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

_____. *Pedagogia do Oprimido*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

_____. *Educação e mudança*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

MORAN, José Manuel. *As mídias na educação*. Disponível em: <http://www.eca.usp.br/prof/moran/midias_educ.htm> Acesso em: 03 mar. 2011.

O LADO pedagógico do blog. *Pátio: Revista Pedagógica*, v. 10, n. 38, p. 32, jun. 2006.

SOARES, Donizete. *Educomunicação – o que é isto*. Disponível em: <www.portagens.com.br>. Acesso em: 12 jan. 2010.

WANDSCHEER, Bruna de Lima. *A inserção de tecnologias da comunicação em sala de aula: prática educacionais e resultados na aprendizagem*. Frederico Westphalen, 2010, 19f. Trabalho de Conclusão de Curso de Comunicação Social – Jornalismo, Universidade Federal de Santa Maria; Centro de Educação Superior Norte - RS.

João Guimarães Rosa, autobiografia e vanguardas: pela viva voz da oratura

Marcelo Marinho*

Resumo: Guimarães Rosa qualificou seu romance **Grande Sertão: Veredas** como uma “autobiografia irracional”. O herói Riobaldo é um bardo que conclui um pacto faustiano para derrotar Hermógenes (o signo arbitrário) e receber Otacília (o prêmio literário): o preço é a perda de Diadorim (a alma). Paralelamente, numa esfera próxima à oratura holográfica, Guimarães Rosa afirma escrever em “estado de possessão”, adia a posse na Academia Brasileira de Letras durante quatro anos, morre misteriosamente três dias após a cerimônia. Enigma ou enredo? Por meio de índices factuais e de uma forma inédita na história da literatura universal, o romancista entretete detalhadamente uma autobiografia não tipografável, alheia e avessa à impressão gráfica – um texto em exclusiva forma de oratura –, com o objetivo de transformar em lenda viva sua própria existência e subtrair-se à finita condição dos seres humanos (e à limitada natureza do texto impresso). Neste trabalho, discutimos as relações entre vanguardas literárias e oratura autobiográfica ficcional em João Guimarães Rosa, no tocante a seu palimpséstico processo de automitificação poética.

Palavras-chave: Autobiografia irracional. Oratura. Guimarães Rosa.

Guimarães Rosa e as flores do artifício

“O crescimento natural de uma flor artificial”: assim Paul Valéry define o processo de criação de seu célebre “A jovem Parca”, publicado em 1917, conforme bem marcadamente sublinha o comparatista Daniel-Henri Pageaux (2001, p. 27). Tal ideia compreende as entretelas mutuamente complementares do tríptico que dá origem ao fato literário: o produtor, o texto e o receptor. Destarte, Pageaux desenvolve certos conceitos propostos por Luigi Pareyson e afirma que a criação poética é uma forma de composição que em si mesma engendra sua própria evolução; não haveria, nessa perspectiva, lugar para contrapor produção e recepção: o artista é seu primeiro receptor, e seu hipertexto resulta da expansão resultante de sua própria leitura sobre hipotextos próprios ou alheios. Ulteriormente, os demais leitores acrescentarão distintos e múltiplos sentidos ao texto lido – como poderia ser demonstrado com o célebre verso de Mallarmé em que o autor encontra um epifânico sentido no engano providencialmente cometido pelo tipógrafo, que havia subtraído a letra “e” da palavra “chaire” (cátedra), transformando-a em “chair” (carne): “La chair est triste, hélas! et j'ai lu tous les livres” – verso que será multiplamente glosado por uma legião de intérpretes. Por esse viés, nota-se que o texto poético é prévio artifício, a leitura expansiva é subsequente natureza (e também natural acaso, produtor lance de dados); o texto tipografado é um ente morto em sua materialidade física, a leitura é vida e energia: a letra é morta, enquanto é viva a voz do leitor.

* Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões. Universidade Eötvös Loránd de Budapeste.

Com razão, Paul Verlaine, um dos principais artífices das vanguardas européias, diz, em “Arte Poética” (1884): “É preciso também que nunca vás // escolher tuas palavras sem equívocos” – em outros termos, seu metapoema orienta os escritores de vanguarda a buscarem a ambiguidade do verbo polissêmico, em detrimento da univocidade e da monossemia, como forma de permitir que o leitor promova o “crescimento natural” da “flor artificial”. Nesse tocante, vale notar que a oralidade (noção forjada pelo linguista ugandês Pio Zirimu, para driblar o oxímoro de “literatura oral”) distingue-se exatamente pela imprecisão e ambiguidade, em sua condição de energia irrepresável e de tensão dissonante, por meio da elocução e da entonação, da escolha vocabular espontânea e intensamente aleatória (regida por “un coup de dés...” que tem mais fraca incidência no texto impresso, em sua inesgotável tendência à rasura e à correção) e da importância da memória nesse processo que simultaneamente se constrói e se desfaz no calor da hora.

Em tal contexto, o presente estudo busca percorrer **Grande Sertão: Veredas** numa perspectiva que contemple a noção de “autobiografia irracional”, pista de leitura lançada por Guimarães Rosa e amplamente ignorada por seus exegetas. Assim, nas páginas seguintes buscaremos equacionar (mas não solucionar) o polissêmico enredo do romance e o ambíguo mistério que envolve a prenunciada morte do romancista, ocorrida exatamente três dias após a tão adiada posse na Academia Brasileira de Letras, tal como se anuncia, de forma prévia e imprecisa, nas páginas de seu palimpséstico romance. Para tanto, a presente trilha de leitura articula-se com certas noções-chave em torno da criação poética, da mitobiografia, da oratura e das vanguardas literárias.

Mitobiografia: o demiurgo e suas personas

Em célebre entrevista concedida a Günter Lorenz, Guimarães Rosa declara: “...às vezes quase acredito que eu mesmo, João, sou um conto contado por mim mesmo. É tão imperativo...” (in COUTINHO, 1983, p. 71). Em perspectiva convergente, pontilhando-se com alusões explícitas à morte e referências a Getúlio Vargas (cujo bilhete-testamento traz a sentença que se tornou por demais célebre: “serenamente dou o primeiro passo no caminho da eternidade e saio da vida para entrar na História”), o discurso de posse na Academia Brasileira de Letras (16 de novembro de 1967) serve como moldura para um aforismo que fará fortuna no meio literário: “As pessoas não morrem, elas ficam encantadas”. Ora, exatamente três dias mais tarde, no ocaso – acaso? – do dia 19 de novembro de 1967, um domingo, Rosa ficará para sempre encantado: torna-se um mito nacional, em decorrência de uma vida intensamente

produtiva no plano literário, diplomático e pessoal. Tal como um demiurgo de si mesmo, um autor de seu próprio enredo (e talvez de seu próprio desenredo), o romancista-embaixador faz prova de uma raríssima capacidade de conceber e materializar o seu próprio destino, pouco espaço deixando para o “lance de dados” que “jamais abolirá o acaso” em que se desenrola a existência dos demais seres humanos.

Ora, a obra literária de Guimarães Rosa é um dos instrumentos por cujo intermédio o romancista constrói gradativamente suas personas – noção que aqui se toma emprestada à Jung: personalidade (aqui tomada como oximórica “realidade ficcional”) que o sujeito entretece e oferece ao paladar das pessoas com quem convive ou à degustação por parte do grande público, uma variante por vezes essencialmente diferente daquela que o sujeito assume para si próprio, quando se abandona à doméstica e pedestre solidão da vida cotidiana (ideia explorada no teatro de vanguarda de Pirandello ou na poesia de Pessoa, por exemplo). Se, em entrevista a Günter Lorenz, Rosa atribui a condição de “autobiografia irracional” a seu romance **Grandes Sertão: Veredas**, o leitor encontrará, na figura de Riobaldo (Riobardo: Rosa-eu-poeta), uma das personas mais sutilmente engendradas pelo bardo poliglota: o autor-esfinge de si mesmo. Essa imagem corresponde àquele “autor tal como ele se inventou por intermédio de sua obra, e não tal como ele teria existido anteriormente a ela”, para retomar conceitos desenvolvidos pelo crítico Jean Starobinski (in SPITZER, 1970, p. 26).

Note-se que tal noção contrapõe-se à perspectiva da crítica literária que busca explicar a obra por meio de dados biográficos: uma vez que a obra precede a invenção da persona, seria tautológico explicar o fato literário por meio de dados biográficos inventados por intermédio do próprio fato literário. Não por acaso, Antonio Candido (1993) ressalta o exemplo de célebre, “delicado e suave” poeta do Século XIX, autor de aveludados poemas exaltando a figura da mãe (poemas encontrados no emaranhado de novelos de lã e agulhas de tricô da cesta de costura das mocinhas casadoiras de então), cujo vício maior era o de, sob o recorrente efeito do álcool, espancar repetidamente sua própria... mãe. Por tal razão, o presente estudo renuncia à possibilidade de conhecimento de uma biografia anterior ao livro – em outros termos, buscamos dados na obra ficcional para interpretar fatos autobiográficos de uma das personas inventadas pelo bardo mineiro.

Mais que dar nascimento a uma corrediça persona, por meio de sua obra literária e de suas declarações esparsas a respeito de pretensos e verdadeiros fatos biográficos e literários, Guimarães Rosa constrói desde sempre um mito: aprendizado autodidata do francês aos seis anos de idade, aprendizado do holandês aos nove, conhecimento de 21 idiomas (tão díspares

em sua estrutura e sua escrita quanto o hÍndi, o russo, o japonÊs ou o hÚngaro), os precoces estudos de medicina, o sucesso no concurso para a carreira diplomática e a nomeação para o posto de embaixador, o êxito em concursos literários, as traduções de sua obra para diversos idiomas (note-se o providencial silêncio sobre o empenho do autor para obter subvenções para a tradução de sua obra, como no caso da versão alemã), os diversos prêmios literários recebidos (cuja atribuição, como se sabe, é muitas vezes resultante de eficazes articulações políticas – diplomáticas?).

Tudo concorre para a elaboração de uma autobiografia entretecida por meio de índices factuais, atos corriqueiros e fatos literários: a publicação de um romance “irracionalmente” autobiográfico, declarações a escolhidos e eficazes passadores de boas novas (jornalistas, escritores, críticos – e até mesmo seu médico, titular de uma coluna na revista **Manchete**), uma frase certa numa carta destinada à posteridade, o adiamento por quatro anos de uma programada cerimônia de posse, um desfecho simultaneamente anunciado e inesperado para a própria existência, a solicitação para ser velado e sepultado com seus óculos (Eduardo de Faria Coutinho compareceu ao velório e surpreendeu-se com o fato) – como se houvesse a certeza de uma vida além-túmulo (ou como se preparasse uma “encantada” vida póstuma). Os índices factuais são esparsamente dispostos em rede pelo romancista como os signos se dispõem na página do célebre “Un coup de dés”, de Mallarmé, em cujo prefácio o poeta francês sublinha a importância dos espaços brancos, do “silêncio em torno”, conceito amplamente adotado pelas vanguardas em múltiplas formas de manifestação artística.

Na detalhada elaboração holográfica de sua mitobiografia (ou biografia mitificadora – caso a expressão eventualmente não seja mais que um pleonismo), Guimarães Rosa emprega as mesmas técnicas multidimensionais que dão forma a seus textos literários, enigmáticos palimpsestos que se leem em várias camadas sobrepostas. Cabe perfeitamente, neste caso, até mesmo o sentido etimológico da palavra “holografia”: “testamento escrito inteiramente pela mão do testador” (Houaiss). Sob forma de colagens e decupagens corrediças (levando ao paroxismo as técnicas de vanguarda de Picasso, Braque, Picabia ou Matisse, por exemplo), o demiúrgico Guimarães Rosa rearticula frases, palavras, letras e eloquentes silêncios num tabuleiro tridimensional, dando origem a permanentes desdobramentos de si próprio, a resvaladiças personas que resultam de faíscas poéticas provocadas pela fricção entre biografia e ficção: um holográfico e polissêmico “conto de si mesmo”, virtualmente impossível de ser lido de forma linear. Cada leitor poderá construir seu Rosa segundo sua própria leitura dos textos literários: materialista, religioso, místico, cerebrino, intuitivo – condição que leva

Carlos Drummond de Andrade a exclamar: “Ficamos sem saber o que era João, e se João existiu de se pegar”.

Grande Sertão: Veredas, oratura mitobiográfica e vanguardas literárias

Dez anos após a publicação de **Sagarana** (1946), coletânea parcialmente escrita em estado de transe hipnótico ou mediúnico (conforme declara o autor a José Olympio, seu editor), Rosa traz a lume **Grande Sertão: Veredas**. Para brevemente recapitular enredo e desenredo, lembremos que o romance coloca em cena o pacto faustiano eventualmente concluído pelo bardo Riobaldo – um pacto cujo objeto é a derrota de Hermógenes (epônimo de Saussure e do signo arbitrário, segundo Gerard Genette), cujo preço é a morte de Diadorim (Deodorina, o “presente de Deus” ou a alma – “deo-doron”), cujo prêmio é Otacília (“moça da carinha redonda”, a efigie cunhada sobre a moeda – a deusa Juno Moneta). Na guerra pelo signo motivado, os jagunços correligionários de Riobaldo (Urutu-Crátilo, por paronomásia) chamam-se Drumão (Carlos), Dos Anjos (Augusto), Selorico (Odorico) Mendes... Conforme orientam também os desenhos solicitados por Rosa para as orelhas e folha de rosto de seu livro (“almanaque grosso, de logogrifos e charadas”, aponta ludicamente o narrador), o universo do sertão toma-se como uma alegoria para o universo das letras, da literatura e da linguagem. Ora, vale lembrar que Riobaldo também faz uma descontextualizada menção à “dona joana” (*Himatanthus drasticus*), flor cujos terpenóides podem induzir um infarto e são indetectáveis em exames póstumos – alusão finta ou despistamento de enredo?

Afirmando ter concluído sua obra prima em estado de possessão no curto prazo de três dias e duas noites, Rosa candidata-se à Academia Brasileira de Letras em 1957, mas somente será eleito em segunda candidatura, no ano de 1963. Antonio Callado busca extrair do autor uma confissão qualquer que pudesse justificar, por parte do consagrado romancista, tanta diligência para ingresso na Academia; e obtém a humorada resposta: “O enterro, meu querido, os funerais. Vocês, cariocas, são muito imprevidentes. A academia tem mausoléu e quando a gente morre cuida de tudo.” Ora bem, unanimemente eleito, Rosa passa a misteriosamente postergar a cerimônia de posse, por quatro longos anos. Suas argutas e inócuas explicações para tão extenso adiamento acompanham-se de “um terror pueril em seus olhos”, segundo Augusto Meyer. Por meio de declarações criteriosamente esparzidas na “selva oscura” do universo das letras, Guimarães cria um enredo autobiográfico por meio do qual – tal como ocorre com seu personagem Riobaldo (Rosa-io-bardo) –, seria plausível pensar num eventual pacto faustiano concluído pelo autor, com vistas ao alcance da inspiração e da consagração

literária (eleição para a ABL ou conquista do prêmio Nobel – “o Nobel mata”, disse o romancista ao jornalista Otto Lara Resende, que se intrigava com os enigmas lançados por Rosa: “Uma vez um jornal mencionou seu nome como possível candidato ao Prêmio Nobel. Procurou-me aflito e pediu-me que, por favor, evitasse associar o seu nome ao Nobel.” Note-se que a escolha dos interlocutores ocorre por “afinidades eletivas”: sempre recai sobre eficazes passadores de boas novas, peças criteriosamente movidas no tabuleiro de xadrez...).

Ora, todo pacto tem seu preço. Em 1966 (!), o romancista fixa a data de 16 de novembro de 1967 (!) para a cerimônia de posse. No dia determinado, uma quinta-feira (!), Rosa discursa a respeito dessa “substância amorfa e escolhedora – o tempo”: “Esta horária vida não nos deixa encerrar parágrafos, quanto mais terminar capítulos”. A metáfora é clara: vida e literatura correspondem-se mutuamente, mas o autor apenas tem poder de decisão no tocante ao desenredo da obra ficcional – a menos que... No terceiro dia após a cerimônia de consagração literária, 19 de novembro de 1967, domingo, Rosa serve-se do alemão, língua de Fausto, para lançar em livro uma dedicatória-despedida à sua esposa Aracy, afirmando que a vida é apenas passagem. Nesse domingo, falta à missa habitual e, na Hora do Ângelo, entrega sua alma: aos 59 anos de idade e no auge de sua carreira literária e diplomática, Rosa está doravante “encantado” – executa-se o desenredo anunciado. Sem posse na Academia, o leitor terá notado, não haveria lugar para tal desenredo.

O roteiro autobiográfico finamente elaborado por Rosa enquadra-se com grande precisão no projeto de “Grande Obra” concebido por Stéphane Mallarmé, um dos mais efetivos próceres das vanguardas literárias ocidentais, que afirmava: “tudo no mundo existe para conduzir a um livro” (apud TELES, 1972, p. 46). Com efeito, se acompanharmos Teles, o **Dictionnaire Universel des Lettres** assim define, em 1961, o projeto malarmeano, finamente executado por Rosa por meio de sua autobiografia ágrafa, na trilha sonhada e jamais percorrida pelo autor do “Un coup de dés”:

“Síntese de todas as artes e de todos os gêneros, o Livro deveria ter ao mesmo tempo algo de jornal – para a liberdade de sua colocação na página; de teatro e de dança – por serem atos destinados à execução diante de um público; e de música – pela sua estrutura polifônica, que leva à multiplicidade de significações. Diante de um auditório, o autor (o “operador”) devia ler e confrontar as folhas, mostrando através de cada combinação nova a identidade dos dois elementos reunidos. Vinte sessões e cinco anos teriam sido necessários para a interpretação de todo o livro. Há uma ruptura total entre essas condições de criação pura e nossos hábitos de ler, de escrever e pensar. Assim, mais que os traços indecifráveis de uma aventura espiritual, é permitido perguntar-se se não é preciso ver nesse Livro o anúncio de uma literatura que não existiria ainda.” (apud TELES, 1972, p. 46).

O leitor terá observado que a “autobiografia irracional” de Guimarães Rosa corresponde perfeitamente a essa “literatura que não existiria ainda”. Ademais, se considerarmos, com Gilberto Mendonça Teles (1972), que o termo “vanguardas” abarca o período que vai do último quartel do Século XIX ao início da Segunda Grande Guerra, vários são os manifestos e preceitos das vanguardas entrevistados, sob forma intertextual, na autobiografia ágrafa elaborada por Rosa em forma de oratura. O próprio protagonista do pacto traz em seu nome o preceito enunciado no “Manifesto da Poesia Pau-Brasil”: na pronúncia caipira, “Riobaldo” torna-se “Riobardo” (Rosa-eu-poeta, como vimos), em franco aproveitamento da “contribuição milionária de todos os erros” propugnada por Oswald para uma literatura brasileira de vanguarda, para a mais genuína “poesia de exportação”. Entretanto: por que razão optar pela oratura, quando o autor mineiro poderia ter transformado sua genial intuição em um belo e intrincado romance, alcançando talvez o mesmo plano de expressão poética entretecido por **Grande Sertão: Veredas**?

Ora bem, o texto impresso pode ser visto como uma entidade sem vida física: assim o concebem os anciãos de povos autóctones, como os Guarani, que veem no registro impresso de sua oratura não a salvaguarda de seu patrimônio cultural, mas sim a morte de uma história viva que, ao ser transmitida oralmente, modifica-se e atualiza-se de forma perene, materializando a energia viva de um universo desmesurado. Em sua materialidade inerte e inalterável, o texto impresso provoca uma espécie de efeito anestésico nos sentidos, pela sincrônica ausência (ou presença meramente virtual, no “ouvido interno”) da musicalidade, da possibilidade de acréscimos/supressões e das condições espaço-temporais próprias à declamação ritualística: em outros termos, aplaina-se o gume afiado das palavras, atenuam-se sensações e elidem-se conjeturas. A oratura implica em produção e dissolução simultâneas do evento poético, dando nascimento a um acontecimento performático único que jamais se repetirá em hipótese alguma, numa autêntica e expressiva manifestação cultural do ser humano, criação coletiva própria para instigar a criatividade e estimular a autoria. Nesse sentido, vale lembrar que Moréas, em seu “Manifesto Simbolista” (1886), afirma que o polimorfo romance simbólico deve ser “pretexto para sensações e conjeturas” (TELES, 1972, p. 46), precisamente como ocorre com a “autobiografia irracional” em tela e com boa parte da oratura tradicional. Para tal corpus de estudo, o pesquisador deve renunciar à linearidade de seus “hábitos de ler, de escrever e pensar” (Moréas), enquanto o instrumental teórico deve sempre prestar contas da existência de múltiplas e por vezes divergentes versões da mesma história, da mesma tessitura, dos mesmos enredos e desenredos. Ave, palavra!

Considerações finais

Tomando às avessas célebre passagem bíblica em que “o verbo fez-se carne”, Guimarães Rosa concebe e dá nascimento a uma obra literária de natureza ágrafa (aquela que se encontra aqui em discussão: sua “autobiografia irracional”) em que a carne faz-se verbo. “O crescimento natural de um Rosa artificial”: assim poderíamos parafrasear Valéry para explicar o fenômeno em que se converte, com a contribuição de cada um de seus passadores de histórias (seus aedos ou contadores de causos), o processo de leitura auditiva (auditura?) da autobiografia finamente preparada pelo “encantado” bardo de Cordisburgo. Esse Rosa é uma “flor artificial” que morreria definitiva e repetidamente se um texto impresso qualquer (laudo póstumo ou documento historiográfico) eliminasse a ambiguidade de sua autobiografia ágrafa.

Por outro lado, se a oratura corresponde à privilegiada e dinâmica forma de expressão de grupos de extração popular ou étnica – geralmente relegados às margens da sociedade nacional e, por aí mesmo, pouco ou nada escolarizados –, essa manifestação literária corresponde a organizações sociais intensamente gregárias que, por intermédio de práticas rituais lúdicas em torno da poesia e da linguagem, buscam solução para seus problemas, ao mesmo tempo em que compartilham e perpetuam seus mitos, sua identidade e seu prazer de viver coletivamente. Vale igualmente notar que, nessa perspectiva, a oratura engendra ou consolida o processo de coesão social, étnica, regional e nacional. A posição de vanguarda de Guimarães Rosa é antes de tudo política, na medida em que busca redirecionar a percepção das camadas letradas da população brasileira e dos formadores de opinião com respeito a certas práticas culturais coletivas, pois sua opção de construir uma autobiografia por intermédio da viva voz da oratura, assim como a adoção de diversas manifestações da oratura em seus textos marcados pela erudição transdisciplinar, questionam cânones literários assentes e colocam em relevo o valor estético e expressivo da cultura popular. Eis, por fim, a autêntica genialidade de Rosa tatuando-se com a imagem delicada da mais suave entre as Musas: a alma do povo.

Abstract: Guimarães Rosa classified his novel *Grande Sertão: Veredas* as an “irrational autobiography”. Riobard, his main character, is a poet that makes a Faustian deal in order to prevail over Hermogene (the arbitrary sign) and, consequently, to “receive” Otacilia as a (literary) award: the loss of Diadorim (the soul) is the price to pay for his achievements. Meanwhile, Guimarães Rosa declares that he usually writes under a “possession trance state”, postpones four years along his entrance into the Brazilian Academy of Letters, and finally dies mysteriously three days after the ceremony. Enigma or just a poetic puzzle? By the means of factual indexes and through a freshly invented way in the history of world literature, the novelist details his own non-printable autobiography – a text under the exclusive shape of orature – attempting to transform into a living legend his own life and evade himself from the finite condition of human beings (as well as from the limited nature of printed texts).

Keywords: Irrational autobiography. Orature. Guimarães Rosa.

Referências

- CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1993.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Literatura oral no Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1984.
- COUTINHO, Eduardo de Faria (org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. (Coleção Fortuna Crítica).
- GUIMARÃES, Vicente. *Joãozinho*. Infância de João Guimarães Rosa. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: INL, 1972.
- MARINHO, Marcelo. *GRND SRT~: vertigens de um enigma*. Campo Grande: UCDB/Letra Livre, 2001.
- MARINHO, Marcelo. *João Guimarães Rosa*. Paris: L'Harmattan, 2003.
- MARINHO, Marcelo. O desaparecimento prematuro de Guimarães Rosa: enigma ou enredo? *Revista Cultura Crítica*, Sçao Palulo, v. 07, 1º semestre 2008. Disponível em: <<http://www.apropucsp.org.br/apropuc/index.php/revista-cultura-critica/36-edicao-no07/299-o-desaparecimento-prematuro-de-guimaraes-rosa-enigma-ou-enredo>>.
- ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
- PAGEAUX, Daniel-Henri. *La lyre d'Amphion*. Pour une poétique sans frontières. Paris: Presses Universitaires de la Sorbonne Nouvelle, 2001.
- ROSA, Vilma Guimarães. *Relembamentos: João Guimarães Rosa, meu pai*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.
- SPITZER, Léo. *Études de style*. Prefácio de Jean Starobinski. Paris: Gallimard-Tel, 1970.
- TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. Rio de Janeiro: Vozes, 1972.
- VV.AA. *Em memória de Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968.

A inserção do Reggae como manifestação sócio-cultural no cenário Maranhense: um recorte sócio-histórico

Márcia Helena Sauaia Guimarães Rostas*

Resumo: Neste artigo, será feita uma incursão pela história, focando o surgimento do reggae no mundo, até a sua entrada no Maranhão. Trataremos, também, de sua influência - em uma perspectiva sócio-histórica, nos nativos falantes de Português Brasileiro (variante Rural Ludovicense). Contaremos com relatos e esses não terão a pretensão de esgotar a temática do reggae, uma vez que visam aprofundar esta discussão de forma a subsidiar o leitor na compreensão do sentido deste ritmo. Faz-se necessário destacar que, agregadas a este ritmo, tem-se a influência e - porque não dizer - a história dos nativos africanos e negros americanos, a fusão de expressões religiosas, culturais, linguísticas, influenciadas por espaços e interesses ora distintos, ora convergentes, envolvendo lutas e alvos contrastivos.

Palavras-chave: Processo Cultural. Expressão sociocultural. Recorte sócio-histórico.

Percurso inicial

O ponto de partida que desencadeou esta pesquisa, iniciou-se com a coleta de dados para uma investigação que visava identificar adaptações fonológicas por meio do reggae cantado pelos nativos, falantes do Português Brasileiro variedade Rural Ludovicense (doravante, PBRL). Como em toda coleta, nos deparamos com fatos novos que não estavam diretamente ligados ao fenômeno as adaptações fonológicas. Esses fatos faziam parte de um entorno muito importante para a compreensão de muitos dados, como por exemplo: a) manifestações que podem delinear uma identidade histórica e linguística daquele espaço populacional circunscrito; b) padrões de referência identitária que foram notados por aspectos às proximidades sociais, educacionais e culturais entre a Jamaica e o Maranhão. Destacamos também as grandes similaridades encontradas nas regiões (Maranhão e Jamaica), desde a baixa escolaridade, situação de extrema pobreza, desemprego ou subemprego.

Assim, o regueiro maranhense, falante do PBRL, ao apreciar e cantar reggae produz, pela proximidade sonora sequências de sons com sentido em sua língua materna, algo que ele “realmente” acredita ouvir nas músicas inglesas, francesas ou até mesmo dialetos africanos. Mas, qual a razão, dos nativos daquela região acreditar ouvir palavras, frases e/ou expressões em seu idioma materno, em canções em inglês, francês, dialetos africanos? Discutiremos essa questão abaixo.

* Doutora Em Linguística e Língua Portuguesa, Professora Adjunto do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Maranhão – IFMA, Docente do Departamento de Ciências Humanas e Sociais do Campus Monte Castelo.

Informações Gerais sobre o reggae

As informações contidas neste pequeno artigo não possuem a pretensão de esgotar a temática do reggae no Maranhão, mas aprofundar a discussão de forma a subsidiar o leitor na compreensão do sentido que este estilo musical e rítmico tem sobre os nativos. Faz-se necessário destacar que, agregadas a este ritmo, tem-se a influência e – por que não dizer? - a história dos nativos africanos e negros americanos, a fusão de expressões religiosas, culturais, linguísticas, influenciadas por espaços e interesses ora distintos, ora convergentes, envolvendo lutas e alvos contrastivos. Assim, prefere-se, neste artigo, (re)significar a palavra “ritmo”, adotando o termo “expressão sociocultural”, por envolver não só uma cadência de melodia e instrumentos musicais, mas o resultado de (inter)relações em constante transformação.

Este percurso inicia-se com o Rastafarismo que, segundo White (2006) tem suas origens no século XVII, quando um ex-escravo, George Liele, fundou uma Igreja Batista (Native Baptiste Church) na Jamaica. “A princípio pode parecer um pequeno passo, mas foi exatamente aí que começou o movimento rastafari. Por isso não foi por acaso que a Jamaica se transformou no palco central do movimento Rasta” (WHITE, 2006, p. 28).

Segundo o autor, trata-se de uma história de resistência que envolve um cenário religioso e social constituído por um discurso com idéias bíblicas de retorno à terra prometida (inspiradas no Judaísmo), alimentado por um sentido de identidade com os judeus enquanto vítimas de perseguições. Tal movimento atraiu a simpatia de líderes religiosos e políticos que estavam dispostos a aderir à causa, associando-a a raça negra. Um desses líderes, citado não só por White (2006), mas por Cardoso (1997), Albuquerque (1997), Bradley (1998) e Mack (1999), é Marcus Mosiah Garvey.

Bradley (1998) descreve Garvey como um pregador evangélico, nascido na Jamaica em 1887, pode ser considerado o idealizador do rastafarismo¹, uma vez que todas as suas pregações baseavam-se em uma interpretação própria da Bíblia que, segundo ele, trazia o conteúdo do repatriamento de todos os negros do mundo para a África (sendo a Etiópia a terra prometida) e a chegada de um novo Messias que conduziria todos à redenção.

Segundo Mack (1999), Garvey, dotado de um grande poder de persuasão, identificou os negros com a mesma história dos povos perdidos de Israel, vendidos aos senhores, em

¹ Rastafári é um movimento religioso que prega o retorno dos negros à terra natal de seus antepassados. Este movimento proclama Haile Selassie I, imperador da Etiópia, como a representação terrena de Jah (algo do que os abraâmicos chamam de Deus). Este termo advém de uma forma contraída de Jeová encontrada no salmo 68:4 na versão da Bíblia do Rei James, e faz parte da trindade sagrada o Messias prometido. O nome Rastafari tem sua origem em Ras (príncipe ou cabeça) Tafari Makonnen, o nome de Haile Selassie I antes de sua coroação (SILVA, 1995, p. 58).

outras palavras, escravos de uma Babilônia moderna. Acreditava-se que os negros (jamaicanos ou não) deveriam voltar para a África, à terra prometida, de onde tinham sido arrancados para servir como escravos. Estava tão certo disso que chegou a profetizar que um rei negro seria coroado na África e tal fato seria sinal de que a redenção estaria próxima.

White (2006) reafirma que, baseado no Velho Testamento, o rastafarismo pregava o repatriamento para a África, mais precisamente para a Etiópia, que seria a Terra Prometida. O autor cita ainda o coroamento como rei de Haile Selassie em 1928, posteriormente proclamado imperador da Etiópia em 1930, a partir de quando se intitula a encarnação de Deus na Terra.

Cardoso (1997) descreve a Jamaica como um país povoado por europeus e escravos africanos, mistura que gerou músicas quentes e sincopadas.

No fim dos anos 50, o calipso se mistura ao rhythm'n'blues americano e nasce o ska, ritmo que logo é influenciado pela soul music e instrumentos eletrônicos (baixo e guitarra). No começo dos anos 60, a independência da Jamaica provoca o êxodo rural e o crescimento das favelas urbanas, e o ska é adotado pelos rude boys, a moçada das favelas. (CARDOSO, 1997, p. 56-57).

White (2006) destaca que nos guetos de Kingston e St. Andrew e em algumas áreas rurais, um novo movimento religioso surge. Os Rastafaris, saudando Selassie I como Deus, rei e arquiteto da redenção africana, buscavam unir o povo da Jamaica para lutar contra a opressão colonial. Perseguidos pela polícia e pela sociedade oficial desenvolveram um novo tipo de nacionalismo que agradou principalmente os jovens das áreas oprimidas. Confiantes, orgulhosos e independentes, eles se tornaram os filósofos dos guetos.

Santos (2006, p. 52) descreve que, nos acampamentos e reuniões rasta, havia reuniões públicas na rua, ou as esotéricas “nyahbinghi”, onde a música e a dança eram usadas para “louvar e elevar” (sata amassagana) o nome de Jah e “derrubar a Babilônia” com o canto. Autores como Cardoso (1997), Santos (2006) e Gasperin (2004) descrevem o reggae como uma forma de expressão com mensagens revolucionárias de um povo que luta contra a opressão colonial, refletindo o pensamento de uma nação que convive com a extrema pobreza urbana e possui uma fé, fundada no rastafarismo.

Segundo White (2006), as primeiras combinações musicais que resultaram posteriormente na constituição do reggae como estilo independente, misturava em partes iguais a música inglesa e africana. Os cultos afro-cristãos não apenas combinavam a trindade com deuses africanos, mas também justapunham harmonias religiosas com os ritmos

compostos dos tambores típicos da cultura africana. A forma dominante para dançar, na Jamaica, desde o final do séc. XIX até a década de 50 era chamada “mento”.

O processo descrito acima pode ser explicado, na opinião de Nava (1995, p. 23), através da compreensão de que o reggae é fruto de uma mistura de estilos, de influências culturais, correspondendo a estágios de desenvolvimento pelos quais a Jamaica teria passado, pois esteve sempre “aberta culturalmente”. Foi tal predisposição que permitiu à música jamaicana muitas transformações, até chegar ao que hoje é denominado reggae.

Bahiana (2004, p. 20) atribui ao rádio, entretanto, a responsabilidade pela maior transformação da música jamaicana. Ao final dos anos 50, as duas estações locais tocavam músicas clássicas e músicas populares dos Estados Unidos. Porém, nos dias de boas condições meteorológicas, era possível captar sinais de Miami e New Orleans (EUA), que executavam as grandes orquestras de swing, *Rhythm and blues* (R&B)² e toda a variedade de ritmos de New Orleans, sempre entre as favoritas dos jovens jamaicanos.

Outro dado relevante, citado por White (2006, p. 39), é o de que para suprir as dificuldades provocadas pelo mau tempo, surgiram os sistemas de som capazes de reproduzir música em alto volume, controlados por um operador, o DJ (Disk Jôquei). A potência dos equipamentos, aliada à forma como cabiam em um caminhão, era um jeito de divulgar a música negra dos americanos, tão apreciada na Jamaica. No Maranhão, na região da baixada encontra-se este mesmo estilo de sistema de reprodução sonora em alta intensidade, denominado pelo nativo de *radiola*³.

Este cenário que compõe a história do reggae no mundo encontra um campo fértil para sua propagação no Brasil, mais especificamente no Estado do Maranhão que, em virtude de características climáticas e sociais, identifica-se com a Jamaica. Como se deu então o processo de entrada deste estilo musical no Maranhão?

O reggae no Estado do Maranhão

O Brasil pode ser definido pela divisão de muitos “Brasis”, tendo por trás desse cenário uma diversidade de aspectos no campo social, político, geográfico, econômico e histórico. Esses aspectos da realidade brasileira são observados na realidade maranhense. Os geógrafos Feitosa e Trovão (2006, p. 110) citam em detalhes que o povo maranhense é

² Rhythm and blues (also known as R&B, R'n'B or RnB) is the name given to a wide-ranging genre of popular music first created by African Americans in the late 1940s and early 1950s. The term was originally used by record companies to refer to recordings bought predominantly by African Americans, at a time when "urbane, rocking, jazz based music with a heavy, insistent beat" was becoming more popular (LARKIN, 1998, p. 135).

³ A lexia *radiola*, datada do século XX, corresponde à junção de dois recentes e grandes inventos no campo da comunicação. Para Cunha (1982, p. 660), trata-se de um tipo de redução de *râdi (o) + (vitr) ola*.

constituído de índios dos troncos linguísticos Jê e Tupi, negros africanos congolenses, angolanos, benguelas, mácuas, angicos de Moçambique e Guiné Bissau, de onde vieram os grupos étnicos dos balantes e dos fulas, sendo eles de Togo – antiga Costa dos Escravos, de onde partiram as minas -, de Benín- Daomé, que negociou os escravos achantins, iorubás e os gêges, da Nigéria, de onde saíram iorubás, haussaá-fulani e os ibos, de Angola, grande entreposto escravista que negociou os negros de origem banto. Embora em quantidade menos expressiva, vieram também negros do Senegal, Gâmbia, Guiné, Costa do Ouro, de onde trouxeram os achantis, e Congo, proveniência de bantos. Do continente asiático, vieram árabes, sírios e libaneses, e do continente europeu, franceses, portugueses e holandeses.

Observam-se coincidências entre a história das origens do povo maranhense e do povo jamaicano: São Luís, capital do Estado do Maranhão, é uma cidade nordestina que, ao longo dos anos, vem se denominando, conforme o período temporal, de Ilha do Amor, Cidade dos Azulejos, Upaon-Açu, Atenas Brasileira e, por fim, Jamaica Brasileira - cf. Ferretti (1995), Silva (1995), Carvalho (1995) e Santos (2006), estudiosos da região e da cultura local, tais autores nos revelam o percurso histórico da cidade, através de sua significação pela identidade, pelos nomes a que a ela foram atribuídos.

No caso deste estudo, a denominação de Jamaica Brasileira e a identidade sócio-cultural da população a partir da entrada do reggae no cotidiano das classes populares será o foco principal. Apesar de o reggae ter sido introduzido em São Luís desde os anos 70 do século passado, somente a partir dos anos 90 é que esse movimento começa a ganhar espaço nos jornais como elemento cultural.

Há várias hipóteses que descrevem as possíveis formas de entrada desse ritmo (reggae) no território maranhense e, principalmente, na ilha de São Luís. Nenhuma delas é definitiva, mas muitas versões são contadas, uma vez que não existem registros escritos da época e os pesquisadores que tentam abordar temas que envolvam essa área acabam por ter que reconstruir a história através de relatos orais.

Na pesquisa desenvolvida, a coleta dos dados orais foi realizada via entrevista, ou seja, através de uma conversa entre narrador e pesquisador. A História Oral, segundo Le Goff (2003), como metodologia de pesquisa, se ocupa em conhecer e aprofundar conhecimentos sobre determinada realidade – os padrões culturais –, estruturas sociais e processos históricos, obtidos através de conversas com pessoas, relatos orais que, ao focalizarem suas lembranças pessoais, constroem também uma visão mais concreta da dinâmica de funcionamento e das

várias etapas da trajetória do grupo social ao qual pertencem, ponderando esses fatos pela importância em suas vidas.

Essa riqueza de informações foi resgatada dentro dos quilombos na baixada maranhense, nas entrevistas com pessoas de diversas áreas que compõem esse cenário. Ao constituir um cenário ainda não descrito por nenhum outro pesquisador, imaginou-se uma forma de fazê-lo e, assim, estabelecer, através da ótica pesquisada, esta entrada do reggae no Maranhão, de forma a conduzir o leitor na compreensão de aspectos que vão além de acontecimentos históricos. O mapa a seguir foi elaborado pensando nesta visualização.



Mapa da vinda e da entrada dos Jamaicanos no Maranhão

Os jamaicanos utilizavam uma rota via Mar do Caribe que desembocava no Oceano Atlântico. Faziam um trajeto de aproximadamente 2.758 km entre a Jamaica e a cidade de Guimarães, no estado do Maranhão-Brasil. No mapa, acima, é demonstrada uma rota de entrada no país que se espalha pela região da chamada Baixada Maranhense, chegando depois a várias cidades, inclusive São Luís. Todos os dados descritos estão baseados em Silva (1995), Santos (2006) e em dados colhidos nas visitas realizadas aos quilombos de Frechal (Mirinzal-MA) e Damásio (Guimarães-MA).

As semelhanças da Jamaica com o litoral maranhense são grandes, sobretudo com relação às condições de pobreza. Com a vinda dos jamaicanos de forma ilegal pelo litoral, a sua recepção pelos negros que moravam nos quilombos próximos e a convivência de muitos meses com os nativos proporcionaram um contato muito grande com a língua dos quilombolas recém-chegados e com o ritmo que era tocado na Jamaica em forma de protesto contra a pobreza e as condições de vida do povo. A presença dos jamaicanos no Maranhão em locais estratégicos próximos ao oceano e à baía de Cumã permitiu um fácil escoamento, por

toda a baixada maranhense, dos discos de vinil. Assim, o som de suas músicas acaba por chegar à periferia de São Luís, capital do estado.

O período de chegada e de expansão do reggae no Maranhão – aportando em São Luís por praias desertas da zona rural da ilha – é influenciado por hábitos jamaicanos, mais especificamente da população de Trenchtown e Shantown, “os famosos bairros de lata, onde predominam o desemprego, a miséria e a violência” (SILVA, 1995, p. 41). A semelhança com a Jamaica, tanto nos aspectos econômicos quanto físicos, e a presença de Peter Tosh, Jimmy Cliff e Bob Marley no repertório das radiolas da ilha de São Luís aproximam ainda mais esses dois povos, fazendo-os acreditar que seus ideais de vida e de mundo eram idênticos (SILVA, 1995). Acrescentamos que pela influência da mídia e dos ditos avanços do mercado global, adotou também os ídolos Peter Tosh e Bob Marley.

Em São Luís, os negros “suingavam” ao som das músicas de protestos dos ídolos jamaicanos, espalhadas pela periferia da cidade em potentes radiolas. Com o tempo, o gosto por esse novo ritmo difundiu-se por toda a parte, invadindo, prioritariamente, a maioria das residências da classe trabalhadora, moradora da periferia, transformando-se inicialmente em um hino de independência e identidade negra, emergindo e aquecendo a economia local através dos bailes, das radiolas e, com elas, os empresários (brancos) do ritmo (cf. SILVA, 1995).

Vê-se a entrada de novos parâmetros na “cultura” e, desta forma, na construção da identidade maranhense. Principalmente, a camada mais pobre da população, que se identifica não só com o ritmo, mas com os gritos de liberdade que podem ser ouvidos através de melodias “apimentadas”. Sendo assim, o diálogo mantido em 2007 com um frequentador assíduo⁴ do Clube Jamaica Brasileira revela que:

O reggae faz a gente esquecer dos problemas: lá a gente “rola as pedras” com muita “responça”; e tem mais: a gente pode ser a gente mesmo, não tem branco que mande lá. O branco fica porque nós deixamos; afinal, ele pode ter o direito também de rolar umas pedras, ser feliz e livre.

Questionado por que cantavam em inglês e não em português, e se ele entendia tudo que cantava, ele diz:

Não entende? Inglês é a língua do mundo; todo mundo entende. Quem vai questionar os Estados Unidos? Eu, você? Ninguém, entende? Temos um monte de melôs que fazem a nossa noite uma “parada de responça”. Não importa se eu não entendo tudo que eles falam. Sei, “maluca”, que se foi uma “parada” vinda de Bob e dos outros companheiros, só pode ser bom, e a gente vai aprendendo, basta ouvir um pouco e sentir a batida com o coração.

⁴ Cf. entrevista – José de Ribamar Silva (Clube Jamaica brasileira).

De todos os desafios que se fizeram presentes na pesquisa desenvolvida, talvez o maior seja entrar mais detalhadamente nesse espaço e conseguir perceber o modo como os regueiros cantam em inglês as suas músicas, forma denominada por eles, em alguns casos, de “melôs”. Como afirmado pelo entrevistado citado anteriormente, isso não se constitui um problema, na medida em que alegam que o mais importante é perceber e envolver-se com a melodia e batida rítmica do *reggae*.

Algumas cenas presenciadas revelam um cenário curioso, de pessoas (cantores locais) escutando muito rapidamente músicas e escrevendo em papéis o que escutam, feito uma única vez, e depois cantando uma versão nova de um melô, que chegou exclusivamente para aquele baile. Normalmente, estas versões são gravadas ao vivo e o dono da radiola coloca vários *jingles* de propaganda no meio delas, para modificar ainda mais a versão do original, dificultando assim demandas acerca de pagamento de direitos autorais. O cantor considerado “a estrela da noite”, que emprestou sua voz para uma nova canção (melô), ganha uma pequena recompensa financeira e não recebe mais nada por este trabalho.

Comunidades quilombolas na baixada maranhense: reggae e a vertente cultural

As visitas às comunidades quilombolas proporcionaram a oportunidade de verificar a importância dada a este ritmo pelos habitantes destas comunidades bem como confirmar a presença de pessoas vindas de outros países que conviveram diretamente com eles e desta forma influenciaram no processo de construção de hábitos e costumes. Daremos destaque neste artigo a dois quilombos situados na baixada maranhense: o quilombo de Damásio e o quilombo de Flexal.

O primeiro, quilombo Damásio, é localizado na cidade de Guimarães, foram feitas visitas ao local e obtivemos convivência com a comunidade. Nesse quilombo, damos destaque ao informante G. S. O informante G. S. é Quilombola, nascido e criado em Damásio, professor da rede municipal de ensino, lotado em uma escola dentro da comunidade. Nas inúmeras conversas mantidas que focavam o resgate das raízes do reggae naquela região, afirmou conhecer muitos estrangeiros que traziam com frequência novidades do mundo do reggae com intuito de comercializá-las, passavam dias na região, até ter contato com os donos de radiola da baixada. Nosso informante destacou a preferência por um cantor não muito divulgado no Brasil, mas que faz sucesso na Jamaica e naquela região do Maranhão, Éric Donaldson. Em sua fala, G. S. afirmou que dentro de sua comunidade havia muitos discos de vinil, dos quais a maioria nunca havia escutado por não possuir um aparelho de reprodução; o

único que a comunidade tem é vinculado à radiola e só era usado em dia de festa. Enfatizou que seus parentes não permitiam que saísse de dentro do quilombo para que não houvesse investidas negativas de pessoas que não estavam preocupadas com a causa dos quilombos, mas em ganhar dinheiro com a riqueza que possuíam.

O destaque de seu relato se dá quando nosso informante se reporta aos avós e às canções entoadas por eles com intuito de acalantar as crianças. G. S. conta que ele não entendia nada, pois era em um idioma que ele desconhecia, mas parecia um canto de lamento, porém, mais tarde, ao frequentar a escola e sair para trabalhar na cidade, identificou algumas palavras como sendo do inglês, somadas a outras que, mesmo estranhas a ele, sabia que tinham origem africana. A música que G. S. se referia era Lyrics to Soun gourouba - (Língua Yorubá), conhecida pelos nativos como “Melô da Suruba”. Segue abaixo:

Lyrics to Soun gourouba - (Língua Yorubá)

Ni bé tara lôgôféla
Boro bé sourana yô rô bela
N'doro fla fala kouma chama nan
Nga minigué, mami fô ko nélé non
Ni alla lé yé dén dira
N'ko massa lé fana bé naforo dira aman
Ni alla lé yé lonli dira n'ko
Olé fana bé fourou dira
Oko néma soun gourouba
Allah ma fourou dia néra
Oba fô néma soun gourouba
Allah ma fourou dia néra
Ni bé tara lôgôféla
Boro bé sourana yô rô bela
N'doro fla fala kouma chama nan
Nga min'gué, mami fô ko nélé non
Ni alla lé yé dén dira
N'ko massa lé fana bé naforo dira aman
Ni alla lé yé lonli dira n'ko
Olé fana bé fourou dira
Oko néma soun gourouba
Allah ma fourou dia néra
Oba fô néma soun gourouba
Allah ma fourou dia néra
N' Allah ka furu lon sé
Fohi fohi tassa bé ké
An bé ta kognan Allah boro
Ikana yé ko furu lô té na
N' Allah ka ko mi lon sé duniya walai
Fohi fohi tassa bé ké
An bé ta kognan Allah boro
Ikana yé ko furu lô téna
Ayi kana djigui néra
Ikana né mina mô kaman
Allah léma kiti furu hola
Ayi kanadjigui néra
Oko néma soun gourouba

Allah ma fourou dia néra
Oba fô néma soungourouba
Allah ma fourou dia near

“Fez-se homem, sabendo que era diferente das pessoas da cidade e que necessitava guardar segredos para manter viva a identidade negra. Um negro de raiz vive em comunidade, divide o que tem com seus irmãos de raça. Aparentavam ser fracos, mas um dia iriam se unir para constituir uma nação forte”. Chama atenção, aqui, na fala de G.S., preceitos do Rastafarismo, não impostos como religião, mas como ideários de um grupo. Outra informação é a de que conheceu muitos estrangeiros, que permaneciam por semanas junto a eles no quilombo, e que eram considerados irmãos de sentimentos, de valores, de raça, embora muitas vezes não se entendessem no aspecto linguístico.

No quilombo de Flexal nossa informante é J. S, quilombola, coordenadora de um ponto de cultura e de uma escola da comunidade. J. S. nos apresentou uma nativa, quilombola, que trataremos aqui pelo nome fictício de D. Maria. Aos 98 anos na época, revelou-nos dados muito interessantes, tanto com relação a presença de “irmãos” que chegavam via mar, como a necessidade de deixar esses dados que ela traduz como sendo “a alma negra que não se perdeu no tempo, mas que é cantada para que os irmãos se unam pela cultura de seus ancestrais”. Uma riqueza que não pode ser perdida. Enfatizou que os mais jovens estavam estragando tudo que eles haviam construído, que o dinheiro não compra a dignidade de um povo. Não deveriam trair as muitas pessoas que passaram por lá e que convivendo com eles mostraram a miséria que os “irmãos de alma” estavam vivendo em outros locais, a exemplo: Jamaica. Um dado importante, consiste no fato de que D. Maria, apesar de ser analfabeta e nunca ter saído do quilombo, fala Inglês. Um Inglês com expressões um pouco distintas e com uma cadência diferente. Dessa forma, um dado era certo, haviam negros nos quilombos que aprenderam a falar “inglês” convivendo com pessoas que vinham do Caribe que conviviam com eles um determinado período.

Para (não) concluir

Outras visitas foram feitas, porém acredita-se que o relato das visitas realizadas a essas duas comunidades seja suficiente para compreender a influência deste ritmo no Maranhão, e como existe uma relação forte de significado e significância com esta música, relacionando-a inclusive com as raízes africanas dos habitantes.

Ao analisar cada dado coletado para a construção deste pano de fundo do reggae no Maranhão, pode-se concluir que existem muitos motivos para o povo desta área buscar neste

ritmo, nesta música, neste idioma (destaque para o Inglês), nestes cantores, uma identificação. Os maranhenses moradores da baixada são muito pobres, buscam inúmeras alternativas para sobreviver, são inocentes, acreditam que existem pessoas que pensam neles enquanto escrevem reggae em qualquer localidade do mundo, porque, como eles, quem canta e escreve reggae, tem raízes africanas.

Abstract: In this paper will be made an incursion into the story, focusing on the emergence of reggae in the world until its entry in Maranhão, treating also of its influence, in terms of socio-historical, the native speakers of Brazilian Portuguese (variant Ludovicense Rural). Such reports haven't the pretension of exhausting the subject of reggae, but seeks to deepen this discussion in order to aid the reader in understanding the meaning of this rhythm. It is necessary to emphasize that, aggregated at this rate, we have the influence and - why not say - the story of the native Africans and black Americans, the fusion of religious expression, cultural, linguistic, influenced by space and sometimes different interests, now converging, involving fights and contrastive targets.

Keywords: Cultural Process; social-cultural expression, socio-historical clipping.

Referências

ALBUQUERQUE, Carlos. *O eterno Verão do reggae*. São Paulo: Editora 34, 1997. Col. Ouvido Musical.

BAHIANA, Ana Maria. Bob Marley um estudo: A Paixão e a fé do reggae. In: CARDOSO, Marco Antonio (Org.). *Bob Marley por ele mesmo*. São Paulo: Martin Claret, 2004. Livro clipping. p. 11-32.

BRADLEY, Loyd. *Reggae: The Story of Jamaican Music*. Londres: BBC, 1998.

CARDOSO, Marco Antônio. *A Magia do Reggae*. São Paulo: Claret, 1997.

CARVALHO, Maria Michol Pinho de. *Matracas que desafiam o tempo: é o Bumba-Meu-Boi do Maranhão*. Um estudo da tradição/modernidade na cultura popular. São Luís: Secretaria de Cultura do Estado do Maranhão, 1995.

CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário etimológico Nova Fronteira da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

FEITOSA, Antonio C.; TROVÃO, José R. *Atlas Escolar do Maranhão: espaço histórico e cultural*. João Pessoa: Editora Grafset, 2006.

FERRETTI, Sergio F. *Repensando o sincretismo*. EDUSP/FAPEMA. São Paulo, 1995.

GASPERIN, Emerson. *Reggae*. São Paulo: Abril, 2004. Col. Saber Mais.

LARKIN, Colin. *The virgin encyclopedia of reggae*. Kingston: Virgin Publishings, 1998.

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

MACK, Douglas. *From Babylon to Rastafari: Origin and History of the Rastafarian Movement*. Chicago: Paperback, 1999.

NAVA, Sergiliana Barbosa. *Estudos sociolingüísticos da comunidade regueira ludovicense*. Monografia (Curso de Letras) Universidade Federal do Maranhão. São Luís, 1995.

SANTOS, Samuel. *Da Atenas à Jamaica Brasileira: imaginários sobre São Luís na mídia maranhense*. Araraquara. Dissertação (Mestrado em Lingüística e Língua Portuguesa)-Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2006.

SILVA, Carlos Benedito Rodrigues da. *Da terra das primaveras à ilha do amor: reggae, lazer e identidade cultural*. São Luís: EDUFMA, 1995.

SILVA, José de Ribamar. *Entrevista com frequentador do Clube Jamaica Brasileira*. [janeiro, 2007]. Entrevistador: ROSTAS, M H S G, São Luís: Clube Jamaica Brasileira. Áudio Mp3 (42 minutos). Documento apoio à pesquisa de doutorado.

WHITE, Timothy. *Queimando Tudo: A biografia definitiva de Bob Marley*. 5. ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2006.

Reflexões acerca da constituição de uma poética digital da narrativa oral urbana

Mauren Pavão Przybylski*

Resumo: A presente pesquisa está inserida no projeto “A Vida Reinventada: pressupostos teóricos para análise e criação de acervo de narrativas orais” que tem como *locus* principal o bairro Restinga, localizado na periferia de Porto Alegre. Neste artigo, pretendo apontar alguns elementos teóricos iniciais para o estabelecimento de uma poética digital da narrativa urbana. Partindo do contraponto tradicional - digital, quero ver o hipertexto, aos moldes de Renato Ortiz (2003), como uma ferramenta que, ancorada pelo avanço tecnológico e pela globalização, desterritorializou o sujeito, lançando-o numa posição de sujeito e assujeitado. Assim, este passa a ser deslocado e atravessado pelo poder das máquinas, falando e pensando de um entre - lugar (BHABHA, 1998). Objetivo aqui pensar subjetividades que se veem e se identificam a partir de construções de vídeo, áudio, de pinturas e poemas, que terão legitimidade no ambiente virtual. A internet é, pois, espaço de constituição de um sujeito fragmentado, que se obrigou a se reconstruir não só por essa ser a sua essência, mas por isso ter-lhe sido imposto, dadas as condições políticas e sociais do ambiente em que vive.

Palavras-chave: Poética Digital. Narrativa Urbana. Cânone. Sujeito.

1 Contextualizando a pesquisa: percurso inicial

Pensar em um projeto que se centra no sujeito é algo que exige um certo cuidado. A pesquisa na qual minha análise se insere, “A vida reinventada: pressupostos teóricos para análise e criação de acervo de narrativas orais”, começou no ano de 2006. Inicialmente, o trabalho se centrava em idas dos pesquisadores a campo para registro das narrativas tanto em cadernos como em vídeo. O bairro escolhido, a Restinga, fica a 30 km ao sul do centro de Porto Alegre. A recolha de narrativas justamente neste bairro não se deu de forma aleatória. A ideia de se formar um tipo de museu do bairro partiu de um grupo de moradores¹ quando da ida da professora Ana Tettamanzy, coordenadora do projeto, como contadora de histórias. Em 2009, ao ingressar como aluna especial do Programa de Pós- Graduação em Letras da UFRGS, tive a oportunidade de participar de algumas idas a campo. A experiência não só é necessária, como enriquecedora, na medida em que possibilita o amadurecimento daquilo que até então não passava de teoria.

* Mestre em Literatura – área de concentração Teoria Literária pela Universidade Federal de Santa Catarina e Doutoranda em Literaturas Portuguesa e Luso- Africanas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul sob orientação da Professora Dr^a Ana Lucia Liberato Tettamanzy. Membro do Projeto “A Vida Reinventada: pressupostos teóricos para análise e criação de acervo de narrativas orais”, sob coordenação da mesma professora.

¹ Esse grupo de moradores é formado por José Carlos dos Santos, o Beleza, Marco Almeida, o “Maragato”, Alex Pacheco, Jandira Consuelo Brito e José Ventura. Beleza é um contador de histórias nato, além disso foi responsável pela confecção de vários objetos de arte pertencentes à exposição “A Via Crucis da Restinga em 12 estações, que narra a história do bairro nas escolas; Maragato é um nômade cibernético, possui sites de histórias em quadrinhos, cinema, poesias e rádios comunitárias; Alex e Jandira são poetas e tiveram seus livros lançados em parceria com o grupo de pesquisa na última Feira do Livro de Porto Alegre; José Ventura realiza trabalho social junto às crianças do bairro, treinando-as para o atletismo.

Como membro integrante do projeto fiquei encarregada do desenvolvimento do sítio internet, ainda em construção. A minha maior preocupação, que é também a do grupo de pesquisa, sempre foi a de manter ao máximo a verdade das subjetividades envolvidas, seja qual fosse o trabalho que estivéssemos desenvolvendo (edição de vídeos, trabalhos monográficos, dissertações, artigos para anais de eventos ou revistas). Como não inserir minhas vivências, minhas ideologias, ao descrever, por exemplo, um morador? Entendemos a importância da relação de cada integrante do grupo de pesquisa para com os moradores e consideramos que o mais importante² é dentro do possível manter uma relação o mais colaborativa possível; desenvolvemos um trabalho em que as vozes se misturam para a revalorização de um bairro que foi removido de seu *locus* original, visto que a cidade precisava ser higienizada. O sítio surge, portanto, como uma ferramenta tecnológica que me permite, enquanto pesquisadora, por em prática aquilo a que se propõe meu grupo: a valorização de subjetividades ricas, mas marginais. Quero, ao passar nossas ideias para o hipertexto, não apenas transpor algo que estava no papel para o ambiente digital, mas mostrar que essas vozes ditas subalternas tem muito que ensinar, a partir de suas obras de arte, de suas pinturas, esculturas e até de sua poesia. Entendo, igualmente, que por mais que queiramos – e lidemos desta forma – ver todos (nós e os moradores) em pé de igualdade, as tensões, sobretudo da parte deles, aparecerão. Digo isso com o intuito de destacar que, por mais que não haja uma hierarquia dentro de nosso tratamento para com eles, isso acaba acontecendo a partir das relações de poder estabelecidas na instância do social. Vivemos em um país extremamente desigual e, muito embora desses vários moradores tenham domínios nas áreas da escrita, da pintura, escultura e da arte digital, as oportunidades que eles têm de mostrar seus talentos não são as mesmas de quem está, por exemplo, no ambiente universitário. Além disso, mesmo que consigam espaço para expressão, não existe uma valorização e um reconhecimento daquilo que é feito por eles. Isto é, dentro da academia, suas produções praticamente não existem, já que eles não têm formação universitária e, logo, não possuem autoridade para falar.

Em se tratando de reflexões que ainda estão sendo estabelecidas, e que são parte de uma tese em fase inicial, não pretendo senão pontuar questões que me ajudarão a pensar na existência de uma poética digital da narrativa oral urbana. Para isso é importante pensar até

² Meu texto é permeado por vozes que se misturam, um eu e um nós e isso é proposital, visto que procuro refletir acerca de ideologias que não são só minhas, mas vem se construindo no grupo de pesquisa do qual faço parte.

que ponto a emergência dos estudos de cibercultura influenciaram, e tem influenciado, o olhar que se tem sobre a arte, sobre as produções estéticas e culturais.

2 A cibercultura e suas implicações

O mundo não sofreu apenas uma transformação em termos de tecnologia, mas também sob uma perspectiva cultural. Lucia Santaella (2007, p. 35) vai entender que o funcionamento da cultura não é tão simples quanto a volatibilidade das notícias midiáticas pode fazer crer. Ela vai atribuir, ainda, uma não linearidade ao processo evolutivo já há uma sucessão de temas, controvérsias e polêmicas que não são nem lineares, nem excludentes, mas um processo em palimpsesto, denso e complexo de incorporações e transformações contínuas em que questões passadas são reduzidas à luz de questões presentes.

No prefácio do livro de Priscila Arantes, intitulado *Arte e mídia; perspectivas da estética digital*, Santaella ainda vai afirmar que, aglutinada sob o rótulo de revolução digital, a nova era constitui um verdadeiro salto antropológico comparável ao que foi o da revolução neolítica, se pensarmos, sobretudo, nas transformações trazidas para todas as esferas da sociedade, sejam elas no âmbito do econômico, político, comunicacional, educacional, do consumo ou do trabalho.

A autora vai, também, entender que a paisagem midiática atual apresenta uma multiplicidade de características. Das quatorze por ela citadas, uma me é bastante cara : a que pensa a paisagem midiática como diversificada, na medida em que os muros entre as comunidades culturais são quebrados à medida em que as mídias fluem através de vários lugares de produção e consumo no contexto de uma sociedade multicultural. Ora, pensando na Restinga, essa quebra dos muros é o que se tem pretendido fazer, seja ela a partir da publicação de um livro dos moradores e do lançamento do mesmo na Feira do Livro de Porto Alegre, seja através da inserção de suas produções em um sítio institucional, ou na produção de vídeos que vão circular tanto nas escolas do bairro, quanto nos eventos dos quais os integrantes do grupo participam.

É do senso comum, como bem sabemos, pensar que a internet surgiu como forma de popularizar o conhecimento sem nenhum parâmetro. É verdade que neste meio não existe um único detentor do saber, assim como embora cada formação cultural tenha traços específicos que diferenciam as formações culturais, quando surge uma nova ela não leva a anterior ao desaparecimento, mas é preciso que se veja a rede como um lugar de multiplicidade cultural, onde cada um busca e/ou publica aquilo que lhe apraz. Santaella afirma que:

A cultura escrita não levou a oral ao desaparecimento, a cultura das mídias não levou a cultura das massas ao desaparecimento, as novas tecnologias da inteligência não diminuíram a importância das precedentes, a escrita e a imprensa. Pelo contrário, a internet depende da escrita, ao passo que o inverso não é verdadeiro. Assim, todas as formas de cultura, desde a cultura oral até a cibercultura hoje coexistem, convivem e sincronizam-se na constituição de uma trama cultural hipercomplexa e híbrida. (Idem, p. 128).

Acerca da cultura escrita não ter levado a oral ao desaparecimento, acredito que seja uma afirmação questionável. Em geral, a cultura oral é vista sob uma perspectiva da escrita, como se precisasse dela para se fixar e se legitimar, quando foi a primeira a surgir. Todavia, concordo que as culturas não se sobrepõem umas às outras pelo simples fato de surgirem e que elas coexistam. Essa coexistência, no caso desta pesquisa, acontece no próprio sítio internet em que se pretende acolher manifestações orais, a partir dos vídeos e dos áudios, escritas, representadas pelos trabalhos dos alunos, textos apresentados em congressos, publicados em revistas pelo grupo de pesquisa, poesias dos moradores, fotos reproduzindo as obras de arte, produções em geral dos moradores e etc.

Entre esses moradores temos Marco Almeida, o Maragato, nômade cibernético que se reinventa a partir de criações digitais. Maragato cria tirinhas, estações de rádio, poesias em rede. A questão que fica é: como definir Maragato, é ele um narrador? Um artista digital? Como classificar sua produção?

3 Espaço digital e a fragmentação do sujeito

Segundo Angela Pryston (2002)

Uma das transformações mais essenciais no campo cultural nas últimas décadas do século XX parece ser o descentramento — em vários sentidos e não apenas no territorial. Descentramento do sujeito e das identidades provocado pela fragmentação social, descentramento geográfico facilitado pelo desenvolvimento tecnológico e descentramento cultural favorecido pelas tendências multiculturalistas que se intensificam a partir da década de 80. Toda uma gama de processos que redimensiona ou, pelo menos, rediscute o papel da periferia na história.

Essa rediscussão do papel da periferia na história me interessa sobremaneira, dado o fato de que nossos sujeitos de pesquisa são caracterizados por esse descentramento geográfico, não só no sentido espacial, mas também por, através da internet, ter a possibilidade de se deslocarem face ao mundo, de se reinventarem e trazerem à tona suas capacidades tecnológicas e intelectuais. Interessa-me pensar que esses descentramentos levam a uma dissolução de fronteiras, a uma heterogeneidade cultural, e de interpenetração entre o mundo tecnológico e o mundo natural, universal e regional, global e local (Baldanza e Abreu).

Nesse sentido, acredito que seja importante tecer algumas considerações acerca das relações entre código e mensagem, tão básicas nos estudos de teoria literária, mas ao mesmo tempo de suma importância para se pensar numa narrativa que é oral, poética e digital. Genette (1972,_) vai dizer que o estudo estrutural da linguagem poética e das formas de expressão literária em geral não pode prescindir da análise das relações entre o código e a mensagem. Entretanto, segundo Raquel Longhi (2005, p. 125), sendo estritamente imbricados nos meios digitais, em meu caso nas narrativas orais urbanas transpostas para hipertexto, código e mensagem tornam-se uma só entidade, cujas relações orgânicas de significado virão a enriquecer o estudo das obras literárias de hipertexto de ficção. O trabalho da autora vai ao encontro do que eu também quero constatar com esta tese já que para ela:

Buscar compreender o signo poético nos contextos digitais é o primeiro passo para entender a criação literária nesses meios, marcada por uma exploração de novas roupagens para a palavra, a imagem, o som. Tudo isso vai influir no que se define como —poética digital e, mais ainda, na forma como estes signos – verbais, imagéticos, sonoros – vão relacionar-se nos novos meios. (Idem, p. 126-127).

As narrativas dos moradores da Restinga, *corpus* principal de minha tese, são trazidas à tona a partir desta nova roupagem citada por Longhi. Nosso trabalho, e aqui me refiro ao meu e do grupo de pesquisa do qual faço parte, não se resume a esse site; aliás, vai bem além. As narrativas que escutamos são registradas em vídeo e do som, da palavra, da imagem surgirão narrativas de cunho poético que influirão no modo como os moradores se veem e veem seu bairro.

Ainda sobre a poética digital, Longhi vai dizer que:

O que se entende por - poéticas digitais ou - poéticas tecnológicas, diz respeito, em primeiro lugar, à linguagem como tecnologia, talvez a mais avançada de todas, segundo Machado (1996). Abraham Moles (1990) ressaltou a importância da estética informacional, relacionada com as artes ótica, cinematográfica e à arte por computador, derivados, todos, da combinatória e do que ele definiu como Arte Permutacional (1990, p. 36). Na criação literária, o texto visto como um - campo de possibilidades, marcado pela vertente da combinatória, consagra-se a partir da década de 50, embora tal potencialidade expressiva tenha sempre feito parte da poesia de todos os tempos. (Idem, p. 127).

Se Longhi toma como base a poesia, eu, por outro lado, entendo a prosa, aqui representada pela narrativa oral urbana, como um campo de possibilidades marcado pela vertente combinatória. No hipertexto, esta combinação é livre e não hierárquica. Aliás, o campo das poéticas digitais é um campo cuja sua característica de abertura é o que gera polêmica: quem determina se o que está publicado é poético ou não? Por que só apenas o que faz parte da academia pode, ainda que em um ambiente democrático, ser considerado poético? Por que narrativas que, além de serem de fundação de um bairro, trazem elementos muitas

vezes do fantástico, do sobrenatural, tem que ser reduzidas à uma narrativa de margem, não valorizada?

Uma primeira justificativa possível para o fato de essas narrativas serem poéticas e canônicas reside no conceito de estilo criado por Lúcia Santaella. A autora começa afirmando que o texto, tomando como base o desconstrutivismo, é um lugar para produção de significado, de modo interativo e dinâmico e que envolve o leitor em determinações sociais, culturais e institucionais. Assim, ela vai entender a análise de um texto como a análise entre várias posições subjetivas e das intertextualidades e histórias a que essas posições estão ligadas. *Disso resulta uma visão do texto como bricolagem, múltiplos fragmentos que se suturam a realidades sociais e culturais por vários meios institucionais e culturais.* (SANTAELLA, 2007).

Após, ela faz uma revisão linguística entendendo, a partir de Charles Bally e Roman Jakobson, o estilo linguístico como *o valor afetivo dos traços da linguagem organizada e a ação recíproca dos traços expressivos que juntos formam o sistema e os meios de expressão de uma linguagem* de acordo com o primeiro e como uma *marca emotiva ou poética no segundo*. Muito embora sejam considerações puramente linguísticas, são importantes na medida em que a autora as utiliza para chegar naquilo que realmente nos interessa pensar, a questão da autoria.

Quando um indivíduo cria algo, digamos, uma composição musical, um romance, uma pintura, um filme, um vídeo, esse indivíduo torna-se um autor, quer dizer, alguém que é capaz de deixar marcas, traços de seu modo próprio de criar mensagens em um processo de signos com o qual lida. O autor é aquele que interfere de modo particular e pessoal em um processo de signos. (2007, p. 62).

Se o estilo determina o caráter poético e o indivíduo, ao criar algo, torna-se um autor, então, as produções dos moradores da Restinga são sim poéticas. Maragato tem um estilo todo próprio na criação de suas tirinhas, deixando sempre um pano de fundo político e de crítica social. O espaço virtual vai ser, portanto, para ele, um lugar de legitimação dessa poética. Estando suas produções, e a dos demais moradores, ligadas ao meio acadêmico, a partir do momento em que são publicadas em um sítio institucional, elas passam a ser vistas de uma forma mais valorativa pela própria comunidade a qual vivem.

Por outro lado, trazer as ideias Bhabha acerca da internet na enquanto um espaço que tornou o indivíduo sujeito e assujeitado, nada mais é do que refletir acerca de nosso papel enquanto mediadores e das relações de poder estabelecidas no seio da sociedade. Maragato tem um vasto conhecimento, adquirido de forma autônoma, mas nem sempre tem como

aplica-lo. Ele tem mais liberdade pelo fato de dominar as tecnologias digitais, mas não tem acesso aos meios digitais, visto que não possui um computador seu, nem acesso ilimitado à internet. O que este projeto pretende, na figura de seus colaboradores, é ser mediador na constituição e legitimação desse espaço digital, tanto da Restinga quanto de todos os que quiserem ter suas histórias publicadas. Se aqui meu foco principal foi a Restinga, isso se dá ao fato de ter sido lá em que comecei minha pesquisa de campo. O projeto, por outro lado, tem como objetivo criar um acervo de narrativas orais do estado do Rio Grande do Sul. Queremos trazer à tona produções híbridas de sujeitos que também são híbridos e que devido a condições políticas e sociais se obrigaram a se reconstruir.

Considerações finais

Em linhas gerais, percebe-se que este é um trabalho interdisciplinar e que precisa ser assim, dado o objeto de pesquisa. Se fosse apenas baseado no texto escrito muito provavelmente não conseguiríamos apreender todo o significado dos narradores e das narrativas. O estudo com as narrativas orais não é recente, como bem se sabe, todavia ele começou há pouco tempo a tomar consciência da necessidade de se ter um método e um critério de pesquisa para o estudo das mesmas. Essa percepção vem, em grande parte, dos debates históricos e antropológicos em relação ao pesquisador e a interação com suas fontes. Os avanços tecnológicos, a partir da possibilidade de uso de filmadora e internet, propiciam meios mais confiáveis e precisos para um registro das histórias atenuando um pouco as implicações de um registro escrito e fazem com que as histórias deixem de ter que passar por correções e adaptações estilísticas, em geral fundamentais e inevitáveis a esse registro.

E onde fica o percurso poético de nosso projeto, dos narradores? Impossível responder, neste momento, questões que são meu objeto de reflexão, entretanto, é possível afirmar que entender que o estilo presente nas produções desses narradores dá a elas um caráter poético é o primeiro passo para que uma afirmação acerca da poética digital da narrativa oral urbana seja constituída.

Reflections on the creation of a poetic digital of narrative oral urban

Abstract: This research is part of the project "A Vida Reinventada: pressupostos teóricos para análise e criação de acervo de narrativas orais" whose main locus is Restinga district, located on Porto Alegre's outskirts. This paper intends to point out some theoretical elements to the initial establishment of a urban narrative digital poetry. Departing from the traditional counterpoint digital, I see the hypertext, according to Renato Ortiz (2003), as a tool that, anchored by technological advance and globalization, deterritorialized the subject, casting him in a position of subject or without subjectivity. So, he will be displaced and crossed by the power of machines, talking and thinking of one - between place (Bhabha, 1998). My goal here is thinking subjectivities that are seen and can identify buildings from video, audio, paintings and poems that have legitimacy in the virtual

environment. The Internet is therefore room for the formation of a fragmented subject, who was forced to rebuild not only because this is his essence, but also because he has been imposed, because of the political and social conditions of the environment in which he lives.

Keywords: Digital poetry. Urban Narrative. Canon. Subject.

Referências

ARANTES, Priscila. *Arte e mídia: perspectivas da estética digital*. São Paulo: Editora Senac, 2005.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998.

LONGHI, Raquel. Hipertexto e poéticas digitais: uma análise do Patchwork girl e do story space. *Em questão*, Porto Alegre, v. 11, n. 1, p. 121-135, jan./jun. 2005.

ORTIZ, Renato. *Mundialização e cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2003.

PRYSTON, Ângela. Cosmopolitismo, Identidade e tecnologia: embates culturais no contemporâneo. *Semiosfera. Revista de Comunicação e Cultura*, v. 2, n. 1, maio 2002.

SANTAELLA, Lúcia. *Linguagens líquidas na era da mobilidade*. São Paulo: Paulus, 2007.

Uma abordagem do desconforto na obra de John Milton

Paloma Catarina Zart*

Resumo: Ao longo de sua carreira, como político e literato, John Milton (1608-1674) acostumou-se a defender continuamente seu posicionamento, fosse este relativo a uma opinião política ou literária. As defesas de suas ideias se encontram em diversas obras produzidas nos mais distintos momentos da vida do autor, ocupando desde sua produção não-ficcional quanto seus títulos literários. Enquanto parte dos textos políticos, esses ‘desvios’ em relação ao objeto inicial da argumentação miltoniana ocupam-se de questões variadas, indo da defesa pessoal pura e simples à discussão de questões literárias. As defesas percebidas nas composições poéticas, no entanto, apresentam um sentimento de desconforto, por vezes, extremamente agudo. Nosso objetivo, neste trabalho, é apontar esses momentos de defesa observando o modo como estão representadas ou inseridas nas obras aqui apresentadas.

Palavras-chave: John Milton. Desconforto. Defesa.

Uma palavra inicial

Em considerável número das obras de John Milton é possível perceber a voz do poeta defendendo-se. Desde os textos políticos até as primeiras peças literárias produzidas durante os anos em Cambridge, Milton deixa manifesta uma defesa de sua posição política, ou de sua postura literária. Em determinados momentos, como no prefácio ao segundo livro de **The Reason of Church Government Urged Against Prelaty**, a exposição de Milton pode ser classificada como reflexiva. Em meio a sua discussão quanto a uma nova forma de reger a igreja, defendendo o fim de privilégios clericais, como o pagamento de dízimo, Milton ‘foge’ da questão que vinha desenvolvendo e detêm-se em uma longa reflexão sobre literatura. Ao expor suas questões, o poeta permite que seus leitores acompanhem suas considerações acerca de uma escolha literária, qual o gênero que melhor comporta uma história ficcional que representasse a Inglaterra e seu povo, colocando a literatura inglesa no panteão da literatura clássica. Em outras circunstâncias, como acontece em **An Apology for Smectymnuus**, Milton buscava uma defesa, apresentava um contra-argumento a um ataque sofrido por causa de suas opiniões políticas. A imagem de Milton diante de seus contemporâneos nem sempre foi positiva, principalmente entre aqueles que não concordavam com suas opiniões. A publicação dos tratados de divórcio, a veemente defesa de mudanças no modelo clerical e seu pertinente desejo por uma república levaram alguns dos ingleses da época a considerar Milton um homem de má influência, de uma índole duvidosa e frequentador de estabelecimentos não dignos de pessoas de bem.

* Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal de Santa Maria, bolsista Capes.

A maior concentração destas defesas está nos textos políticos escritos enquanto ocupava o cargo de secretário no governo de Cromwell durante a década de 1650. Milton fora convidado a integrar o governo republicano com a tarefa de restaurar a imagem da Inglaterra junto aos seus pares no Continente, pois depois da Guerra Civil e da decapitação do monarca inglês, Rei Charles I, a Ilha não era mais tão bem quista. Mesmo dentro da antiga monarquia, uma onda de simpatia para com o antigo monarca decapitado exigiu do novo governo um cuidado com a imagem daqueles que levantaram armas contra o rei, o que demandou um constante trabalho de justificativas e argumentações em prol da causa republicana. Não havendo uma distinção clara entre ocupação pública e vida privada na época, o que encontramos nos textos políticos de Milton é um misto de defesa pessoal agregado à defesa de uma postura pública.

Esta prerrogativa de uma constante observância das causas propulsoras da república, ou de uma determinada posição religiosa, é compreendida quanto posta em contrapartida ao período que abrange os anos da Guerra Civil e do Commonwealth, podendo chegar até os primeiros anos da Restauração. A partir da década de 1620 intensifica-se o rumor causado pelas distintas e numerosas formas de pensar a administração da Inglaterra, grupos defendendo um estilo de vida alternativo ao posto pela monarquia, fugindo aos preceitos religiosos tradicionais (fossem estes católicos ou protestantes) criaram uma situação de tensão que ressoa no confronto armado aliado a uma disputa intelectual que fomentava sistematicamente as hostilizações entre os ingleses (BARBOUR, 2002). As constantes defesas de Milton percebidas em algumas de suas obras, portanto, tentavam dar conta desta ininterrupta disputa intelectual que agitava a Inglaterra e o Continente, em um incessante movimento de argumentações e contra-argumentações, de ataques e defesas.

Não são, no entanto, somente os textos políticos que trazem manifesto um desconforto causado por ‘maus julgamentos’, ou ‘interpretações errôneas’. A produção literária de Milton também comporta parte de uma defesa. Ao contrário dos textos políticos, porém, não é a voz do poeta, ao menos na maioria dos casos, que clama por reconsideração dos fatos, ou uma melhor observação de um estado posto. Algumas das personagens miltonianas, entre elas as mais lembradas, são representadas em um estado de desconforto que exige delas uma constante reavaliação de sua condição. O exemplo maior deste desassossego causado por um mau juízo do sujeito, embora igualmente o mais ambíguo, são as constantes rumações de Satã no **Paradise Lost**. Uma personagem incomodada com a condição em que se encontra não é exclusividade do épico. A tragédia **Samson Agonistes** também apresenta uma

personagem em situação de desconforto. Sansão, cego, fraco e prisioneiro, lança-se em lamentações que lembram em muito os solilóquios satânicos.

A expressão literária mais intimista de Milton também tangencia um desassossego. A representação de figuras em desconforto não é uma exclusividade das obras do último período de Milton¹. Em *Lycidas*, elegia escrita na década de 1630, em homenagem ao falecido colega de universidade, Edward King, o eu lírico deixa escapar um desconforto com a demora em se lançar na vida, em realizar seus planos para o futuro. De modo semelhante, o poema *On Time* e o soneto VII (On his being arrived at the age of 23) refletem o tempo de vida já transcorrido, a ausência de grandes realizações e os anseios de um espírito jovem e ambicioso. Os poemas gêmeos, *L'Allegro* e *Il Penseroso*, compostos em 1632 para o cumprimento de requisitos exigidos na obtenção do grau de *Master of Arts*, seguem uma linha análoga, pois apresentam um eu lírico considerando dois estilos distintos de vida.

Diante da extensão do corpus que pode ser trabalho sob a perspectiva de uma defesa, restringimos nossa atenção, neste texto, aos poemas gêmeos, ao panfleto **An Apology** e à máscara **Comus**.

Notas sobre as obras I: L'Allegro e Il Penseroso e a defesa de uma vida reclusa

Durante boa parte dos anos em que Milton estudou na Universidade de Cambridge, um apelido marcou a relação entre o poeta e a maioria dos estudantes com quem mantivera contato, Milton recebera a alcunha de *The Lady of Christ's*. O sutil apelido pode ter origem nos traços delicados de Milton, quanto jovem, somado aos seus cabelos até os ombros. Mas a atenção devotada aos estudos e a uma vida mais sóbria que a levada pelos seus pares fizeram com que o poeta se afastasse de seus companheiros de aula. O apelido, ao que tudo indica, provinha destes dois fatores (LEWALSKI, 2003). Se a fisionomia e a inclinação aos estudos barraram alguma possibilidade de relação mais próxima com seus *fellows* é algo difícil de saber, mas há, segundo os biógrafos de Milton, razões para acreditar que ele levava algum tempo, praticamente todos os anos em Cambridge, para ser respeitado por seus pares. É nos dois últimos anos de sua formação que Milton se torna o porta-voz de sua classe, sendo,

¹ A crítica miltoniana não classifica a produção do poeta em períodos ou fases. Usamos esta divisão para efeito de ilustração e melhor vislumbre da totalidade das obras de Milton, deste modo, sua a produção será dividida em três fases. A primeira compreende a produção realizada nos anos de Cambridge até a viagem à Itália e França em 1638. A segunda, cobre o retorno à Inglaterra até o afastamento de Milton do governo em 1658. A terceira fase vai até 1674, quando o poeta falece. No primeiro momento estão compreendidas as obras *Lycidas*, *L'Allegro* e *Il Penseroso*, entre outras; o segundo momento é quase que exclusivamente dedicado à política, mas alguns sonetos produzidos neste período serão considerados, caso dos sonetos de número XIX e XXIII. Ao terceiro momento pertencem as maiores e mais complexas produções de Milton, **Paradise Lost**, **Paradise Regained** e **Samson Agonistes**.

inclusive, convidado por alunos de anos mais avançados a participar de contentas intelectuais que ocorriam anualmente, na instituição (LEWALSKI, 2003). Esse repentino reconhecimento, e provável esquecimento do apelido, resultou da crítica positiva que seus trabalhos acadêmicos/literários receberam.

É neste contexto de súbito reconhecimento intelectual e literário que Milton escreve os poemas gêmeos, *L'Allegro* e *Il Penseroso*. Por seu traço reflexivo, pelo motivo um tanto bucólico e a ausência de temas polêmicos que marcam boa parte da obra de Milton, os poemas foram locados nos anos que ele passara na casa paterna após o término de seus estudos em Cambridge. Em 1794, Hayley datou as peças como trabalhos compostos em Horton e a crítica aceitou a datação como certa (TILLYARD, 1938) Os vitorianos que se detiveram em Milton, crentes desta datação, chegaram a vislumbrar todo um cenário em que o poeta se encontrava ao escrever as peças. A imaginação de Masson Bush (1859 apud TILLYARD, 1938), particularmente, foi prodigiosa:

Look back, reader, and see him as I do! Now, under the elms on his father's lawn, he listens to the rural hum, and marks the branches as they wave, and the birds as they fly; now, in the garden, he notes the annual series of the plants and the daily blooming of the roses. In his walks in the neighbourhood, also, he observes not only the wayside vegetation, but the whole wide face of the landscape, rich in wood and meadow to the royal towers of Windsor and the bounding line of the low Surrey hills. Over this landscape, changing its livery from day to day, fall the varying seasons. . . And these seasons have each their occupations. Now the plough is afield; now the sower casts the seed; now the sheep are shorn; now the mower whets his scythe. . . In summer the twilight steals slowly over the lawn, and, seated at the open window, the poet, who has heard the lark's carol abroad by day, will listen, in the stillness, for the first song of the nightingale; and, when the night is farther advanced, may there not be a walk on the lawn, to observe the trembling tops of the poplars, and to drink, ere the soul is done with that day more, the solemnizing glory of the tranquil stars? Look on, thou glorious youth, at stars and trees, at the beauties of day and the beauties of night, at the changing aspects of the seasons, and at all that the seasons bring! No future years of thy life, perchance, will be so happy and calm as these; and a time comes, at all events, when what thine eye shall have already gathered of nature's facts and appearances must suffice thee for ever, and when, judging thy chambers of imagery sufficiently furnished, God will shut thee in!²

² (TILLYARD, 1938, p. 2) Olhe para trás, leitor, e veja-o como eu o vejo! Agora, sob os olmos no gramado de seu pai, ele escuta o zunido rural, e marca os ramos conforme ondulam, e os pássaros como voam; agora no jardim, ele percebe as séries anuais das plantas e o florescer diário das rosas. Em suas caminhadas pela vizinhança também observa, além da vegetação à beira da estrada, toda a face do campo rico em madeira e pastagem para as reais torres de Windsor e a linha limítrofe dos baixos morro de Surrey. Sobre essa paisagem, mudando seu uniforme diariamente, a queda das estações variáveis... As estações têm sua ocupação. Agora o arado está no campo; agora o semeador lança as sementes; agora as ovelhas são tosqueadas; agora o ceifador afia sua foice... No verão o crepúsculo agiganta-se lentamente sobre o gramado e sentado na janela aberta o poeta, que ouvira o cântico da cotovia ao longe durante o dia, escutará, na quietude, o primeiro cantar do rouxinol; e, quando a noite avançada, pode não haver um passeio pelo gramado, para observar os topos trêmulos dos choupos, e beber antes da alma ficar cansada de mais um dia, a solene glória das estrelas tranquilas? Contemple tua juventude gloriosa nas estrelas e árvores, nas belezas do dia e nas belezas da noite, nas mudanças das

Os poemas seriam o fruto do trabalho artístico de um Milton inebriado pela beleza natural e tranquilidade oferecida pela quietude do interior inglês. Somente em 1930 a compreensão sobre o período de produção das peças foi esclarecida. Tillyard (1938), após estudo aprofundado, concluiu que os poemas atendiam a uma exigência acadêmica para a concessão do título de *Master of Arts*. O estudante tinha de responder a indagação de qual era preferível, o dia ou a noite. Ao que tudo indica, esperava-se um discurso retórico em que o estudante desenvolvesse argumentos favoráveis à luz ou à escuridão. Milton ao apresentar os dois poemas, idênticos estruturalmente, não assumiu nenhuma posição.

Enquanto *L'Allegro* brinda um vida luminosa, repleta de jocosidade, *Il Penseroso* canta a sobriedade melancólica de um intelectual. Não cabe indagar qual dos dois poemas apresenta ou retrata mais de John Milton como sujeito civil, mas é certo que as peças lembram uma censura que o poeta sofrera por essa época de seu amigo íntimo Charles Diodati. O jovem italiano e o inglês tornaram-se amigos na infância, em um contexto obscurecido pela falta de informações. Sabe-se que Diodati provém de uma família de italianos protestantes que saíra da Itália em um auto-exílio imposto por questões religiosas (HILL, 1997). Durante os estudos, eles mantiveram contato por meio de cartas escritas em latim e grego. As respostas de Milton que sobreviveram ao tempo estão reunidas sob o título *Elegiarum*. Em uma destas elegias, numerada VI, escrita no inverno de 1629 em resposta a uma missiva do italiano, o poeta argumenta que sua vida sóbria e reclusa está em conformidade com seus planos para o futuro do mesmo modo como a vida inebriante e festiva de Diodati atende aos intuítos do italiano.

Notas sobre as obras II: O caso de An Apology for Smectymnuus

Nem a carta escrita ao amigo de infância ou os poemas gêmeos são os únicos registros em que o poeta revela uma tendência de se explicar. Após o retorno de sua viagem pela Itália, Milton engaja-se nas Guerras dos Bispos (1639-1640) por meio dos cinco panfletos³ em que defende os reformadores, uma república e critica o modelo organizacional da Igreja. As duas guerras dos bispos compõem um conjunto de disputas intelectuais e armadas que refletem a atmosfera hostil entre Escócia, Irlanda e Inglaterra. Os conflitos têm origem na interferência

estações e em tudo que as estações trazem! Talvez nenhum ano de tua vida será tão feliz e calmo quanto estes. E chegado o tempo, em todo o caso, em que teu olho já acumulado dos fatos da natureza e as aparências lhe bastarão para sempre, e quando julgado os teus quartos suficientemente mobiliados de imagens, Deus te fechará dentro. Tradução da autora.

³ Em ordem de publicação: **On Reformation** (Maio de 1641); **On Prelatical Episcopacy** (Junho ou Julho 1641); **Aminadversions** (Julho 1641); **The Reason of Church Government** (Janeiro ou Fevereiro 1642); **An Apology for Smectymnuus** (Abril 1642).

do rei Charles I na organização da Igreja Escocesa (ROYLE, 2004) e são o prenúncio da Guerra Civil Inglesa. O rei desejava uma administração eclesiástica encabeçada pelos bispos ao passo que os escoceses buscavam um sistema presbiteriano. Somente o primeiro panfleto de Milton, **On Reformation** (1641) não é uma resposta a panfletos ou ataques que Milton e outros defensores de mudanças no sistema inglês como um todo, sofreram. **An Apology** (1642), último dos tratados contra os dignatários da Igreja, é uma resposta ao texto do Bispo Joseph Hall, inicialmente publicado com o título **An Apology against a Pamphlet Called a Modest Confutation of the Animadversions upon the Remonstrant against Smectymnvs**. O argumento de Milton, ao assumir sua voz no panfleto, defende que a exposição da verdade, das re-entrâncias mais profundas do indivíduo sempre resulta em críticas, principalmente nas observações negativas e caluniosas daqueles contrários. Essa não foi a primeira nem a última vez que Milton ‘abandona’ o objeto de um texto para se dedicar a reflexão literária, como acontece em **The Reason of Church Government**, ou apresentar notas biográficas, como em **The Second Defence of the People Of England**, ou ainda para se defender de acusações sofridas em outros trabalhos.

As constantes trocas de acusações e defesas tornam-se mais pertinentes na década de 1650, quando Milton encabeça o *Secretariat of Foreign Languages*. Agora, o poeta não responde somente aos intelectuais e religiosos ingleses ou pertencentes ao reino inglês, ele tem de degladiar com eruditos, religiosos ou livre-pensadores, do Continente. As contendas com outros intelectuais, no entanto, não podem ser consideradas de todo como uma atividade enfadonha ou entediante. Segundo Lewalski (2004), Milton teria gostado de responder a alguns nomes, em especial a Claude Saumaise (1588-1653), que repudiara a execução de Charles I em **Defensio regia pro Carolo I**. Ao saborear uma disputa intelectual como a vivenciada com Salmasius (Saumaise), Milton podia expor seu conhecimento. De modo análogo, e com frequência bem maior, ele indispunha-se ao ter de defender o modo como conduzia sua vida privada. Mais de uma vez, o poeta deixara explícito, quando se expõe em seus tratados, que muitos dos ataques às suas posições quanto ao divórcio, à organização eclesiástica e republica resultavam da falta de compreensão de seus contemporâneos e não pelo fato de Milton frequentar um determinado lugar⁴. Ter de se explicar e reformular os argumentos fomenta um desconforto, pois sempre há a possibilidade de ter de reconsiderar

⁴ O Bispo Hall acusou Milton de frequentar prostíbulos e assistir peças de teatro. Milton responde às duas acusações em **An Apology for Smectymnuus**. Os prostíbulos não faziam parte da vida do poeta por serem lugares baixos que feriam os preceitos-guia da conduta de Milton. Em relação às peças, ele admite frequentar os teatros, mas considera muito mais pernicioso interpretar um papel do que assistir ao espetáculo, percebendo a vulgaridade e a insensibilidade artística.

uma declaração, ver-se atingido por afirmações caluniosas ou errôneas, já que os outros não atingem a profundidade do pensamento exposto nos textos.

Há uma constante nas defesas de Milton que marcam o comprometimento do poeta com seus objetivos particulares e literários ao mesmo tempo em que enfatizam um destoamento entre Milton e uma noção geral sobre o comportamento de um jovem. Em sua tentativa de traçar o perfil do poeta, Denis Saurat (1925) enfatiza uma das virtudes cristãs que Milton menciona com frequência na primeira e segunda fase de sua produção, a castidade. Para o crítico francês, haveria uma força catalisadora proveniente da postura reservada do poeta capaz de intensificar a sensibilidade artística. A proposição de Saurat não está longe do pensamento exposto na *Elegia VI* e em **An Apology**, nem do esquema profundo de **Comus**, máscara produzida por encomenda de John Egerton, posteriormente 1º Conde de Bridgewater.

Notas sobre as obras III: Comus e a virtude

A máscara apresentada em 1634, durante as celebrações da nomeação do Conde de Bridgewater ao posto de *Lord President of Wales*, em Ludlow Castle, foi composta com um *background* de escândalos sexuais envolvendo um membro da família homenageada (HUNTER, 1984). A crítica considera esse evento desagradável à imagem dos Egerton como o motivo que levara Milton a compor a história de uma virgem perdida na floresta, que ao ser encontrada por uma criatura sobre-humana e extremamente sexualizada é assediada. O centro da máscara, fugindo ao padrão do gênero, constitui-se em uma disputa retórica sobre a validade da castidade. Enquanto gênero, as máscaras remontam à Itália renascentista do trezentos, cujas primeiras manifestações em solo inglês ocorrem na corte de Richard II, sendo que seu apogeu se deve às criações de Ben Jonson no período Stuart. As máscaras eram peças criadas para a celebração de um nobre e contavam com a participação de membros da nobreza em papéis secundários. Em princípio, elas eram utilizadas com o único objetivo de entreter, mas com as constantes discussões políticas e religiosas, as peças financiadas pela rainha Henreitta Maria passam a ser criadas com um fundo social em que a figura do monarca é valorizada.

Comus foi composta unicamente para a representação, sua publicação deve-se a Henry Lawes, músico e professor dos filhos de Egerton, responsável pelas músicas que acompanham a máscara. A forma mais conhecida atualmente da peça não é a original. Milton, após a apresentação e a primeira publicação, modificou o texto duas vezes, tornando-o mais

denso no que tange ao discurso relativo à castidade (BLOOM, 1999) Para William Kerrigan (1983), no entanto, a questão crucial para a compreensão da máscara, e também de obras posteriores de Milton, incluindo **Paradise Lost**, é a noção de virtude. O momento culminante da obra composta pelo poeta não se apresenta como uma dança ao modo tradicional das máscaras, o centro de **Comus** é a tentação da personagem Lady, encenada pela filha mais velha do Conde de Bridgewater. O confronto entre a jovem virgem e a criatura mítica sexualizada representa o momento em que o sujeito, sozinho diante do tentador, precisa provar-se em sua retidão. Para tanto, há de enfrentar quando estiver mais exposto e vulnerável um obstáculo que lhe oponha, como em um espelho invertido onde a imagem virtual diante do sujeito é aquilo que ele nega em princípio.

Na máscara está representada uma situação emblemática que será novamente trabalhada por Milton, em **Paradise Lost**, na cena na tentação de Eva diante da árvore proibida. Enquanto a produção literária é pobre em cenas no que concernem situações problemáticas para a exposição da virtude, a escrita política mostra-se rica neste assunto. A necessidade da permanência na via reta, ou em uma conduta virtuosa, é defendida por Milton, enquanto sujeito civil, desde o episódio da elegia VI, exposta anteriormente. Um dos textos políticos mais conhecidos do poeta, **Areopagitica**, também toca no assunto:

Good and evil we know in the field of this World grow up together almost inseparably; and the knowledge of good is so involv'd and intervoven with the knowledge of evil in so many cunning resemblances hardly to be discern'd, that those confusing seeds, which were imposed on Psyche as an incessant labour to cull out and sort asunder, were not more intermixt. It was from out the rinde of an apple tasted that the knowledge of good and evil as two twins cleaving together leapt forth into the world. And perhaps this is that doom which Adam fell into of knowing good and evil, that is to say of knowing good by evil. As therefore the state of man now is; what wisdom can there be to choose, what continence to forebeare without the knowledge of evil? He that can apprehend and consider vice with all her habits and seeming pleasures, and yet abstain, and yet distinguish, and yet prefer that which is truly better, he is the true wayfaring Christian. I cannot praise a fugitive and cloister'd virtue, unexercis'd and unbreath'd, that never sallies out and sees her adversary, but slinks out of the race, where that immortal garland is to be run for, not without dust and heat. Assuredly we bring not innocence into the world, we bring impurity much rather: that which purifies us is trial, and trial by what is contrary⁵.

⁵ “Sabemos que o bem e o mal crescem juntos, quase inseparavelmente, no campo deste mundo; e o conhecimento do bem está de tal forma envolvido e entrelaçado com o conhecimento do mal, é tão difícil distingui-los em suas astuciosas aparências, que nem aquelas sementes que Psique teve de separar incessantemente com tanto esforço estavam tão misturadas. Foi de dentro da casca de uma maçã mordida que o conhecimento do bem e do mal, como dois gêmeos agarrados um ao outro, saltou para o mundo. E talvez consista nisso a Queda de Adão: conhecer o bem e o mal, quer dizer, conhecer o bem pelo mal. E é nesse estado que o homem hoje se encontra: que sabedoria pode haver na sua escolha, que temperança na sua abstinência, sem o conhecimento do mal? Aquele que é capaz de conceber e contemplar o vício em todos os seus enganos e prazeres ilusórios e, assim mesmo, abster-se, distinguir, preferir o que é, de fato, melhor, é o verdadeiro cristão militante. Não posso louvar uma virtude esquiva e enclausurada, sem resistência nem fôlego, que não ousa sair e

A virtude, ou a coerência com as crenças pessoais do sujeito é, para Milton, algo inesquecível e constante. O que se vê nas obras desde o momento mais inicial da vida artística e política do poema é a constante lembrança dessa assertiva.

Considerações Finais

O período da Guerra Civil Inglesa, seguida pelo Commonwealth e deposta pela Restauração foi marcado pelo constante embate de opiniões. O fluxo de textos, nos mais distintos formatos literários ou políticos, revela o quanto o indivíduo podia sofrer de repreensões e exigências de maiores explicações acerca de sua opinião. Na obra de Milton, como um todo, percebe-se que esse imperativo de constante reafirmação de uma postura é essencial para o reconhecimento e, quem sabe, respeito de opiniões particulares. Não fugindo ao mandatário de sua época, John Milton demonstrou sistematicamente a sua posição e, ao fazer isso, deixou transpassar o quanto a atividade defensiva podia proporcionar de desconforto ao sujeito que se representava diante das vozes que se lhe opunham.

Abstract: Throughout his career as politician and writer, John Milton (1608-1674) has become accustomed to continually defend his position, being his defense related to his political or literary view. The defenses of his ideas can be found in various works in the most distinct moments in the author's life. As part of the political texts, these 'deviations', in relation to the goal of the Miltonic argument, are concerned with several issues, ranging from pure and simple self-defense to the discussion of literary matters. The defenses perceived in the poetic compositions, however, have a sense of discomfort at times extremely acute. Our goal in this work is to point out those moments of defense observing as they are represented or included in the works studied here.

Keywords: John Milton. Discomfort. Defense.

Referências

BARBOUR, R. *Literature and Religious Culture in Seventeenth-Century England*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

BLOOM, H (Ed). *John Milton: comprehensive research and study guide*. New York: Chelsea House, 1999.

HILL, C. *Intellectual origins of the english revolution revisited*. Oxford: Clarendon Press, 1997.

HUNTER Jr., W. B. *Milton's Comus: family peice*. Troy, NY: Whitston Publishing Company, 1984.

KERRIGAN, W. *The sacred complex: on the psychogenesis of paradise lost*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1983.

enfrentar o adversário, mas abandona a corrida ao termo da qual recebe, vencidos poeira e calor, a imortal coroa de louros. É certo que não trazemos inocência ao mundo, e sim impureza. O que nos purifica é a provação, e provação supõe oposição” (MILTON, 1999, p. 90-91).

LEWALSKI, B. *The life of John Milton: a critical biography*. Oxford: Blackwell Publishing, 2003.

MILTON, J. *Aeropagítica: discurso pela liberdade de imprensa ao parlamento da Inglaterra*. Tradução e notas Raul de Sá Barbosa. Prefácio e edição Felipe Fortuna. São Paulo: Topbooks, 1999.

SAURAT, D. *Milton man and thinker*. New York: Dial Press, 1925.

TILLYARD, E. M. W. *The miltonic setting: past and present*. Cambridge: Cambridge University Press, 1938.

Modulações da noção de trágico: questões literárias e histórico-sociais

Pedro Leites Jr.*
Lourdes Kaminski Alves**

Resumo: Tomando a noção de trágico como elemento de representação nas diversas formas semióticas de expressão artística desde a Grécia helênica ao contexto contemporâneo e, por assim dizer, constituinte das manifestações culturais e representações simbólicas, de ordem estética e ideológica – consequentemente, histórico-social – neste trabalho pretende-se postular uma reflexão teórica que indique com que nuances o gênero trágico foi sendo tratado na relação dialética entre determinantes sociais e *modus operandi* na produção literária do Ocidente. Para tal percurso, a partir dos pressupostos da Literatura Comparada e do conceito de Intertextualidade, valeremo-nos das contribuições de autores como Peter Szondi, Victor Hugo, Bornheim, Tynianov, Goldmann, entre outros.

Palavras-chave: Elemento trágico. Modulações literárias. Determinantes sociais.

Albin Lesky (2006, p. 27), em seu estudo sobre a tragédia grega, quando aborda a “perda” da “elevada concepção do acontecer trágico”, ou seja, a mutação histórica da conotação solene revelada pelo vocábulo na antiguidade, atribui aos helenistas posteriores as “multivariadas refrações” que o termo atingiu, apontando como uma das linhas de interpretação da palavra grega que se difundiram, aquela que lhe atribui o caráter de “terrível, estarrecedor”, assim, “a palavra simplesmente indicaria o horrível, o desagradável, o sanguinário”. Em meio ao natural processo de transformação das línguas e das sociedades, esta interpretação sofre variações¹. A proximidade semântica aos conceitos de “morte”, “destruição” ou “desastre” é recorrente, contudo em muito diferem da origem do termo grego.

É interessante e revelador notar, todavia, que a predicação trágica atual parece estar em geral, agregada a uma noção de episódio, de ato, de acontecimento; isto é, o qualificativo vincula-se a um evento público, coletivo, exterior ao indivíduo, remetendo, então, mais a uma abrangência social do que aos conflitos internos de um ser humano. Assim, ao taxarmos um evento de trágico – a queda de um avião ou um acidente de trânsito, por exemplo –, colocamo-nos na posição de espectador e por vezes não notamos que o que atribui à ação esta tragicidade é a perspectiva humana. De maneira alguma a tragicidade é inerente ao fato: é o indivíduo, com suas angústias e anseios, permeado por um imaginário de medo e horror, que

* Mestrando (Bolsista CAPES/CNPq) do Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras, área de concentração em Linguagem e Sociedade, da Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE.

** (Orientadora) Profa. Adjunta da Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE. Doutora em Letras pela UNESP/Assis/SP.

¹ “[...]. A palavra ‘tragédia’ (*tragoidia*) parece derivar de *tragoidoi*, significando provavelmente um coro cujos componentes caracterizavam-se para assemelhar-se a bodes (*trágoi*), ou dançavam por um bode como prêmio, ou em volta de um bode sacrificado. O sentido posterior das palavras ‘tragédia’ e ‘trágico’ resultaria do caráter triste das lendas em que se baseavam as peças conhecidas como tragédias” (HARVEY, p. 1998, p. 498).

interpreta e se compadece subjetivamente daquele determinado acontecimento fático. Isto concorda com Aristóteles (1984, p. 248), em sua *Arte Poética*, quando este trata da *katarsis*, isto é, purgação, purificação: “Suscitando a compaixão e o terror, [a tragédia] tem por efeito obter a purgação dessas emoções”. Nesse sentido, embora haja discrepâncias no emprego e nas atribuições do termo desde a Grécia antiga ao contexto da atualidade, um liame é perceptível no que diz respeito ao impacto que o conteúdo trágico desperta no espectador, no receptor, seja por meio da ficção seja impulsionado por um acontecimento factual.

Em *Ensaio sobre o Trágico*, Peter Szondi contrapõe o que seria o conceito de trágico a partir do ponto de vista de diversos filósofos, para, em seguida, asseverar a impossibilidade de se chegar a um conceito único de trágico. As distinções entre o que seria o trágico para cada pensador denunciam, ademais às peculiaridades inerentes a cada filósofo, que suas formulações conceituais são, de uma maneira ou de outra, influenciadas por suas épocas e, de modo geral, por seus contextos de inserção. Não obstante, o autor busca no intrincado feixe de teorizações pontos de conexão, e diante da própria inacessibilidade de uma definição conclui:

[...] não existe o trágico, pelo menos não como essência. O trágico é um *modus*, um modo determinado de aniquilamento iminente ou consumado, é justamente o modo dialético. É trágico apenas o declínio que ocorre a partir da unidade dos opostos, a partir da transformação de algo em seu oposto, a partir da autodivisão. Mas também só é trágico o declínio de algo que não pode declinar, algo cujo desaparecimento deixa uma ferida incurável. Pois a contradição trágica não pode ser suprimida em uma esfera de ordem superior – seja imanente ou transcendente. (SZONDI, 2004, p. 84-85).

Ao rejeitar a delimitação do trágico como um princípio universal, como um elemento uniforme e fixo, Szondi refuta a idéia de que possa ser definido – ou mesmo que exista – um substrato, uma essência, em tudo de místico e inefável que tal termo possa aludir². Demarca, pois, o trágico como um *modus*, retirando-lhe a atribuição substantiva em detrimento de uma interpretação “adverbializada”; aproxima-se, assim, da noção de “método”, sendo este baseado nos valores do aniquilamento e do conflito de forças opostas. Tal *tragicidade* dar-se-ia, assim, a partir da presença e engendramento dialético destes dois fatores: o declínio, inevitável – imanente ou consumado – e o confronto, irrefutável. Note-se, ademais, que Szondi observa que além das condições acima postas, para o elemento trágico faz-se necessário ainda que o declínio seja sofrido por aquele que *não pode* declinar, isto é, o valor apreciativo a respeito do objeto condicionado à tragicidade é indispensável ao sentimento de

² “[...] Trata-se [o trágico] de algo que não se submete integralmente a teorias. A tragédia apresenta uma situação humana limite, que habita regiões impossíveis de serem codificadas. As interpretações permanecem aquém do trágico, e lutam com uma realidade que não pode ser reduzida a conceitos” (ALVES, 2010, p. 12).

compaixão, comiseração despertada no leitor/espectador. Não existe tragicidade quando a queda se dá àquele que merece sofrer ou que em suas ações e decisões fez jus ao destino desafortunado; conforme Lesky (2006, p. 28) a mutação do destino, pela aventura, núcleo da situação trágica, pode promover a queda do indivíduo da fortuna para o infortúnio, ocorrendo não por uma falha moral, mas por um erro, um descomedimento. Repare-se que este “não poder declinar” e esta “falha moral”, dependem de coadunarem os valores morais e de ética do escritor e do leitor/espectador³. Para a absorção da tragicidade de uma obra faz-se necessário que o leitor compartilhe, reconheça os valores morais empregados pelo escritor – e inerentes a ele – na constituição do indivíduo que sofre a ação trágica. Deste modo, reconhece-se a tragicidade, sente-se a comiseração por aquele que interpreto como “bom”, digno de piedade. O que evidenciamos, então, é que se ao lermos uma tragédia helênica percebemos o elemento trágico e nos compadecemos da figura do herói é porque, em alguma escala, conservamos ou ao menos entendemos os conflitos e angústias humanas retratadas, construídas na obra e que remetem a visões de mundo condizentes com o período em que foram elaboradas. Nesse sentido, quando assim procedemos, o que fazemos é um resgate à memória daquele contexto, *re-lendo, re-interpretando-a* segundo nossos valores e tradições.

Neste sentido, de grande valia são as contribuições da obra *Do grotesco e do sublime*, de Victor Hugo (2004). O autor leva em consideração que após o período clássico, com o surgimento do cristianismo, a sociedade ocidental passa do pensamento antigo ao moderno. Esta nova religião ensina que o homem tem duas vidas, uma passageira e uma imortal, uma da terra e outra do céu. Mostra-lhe que é duplo e que se divide em alma e corpo (HUGO, 2004, p. 22). Para Victor Hugo, a era clássica caracteriza-se pela visão homogeneamente *sublime* de mundo por parte do homem, sendo que com o advento do cristianismo e com a concepção de que o ser humano, assim como o mundo, tem dois lados, um material e um imaterial, acrescenta-se ao sublime o *grotesco*. Destarte, na acepção do autor,

[...] é da fecunda união do tipo grotesco com o tipo sublime que nasce o gênio moderno, tão complexo, tão variado nas suas formas, tão inesgotável nas suas criações [...]. O primeiro tipo [o sublime], livre de toda mescla impura, terá como apanágio todos os encantos, todas as graças, todas as belezas [...]. O segundo [o grotesco] tomará todos os ridículos, todas as enfermidades, todas as feiúras. [...] É ele que caberão todas as paixões, os vícios, os crimes; é ele que será luxurioso, rastejante, guloso, avaro, pérfido, enredador, hipócrita. (Ibidem, p. 35-36).

³ Conforme abordagem da Estética da Recepção, “[...] a obra é um signo estético dirigido ao leitor, o que exige a reconstrução histórica da sensibilidade do público para entender-se como ela se concretiza. A concretização [...] seria operada por meio de avaliações que o leitor atribui à obra-signo em sua consciência a partir de determinada norma estética vigente. Por isso, as concretizações de um texto se modificariam constantemente, segundo a sociedade avaliasse naquele momento a obra e seus temas e procedimentos estruturais.” (VODICKA, 1978 apud AGUIAR, 1993, p. 82).

Assim, enquanto o sublime transfigura a altivez de espírito e a elevação da moral, o grotesco mimetiza a vida terrena, o homem tal qual sua realidade mundana o coloca, efêmero, passional, instintivo, soberbo. Dois autores canônicos são apontados por Victor Hugo como referências por coadunarem – inseridos em momentos históricos apontados como de transição entre o pensamento antigo e o moderno – o tipo sublime ao tipo grotesco, a citar, Dante e Shakespeare. Quanto a Shakespeare, é nele que vemos o sublime representado em personagens como uma Julieta, em *Romeu e Julieta*, uma Desdêmona, em *Otelo*, ou uma Ofélia, em *Hamlet*; é nele que surge o drama, e esse “funde sob um mesmo alento o grotesco e o sublime, o terrível e o bufo, a tragédia e a comédia, o drama é o caráter próprio da terceira época de poesia” (Ibidem, p. 40). Na *Divina Comédia*, é importante notar como o grotesco que permeia todo o Inferno, a junção deste ao sublime, no Purgatório, e a destoadada do sublime no Paraíso, aponta para essa dualidade em prol da construção de um discurso enaltecendo do divino, isto é, do caráter sublime. Interessante reparar, ainda, que o elemento trágico, em Dante, aparece diretamente ligado ao grotesco que, por sua vez, engendra-se por consequência do pecado (lembramos que o trágico surge na Grécia apenas sob influência do sublime). Vê-se, pois, que ao empregar um substrato trágico segundo a perspectiva cristã, Dante refuta a noção de que a tragicidade só ocorreria sem uma falha moral, conforme defendia Aristóteles; o resultado é evidente: não há sentimento de piedade àqueles que não merecem.

Se o sublime corresponde a um plano mais imaterial, etéreo do ser humano, ao passo que o grotesco nos revelaria seu lado carnal, material, seria nesse segundo patamar, o das coisas terrenas, o do grotesco, que se evidenciariam os conflitos social-mundanos do homem; é nesse ambiente que se manifestariam então as paixões, os vícios, os crimes e “todas as feiúras” citadas por Victor Hugo. Ora, é a partir da contradição destas “feiúras” com o lado sublime do homem que entram em cena as “diversas dinâmicas” de que trata Bornheim (1992), a desigualdade, a humilhação, a violência, a privação, a injustiça; e é nessa perspectiva que se configura o drama trágico moderno, manifestando a tragicidade por meio do conflito subjetivo do homem com o caráter grotesco e ao mesmo tempo sublime de seu ser e do embate objetivo deste indivíduo com aquilo que o cerca. Conforme Maluf e Duarte:

Na tragédia moderna pode-se observar o confronto do ser humano com a ordem estabelecida pela coletividade, envolvendo o conflito da resistência do sujeito com relação ao meio, questionando os princípios de individualidade, no intuito de dispor a vontade individual em choque com uma crença. A movimentação do fenômeno trágico se reitera com a frustração da liberdade. (MALUF, DUARTE, 2007, p. 405-406).

Destarte, a dialética entre o homem e o meio social dá-se como alicerce para a configuração do trágico no drama moderno: esta tragicidade tem por premissa o conturbado confronto entre as vontades, crenças e ideais do indivíduo e a conjuntura sócio-cultural que se institui e que o aflige pela impossibilidade de superá-la. Na Grécia de princípios do séc. V a.C., o elemento fundador da tragicidade igualmente justifica-se na esfera simbólica social.

Pouco se sabe de certo sobre as origens da tragédia em sua ligação com os ritos religiosos. Uma das versões mais aceitas pelos helenistas diz respeito à celebração anual, em Atenas, da festa do vinho. Nesse contexto, o vinho mais que um alucinógeno era signo de libertação e purificação, e como espécie de ascese à imaterialidade, os embriagados “acreditavam *sair de si* pelo processo de ‘ekstasis’, êxtase. Esse sair de si, numa superação da condição humana, implicava num mergulho em Dionísio” (BRANDÃO, 1985, p. 11). Existe aí, implicitamente, um conflito entre a “condição humana” e a tomada de uma “condição divina”: uma mutação do ser humano em ser superior e imortal. O homem, transcendendo sua condição, supera a medida natural de sua existência, ultrapassa o *metron*, a medida da justeza; torna-se, assim, *anér*, ou seja, herói – um varão que ultrapassou o metron –. Por conseguinte, a passagem do estado natural das coisas pela ultrapassagem do *metron*:

[...] é uma ‘démeseure’, uma ‘hibris’, isto é, uma violência feita a si próprio e aos deuses imortais, o que provoca a ‘nemesi’, o ciúme divino: o *anér*, o ator, o herói, torna-se êmulo dos deuses. A punição é imediata: contra o herói é lançada [...] a cegueira da razão; tudo o que [...] fizer, realizá-lo-á contra si mesmo (Édipo, por exemplo). Mais um passo e fechar-se-ão sobre ele as garras da ‘Moira’, o destino cego. (Ibidem, p. 11).

O conceito, que aí restringe-se à tragédia grega, parte da premissa de que o trágico dá-se pela ultrapassagem do *metron*, e a transposição desta medida nada mais é que o “descomedimento”, o “erro”, anunciado por Lesky (2006). A inspiração vem dos rituais báquicos, mas esta ultrapassagem da medida normal, natural de cada um, que nas festas dava-se pelo vinho e que por ele alçava-se à condição superior, igualando-se ao patamar dos deuses, pode dar-se por outros motivos que igualmente significam a tomada de atitude do indivíduo de almejar ser algo mais do que aquilo que naturalmente ele é.

Pode-se afirmar que a teologia da tragédia é, justamente, o indagador da medida e da responsabilidade do sujeito para com suas ações e em que grau ele estava comprometido com elas [...]. Imerso numa realidade ambígua e tensa, na qual se confrontam práticas sociais e valores do mundo mítico e da polis e, ainda, pulsões de sua singular natureza, este mesmo se angustia tentando descobrir a justa medida para suas ações. (ALVES, 2010, p. 22).

Daí a importância dada aos tempos da Grécia helênica a expressões como *gnôthi sautón* – conhece-te a ti mesmo – e que remetem a visões de mundo e de comportamento

social de uma Grécia aristocrática em que tais valores eram de suma importância para a manutenção do Estado e da Religião dos deuses olímpicos. A crença de que o excesso, o descomedimento, a ultrapassagem dos padrões morais leva, inevitavelmente, a um fim trágico, é desolador: a rebeldia aos dogmas, aos modelos vigentes, mantidos pela *polis*, perde força frente à apreciação dos valores canonizados. É nesse sentido que a consolidação da tragédia nas mãos de Ésquilo adota um caráter moralizador, que assume grande peso na formação/consolidação dos valores e ideais que constituíam a sociedade de então. Muito das crenças e valores daquele contexto encontram respaldo na tragédia esquiliana, que fortalecera a fé, por meio da retratação da nobreza dos deuses, e o patriotismo, pela valorização da guerra, elevando o espírito humano ao nível dos grandes heróis.

O que ocorre é que a estrutura da tragédia – enquanto gênero literário – dogmatizada em uma conjuntura social de fortalecimento da *polis*, nos tempos de Eurípides, ao final do século V a.C. – e depois dos sofistas – entra em conflito com o espírito crítico e denunciador deste outro tragediógrafo. Se Ésquilo representa a sublimação da sociedade grega, Eurípides retrata suas “faltas” e expõe suas feridas, em clara evidência da influência de um contexto social deturpado. Assim, a estrutura da tragédia principiada por Ésquilo ambientado em um período de ascensão em que o fortalecimento dos valores comuns vigentes era de suma importância, acaba por designar, de modo latente, aquilo que virá a ser a tragicidade porvindoura, cultivada, resgatada em distintos contextos e sob “novas” perspectivas.

Deparamo-nos com a constatação de que o elemento trágico permeia a composição literária/artística ocidental desde o seu surgimento como algo possível de ser resgatado pela memória coletiva (chamamos a atenção aqui para a importância da linguagem escrita como instrumento de perpetuação das influências e para o conceito de intertextualidade para o entendimento de como, na estrutura textual, estas influências se consolidam). Deparamo-nos, por outro lado, com o fato de jamais este elemento ter significado de forma idêntica em contextos distintos, conforme situamos: rituais báquicos – tragédia esquiliana – tragédia euripídiana – Dante – Shakespeare – drama moderno/contemporâneo. Há sempre algo de simbólico na esfera social que fará com que, em momentos e ambientes díspares, o trágico seja usado como instrumento (alegórico/simbólico) de significação que dialoga com contextos (materiais/reais) divergentes. Assim, “o que é ‘fato literário’ para uma época, será um fenômeno linguístico relevante da vida social para uma outra e, inversamente, de acordo com o sistema literário ao qual este fato se situa” (TYNIA NOV, 1971, p. 109).

O trágico, como *modus* alegórico que revela a dualidade dos opostos e possibilita, no confronto de tais, o aniquilamento, estará, então, em Ésquilo baseado no confronto entre Deus e Homem assinalando a necessidade de autoconhecimento do homem e a valorização da *polis*, em Eurípides entre as forças que se levantam no interior do indivíduo marcando as contradições da aristocracia grega, em Dante entre a fé e o pecado acusando a onipotência de Deus, em Shakespeare entre a emoção e a razão que dualizam o grotesco e o sublime no âmago do indivíduo, e nas obras mais contemporâneas acusando com maior vigor a oposição entre as vontades individuais e a impossibilidade de alcançá-las plenamente em um contexto opressor. Nessa linha de apreensão, se por um lado o trágico permanece como fato literário, as forças opositoras que o determinam mudarão conforme o contexto de inserção e as representações simbólicas que as constituem, e nesse sentido, concordamos com Cândido (2000) e Goldmann (1976) ao afirmar que o elo mais significativo que determina o modo de relacionamento entre determinantes sociais e manifestação artística talvez se encontre na estrutura do texto, no seu encadeamento interno. É esta estrutura interna, aliás, que em larga escala determinará a delimitação de gêneros literários; a distinção e evolução dos mesmos justificam-se na intrincada relação entre os elementos internos em suas constantes e dinâmicas modulações baseadas no substrato sócio-cultural, histórico e ideológico.

Os elementos internos que constituem a obra, restaurados de diferentes maneiras nos distintos contextos de representação simbólica, nos apontarão, então, para uma evolução do gênero do teatro trágico antigo ao drama trágico contemporâneo, tendo como principal liame, a manutenção de um conteúdo trágico. Tal elemento, todavia, manifestar-se-á e influenciará na evolução e surgimento de outros gêneros, pois que se determinantes sociais em evolução exigem “novos” gêneros para manifestar questões, necessidades e anseios humanos “novos”, estas novas formas de expressão só podem configurar-se a partir da remodelação das estruturas antigas.

O romance parece-nos um gênero homogêneo, que se desenvolve de maneira exclusivamente autônoma através dos séculos. Na realidade, não é um gênero constante, mas variável, e seu material lingüístico, extraliterário, assim como a maneira de introduzi-lo na literatura, variam, [...] os próprios traços do gênero evoluem. [...] Não consideramos jamais os fenômenos literários fora de suas correlações. [...] A noção de um sistema sincrônico em perpétua evolução é contraditória. (TYNIA NOV, 1971, p. 110-113).

E nesse sentido,

A função construtiva, a correlação dos elementos no interior da obra reduzem a ‘intenção do autor’, tornando-se apenas mero fermento. A ‘liberdade de criação’ parece ser um *slogan* otimista, mas não corresponde à realidade e cede seu lugar à

‘necessidade de criação’. A função literária, a correlação da obra com as séries literárias, conclui o processo de submissão. (Ibidem, p. 115).

Se a obra, em sua estrutura condicionante e seus elementos internos é determinada pela inserção ambiental em dada esfera social e se o indivíduo, também ele, é atravessado culturalmente por um substrato histórico que acusa sua constituição de ser ideologicamente formado, nos afastamos da ideia de que a manifestação artística advenha de um ato isolado e da produção de um único indivíduo. A obra de um autor representará mimeticamente a realidade, fática e/ou simbólica, em que este se encontra, e segundo um ponto de vista, uma forma de representação da realidade característica de sua inserção ideológico-cultural. Entramos, pois, na proposição, feita por Goldmann, de autor coletivo. A premissa é a de que

Todo comportamento humano é uma tentativa de dar uma resposta significativa a uma situação particular e tende, por isso mesmo, a criar um equilíbrio entre o sujeito da ação e o objeto sobre o qual esta ação se verifica, o mundo ambiente. (GOLDMANN, 1976, p. 338).

Conforme Goldmann, “os verdadeiros sujeitos da criação cultural são – por meio do criador – os grupos sociais, e não os indivíduos isolados” e, nessa linha de apreensão, a obra mais significativa é aquela cujas estruturas parecem retomar as estruturas mentais de certos grupos sociais ou estão em relação inteligível com elas. A noção de genialidade, assim, é desmistificada; o autor tem seu valor (apenas) na medida em que é capaz de refratar, por meio do engenho e da arte, como diria Camões, em sua obra, determinadas conjecturas simbólicas de sua sociedade. Assim, o trágico, em Dante por exemplo, na *Divina Comédia*, dará vigor ao terrível destino dos mortais que pecaram de forma exacerbada; o destino será trágico, cerradamente trágico, às almas do inferno. A caminhada da fortuna ao infortúnio, que na tragédia grega podia no mais levar à morte, aqui levará ao castigo eterno. A tragicidade surge, então, como elemento que assevera a crença cristã no pré-renascimento italiano.

Por conseguinte, se na tragédia grega a tragicidade justifica-se na oposição entre deuses e homens por consequência de uma representação de mundo que não admite ao indivíduo a ultrapassagem de seu “limite normal”, no trágico moderno, a tragicidade respalda-se na oposição entre vontades individuais e realidade coletiva por consequência da incapacidade do indivíduo de saciar seus desejos individuais. Ora, se a visão grega é entendida dentro de um contexto em que a adequação aos moldes era necessária ao fortalecimento da *polis*, o contexto contemporâneo nos remete à realidade do indivíduo que deve existir segundo um sistema econômico-simbólico de formação cristã e fetichismo capitalista. Este, ao passo que valoriza (simbolicamente) a riqueza, impossibilita a ascensão

social (que nos moldes próprios do capitalismo contemporâneo é sinônimo de acúmulo de bens), e ao passo que propõe a vida eterna, tira (reprime) os gozos da vida terrena. O paroxismo determina a configuração do trágico na modernidade, e vale lembrar a influência no pensamento moderno dos ideais da Revolução Francesa, mantidos na *inconsciência* coletiva no contexto contemporâneo seladas pelo veio da hipocrisia: igualdade, fraternidade, justiça, liberdade, antes que conquistas da civilização moderna aparecem como máscaras a esconder as contradições sociais, acusadoras, por exemplo – no melhor estilo de Maquiavel – de direitos distintos àqueles que detêm o poder e àqueles que ocupam a classe subalterna.

A trilha a partir da tensão subjacente do ‘duplo padrão de moralidade’ levou a um conflito que [...] encontrou escoadouro [...] na tragédia, [que] foi a resposta de como a vida pode ser significativamente vivida, numa era de contradições insolúveis, por homens dilacerados por anseios ambivalentes e aspirações inconciliáveis. O herói trágico prefere o desastre às contradições internas, às lealdades divididas e a uma vida de compromisso humilhante. (COSTA, REMÉDIOS, 1988, p. 34).

Se tal perspectiva aponta que a evolução da tragédia antiga para o drama trágico contemporâneo em muito se explica na constituição do indivíduo moderno em conflito com sua condição humana num contexto deturpado, o mesmo “autor coletivo” que produz essa modificação na estrutura do trágico caracterizará o herói romanescos, já que,

A forma de romance que Lukács estuda é a que caracteriza a existência de um herói romanescos por ele definido, com muita felicidade, na expressão *herói problemático*. [Nesse sentido], o romance é a história de uma investigação *degradada* [...], pesquisa de valores autênticos num mundo também degradado, mas em um nível diversamente adiantado e de modo diferente. (GOLDMANN, 1976, p. 8).

Haja vista que o tom pessimista sobressai, uma vez que dificilmente um tom de harmonia estará atrelado à tensão entre contexto deturpado e herói movido por valores degradados, parte-se da noção de caminho ao infortúnio. Destarte, postula-se que há um diálogo constate entre o herói do drama trágico contemporâneo e o do romance e, por conseguinte, e faz-se mister evidenciar, que a perspectiva trágica, ao menos em certa medida, atravessa a constituição do indivíduo moderno retratado, por meio do processo mimético, nos diferentes gêneros. Se a noção de erro como desencadeador do trágico, representado pelo ciúme divino, dá lugar à ideia de que o destino é trágico por conta de um contexto deturpado e de que o impulso desencadeador do infortúnio reside numa falha moral, é porque as contradições constituintes dos valores contemporâneos aproximam-nos da constatação de que não há como existir, em tal ambiente, o indivíduo íntegro, altivo, em seu todo sublime, tal qual era o modelo de herói da Grécia Antiga. Temos, pois, no contexto grego, o herói exemplar, arquétipo da honra que deve ser seguido pelo sujeito comum. Do outro lado, temos

o indivíduo problemático que, se por um lado é reflexo do contexto deturpado constituindo-se como ser desvirtuado, pois que se move por valores corrompidos, por outro lado, é o indivíduo que supera o estado conformista de alienação, característico do senso comum, ao adentrar na busca de resolução de seus conflitos interiores (o que não significa, necessariamente, consciência de sua condição e do que motiva seus atos). É deste modo que:

O herói *demoníaco* do romance é um louco ou um criminoso, em todo o caso, [...] um personagem *problemático* cuja busca degradada e, por isso, inautêntica de valores autênticos, num mundo de conformismo e convenção, constitui o conteúdo desse novo gênero literário que os escritores criaram na sociedade individualista e a que chamaram 'romance'. (GOLDMANN, 1976, p. 9).

O sofrimento trágico, pois, passa de uma esfera mais limitada de confrontos opostos centrados em antinomias rígidas e bem delimitáveis (deus *versus* homem; lei antiga *versus* lei da *polis*; *ethos versus logos*; etc.) para o âmbito da heterogênea, complexa e multifacetada tensão entre homem e sociedade. As forças opostas, ainda que presentes e responsáveis pelo caráter trágico do conflito mostram-se, no contexto da literatura contemporânea, fragmentadas e constituídas de modo intrincado a inumeráveis aspectos da vida social que, pelo signo do paradoxo e da contradição, assolam o homem moderno.

Resumen: Considerando el concepto de trágico como elemento de representación que se encuentra en las diversas formas semióticas de la expresión artística desde la Grecia helénica hasta el contexto contemporáneo y, por así decirlo, constituyente de las manifestaciones culturales y representaciones simbólicas, de carácter estético e ideológico – por lo tanto, sociohistórico – en este trabajo se pretende postular una reflexión teórica que indique con que matices el género trágico estuvo siendo tratado en la relación dialéctica entre determinantes sociales y modus operandi en la producción literaria occidental. Para ello, con base en los presupuestos de la Literatura Comparada y en la noción de Intertextualidad, vamos a utilizar las contribuciones de autores como Peter Szondi, Victor Hugo, Bornheim, Tynianov, Goldmann, entre otros.

Palabras-clave: Elemento trágico. Modulaciones literarias. Determinantes sociales.

Rerefências

AGUIAR, V. T. *Literatura: a formação do leitor*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1993.

ALIGHIERI, D. *La Divina Commedia*. Milão: Arnoldo Mondadori Editore 1966-1967.

ALVES, L. K. *Intertexto e variável trágica no teatro de Dias Gomes*. Cascavel: Edunioeste, 2010.

ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética*. São Paulo: Abril, 1984.

BORNHEIM, G. A. *O sentido e a máscara*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

BRANDÃO, J. de S. *Teatro grego: tragédia e comédia*. Petrópolis: Vozes, 1985.

CÂNDIDO, A. *Literatura e Sociedade: estudos de teoria e história literária*. 8. ed. São Paulo: TAQ, 2000.

- COSTA, L. M. da; REMÉDIOS, M. L. R. *A tragédia*. São Paulo: Ática, 1988.
- ÉSQUILO. *Oréstia: Agamênon, Coéforas, Eumênides*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- EURÍPIDES. *Medéia; Hipólito; As Troianas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- GOLDMANN, L. *A sociologia do romance*. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.
- HARVEY, P. *Dicionário Oxford de Literatura Clássica – grega e latina*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.
- HUGO, V. *Do grotesco e do sublime*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- LESKY, A. *A tragédia grega*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- LUKÁCS, G. *Teoria do romance*. Lisboa: Presença, 1962.
- MALUF, S. D.; AQUINO, R. B. de (Org.) *Olhares sobre textos e encenações*. Maceió: EDUFAL, Salvador: EDUFBA, 2007.
- SHAKESPEARE, W. *Romeu e Julieta; MacBeth; Hamlet; Otelo*. São Paulo: Abril, 1981.
- SZONDI, P. *Ensaio sobre o Trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.
- TYNIANOV, J. *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1971.

Quando Nossa Luta morre e União é preso: o fardo é de Ngunga

Rafael Hofmeister de Aguiar *

Daniel Conte **

Erlon Roberto Adam ***

Resumo: O presente trabalho está inserido na pesquisa *O Brasil que me (des)silencia: a concepção de leitura e leituras inscrita na ficção de Pepetela e identidade sonhada*, coordenada pelo professor Dr. Daniel Conte. O trabalho tem por objetivo analisar a trajetória da personagem Ngunga na obra *As aventuras de Ngunga*, de Pepetela. A partir da concepção da palavra como vetor ideológico como nos ensina Bakhtin (2010), analisa-se a onomástica das personagens com nomes em língua portuguesa (Nossa Luta, União e Avança). Com caráter bibliográfico, o trabalho se volta para a influência dessas personagens sobre Ngunga, procurando ressaltar na tessitura narrativa a morte de Nossa Luta, por exemplo, feito que abre os horizontes da personagem principal para ideais que ultrapassam a libertação de Angola do domínio colonial português em busca de um mundo mais justo como um todo. Ainda, procura-se relacionar a obra com a história angolana, sem que, todavia, transforme-a em simples documento histórico, mas compreendendo-a nos seus aspectos simbólicos, que são inerentes ao texto literário. Como base teórica serão usados Bakhtin, Cassirer, Reis e Lopes, Massaud Moisés e Solival Menezes.

Palavras-chave: Literatura. História. Brasil. Angola. Pepetela.

As aventuras de Ngunga, de Pepetela (1973), pode até ser lida sem o conhecimento do contexto em que foi produzida, sem os eventos históricos que levaram o escritor a escrevê-la. Um leitor, nessas condições, apreenderá o momento histórico, social e político presentes na elaboração da narrativa por que ela é um testemunho de um período crucial na história angolana e, ainda mais, sua escritura se deu no *calor da hora*. Entretanto, é reduzir o seu valor estético e artístico pensá-la somente como um texto documental que pode ser entendido como fonte histórica ou ponto de partida para uma resignificação da oficialidade lusitana na colônia; Pepetela compõe uma obra literária, utilizando recursos estilísticos e simbólicos que deixam margens à interpretação (ou interpretações). Para elucidar e sintetizar o que se pretendeu expor acima, não é possível que restrinjamos a abordagem da trajetória de Ngunga à análise dos eventos históricos que a permeiam; como construção literária, ela está vergada de um simbolismo que merece ser objeto de reflexão¹.

Se por um lado existe um caráter literário, por isso simbólico, plurissignificativo, possibilitador da construção de uma supra-realidade², por outro lado, como toda produção

* Mestrando em Processos e Manifestações Culturais na Universidade FEEVALE. Bolsista Capes/Prosup – Cursos Novos.

** Doutor em Literatura Brasileira, Portuguesa e Luso-Africana pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Professor da Universidade Feevale.

*** Graduando em História e Letras pela Universidade Feevale.

¹ Apesar de nunca, pelo caráter intransparente da linguagem, poder-se chegar a uma interpretação definitiva de qualquer obra artística.

² Segundo conceituação de Literatura de Dino del Pino (1972, p. 20), a partir de Fidelino de Figueiredo, *literatura é ficção, a criação de uma supra-realidade – com os dados profundos e singulares da intuição do artista – expressa através de signos verbais plurisignificativos.*

humana, há uma ligação da obra ao seu cronotopo. Em outras palavras, não se pode abordar somente a literariedade ou o valor estético-estilístico da narrativa de Pepetela; é preciso indagar sobre o tempo e espaço em que ocorre a sua elaboração. Podem-se resumir os princípios acima nas proposições que seguem:

- 1) Não se deve restringir a obra à abordagem contextual;
- 2) Não se deve analisar a obra unicamente em sua construção formal.

É, pois, como princípio dialético que procura uma terceira via, entre os dados externos e internos de *As aventuras de Ngunga*, que se pretende seguir neste artigo. Dessa maneira, para atingir o objetivo proposto no período anterior, a exposição das ideias está organizada por partes, que, seguindo a perspectiva dialética, não se opõem ao todo, mas o constroem e são (re)construídas no momento que o integram.

Um pouco de história: a luta anticolonialista

Solival Menezes (2000, p. 91) afirma que a *República de Angola é um dos mais recentes Estados da África meridional* e que, para entender o processo da luta pela sua libertação, é preciso levar em conta o tipo específico de colonialismo exercido pelos portugueses no país. Considerando que a obra *As aventuras de Ngunga* está inserida no contexto da luta anticolonial angolana, será exposto um breve panorama do colonialismo empregado por Portugal em Angola e do Movimento de Libertação do país africano que subjazia ao jugo lusitano.

Menezes (2000, p. 112) afirma que a colonização portuguesa na África pode ser dividida em quatro fases. A primeira corresponde a “hegemonia ibérica”, que compreende o período que vai do Tratado de Tordesilhas (1494) ao final do século XVI; a segunda de acirramento da concorrência comercial entre as metrópoles europeias, indo do início do século XVII ao final do XVIII; a terceira que pode ser chamada de “colonização de dependência” se estende pelo século XIX; e a quarta, entendida como “colonialismo tardio”, inicia no final do século XIX e vai até o fim do domínio colonial português na segunda metade do século XX. Na última fase, cinco elementos podem ser compreendidos como especificidades do colonialismo português: 1) o estatuto do trabalho forçado; 2) a forma empregada de colonização; 3) o papel das missões religiosas; 4) a ideologia subjacente ao processo de colonização; e 5) a existência de condomínios encobertos (MENEZES, 2000, p. 134).

O estatuto do trabalho forçado foi um dos aspectos mais notórios da colonização portuguesa na África. Em 1878, sob a figura de contratos, o trabalho forçado impunha ao negro africano o estatuto de mercadoria, desvelando um sistema pior que o da escravatura.

Em certo sentido, a situação prevalecente era mais crítica que a existência sob a escravatura, pois, nesta última, o homem comprado, adquirido como cabeça de gado, era tratado como patrimônio. Havia interesse do proprietário em mantê-lo com saúde, ágil e robusto, do mesmo modo que cuidava do seu cavalo ou de seu boi. Na realidade angolana, corrente em pleno século XX, o nativo não era comprado, mas era simplesmente alugado ou arrendado pelo governo, ainda que pudesse ter o *status* de homem livre. (MENEZES, 2000, p. 138).

Se durante a escravatura, o negro era tratado como animal, bem material do senhor, e, por isso, havia uma certa preocupação com o seu bem estar, no estatuto do trabalho forçado, ele (o negro) passa por um processo de coisificação, passa a ser visto como uma mercadoria que, no momento que não serve mais, pode ser trocada por outra. Como afirma Perry Anderson (apud MENEZES, 2000, p. 138), ao “patrão pouco importava que ele [o negro angolano] caísse doente ou morresse, desde que trabalhasse duro enquanto vivesse”.

A segunda especificidade é a forma empregada na colonização. Se a exploração da África exigia a presença física do branco, Portugal utilizou-se do que Solival Menezes (2000, p. 140) chama de “princípio do mínimo necessário”, pois os portugueses se notabilizaram por em suas colônias o “investimento” em mão-de-obra administrativa ser um dos mais diminutos da história.

Além disso, outro aspecto que chama atenção na funcionalização da administração portuguesa da África é que a emigração de portugueses foi, durante muito tempo, praticamente pífia. A emigração lusitana para Angola dá-se, sobretudo, no período entre 1939 e 1958 [período em que a resistência começa a funcionar um movimento de sentidos antes não visto]. O que justifica essa remessa de colonos portugueses para o território africano é a crise econômica em Portugal, caracterizando-se assim como uma espécie de *fuga*. Cabe dizer que o cenário de crise também atinge a colônia, resultando em desemprego do próprio branco-colono, o que seria impensável em colônias de outras metrópoles europeias. É o preço que Portugal pagou por sua administração direta, negando a prática da França e da Inglaterra, por exemplo.

A existência de desemprego branco nas colônias só pode ser interpretado como sintoma da emigração *fugitiva* em combinação com a *conquista* sob patrocínio oficial: as pressões existentes sob a crítica situação econômica metropolitana podem ser tão fortes que sobrepõem à racionalidade econômica, “empurrando suas vítimas, cegamente, de uma situação de desemprego ou de subemprego para outra. Ao mesmo tempo, o fenômeno sugere que o nível de capitalização do terreno colonial é

muito lento [...], produzindo apenas oportunidades muito limitadas de ocupação, dentro de uma simples e rígida estrutura de emprego” (MENEZES, 2000, p. 143)³.

A terceira especificidade do colonialismo português está ligada ao papel exercido pelas missões religiosas. A princípio, o papel dela é “iniciar o nativo no processo de adaptação disciplinar às normas culturais europeias” (MENEZES, 2000, p. 145).

A atividade missionária consiste, efetivamente, na domesticação da população “indígena”⁴: subjetivamente liberta o europeu dos seus terrores do africano, incluindo-o nas mesmas regras de conduta que são suas, e objetivamente atrai o africano para o pensamento e costumes europeus. (MENEZES, 2000, p. 146).

Todavia, apesar de toda importância das missões religiosas no processo de colonização, Portugal não se dedicou efetivamente na *catequização* dos africanos, o que fica evidente quando consta que, em 1850, conforme Menezes (2000, p. 146), só havia cinco sacerdotes exercendo as suas funções em Angola. De acordo com o mesmo autor, a “atividade missionária ganharia esplendor, entretanto, sob o regime de Salazar, a partir de 1932, que tinha como lema oficial a expressão “Deus, Família, Trabalho” (MENEZES, 2000, p. 146-147).

Ademais, a Igreja Católica não se preocupou com a educação da população, abrindo espaço para que os protestantes exercessem essa função. Segundo Menezes, nisso se manifesta uma aporeticidade do colonialismo português.

Neste ponto, revela-se uma outra grande contradição do colonialismo português: uma nação que se diz extremamente católica, ao longo de sua história, repentinamente se vê surpreendida em territórios de seu domínio ao negar sua própria autoridade espiritual às populações colonizadas, permitindo que a ação protestante e de outras correntes religiosas alimentassem seus rebentos. (MENEZES, 2000, p. 148).

Quanto à ideologia colonialista portuguesa, quarta especificidade do sistema colonial de Portugal assentava-se em muitos princípios. Procurar-se-á, resumidamente, abordar alguns destes princípios (MENEZES, 2000, p. 152). Um dos princípios fundamentais era o de um “Portugal pancontinental” (MENEZES, 2000, p. 153). Segundo o autor de referência, após a Segunda Guerra Mundial, para convencer a opinião pública internacional que se opunha à exploração colonial, “Portugal chegou a incorporar em sua Constituição (artigos 134 e 135) a noção de que era um país único, composto de províncias continentais e ultramarítimas” (MENEZES, 2000, p. 148). Outro, era o da supremacia espiritual do Império português; forma de recorrência ao passado das grandes descobertas e das conquistas daqueles heróis

³ O trecho que se encontra entre aspas na citação é de Perry Anderson e é citado *ipsis litteris* por Menezes.

⁴ A expressão indígena é utilizada pelos portugueses para se referir à população autóctone, inclusive a negra na África.

portugueses que foram movidos pela fé – clara analogia à proposição de *Os lusíadas*. Houve, dentre os defensores do sistema colonial, “quem falasse em um ‘colonialismo missionário’ motivado pelo bem de Deus” (MENEZES, 2000, p. 153).

Além desses dois princípios, existia o de uma suposta união entre brancos e negros. Plenamente simulacrizado, esse ideal queria vender ao mundo uma democracia racial inexistente justificando massacres e encobrindo revoltas, raízes da Guerra anticolonial que se desenvolveria nos anos 60 e 70 do século XX. Em suma, a “ideologia da colonização portuguesa, quando comparada “com as suas equivalentes em qualquer outra parte do continente”, revela-se como uma falsificação grosseira da realidade” (MENEZES, 2000, p. 152).

Sobre o nome de condomínio encoberto, escondem-se as empresas estrangeiras que exploravam os recursos angolanos, gerando um quadro de subdependência da colônia. Subdependência por que Portugal dependia das empresas capitalistas internacionais e a colônia dependia da Metrópole.

O papel expressivo do capital estrangeiro em Angola era inegável. Formaram-se companhias mistas com um mínimo de capitais portugueses e um máximo de direção portuguesa, dando uma aparência de “empreendimento nacional”. Os registros apareciam sob nomes portugueses, mas, por baixo das formalidades, estava montado um verdadeiro “condomínio encoberto” dirigido por estrangeiros. O poder de fato situava-se nas mãos dos capitalistas estrangeiros que se tornaram parceiros da administração portuguesa na exploração colonial. (MENEZES, 2000, p. 160)

Então, consoante ao que foi exposto, podem, assim, ser resumidas as especificidades do colonialismo português em Angola. Essas especificidades trazidas, de certa forma, contribuíram para que eclodisse a Guerra anticolonial que esvaziou os cofres da Metrópole, os lares lusitanos e organizou uma sistêmica máquina mutiladora na colônia.

A Guerra anticolonial em Angola

Embora alguns historiadores situem o início do movimento anticolonialista angolano “com a luta grevista dos trabalhadores brancos ocorrida no período de 1910 a 1926” (MENEZES, 2000, p. 164), a guerra anticolonial inicia-se nos anos 60, mais precisamente em 4 de fevereiro de 1961, quando “foi organizada uma onda de ataques às posições portuguesas em Luanda pelo MPLA” (MENEZES, 2000, p. 169). Essa luta é motivada, entre outras causas, pela independência de outros países africanos que começavam a delinear-se como nações, como o Egito (1952) e Gana (1957). Entretanto, os movimentos de organização dos nativos eram fortemente combatidos pela metrópole.

As vitórias dos movimentos de libertação de outras colônias africanas possibilitaram o material e a base geográfica a partir dos quais os movimentos nacionalistas nas colônias portuguesas poderiam lançar-se ao processo de conquista da independência. Em Angola, qualquer possibilidade de associação, ou de formação de sindicatos de qualquer espécie, era proibida aos nativos, que eram presos por suspeita de atividades “subversivas” e deportados para **campos de concentração** de Cabo Verde ou para prisões no interior do território. (MENEZES, 2000, p. 163, grifo nosso).

Um complicador na luta contra a colonização portuguesa em Angola era a cisão que ocorria no seio do Movimento. Não havia um único grupo nacionalista a buscar a independência, mas, ao menos três. Os principais eram o MPLA (Movimento Popular de Libertação de Angola), FNLA (Frente Nacional de Libertação de Angola) e Unita (União para a Independência Total de Angola). Esses três grupos não só lutavam contra o domínio português como também um contra o outro, muitas vezes, por motivos de ordem tribal, o que demonstra a complexidade da luta anticolonialista em Angola. Além disso, havia a cisão interna, na maior parte das vezes, estimulada por Portugal através da inserção de infiltrados no movimento, fomentando o divisionismo. A velha máxima do colonizador estava sendo reeditada pelos braços de Salazar: “Dividir para dominar!”

Além dos métodos violentos empregados, o governo procurou atuar no interior das organizações nacionalistas, alterando seus estatutos ou criando associações de cunho cultural financiadas pelo erário público, com intuito de “congregar” os estudantes da colônia (MENEZES, 2000, p. 165).

O quadro de embate entre as organizações nacionalistas complica-se, sobretudo, quando em 18 de julho de 1963, a OUA (Organização da Unidade da África) reconheceu a FNLA como a “única organização representativa dos interesses nacionalista” (MENEZES, 2000, p. 171). Este fato, somado à indicação de que o governo da FNLA, no exílio, fosse reconhecido pelos Estados Africanos e que outros grupos anticolonialistas aderissem à FNLA, foi questionado pelas demais organizações, principalmente o MPLA.

Recomendou [a OUA], também, que seu governo [da FNLA] fosse reconhecido por todos os Estados africanos e que as demais organizações nacionalistas aderissem a FNLA. Mário de Andrade, em 27 de julho, visitando o Cairo, desaprovou a formação da FDLA⁵ e anunciou sua saída do MPLA. Agostinho Neto, designado presidente da FDLA, em Brazzaville, contestou a decisão da comissão de bons ofícios da OUA, dizendo ter sido tomada com base em conclusões inadequadas. Esse quadro de desentendimento é capaz, por si só, de mostrar as ancestrais dificuldades de integração dos diferentes movimentos nacionalistas angolanos. (MENEZES, 2000, p. 171).

⁵ Frente Democrática de Libertação de Angola, fruto da fusão do MPLA com três pequenas organizações: Ngwisako, Movimento para Defesa dos Interesses de Angola (MDIA) e Movimento Nacionalista de Angola (MNA).

Apesar de a OUA reconhecer a FNLA como governo de Angola, foi o MPLA que gozou maiores êxitos, conquistando o domínio de boa parte do país e sendo nomeado para o período de transição, como liderança no governo provisório em 1975, declarando a independência de Angola em 11 de novembro daquele ano.

Após este rápido panorama da luta anticolonialista em Angola, voltar-se-á para a obra, procurando evidenciar o simbolismo inerente aos nomes das personagens na trajetória de Ngunga. Para isso, a palavra será considerada, partindo de Bakhtin (2010), como vetor ideológico, chegando a Cassirer (1977) quando o filósofo vê a palavra como elemento arquipotente de sentido e passível de habitação.

O simbolismo dos nomes na trajetória de Ngunga

Reis e Lopes (2002, p. 301) afirmam que o nome próprio não só é importante para a identificação da personagem como também para a caracterização dela e se pensarmos a questão do nome como palavra significante do Ser, de acordo com Cassirer (1977), podemos dizer que a palavra que designa um ser ou um objeto é por ele habitada de sentido. Dessa forma, muitos nomes funcionam como, seguindo os termos empregados pelos autores, “nomes motivados ou nomes falantes”. Estes se caracterizam por remeterem a “conteúdos de ordem psicológica ou ideológica e delimitam um horizonte de expectativa relativamente ao percurso da personagem” (REIS, LOPES, 2002, p. 301-302). Deste modo, ao examinar a obra de Pepetela, é necessário analisar os nomes das personagens, relacionando-os (os nomes) com o seu percurso na história e sua influência na trajetória da personagem principal, Ngunga. Voltar-se-á para as personagens com nomes em língua portuguesa – Nossa Luta, União e Avança.

Um dos mais fortes personagens de Pepetela, não só nesta obra, mas também em todo seu constructo ficcional é Nossa Luta. Ele é o protetor de Ngunga, e o assume depois que os pais do menino morrem assassinados pelos portugueses. Todavia, Nossa Luta permanecerá pouco tempo no romance, pois, como guerrilheiro, morreu numa “emboscada do inimigo” (PEPETELA, 1981, p. 17). Ele representa a luta anticolonial proposta e funcionalizada pelo MPLA, sendo para Ngunga a única pessoa adulta que não era egoísta (PEPETELA, 1981, p. 18). O personagem toma para si todo o comprometimento da revolução que se desenha a partir da resistência armada e o sintetiza em seu próprio nome. É aí que podemos pensar em Cassirer quando vai dizer da tomada de poder que a palavra detém ao ser-lhe atribuído um carácter sacro. Assim como o MPLA se caracteriza na concepção do narrador, como a única

organização angolana que realmente busca a independência e autonomia de Angola com distribuição de renda e justiça social, uma espécie de aura-sacra da insurgência em contexto de crise ou, em outras palavras, o MPLA projeta construir uma nação justa e socialista que recusa o “mundo dos patrões e quer o mel para todos” (PEPETELA, 1981, p. 59). Importante registrar que Pepetela escreve *As aventuras de Ngunga* com um intuito alfabetizador. Não só uma alfabetização funcional de leitura prática produtora de um sentido imediato, mas uma alfabetização ideológica, capaz de trazer a cada um dos indivíduos partícipes da guerra a possibilidade de habitar a palavra “revolução” em uma perspectiva sacra, atribuindo-lhe uma significação plena e cheia de particularidades.

Com a morte de seu protetor, opera-se uma transformação lenta e gradual em Ngunga. O seu ideal não é mais apenas a libertação de Angola que perece sob o jugo colonial desordenado de Portugal. Agora, o que ele quer é mudar o mundo em sua totalidade. Angola é só uma delimitação geográfica e mudá-la, exclusivamente, é não resolver o problema; é preciso uma revolução infraestrutural das relações de poder entre nações; é preciso estabelecer a justiça social em todas as comunidades que se propõem a não seguir sua existência inseridas nos limites impostos por suas Metrôpoles. Isto fica evidente quando o protagonista cogita a morte do marido de Wassamba [seu primeiro amor], para que pudessem fugir, mas ela percebe que esta não é solução: a solução é a construção de um mundo mais justo, mais pleno e mais livre, segundo os preceitos de MPLA, consoantes àquelas possibilidades levantadas na viagem de sua construção.

Se o velho morresse... Afastou o pensamento. Não, isso não podia. O velho não era colonialista, não era vendido ao inimigo, não era um criado do tuga. Não, isso não. E Ngunga teve vergonha de o ter pensado. Era Uassamba que lhe dava esses maus pensamentos. Não, ela não tinha culpa. **Era o Mundo com suas leis estúpidas.** Mais uma vez Ngunga jurou que tinha de **mudar o Mundo**. Mesmo que para isso, tivesse de abandonar tudo de que gostava. (PEPETELA, 1981, p. 54, grifo nosso).

Após a morte de Nossa Luta, Ngunga é recebido na seção do comandante Mavinga, sendo enviado para a escola do professor União. Lá, o protagonista passa a ser educado como pioneiro do MPLA até que, em um ataque da PIDE (Polícia Internacional e de Defesa do Estado), ambos, União e Ngunga, são presos. Dos dois, somente o menino consegue escapar. Com União preso, no romance, aparece o divisionismo no movimento, representado pela briga entre Mavinga e Avança, comandantes de seções do MPLA. Este divisionismo é um fato histórico atestado por Menezes (2000). O fragmento ilustra bem a cisão:

E abandonaram a Seção, para irem dormir na mata. À volta duma fogueira, longe da do Comandante, um guerrilheiro segredou a Ngunga:

- O Mavinga tratou mal o Avança. Não devia ter feito à frente dos guerrilheiros; isso tira a disciplina. Mas houve um problema de mulheres entre eles, é por isso que **não podem ver e falam mal um do outro.**

Ngunga, deitado ao lado de Mavinga, **pensava que só mesmo União era perfeito.** (PEPETELA, 1981, p. 49-50, grifo nosso).

Apesar de que a briga entre Mavinga e Avança provenha de um desentendimento amoroso, ela é emblemática e faz com que se reordene o leque simbólico da guerra. Em primeiro lugar, por que ressalta a personagem União como um nome motivado e, em segundo lugar, por que demonstra que a cisão encontrava-se no seio do movimento anticolonialista.

O MPLA foi um movimento de cunho marxista-leninista, por isso é possível pensar a personagem Avança como antítese da lição dada por Lenin (1946), em *Um passo adiante, dois atrás*. Nela, o líder da revolução russa afirma que o movimento revolucionário deve recuar um passo, se preciso, para poder avançar dois. Avança, no entanto, só recua, ele, segundo o que diz Mavinga, se esconde na floresta para não lutar.

- Para que te serviam as armas, se tu andas a fugir do inimigo? Passas a vida nas seções ou nos kimbos; se há uma ofensiva encondes-te na mata. Para que queres mais armas. Era só para chatear o Mavinga....

- Julgas que és só tu que combates? – arriscou Avança.

- Vê-se que, entre nós, há uma grande diferença. Mas acabou, dá-me as armas. (PEPETELA, 1981, p. 49).

Apesar do nome de Ngunga não estar em português, mas em Kimbundu, é possível pensá-lo como nome motivado. Esta possibilidade se sustenta por que um dos significados deste vocábulo é “correnteza”, ligando-se à ideia de rio que, desde Heráclito de Éfeso⁶ (1999, p. 97), no seu aforismo 91, está ligado à transformação. Ngunga, por passar por um processo de transformação em sua trajetória, conforme afirmamos acima, representa o próprio país em construção; Ngunga é a própria Angola caminhando em direção ao socialismo. Isto se caracteriza também pela idade do personagem: um menino de 13 anos que teve toda sua existência dentro do processo de luta anticolonial. Exatamente os treze anos de guerra, naquele momento da publicação dos trezentos exemplares mimeografados que foram pulverizados nas Frentes de resistência do MPLA. Era o ano de 1974 e Ngunga trazia a caracterização plena do novo-homem angolano, o que vai fazer a síntese da história e ressignificar seu próprio destino. A “correnteza” que Pepetela nos apresenta é a força que move, agora, organizadamente, os sedimentos fossilizados no país negro.

O elemento fabular: o ensinamento final do narrador aos guerrilheiros angolanos

⁶ Filósofo pré-socrático que viveu em Éfeso, na Grécia, entre 540 a.C. a 470 a.C. Sua principal ideia é que todas as coisas estão em constante transformação, ou seja, em devir.

Segundo Massaud Moisés (1999, p. 226), a fábula se caracteriza por apresentar uma moral que a encerra e ser protagonizada por animais irracionais. Pepetela, dá ouvidos, o que por extensão da voz, às árvores, borboletas e pássaros, no capítulo 28 da obra, introduz um elemento fabular, justificando a existência do último capítulo.

Wassamba pensou, pensou, apertando-lhe a mão. Encostou a boca ao ouvido dela e pronunciou uma palavra. Mas fê-lo tão baixinho que o barulho da chinjanguila a cobriu e só Ngunga pôde perceber. Nem as árvores, nem as borboletas noturnas, nem os pássaros adormecidos, nem mesmo o vento fraquinho, puderam ouvir para nos dizer. (PEPETELA, 1981, p. 57).

A passagem acima permite que o autor introduza uma *lição* no final de seu romance. A construção deste elemento fabular permite que o narrador insinue uma moral da história, ou seja, que os guerrilheiros devem se mirar no exemplo de Ngunga e que o menino, representando a luta anticolonial, justamente por ter a idade dela, continua pelos campos e matas de Angola, agora, já, anônimo. Defendendo seu ideal primeiro que é a justiça universal.

Então, pode-se dizer que foi possível seguir os princípios enunciados no início deste artigo. Utilizamos a história, mas também nos voltamos para os elementos simbólicos da obra, utilizando-se o princípio dialético – essência primeira da palavra.

Resumen: El presente trabajo se insiere en la pesquisa *O Brasil que me (des)silencia: a concepção de leitura e de leitores inscrita na ficção de Pepetela e a identidade sonhada*, coordinada por el profesor Dr. Daniel Conte. El trabajo tiene por objetivo analizar la trayectoria del personaje Ngunga en la obra *As aventuras de Ngunga*, de Pepetela. Desde la concepción de la palabra como vector ideológico, como nos enseña Bakhtin (2010), se analiza la onomástica de los personajes con nombres en lengua portuguesa (*Nossa Luta, União y Avança*). Con carácter bibliográfico, el trabajo se direcciona a la influencia de esos personajes sobre Ngunga, buscando resaltar en el tejido narrativo la muerte de *Nossa Luta*, por ejemplo, hecho que abre los horizontes del personaje principal para ideales que ultrapasan la libertad de Angola del dominio colonial portugués en busca de un mundo más justo como un todo. También se busca relacionar la obra con la historia angolana, sin que, sin embargo, se vuelva en un simple documento histórico, pero comprendiéndola en sus aspectos simbólicos, que son inherentes al texto literario. Como base teórica, serán usados Bakhtin, Cassirer, Reis y Lopes, Massaud Moisés y Solival Menezes.

Palabras-clave: Literatura. Historia. Brasil. Angola. Pepetela.

Referências

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. 14. ed. São Paulo: Hucitec, 2010.

CASSIRER, Ernst. *Linguagem e mito*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

HERÁCLITO. *Fragmentos*. In: Os Pensadores: Pré-socráticos. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

MENEZES, Solival. *Mamma Angola: sociedade e economia de um país nascente*. São Paulo: Edusp/ Fapesp, 2000.

LENIN, Vladimir Ilích. *Um passo adiante, dois passos atras*. 1. ed. Rio de Janeiro: Vitória, 1946

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 9. ed. São Paulo: Cultrix, 1999.

PEPETELA. *As aventuras de Ngunga*. São Paulo: Ática, 1981.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de narratologia*. 7. ed. Coimbra: Almedina, 2002.

A (des/re)territorialização em “O efeito estufa”, de João Melo

Rejane Seitenfuss Gehlen*

Resumo: O artigo busca relacionar o conto “O efeito estufa” da obra *Filhos da pátria*, sob autoria de João Melo, à construção identitária simultânea à análise do conceito de territorialização na construção da subjetividade. A literatura pós-colonial, numa postura de resistência, reflete sobre a condição periférica e sua relação contextual no processo de transformar o espaço em lugar onde os angolanos buscam reaver o sentimento de pertencimento. Nesse contexto, o resgate do desvio existencial imposto pelo processo de colonização constitui o lastro das considerações. A narrativa analisada neste estudo aponta para a questão da constituição identitária de Angola no complexo momento pós-colonial, aspecto que se acentua se consideradas as especificidades históricas e culturais angolanas, no que se refere às diversas etnias e culturas locais, além das novas formas de intervenção estrangeira, agora sob a marca da globalização. A complexidade das questões sobre a identidade nacional e individual, acrescidas da noção de territorialidade, remetem a um nível de leitura que ultrapassa a dimensão do texto para referir-se ao questionamento da liberdade como condição da existência humana.

Palavras-chave: Angola. Identidade. Pós-colonialismo. Territorialização.

O importante não é aquilo que fazem de nós, mas o que nós mesmos fazemos do que os outros fizeram de nós.

Jean-Paul Sartre

A literatura é uma forma de expressão do modo singular de ser e de estar no mundo, trazendo à luz, via texto, aspectos próprios e específicos da dinâmica cultural de um povo, determinado momento histórico ou mesmo da humanidade em seu processo de vir-a-ser. O presente estudo toma como lastro de análise a poética do escritor angolano João Melo, mais especificamente, o conto “O efeito estufa”, integrante da obra *Filhos da Pátria* (2008). Essa escrita configura um lugar de tensão e resistência que avança na contramão do modelo europeu. O universo a ser desvelado mostra um país cujo desenvolvimento, sempre postergado, não permite avançar no ritmo da engrenagem econômica globalizada. A consciência expressa pelos escritores angolanos contemporâneos revela muitas e distintas marcas identitárias que buscam convergir para uma face em esboço permanente, contudo, constituinte de uma realidade multifacetada cultural e etnicamente.

Os textos ficcionais dão conta do registro de quem observa criticamente o país e o analisa a partir da significação do período colonial e da pós-independência quando a intervenção estrangeira ainda é forte. A prosa se mostra bastante atenta aos entraves de uma sociedade que busca caminhos para estabelecer sua própria organização social, política e econômica. O campo ficcional permite uma releitura do passado ainda presente nas cicatrizes coloniais e, ao mesmo tempo, assentada no aqui e agora de uma Angola que se sabe única e busca esse reconhecimento em termos mundiais. Para tanto, “o campo específico da literatura

* Mestre em Letras - área de concentração Literatura - pela URI, Universidade Integrada do Alto Uruguai e das Missões, de Frederico Westphalen, RS.

é o espaço de luta em que a prática social e o discurso ficcional emergem imbricados no desejo de transformação” (PEREIRA, 2007, p. 334).

O diálogo que as literaturas africanas de língua portuguesa mantêm com o passado ultrapassa a mera dimensão de trazer a história à luz. Observa-se uma ressignificação que se vale da memória coletiva, tesouro preservado por gerações como um lugar no qual a identidade se constrói. Em seu início, as literaturas africanas são marcadas pela utopia e contracultura. O momento presente aponta para a afirmação de ser africano e, como herança do movimento da Negritude, à necessidade de valorar-se como cidadão que, ao buscar a reterritorialização cultural, institui a própria identidade.

A postura anticolonialista, mais do que oposição a elementos estrangeiros, manifesta-se pela presença de toda sorte de conteúdos nacionais: cidades, bairros, ruas, florestas, rios, além de fatos históricos, registro de hábitos e costumes das muitas etno-culturas que compõem a identidade de um país. A ideia de nação é constantemente reimaginada e a literatura contemporânea de ênfase social, mais especificamente em Angola, desempenha essa função sob a perspectiva do olhar periférico. Benjamin Abdala Júnior ensina que “quando hoje imaginamos relações entre literatura e nacionalidade, impõe-se-nos como necessário um horizonte figurado como o sonho a se traduzir em projeto; ou seja, relações latentes em nossa situação histórica, expressas pela literatura” (ABDALA JÚNIOR, 2003, p. 136).

Os sonhos de transformação, agora sob a marca do anti-neocolonialismo, expressam-se na atitude de escritores que buscam as marcas da identidade cultural de sua nação, sua “maneira de ser”, como no texto em foco onde Angola é reimaginada a partir da periferia de Luanda para atingir a estrutura política e cultural que estabelece novas formas de poder simbólico, na concepção trabalhada por Fredric Jameson (2007).

Para Santos (1996), o espaço pode ser compreendido como o conjunto de formas representativas de relações ou mesmo uma estrutura representada por relações sociais que, segundo o professor, se manifestam por meio de processos e funções. Sob esta perspectiva, o espaço, considerado no âmbito de ação do homem, pode ser compreendido como a instância onde se articulam os homens que nele interagem, as tecnologias e a estrutura, cuja relação constitui um sistema a partir das dimensões culturais, econômicas e sociais. Nesse sentido, a disputa por espaços se liga ao sentido de territorialidade, termo aqui considerado em sua acepção de conjunto de ações, comportamentos de indivíduos ou grupos que tendem a afetar, influenciar ou controlar pessoas, fenômenos ou relações, combinando representações sociais e práticas espaciais (PAGEAUX, 2011).

Assim um espaço torna-se território se considerada a dimensão cultural e política. A territorialidade, conforme ensina Guattari, se caracteriza como fenômeno de origem psicológica, constituindo dimensões sociais e políticas, pois se projeta como movimento que afeta as percepções do sujeito em relação à sua posição e aos papéis desempenhados no território, este entendido como espaço de ação social de um grupo que se reconhece além dos limites ou fronteiras físicas, ou seja, a constituição do território está associada à concepção de nação, de compartilhamento de uma história. (GUATTARI, 1993; HAESBAERT, 1997). A concepção de território assim constituída, vincula o termo ao aspecto dialético, já que a transformação de um espaço em território é uma ação que gera uma reação: há um processo desterritorialização e reterritorialização.

A desterritorialização envolve a separação do território de suas raízes sociais e culturais; na mesma perspectiva, a reterritorialização pode ser entendida como a criação de novos vínculos ou a recuperação/substituição de aspectos perdidos. No contexto sócio-histórico dos países africanos de língua portuguesa, a colonização representa, a considerar o viés do presente estudo, um momento longo de desterritorialização. Contudo, há que se entender esse processo para além do espaço físico, uma vez que os limites geográficos permaneceram; a perda ocorreu em termos sócio-político-culturais. Nesse sentido, o momento de reconstrução identitária verificada no período pós-colonial¹ constitui-se em reterritorialização, já que representa a busca dos valores e da identidade sufocados no período de imposição colonial.

A complexidade do termo pós-colonialismo suscita estudos contínuos objetivando delimitar sua abrangência. Em recente estudo acerca da questão, Tomas Bonnici (2009) considera que a gama de experiências culturais e ambiguidades remetem a uma postura contra o eurocentrismo e à própria globalização econômica, forma contemporânea de afirmação da hegemonia dos países ricos. A independência não se efetiva em países cuja economia está sujeita às interferências e imposições de outras nações, apenas disfarça o processo de novas imposições, podendo ser considerada, na acepção de Guattari, como desterritorialização dentro do próprio território.

A literatura surgida nesse contexto, mostra-se comprometida com um projeto identitário, no qual a presença do hibridismo é uma característica. Nesse tipo de escrita, o sujeito apresenta seu ponto de vista em confronto com o outro na expectativa de reverter a estrutura de dominação. Verifica-se que a interdependência entre colonizador e colonizado impossibilita a pureza de cultura, já que essa se constrói num espaço contraditório:

¹ O termo pós-colonial, no presente texto, é entendido como oposição aos valores do colonizador, não se restringindo, portanto, exclusivamente, ao momento pós-independência.

Consequentemente, o hibridismo é o lugar onde se realiza a diferença cultural. A natureza híbrida da cultura pós-colonial localiza a resistência nas práticas contradiscursivas implícitas na ambivalência colonial e subverte, assim, o próprio suporte sobre o qual se assentava o discurso imperialista e colonial. (BONNICI, 2009, p. 31).

Nessa perspectiva, o texto literário assume estatuto de documento simbólico para a construção da imagem da sociedade de onde emerge e, consequentemente do território que representa. A diversidade étnica e cultural de Angola é um contrassenso à própria concepção europeia de nação, entendida mais como grupo racial e étnico que um grupo politicamente organizado. Nesse cenário multifacetado e conturbado, permeado por contradições, emerge uma literatura que, em diálogo com seu momento histórico, visualiza, simultaneamente, o passado e o presente sem perder de vista a conexão com os temas universais.

Em sua textualidade, João Melo vale-se de recursos discursivos que caracterizam a postura de questionamento. A ironia, enquanto estratégia de escrita, possibilita o diálogo ao remeter a outros textos ou situações discursivas além de associar humor e crítica. É nesse sentido que o autor emprega tal estratagem no conto “O efeito estufa”. A personagem central da narrativa é Charles Dupret, único estilista preto do país, um ufanista na fala e um ditador em família, “um preto genuíno, sem qualquer pigmento a mais ou a menos! Um verdadeiro autóctone angolano” (MELO, 2008, p. 59)².

Capaz das mais hilariantes excentricidades, a personagem adota a frase “Angola é um país de pretos” (p. 59) como filosofia de vida. A partir dessa obsessão pelos valores nacionais, apresenta roupas para negros, desfiladas por modelos pretos – os únicos imunes ao efeito estufa. *The King of Black Style* não esmorece nem mesmo diante da constatação de que os brancos gringos são os únicos a comprarem suas criações, ao contrário, justifica: “É uma questão de estratégia! Temos de reaver o que esses brancos nos espoliaram durante os séculos em que nos escravizaram! Eles devem-nos muito dinheiro” (p. 63). Nesse sentido, observa-se a tentativa de reaver um elemento perdido, através da cobrança de espólio.

O narrador faz inserções no texto para explicar fatos, dialogar com o leitor ou emitir opiniões. No caso de “O efeito estufa”, vale-se de extensos parênteses para acrescentar informações, embora antecipe o final tragicômico da personagem. Além disso, avisa que não gosta de Charles Dupret e deixa ao leitor o julgamento acerca dos preconceitos expressos ou não:

² Todas as citações feitas no texto referem-se à edição relacionada nas referências.

Os leitores dirão, no final, se fiz dele um retrato sereno e objectivo ou uma mera e grotesca criatura, motivada pelos meus eventuais e humanos preconceitos. É que, como se sabe, a verdadeira distância entre autor e narrador depende somente do grau e do tipo de dissimulação. (p. 61).

Ao leitor, cabe adentrar nas camadas mais profundas da ficção como quem, com o ouvido colado ao texto, perscruta sons inicialmente inaudíveis. A contraditória personagem, mostra-se capaz de inflamar os inimigos “cosmopolitas e luso-tropicalistas sem pátria, sempre prontos a dividir a família tradicional angolana, para continuar a dominar os autóctones” (p. 62) e “trazer alento aos defensores dos valores originários ou mesmo ser estudado por Barthes e Umberto Eco, caso os mesmos consigam ver além do Ocidente” (p. 65). As passagens são significativas por distanciar Angola do centro europeu e aproximá-la do Brasil, através da referência à independência brasileira, verificada em outro momento do conto. Entretanto, se tomada no aspecto cultural, a verdadeira independência ainda não está efetivada nem lá, nem cá. A aproximação dos dois países pode ser entendida no aspecto cultural e ser estreitada se considerada à luz do conceito de zona cultural, uma vez que a distância meramente geográfica não impede o diálogo identitário.

Charles Dupret, cujo nome já indicia ambiguidade em relação aos valores preconizados em seus discursos domésticos (marcados pelo nacionalismo), assenta-se para as refeições sempre à cabeceira norte. Eis mais uma contradição: o legítimo autóctone fala do Norte, olha seu país sob a perspectiva do colonizador. A indicação geográfica reproduz a ideia de tomar a Europa ou os países do hemisfério setentrional como referência, como modelo a ser seguido, ou seja, o centro de poder. Na “pequena célula da pátria que é a família” (p. 65), faz valer a voz autoritária do chefe, remetendo a um contexto mais amplo: o próprio país. O espaço assume especial importância nesse ponto da narrativa: o lugar buscado é aquele atribuído ao elemento estrangeiro; de tal forma que a personagem vive a condição de desterritorializada, já que não assume o próprio eu em seu território.

Uma vez determinada a posição do protagonista, cabe trazer à análise seu mais contundente discurso: “a partir de hoje, o bacalhau deixa de fazer parte da dieta alimentar desta casa [...], um peixe que se deixa apanhar assim pelos tugas só pode ser um peixe miserável, para não dizer execrável!” (p. 65). Avisado de que o bacalhau é da Noruega, Charles dispara com determinação que um peixe do Norte não se pode deixar apanhar pelos portugueses:

esse povo atrasado à beira-mar plantado, essa raça de cambutas, que ainda ontem eram camponeses e, hoje, são pedreiros e carpinteiros...[...] Quer dizer: é com um animal alheio que os tugas nos querem continuar a colonizar e, ainda por cima, pelo

estômago, que é o nosso ponto fraco, pois todo mundo sabe que somos uma cambada de subnutridos.[...] O bacalhau é o cavalo de Troia utilizado pelos portugueses para continuarem a ter os angolanos na mão!... Com o bacalhau vem o vindo, o chouriço, as alheiras, o queijo da Serra amanteigado – enfim, todas essas porcarias que não apenas fazem mal ao colesterol, mas também à nossa identidade! (p. 66-67).

A fala da personagem faz alusão ao que Boaventura de Souza Santos chama de Próspero calibanizado o qual deixa como herança pobreza, atraso cultural e cidadãos subnutridos. Essa situação é apresentada no conto através do estilista que, em tom de lamento, manifesta mais um elemento de sua filosofia: “mas por que não fomos colonizados pelos ingleses?!” (p. 69). A expressão revela um pensamento fragmentado, uma identidade que se constrói à maneira *patchwork*, ou seja, ao apropriar-se diferentes retalhos culturais, transforma-se em tecido frágil. Assim termina Charles Dupret: “o estilista foi visto em plena Mutamba, em cima de uma espécie de passarela colocada sobre uma fila de cinco contentores de lixo, disfarçado de Michael Jackson, com um pedaço de *gadus morrhua* em cada mão, ensaiando uma coreografia absolutamente original” (p. 71).

A negação da condição de angolanos aos mestiços, aludida no conto, denuncia a postura de um sujeito que se vale das prerrogativas de “raça pura” do colonizador para formar uma elite local e seus respectivos excluídos. Através da identidade, os indivíduos se reconhecem e interagem com o universo, sendo, portanto, evidente a estrita relação entre identidade e cultura. Nesta mesma perspectiva, o conjunto de processos que caracterizam os grupos estabelece dinâmicas de exclusão e inclusão, que permitem a definição do “nós” e, ao mesmo tempo, caracterizam como distintos os “outros”.

A frase “Angola é um país de pretos” revela-se emblemática no sentido de expressar claramente que o critério raça/etnia ainda está acima da identificação cultural e histórica dos indivíduos. O processo que se observa através da personagem de Melo é a permanência da desterritorialização no momento em que a reterritorialização se coloca como desejo coletivo. Contudo, as marcas da presença do outro passam o constituir o eu do colonizado, ou seja, o processo de desterritorialização (abrangendo sempre o aspecto cultural) não permite que se resgate a condição do território perdido, ao recuperar a identidade, o eu percebe-se outro, transformado pelas condições impostas e pela tentativa de afirmar-se assumindo o lugar do opressor. A retomada passa a abranger uma dimensão ideológico-cultural, o território reavido após a independência precisa ser novamente ocupado pela nação fragmentada ao longo do período colonial. O mesmo processo pode ser observado na contemporaneidade através de processos como a globalização. O poder é exercido em nível simbólico e, por isso mesmo,

instala-se no próprio território de forma também simbólica e onipresente. A luta passa a ser de reconquista do território dentro do espaço do próprio país.

Inocência Mata, destaca que a cultura nascida do processo de retomada identitária não pode relegar as estratégias de sobrevivência cultural desencadeadas pelos colonizados via culto de tradições ao longo de sua história. Nesse sentido, a hibridez não resulta exclusivamente do processo de colonização ou neocolonial, embora:

o desvelamento da diferença e da heterogeneidade, do plural e do diverso terá de pressupor a contextualização histórica de identidades, a sua historicização, para que movimento, simultaneamente particularizante e descentralizante – note-se que, numa época, da globalização, nunca como agora o mundo foi tão fragmentário em termos identitários! – não resulte em encravamentos socioculturais e legitimação de hegemonias. (MATA, 2006, p. 341).

As nações mais suscetíveis aos processos de globalização constroem suas identidades num processo de mobilidade constante, pois estão sujeitas a uma gama de interferências que não conseguem rechaçar.

A identidade de uma nação passa a relacionar-se a uma série de elementos que vão da língua à tradição, passando pelos mitos, folclore, sistema de governo, sistema econômico, crença, arte, literatura, etc., passado e presente, *mesmo e outro*, não sendo, portanto, um fenômeno fixo e isolado. É a crise de identidade que termina colocando em risco as estruturas e os processos centrais das sociedades, abalando a velha estabilidade no mundo social. (TUTIKIAN, 2006, p. 11-12).

Essa é a esperança revelada em “O efeito estufa”. Velhas identidades são questionadas, e relidas sob a esteira da tradição angolana, e uma nova identidade está a se formar, numa nação que chega à maturidade, num território sempre a se reterritorializar. O contexto pós-colonial transforma o espaço de Angola em território culturalmente marcado pela afirmação identitária. A reterritorialização entendida como volta à condição do pensamento livre, no sentido de rompimento com a cultura do colonizador é um desafio presente e constante. Não se trata de almejar a volta ao período pré-colonial ou de fechar fronteiras em atitude de isolamento, já que reterritorializar não é buscar um tempo perdido na perspectiva proustiana.

O conto em estudo exemplifica a complexidade do momento contemporâneo em Angola: o desafio é construir e tornar reconhecida uma identidade local sabendo que esta, como ensina Miguel Torga, é sempre universal, porque as fronteiras ideológicas e econômicas apresentam-se fluidas e, em decorrência disso, um espaço cultural pode ser rapidamente tomado ou influenciado por outro. É o que nos mostra João Melo através de Charles Dupret: a letra com força poética confere ao espaço angolano coerência e sentido, estabelece diálogo

entre a realidade da ex-colônia portuguesa, os demais países de língua portuguesa e o contexto da literatura universal.

O engajamento do escritor pode ser visto, nesse caso, como contribuição para a afirmação dessa identidade afroangolana, já há muito buscada e agora exposta ao “efeito estufa” da globalização. O texto literário coloca-se como possibilidade de vôo com olhar crítico sobre a nação, fazendo de Angola um território culturalmente identificado, no qual a liberdade possa ser a essência da condição humana.

Resumen: El artículo intenta correlacionar el cuento "O efeito estufa" del Filhos da Pátria, bajo la autoría de João Melo, identitarios construcción análisis simultánea del concepto de territorialización en la construcción de la subjetividad. La literatura post-colonial, en una actitud de resistencia, reflexiona sobre la condición de periferia y de su relación contextual en el proceso de transformar el espacio en el lugar donde los angoleños buscan recuperar el sentimiento de pertenencia. En este contexto, el rescate de la desviación existencial impuesto por proceso de colonización constituye el lastre de consideraciones. La narrativa analizada en este estudio se refiere a la cuestión de la constitución identitaria de Angola en el complejo momento post-colonial, aspecto destacado si considerada la especificidad histórica y cultural del Angola y del los distintos grupos étnicos y culturas locales, además de las nuevas formas de intervención extranjera, ahora sobre la marca de la globalización. La complejidad de las cuestiones sobre la identidad nacional y individual, acrecidos de la noción de la territorialidad, se refieren a un nivel de lectura que va más allá de la dimensión del texto para referirse al cuestionamiento de la libertad como condición de la existencia humana.

Palabras-clave: Angola. Identidad. Post-colonial. Territorialización.

Referências

ABDALA JÚNIOR, Benjamin. Globalização e identidade: a bacia cultural ibero-africana em perspectiva. In: CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania (Org.). *Literaturas em Movimento: hibridismo cultural e exercício crítico*. São Paulo: Arte e Ciência, 2003.

BONNICI, Thomas (Org.). *Resistência e intervenção nas literaturas pós-coloniais*. Maringá: Eduem, 2009.

BOURDIEU, P. *O poder simbólico*. Lisboa: Difel/Bertrand do Brasil, 1989.

GUATTARI, F. *As três ecologias*. Campinas: Papirus, 1993.

HAESBAERT, R. Des-territorialização e identidade: a rede “gaúcha” no Nordeste. Niterói: EDUFF, 1997.

MATA, Inocência; PADILHA, Laura C. *A mulher em África: vozes de uma margem sempre presente*. Lisboa: Colibri, 2007.

MELO, João. *Filhos da pátria*. Rio de Janeiro: Record, 2008.

PAGEAUX, Daniel-Henri. *Musas na encruzilhada: ensaios de literatura comparada*. Frederico Westphalen, RS: URI; São Paulo/SP: Hucitec; Santa Maria/RS: UFSM, 2011.

PEREIRA, Prisca A. de Almeida. A circularidade inacabada de Paula Tavares. In: CHAVES, Rita; MACÊDO, Tânia; VECCHIA Rejane (Orgs.). *A Kinda e a misanga: encontros brasileiros com a literatura angolana*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2007.

SANTOS, M. *O espaço do cidadão*. São Paulo: Nobel, 1987.

SANTOS, M. O retorno do território. In: SANTOS, M.; SOUZA, M. A. A.; SILVEIRA, M. L. (Orgs.). *Território: globalização e fragmentação*. São Paulo: Hucitec/Anpur, 1996.

TUTIKIAN, Jane. *Velhas identidades novas: o pós-colonialismo e a emergência das nações de língua portuguesa*. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 2006.

Fronteiras do comparatismo: um encontro epistemológico

Ricardo André Ferreira Martins*

Resumo: A “História Cultural” e a “Nova História Cultural” são linhas de reflexão teórica e metodológica que podem oferecer aos estudos em Literatura Comparada novos horizontes e limites interdisciplinares que resultariam na abertura para novos campos de pesquisas comparatistas. A abordagem cultural, na medida em que ela se encontra nas práticas de investigação comparatistas, permitiria ao estudioso ou pesquisador em Literatura Comparada cotejar não somente novos objetos de estudos, mas também novas posturas, novos questionamentos e o desenvolvimento de novos caminhos para o “método” comparatista, uma vez que este se encontra, em sua própria natureza, em uma *encruzilhada* de conceitos, teorias, métodos, questionamentos e objetos ainda não devidamente cotejados.

Palavras-chave: História cultural. Comparatismo. Fronteira. Interdisciplinaridade. Método.

O presente artigo pretende oferecer uma tentativa de aproximação entre as reflexões teóricas da “História Cultural” e da “Nova História Cultural”, a partir da escola dos *Annales* até o presente momento, como uma abordagem capaz de enriquecer e elucidar antigos problemas metodológicos da Literatura Comparada, tomada aqui como domínio dos estudos culturais através da reflexão historiográfica, cuja disciplina renovou-se diante das coerções impostas pelo surgimento de novos objetos e novos métodos da pesquisa histórica e da reflexão teórica em história, no caso, da literatura. Trata-se aqui de tomar como modelo a renovação que o historiador imprimiu à sua disciplina ao longo do século XX, resultante do questionamento das bases e fundamentos epistemológicos de sua atividade como investigador da memória e do passado, partindo do entendimento de que a narrativa histórica, constituída através do relato baseado em fontes documentais, não era a única forma de apreensão e transmissão do passado até então conhecida. Tampouco, os objetos da história não eram redutíveis aos fatos descritos nas fontes, mas compreendem agora todo o repertório que o mundo ocidental denomina de “cultura”, isto é, toda a produção humana, em toda a sociedade. Entretanto, apesar de não representar um novo paradigma, uma vez que o conceito de “cultura” sempre foi problemático, o alargamento propiciado pela “história cultural” trouxe, indelevelmente, conquistas ao território investigativo do historiador, uma vez que virtualmente tudo pode ser objeto de estudo da história, já que tudo se encontra no espaço e no tempo. Nesse sentido, torna-se necessário refletir sobre novas categorias conceituais que a reflexão da “nova história” e da “história cultural” trouxe à baila, como as vozes de Mikhail Bakhtin, a civilização de Norbert Elias, os discursos de Michel Foucault, o campo e o *habitus*

* URI - FW.

de Pierre Bourdieu, as noções de tempo e espaço de Fernand Braudel, e, sobretudo, o encontro multidisciplinar e transdisciplinar possibilitado pelo encontro entre literatura comparada, história, geografia, antropologia e outras *epistemes*.

Na segunda parte de *As regras da arte*, intitulada *Fundamentos de uma ciência das obras* (BOURDIEU, 2001, p. 200), Pierre Bourdieu declara que jamais teve grande gosto pela “grande teoria”, abjurando os trabalhos que podem ou pretendem entrar nesta categoria, experimentando assim a irritação diante de um modelo que considera hipócrita, ao realizar uma combinação para ele abominável, típica da realidade acadêmica ou escolar, de “falsas audácias e prudências verdadeiras” (Idem, *Ibidem*). De igual forma, realizar uma “enumeração heteróclita de nomes próprios seguidos de uma data”, em uma obediência talvez cega à procissão de conceitos extraídos em forma de síntese das imensas bibliografias seria um fastidioso exercício de disposição e sacrifício. Deste modo, a teoria, utilizada de uma forma meramente repetitiva, sem haver um mergulho hermenêutico até mesmo em questões epistêmicas que nada solicitam de hermenêutica, não havendo nenhuma convicção, seria apenas uma *tabula rasa* sobre a qual se aplica indiscriminadamente o discurso acadêmico. Portanto, a teoria, o método, ou ainda os procedimentos de pesquisa, devem, ou deveriam, estar silenciados, implícitos, sub-reptícios, imperceptíveis, presentes na sua ausência, ou seja: é preferível que nenhum procedimento teórico ou metodológico estivesse explícito, fosse através de uma enumeração ou listagem, fosse através da simples nomeação. Neste sentido, toda introdução teórica, sem uma direta e fecunda relação com o objeto, é inútil, porque a teoria *deve* ser o ar que respira: invisível, inodoro, imperceptível até mesmo ao tato, mas presente, vital.

Deste modo, a primeira advertência que cabe ser realizada neste texto é que a história cultural não é, nem nunca foi, uma exclusividade, um latifúndio ou monopólio intelectual de historiadores. Aliás, como *teoria* ou *método*, ela sempre se encontrou em uma encruzilhada profícua e, às vezes, confusa, de teorias e métodos. O seu caráter, como a do comparatismo, é multidisciplinar, transdisciplinar, interdisciplinar, pluridisciplinar, pandisciplinar. Em outras palavras, a história cultural ou o comparatismo cultural sempre foi praticado em diversos departamentos universitários e, também, fora dos muros acadêmicos. Podemos começar, então, por um questionamento de ordem, já clássico por si, como o faz Peter Burke (2008, p. 170): o que é história cultural?

Uma forma de responder é começarmos a sondar as fronteiras que separam a história, como disciplina, de suas disciplinas vizinhas. Trata-se de uma tentativa de definição pela

alteridade. Como qualquer nação, as disciplinas também possuem os seus “campos”, culturas, territórios, regiões, grupos, tribos. Contudo, ao longo da história das disciplinas, particularmente das humanidades, sempre se observou que a criatividade, a originalidade e, portanto, a inovação em termos intelectuais e científicos são, quase sempre, resultado do intercâmbio e do cruzamento de teorias, métodos, disciplinas, através de um procedimento que poderíamos chamar de *tráfico epistemológico*. Consiste este procedimento em uma superação do paradigma positivista, que criou uma espécie de “polícia de fronteira” (BURKE, 2008, p. 170) que controla a invasão do território metodológico e epistemológico das disciplinas, impondo uma visão departamentalizada que, no lugar de fazer avançar o conhecimento, impede o diálogo entre os campos teóricos e científicos, obstrui a inteligência, e, desse modo, asfixia o avanço acadêmico.

No entanto, desde o século XIX, apesar do positivismo, verificou-se que as disciplinas têm continuamente feito empréstimos teóricos e metodológicos dos domínios científicos de fronteira, das disciplinas vizinhas ou contíguas, no lugar de manter o isolamento proposto por Augusto Comte em busca da *positividade* do conhecimento, advertência feita por Foucault em diversos momentos de sua obra *As palavras e as coisas*. O que verificamos, ao contrário da distância, é uma constante interpenetração de métodos e teorias, que acabam por contribuir para dar à feição aos estudos da história cultural.

A história cultural e/ou a “nova história cultural” podem, sem dúvida, proporcionar aos estudos comparatistas novíssimas contribuições e soluções teóricas e metodológicas. A primeira delas seria a ampliação do campo de pesquisa, através de novos objetos, novas posturas teóricas, novos questionamentos, novas abordagens, novos métodos. Tais métodos são oriundos dos mais diversos territórios disciplinares (lingüística, semiótica, antropologia, sociologia, geografia, história da arte, entre outros), de tal que o historiador, através dos estudos de história cultural, propicia ao comparatista um leque amplo de possibilidades interpretativas. Segundo esta nova visão, o método não é mais um problema de antemão; é o objeto, o problema, o campo de pesquisa que impõem, naturalmente, a adoção de um ou vários métodos ao mesmo tempo, não o contrário. Como adverte Gadamer, em *Verdade e Método*, ao defender que o método não nos conduz, necessariamente, à verdade, e que, ao contrário, a obstrui, pois impede um encontro fundamental com ela na dependência exclusiva do método (LAWN, 2010, p. 84).

Este novo comparatismo, portanto, multidisciplinar e multimetodológico, inspirado na História Cultural e na Nova História Cultural, é novo na medida em que cada pesquisa dá-se

não apenas no aspecto diacrônico de uma sociedade, mas em todos os aspectos (sincrônico e diacrônico, paradigmático e sintagmático, documental e monumental, textual e contextual, valorativo e relativo, crítico e histórico) de sua cultura. Clio, a musa da história, assume então um novo e amplo significado, ao superar as fronteiras que a separam de outros domínios, aspirando a uma nova totalidade da história, uma vez que os objetos das disciplinas humanas estão desde sempre confundidos entre si. O homem, a cultura, a sociedade, o tempo, o espaço, a arte, nunca foram privilégio ou domínio exclusivo de antropólogos, sociólogos, historiadores, geógrafos e críticos de arte.

Os estudos históricos mudaram, ao longo do século XX, porque Fernand Braudel, através de sua célebre e monumental obra *O Mediterrâneo*, realizou um profundo reexame de dois eixos fundamentais da narrativa historiográfica: o *tempo* e o *espaço*. Fernand Braudel repensou, em termos teóricos e práticos, através de seu projeto intelectual de estudar as mudanças culturais e econômicas no Mediterrâneo, o que os estudiosos da literatura outrora conheciam como *quadro espaço-temporal*. Assim, desenvolveu a definição de três tempos históricos (o *tempo curto*, o *tempo médio* e a *longa duração*, os *acontecimentos*, as *conjunturas*, as *estruturas* ou o *tempo individual*, o *tempo social* e o *tempo geográfico*), o que trouxe, como consequência direta, a percepção de que ocorrem, em nível de narrativa, a disposição de ritmos ao longo da duração, bem como uma ampla defesa da longa duração, o chamado “tempo longo” da história. Além disso, estabeleceu-se, em definitivo, um vínculo interdisciplinar com a geografia, ampliando os domínios da história, com a conquista de novos espaços teóricos e a incorporação de novos territórios metodológicos, e, particularmente, o aprofundamento da noção de *espaço* (geográfico, social, cultural) com a “espacialização” do tempo. Funda-se, portanto, uma nova disciplina, a geo-história, nos termos de Braudel, uma geografia histórica. Com a obra de Braudel, os objetos do historiador ampliam-se em um leque inaudito, em uma verdadeira obsessão do estudo do homem em relação ao seu meio, em que elementos geográficos, como montanhas, litorais, ilhas, planícies, climas, enfim, o próprio Mar Mediterrâneo, são elevados à categoria de personagens do discurso historiográfico. Com sua enorme contribuição, Braudel obriga-nos a não mais pensar em fronteiras separando regiões, conhecimentos ou ciências, provando que é possível enxergar o espaço, o tempo e a cultura como um todo, inteiro e completo, em que as séries econômica, social, política e cultural estão integradas na narrativa historiográfica (BURKE, 1997, p. 56).

De igual modo, deve-se a Braudel a concepção de “fronteiras culturais” e, portanto, a possibilidade de intercâmbio e comparação entre elas, como sugere em regiões abrangidas pelo Reno e pelo Danúbio, estudando as características históricas que vêm desde Roma Antiga até o período da Reforma Protestante. Contudo, durante muito tempo esta concepção permaneceu sem uma utilização mais ampla por parte de historiadores da cultura, e só recentemente conheceu uma aplicação para diversas pesquisas. Uma das razões possíveis para este novo interesse por este conceito talvez se deva ao fato de que propicie algum esclarecimento, particularmente aos historiadores culturais, dos processos de fragmentação e, no caso dos comparatistas, dos fenômenos diaspóricos.

Dessa forma, esta concepção de “fronteira cultural” escorrega muito facilmente para a de “fronteira teórica” ou disciplinar, tornando-se muito atraente para aqueles que, como Foucault em *História da loucura* (2002), apercebem-se do grande partido que podem tirar dos contatos e intercâmbios teóricos entre disciplinas comuns e vizinhas. Entretanto, há uma diferença evidente entre a fronteira geográfica, espacial, e a fronteira cultural, uma vez que as fronteiras entre classes sociais, etnias lingüísticas, literatura e história, o trágico e o cômico, o erudito e o popular, são de ordem bem distinta das fronteiras, mapeáveis e localizáveis no tempo e no espaço, entre regiões diferentes de um mesmo país, entre nações vizinhas, entre estados e municípios, apesar de se tocarem e se confundirem em muitos aspectos espaciais, temporais e culturais, como lugares de encontro, zonas de contato (BURKE, 2008, p. 153-154), ao invés de barreiras.

De qualquer modo, a idéia de fronteira, no tempo e no espaço, nos faz pensar diretamente nas zonas de contato, fronteiriças, entre a história cultural e suas disciplinas vizinhas, uma vez que a concepção de comparação instala-se no momento em que elementos culturais e teóricos diversos se aproximam e discutem semelhanças e diferenças. A antropologia, uma das disciplinas mais próximas da história cultural, compartilha muito de suas características epistemológicas com a história da literatura e a história da arte. Neste sentido, os historiadores culturais aprenderam, com os críticos literários, a “leitura detalhada” de textos, assim como aprenderam com os historiadores da arte a leitura de iconografias, de imagens, ou a leitura de culturas como os antropólogos (BURKE, 2008, 171). Ao longo do século XX, desde a revolução provocada no método historiográfico pela reflexão dos *Annales*, o historiador tem continuamente incorporado a contribuição de outros domínios disciplinares, estando ou não em lugares de encontro ou zonas de contato epistemológico (BURKE, 1997, p. 117-121), regiões de aduana ou fronteira entre campos do conhecimento, como a ficção e a

história, a ponto de hoje os historiadores não conseguirem entender como passaram tanto tempo, ao longo da enorme existência de sua disciplina, sem utilizar conceitos como gênero, oriundo dos estudos literários, *habitus*, oriundo ao mesmo tempo da antropologia e da sociologia, noções como *esquema* ou *rastro*, dos historiadores da arte. Dessa forma, a reflexão interdisciplinar da “nova história” e da “história cultural” trouxe à baila novas categorias conceituais, como as vozes de Mikhail Bakhtin, a civilização de Norbert Elias, os discursos de Michel Foucault, o campo e o *habitus* de Pierre Bourdieu, as noções de tempo e espaço de Fernand Braudel, e, sobretudo, o encontro transdisciplinar possibilitado pelo encontro entre literatura comparada, história, geografia, antropologia e outras *epistemes* vizinhas.

A tal ponto esta incorporação de novas fronteiras e territórios epistemológicos avançou, que muitos campos do conhecimento, tradicionalmente separados entre si, passam a ser vistos como espaços de atuação da história cultural, como a história da arte. Os estudos iniciados por Aby Warburg, por exemplo, entende os “estudos visuais” (*Bildwissenschaft*) como componente e complemento dos “estudos culturais” (*Kulturwissenschaft*), de modo que esta concepção tem aberto espaço ao surgimento de “historiadores visuais”, tornando cada vez mais popular e freqüente a expressão “cultura visual”, propiciando o surgimento, no seio do mundo acadêmico, de novos departamentos e grupos de pesquisa radicados nos “estudos visuais” ou, ainda, “estudos de cultura visual”, com a evidente adoção do modelo teórico dos “estudos culturais” (BURKE, 2008, p. 171), de caráter multifacetado e multidisciplinar, em uma ampla zona de contato.

Entre as disciplinas que têm, cada vez mais, contribuído para o alargamento das pesquisas dos historiadores culturais encontra-se a sociologia. Os sociólogos sempre cultivaram interesse pela cultura, uma vez que defendiam a tese de que a cultura é uma construção social, um edifício de convenções, de alto poder e eficácia simbólicos. Conceitos sociológicos como “cultura de massa” ou “subculturas” encontram-se na sociologia da arte e da literatura, nas teorias sociológicas de comunicação e cultura das massas, das coletividades sociais, a ponto de que podemos denominar este campo de estudos como “sociologia cultural”, em franco cotejo teórico com a antropologia. O estudo das práticas culturais, do uso cada vez mais freqüente de conceitos como *eficácia simbólica* (Claude Lévi-Strauss), *ação simbólica* (Kenneth Burke e Clifford Geertz), *poder simbólico*, *capital simbólico*, *campo* e *habitus* (Pierre Bourdieu), entre outros, apontam para o intercâmbio cada vez mais poderoso e profícuo entre sociologia e antropologia, há muito tempo anunciado por Claude Lévi-Strauss em sua célebre *Antropologia estrutural* (1958).

Um dos vizinhos mais influentes e prestigiados, entretanto, da história cultural, é a geografia, particularmente a sua vertente cultural, como pudemos anunciá-lo através de Braudel. A chamada geografia cultural, associada originalmente ao projeto intelectual do norte-americano Carl Sauer (1889-1975), interessou-se pela peculiaridade de regiões ou zonas culturais específicas, como o fez, de igual modo, Franz Boas (1958-1942), cujo método despertou o interesse de Claude Lévi-Strauss em sua *Antropologia estrutural* (1975, p. 22), ao notar as aproximações e afinidades entre os métodos do geógrafo, do historiador e do etnólogo, uma vez que Boas era versado em ambos os domínios. A nova perspectiva propiciada pela geografia cultural permitiu, desse modo, a superação do determinismo climático ou ambiental, utilizado durante muito tempo para o entendimento e explicação da natureza dos povos e nações. A geografia cultural agora explica as características das regiões, países e povos, pelos aspectos culturais e históricos.

No Brasil, um discípulo de Franz Boas, embora cercado pela polêmica e dúvida sobre a validade de várias de suas teses, tornou-se um ilustre representante de um olhar cultural sobre o espaço e a natureza: Gilberto Freyre. Outro importante nome brasileiro, em que a perspectiva da geografia, da história e da antropologia estão cruzadas através da abordagem cultural, é Sérgio Buarque de Holanda, particularmente nas obras *Visão de paraíso e Raízes do Brasil*. Mais atualmente, no entanto, o surgimento da Nova Geografia Cultural, que deu-se quase *pari passu* ao da Nova História Cultural, através de geógrafos culturais como Jim Dumcam e Felix Driver, adotou o uso da teoria cultural desenvolvida por diversos historiadores culturais, como Foucault, por exemplo.

O interesse por conceitos como práticas sociais e representações adentraram o campo da geografia, modificando o interesse e o enfoque sobre a paisagem, a natureza e a ocupação humana, preocupada agora com o uso e a interpretação que delas fazem os diversos grupos sociais. Deve-se este novo cenário à contribuição de Fernand Braudel, com *O Mediterrâneo*, conforme vimos em passagens anteriores. Assim, surge nos departamentos universitários de geografia um interesse renovado e cada vez maior pela imaginação e representação geográficas, particularmente sobre sua expressão em obras literárias, narrativas de viagem, discurso naturalista, mapas, filmes, pinturas, gravuras, idéias filosóficas, jornalismo, entre outros. Tal interesse decorre dos intercâmbios recentes com os estudos sobre a história da imaginação cultural, particularmente sobre as representações da paisagem e da natureza (BURKE, 2008, p. 174).

Um reflexo desta nova postura acadêmica sobre a cultura, em todos os domínios das humanidades, é o surgimento posterior de uma disciplina ou espaço interdisciplinar que recebeu o nome de “estudos culturais”. O florescimento dos estudos culturais deu-se na Grã-Bretanha, como resultado das pesquisas e obras de Raymond Williams, Richard Hoggart e Stuart Hall, fato bem conhecido historicamente. Ao mesmo tempo, nos Estados Unidos, surge também um movimento acadêmico interdisciplinar de natureza semelhante, através dos esforços de uma geração que começou cedo, sob a rubrica de “estudos norte-americanos”. O mundo anglófono (Austrália, Canadá, entre outros), os estudos culturais são resultado do paradigma inglês, e a literatura, neste caso, é o campo de atuação predominante. Contudo, com a ascensão dos estudos culturais mundo afora, os estudiosos de literatura, particularmente os que adotam uma visão imanentista do texto literário, e os historiadores da arte e antropólogos, começaram a gerar polêmicas teóricas e metodológicas, sendo vistos como uma ameaça ao estatuto acadêmico das disciplinas que se tornaram objeto deste novo campo de conhecimento interdisciplinar. A ascensão, desde os anos 1960, dos chamados “estudos de gênero”, “estudos pós-coloniais”, “estudos da memória”, “estudos do cinema”, “estudos da tradução”, “estudos da tradição”, “estudos da moda”, em uma miríade de novos interesses a partir da perspectiva cultural, forçou uma explosão de interesses dentro dos estudos culturais. Devido a isso, a própria definição e constituição do campo dos estudos culturais ameaça implodir, uma vez que algumas dessas novas disciplinas no interior de uma nova disciplina tendem a adquirir relativa autonomia e desenvolvimento independente. Na realidade, tais estudos acabaram se tornando poderosos instrumentos ideológicos de demarcação territorial de tribos e segmentos acadêmicos engajados na defesa de certa visão.

No entanto, os estudos culturais propiciaram um alargamento jamais visto dos estudos comparatistas em todo o mundo, uma vez que o que está em jogo é a comparação, interna ou externa, com outros campos do conhecimento e com outras culturas, a partir de uma abordagem que, curiosamente, começou como um protesto contra a exclusão das minorias, dos marginalizados, das subculturas ou culturas no interior de uma cultura dominante (crianças, adolescentes, mulheres, homossexuais, imigrantes), e permitiu, desse modo, a implosão de todas as fronteiras entre as disciplinas e ciências. Contudo, em relação aos estudos comparatistas, permanece o impasse, que pode ser resolvido se o comparatismo abdicar da eleição de um único método e uma única perspectiva interpretativa e abolir de vez as fronteiras imaginárias que o separam de outros domínios do conhecimento acadêmico. O comparatismo, ao invés disso, pode constituir-se como uma esforço contínuo, entre tantas

disciplinas interdisciplinares, de fusão da abordagem sincrônica (intrínseca, valorativa, textual, monumental, estética) à abordagem (diacrônica (extrínseca, relativista, contextual, documental, histórica) em uma miríade de métodos afins, em que o método formalista e lingüístico una-se de vez ao método histórico, sociológico, geográfico, antropológico e cultural de investigação da história e das culturas, ampliando assim o leque de interpretações e comparações e, dissolvendo, portanto, as fronteiras entre campos científicos, propiciando zonas de profícuo e contínuo contato entre as disciplinas que contribuam para o alargamento dos domínios comparatistas.

Résumé: “L’ Histoire culturelle” et la “nouvelle histoire culturelle” sont des lignes d’études théoriques et méthodologiques qui peuvent offrir de nouveaux horizons et limites dans la littérature comparative et interdisciplinaire qui aurait, pour conséquence, l’ouverture de nouveaux champs de recherche comparatistes. L’approche culturelle, en ce qu’elle réside dans les pratiques de recherche comparatistes, permettrait le savant ou le chercheur en littérature comparée rassembler non seulement de nouveaux objets d’étude, mais aussi de nouvelles attitudes, de nouvelles questions et de développer de nouvelles voies pour la “méthode” comparative, car c’est dans leur nature, à un carrefour de concepts, théories, méthodes, questions et objets toujours pas correctement assemblés.

Mots clés: Histoire culturelle. Comparatisme. Frontières. L’interdisciplinarité. Méthode.

Referências

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. Campo intelectual e projeto criador. In: *PROBLEMAS do Estruturalismo*. Rio de Janeiro, 1968.

_____. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.

_____. *O poder simbólico*. Tradução de Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

BURKE, Peter. *O que é história cultural?* Trad. de Sérgio Goés de Paula. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

_____. *A Escola dos Annales (1929-1989): a Revolução Francesa da historiografia*. Trad. de Nilo Odalia. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.

CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

ELIAS, Norbert. *O processo civilizador*. Tradução de Ruy Jungman. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1993, 2 vols.

FREYRE, Gilberto. *Sobrados e mucambos: decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1951, 3 vols.

FOUCAULT, Michel. *História da loucura na idade clássica*. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

_____. *A arqueologia do saber*. Trad. de Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Ed. Forense-Universitária, 1987.

_____. *O que é um autor*. Lisboa: Passagens, 1992.

_____. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Trad. de Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. *A ordem do discurso*. Petrópolis: Editora Vozes, 2002.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 26. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. *Visão do paraíso: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil*. São Paulo: Brasiliense; Publifolha, 2000. – (Grandes nomes do pensamento brasileiro).

LAWN, Chris. *Compreender Gadamer*. Trad. de Hélio Magri Filho. 2. ed. Petrópolis; RJ: Vozes, 2010.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia estrutural*. Trad. de Chaim Samuel Katz e Eginardo Pires. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

NITRINI, Sandra. *Literatura comparada: história, teoria e crítica*. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 2000.

WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. Trad. de Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1994.

_____. *A meta-história: a imaginação histórica do século XIX*. São Paulo, EDUSP, 1995.

O mito da donzela guerreira na cultura brasileira: Grande Sertão: Veredas

Roseméri Aparecida Back*

Resumo: Este trabalho apresenta um estudo sobre o tema da donzela guerreira, especialmente focado na cultura brasileira. O objetivo é discutir a personagem Diadorim da obra **Grande Sertão: Veredas** (2001), de João Guimarães Rosa, sob o ponto de vista da personagem mitológica da mulher guerreira. Nosso foco principal é analisar a mitologização da donzela que se veste de homem e vai à guerra, seus problemas e mistérios. Como referências foram usados os conceitos de Eliade, Galvão e Vilalva. O trabalho está dividido em três partes, tratando respectivamente, do mito da donzela guerreira no contexto mundial, a donzela na cultura brasileira e, na última parte, na obra **Grande Sertão: Veredas**.

Palavras-chave: Literatura. Mito. Donzela Guerreira.

Discorrer sobre o tema “mito” é sempre uma tarefa de especial complexidade, especialmente quando se trata de comprovar o mito da donzela guerreira. Ela precisa ser evidenciada como alguém que teve existência num mundo primordialmente masculino, em que à mulher guerreira são atribuídos valores normalmente considerados próprios da figura masculina. O Mito traz consigo explicações para os problemas da existência humana; mas também pode ditar valores e comportamentos em uma determinada sociedade.

A obra **Grande Sertão: Veredas**, de João Guimarães Rosa, é uma narrativa que gira em torno da história de dois personagens, Riobaldo e Reinaldo. Riobaldo, também conhecido como Tatarana ou Urutu-Branco, é o narrador-protagonista do livro e Reinaldo, amigo de infância de Riobaldo, é filho de Joca Ramiro, chefe de um bando de jagunços. Reinaldo carrega um segredo, na verdade é Diadorim, moça que se disfarça de homem e juntamente com os outros parte para a luta, especialmente após a morte de seu pai, quando seu único objetivo passa a ser a vingança. Sob esses aspectos, é possível pensar na mitologização da guerreira Diadorim.

O mito da donzela guerreira: questões e problemas

Mircea Eliade (2006) assevera que o mito é a imagem de uma história que representa verdades, que explica o início da existência dos fatos. “O mito é considerado uma história sagrada e, portanto, uma história verdadeira, porque sempre se refere a realidades” (ELIADE, 2006, p. 12). Eliade ainda pondera que o mito relata como algo surgiu e que seus personagens são meio sobrenaturais, divinos, que fazem o que nós não podemos fazer. Seres mitológicos,

* Mestranda em Letras pela Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões (URI) – Campus de Frederico Westphalen.

de certa forma, sempre deram sustentação à vida humana. Relacionam-se com nossos problemas interiores, com o que se passa na mente das pessoas, com seus mistérios. Especificamente no que se refere a essa analogia, Mangabeira (2008) afirma que

O homem através dos tempos conviveu com realidade e mito. À medida que amplia sua inteligência, percebe que poderia através da fala ou da escrita expressar o que projetava mentalmente. Cria seres fictícios como bruxas, diabos, anjos, deuses, numa sequência de ações para exemplificar que o mundo tem suas ambivalências, seus avessos. (MANGABEIRA, 2008, p. 57).

De tal conceito depreende-se que o mito passa a ter representatividade nas ações humanas e provê modelos para o nosso comportamento. Personagens mágicos transitam ociosamente no imaginário do ser humano. E, entre elas, estão as histórias de mulheres guerreiras. A ação dessas mulheres assombrava o imaginário cultural dos gregos, para quem a mulher guerreira tinha um poder mágico, poder que se fazia necessário para a vitória. Entretanto, a fantasia heróica, geralmente, cria figuras masculinas, pois é o homem que é dotado de superioridade física e, muitas vezes, restam à mulher características como a maternidade e sexualidade.

A mulher guerreira pode ser observada em bando ou solitária. Em bando, formando sociedade independente, com leis e regras próprias, são chamadas de amazonas. Solitária, proclama a tristeza pelo filho ausente, disfarça-se de homem e vai à guerra. É possível afirmar que ocorre uma inversão de papéis: “[...] a figura feminina se disfarça de homem, rejeita o casamento e faz a opção pela guerra” (VILALVA, 2004, p. 13).

O dicionário Houaiss da Língua Portuguesa (2001, p. 1076) define donzela como “jovem solteira que ainda não teve relações sexuais” ou “título que recebiam as filhas de reis e de fidalgos antes de se casarem”. A donzela, moça cujo corpo intocado, puro, sem contato sexual, é detentora de um poder superior; ou, de uma aura de virgindade que protege seu corpo franzino e delicado. Em algumas narrativas, a virgindade é uma questão de escolha ou condição. Contudo, em certas histórias de moças guerreiras, o heroísmo se perde com a perda da virgindade.

Atalanta foi a primeira donzela guerreira da Grécia antiga, filha única, nasceu mulher para desgosto do pai desejoso de herdeiro homem. Foi abandonada numa montanha para morrer, mas uma urso a aleitou e uma horda de caçadores a criou. Era virgem e dedicada a Ártemis, deusa grega ligada à vida selvagem e à caça. Venceu o javali divino, prêmio disputado pelos melhores guerreiros dos países gregos. Vestia-se de homem, era destra em armas e na caça.

O tema da mulher vestida de homem também está presente na lenda chinesa Hua Mulan. O poema, *Balada de Mulan*, narra a história da moça que dá nome ao poema, no período de construção da Muralha da China, do qual cabe registrar um fragmento:

1. A convocação
[...] Não há nada em meu coração,
Não há nada em minha mente.
Noite passada eu vi os anúncios para o recrutamento,
O Khan está convocando muitas tropas
A lista do exército está escrita em doze rolos
Em todos eles aparece o nome do meu pai?.

2. O aprestamento
Meu pai não tem nenhum filho crescido,
Mulan não tem nenhum irmão mais velho.
(Então) eu irei comprar uma sela e um cavalo,
E servirei o exército no lugar de meu pai. [...] ¹

O imperador é ameaçado pelas tropas Shan-yu e, como se percebe no excerto, o rei convoca um homem de cada família para proteger o império. O pai já estava muito velho e doente, então Mulan se disfarça de homem, corta os cabelos, veste armadura, une-se a um exército exclusivamente masculino e vai à guerra.

Na história da França, permanece viva a história da donzela de Orléans, Joana D'Arc. Pura e virgem, mune-se de uma armadura completa, de uma espada e de um estandarte, corta os cabelos, veste-se de soldado e luta por sua pátria contra os invasores ingleses do século XV até ser queimada na fogueira, como bruxa, aos 19 anos. As façanhas de Joana são conhecidas mundialmente e se tornam deslumbrantes pelo fato de uma mulher poder realizá-las.

Nos três exemplos, a mulher guerreira é valente, luta como qualquer homem e tem habilidade no manuseio de armas. Vale notar que ela não luta somente por lutar. Entra na guerra por um motivo, o qual, muitas vezes, é a vingança. Vingança que será feita pela morte do pai ou de outro membro da família. Se o motivo não for esse, muitas vezes pode ser para proteger ou defender alguém. Pelo fato de não ter irmãos, toma para si o dever de lutar representando a família.

Vilalva (2004) se refere à donzela guerreira como narrativa de origem popular que se espalha pela oralidade e, exemplos de mulheres guerreiras no contexto mundial, são abundantes. Contudo, seus atributos são comuns. O predicado essencial é a coragem para enfrentar os problemas nos campos de luta, ela tem o conhecimento de que seu corpo frágil e delicado será protegido pela aura da virgindade e pelas roupas masculinas que usa. Além de enfrentar os desafios nos campos de batalha, a moça tem algo mais a temer: a revelação do

¹ Disponível em: <<http://www.lendo.org/a-balada-de-mulan/>>.

sexo. Existe uma preocupação muito grande entre as donzelas guerreiras para que seu maior segredo não seja descoberto. A fim de que não seja denunciada, ela usa os mais variados disfarces para realmente atuar como homem e, um deles, é achatar os seios com faixas, os quais ficarão escondidos pela pesada roupa de guerra.

Considerado para Galvão (1998) a principal marca da donzela guerreira, o cabelo, é característica comum entre elas, mas que deve se cortado para acentuar o disfarce. Contudo, por que o cabelo é a marca da guerreira? E os seios, a barba, a genitália, não seriam mais marcantes? O cabelo simboliza força vital. Para o homem, o que cresce em seu corpo é a sua força. Entretanto, a donzela, diferentemente do homem, corta o cabelo. Walnice Nogueira Galvão (1998, p. 175) argumenta que “ao sacrificar sua cabeleira, a donzela guerreira estaria sacrificando também sua especificidade enquanto mulher, aceitando que os valores masculinos preencham sua cabeça, transformem-se em ideais dela”. Desse conjunto de características, Galvão (1998) enumera a maioria delas que podem aparecer em maior ou menor grau:

Sua posição é numinosa na série filial, como primogênita ou unigênita, às vezes a caçula; o pai não tem filhos homens adultos ou, o que é quase regra, não os tem de todo. Ela corta os cabelos, enverga trajes masculinos [...]cinge os seios e as ancas, trata seus ferimentos em segredo, assim como se banha escondido [...] (GALVÃO, 1998, p. 12).

Torna-se perfeitamente plausível dizer que a donzela guerreira é inteligente e capaz de enfrentar bravamente qualquer inimigo corpo a corpo. O ritual do disfarce e a inquietação da revelação desse segredo nos provam que esse mito exhibe um universo mágico e atraente, principalmente no que se refere às análogas percepções existentes nas mais variadas culturas. Importa ainda, mais notadamente, explorar o processo de mitologização de donzelas guerreiras no contexto nacional para que dessa forma ocorra uma revisitação da cultura brasileira.

A donzela guerreira na cultura brasileira

Ortiz (1985) define cultura como sistema compartilhado de comportamentos socialmente transmitido que descreve, define, e conduz as formas de vida humana, coletiva ou individual. As crenças de uma cultura são determinadas para o comportamento dentro da cultura. Pode-se afirmar ainda que a cultura popular representa a identidade cultural de um povo, de uma nação. No Brasil, existem muitas questões ligadas à construção da identidade nacional, principalmente durante os séculos XIX e XX, quando se passou a perceber que as manifestações populares eram a forma mais eficiente para a consolidação da identidade. Tanto

na cultura popular quanto na literatura brasileira, o que não faltam são histórias de lendas e mitos que contribuem para a formação da nossa identidade como povo brasileiro.

Nesse universo nacional de histórias, tão considerável e amplo, emergem narrativas heroicas ou fabulosas de mulheres que habitam o nosso imaginário. Na cultura popular brasileira, há várias narrativas de mulheres guerreiras, piratas ou cangaceiras, histórias que se espalham pela oralidade. Na Bahia, cantigas executadas pelas mulheres durante seus afazeres demonstram algumas delas. Muitos pesquisadores dizem que os cantos falam da moça virgem e solitária, que se veste de homem e vai à guerra porque o pai está doente ou porque não tem irmão. Essas produções aparecem, geralmente, em versos chamados de redondilha maior, ou seja, versos com sete sílabas poéticas.

Em seus estudos sobre a donzela guerreira, Walnice Matos Vilalva, baseada em levantamento feito por Walnice Nogueira Galvão, apresenta-nos parte de um canto pertencente ao folclore pernambucano, em que a dama guerreira e o pai conversam sobre a possibilidade de a filha entrar na guerra:

Grandes guerras se apregoam
Lá nos campos de Aragão
Triste de mim que sou velho
Nas guerras me acabarão.
Mandai-me, senhor, à guerra
Que eu servirei de varão.
Como poderá isto ser, Filha do meu coração;
Quando te virem na guerra,
Logo te conhecerão. (VILALVA, 2004, p. 13).

No trecho acima, percebe-se grande preocupação para ocultar a identidade do varão. É preciso um bom disfarce, conforme se nota neste diálogo entre pai e filha, também pertencente ao folclore pernambucano:

Tu tens os pezinhos pequenos
Eles te conhecerão/Tinderê/Eles te conhecerão.
Usarei botas de homem
Eles não me conhecerão/Tinderê.
Tu tens os peitos tão grandes
Eles te conhecerão/Tinderê/Eles te conhecerão.
Usarei casaco de homem
Eles não me conhecerão/Tinderê (VILALVA, 2004, p. 14).

Da mesma forma, Teófilo Braga catalogou em *Romanceiro Geral Português* quatorze variedades sobre o tema, dentre elas, uma versão maranhense, *D. Martinho de Avisado*, o que contribui para confirmar a presença dessas narrativas de conhecimento popular na cultura brasileira: “Tendes o pé pequenino, filha conhecer-vos-ão/Passa p’ra cá estas botas, encherei-as de algodão” (Vilalva, 2004, p. 14).

Muitas das histórias de guerreiras na cultura brasileira apontam mulheres que não costumavam andar sozinhas, pois eram companheiras de seus maridos e os seguiam em suas lutas. Temos como exemplo, Anita Garibaldi, companheira do revolucionário Giuseppe Garibaldi, guerreiro italiano da Revolução Farroupilha que participou da tomada do porto de Laguna em Santa Catarina. Ficou conhecida como a "Heróina dos Dois Mundos" e é considerada, até hoje, uma das mulheres mais fortes e corajosas da época.

O nome mais conhecido, entre as mulheres que acompanhavam seus esposos, é sem dúvida, Maria Gomes de Oliveira, figura popular e reconhecida pelo apelido de Maria Bonita. Foi uma integrante de um grupo de cangaceiros, que entre o final do século XIX e início do século XX, aterrorizou a população sertaneja. Maria Bonita teve coragem e resistência para enfrentar todos os tipos de dificuldades da vida no cangaço, durante oito anos. Antonio dos Santos, o Volta Seca, além de perigoso bandido, ficou famoso por ser considerado o compositor da música que faz parte do folclore nordestino “Acorda Maria Bonita”, exaltando a mulher de Lampião.

Acorda maria bonita

Acorda maria bonita
Levanta vai fazer o café
Que o dia já vem raiando
E a policia já está de pé

Cabelos negros anelados
Olhos castanhos delicados
Quem não ama a cor morena
Morre cego e não ver nada².

Na literatura de produção escrita brasileira, em forma de romance, a donzela guerreira aparece no século XX, em 1903, com a aguerrida Luzia, personagem protagonista da obra *Luzia-Homem*, de Domingos Olympio. Vale registrar que o tema da donzela guerreira ainda aparece também em contos de Ana Maria Machado em *Histórias à brasileira, A Donzela guerreira e outras*:

[...] Pois as cantorias contam — e faz muitos séculos que contam — que havia um fidalgo já velho que tinha sete filhas mulheres. Nenhum rapaz. Nenhum varão, como se dizia naquele tempo. Os dois filhos homens tinham morrido em batalha. Mas era um súdito fiel. Sempre que o convocavam, deixava a mulher e as meninas no castelo e ia lutar pelo rei. Um dia, porém, quando veio a notícia de que mais uma guerra começava, o fidalgo estava se sentindo muito velho, doente e cansado e se queixou. Como lembra o que cantavam os violeiros e cantadores por este Brasil adentro: [...] De tantos filhos que tive/não me resta um só varão/Ninguém irá defender/as terras de dom João. (MACHADO, 2010, p. 13).

² Disponível em: <<http://letras.terra.com.br/reginaldo-regis/971486/>>.

Percebe-se claramente que o tema da moça guerreira pode ser facilmente registrado na cultura brasileira e, da mesma forma, encontram-se também registros dessas histórias em nossa literatura. Muitos são os textos que abordam esse tema e que estão diretamente ligados à cultura popular. As histórias de donzelas guerreiras ou de mulheres vestidas de homem que partem para luta num mundo tipicamente masculino proporcionam uma revitalização do universo feminino em obras da literatura brasileira, como um ser marcante, autônomo e praticamente heroico.

O mito da donzela guerreira em Grande Sertão: Veredas

A obra **Grande Sertão: Veredas** é uma das mais significativas da literatura brasileira. Riobaldo, ex-jagunço do sertão de Minas, recorda suas lutas, seus medos e o amor reprimido por Diadorim. Publicada em 1956, inicialmente chama atenção por sua dimensão e pela ausência de capítulos. A narrativa é longa, principalmente devido às digressões do narrador, o qual vai construindo na imaginação do leitor a imagem do sertão, espaço onde se desenrola toda a história.

O personagem Reinaldo, cujo verdadeiro nome é Diadorim, carrega um importante segredo e aparece nesta narrativa como um dos integrantes do bando de jagunços; mas que, após a morte de Joca Ramiro, seu pai, passa a viver a jagunçagem de forma mais intensa e com um obstinado objetivo: realizar vingança. A narrativa é construída de forma que não se tem muitas informações do passado de Diadorim: detalhes sobre sua família, sua vida. O que se torna bem visível no decorrer da trama é a sua coragem para enfrentar os desafios.

O narrador Riobaldo afirma que Diadorim é “o único homem que a coragem dele nunca piscava; e que, por isso, foi o único cuja toda coragem às vezes eu invejei. Aquilo era de chumbo e ferro” (ROSA, 2001, p. 444). Como se pode ver, conforme palavras do narrador e personagem Riobaldo, Diadorim era dotada de bravura e coragem. No momento em que Riobaldo revela aos amigos Quipes e Alaripe o verdadeiro nome de Diá, ele novamente enaltece a valentia da moça: “O Reinaldo é valente como mais valente, sertanejo supro. E danado jagunço [...]” (ROSA, 2001, p. 583).

A guerreira Diadorim é moça destemida, capaz de lutar com qualquer outro. Em certa passagem, um dos jagunços, Fanchinho, acaba levando uma surra dela:

Diadorim entrava de encontro no Fanchinho, arrumou mão nele, meteu um sopapo: - um safano nas queixadas e uma sobarbada - e calçou com o pé, se fez em fúria. Deu com o Fanchinho todo no chão, e já se curvou em cima: e o punhal parou ponta diantinho da goela do dito, [...] (ROSA, 2001, p. 176).

Diadorim é, de fato, legítimo guerreiro. Luta e tem os mesmos ritos de guerra que qualquer outro. “[...] montado à baiana, gineta, com estribos curtos e rédea muito ponderada, bridando bem, [...] cavalo bulideiro, cavalo de olhos pretos conforme a noite” (ROSA, 2001, p. 467). Usa “calças de vaqueiro, em couro de veado macho, curtido com aroeira brava e campestre” (ROSA, 2001, p. 191). É valente, atira bem; contudo, algumas atitudes e comportamentos são distintos dos outros: sempre dorme vestida, nunca tira o jaleco de couro.

A vingança está presente como articuladora das ações da personagem guerreira e do mito Diadorim. Ela esconde um grande segredo que, segundo ela, será revelado após concretizada a vingança. O que ela confia a Riobaldo é que seu verdadeiro nome não é Reinaldo, mas sim, Diadorim. Mais tarde, Riobaldo descobre que Joca Ramiro é pai da moça. Após a morte de Ramiro e quando sabedora dos culpados, Diá passa a pensar somente em vingança, vê-se tomada de ódio. Queria a qualquer custo vingar a morte do pai, por isso “guerreava delicado e terrível nas batalhas” (ROSA, 2001, p. 444). Diá tem atitudes tipicamente masculinas: toma cachaça, sela seu cavalo e parte para vingar Joca Ramiro. “Enquanto os dois monstros vivessem, simples Diadorim tanto não vivia. Até que viesse a poder vingar o histórico de seu pai, ele tresvariava” (ROSA, 2001, p. 46).

É possível compreender o ódio de Diá após a morte de seu pai. Ela é solitária. Não tem irmãos (nem irmã nem irmão), característica marcante do mito da donzela guerreira. Também não há nenhuma informação no livro acerca de qualquer relacionamento de Diadorim com outra pessoa, o que faz fortalecer a ideia da moça guerreira ainda virgem. Como ela mesma afirma “Só tenho Deus, Joca Ramiro... e você, Riobaldo” (ROSA, 2001, p. 198). O que é necessário destacar, é que ela não se torna guerreira e parte para esse mundo de lutas e de jagunços devido à perda de seu pai. Diadorim já fazia parte da jagunçagem, mas os verdadeiros motivos de ela se transformar em guerreiro são desconhecidos. O que de fato compõe a guerreira Diadorim é o amor pelo pai e a coragem. Há um segredo, que é mantido entre pai e filha. Quando ficam sabendo da morte de Joca Ramiro, Diadorim cai pálida, quase morta. Quando acorda do desmaio, recusa a ajuda de todos. Não quer que ninguém a toque ou mexa em seus couros e roupas. A donzela guerreira não pode ter seu segredo desvendado.

Caiu, tão pálido como cera do reino, feito um morto estava. Ele, todo apertado em seus couros e roupas, eu corri para ajudar. A vez de ser um desespero. O Paspe pegou uma cuia d'água, que com os dedos espreçou nas faces do meu amigo. Mas eu nem pude dar auxílio: mal ia pondo a mão para desamarrar o colete-jaleco, e Diadorim voltou a seu si, num alerta, e me repeliu, muito feroz. Não quis apoio de ninguém, sozinho se sentou, se levantou. Recobrou as cores, e em mais vermelho o rosto, numa fúria, de pancada. (ROSA, 2001, p. 312).

Diadorim deixa transparecer marcas de seu verdadeiro sexo, como a fina cintura, rosto bem liso, mãos suaves. Esses indícios de feminilidade se contrapõem às cartucheiras, ao jaleco de couro, às ações. Riobaldo sabe que ama um homem “macho em suas roupas e suas armas, espalhado rústico em suas ações”. Piedade limpa as faces de Diadorim e diz “pobrezinha”. É a grande revelação para Riobaldo. Ele beija seus olhos, as faces, a boca, observa os cabelos:

Eu estendi as mãos para tocar naquele corpo, e estremeci, e estremeci, retirando as mãos para trás, incendiável: abaixei meus olhos. E a Mulher estendeu a toalha, recobrando as partes. Mas aqueles olhos eu beijei, e as faces, a boca. Adivinhava os cabelos. Cabelos que cortou com tesoura de prata... Cabelos que, no só ser, haviam de dar para baixo da cintura... (ROSA, 2001, p. 615).

Dessa forma, os disfarces se desdobram em atitudes recorrentes da donzela guerreira: corte do cabelo, não se despe perante aos outros, ocultação dos seios e dos pés. Ao contar a história de Diadorim, pelo exercício da inversão de papéis, o narrador nos apresenta uma mulher e virgem; mas também, a mitológica, solitária e corajosa guerreira que, para viver como jagunço e cumprir sua missão, necessita força e coragem para enfrentar a bruteza da vida no sertão.

Abstract: This work presents a study on the theme of the warrior maiden, especially focused on Brazilian culture. The aim is to discuss the character Diadorim in the book **Grande Sertão: Veredas** (2001), of João Guimarães Rosa, from the view on the mythological character of the warrior woman. Our main focus is to observe the mythologizing of the maiden who dresses as a man and goes to war, her problems and mysteries. As references, were used the concepts of Eliade, Galvão and Vilalva. The work is divided into three parts, treating respectively of the myth of the warrior maiden in a broader context, the damsel in Brazilian culture, and in the last part, on the book **Grande Sertão: Veredas**.

Keywords: Literature. Myth. Warrior Maiden.

Referências

BRUNEL, Pierre. *Dicionário de mitos literários*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Cinco livros do povo*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1953.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

_____. *Mito do eterno retorno*. 9. ed. São Paulo: Mercuryo, 1992.

_____. Mircea. *O sagrado e o profano*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

GALVÃO, Walnice Nogueira. Metamorfoses da donzela-guerreira. *Revista Dialogia*, v. 1, São Paulo, 2002. Disponível em: <http://portal.uninove.br/marketing/cope/pdfs_revistas/dialogia/dialogia_v1/dialogv1_walnice_nogueira.pdf>. Acesso em: 27 set. 2010.

_____. *A donzela guerreira: um estudo de gênero*. São Paulo: Senac, 1998.

_____. Da donzela-que-vai-à-guerra a Diadorim: um percurso do oral ao escrito. In: LUSOPHONE/ LUSOGRAPHIE. Colloque International. Université Rennes 2. Département de portugais, 1994.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

MACHADO, Ana Maria. *Histórias à brasileira: A donzela guerreira e outras*, 4. Re-contadas por Ana Maria Machado; ilustradas por Odilon Moraes. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2010.

MANGABEIRA, Silvana Costa. *Um olhar sobre as veredas Rosianas*. Dissertação de Mestrado. Natal, UFRN, 2008, 97f. Disponível em: <<ftp://www.fmu.ufrn.br/pub/biblioteca/ext/bdtd/SilvanaCM.pdf>>. Acesso em: 26 set. 2010.

ORTIZ, Renato. *Cultura popular – Românticos e folcloristas*. São Paulo: PUC-SP, 1985.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 19. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

SILVA, Raimundo José da. *Identidades e representações do nordeste na Literatura de Cordel*. Dissertação (Mestrado)- Universidade Federal do Mato Grosso do Sul, Três Lagoas, 2008, 187p. Disponível em: <http://www.cbc.ufms.br/tezesimplificado/tde_arquivos/13/TDE-2009-03-20T065836Z-346/Publico/Raymundo.pdf>. Acesso em: 02 mar. 2011.

VILALVA, Walnice Aparecida Matos. *Marias: estudo sobre a donzela-guerreira na literatura brasileira*. Dissertação (Mestrado)- Campinas, Universidade de Campinas, 2004, 193p. Disponível em: <<http://cutter.unicamp.br/document/?code=vtls000432808>>. Acesso em: 24 set. 2010.

A arte de aprender e ensinar: um estudo sobre a prática pedagógica dos egressos do curso de pedagogia da URI/FW em sua relação com a formação docente acadêmica

Salette Maria Moreira da Silva*
Juliane Claudia Piovesan**

Resumo: Este artigo faz parte da pesquisa - A arte de aprender e ensinar: um estudo sobre a prática pedagógica dos egressos do Curso de Pedagogia da Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões – URI – Campus de Frederico Westphalen - RS, em sua relação com a formação docente acadêmica. Objetiva analisar como foi percebida pelos egressos a arte de aprender e ensinar na formação docente do Curso de Graduação em Pedagogia e qual a sua interferência na prática pedagógica. Baseado na teoria de Paulo Freire e nos estudos realizados por Rubem Alves, Maurice Tardif, Maria Isabel da Cunha, Marcos Antônio Lorieri, Terezinha Azeredo Rios, entre outros, pode-se vislumbrar que um verdadeiro educador necessita ter uma boa formação acadêmica na qual consiga elencar teoria e prática, determinando, assim, agir de modo flexível a ponto de solucionar eventuais problemas que possam surgir durante sua prática pedagógica de maneira correta e eficiente. Também que ensine com arte, ética e estética, pois são estes fatores que propiciam ao professor a capacidade de encantar seu aluno de tal forma que o mesmo sinta vontade de querer estar no ambiente escolar, voltado para a busca do conhecer, do criar e do recriar. A formação docente deve estar voltada para a reflexão, para o respeito do aluno como um ser contextualizado, exigindo, sempre a busca, o criticismo e o reconhecimento de sua incompletude. Urge, então, preparar educadores para ensinar com esperança e humildade, diálogo e o comprometimento com sua profissão e com seu aluno.

Palavras-chave: Formação docente, estética, prática pedagógica.

Introdução

O referido trabalho permeia a formação docente e como temática específica, “A arte de aprender e ensinar: Um estudo sobre a prática pedagógica dos egressos do Curso de Pedagogia da Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões – URI – Campus de Frederico Westphalen em sua relação com a formação docente acadêmica”. O mesmo objetiva analisar como foi percebida pelos egressos do Curso, a arte de aprender e ensinar e qual a sua interferência na prática pedagógica cotidiana.

Este é de vital importância, pois, contribuirá com a Instituição (URI/FW), após os resultados, para uma eficaz redefinição de suas metas e ações, bem como, favorecerá à mesma na composição de novos planos de ação para que, desta forma, possa tornar a educação mais qualitativa, uma vertente tão necessária.

Para que isso seja possível é imprescindível que se questione se o papel dos educadores está mudando e se as instituições de formação de professores estão acompanhando

* Acadêmica do Curso de Pedagogia da Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões – URI – Campus de Frederico Westphalen e Bolsista do Projeto de Iniciação Científica PIIC/URI.

** Professora do Departamento de Ciências Humanas da URI – Campus de Frederico Westphalen – Mestre em Educação e orientadora do projeto.

essas transformações; se a instituição possibilita o aprender com arte e estética¹; se a mesma desenvolve a prática-reflexiva nos docentes e se incentiva a busca por novos conhecimentos e novas ideias, bem como, se promove o comprometimento do docente com sua profissão e com seu aluno.

Na tentativa de elucidar tais quesitos de grande primazia para uma educação qualitativa, torna-se indispensável, após estudo de teóricos em educação e do PPP² da URI/FW, realizar uma análise das entrevistas feitas com 10 egressas do curso (currículo dos anos 2003 a 2007) do Curso de Pedagogia da referida universidade.

1 Resultados e reflexões

A construção deste estudo objetiva analisar a consonância entre diversos fatores que são imprescindíveis no desenvolvimento qualitativo da educação. A formação do professor torna-se de grande relevância, já que vivemos num mundo que se transforma a todo o momento, o que exige do educador uma série de saberes sócio-histórico-político que são necessários para o processo de ensino aprendizagem. Como nos coloca Tardif:

Nesse sentido, o saber profissional está, de certo modo, na confluência entre várias fontes de saberes provenientes da história de vida individual, da sociedade, da instituição escolar, dos outros atores educativos, dos lugares de formação. (2003, p. 64).

Daí a importância de uma formação docente com qualidade, na qual se leve em conta a realização do educador na sua construção humana e profissional em sua plenitude. Segundo o PPP da URI/FW:

O Curso de Pedagogia procura atender as expectativas da comunidade regional, no que diz respeito a formação de um professor atualizado, crítico, questionador, voltado para a criação de uma nova ordem social. Essa visão cientificamente fundamentada serve de base para o desenvolvimento do Curso. Por isso, tem como caráter desafiador a experiência de tomar a Educação Infantil, Educação Básica, a Formação Pedagógica e a Gestão Educacional como objeto de estudo universitário. E um desafio constante, exigindo discussão, análise, reflexão e revisão permanentes. (p. 13).

A formação docente deve estar baseada nos conhecimentos específicos, nos conhecimentos da experiência de cada um, ou seja, deve prover de diferentes tipos de conhecimentos que são articulados de forma idiossincrática que fortalecem o ofício de ser professor e o transforma em talento, em bom senso, em intuição, e claro, em saberes, em

¹ Para Rios (2003, p.98), “afirmar uma dimensão estética na prática docente é trazer luz para a subjetividade construída na vivência concreta do processo de formação e de prática profissional.

² PPP – Projeto Político Pedagógico.

competências, em habilidades e em conteúdos. Como coloca algumas das professoras egressas:

O curso superior é extremamente relevante, pois proporciona a sustentação da prática, facilita a compreensão de muitos problemas que ocorrem no dia a dia e favorece que o processo de ensino-aprendizagem aconteça de forma significativa, dinâmica e condizente com o desenvolvimento de determinada faixa etária.

[...], entretanto, o curso superior é fundamental para o início de uma caminhada em busca de qualificação profissional. Para mim, o ensino superior é um alicerce, proporcionou segurança na educação que defendo hoje, argumento nas críticas que realizo, enfim, um crescimento não só profissional com pessoal. O curso superior nos mostra novos horizontes, nos apresenta visões diferentes, nos desacomoda deixando-nos motivados para a transformação social.

Outro fator de extrema relevância é o ensinar e aprender com arte. Deixa-se claro aqui, que educar com arte e estética é ensinar com gosto, com interesse pela pesquisa, ter prazer pelo conhecer, pelo construir, apoiando-se na relação humana. Na interação e na reciprocidade entre os sujeitos é que acontece o aprender e o ensinar com arte e com reencanto. Algumas egressas enfatizaram que:

É fazer do dia-a-dia da complexa tarefa de ensinar e aprender momentos que favoreçam sempre ações em favor do crescimento da criança em um ambiente saudável, que saiba respeitar e seja respeitada, é um fazer que se relacione com sua vivência e faça a diferença ao longo do processo, num misto de encantamento e realidade.

Ensinar e aprender com “arte” com certeza envolve amor, satisfação, vocação e alegria. Ensinar com arte exige antes de tudo disposição em fazer o melhor, em pensar no melhor para os nossos alunos, e isso só acontece quando sentimos prazer por aquilo que fazemos. Consequentemente, nosso amor enquanto educamos será transmitido para quem está aprendendo. Sendo assim, aprender com arte é sentir alegria nas pequenas ações, é ver nos olhos do professor que “ensinar” não é algo maçante.

Isso leva a crer que os professores devem querer e gostar de estarem em sala de aula. Para que isso aconteça, é preciso que o educador goste da sua profissão. Tenha uma paixão tanto por sua profissão, quanto por seus alunos; que deixe transparecer o prazer, a alegria que tem por estar ali e a esperança em fazer uma educação de melhor qualidade. Assim diz Rubem Alves: “[...] “Sou pastor da alegria” (2000, p. 13). Um educador, desperta em seu aluno o gosto pelo aprender, pelo buscar sempre mais, despertando o encanto pelo criar e recriar, a felicidade pelo descobrir o novo, a alegria de aprender e apreender, para que assim consiga, de maneira satisfatória, usar o que interiorizou durante as aulas, no seu processo educativo e tenha consciência de si e de seus direitos como cidadão.

Mas será que vocês não percebem que essas coisas que se chamam “disciplinas”, e que vocês devem ensinar, nada mais são do que taças multiformes coloridas, que devem estar cheias de alegria? Pois o que vocês ensinam não é um deleite para a

alma? Se não fosse, vocês não deveriam ensinar. E se é, é preciso que aqueles que recebem, os seus alunos, sintam prazer igual ao que vocês sentem. (ALVES, 2000. p. 12)

Ao gostar do que faz, de ter alegria em estar em sala de aula, em ter prazer de estar junto de seus alunos e ensinando-os, o professor acaba conseqüentemente, contagiando-os pelo gosto de aprender, de se fazerem presentes em aula, proporcionando, conseqüentemente, o aprendizado. Assim complementa uma docente egressa em relação ao gostar de ensinar:

Gostar não é o suficiente. É preciso amar o que fazemos para não acabar prejudicando as próprias crianças. Por mais trabalho e dedicação que a profissão de educador exige, eu amo o que faço, porque vejo, sinto no olhar, no sorriso, no gesto e nas palavras de cada criança a gratificação. Quando conseguimos transformar para melhor a vida de apenas uma criança, já nos tornamos mais felizes em termos realizado a nossa missão. Já dizia Rubem Alves: “Quem ama educa”. Para ser professor tem que haver doação, vocação.

Portanto, os professores precisam ensinar com paixão e alegria. Se assim não for, Alves (2001) diz que é preferível mudar de profissão ou terão que conviver, frequentemente, com a frustração que acomete as pessoas que não amam sua profissão.

Até mesmo, dentro das IES³, faz-se necessária a alegria de ensinar e aprender, pois, encantando esses futuros educadores a chance de termos uma educação mais qualitativa torna-se cada vez mais próxima de nossa realidade. Assim suscitam algumas egressas em relação à Universidade:

Sim, nos momentos em que se percebia o planejamento e dedicação no preparo de determinadas aulas, no dinamismo e entusiasmo de muitos professores, no brilho no olhar, nas palavras motivadoras, nas cobranças para que o melhor fosse feito.

Com certeza. A maioria dos professores demonstrou alegria ao trazer idéias inovadoras, ao compartilhar seus saberes, suas vivências, com empolgação, emoção, procurando dar o melhor de si e não apenas transmitir conhecimentos, dando uma mera aula.

Além da alegria que deve existir entre as IES e os futuros professores, as relações entre a teoria aprendida nas IES e prática pedagógica, igualmente são relevantes para se alcançar a excelência na educação. Nesse sentido, é que se pode enfatizar que é com a prática que o professor vai aprendendo a modificar suas ações de acordo com a situação que se apresenta. Como enfatiza Freire:

[...] saberes fundamentais à prática educativo-crítico ou progressista e que, por isso mesmo, devem ser conteúdos obrigatórios à organização programática da formação docente. Conteúdos cuja compreensão, tão clara e tão lúcida quanto possível, deve ser elaborada na prática formadora. (1996, p. 22).

³ Instituições de Ensino Superior.

Ainda destaca o PP do Curso de Pedagogia,

O curso de Pedagogia deve formar um educador capaz de atuar no ensino, na organização e gestão de sistemas e experiências educacionais escolares e populares, tendo as seguintes características: pesquisador, intelectual auto-reflexivo, sensível à multiculturalidade, com domínio de conhecimentos teóricos-práticos, políticos e sociais e comprometidos com a construção de uma sociedade justa, fraterna e democrática. (p. 15).

Nas palavras de algumas egressas:

O curso de Pedagogia passou a base das práticas pedagógicas e mostrou o caminho para buscar mais suportes teóricos, e que só depende de nós para fazermos a diferença em sala de aula

Meu curso de graduação tem total relação com minha prática pedagógica. Todas as disciplinas contribuíram de uma forma ou de outra para a formação de um profissional qualificado e polivalente, seja com o aporte teórico ou com as práticas vivenciadas, no entanto, todas as profissões exigem aperfeiçoamento, por isso, logo que acabei o curso superior já ingressei no curso de pós-graduação em Psicopedagogia.

O que se verifica é que a teoria que ele aprende na universidade precisa ter ligação com o seu dia a dia em sala de aula, dever ter sentido, para que, desta forma, possa utilizar o que aprendeu nas diversas situações que se apresentarem. Desta maneira, faz-se necessário que a prática comece cedo na vida de um educador, desde o início de sua graduação, pois na sala de aula é que aparecerão as situações com as quais o educador irá poder refletir sobre a teoria que aprendeu e aplicá-la de forma eficaz. A formação superior é a base para se alcançar a primazia na educação. Dinamismo, pesquisa, embasamento teórico, atividades práticas, enfim, são elementos que motivam e tornam os professores seguros para enfrentarem uma sala de aula.

Sabe-se que preparar um educador reflexivo, de modo contextualizado, dialético obviamente implica em desenvolver novas ideias, pontos de vista, mudança no processo educativo. Uma das egressas salienta que:

É importante, e faço isso todos os dias. Quando eu gosto da aula eu nem penso em casa, mas quando parece que ficou faltando alguma coisa eu sempre me analiso, “Meu Deus eu poderia ter feito diferente, me preparado melhor, ter levado algo diferente, eu sinto isso. O que vou fazer com aquele aluno que não aprendeu direitinho como eu quero?” Acho que sou meio exigente com os alunos, de repente, e acabo pensando o que eu poderia ter feito de diferente. Por isso eu digo que o professor tem um dom, o professor tem que gostar daquilo que faz, tem que atuar com aquilo que gosta, como artes, por exemplo, tem que atuar fazendo o que gosta. Não pode achar que é um sacrifício, que é um trabalho árduo, tem que ser algo que você faz com prazer, pois se você vai trabalhar com crianças pequenas e não gostar delas aí fica difícil, nada flui, porém, tu gostando do que faz tu até podes ser exigente que eles vão te compreender, tu teres este afeto, tu teres este carinho e a

criança sentir que você está fazendo isso com prazer, porquê tu gostas, eles vão fazer o que você solicita e não vão te achar aquela professora.

Nesse contexto destaca Freire:

Os homens são seres do fazer é exatamente porque o seu fazer é ação e reflexão. É práxis. É transformação do mundo. E, na razão mesma em que o fazer é práxis, todo o fazer do que fazer tem que ter uma teoria que o ilumine. O que fazer é teoria e prática. É reflexão e ação. (1993, p.121).

Já no PPP podemos observar que:

O curso de Pedagogia deve formar um educador capaz de atuar no ensino, na organização e gestão de sistemas e experiências educacionais escolares e populares, tendo as seguintes características: pesquisador, tendo as seguintes características: pesquisador, intelectual auto-reflexivo, sensível à multiculturalidade, com domínio de conhecimentos teóricos-práticos, políticos e sociais e comprometidos com a construção de uma sociedade justa, fraterna e democrática. (p. 15).

Nossa sociedade é uma polis⁴ multicultural, na qual há uma variedade de costumes, crenças, valores entre outros, que acabam por se fazer necessário, durante a formação docente, que o futuro educador torne-se um atuante comprometido com seus discentes, desenvolvendo as devidas competências para que possa atender a todo esse pluralismo, o que o levará, sempre, a refletir sobre suas atitudes, práticas e responsabilidade junto a educação, a escola e ao seu aluno.

Assim, vislumbra-se que para se ter uma educação qualitativa, está na relação, na interconexão entre as IES e os futuros educadores, bem como no desenvolver a Arte de Aprender e Ensinar, configurando uma consonância entre vários elementos que são primordiais na construção de conhecimentos, saberes e comportamentos éticos e estéticos, que são tão necessários à nossa educação na atualidade.

Conclusão

Diante do exposto podemos afirmar que a educação requer uma análise e um estudo aprofundado sobre o real papel do educador na prática pedagógica e, sobretudo, a sua relação com a teoria e prática educativa.

Baseado na teoria de Paulo Freire e nos estudos realizados por Rubem Alves, Maurice Tardif, Maria Isabel da Cunha, Marcos Antônio Lorieri, Terezinha Azeredo Rios, entre outros, bem como na análise do Projeto Político Pedagógico do Curso de Pedagogia da Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões e nos resultados das

⁴ Polis - Polis é a Cidade, entendida como a comunidade organizada, formada pelos cidadãos (no grego “politikos”), isto é, pelos homens nascidos no solo da Cidade, livres e iguais.

entrevistas feitas com 10 egressos do Curso de Pedagogia da URI – FW compreendidos pelo currículo de 2003 2007, pode-se assegurar que a concretização da qualidade da educação se firma por uma boa formação docente e a relação entre Universidade e os futuros educadores da Educação Básica.

É no Ensino Superior que serão vistos os fundamentos teóricos que, fornecerão instrumentos para que esses futuros educadores possam atuar de maneira eficaz, autônoma e flexível.

Ainda destaca-se que, formar um educador é uma tarefa bastante desafiadora, já que, é esse, que irá encarar os desafios de uma sala de aula e usar a teoria que aprendeu durante sua formação, lincando-a com sua prática diária.

Esses dois fatores, teoria e prática, nunca podem estar dissociados, visto que, são eles que orientam o educador na solução de problemas, ajudam no desenvolvimento de uma boa aula, e dão suporte para os discentes encararem as situações do cotidiano. É, nesta relação essencial que o educador se formará dinâmico, alegre, criativo, afetivo, curioso e pesquisador.

É importante salientar, também, que a alegria deve fazer parte, sempre, da instituição educacional, seja ela, as IES ou as Escolas de Ensino Básico, pois, este é um elemento primordial para desencadear a arte de aprender e ensinar. Através deste fator de primazia, apresenta-se o prazer e a esperança de uma educação mais digna e justa a todos.

Outra medida que regula a arte de aprender e ensinar é a reflexão crítica e autocrítica que o educador deve realizar constantemente. Isso abarca uma série de elementos que servirão de base para uma atuação em situações que possam se apresentar em sala de aula de maneiras diferentes e em tempos diferentes e com alunos diferentes. Para que o professor, então, tenha atitudes flexíveis diante de tais situações a reflexão deve ser, também, dialética, deve haver uma ação entre o pensar, o fazer, o repensar e o refazer.

Faz-se necessário salientar, igualmente, o valor da arte de aprender e ensinar com arte e estética, elementos que nortearão o universo da sala de aula, propagando o interesse dos alunos pela busca, pelo interesse no construir o conhecimento, no reencanto pelo aprender e querer estar presente na escola e, igualmente, na relação humana que se trava entre educador e educando.

Segundo vários estudiosos em educação, o PPP da URI/FW e dos depoimentos das egressas, a confluência dos fatores elucidados anteriormente, ajudarão a desenvolver uma educação que possamos chamar de qualitativa, ou seja, uma educação, que por enquanto, é

ainda, um ideal de educação para muitos educadores, mas que pode tornar-se uma realidade se for analisada e trabalhada de maneira séria e competente.

Abstract: This article makes part of the search – The art of learning and teaching: A study about the pedagogical practice from former students of Pedagogy Course from Universidade Regional e Integrada do Alto Uruguai e das Missões - URI/FW - in your relation with their teacher Academic Graduation. It intends to analyze how was realized by the egresses the art of learning and teaching on the teacher's formation of Pedagogical Graduate Course and which interference it causes in the pedagogical practice. Based on Paulo Freire's theory and in the studies made by Rubem Alves, Maurice Tardif, Maria Isabel da Cunha, Marcos Antônio Lorieri, Terezinha Azeredo Rios, among other ones, it can glimpse that a real teacher needs having a very good academic formation when he /she can link theory and practice, determining, this way, to have a flexible action that helps to solve eventual problems which can appear during your class using the correct and efficient ways. Also, that the teacher teaches with art, ethic, esthetic, because all this factors which provide to the teacher the capacity to enchant your student for her/him wishes to be in the school, interested in knowing, creating and recreating. The teachers formation should be turned by reflection respect with their students as a contextualized person, requiring, always the search, criticism and the notion of their incompleteness. So, it is necessary to prepare the teachers to teaching with hope, lowness, dialog and compromise with their career and their students.

Keywords: Teacher Formation, esthetic, pedagogical practice

Referências

ALVES, Rubem. *A alegria de ensinar*. Campinas, SP: Papirus, 2000.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia da autonomia*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia do oprimido*. São Paulo: Paz e Terra, 1993.

RIOS, Terezinha Azeredo. *Filosofia na Escola*. O prazer da reflexão. São Paulo: Moderna, 2004.

TARDIF, Maurice. *Saberes docentes e formação profissional*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2003.

URI. Projeto Pedagógico do Curso de Pedagogia. Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões – URI – Campus de Frederico Westphalen, 2009.

A Tradução da Lenda Byroniana no Brasil do Séc. XIX: Influências e Convergências

Soeli Staub Zembruski*

Resumo: Este artigo, elaborado a partir do capítulo: **Os tradutores de Byron no Brasil do séc XIX**, de minha dissertação de mestrado, tem por objetivo destacar a influência das traduções de Byron no Brasil no Séc XIX sobre o Romantismo Brasileiro e seus escritores Ultrarromânticos. Partindo da reflexão a cerca do gênio criador de Byron, sua obra e sua mistificação. O artigo apresenta peculiaridades sobre o processo que introduziu o Poeta-Lorde no cenário cultural brasileiro, bem como das decorrentes contribuições com a formação da literatura nacional. Esta que com cores próprias, e através de uma “aclimatação” dos trabalhos originais, passou a produzir obras derivadas do poeta inglês. Esse processo se apresenta como uma das principais características da tradução intercultural e reflete a importância da atividade, assim como suas implicações na formação da imagem de um autor traduzido. Nesse contexto, a partir da própria interpretação e das liberdades tomadas com o texto original, a literatura brasileira produziu importantes escritos. Álvares de Azevedo, o maior expoente brasileiro da influência byroniana é exemplo disso.

Palavras-chave: Tradução. Retextualização. (Re) Criação.

Fenômeno mundial, Byron tem uma presença significativa no contexto literário de seu tempo e muito além dele. O mito byroniano tem início a partir de *English bards and Scotch Reviewers*, artigo escrito em resposta a uma intransigente crítica a seu primeiro livro. Desde então, o poeta não parou de surpreender pela ousadia e tom debochado de sua crítica.

A trajetória poética de Byron revela uma evidência interessante a seu respeito: desde muito jovem Byron esboçava alguns versos, contudo, sua primeira publicação foi ridicularizada, e isso, ao contrário de desmotivá-lo, foi o combustível que lhe forneceu energia, coragem e a indignação que tornam seus versos tão admirados. O mesmo ocorre com seus relacionamentos amorosos. Assim como na escrita, sua vida sentimental toma impulso a partir do desprezo inicial e a prima que desdenha o “menino manco” é substituída por inúmeras mulheres que disputam e até imploram seu amor.

A polêmica é marca registrada do lorde. O interesse que o autor desperta em seus admiradores passa por suas excentricidades comportamentais e se reflete em sua obra. De modo que a dissociação entre ambos é praticamente impossível, uma vez que as evidências autobiográficas andam lado a lado com o sentimentalismo exagerado e o devaneio.

O fato é que ao se tornar um ídolo, rebelde e ousado; embora considerado *persona non grata* pela tradicional aristocracia inglesa; o escritor passa a ter seus versos espalhados pelo mundo. Inicialmente foi a Europa a ser contagiada pela intrigante e despudorada literatura byroniana. O sucesso de seus poemas faz crescer a curiosidade em torno do poeta, assim

* Doutoranda Estudos da Tradução – UFSC.

como o seu ego. Diante da glória que a fama e o dinheiro trouxeram, Byron pôde dar vazão a seu gênio indisciplinado revelado na infância, pôde ainda assumir comportamentos extravagantes e livrar-se da mãe, mas acima de tudo, pôde vingar-se do mundo que o via como inferior pela condição de decadência econômica e deformidade física. A ostentação de sua autonomia passa a ser sua arma, manifesta em hábitos indiscretos e na rebeldia política e social.

A morte, na Grécia é o salto final para a glória, um sacrifício idolatrado como ato de bravura, heroísmo e abnegação extremos. Tais circunstâncias fizeram o mito em torno do herói aumentar ainda mais, atingindo, na Europa, um estágio de adoração como observamos na constatação de MaCarthy (2002, p. 530)

Byron's image became very much more starry in death than it had been in life. The self – sacrificing death of the poet was to have a profound effect on the European imagination, focusing attention on the cause he had died for. Byron's death has helped define Greece as a country with its own recognizable character and political validity.

A figura do herói lendário passa a fazer parte do imaginário coletivo. Como já fora nas novelas de cavalaria, a figura do homem bom e abnegado que luta por um ideal maior que seus interesses pessoais. A lenda retrata os anseios do povo do século XIX e se manifesta na literatura.

O período literário em questão está inserido em contexto social bastante peculiar. O cenário Europeu está imerso nas revoluções que o século dezenove promoveu. Em plena revolução industrial, com o eclodir das novas invenções, em meio à guerra e à expansão colonial, ocorre um movimento social pelos direitos trabalhistas e sociais. O ambiente propício às discussões filosóficas e ideológicas promove a divulgação da imagem idealizada do herói byroniano que é corajoso, ousado e franco. O perfil de Byron passa a ser difundido juntamente com seus escritos. A temática de sua obra, e a linguagem contestadora são o veículo ideal para a promoção do mito que se torna lenda em toda Europa e em boa parte do mundo.

No que se refere ao Brasil, Byron é presença significativa no Romantismo. Os hábitos excêntricos associados à visão pessimista da vida, ao saudosismo, à morbidez e ao mistério que permeiam suas composições, criam um estilo, um símbolo.

A denominação do modo de escrever criado por Byron, ainda que com algumas modificações, passa a ser difundido como “byronismo”. Contagia o movimento romântico

européu e, conseqüentemente, o brasileiro, de modo que o termo passa a ser a denominação de uma das características de nossa literatura no século XIX.

No Brasil, contudo, houve um extremismo em relação à associação do ideal ultraromântico que transforma a dúvida em descrença, o pessimismo e a melancolia em determinismo trágico. Nesse sentido Massued Moisés (2001, p. 431) em seus volumes dedicados a história da literatura brasileira descreve os chamados “rituais byronicos” dos quais tomam parte escritores brasileiros que são também tradutores de Byron

Nos cemitérios ou nas repúblicas, organizavam libações e ceias *escolásticas*, durante os quais improvisavam *bestialógicos*, discursos estapafúrdios em prosa e verso, e cruzavam hamleticamente “os crânios transbordantes de conhaque”. A boemia acadêmica encontrava, pois, nas aventuras reais e imaginárias de Byron o exemplo e o alibi para se entregar ao desvario. O poeta inglês como se sabe, tornara-se a sua imagem, onde se misturavam os traços de satã, D.Juan e Fausto, o modelo da juventude liberal européia entre 1815 e 1830.

A finalidade de tais rituais é descrita por Couto Magalhães, citado por Massaud Moises, como “realização dos sonhos de Byron” o que até onde se sabe é dedução dos próprios seguidores, uma vez que não se conhece manifestação desse desejo do poeta inglês.

A partir da disseminação do conceito, o estilo cria características próprias e, algumas vezes, bastante diferentes do autor que serviu de inspiração. No Brasil, o termo está associado aos temas fúnebres, ao gosto pela melancolia, ao negativismo e à adoração pela morte. Foi incorporado por nossos escritores que desenvolveram um “byronismo” próprio.

A associação do byronismo ao satanismo e aos temas fúnebres está originalmente relacionada a fatos e lendas em torno das excentricidades de Byron. A começar pela casa que herdou, juntamente com o título de Lorde. A abadia de Newstead fora a antiga sede de um monastério. O lugar estava em ruínas. Sua aparência sinistra favoreceu a crença de que o lugar era assombrado. A lenda se espalhou e continua até hoje a ser difundida como lemos no site (www.beatrix.pro.br/literatura/byron) relacionado ao escritor:

Conta-se sobre o lar da família Byron, que antes era a Abadia de Newstead, no condado de Nothinghan, que este era assombrado pelo fantasma de um frade malvado que se deliciava com infortúnios alheios.

Além do ambiente propenso, há ainda algumas composições que aguçaram essa associação. O poema intitulado *Lines inscribed in a cup made of a skull* (A Uma Taça Feita de Um Crânio Humano) é, provavelmente, a principal referência que desencadeia a relação de Byron aos temas fúnebres e macabros. Mesmo que o poema original não tenha o tom sinistro sugerido pelo título, o fato de Byron ter usado um crânio esculpido fala aos seus seguidores

mais do que o texto em si. Profanar um corpo e dar-lhe o destino nobre de alegrar os desiludidos nos poucos instantes de euforia vinha ao encontro da filosofia romântica de desgosto pela vida, em razão dos sofrimentos mundanos e dos amores irrealizáveis; atingia-se desta maneira a nobreza de conter a fonte de prazer e alegria somente após a morte.

É pertinente a observação de que alguns dos maiores poetas da segunda fase do Romantismo Brasileiro publicaram traduções de Byron. Entre eles, Álvares de Azevedo, Fagundes Varela, Sousândrade e Castro Alves. Destes, apenas o último pertence à terceira geração Romântica. Por essa evidência percebemos mais uma vez a admiração e o fascínio que Byron exercia sobre os nossos poetas ultra-românticos.

A faculdade de Direito do Largo de São Francisco, em São Paulo, é palco do movimento brasileiro que segue a tendência européia de adoração ao poeta inglês. Aqui, no entanto, a adoração beira o fanatismo. O livro *A Escola Byroniana no Brasil* (1962), de Pires de Almeida, retrata o modo como os discípulos do byronismo cultuavam seu ídolo. Embora o livro receba críticas severas acerca do exagero nas descrições dos rituais e tenha sua autenticidade contestada por outros, é uma demonstração da forte presença da figura de Byron na comunidade intelectual brasileira do século XIX.

O período é considerado por alguns como “noite da poesia” devido ao descrédito ocasionado pelo caráter pouco original de suas produções, em franca imitação a Byron e pela “hipertrofia da imaginação e a exaltação da sensibilidade” (PRADO, 1997, p. 179) que o movimento representou. Este é um capítulo à parte na literatura brasileira. A presença de Byron não a desmerece ou diminui. Houve nesta, como nas escolas precursoras, a influência da literatura européia, embora talvez nenhuma outra tenha incorporado tanto um autor. Houve, contudo, mais que nas anteriores, a inserção através das traduções, de características peculiares ao gosto do movimento literário que representava a estética nacional em voga e que estavam idealizadas na figura do lorde.

Para que possamos avaliar o cenário cultural brasileiro do século XIX, é necessário refletir sobre o desenvolvimento político e econômico do país recém liberto. A declaração de independência, datada de 1822 resulta, entre outras coisas, do avanço cultural que a antiga colônia teve com a transferência da sede da coroa portuguesa para o Rio de Janeiro em 1808, e da elevação do Brasil à categoria de Reino Unido.

Tais fatos provocaram também a reforma do ensino e a construção de novas escolas e das universidades, as quais terão papel fundamental no desenvolvimento da cultura brasileira. Contudo, esse processo foi lento e, mesmo sendo o Romantismo um forte momento patriótico

que buscava desenvolver características próprias à literatura brasileira; as influências francesas estiveram por muito tempo presentes, tanto nas composições nacionais como nas traduzidas, servindo muitas vezes como fonte indireta para as traduções.

Antonio Candido, em seus volumes dedicados à formação da literatura brasileira, (1996) demonstra a dependência cultural do Brasil em relação à França. Por meio da presença de jovens escritores brasileiros em Paris e das publicações nacionais impressas lá.

Ainda que marcada pela influência francesa, a sociedade brasileira vive um dos momentos mais produtivos de nossa Literatura. O Romantismo representou a manifestação de jovens brasileiros escrevendo sobre sua pátria. Mesmo estudando fora do país, esses jovens eram patriotas e, ao atender o chamado romântico pelo “Despertar das Nacionalidades”, buscaram promover o Brasil.

Observamos a preferência de nossos tradutores românticos pelas composições da primeira fase do lorde: *Childe Harold’s Pilgrimage*, *Parinisia*, *Euthanasia*, *Hebrew Melodies*. Consideramos que mesmo diante do argumento de que os textos dessa fase são mais simples de serem traduzidos, devemos levar em conta outros fatores relevantes.

O primeiro deles é o fato de que Byron começou a ser traduzido em vida, ou seja, quase simultaneamente à sua produção. Considerando que no século XIX as informações não atravessavam o oceano com a velocidade de hoje, podemos dizer que o modismo em relação ao autor encerrou-se antes que fosse suficientemente conhecido no Brasil.

Contudo, o fato que parece ter sido definitivo para que a tradução de Byron no Brasil do século XIX tivesse se concentrado na primeira fase de sua obra é que os românticos brasileiros encontraram nela a inspiração perfeita, a personificação de seus ideais: o caráter desafiador, o sentimentalismo exagerado, as dores de amor, a decadência social, a deformação física e, sobretudo, a descrença na vida e na sociedade que o tornaram um ídolo para os jovens estudantes brasileiros.

Observemos a data da primeira publicação de tradução de Byron por Craveiro em 1832 e as composições ultra-românticas posteriores como entre 1848 e 1852, assim como a predominância de escritores dessa escola entre os tradutores de Byron. As produções brasileiras imitavam o poeta, ainda que com “resultado desastroso” como disse Antonio Candido (1997). E que, a partir das primeiras, muitas se seguiram num modismo febril, como podemos perceber na assiduidade dessas traduções entre as últimas décadas do século XIX e as primeiras do século XX e alcança a atualidade como podemos observar em recentes publicações.

O poeta romântico, transformado em fúnebre pelas traduções brasileiras, configurou-se como ídolo para seus seguidores. As produções do período ultra-romântico são uma apologia a ele. A maior referência dessa relação é a obra de Álvares de Azevedo. Suas mais conhecidas produções, *Noite na Taverna* e *Macário*, exemplificam o estilo do byronismo brasileiro. Foi aclamado como Byron brasileiro. O poeta paulista é o mais popular escritor byroniano no Brasil, descrito por Pires de Almeida como ídolo dos jovens paulistas adeptos ao “mal-do- século”.

Jovem burguês, estudante dedicado e idealista, Álvares escreve seus primeiros poemas aos 16 anos. O autor teve uma vida breve e um fim romântico: morre aos 21 anos de idade, vitimado por uma febre. Sua obra foi toda escrita entre 1848 e 1852. *O poema do Frade*, *O Conde Lopo* e *O Livro de Fra. Gondicário* foram classificados por Antonio Candido (1997, p. 167) como “desesperadas tentativas de byronizar”. Azevedo escreve também obras consideradas marco do Romantismo no Brasil, dentre as quais: *Lira dos Vinte Anos* (poesia) *Macário* (narrativa/drama) e *Noite na Taverna*. (narrativa).

Os tons românticos aparecem nos temas, no pessimismo diante da vida, no culto ao amor impossível, na virgem pálida e fraca e se intensificam chegando ao gosto pelo macabro, sinistro e fúnebre.

Esse é o estilo do poeta a que Antonio Candido (1997, p. 61-169) refere-se como “o escritor de maior relevo no nosso ultra-romantismo”. Analisando estilo e obra, o crítico relaciona o escritor brasileiro à influência de Byron:

O cansaço precoce de viver, o desejo anormal do fim, assaltam com freqüência a sua imaginação, atraída pela sensualidade e ao mesmo tempo dela afastada pelo escrúpulo moral e a imagem punitiva da mãe, conduzindo a uma idealização que acarreta como contrapeso, em muitas imaginações vivazes, a nostalgia do vício e da revolta. No seu caso particular estas disposições foram animadas pela influência de Byron e Musset, que aceitou com o alvoroço de quem encontra forma para as próprias aspirações.” A influência de Byron é avassaladora nele, embora coada em grande parte através de Musset, manifestando-se em declarações, citações, epígrafes, pastichos, temas, técnicas, concepções de vida [...].

Noite na Taverna é exemplo dessa influência. Uma coletânea de contos macabros em que Azevedo concilia talento, inspiração e técnica na composição das narrativas.

O livro é um culto ao romantismo negro. Donzelas pálidas e moribundas, sangue, trevas, traições e assassinatos são ingredientes que compõem uma seqüência de narrativas dramáticas e horripilantes. As histórias são contadas por um grupo de amigos em um ambiente que faz jus ao clima de morbidez. Numa taverna escura, mulheres bêbadas

dormindo sobre mesas, homens ébrios, desiludidos e infelizes parecem promover um concurso em que mais impressionante é a história que causar mais horror.

Toda essa narrativa é marcada pela alusão às noitadas em Newstead relacionadas a Byron, e tem nas digressões, referências à marca do estilo e da obra do poeta inglês, que fazia de suas composições pretextos para filosofar sobre o sentido da vida e criticar hipocrisias.

O texto de Azevedo não é independente de Byron e da imagem do poeta criada pelas traduções, uma vez que dialogam constantemente. Sabemos que é da natureza dos textos dialogarem. Desse diálogo nascem obras inusitadas, de características próprias.

Ainda que incompreendido por alguns críticos literários, Álvares de Azevedo tem sido objeto de pesquisas mais aprofundadas de sua obra revelam um gênio criador próprio e bastante relevante. O livro: *O belo e o Disforme* de Cilaine Alves apresenta uma diferente faceta do autor que é definida João Adolfo Hansen como a constatação de que

O poeta não é o tuberculoso, o incestuoso do biografema psicologista. Há método em sua mistura. Culto e lúcido, muitas vezes confuso e livresco, figura contradições de seu tempo por meio de uma dualidade a que chamou de “binômica” em um dos prefácios de *Lira dos Vinte anos*.

Como tradutor de Byron, destaca-se pela tradução de *Parisina*, tornando-se conhecido por acrescentar termos relacionados ao gosto macabro desenvolvido pela geração de escritores e tradutores brasileiros do século XIX. Essa peculiaridade lhe é referente tanto em produções próprias como nas traduções. O procedimento transforma o texto original acrescentando elementos não presentes na fonte. Dentre as diferenças entre o poema original e a tradução, o aspecto que mais se acentua é o do escurecimento da atmosfera, através de acréscimos de epítetos e referências à escuridão.

O tom pessimista e desiludido do original recebe qualificações sombrias e enegrecidas que compõem um cenário muito mais fúnebre do final do dia do que o que aparece no original. Esse recurso particular dos românticos brasileiros cria a lenda sinistra em torno do poeta inglês e que a partir dessa tradução vão se tornar frequentes nos textos relacionados a Byron.

As alterações promovidas por Azevedo contribuem para o processo de divulgação do “poeta de cemitério” e alimentam o byronismo paulista. Esse movimento cíclico de tradutores e escritores românticos funde a figura do lorde à geração brasileira do mal-do-século, tornando-o referência do período literário brasileiro como ídolo a ser imitado, tanto em atos como no estilo de escrever. O fato da maioria dos brasileiros terem acesso apenas às obras traduzidas, e não aos originais, consolidou o estilo de Byron como poeta macabro e fúnebre.

As excentricidades a ele atribuídas eram reproduzidas nos escritos e marcaram profundamente a imagem de Byron no Brasil.

A razão que levou os poetas brasileiros a transfigurar a obra e imagem de Byron provavelmente se origina do ideal juvenil dos escritos brasileiros que ansiavam para dar vida a sua própria imaginação sombria, e para tanto, utilizaram um referencial estrangeiro, um endosso para seu próprio gosto literário. Que acabou por escrever um capítulo importante na História da Literatura Nacional.

Referências

ALMEIDA, Pires de. *A escola Byroniana no Brasil*. São Paulo, Empresa Gráfica Carioca S.A., 1962.

ALVES, Cilaine. *O belo e o disforme*. São Paulo, Edusp, 1998.

ARROJO, Rosemary. *Oficina de tradução*. A teoria na prática. 4. ed. São Paulo: Ática, 1992.

BARBOZA, Onédia Célia de Carvalho. *Byron no Brasil*: traduções. São Paulo, Ática, 1974.

BASSNETT, Susan. *Estudos da Tradução*. Traduzido por Sônia Terezinha Gehring, Letícia Vasconcellos Abreu e Paula Azambuja Rossato Antinolfi. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2005.

BOHUNOVSKY, Ruth. “A (im)possibilidade da “invisibilidade “do tradutor”. Disponível em: <[http://www.cadernos.ufsc.br/online/cadernos 8/](http://www.cadernos.ufsc.br/online/cadernos%208/)>. Acesso em: 31 maio 2008.

CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira*. 2. ed. São Paulo: Editora Itatiaia Limitada, 1997.

_____. *O Estudo Analítico do Poema*. 4. ed. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2004.

COULTHARD, Malcom Caldas. *Tradução Teoria e Prática*. In: COULTHARD (Org.). *Ilha do Desterro*. Florianópolis: Editora da UFSC, 1991.

HEIDERMAN, Werner (Org.). *Clássicos da teoria da tradução*. Florianópolis: UFSC, núcleo de tradução 2001.

HOBBSAWMN, Eric. *Language, Culture, and National Identity*. *SocialResearch*, v. 63, n. 4. 1996.

LAMBERT, José; VAN GORP, Hendrik. On Describing translations. In: HERMANS, Theo (Ed.) *The manipulation of literature. Studies in literary translation*. London / Sydney: Croom Helm, 1985. p. 42-53.

_____. *Die literarische Übersetzung Stand und Perspektiven ihrer Erforschung: Twenty Years of Research*. Berlin: Schmidt, 1988.

LEFEVERE, André. *Translating Poetry*. Seven Strategies and a blue print. Van Gorcum, 1975.

MACCARTHY, Fiona. *Byron life and Legend*. New York: Farrar, Stauss and Giroux, 19. Union Square West, 2002.

MASSAUD, Moisés. *A história da Literatura Brasileira, das origens ao Romantismo*. 6. ed. Cultrix, 2001. v. 1.

MOUROIS, André. *Byron*. Tradução de H. P. de Lemos Bastos. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1832.

PRADO, Paulo. *Retrato do Brasil: ensaio sobre a Literatura brasileira*. (Org.). Carlos Augusto Calil. 9. ed. SP: Cia das Letras, 1997.

A mimicry como jogo textual em O segundo tempo, de Michel Laub

Tiago Pellizzaro*

Resumo: Este estudo investiga a *mimicry* como jogo textual que permeia as ações das mais importantes personagens de *O segundo tempo*, romance finalista do Prêmio Jabuti 2007. Engajado na crítica literária, Roger Callois estabelece uma classificação geral dos jogos praticados pelos seres humanos, utilizando o termo *mimicry* para se referir à simulação, ao ato de representar, ou seja, assumir disfarçadamente a identidade de outro durante limitado período de tempo. No tocante ao texto literário, conforme Wolfgang Iser e suas pesquisas relacionadas à estética da recepção, a *mimicry* se constitui num jogo de ilusão, que se alicerça na suspensão da revelação da diferença.

Palavras-chave: Jogo. *Mimicry*. Personagens. Texto literário. Família.

Introdução

A existência do jogo é inegável. É possível negar, se se quiser, quase todas as abstrações: a justiça, a beleza, a verdade, o bem, Deus. É possível negar-se a seriedade, mas não o jogo. (HUIZINGA, 2004, p. 6).

Tomando por base o estudo desenvolvido por Johan Huizinga em *Homo Ludens*, tem-se, na abertura do primeiro capítulo da obra, que o jogo é uma manifestação pré-cultural. Antes mesmo dos seres humanos, os animais o descobriram como atividade lúdica e o praticaram. Cabe, então, questionar: que significados a palavra “jogo” encerra? Atividades não-lúdicas, que se distinguem pela seriedade, poderiam ser consideradas como jogo? O pesquisador chega a discorrer sobre as raízes etimológicas de “jogo” em grego, sânscrito, chinês, japonês, árabe, aramaico, latim clássico, além de outros idiomas. Em oposição ao grego, o latim é capaz de reunir diferentes significados com relação ao jogo em apenas um vocábulo: *ludus*. Esse termo designa “os jogos infantis, a recreação, as competições, as representações litúrgicas e teatrais e os jogos de azar” (Ibid., p. 41). Apontam, ainda, na direção do irreal, do ilusório, os compostos *alludo*, *colludo* e *illudo*. Nas línguas alemã, inglesa, francesa e espanhola, “jogar” pode, também, ser interpretado como brincar, algo que semanticamente, de acordo com João Paulo Monteiro, responsável pela tradução do texto de *Homo Ludens* publicado pela editora Perspectiva, de São Paulo, não se aplica ao português.

Como se percebe, as ideias evocadas pela noção de jogo variam entre idiomas, o que inviabiliza a predominância de uma definição de caráter universal. A proposta de Huizinga, devido a essa problemática, transfere-se da conceituação para o apontamento das

* Professor-Adjunto dos cursos de Comunicação Institucional e Produção Multimídia da FTEC – Caxias do Sul. Mestre em Letras pela Universidade de Santa Cruz do Sul (UNISC).

características compreendidas pelo jogo, o que *a posteriori* também serviu como matéria de análise a Roger Callois. Este o concebe como uma atividade livre, realizada dentro de limites espaço-temporais, incerta quanto ao seu resultado final, improdutiva, regulamentada e fictícia. O teórico observa que “la palabra juego combina entonces las ideas de límites, de libertad e de invención” (CALLOIS, 1986, p. 10).

A relação autor-obra é o ponto de partida para que se possa dar enfoque ao jogo textual. A propriedade de permanência histórica da literatura se deve, num primeiro momento, ao autor, sem o qual não há como o texto literário ser produzido. Tão importante quanto ele é o leitor, sem o qual não haveria razão à existência do texto. Que texto, afinal, é escrito para não ser lido?

Callois destaca a vocação social do jogo, que “no solo es distracción individual” (1986, p. 80). Quando, amadora ou profissionalmente, indivíduos competem entre si, não importando a quantidade de disputas, transformam o jogo em evento social. Em alguns casos, até espectadores se deixam absorver pelo transcurso de uma partida. Esse exemplo basta para comprovar a condição sociológica que o reveste, no entanto, convém reiterar que nem todo jogo é de natureza competitiva.

A partir do exposto por Callois em *Los juegos y los hombres: la máscara y el vértigo*, e com a finalidade de estabelecer um paralelo com o texto literário, é possível afirmar que este também possui vocação social. A publicação de obras literárias se constitui num fenômeno cultivado pela humanidade, de modo que os conteúdos nelas presentes são socializados, e, por consequência, acessados por um incomensurável universo de leitores.

Wolfgang Iser (1996) se propõe a investigar os efeitos desencadeados pelo ato da leitura, que se descortina como um verdadeiro jogar. Quando se lê, é promovida uma interação entre o fictício e o imaginário. Ambos podem ser entendidos como espaços em que o jogo textual se concretiza. O fictício representa o próprio texto literário, construído por intermédio de um ato de fingir:

O texto ficcional contém muitos fragmentos identificáveis da realidade, que, através da seleção, são retirados tanto do contexto sócio-cultural, quanto da literatura prévia ao texto. Assim, retorna ao texto ficcional uma realidade de todo reconhecível, posta, entretanto, sob o signo do fingimento. Por conseguinte, este mundo é posto entre parênteses, para que se entenda que o mundo representado não é o mundo dado, mas que apenas deve ser entendido como se o fosse. Com isso se revela uma consequência importante do desnudamento da ficção. Pelo reconhecimento do fingir, todo o mundo organizado no texto literário se transforma em um *como se*. (ISER, 1996, p. 24).

O autor tem a prerrogativa de selecionar e combinar os elementos constituintes do texto. Ele executa essas tarefas, tomado por velada intencionalidade. Ao cumpri-las, realça aquilo que escolheu para compor a obra escrita. Esse gesto, ao mesmo tempo, ofusca tudo o que, por sua decisão, merecia ser descartado.

O imaginário do leitor é atizado no momento em que entra em conexão com o texto. As páginas com as quais se depara, levam-no à gradativa construção de sentidos. Como esse processo se dá subjetivamente, é natural que um mesmo texto lido por várias pessoas possa receber múltiplas interpretações. Os indivíduos particularmente utilizam seus conhecimentos - prévio e de mundo - para elaborar conceitos e imagens por ocasião da prática de leitura. Eles se tornam jogadores na medida em que vão interagindo com o conteúdo de uma obra literária. Iser salienta que “o jogo se torna propriamente um jogo por efeito do engaste entre o fictício e o imaginário” (1996, p. 309).

É, portanto, o desempenho pessoal como “jogador”, ou seja, leitor de *O segundo tempo*, o principal aspecto a balizar a feitura deste trabalho. A *mimicry* foi a categoria de jogo textual escolhida para análise, pelo fato de possuir enorme relevância no enredo criado por Michel Laub. Antes de iniciar essa etapa, é necessário, ainda, registrar as quatro modalidades de jogos definidas por Callois, bem como as suas implicações no texto ficcional, temática focalizada por Wolfgang Iser em *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*.

1 As categorias do jogo fora e dentro do âmbito textual

Agon, alea, mimicry e ilinx, de acordo com Roger Callois (1986), constituem as quatro categorias de jogos. Agon denota a competição ou luta que, numa situação inicial, coloca os adversários em igualdade de condições à conquista da vitória. Os competidores dependem, especialmente, da inteligência, habilidade e esforço individuais para consolidar sua performance numa prova. Alea, inversamente ao agon, pressupõe o abandono dos atributos físicos e intelectuais, e a conseqüente entrega do próprio destino no jogo à sorte ou acaso. Mimicry corresponde à simulação, ao ato de assumir disfarçadamente a identidade de outro, num exercício temporário de representação. Jogar, neste caso, é acalantar o ilusório, o fictício. Ilinx, por fim, abrange os jogos baseados na busca pelo êxtase, pela perda de equilíbrio causada em função da abdicação do domínio da consciência. Essa conduta é capaz de gerar, no jogador, um atordoamento voluptuoso.

Na esfera textual, as categorias de jogo passam a ter concepções específicas. Agon se manifesta por meio do conflito, da presença de posições intratextuais marcadamente antitéticas. Iser reforça a necessidade do agon em levar à resolução da diferença entre opostos:

O *agon* precisa obter um resultado que abarque os antagonismos que concretizaram no percurso da disputa. Como a decisão de jogo é tomada no próprio texto, este se torna frequentemente trivial, o que indica em princípio que o *agon* serve apenas para tornar plausível uma finalidade previamente dada, em vez de jogar as possibilidades das posições antagonisticamente vinculadas. (1996, p. 316).

Alea, no jogo textual, é caracterizada pela surpresa, pela sensação de aventura ou intuição, já que o enredo de uma obra literária exerce poder de imprevisibilidade junto ao leitor, que vai paulatinamente tentando desvendar seus mistérios no instante em que se dedica a vivenciar uma experiência de leitura. *Mimicry*, ao contrário do *agon*, está alicerçada na suspensão da revelação da diferença. Iser explica que “este é um jogo, em princípio, de transformação, e, portanto, de ilusão” (1996, p. 317), uma vez que, no texto, a duração do disfarce ou engano é momentânea, vindo, em dado momento, a ser eliminada. *Mimicry* igualmente contrasta com *alea*, pois enquanto esta gradualmente conduz ao rompimento com o desconhecido e com as estruturas da ilusão, aquela sustenta a extensão do imprevisível e, por conseguinte, a permanência do ilusório. Finalmente, *ilinx* é “um jogo de subversão; esta ganha uma condição de ‘atordoamento’ à medida que é capaz de carnavalizar todas as posições reunidas no texto” (ISER, 1996, p. 318).

Após a abordagem efetivada neste trabalho sobre as categorias de jogo nos âmbitos geral e textual, é possível encaminhar a análise da *mimicry* em *O segundo tempo*, romance finalista do Jabuti 2007, prêmio concedido pela Câmara Brasileira do Livro. Para tal, as personagens da referida obra serão tomadas de forma isolada. Evidentemente, elas atuam sempre dentro um relacionamento familiar (ou extraconjugal, no caso de Marcos e seu envolvimento amoroso com Juliana). Essa estratégia, porém, visa a facilitar o desenvolvimento do estudo, oportunizando, ao mesmo, um aprofundamento mais consistente.

3 A *mimicry* nas personagens de *o segundo tempo*

Cinco são as personagens mais importantes de *O segundo tempo*: o protagonista, responsável pela narração da história, Bruno, Juliana, Marcos, e a mãe da personagem-narradora. No dia 12 de fevereiro de 1989, o Estádio Beira-Rio, em Porto Alegre, seria palco do “Gre-Nal do século”. O vencedor do maior clássico do futebol gaúcho teria direito à vaga para a edição da Libertadores da América do ano seguinte, assim como participaria da final do campeonato brasileiro de 1988.

Naquela data, o narrador contava 15 anos de idade. Ele sabia, com seis dias de antecedência, que seu pai, Marcos, trocava a família pelo convívio com Juliana, que os dois iriam morar em Goiânia, que Juliana estava esperando um filho dele e que, para deixar Porto Alegre, Marcos pediria demissão da seguradora em que trabalhava. Faltava, ao homem de 50 anos, apenas comunicar sua decisão à esposa e ao filho mais novo, Bruno, o que tinha programado para fazer ainda naquele domingo de Gre-Nal.

Quando tinha onze anos, o protagonista conheceu Juliana. Foi na ocasião em que acompanhou o seu pai até o Mercado Público para comprar peixe e temperos. Ela sentou ao lado de Marcos. A partir daí, cresceu sua desconfiança em relação à fidelidade conjugal do pai:

No início, eram apenas murmúrios, a tentativa de mascarar uma situação que estava exposta, mas depois passava a ter uma fachada rotineira, uma tolerância que para Bruno talvez tivesse a aparência da vida normal. Para mim, era um equilíbrio cada vez mais provisório. Eu sabia que o pai já tinha aguentado demais, que era apenas uma questão de tempo. (LAUB, 2006, p. 61).

Esse fragmento mostra a diferença entre o narrador, que está ciente da situação a conturbar o casamento de seus pais, e Bruno, que permanece alheio e desinformado a respeito dos problemas cada vez mais lancinantes na vida do casal. O protagonista confirma o fingimento do pai, quando, ao saírem de carro juntos, este inventava uma desculpa para se livrar dele: “Diz a você que precisa fazer um serviço no caminho, e mesmo assim é difícil aceitar que tanta logística tenha sido armada só para isto. [...] Dali mesmo já dá pra ver a cena: o pai e ela no portão, eu imediatamente os reconheci” (Ibid., p. 59).

No apartamento em que residiam, as brigas entre os cônjuges eram constantes. Marcos continuava a se encontrar com Juliana. Mesmo assim, nada ocorria a fim de que a separação fosse oficializada. Em relação ao assunto, o jovem de 15 anos acabou por adotar o silêncio:

Eu não me desviei do que todos pediam de mim: que eu engolissem a revolta e desse seguimento à farsa em nome de Bruno ou de uma comodidade nauseante, duas ou três semanas depois de o pai recuar no último momento, de ser derrotado mais uma vez. (Ibid., p. 72).

Notificado numa segunda-feira por seu pai sobre o plano de partir com Juliana para Goiânia, o protagonista opta por esconder do irmão a nova realidade que, em poucos dias, passariam a experimentar. Ao relatar que “até domingo estava mantida a ilusão dele. Ao longo da terça, da quarta, da quinta, Bruno continuaria tocado pela mentira do futebol” (Ibid., p. 75), o adolescente faz referência ao “Gre-Nal do século”, paliativo por ele encontrado para despistar Bruno quanto ao iminente conflito que se instalava naquela família.

Durante a caminhada de retorno ao apartamento, logo após a derrota do Grêmio, o narrador ludibria o irmão, dizendo que o pai havia pedido para ficar a sós com a mãe deles naquela noite. A balela enseja a oportunidade para pernoitarem juntos num hotel, a fim de infundir perplexidade nos pais, justamente por ignorarem o seu paradeiro: “Como eu havia adiantado a ele [Bruno] no restaurante, de acordo com um pedido que supostamente o pai fizera, de acordo com uma história que só alguém especial engoliria, nós não voltaríamos para casa no domingo” (Ibid., p. 110).

Findada a crise conjugal, a personagem-narradora, afastada, agora, por uma distância superior a mil quilômetros do pai, ainda comenta sobre mais uma negação de autoria deste, pois havia dois anos que Marcos alimentava o concubinato com Juliana, quando veio a anunciar a falência do armazém que comandava em parceria com a esposa: “Eu me esforcei para não imaginar como ele administrava o minimercado de Goiânia, a inauguração foi pouco depois da mudança, talvez até no mês seguinte, ou no dia seguinte, com uma poupança reservada em anos de dissimulação” (Ibid., p. 103).

Como já foi mencionado, Bruno, em razão da tenra idade, mal desconfiava das turbulências que afetavam o cotidiano de seus pais. Marcos não agredia a mulher, mas atirava objetos no chão e promovia estragos de toda ordem no apartamento em que moravam. Lembra o narrador que “para Bruno o mundo era não saber por que o pai fazia aquilo. [...] Meu irmão fez dez, onze anos, sem que em nenhum momento eu explicasse por que o pai deixava a cozinha daquele jeito” (Ibid., p. 55).

O garoto era apaixonado por futebol. Certa vez, depois de um empate do Grêmio com o Corinthians, no Olímpico, aguardou os jogadores gremistas na saída do estádio. Estava indignado com o resultado do confronto e gritou “queremos time”, unindo-se a outros torcedores naquele protesto. Na semana anterior ao “Gre-Nal do século” e, mormente, no dia do clássico, acompanhou com frequência os boletins sobre a preparação das equipes nas emissoras de rádio. O infortúnio tricolor diante do seu maior rival produziu nele um surpreendente desinteresse pelo esporte, pois “era a primeira vez que ele se desmanchou dentro de um estádio, sem desconfiar de minhas verdadeiras intenções, e foi graças a esse engano que ele pôde se reerguer” (Ibid., p. 92).

Havia chegado o momento de encarar a realidade. O protagonista age a fim de que seu irmão não venha a sustentar qualquer sentimento de ódio em relação a seus pais: “você continuará gostando deles porque eu me encarreguei de esconder a verdade” (ibid., p. 102).

De fato, Bruno se mostra amistoso com o pai e curioso em saber detalhes sobre Marquinhos, seu mais novo irmão.

Juliana era bancária. Em plena gravidez, estaria se transferindo para trabalhar numa agência localizada no centro de Goiânia. O narrador descreve superficialmente suas características físicas e seus atos, no instante em que a viu pela primeira vez:

Era magra e tirou um pacote da bolsa, um boneco de comandos, seu pai disse que você gosta de desenho animado. Ele passa a tarde vendo isso, o pai respondeu, o que não era verdade. Eu também lia gibis, jogava botão, Bruno era pequeno e eu ajudava a cuidar dele. (Ibid., p. 26).

O protagonista se impressiona com a índole da moça, a encenar com brilhantismo a relação de amizade com o seu pai: “Depois descobri que ela não era tão nervosa, que era capaz de segurar meu ombro na saída, atravessar a rua ao meu lado e se despedir do pai como uma simples amiga que trabalha no centro” (Ibid., p. 27).

Ele destaca a intenção da jovial mulher em demonstrar elegância e querer evitar quaisquer transtornos:

Nas poucas vezes em que falei com Juliana, o nome da mãe não foi mencionado. Se fosse, tenho certeza de que ela ficaria quieta ao ouvi-lo, uma postura solene, respeitosa. Juliana sempre quis se mostrar agradável, um esforço para não ser confundida com uma dessas personagens do subúrbio, uma dessas secretárias que toleram a conversa do chefe sobre a esposa doente, a alma sensível que não resistiria ao abandono, mas o disfarce não era dos melhores. (Ibid., p. 47).

A personagem-narradora reconhece o jogo que Juliana pratica, e que causa reflexos em quase todos os membros família daquela. A repetição do comportamento desta diante do jovem torna-a previsível:

Juliana sempre falou comigo tentando amenizar o desconforto, a obrigação de prestar solidariedade e fazer as perguntas esperadas de alguém tão compreensivo. Não há nada pior do que cair nessas armadilhas, ter de dar as respostas esperadas, falar da escola e de amigos e de qualquer coisa que deixe seu interlocutor aliviado, contente de não precisar ouvir o que aconteceu desde o primeiro dia, desde que vi a mãe deitada de bruços, o braço para fora da cama, e mesmo na penumbra você percebe o tom da pele, não há um único pigmento ali, um único sinal de pulso, de sangue, de vida. (Ibid., p. 48).

Marcos simplesmente não tinha uma vida tranquila com sua esposa. Declara o narrador que “durante quatro anos o pai acordou com essa sensação, estou no lugar errado, ao lado da pessoa errada, você sabe o que é estar condenado a isso” (ibid., p. 56). A responsabilidade de garantir o sustento da mulher e dos filhos não permitia que Marcos vivesse como desejava, já que “a vida não é apenas manter três pessoas estáveis, três pessoas

que dependem de uma ilusão, a mentira que você quer estar ali e era isso que faria se pudesse escolher” (Ibid., p. 63).

Ele estava enganando a si mesmo ao manter a rotina de pai de família e amante. Não se encorajava, entretanto, a resolver aquela situação. Ficava à espera por um bom pretexto para terminar com a farsa. Transcorreram quatro anos até que surgisse uma ótima chance a fim de esclarecer tudo. Seria pai, novamente. Decidiu revelar essa novidade ao primogênito:

No carro, o esforço dele era para disfarçar o alívio, a alegria, quase a euforia em me fazer digerir a notícia que mudaria essa imagem. A notícia que o transformaria em outro homem. Na segunda-feira, 6 de fevereiro, exatos seis dias antes do Gre-Nal do Século, o pai contou que Juliana esperava um filho. (Ibid., p. 64).

O afastamento em relação aos dois filhos que permaneceram em Porto Alegre gerou estranheza a Marcos. Ele não conseguiu tratá-los com espontaneidade quando noticiou, por telefone, o nascimento de Marquinhos: “Eu não esperava que Bruno se impressionasse com a escolha, da qual ficamos sabendo no dia do nascimento, num telefonema em que o pai se empenhou como pôde para demonstrar alguma naturalidade” (Ibid., p. 91-92).

A mãe sentia-se grata pela forma como o filho de 15 anos a cuidava. O fato de nunca tê-la traído motivava sua admiração por ele. O mesmo não poderia dizer a respeito de Marcos, com quem protagonizava sérias contendas. Somente uma vez, expressa uma cobrança ao marido quanto ao seu fingimento:

Seria bom que você prestasse mais atenção na casa, ficasse um pouco mais em casa, ao menos fingisse que tem alguma vontade de ficar em casa. [...] O número durava dias, ela dando boa-noite apenas para Bruno e para mim, o pai olhando fixo para o prato. (Ibid., p. 37).

Considerações Finais

Após a enunciação de trechos representativos de *O segundo tempo*, é possível formular alguns aspectos conclusivos. Wolfgang Iser alerta que “os jogos descritos praticamente não aparecem de forma isolada no texto, mas em relações de mistura, de modo que sua combinação em cada caso poderia ser entendida como jogo de texto” (1996, p. 318).

As partes extraídas de *O segundo tempo* com a finalidade de melhor ilustrar a presença da *mimicry* nas ações de cada personagem claramente mostram o embate que se estabelece entre categorias de jogos textuais. O protagonista não necessita de muitas evidências para desmascarar a relação de profunda intimidade havida entre Marcos e Juliana. Como ambos não manifestavam abertamente às demais personagens (com exceção do jovem de 15 anos) o sentimento de atração que um nutria pelo outro, eram obrigados a promover encontros às escondidas. Para isso, precisavam fazer da mentira e da ilusão suas grandes aliadas. Há

trechos da obra em que Juliana, diante do protagonista, esforça-se para parecer natural, tentando ao máximo não desapontá-lo. O brinquedo que compra para presentear-lo no Mercado Público revela que o pai transmitia para ela informações enganosas no que se refere às brincadeiras preferidas pelo filho.

A *alea* joga contra a *mimicry* no momento em que, como já se ressaltou, conduz ao gradativo rompimento com o desconhecido. É o que ocorre com o narrador quando o disfarce que reveste o caso de seu pai com Juliana vai sendo aos poucos aniquilado pela sequência dos fatos. O mesmo acontece com Bruno e sua paixão cegamente dirigida ao futebol. O garoto tarda a se desvencilhar da ilusão. Ele aprende com a derrota do seu time do coração a dar a devida importância à realidade que o cercava.

A primeira frase do romance é “hoje o futebol está morto, e duvido que alguém ainda chore por ele” (LAUB, 2006, p. 11). Ela sinaliza que progressivamente o esporte exercia influência sobre a vida do pai e dos dois filhos. Marcos levava o mais velho para assistir às partidas do Grêmio no Estádio Olímpico com regularidade. Até que um dia perdeu a disposição para ir ao estádio ou simplesmente ficar atento aos jogos diante da TV. O protagonista, por sua vez, não mais se interessava por futebol na época em que foi disputado o “Gre-Nal do século”. Por não contar com outra alternativa para distrair Bruno, leva-o ao Beira-Rio naquele domingo. Este também se desprende do arrebatamento que o jogo lhe causava devido à derrota tricolor no clássico. Em suma: quanto mais cada personagem divisa a queda da máscara do futebol, mais se aproxima da realidade e mais autônomo se torna.

A indecisão das personagens também estimula a continuidade do ilusório. Marcos não sabe como dar cabo de seu casamento. Quatro anos são necessários para que pudesse encaminhar uma resolução ao seu dilema. Da mesma forma, o jovem de 15 anos ignora o estratagema adequado para comunicar ao irmão que seu pai se distanciaria definitivamente da família, indo viver com Juliana em Goiânia. A passagem do tempo se encarrega de ensinar às personagens como devem solucionar tais impasses.

A mãe da personagem-narradora se opõe à encenação, embora tenha exigido de Marcos que pelo menos fingisse gostar de ficar em casa. No sábado em que ia com o marido e os filhos passear no *shopping*, não resistiu à desfaçatez que caracterizava sua vida conjugal repleta de desavenças e desmaiou pouco antes de sair de casa. Ela nada procura esconder dos filhos. Ao contrário, pede-lhes ajuda, ao mais velho especialmente, para tentar remover as feridas provocadas pelo desgaste do casamento. Sua doença e os sofrimentos por que passava eram verdadeiros.

Outro aspecto digno de ressalva é a poupança dissimuladamente mantida pelo pai para investir em negócios tão logo fosse viver com Juliana. Dois anos antes da ocorrência desse episódio, havia sido decretada a falência do minimercado que administrava ao lado da esposa. Uma vez que Marcos economizava dinheiro sorratamente, vale interrogar: afinal, que falência é essa? A *débâcle* que atingiu o empreendimento familiar, como se constata, é planejada por ele, que simula a existência de dificuldades financeiras para justificar o fim das atividades como comerciante. Para completar o embuste, aceita atuar numa seguradora, ficando, assim, quase totalmente livre da mulher e bem mais próximo da amante. Marcos poderia falar à esposa sobre fictícias viagens longas que faria, a fim de passar mais tempo com Juliana.

Para concluir, a *mimicry* é um jogo textual que permeia as ações da personagem-narradora, de Marcos e de Juliana. Quando julgam conveniente, os três seres ficcionais se põem a mentir, iludir, enganar, dissimular e encenar. Bruno, por seu turno, nunca procede dessa forma. O futebol obscurece a realidade e ampara, desse modo, a sua ilusão. Já a mãe do protagonista não consegue ocultar suas mágoas, sendo vítima das tramas e querelas que vivencia durante o casamento. Sua estima melhora após a separação. Arranja emprego e conhece outro homem, dando a si mesma a chance para recomeçar a própria vida.

Abstract: This study investigates *mimicry* as a textual game which permeates the actions of the most important characters of *The Second Half*, finalist novel for the 2007 Jabuti Award. Engaged in literary criticism, Roger Callois establishes a general classification of games practiced by human beings using the term *mimicry* referring to simulation or act of playing, i.e., to assume somebody else's identity in disguise for a limited period of time. As for the literary text, according to Wolfgang Iser and his studies about reception aesthetics, the *mimicry* consists of an illusion game that is based on the suspension of difference uncovering.

Keywords: Game. *Mimicry*. Characters. Literary text. Family.

Referências

CALLOIS, Roger. *Los juegos y los hombres: la máscara y el vértigo*. México: Fondo de cultura economica, 1986.

HUIZINGA, Johan. *Homo ludens*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1996.

LAUB, Michel. *O segundo tempo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

LIMA, Luiz Costa. *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

Identidades em transformação no conto A caixa de Carol Bensimon

Vanessa Fritzen*

Resumo: Este trabalho apresenta um estudo que tem por objetivo analisar como os conceitos de identidade estão inseridos no conto *A caixa* (2008), de Carol Bensimon. A questão da identidade tem sido abordada de diversas formas no âmbito literário, mostrando que a sua formação também ocorre além de escalas globais e nacionais, nos níveis 'local' e 'pessoal'. Assim, primeiramente será exposta uma visão abrangente dos vários conceitos de identidade, realizada com base em estudos de alguns teóricos do assunto, como o jamaicano Stuart Hall além de Tomaz Tadeu da Silva. Seguindo, com uma abordagem dos aspectos literários do conto *A Caixa*. Finalmente, tendo como objetos de análise principal os personagens Alice, Tomás e Laura, as identidades em transformação e construção serão expostas e analisadas.

Palavras-chave: Identidade. Crise de identidade. *A Caixa*.

Ao realizar a análise de uma obra é necessário seguir caminhos específicos, tendo em vista as várias possibilidades de interpretação de uma mesma obra. No meio literário, um assunto que está tendo cada vez mais espaço e que interessa a praticamente todas as disciplinas diz respeito à questão da identidade. Inúmeras obras literárias concentram o foco de suas narrações a respeito da identidade que parece cada vez mais estar passando por oscilações.

Neste estudo, a questão da identidade será exposta e analisada a partir de uma obra da escritora Carol Bensimon (1982) que nasceu em Porto Alegre e atualmente vive em Paris, de onde colabora com jornais e revistas brasileiras ao mesmo tempo em que faz doutorado em literatura. A autora já publicou dois romances, *Pó de Parede* (2008) e *Sinuca embaixo d'água* (2010). O romance *Pó de Parede* encontra-se dividido em três contos. O primeiro recebe o nome de *A Caixa*, e relata acontecimentos bons e funestos da infância de Alice, que são revividos por ela quando adulta, em uma viagem de volta as suas origens.

O segundo, *Falta céu*, relata as aventuras das irmãs Titi e Lina e os mistérios que intrigam a população da pequena cidade de onde vivem. O terceiro conto, *Capitão Capivara*, narra as aventuras de Clara na pele do Capitão Capivara, o mascote do hotel onde trabalha. Embora estes três contos não necessitem de uma relação entre si para o entendimento de cada história, juntos eles constituem um interessante conjunto de identidades e paisagens a serem descobertos nestas rápidas, mas profundas histórias.

O conto escolhido para análise é *A Caixa*. A narração inicia com o jovem Tomás, que anos depois de uma tragédia ocorrida na casa da família Larsen, retorna para este lugar, onde

* Mestranda em Literatura Comparada pela Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões Campus de Frederico Westphalen.

espera por sua amiga Alice. Porém, antes de descrever os reencontro dos dois, a narrativa volta para o passado, mais precisamente, dezesseis anos atrás. Nesta parte, quem narra é a própria Alice; ela considerada esquisita as danças de sua mãe, o seu pai, o seu amigo Tomás, a sua casa e ela própria; ela admira apenas Laura. Na verdade Alice, ao mesmo tempo em que se sente diferente, também se mostra dessa mesma forma e vai encontrar no amigo várias características ‘estranhas’ que vê em si. No desfecho, as situações se invertem: as identidades passam a ser definidas e o esquisito passa a ser normal e o admirado passa a ser misterioso e cruel.

O estudo da identidade se mostra um tanto complexo visto as relações contraditórias entre as pessoas e os lugares em que vivem, por exemplo. Isso acontece porque estas relações não se configuram em um modo tão homogêneo que não permita o diferente. A diferença deve ser considerada tendo em vista que os espaços são seletivos nos quais, simultaneamente, podem tanto acolher como excluir. Fato este que depende da cultura, das relações econômicas, entre outros fatores.

Nesta discussão identitária há o confronto entre duas perspectivas, as essencialistas e não-essencialistas. O essencialismo diz respeito ao que é inalterável, universal, contrário do não-essencialismo. Em pertinente análise, o estudioso Tomaz Tadeu da Silva (2000, p. 13), confirma que “[c]om frequência, a identidade envolve reivindicações essencialistas sobre quem pertence e quem não pertence a um determinado grupo identitário, nas quais a identidade é vista como fixa e imutável”.

Desse modo, analisar as identidades dos personagens centrais implica rever as suas relações econômicas, culturais e, principalmente, sociais. Implica também rever o passado, pois muito dele é fator decisivo na construção de uma identidade. Em conformidade com as ideias de Silva (2000), muitas tensões são criadas a partir de expectativas e normas sociais, o que resultam em “[i]dentidades diferentes [que] podem ser construídas como ‘estranhas’ ou ‘desviantes’” (p. 32).

No que diz respeito à crise de identidade, Hall (2006) acredita que uma mudança estrutural que fragmenta e desloca as identidades culturais, seja de classe, de etnia, de sexualidade ou nacionalidade faz com que elas se encontrem em fronteiras cada vez menos definidas, tendo como resultado disso uma crise de identidade.

A narração do conto *A Caixa*, se dá de modo interessante, mesclando fatos passados com acontecimentos presentes, sendo que essa amarração toda só encontra sentido no seu final. Uma das narradoras é a personagem Alice; ela pensa viver envolta num verdadeiro

drama: a sua mãe tinha como vício dançar, mas dançar esquisitamente e o seu pai era a esquisitice em pessoa e até sua casa não passava despercebida pelos olhares dos curiosos. Essa era a visão de Alice.

Eu não era enérgica como eles. Preferia ser quieta, desconfiada, um pouco precoce na tristeza. Sem que eu ainda soubesse, eu estava tentando sobreviver. Fazer com que todos nós sobrevivêssemos. Como se eu pudesse evitar que a casa explodisse de uma hora para outra, num arco-íris de energia hippie. Eu tinha onze anos e esse tipo de dever. Enquanto isso, eles dançavam. (p. 20-21).

Ao considerar sua família esquisita, a própria Alice se retraía. As idas para a escola não eram tão alegres para ela, pois não tinha amigos, com exceção do motorista do ônibus que lhe dava algumas balas. Aliás, era também no ônibus escolar que a menina, ao mesmo tempo em que era rejeitada, era a vítima principal de piadinhas e gozações sem fim. No trecho a seguir, Alice desabafa o porquê de não ter amizades:

[o]s amigos que eventualmente faço só duram até que suas famílias percebam o quanto somos estranhos, eu, meu pai, minha mãe e minha casa, por isso nos recreios fico sozinha com o meu walkman, sentada e marcando o ritmo com o pé, de preferência onde não me surpreendam com a minha solidão. (p. 21).

Ao analisar uma pequena parte do trecho acima, “... o quanto somos estranhos, eu, meu pai, minha mãe...”, fica claro que a identidade de Alice foi sendo formada pelo meio ao longo do tempo e que se assemelha à identidade de seus pais. Entretanto, mesmo a personagem não querendo ‘ser assim’, o fato é que a formação de sua identidade se dá “através de processos inconscientes” (HALL, 2006, p. 38).

Nestas condições, como a própria Alice diz, ela vai tentando sobreviver. Conforme analisa Hall (2006), “[a] perda de um ‘sentido de si’ estável é chamada, algumas vezes, de deslocamento ou descentração do sujeito. Esse duplo deslocamento – descentração dos indivíduos tanto de seu lugar no mundo social e cultural quanto de si mesmos – constitui uma ‘crise de identidade’ para o indivíduo” (p. 9).

Ao mesmo tempo em que Alice encontrava-se deslocada, ela tentava encontrar em outros colegas de aula indícios de deslocamentos ou aceitação. Ela descrevia, por exemplo, Tomás como “um menino que também não costumava falar com os outros, porque é ruivo, intensamente ruivo com um milhão de sardas, e isso gera um monte de apelidos e implicâncias [...]” (p. 22), e depois o comparava a si mesma, que também tinha “um cabelo ridículo” (p. 22).

Entretanto, em meio a essas personagens que aparentam insegurança frente as suas identidades, surge Laura. Segundo a descrição de Alice, “é fácil querer ser amiga de

Laura: ela responde com um A estrelinha à grande tríade da popularidade, ser bonita, ser loira e ser rica. Também é uma dessas crianças que os adultos costumam achar adoráveis [...]” (p. 24). Nesta descrição, Alice deixa transparecer que não há nada de errado com Laura, que possui todas as características necessárias para ser considerada uma pessoa normal.

Na realidade, a família de Alice se encontra em uma posição – imposta – de isolamento, justamente porque a sociedade não se mostra de acordo com as diferenças de identidades. De acordo com Silva (2000, p. 9), “a identidade é marcada por meio de símbolos”, sendo que estes, não são compartilhados, da mesma forma, pela família de Alice e pelas pessoas que os cercam. Silva (2000), ainda evidencia o raciocínio segundo o qual

[a]s identidades são fabricadas por meio da marcação da diferença. Essa marcação da diferença ocorre tanto por meio de sistemas simbólicos de representação quanto por meio de formas de exclusão social. A identidade, pois, não é o oposto da diferença, a identidade depende da diferença. (SILVA, 2000, p. 39-40).

Cabe aqui, exemplificar com o trecho em que Laura pede cigarros à Alice: “- Ei, você não acha que podia conseguir uns cigarros pra gente experimentar?, - Ahn?, - Os seus pais fumam, não fumam?” (p. 39). Conforme analisa Silva (2000, p. 12), “[e]xiste uma associação entre a identidade da pessoa e as coisas que uma pessoa usa”. Laura tinha muita vontade de fumar e sabia que nem com a sua família, nem com os vizinhos e conhecidos conseguiria cigarros. Ela que conhecia a família ‘diferente’, ‘esquisita’ e um tanto ‘liberal’ de Alice, viu como solução pedir alguns cigarros para a nova amiga, pois com certeza seus pais e, até mesmo ela, deveriam fumar.

Após este episódio, onde Laura pede cigarros para Alice, elas e Tomás tornam-se amigos e passam a se encontrar na pracinha de sua rua. Alice sempre rouba de sua mãe um cigarro ou um naco de maconha para levar para sua nova amiga. Aliás, agora que Alice se sente tão amiga e íntima da popular Laura, ela não se sente mais tão diferente dos outros. A única coisa que ainda lhe incomoda é a sua casa.

Uma casa que chamava a atenção dos vizinhos e curiosos. A casa tinha o formato de uma caixa, um formato estranho mas, segundo a descrição, era confortável. O único problema que agora assolava Alice também parecia se encaminhar para o fim. Kowalski, que “criara tantos projetos arquitetônicos que foram rejeitados” (p. 47) havia morrido, mas deixado a casa-caixa “como a sua grande obra” (p. 46). “Alice poderia sentir orgulho da Caixa, orgulho finalmente no lugar da vergonha de infância, mas nisso já havia perdido o lar para a memória de Kowalski, para os universitários, para os especialistas que viam o que ela não podia ver” (p. 51).

A vida de Alice começava a tomar novo rumo, “com os anos tive orgulho dos meus pais, ao menos por serem capazes de bancar as suas diferenças até as últimas consequências” (p. 47). Longe das preocupações acerca de sua aparência, dos costumes de sua família e de sua excêntrica casa, ela vai para Paris cursar Arquitetura. Quem lhe faz companhia é o seu inseparável amigo Tomás.

Tudo se passava da melhor forma possível até a mãe de Alice lhe avisar que Laura havia se matado. Sem pensar muito, ela e Tomás voltam para o seu local de origem, lembrando a infância e refletindo “como é que a Laura podia ter tanta dor e sem a gente ter visto que era assim tanta a ponto de” (p. 56). Laura teve que se suicidar para que seus amigos percebessem que desfrutar de poderes aquisitivos, ter uma ‘boa aparência’, se relacionar bem com todos, não significava, necessariamente, ‘ser normal’, pois que os sentimentos e pensamentos da menina, no final, não foram nada normais.

Toda essa discussão acerca da identidade só comprova que estudar alguns conceitos referentes a ela simplesmente não dão conta da grande complexidade do tema, levando-se em conta as suas mais variadas formas e modos como elas podem ser construídas, que vai da esfera pessoal até a global. O estudo da identidade se torna possível através da análise de vários fatores, como a sexualidade, a nacionalidade, a raça, a religião, as tradições, e tantas outras coisas mais. Todavia, na análise deste conto aborda-se, especificamente, os diferentes costumes de uma família com relação as pessoas com quem convivem.

A história do conto propõe a reflexão de como uma sociedade impõe, de certo modo, modelos que devem ser seguidos para que haja uma aceitação. Alice e Tomás, no início, parecem não se encaixar nesses moldes prontos. Na verdade, é tudo uma questão de diferenças, que culminam, inicialmente, no rejeitamento que tem como causa os diferentes costumes. Numa sociedade na qual, pelo menos as aparências contam, uma família que se veste de forma diferente, mora em uma casa diferente e tem hábitos diferentes das demais pessoas que compartilham o mesmo espaço, logo é considerada diferente, estranha.

E é nesse mundinho deslocado que Alice cresce e vai formando a sua identidade. No percurso encontra gente como ela, o Tomás. Também conhece Laura, a menina perfeição. No decorrer dos anos muitas coisas mudam. Alice e Tomás se tornam conscientes de quem são e se sentem iguais aos outros. E Laura, que deste sempre esteve moldada segundo os padrões da sociedade, assumindo posturas impostas - pelo menos na aparência - parece não saber quem é, pra que veio ao mundo. Ela até acaba se identificando com seus novos amigos, começa fumar,

mas longe do olhar - com certeza - reprovador dos pais, da sociedade. Mas, infelizmente, a menina não conseguiu conviver com essas angústias, encontrando a solução só mesmo na morte.

Abstract: This work presents a study that has for objective to analyze as the identity concepts are inserted in the story *A Caixa* (2008), by Carol Bensimon. The subject of the identity has been approached in several ways in the literary scope, showing that its formation also happens besides global and national scales, in the 'local' and 'personal' levels. Thus, firstly, an wide-ranging view of the several concepts of identity will be exposed based on studies of some theoretical of subject, as the Jamaican Stuart Hall besides Tomaz Tadeu of Silva. Proceeding with an approach about literary aspects of the story *A Caixa*. Finally, we have as the main analysis object the characters Alice, Tomás and Laura and the identities in transformation and construction will be exposed and analyzed.

Keywords: Identity. Identity crisis. *A Caixa*.

Referências

BENSIMON, Carol. A caixa. In: _____. *Pó de parede*. 2. ed. Porto Alegre: Não, 2010.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu Silva. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Rio de Janeiro: Vozes, 2000.

Um olhar sobre a representação da imagem e construção identitária do negro no conto “The Gully”, de June Henfrey

Viviane C. Marconato Stringhini*

Resumo: O presente trabalho busca analisar o conto “The Gully”, de June Henfrey, valendo-se dos pressupostos da imagologia, área específica da Literatura Comparada que busca investigar a imagem literária. Através das imagens pode-se estabelecer relação entre o Eu e o Outro, resultante de distância significativa entre duas realidades culturais, que revelam e traduzem espaços ideológicos distintos. Para a realização de tal análise, tem-se como referencial Álvaro Manuel Machado e Daniel-Henri Pageaux, os quais concebem a imagem como uma linguagem sobre o Outro, que retoma uma realidade à qual qualifica e simboliza. O estudo das imagens desse conto permitirá mostrar, brevemente, o papel classificatório da identidade cultural. A narrativa, parte da coletânea *Coming Home*, a qual tem seus contos centrados na diáspora africana no Caribe, representa situações vividas pelos personagens no período escravocrata.

Palavras-chave: Diáspora. Identidade. Imagem. June Henfrey. Negro.

A escravidão representa um dos mais cruéis atentados contra a dignidade humana. Diferentes formas de castigos impostos pelos senhores-de-escravo - a prática do açoite, das correntes, do tronco, das algemas, do ferro em brasa, o abuso sexual, a prostituição, entre outros - contribuíram para produzir um ser humano subordinado, o escravo negro, humilhado por outro ser humano, o branco, que implantou um discurso de superioridade. Tal hierarquia gerou não só uma degradação física, mas também, espiritual e moral. Segundo Frantz Fanon, “a violência colonial não tem somente o objetivo de garantir o respeito desses homens subjugados; procura desumanizá-los” (FANON, 1979, p. 9).

“The Gully” faz parte da coletânea *Coming Home and Other Stories* publicado em 1994, após a morte de sua autora, a barbadense June Henfrey. O conto é composto por duas partes, *Quashebah* e *I-Malachi*, porém se analisará aqui apenas a primeira, que está ambientada no período escravocrata, no Caribe, onde o negro era usado como mão de obra nas *plantations*, sobretudo na agricultura. Embora em contextos históricos diferentes, as duas partes do conto têm um ponto em comum, a constante busca de um lugar onde se possa sentir protegido, livre, um lugar só seu: a caverna (*the gully*).

Este conto apresenta uma riqueza de imagens que permite analisá-lo no âmbito da Imagologia; tem-se como referencial teórico os estudos de Álvaro Manuel Machado e Daniel-Henri Pageaux. Para ambos, a imagem pode ser vista como uma representação, uma vez que ela está relacionada à semiologia, desempenhando uma função signo. Nesse contexto, o estudo da relação entre o Eu e o Outro transforma-se em inquérito sobre a “consciência enunciativa”, isto é, o que o Eu diz do Outro, através das imagens. June Henfrey utiliza várias

* Mestranda em Letras, URI, Campus de Frederico Westphalen.

metáforas que enriquecem a narrativa do conto “The Gully”, dentre as quais se analisa a significação da concha, da noite, do sangue, do tempo, da vegetação, da terra, da água e das raízes.

Inicialmente, a narrativa se desenvolve em torno da protagonista Quashebah, que muitas vezes é forçada a se sujeitar às vontades de Blackett, o senhor-de-escravos da fazenda. A jovem escrava negra não aceita essa exploração do branco, ou seja, ao contrário das outras escravas submissas e sem esperanças, opõe-se a condição de objeto descartável. Diante disso, ela enfrenta diversas situações de dor, exaustão, revolta, aborto, devaneios para poder continuar vivendo de acordo com a sua consciência, sempre em busca de, pelo menos, momentos de liberdade, os quais ela só consegue encontrar na caverna.

A imagem da concha é usada para descrever as situações em que a escrava buscava uma forma de refúgio e proteção. No momento em que era forçada a permitir que Blackett se apropriasse do seu corpo, ela conduzia seu pensamento para longe dali. Nesse contexto, descreve-se o corpo como uma concha que meramente serve de invólucro a seus pensamentos. Essa concepção permite à escrava perceber o corpo como um não-eu, separado de sua real essência levando-a a uma desvinculação que lhe permite sobreviver à humilhação de uma possessão brutal e não desejada já que, ao separar-se do invólucro, deixa também de lado o ato agressor:

When Blackett had first forced her, she had lain under him mute and hurting, separating herself from her body and from the business that Blackett was doing. Every time after that she had done the same, and had managed to will her spirit away, leaving the shell of her body behind (HENFREY, 1994, p. 27)¹.

Bachelard, em seu livro *O novo espírito científico; A poética do espaço*, associa a figura da concha a um lugar de morada, a uma casa, a uma caverna, um lugar de proteção, enfim, no qual estão “alojados” o inconsciente e as lembranças do indivíduo (HENFREY, 1994, p. 27). Assim, a concha é o invólucro do corpo, como a casa é o lugar do abrigo, Na imagem empregada, a concha não está representando uma proteção ao corpo de Quashebah, pois ela não podia evitar esse abuso diante da situação na qual vivia. Proporciona, porém, proteção e segurança para sua alma, constituindo-se em invólucro protetor para a dimensão emotiva e volitiva da escrava.

Quando Quashebah fica inerte aos prazeres do senhor-de-escravos, ela abandona a concha, o seu corpo, podendo se fazer aqui uma relação da metáfora da concha vazia e do

¹ Quando Blackett a tinha forçado, ela se deitou em baixo dele muda e ferida, se separando do seu corpo e do que Blackett estava fazendo. Depois, toda vez ela fazia o mesmo, e tinha conseguido fazer o seu espírito ir embora, deixando a concha do seu corpo atrás.

ninho vazio, que sugere devaneios de refúgio, segundo Bachelard (BACHELARD, 1988, p. 179). Inicialmente, a imagem do ninho é de uma morada quente e terna para o *pássaro*, uma casa de vida, que também está associada à imagem de descanso e tranqüilidade. Essa imagem desencadeia no indivíduo o *devaneio da segurança*, originando seu instinto de confiança no mundo, dando uma idéia de refúgio absoluto. Em seu poder onírico, a casa é um ninho no mundo onde não existe a experiência da hostilidade e da agressividade (Ibidem, p. 169-177).

Portanto, diante do processo de animalização ao qual a escrava estava submetida, distanciar seu pensamento da brutalidade intrusiva do senhor é a forma que ela encontrou para manter a sua dignidade intocável. Através do sonho e da imaginação ela poderia ter o ninho que quisesse, evitando a realidade perversa à qual estava presa.

Quasebah relembra quando ela e outras meninas da sua idade foram capturadas e levadas ao “big boat” que as transportou da África à América. Lá também sofriam exploração sexual; vem-lhe também à mente a imagem do corpo esquecido de uma mulher morta, apodrecendo e cheirando mal. Esta alusão aos navios negreiros salienta a exploração, abuso e aniquilamento da dignidade humana. Com respeito a isso, salienta-se que, ainda comentando a imagem da concha, Bachelard elenca como uma das dialéticas por ela simbolizadas, a do ser livre e do ser acorrentado (Ibidem, p. 181).

Quashebah, para sobreviver a essa realidade, se “fechava na sua concha”. Segundo Bachelard, “ao conservar-se na imobilidade de sua concha, o ser prepara explosões temporais do ser, turbilhões do ser” (Ibidem, p. 182). Dessa forma, a escrava se mantinha na concha auto-“algemada” para se manter longe da dor, da exaustão e do desespero pois ela sabia que não podia lutar contra a superioridade estabelecida pelo branco.

É ainda como estratégia para escapar à violência e arbítrio do senhor branco que Quashebah encontra na caverna um lugar para si, livre do olhar do Outro. Nesse espaço ela tinha o controle, pois era o seu lugar, o seu ninho onde ela retornava sempre que se sentia cansada ou quando seu espírito ameaçava ser quebrado por tantas chicoteadas. Lá, ela não precisava ficar inerte e nem abandonar a sua concha e separar a sua alma do seu corpo. Ao contrário, era o único lugar no qual ela podia ter liberdade não só para se movimentar ou para sonhar, mas para ser ela mesma. Nesse sentido, a caverna torna-se invólucro para a sua essência, o alimento para a sua alma, o seu espaço protegido, o seu mundo.

A escrava descobre o seu local de refúgio numa noite chuvosa, quando opta por fazer um aborto, levando consigo plantas e medicamentos feitos pela velha Mercy e que funcionavam muito bem. Nessa noite, tentaria expulsar do seu corpo algo que a fazia se sentir

suja e abusada, impossibilitando-a de amar aquela criança. “She did not want this child. She would not be able to love it, to feel it as hers. It was Blackett’s and his alone. [...] Her true self played no part in the rough couplings which left her feeling soiled and abused” (HENFREY, 1994, p. 28)².

A imagem da noite conduz a uma reflexão para perceber a simbolização do espaço. De acordo com Luís Pellegrini, a noite está relacionada com o princípio passivo ou feminino e com o inconsciente. O Deus grego Hesíodo deu-lhe o nome de “mãe dos deuses”, por acreditar que a morte e a escuridão precediam à criação de todas as coisas. Assim, como o elemento água, a noite expressa as ideias de fertilidade, potencialidade e germinação, além de ser um estado de antecipação, porque, embora escura, contém em si a promessa de um dia luminoso (PELLEGRINI, 1995).

Ironicamente, pode-se dizer que a noite, no conto “The Gully”, está relacionada à morte, solidão, reflexão e tristeza. Quashebah escolhe justamente esta parte do dia para o ato abortivo, porque precisava ficar completamente sozinha para suportar o sofrimento e a dor da perda de um filho, pois também significava a morte ao seu sonho de ser mãe. Essa dimensão da noite no conto relaciona-se, assim, aos aspectos ressaltados por Michael Ferber, o qual a relaciona ao silêncio, solidão, adormecer, sonhos, brilho da lua.

Da mesma forma, faz-se importante atentar à imagem da chuva, não apenas como um elemento que constitui um cenário, mas para o seu papel de representação numa linguagem simbólica. A chuva, para Michael Ferber, além de fertilidade, representa sofrimento, regeneração, limpeza, um símbolo relacionado aos momentos infelizes da vida. Por outro lado, também é a cura para a sede ou aridez espiritual para o deserto (FERBER, 2007, p. 165). De acordo com os hebreus, gregos e romanos, os deuses se manifestavam nos céus por meio dos trovões e relâmpagos. Na origem latina, podem representar revelação, associando os flashes de relâmpagos a alguma coisa que é quebrada pela magia; a escuridão da noite estaria vinculada ao mal, ao pecado, ao perverso, ao esquecimento, à ignorância, à mentira, à falsidade (FERBER, 2007, p. 115).

Quando ela escolheu essa noite chuvosa, não foi apenas pensando que o trabalho no campo seria liberado mais cedo, mas porque com a água da chuva talvez pudesse se livrar da sujeira e da culpa que sentia carregar. Pode-se sentir a dificuldade da escrava em atravessar os

² Ela não queria essa criança. Ela não seria capaz de amá-la, senti-la como sua. Era apenas de Blaackett. Seu verdadeiro eu não participou desse acoplamento violento que a deixou se sentindo suja e abusada.

campos molhados e pesados, ao mesmo tempo em que enfrenta com coragem o desconhecido, procurando por um lugar seguro.

Além disso, todo sofrimento pelo qual estava passando talvez pudesse ser levado com a água da chuva sem deixar rastros. Ao encharcar o seu corpo as águas inundariam o seu espírito de pureza e o hidratariam, mantendo-o vivo. Tentando correr sob a terra molhada, ouvia o barulho dos trovões no céu e a luz de seus flashes apontava para ela, como se os deuses acusassem o seu pecado. [...] The early falling darkness was pierced by occasional flashes of blue lightning and distant thunder could be heard. [...] (HENFREY, 1994, p. 29)³.

Quashebah apesar da escuridão, reconhece que não está mais nas *plantations* quando começa a tropeçar em terreno pedregoso e a sentir a presença de arbustos, pois a sua infância na África lhe desenvolveu um reconhecimento de mundo. Ela percebe que na direção do vento está quase seco e numa fissura da rocha se deita para descansar e esperar a noite passar. Nesse ínterim, nota-se que ela sai do molhado para o seco, dos campos para as pedras, para de correr para descansar e esperar, sai das *plantations* para um lugar em que ela possa se identificar e lembrar da sua infância na África. Ao sentir-se livre, sente-se como um ser humano completo de corpo e alma, onde a imagem da concha não remete um invólucro apenas a sua alma, em todo o seu corpo. Aquele lugar representa a África, por isso lhe dá tranqüilidade para sair do seu clausulo e dormir em paz com a esperança de um novo dia, pois não está mais em território de domínio branco.

[...] She knew she was off the plantation when the cane gave way to grass and she began to stumble over rocky ground. [...] Feeling her way, since it was too dark to see very much, and with that heightened sense of the outdoor world which her African village childhood had developed in her, she came upon a rocky outcrop overhung with bushy shrubs. On examination, it proved to be almost completely dry on its leeward side and there, in a cleft in the rock face, she lay down to rest and await the thinning of the darkness. She slept, and when she awoke in the wan light of early foreday morning, the rain had ceased completely [...] (Ibidem, p. 30)⁴.

Ao acordar sentia-se mais animada e notou que a terra que era livre de água corrente parecia estar entrecruzada de riachos. Pegou um pouco de água e inhame e foi à procura de um lugar mais arborizado e de terreno quebrado, para que pudesse realizar o aborto.

³ A queda precoce da escuridão foi atravessada por flashes ocasionais de relâmpagos azuis e distantes trovões podiam ser ouvidos. [...]

⁴ [...] Ela sabia que estava fora da fazenda quando a cana dava lugar a grama e ela começou a tropeçar em terreno pedregoso. Sentindo que era muito escuro para enxergar, e que aquele intensificado senso de mundo que a sua infância no povoado africano lhe tinha desenvolvido, ela veio sobre uma rocha com vegetações espessas. Ao examinar, percebeu que estava quase completamente seca, numa fissura da rocha ela deitou para descansar e esperar a escuridão. Ela dormiu, e quando ela acordou na luz pálida da manhã seguinte, a chuva tinha cessado completamente. [...]

Felizmente ela descobre a caverna, cuja entrada era uma grande cova parcialmente encoberta por arbustos com suas raízes e árvores frutíferas. A mulher escrava se sente acolhida, pois ao caminhar pelo seu interior encontra um amplo aposento com galerias saindo de todos os lados, além de árvores frutíferas que ela reconhecia muito bem.

Sendo assim, ocorre uma identificação com a caverna associando-a com o seu país de origem, passando a desfrutar a sensação de liberdade tão sonhada. É neste instante em que ela percebe segurança no ambiente, começa a sentir os efeitos dos remédios de Mercy. O processo do aborto se iniciava, as dores estavam começando e o sangue lhe escorria.

[...] a land was normally free of running water suddenly seemed to be crisscrossed by streams. [...] Rousing herself and pausing only to take a bite of yam and a mouthful of water scooped from a shallow depression on the topside of the rock, she set off in the hope of finding a more wooded and broken terrain. [...] Before it was fully light, she had reached a landscape of small gullies and caves, [...] The main gully when she found it was a stroke of luck. Its entrance was a large pothole partly concealed by the branches of trees whose roots were below, in the gully. [...] she found herself in a wide natural chamber, [...] with galleries leading off from either side. [...] among the abundant trees and bushes there were some whose fruit she knew to be edible. They strengthened her sense of being welcomed and protected by the gully, despite the pains she was now feeling (Ibidem, p. 31)⁵.

A imagem do sangue permite uma reflexão diante dos seus significados, os quais são destacados por Michael Ferber: vida, afinidade, ancestralidade, sacrifício, coragem (FERBER, 2007, p. 29-30). Todos eles podem ser aplicados à cena vivida pela escrava, pois a sua coragem em sacrificar uma vida e o seu desejo materno é um exemplo de sua fidelidade à sua integridade e dignidade. As árvores frutíferas, os arbustos, as raízes simbolizam família, nação, tradição cultural (Ibidem, p. 219). O reconhecimento das frutas pela protagonista, a sua sensação de bem-estar, galerias saindo de todos os lados se faz pensar que na caverna a protagonista encontra a sua identidade cultural, a sua África na qual era livre.

Quashebah viveu essa liberdade durante um mês, pois a fome a fez retornar para a fazenda. Chegando lá percebeu que durante todo aquele tempo estava sendo procurada e foi cruelmente castigada. As centenas de chicoteadas, as quais Blackett fez questão de lhe dar, deixaram sua pele em carne viva. Porém, não revelou o seu esconderijo e sufocou seus gritos

⁵ [...] uma terra que era normalmente livre de água corrente de repente parecia estar atravessada por riachos. [...] Sentindo-se animada e parando apenas para pegar um pouco de inhame e um gole de água escavado a partir de uma depressão rasa no lado de cima da pedra, ela partiu na esperança de encontrar um terreno mais arborizado e quebrado. [...] Antes que ficasse completamente claro, ela alcançou uma paisagem de pequenas cavernas e barrancos. [...] Quando ela descobriu a principal caverna foi uma grande sorte. Sua entrada era uma grande cova parcialmente encoberto por galhos de árvores, cujas raízes estavam em baixo, no barranco. [...] ela se encontrava numa grande sala natural, [...] com galerias saindo de todos os lados. [...] entre as árvores e os arbustos abundantes havia alguns cujos frutos ela sabia que eram comestíveis. Eles reforçaram o seu senso de acolhimento e proteção pela caverna, apesar das dores que agora estava sentindo.

de dor a cada chibatada. Nesse instante, fecha seus olhos, abandona a sua “concha” e começa a sonhar. Imagina estar casada com um homem com quem ela gostaria de estar, de ter um filho e uma casa para compartilhar o frio da noite, embora soubesse ser impossível acontecer. Só em pensamento ela poderia fugir daquela brutalidade, só através do imaginário o seu mundo poderia mudar.

O tempo passou e esta cena se repetiu, pois ela ficou grávida, involuntariamente, muitas vezes e no momento em que ela se sentia cansada e com necessidade de alimentar a sua alma, fugia para o seu lugar de refúgio. Mas chegou um momento em que ela não tinha mais forças para correr e escalar as paredes da caverna sentia-se exausta e velha, apesar dos seus trinta anos de idade. Contudo, ela continuava a visitá-la em pensamento e podia sentir o cheiro da terra, ouvir o barulho da água quando pressionava seu ouvido nas paredes da caverna e o som do mar numa concha. Ela adoraria morrer na caverna, todavia temia revelar esse desejo, pois o segredo que ela tinha guardado por toda a sua vida seria descoberto.

Com o conto “The Gully”, percebe-se a luta e o sofrimento de Quashebah por não querer aceitar as imposições do Outro, ou seja, estava sempre defendendo o seu Eu, pois não queria deixar que o olhar do Outro influenciasse na construção da sua identidade, enfraquecendo-a ou a desvalorizando. Diante das condições de animalidade e exploração em que era submetida, somente o devaneio lhe permitia uma autovalorização. Os símbolos identificados nesta narrativa permitem associar à imagem da protagonista, de modo que se possa perceber a imagem literária presente no texto.

Através do símbolo da noite se tem uma imagem de uma mulher que luta sozinha pela sua dignidade, associada a uma tristeza e sofrimento por não ser livre para sonhar. Ao sangue é atribuída a sua coragem em enfrentar todos os obstáculos e, apesar dos sacrifícios pelos quais tem enfrentado não permite que a sua identidade seja violada. Com a água ela não deixa sua alma sedenta, além de ser uma forma de livrar-se de toda aquela sujeira a qual era submetida. Terra, vegetação e raízes estão ligadas ao sonho de Quashebah em preservar sua nacionalidade, a sua luta pela liberdade, a qual realmente sentiu quando vivia no seu país de origem e que depois encontrou na *gully*. A caverna era a sua concha habitada de corpo e alma, pois lá se sentia livre, como na sua África.

Abstract: This paper analyzes June Henfrey’s short story “The Gully”, relying on the assumptions of Imagology, the specific area of Comparative Literature which investigates the literary image. Using images, it is possible to establish the relationship between the Self and the Other as a result of significant distance between two cultural realities, that reveal and reflect different ideological spaces. In order to conduct such analysis, Álvaro Manuel Machado and Daniel-Henri Pageaux’s imagological research is taken into consideration. The authors have conceived the image as a language on the Other that recaptures a reality to which it qualifies and symbolizes. The study of images of this narrative will briefly show the classificatory role of cultural identity. The narrative is

part of the collection *Coming Home* whose short stories focus the African Diaspora in Caribbean, representing situations experienced by the characters in the slavery period.

Keywords: Black. Diaspora. Identity. Image. June Henfrey.

Referências

BACHELARD. *O novo espírito científico: a poética do espaço*. São Paulo: Nova Cultural, 1988.

FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Trad. José Laurênio de Melo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

FERBER, Michael. *A Dictionary of Literary Symbols*. Cambridge: University Press, 2007.

HENFREY, June. *Coming Home and Other Stories*. London: Peepal Tree Ltd, 1994.

MACHADO, Álvaro Manuel; PAGEAUX, Daniel Henry. *Da literatura comparada à teoria da literatura*. Edições 70.

PELLEGRINI, Luís. Dicionário de símbolos exotéricos. *Revista Planeta*, São Paulo, Suplemento especial, Empresa de Comunicação Três Editorial Ltda, ed. 270, mar. 1995.

**CULTURAS, DISCURSOS E
EDUCAÇÃO**

Linguagens que se entrelaçam em A galinha que criava um ratinho

Clair Fátima Zacchi*

Resumo: *A galinha que criava um ratinho*, de Ana Maria Machado, é um texto literário que estabelece o entrelaçamento entre o texto propriamente dito, as ilustrações e o projeto gráfico, denotando, desde o início da narrativa, o diálogo da linguagem nesses três níveis. O objetivo do trabalho é analisar como esse entrelaçamento/diálogo acontece na obra, bem como analisar as várias funções que a ilustração pode ter, além do ornar e elucidar. A narrativa compõe-se, aparentemente, de uma história simples – uma galinha e um galo que criavam um ratinho – mostrando-se bem ao gosto do leitor infante/juvenil. Ao mesmo tempo, uma narrativa que pode provocar o estranhamento pelo modo como apresenta o entrelaçamento do texto, das ilustrações e do projeto gráfico sem, no entanto, comprometer o lúdico do texto. A análise aqui proposta pretende, também, democratizar a leitura literária de modo geral e, sobretudo da obra, considerando a relevância da autora no cenário da literatura - Nobel de literatura infantil - e circular no espaço escolar por meio de suas obras. Nossa experiência como pesquisadora, docente da disciplina de Literatura Infantil em licenciaturas e da Educação Básica, aponta para a necessidade dessa democratização. Isso se justifica, em certa medida, porque o gênero literário, na maioria das vezes, é usado como pretexto no espaço escolar, seja no modo como é trabalhado, seja no modo como figura no livro didático. Nesse sentido, olhar para o texto literário como texto estético e lúdico parece-nos necessário. E é dessa perspectiva, também, que apresentamos uma leitura de *A galinha que criava um ratinho*.

Palavras-chave: Linguagens. Entrelaçamento/diálogo. Literatura infante/juvenil. Escola.

Toda boa história é, está claro, uma imagem e uma ideia, e quanto mais estiverem
entremeadas melhor terá sido a solução do problema.
Henry James, Guy de Maupassant

Introdução

Vamos começar pelo início. A frase pode parecer redundante, mas é do início mesmo que queremos iniciar, ou seja, pela capa e pelo título: *A galinha que criava um ratinho*. A conotação positiva, tanto do texto – galinha que “criava” um ratinho – quanto da imagem – uma “enorme” galinha amarela que aconchega o pequeno rato – já evidencia seu caráter lúdico. Essa conotação positiva do texto está, sobretudo, nas palavras *criava* e *ratinho*, que assumem um significado especial. A palavra *criava* pelo sentido que enseja – criar, cuidar, tomar conta – e a palavra *ratinho*, no diminutivo, denotando carinho e ao mesmo tempo aquele que precisa do cuidado. A imagem é toda carinho e aconchego.

Nesse sentido, o fato de uma galinha criar um ratinho, o que poderia, em um primeiro momento, causar estranhamento, é apagado pelo texto e pela imagem – representados por ilustrações bastante simples; seu suporte é o desenho, feito de poucos traços, por sua vez finos, sem pretensões técnicas, mas uma obra infinitamente bem ilustrada, ou seja, o que podemos chamar de ilustração ao nível da linguagem. E, embora a imagem da galinha tome

* Professora da Universidade do Oeste de Santa Catarina e membro do grupo de pesquisa Literatura: olhares, percursos, intersecções.

boa parte da capa, o olhar infantil consegue abarcar o todo pela simplicidade de suas formas, e, de “cara”, percebemos o entrelaçamento do texto, das ilustrações e do projeto gráfico.

A obra como um todo entrelaça ilustração e texto escrito em uma harmonia e equilíbrio perfeitos. A escritora Ana Maria Machado¹ e a ilustradora Mariana Massarani² em um jogo de “mostra e esconde”, seja pelo projeto gráfico, seja pelo texto, constroem uma história simples e curiosa. E nesse sentido, diferentemente de alguns livros ilustrados, *A galinha que criava um ratinho* entrelaça esses elementos sem que um empobreça o outro.

Muitas vezes o leitor é levado a ler/olhar o texto narrativo somente pelas suas ilustrações, ou como diria Amarilha (2001)³, a escola muitas vezes assume a “pedagogia do visual”, no sentido de que na escolha e na indicação de livro de literatura há uma forte tendência pela imagem. No caso do texto de Machado (2004) e das ilustrações de Massarani, o diálogo entre ambos se estabelece, porque o texto sempre mostra algo que a imagem esconde, e o fio narrativo acontece nesse entrelaçamento, o que instiga o leitor, sobretudo o infantil, a querer ler o texto ou ouvir/saber o que ele diz.

1 Texto-ilustração: linguagem que conta a história

A autora começa a narrativa de um modo peculiar, característica que se faz presente em seus textos. Conversa com o leitor convidando-o a ouvir uma história contada pela mãe que foi contada pela avó: “[...] quando eu era pequena, assim como você, minha mãe me disse [...] me contou a história [...] que minha avó contou pra ela e eu vou contar pra você” (MACHADO, não paginado, 2004). Assim, Machado (2004) mostra ao seu leitor/ouvinte o “era uma vez” como algo que se passa de geração para geração, como histórias são contadas e mantidas na memória. É o “clima” fantástico do transportar-se do mundo real para o mundo da imaginação.

Ao adentrar na história propriamente dita, deparamo-nos com várias imagens, em uma sequência de ações: galo e galinha alimentando, dando banho, contando histórias, brincando com o ratinho. Há, nessa “cena”, personagens personificados que representam uma família: um galo e uma galinha que tomam conta de um ratinho adotado por eles, uma vez que não tinham pintinhos e “como queriam ter muitos filhos, pegaram um ratinho para criar” (MACHADO, não paginado, 2004). O texto-imagem representa, a um só tempo, segundo

¹ Ana Maria Machado é escritora de literatura infanto/juvenil, membro da Academia Brasileira de Letras e ganhadora do prêmio Hans Christian Andersen, o mais importante prêmio internacional do gênero.

² Mariana Massarani é artista carioca e já ilustrou mais de cem livros infantis. A graça e criatividade de seus traços lhe garantiram participação em importantes mostras internacionais de ilustração.

³ Dados obtidos por meio de pesquisa realizada pela autora com professores e salas de leitura.

Camargo (1999), a significação denotativa e conotativa – o ser que a imagem representa e como representa, respectivamente.

Denotativamente, temos aí o galo representando o pai; a galinha, a mãe; o ratinho, o filho. As ações ilustradas antecipam o texto e mostram *como* são representados os personagens. Ou seja, é possível fazermos as associações que as imagens sugerem de pai, mãe e filho. A mãe, uma galinha amarela, gorda, no seu sentido carinhoso, como aquela que abarca todo o cuidado e carinho. O galo auxilia nessas ações peculiares à mãe. Nesse sentido, temos as representações denominadas conotativas e denotativas de Camargo (1999, grifos do autor):

A significação global de uma imagem abrange significados *denotativos* e *conotativos*: os primeiros referem-se ao ser que a imagem representa, enquanto os significados conotativos referem-se a associações sugeridas pela imagem. Os significados denotativos decorrem principalmente da função representativa, enquanto os significados conotativos resultam principalmente do *como* a imagem representa, ou seja, da função estética. [...] os significados [...] decorrem não só de *o que* a imagem representa, mas também de *como* ela o faz.

Cabe destacar, o *como* a imagem representa. A cor do galo é rosa, enquanto a da galinha é amarela. Massarani constrói traços com linhas finas, permitindo a visualização como um todo. O bico, as asas, a crista... mantêm-se sempre iguais. Há uma correspondência similar, um diálogo harmonioso entre denotação e conotação (ser e como ser). A confluência está, também, nas páginas, que se juntam para formar o conjunto de texto-imagem. A ilustradora capta e mostra por meio das imagens o que o texto diz ou quer dizer e, nesse sentido, os sentimentos dos personagens podem ser vistos; falas podem ser imaginadas.

Na sequência, texto e imagem mostram a casa na qual mora a família e a galinha com a louça sobre as costas, dirigindo-se ao rio para lavá-las. É representado o espaço externo, no qual se encontra a galinha, ocupando grande parte das páginas, enquanto o galo e o ratinho estão no espaço interno, mais precisamente na janela. O texto traz uma informação adicional à imagem: “A raposa anda pelas redondezas”, e, nesse caso: “- Não abram a porta sem saber quem é” – recomendou a galinha. Aqui, temos o elemento “complicador”, aquele que indica que poderá acontecer alguma coisa; é o início da complicação da narrativa.

A página seguinte ilustra o interior da casa em uma cena cotidiana. Nesse espaço, o galo está em primeiro plano e ocupa a página inteira, em sua cor rosa, sentado em uma cadeira de balanço, de óculos, a ler o jornal. É uma imagem que salta aos olhos. Contrastando com o tamanho do galo, no outro lado da página, está o ratinho diante de uma enorme porta, para o seu tamanho, claro! O mesmo contraste da página que figura o galo pode ser percebido no

ratinho ante a porta. Temos aí, conforme Camargo (1999), a hipérbole – os exageros da imagem -, na qual o galo quase “sai” da página. Porém, vale destacar que essa exageração estabelece, harmoniosamente, além do entrelaçamento entre imagem e ser representado, o entrelaçamento do contraste de tamanho do ratinho e da porta da outra página.

A imagem antecipa o texto escrito, mas não o revela. Primeiramente, porque a ilustração pode parecer que o ratinho está tentando abrir a porta para sair, o que não se confirma com a leitura do texto. Ele nos informa que alguém bate a porta, ao que o galo mandou: “- Abre ali, meu filho”. O texto justifica o motivo pelo qual o galo dá a ordem: comeu muito no almoço; sentou na cadeira de balanço; ficou lendo jornal e ficou com moleza, esquecendo a recomendação da galinha. Esse diálogo entre imagem e texto escrito, a um só tempo, possibilitador de antecipações pelo leitor e velado naquilo que de fato acontece, garante o fio condutor da narrativa de um modo muito peculiar a Machado (2004) e muito bem apreendido pela ilustradora. Essa simplicidade aparente, a tentativa de não comunicar, é complexa. É o elemento estético do texto literário, trazendo o leitor para dentro dele. É a imagem também como ausência, o entrelaçamento em todos os níveis da linguagem:

[...] um livro ilustrado, [...] ao nível da linguagem é composto de [...] três sistemas narrativos que se entrelaçam: a) o texto ([...] sua forma, seu estilo, **seu tom, suas imagens, seus motivos, temas**, etc); b) as ilustrações (**seu suporte** [...] e, em cada caso, sua forma, seu estilo, seu tom etc.); c) o projeto gráfico (a capa, a diagramação do texto, **a disposição das ilustrações**, a tipologia escolhida, **o formato** etc.) entre o texto narrativo e as ilustrações. (AZEVEDO, não paginado, 1997, grifos nossos).

O diálogo desses níveis de linguagem se faz presente em todo o texto e, na página seguinte, aparece a raposa, aquela das redondezas, anunciada pela galinha. A imagem toma conta da página, ou melhor, das duas páginas. O uso das duas páginas para apresentar/dispor as ilustrações que compõem a imagem faz parte desse entrelaçamento como se houvesse uma única página. A raposa vermelha, a exemplo do galo rosa da página anterior, parece escapular do espaço das páginas. Porém, o limite das imagens não está no limite da página, assim como não está no limite das palavras ou do próprio livro, ou do texto. Reiteramos que a imagem antecipa o texto escrito, mas não o revela:

[...] as palavras escritas fluem constantemente para além dos limites da página: a capa, e a quarta capa de um livro não estabelecem os limites de um texto, que nunca existe integralmente como um todo físico [...] sua existência repousa na estável corrente de palavras [...] a qual flui do início até fim, [...] no tempo que concedemos à leitura. (MANGUEL, 2001, p. 25).

Nesse caso, nem texto nem imagem existem integralmente como um todo físico, porque vertem para além da leitura primeira. Além disso, dialogam e se complementam,

acrescentando significado à história. A ilustração, e aqui sobretudo a da raposa, novamente concorda com o suporte: “Um desenho simples, feito com poucos traços, sem maiores pretensões técnicas pode ser [...] infinitamente melhor que um desenho rebuscado, [...] mas que em relação ao texto só consegue ser redundante” (AZEVEDO, não paginado, 1997).

O entrelaçamento se completa, ainda, quando, em um primeiro momento, a imagem da raposa “esconde” os demais elementos que compõem a cena: o ratinho encontra-se abaixo do salto dado pela raposa para abocanhar o galo, do qual vemos apenas as asas, os pés e algumas penas que voaram. Agora, o enorme galo da página anterior ficou minúsculo diante da raposa. O texto informa, como o leitor já sabia, que era a raposa e num instantinho deu um pulo e comeu o galo inteirinho de uma bocada só com óculos, jornal, cadeira de balanço e tudo. Assim, podemos verificar que as linguagens se entrelaçam em todos os níveis sem quaisquer redundâncias.

A narrativa continua, e agora o ratinho corre buscar ajuda da galinha. O leitor que não domina o código escrito pode inferir pela expressão de preocupação ou atenção que a galinha dá ao ratinho, quando ele conta o ocorrido. Pela primeira vez o texto está na página esquerda, o que pode denotar a importância, aqui, das informações trazidas por ele e, portanto, em primeiro plano, embora a ilustração ocupe seu espaço. Cabe destacar, que a *personificação* – ao que Camargo (1999) denomina de retórica visual – da galinha é declarada pelo texto escrito: “– Mãe, você, que dá jeito em tudo, vai ter que dar um jeito numa coisa terrível... Contou logo o que tinha havido” (MACHADO, 2004, não paginado, grifo nosso). O sentido conotativo, de associação à figura de mãe dado à personagem, efetiva-se pelo sentido denotativo, ou seja, a representação que tem na narrativa. Além disso, na representação de seu papel de dar “*jeito em tudo*” o texto acrescenta: “pode ser que, se pudesse, a galinha tivesse chorado e arrancado as penas. Mas não dava tempo para fricote” (MACHADO, não paginado, 2004).

Para resolver o problema, a mãe pede ao ratinho que vá para casa correndo pegar sua cestinha de costura e uma garrafa de cachaça. O que a galinha fará com a cestinha de costura e uma garrafa de cachaça? Ao virar a página, as imagens mostram mãe e filho escondidos atrás de uma árvore e, no meio do caminho, a raposa farejando o líquido: “- Oba! Nada como uma pinguinha para ajudar a digestão do almoço...” (MACHADO, não paginado, 2004). As ilustrações mostram um caminho que toma as duas páginas, bem como a paisagem toda – montanhas, beira do caminho... – com tons de verde e amarelo e a raposa vermelha em

destaque. A distância é marcada pelo tamanho da árvore na qual se escondem os personagens que aparecem em tamanho menor.

Na página seguinte, a ilustração mostra a raposa adormecida acostada em uma árvore, o galo soltando penas para todos os lados, a galinha com a tesoura na mão, a cadeira e o ratinho, um pouco mais distante, sobre o cesto da louça, observando o que se passava. O texto conta que a raposa bebeu toda a pinga, ficou bêbada e dormiu. Enquanto isso, a galinha cortou a barriga da raposa com a tesoura e tirou o galo que saiu “com o jornal amassado, os óculos entortados, a cadeira *sem balanço* e sem entender nada resmungou: – Quem foi que apagou a luz de repente?” (MACHADO, 2004, não paginado, grifo do autor). A diagramação e o projeto gráfico, mais uma vez, convergem e, como em toda a narrativa, verificamos a *coerência intersemiótica*, demoninação cunhada por Camargo (1999), como sendo a que toma de empréstimo e amplia o conceito de *coerência textual*. Segundo o autor, *coerência intersemiótica*, como a relação de coerência, é a relação de convergência entre os significados denotativos e conotativos da ilustração do texto.

Os elementos que compõem as ilustrações seguintes e dão seqüência à história incentivam o leitor a saber o que revela o texto escrito: a raposa continua dormindo – agora com uma abertura na barriga –; o galo carrega no bico uma pedra; a galinha, ao lado da raposa, com uma agulha e linha no bico; o ratinho em cima do carretel de linha. “Todos tinham que ajudar. A galinha dava as ordens: - Ponham aquela pedra na barriga dela! Eles puseram. A galinha foi costurando. Bem a tempo porque, a raposa já estava se espreguiçando, com jeito de acordar” (MACHADO, não paginado, 2004). E ela acordou mesmo! E com muita sede:

- Que sede! – reclamou a raposa.
- Acho que aquele galo estava muito velho, está pesando muito no meu estômago... Vou beber água. Ainda tonta de tanta cachaça, foi até o rio. O dia estava quente, ela acabou entrando na água para se refrescar. A pedra pesava muito, foi afundando, e a correnteza foi levando a raposa, levando, levando. Deve estar levando até hoje, se é que já não chagou ao mar... (MACHADO, não paginado, 2004).

Como uma das características da escritora, elementos de textos clássicos são retomados. E, nesse sentido, ativa a memória de leitura do público infante/juvenil e estabelece o diálogo com os diversos níveis de linguagem: outros textos, o perigo – peculiar aos contos nas figuras de bruxas, lobos... –, personagens, imagens, entre outros. “Quando lemos imagens [...] atribuímos a elas o caráter temporal da narrativa. [...] Parafraseando André Malraux, romancista e ministro da cultura francesa no século XX, Manguel (2001, p. 27-28, grifo do autor) coloca que “ao situarmos uma obra de arte entre as obras criadas antes e depois dela,

nós, os espectadores modernos, tornávamo-nos de ‘canto da metamorfose’”, ao que em literatura podemos associar às memórias de leitura.

Quando a narrativa retoma os elementos do perigo – “não abram a porta”; quando aparece a raposa – ou quando soluciona o problema – abrindo a barriga, colocando a pedra –, e a raposa afunda no rio, não há como o leitor infante/juvenil não buscar em sua memória de leitura o conto de Chapeuzinho vermelho. Mas a narrativa existe, agora, pela sua circunstância; existe nesse tempo e compartilha o passado, o presente e o futuro. Para Manguel (2001, p. 28):

Construímos nossa narrativa por meio de ecos de outras narrativas, por meio da ilusão do auto-reflexo, por meio do conhecimento técnico e histórico [...] do engenho. Nenhuma narrativa suscitada por uma imagem é definitiva ou exclusiva, e as medidas para aferir a sua justeza variam segundo as mesmas circunstâncias que dão origem a própria narrativa.

A imagem da raposa que retoma a do lobo, que por sua vez retoma o perigo, não é uma imagem definitiva ou exclusiva, mas uma imagem que dialoga com as memórias de leitura ou torna os espectadores modernos, os leitores de literatura, de “canto da metamorfose”. Ao mesmo tempo, é uma experiência estética pela recepção do texto, pela recepção da imagem e pela associação que cada leitor pode realizar.

Talvez, em contraste com um texto escrito no qual o significado dos signos deve ser estabelecido antes que eles possam ser gravados no papel [...], o código que nos habilita a ler uma imagem, conquanto impregnado por nossos conhecimentos anteriores, é criado *após* a imagem se construir – de um modo muito semelhante àquele com que criamos ou imaginamos significados para o mundo à nossa volta. (MANGUEL, 2001, p. 33, grifo do autor).

As ilustrações e imagens são traduzidas ao leitor, a partir da sua própria experiência. O leitor infante/juvenil, assim como outros leitores, vê aquilo que de algum modo já viu antes e para as quais já possui imagens identificadas. Ao ver a imagem da raposa e as ações dos personagens, amplia o que vê para um antes e um depois, por meio da narrativa, atribuindo às imagens significações inesgotáveis e imutáveis.

Dessa perspectiva, a experiência estética dada pelo entrelaçamento/diálogo dos níveis de linguagem é reveladora de outros tempos, de outras culturas. Metaforicamente, esses níveis – texto, forma e projeto gráfico – são apreendidos pelas circunstâncias de leitura no seu sentido mais amplo.

O que temos na sequência da narrativa é a imagem do galo e da galinha em tamanhos “iguais” pela primeira vez. A personagem-mãe abriga em suas asas o ratinho, seguida do galo. A personificação do galo como pai, do ratinho como filho e da galinha como mulher é dada

pelo texto. Os sentidos conotativos e denotativos, em uma relação do *que* e do *como* representam, são retomados no final do texto. “O galo aprendeu que **pai** não tem que ficar mandando **filho** fazer as coisas só porque ele está com preguiça de levantar. Um dia a **mulher** pode não estar por perto para dar um jeito e ele pode se dar muito mal” (MACHADO 2001, não pag., grifos nossos).

Cabe destacar que o texto traz, agora, a galinha como **mulher que dá um jeito**. Em passagem anterior, mãe que dá jeito em tudo. Essas representações, de certo modo, desconstruem o estabelecido do “galo” como o homem que dá jeito, que resolve os problemas e a figura mais frágil da mulher. A autora quebra essas representações de modo peculiar. O final da história é representado pela ilustração: galo e galinha dormem com o ratinho em um final feliz. Aqui as palavras não são necessárias porque as imagens falam por si.

2 A simbiose da imagem-texto e as cores como representação, uma breve conclusão

A escolha da cor rosa para o galo, em lugar daquelas tradicionalmente usadas, talvez queira dar outro sentido ao “espaço” que o galo ocupa denotativamente e conotativamente. O denotativo ao ser que a imagem representa – “o galo, o chefe, o que tudo resolve – e o sentido conotativo *como* a imagem representa. No conotativo, reside outro espaço, porque nessa história deixa de ser o galo, o chefe, o poderoso. Retomemos o texto “O galo aprendeu que pai não tem que ficar mandando filho [...] porque ele está com preguiça de levantar. **Um dia a mulher pode não estar por perto para dar um jeito e ele pode se dar muito mal**”. (MACHADO 2001, não pag., grifos nossos) A cor tem uma representação simbólica, “visto que [...] nenhuma cor, nenhum sinal é inocente” (MANGUEL, 2001, p. 49-50).

Ora, se nenhuma cor é inocente, a cor rosa para o galo assim como a vermelha para a raposa não podem ser gratuitas. Manguel (2001, p. 49-50) prossegue: “Atribuímos às cores tanto uma realidade física como uma realidade simbólica. [...] Em outras palavras, as cores são fisicamente agradáveis em si mesmas [...], mas são também emblemas do nosso relacionamento emocional com o mundo”.

Do mesmo modo, a cor vermelha para a raposa, representando a cor do sangue, da ação. A simbiose da cor e do tamanho exagerado, a hipérbole como diz Camargo (1999), confere-lhe (a raposa) mais intensamente o perigo, a ação.

Em nossa época, quando as terminologias simbólicas tradicionais foram amplamente esquecidas e substituídas pelo jargão transitório e superficial da publicidade comercial e política, determinadas noções atávicas permanecem ligadas ao espectro das cores. O vermelho, a despeito de sua conotação política trivial, ainda retém seu sentido de perigo e de sangue. (MANGUEL, 2001, p. 51).

Por sua vez, a galinha e sua bela cor amarela podem representar o poder. E aqui o poder de resolver, de **dar um jeito**, de solucionar. Metaforicamente, contrastando com a cor rosa do galo, a representação de uma saída para o perigo – o vermelho, a raposa. Texto e imagem quebram os estereótipos tanto para as cores quanto para os papéis que um e outro ocupam socialmente. Ou ainda, a representação da cor no modo de agir e ser dos personagens.

As imagens, as cores, as representações simbólicas, além de permitirem ao leitor infantil antecipar, inferir e imaginar, também possibilitam ler e ver uma história que quebra com os padrões estabelecidos. Por isso, dizemos que essa é uma história, a um só tempo “aparentemente” simples – pelo seu enredo, pelo modo como foi contada e representada –, e complexa ou causadora de estranhamento pela escolha de papéis a serem representados e pelos estereótipos personificados na figura dos personagens, até mesmo pela cor.

Dessa perspectiva, há, ainda, o fato de a raposa devorar “a galinha” – sim, porque não conhecemos histórias de raposas que comem galos – e, nessa história, a galinha dá jeito na raposa que devora o galo. Simplicidade e complexidade se misturam no modo de ser e representar – o dinamismo dos personagens, suas expressões frente aos acontecimentos e a personificação que se completa pelas ações, pelas formas, pelas cores e pelos tamanhos.

Esses elementos, essa relação semântica entre as linguagens, muitas vezes, não são percebidas ou exploradas pela escola, espaço no qual o texto literário, por excelência, ocupa lugar de destaque. Há uma tendência da pedagogização e moralização, seja por meio do texto, seja pelas imagens, como abordou Amarilha (2001). A respeito da escolarização da literatura, Soares (2001), em seu artigo *A escolarização da literatura infantil e juvenil*, aponta que não há como não escolarizar o que se converte em saber escolar (a literatura). Em seguida, questiona o modo como essa escolarização se efetiva e o modo como são trabalhados os textos literários. Segundo a autora,

Essa escolarização acaba por adquirir [...] sentido negativo, pela maneira como ela tem se realizado, no cotidiano da escola. [...] se pode criticar [...] a inadequada, a errônea, a imprópria escolarização da literatura, que se traduz em sua deturpação, falsificação, distorção, como resultado de uma pedagogização ou uma didatização mal compreendidas que, ao transformar o literário em escolar, desfigura-o, desvirtua-o, falseia-o. (SOARES, 2001, p. 21-22).

Ora, se o texto literário é um texto estético, lúdico e, nesse sentido, tem compromisso com seu leitor, entendemos ser compromisso da escola uma leitura da literatura sem “pretextos”. Dessa perspectiva, a leitura aqui proposta deseja ser democratizadora pelo modo como escolhemos lê-la. Porém, essa é a nossa leitura e as atribuições que damos a ela,

“porque nossa tentativa de ler, como espectadores, aquilo que em nossa essência é ilegível meramente preenche a ausência deliberada de um código decifrável com um sentido que tanto inventamos quanto desentranhamos” (MANGUEL, 2001, p. 55).

Nossa tentativa também foi no sentido de mostrar que a relação semântica entre texto e ilustração é fundamental, mas não acontece em qualquer livro de literatura; quer dizer, em qualquer texto literário ilustrado e por isso a atenção, o cuidado e o conhecimento do professor, ou de quem orienta a leitura no espaço escolar. Ao mesmo tempo, nossa escolha em relação ao texto *A galinha que criava um ratinho*, também não é gratuita. Deve-se à autora e à ilustradora que deram à obra a coerência intersemiótica: a imagem acompanha, dá coerência e converge para e com o texto. Há, nessa produção, um comprometimento com os leitores à medida que delega a eles a tarefa de antecipar, decifrar, inferir no texto, instigando leituras provocativas, que privilegiem a decifração das linguagens entremeadas de uma boa imagem e um bom texto, resultando na boa história de *A galinha que criava um ratinho*.

Entangled languages in A galinha que criava um ratinho (The hen that fostered a mouse)

Abstract: *A galinha que criava um ratinho (The hen that fostered a mouse)*, by Ana Maria Machado, is a literary text that establishes an entanglement among the words, the illustrations and the graphic design displayed in the book. A dialogue among these three language levels is shown from the beginning of the narrative on. The objective of this study is to examine how this entanglement /dialogue happens throughout the book, as well as analyzing the various functions an illustration may perform besides adorning and elucidating. The narrative is apparently composed of a simple story which makes the book appealing to children and young readers: a hen and a rooster foster a mouse. At the same time, it is a story that may evoke estrangement due to the manner the entanglement among the words, the illustrations and the graphic design is presented without compromising the playfulness of the text. The analysis proposed here also intends to democratize literary reading in general, especially of this book, because of the importance of the writer as a Nobel Prize winner in Children's Literature. Our personal experience as a researcher, a professor of Children's Literature and as an Elementary Education teacher points to the need of this democratization in literary reading. This is justified to some extent because literary genres, in most cases, are used as a means to teaching other subjects and not literature itself. This approach can be visible either in the techniques implemented by the teacher or in the manner textbooks present a literary genre. Therefore, a literary text needs to be studied at its aesthetic and playfulness levels. And it is from this perspective that we present a reading of *A galinha que criava um ratinho (The hen that fostered a mouse)*.

Keywords: Languages. Entanglement /dialogue. Literature for children and young readers.

Referências

AMARILHA, Marly. *Estão mortas as fadas?: literatura infantil e prática pedagógica*. 3. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2001.

AZEVEDO, Ricardo. *Texto e imagem: diálogos e imagens dentro do livro*. 1997. Disponível em: <www.ricardoazevedo.com.br/Artigo01.htm>. Acesso em: 10 mar. 2011.

CAMARGO, Luiz. *A relação entre imagem e texto na ilustração de poesia infantil no Brasil*. Palestra apresentada na Universidade de Karlstad, Suécia, 1999. Disponível em: <www.unicamp.br/iel/.../poesiainfantilport.htm>. Acesso em: 07 mar. 2011.

MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens: uma história de amor e ódio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MACHADO, Ana Maria. *A galinha que criava um ratinho*. 6. ed. São Paulo: Ática, 2004.

SOARES, Magda. A escolarização da literatura infantil e juvenil. In: EVANGELISTA, Aracy Alves Martins et al. (Org.). *A escolarização da leitura literária*. São Paulo: Autêntica, 2001.

Enturmação : culturas e espaços locais na redefinição das políticas educacionais*

Edite Maria Sudbrack**

Resumo: Nesta pesquisa, procede-se à análise da política de formação de turmas com base no ciclo de Políticas de Ball e Bowe (2000). Tal análise visualiza o trajeto percorrido por uma política, desde a sua gênese no âmbito internacional, nacional ou local, até o contexto do seu desenvolvimento na situação concreta. No contexto da prática, a enturmação é visualizada pelos docentes como intervenção na gestão, cerceamento dos critérios pedagógicos de formação de turmas. Com efeito, tal política de caráter diretivo e regulador, não encontra eco nos preceitos da gestão democrática e do respeito ao projeto pedagógico constituído pela escola de forma participativa, em consonância com a legislação e com a cultura local. Na dimensão do contexto da prática de Ball e Bowe, (id) o lugar confere significado e sentido social ao estudo. Combinando a diversidade do local com o global e transnacional, ensaiou-se a interface com as pressões globais, internacionais, e do local. Apostou-se entre as Categorias do Ciclo de Políticas de Ball, o contexto da prática, como possibilidade de recontextualizar as medidas educacionais no espaço dos sistemas escolares. Para Bernstein (1998), os textos emanados da esfera oficial, se partem ao serem inseridos nos contextos da prática. Podem também construir associações com outros fragmentos de texto, ensaiando um novo sentido. Com efeito, a recontextualização representa uma possibilidade de articulação entre o micro e o macro no âmbito das políticas educacionais e dar-lhe novos significados.

Palavras-chave: Contexto da prática. Espaço local. Política educacional. Formação de turmas.

1 Política educacional como campo de análise

Pelo fato de que a Política Educacional trata de um fenômeno social que impacta sobre a vida das pessoas, por se configurar como um conjunto de fatores históricos e, por vezes, contraditórios, entre grupos distintos, constitui-se em interesse de pesquisa. Sua abrangência alcança desde a sala de aula até os grandes planejamentos educacionais (CURY, 2001). Embora o Poder Público não seja o único formulador de Políticas Educacionais, nesta investigação, pretende-se incidir a análise sobre as políticas de Estado.

As questões deste estudo articulam-se ao surgimento de um novo conceito de políticas educacionais. Experimenta-se, na atualidade, um empréstimo de políticas da área econômica para a educação, presenciando-se a redução da concepção de políticas do Estado-Nação, reduzindo-as a uma única concepção, ou seja, voltadas para a competitividade econômica, abandonando-se, portanto, os objetivos sociais da educação. A educação parece restringir-se, com efeito, às prescrições da economia. Sob este pano de fundo, a formulação de políticas

* Consiste na fusão de turmas com um limite previsto de alunos, desta forma reduzindo a quantidade de turmas e ampliando o número de alunos por sala. Se uma escola possui 3 turmas de 20 alunos, deve transformar em 2 turmas de 30 educandos cada uma, não considerando o turno em que os alunos freqüentam a escola. De acordo com a Secretaria de Educação do Rio Grande do Sul (SEC) Enturmação é definida como: “um termo utilizado para formalizar um trabalho Administrativo Pedagógico que tem por finalidade suprir e racionalizar as necessidades de recursos humanos nas Escolas” (SE/RS, 2007).

** Doutora em Educação. Professora do Departamento de Ciências Humanas da URI – Universidade Regional Integrada do alto Uruguai e das Missões – Campus de Frederico Westphalen.

educativas, na lógica da competitividade e da eficácia resultam em decisões dos gestores que carecem de avaliação científico-pedagógica.

Com efeito, o novo ator neste cenário é o gestor, incumbido nas novas organizações da gestão pública, de gerir os recursos humanos. Para atuar com sucesso, lança mão daquilo que se configura como um processo de regulação ou uma nova forma de controle do Estado. O gestor é o articulador deste novo paradigma, e sua atuação supõe a difusão de atitudes e culturas, que impulsionam a corresponsabilidade, o comprometimento, traduzindo-se em pedagogias invisíveis de gestão, preparando o espaço para as novas fórmulas de regulação. Alimenta-se, desse modo, uma cultura empresarial, a qual instrumentaliza a conduta das pessoas, procedendo-se ao auto-monitoramento, através do sistema de avaliação, alcance de metas, entre outros (BALL, 2001). Este paradigma de gestão dissemina, portanto, a lógica do mercado como sendo a grande narrativa, desencadeando, assim, um processo de convergência de políticas educativas com o modelo empresarial.

Para o propósito desta pesquisa propugna-se analisar o problema sob a perspectiva do ciclo de políticas de Ball (2001), qual seja, o contexto da influência, o contexto da produção de texto e o contexto da prática. Estes contextos estão inter-relacionados, envolvendo disputas e embates.

A proposta metodológica inscreve-se, numa abordagem qualitativa e descritiva, valendo-se da análise documental e da constituição de grupo focal.

2 Ciclo de políticas

2.1 O contexto da influência

As políticas educacionais no Brasil e na América Latina são propostas em um contexto temporal e espacial, cujas determinações atestam a forte influência de redes sociais, dos discursos e dos organismos multilaterais. A densidade do “contexto de influência” sobre as políticas educacionais, verifica-se na circulação de ideias em nível internacional, carregando traços hegemônicos e fabricadas por estratégias de marketing arrojado. São apresentadas como questões técnicas e científicas, desprovidas de conteúdo político e ético. Esta tendência à homogeneização das políticas é denominada, por Stoer e Cortesão (2002), como sendo um fenômeno de transnacionalização das políticas educacionais.

Operam, ainda, no contexto de influência, segundo Mainardes (2006), os indivíduos, que se valem do espaço político e acadêmico, através de artigos em revistas, livros, conferências e exposições destas ideias. Talvez na América Latina e no Brasil, uma das

maiores determinações a influenciar nossas políticas reside no Banco Mundial (BM). As políticas educativas desenhadas pelo viés economicista têm o carimbo do Banco Mundial, cujo modelo educativo se assenta na geração de capital humano para o desenvolvimento, numa clara relação entre educação e mercado. O pano de fundo da viabilização econômica alicerça o planejamento educacional, traduzindo-se em apelo aos bens materiais, ao consumo. Entre os produtos consumíveis, insere-se a educação. A relativa subordinação das políticas educacionais ao paradigma econômico acaba por reproduzir a lógica da exclusão social. Urge, com efeito, repensar este paradigma, construindo um outro cenário para as Políticas da Educação. Para Baumam (2007), há que outorgar poder à educação, considerando seus saberes e fazeres, na construção de uma nova cidadania, para além da proposta econômica.

Contrapor-se ao poder de argumentação da teoria econômica na educação não é tarefa simples, mas é imprescindível na construção de uma sociedade menos desigual. É inexorável fugir à visão estreita do economicismo, na convicção de que educar é um valor humano, por conseguinte ajuda a construir nossa própria humanidade.

2.2 O contexto da produção de texto

A análise da temática desta investigação, através do ciclo de políticas permite visualizar o trajeto percorrido por meio das políticas educacionais, desde a sua gênese no âmbito internacional, nacional ou local, até o contexto do seu desenvolvimento na situação concreta. O contexto da produção de texto, que integra este ciclo, relaciona-se com o de influência. A política educativa, segundo Sacristán (1999), parece necessitar de uma linguagem e um discurso específico, valendo-se, inclusive, de estratégias de marketing e de mídias. O texto produz sentido, estabelece padrões, assumindo o papel de catalisador para a execução das Políticas Educacionais. Nesta lógica:

O poder simbólico dos padrões é que eles expressam diversas esperanças e desejos através de sua forma retórica, enquanto ao mesmo tempo, as reais distinções e relações das categorias produzem formas sutis de regulamentação social. (POPKEWITZ, 1997, p. 207).

Na tentativa de compreender e intervir, de forma reflexiva, no processo de formulação das reformas, há que compreender a ideologia, a lógica e a racionalidade que balizam as políticas e que se vinculam a valores e interesses dos que propõe as mudanças. Com efeito, ao focar a linguagem presente nas políticas, denota-se o formato de textos e documentos legais, comentários, mídias, pronunciamentos oficiais resultantes de embates e disputas de grupos, que controlam sua produção e representação política. Os textos das políticas têm

vinculação com os contextos nos quais eles são produzidos. Neste sentido, a formação do discurso da política guarda relação com as concepções dos proponentes. É crucial compreender o discurso como capaz de operar a transformação das práticas cotidianas das escolas, e, se tais discursos têm o poder, de fato, de alterar atitudes (SHIROMA et al., 2005).

As propostas contidas no contexto de produção de textos, por meio de uma linguagem instrumental, classificam, por vezes, os problemas como administrativos e técnicos, não atentando para o aspecto moral, ético e político. As políticas, portanto, são intervenções textuais que carregam limitações materiais e possibilidades. As repercussões que estes textos provocam, dão-se no contexto da prática. O processo de formulação de textos políticos padece de influências variadas, algumas reconhecidas como legítimas, outras não, resultando em embates e disputas. A política enquanto texto, apresenta os limites do próprio texto, que pode ser relido, em outros contextos, e relido devido à pluralidade de leitores.

2.3 O contexto da prática

Por não serem, automaticamente, transferíveis, as reformas educacionais necessitam de interpretação no país, região, localidade. Para tanto, transcorre uma reescritura das políticas. Os discursos, portanto, são utilizados em contextos sociais distintos, tornando-se passíveis de serem retrabalhados pelos sujeitos para produzir os sentidos esperados. Nessa linha de argumentação, os textos das reformas não estão aprisionados em seus significados, já que nem sempre estão explícitos. Ao aplicar significados de um contexto para outro, podem-se contestar idéias ou equivocar-se nas interpretações, porque é inerente ao próprio processo de leitura. Segundo Ball (1993) os autores não podem controlar o significado de seus textos. Para Fairclough (2001), os discursos são, ao mesmo tempo, prática discursiva e prática social.

Os docentes envolvidos nas práticas das escolas, por vezes, desconhecem os propósitos das medidas educacionais, não tendo clareza de suas origens, finalidades ou importância. As interpretações são resultantes de múltiplos olhares, influências e agendas, envolvendo disputas de poder. Para Ball e a maior parte das políticas são frágeis, produtos de acordos, algo que pode ou não funcionar, elas são retrabalhadas, aperfeiçoadas, ensaiadas, crivadas de nuances e moduladas através de complexos processos de influência, produção e disseminação de textos e, em última análise, recriadas no contexto da prática. (2001)

Nos espaços locais, no contexto da prática, reside a possibilidades de traduzir, lançar pontes, interligar, reinterpretar, redefinir (PEREZ, GÓMES, 1998).

3 Culturas locais e práticas cotidianas

A possibilidade de ressignificar as Políticas Educacionais, em que pesem as limitações estruturais e objetivas, traduzem oportunidades de recontextualizar as medidas educacionais. Os professores em suas escolas e cotidianos misturam elementos prescritos com releituras individuais, reorganizando-os em cada ação. Vale dizer, os que propõe e os que implementam as medidas educacionais nas circunstâncias concretas estão por vezes distanciados.

Com efeito, a categoria do Contexto da Prática de Ball e Bowe (2001) autoriza situar os modos como as dimensões e as culturas da prática cotidiana criam formas de releitura e reconfiguração das Políticas Educacionais. A esse respeito, Oliveira (2003, p. 11) ensina que: “em sua infinita rebeldia, o cotidiano não se deixa dominar por normas e regulamentos formais, exatamente porque as ações cotidianas, na multiplicidade de formas de sua realização não são e não podem ser repetidas no seu “como”.

Cabe reafirmar, a partir da análise da realidade, que o trabalho em sala de aula tornou-se mais complexo com a enturmação, tendo em vista sua dimensão essencialmente administrativa e técnica. Algumas escolas esteiaram-se no Projeto Pedagógico construído coletivamente, buscando, no contexto da prática e na cultura local, a ressignificação da medida.

Os depoimentos dos sujeitos da pesquisa demonstra a responsabilização de professores pela problemática enfrentada pela escola. Evidencia-se a procura de um novo significado para a instituição mais baseado no voluntarismo dos docentes do que pela presença do Estado. Neste sentido, os pesquisados apontam também, a maior exigência no planejamento de aulas para atender turmas agrupadas “Quando há turmas multisseriadas, com é o caso dessa escola, as realidades são diferentes, os níveis de aprendizagem também são distintos, o que dificulta o andamento da aula”. Os docentes são enfáticos ao afirmar que não houve negociação ou consulta acerca da medida, mas imposição às escolas.

Sabe-se que as Políticas Educacionais, neste caso, estão embutidas nos acordos provenientes dos financiamentos internacionais, destinados à maior produtividade escolar com menor custo, deixando em segundo plano outros fatores que impactam no desempenho escolar e que são múltiplos, como social, cultural, econômico. Assim, “a história recente da educação brasileira, mostra uma série de experiências que ilustra o esforço das comunidades e suas organizações no sentido de procurar um novo significado para a educação, mostrando ser possível arriscar um caminho inovador para a escola básica sem a tutela de agências internacionais” (2003).

O formato gerencial que está sendo implantado transparece nas falas dos sujeitos, assinalando que a escola está trocando seu papel de educar e ensinar pelo de gerenciamento, à semelhança da empresa.

Conclusões preliminares

O grande contingente de reformas no papel do Estado, na formulação e condução das políticas educacionais, tem impulsionado alguns autores como Clarke e Newman (1997), a designarem esta face do Estado como Estado Gerencial. Tal denominação, calcada na reconfiguração do poder estatal e na relação entre público e privado, vem influenciando as políticas educacionais. Neste cenário, são evidenciadas novas formas de gerência, alcunhadas de “nova gestão pública”. Tais evidências que nascem com o capitalismo globalizado, traduzem-se numa reconstrução do Estado através do mecanismo da dispersão (CLARKE, NEWMAN, 1997). A dispersão de poder reflete-se em enxugamento do Estado, engajamento de atores não estatais, privatizações, entre outros.

A concepção gerencialista ou nova gestão pública, baseia-se, sobretudo, em contratos de desempenho, eficácia e eficiência, penalidades ou recompensas econômicas, amplamente incorporadas pelos formuladores de políticas educacionais, como, por exemplo, as já adotadas em outros Estados, as quais parecem inspirar os formuladores de Políticas Educacionais do Estado do Rio Grande do Sul. Tais propostas, como se sabe, são bem a gosto das agências financiadoras internacionais¹.

Convém ressaltar, para não incorrer em reducionismo, que a Política Educacional da “enturmação” não se constitui em medida isolada, mas inserida no bojo de uma nova concepção de gerenciamento da educação.

Nesta pesquisa, procede-se à análise da política de formação de turmas com base no ciclo de Políticas de Ball e Bowe (2000). A análise da temática desta investigação, através do ciclo de políticas permite visualizar o trajeto percorrido por meio das políticas educacionais, desde a sua gênese no âmbito internacional, nacional ou local, até o contexto do seu desenvolvimento na situação concreta. O contexto da produção de texto, que integra este ciclo, relaciona-se com o de influência. A política educativa, segundo Sacristán (1999), parece necessitar de uma linguagem e um discurso específico, valendo-se, inclusive, de estratégias de

¹ Recentemente, o Estado do RS aprovou auxílio financeiro do Banco Mundial, cujas condições exigem a adoção dos pressupostos gerencialistas, apontados neste texto.

marketing e de mídias. Assim, o texto produz sentido, estabelece padrões, assumindo o papel de catalisador para a execução das Políticas Educacionais.

Cumprido destacar neste trabalho, que os processos de negociação poderiam suscitar o melhor entendimento dos programas de reformas, traduzindo-se em diferentes textos, com histórias singulares, interpretações diversas, significados abertos, em constante reformulação. Assim, as reformas seriam programas criativos, passíveis de variadas leituras e reformulações, rumo a emancipações. Circunstanciadas nesta ótica, surgem algumas derivações. A primeira delas remete à historicidade do processo de construção de uma Política Educacional voltada à Reforma, pois a mesma não surge do nada. Neste caso, a historicidade poderia testar sua validade e entender seus propósitos. Uma segunda derivação faz supor que, se o significado do texto é negociado, são avaliadas, também, as condições de interpretação, tais como as limitações da prática da cultura local, as capacidades e possibilidades de participação dos envolvidos. Ilustra esta realidade, o que afirma Sacristán “o político prudente sabe que nem sempre tem o domínio sobre a realidade e que todo programa está destinado a ser negociado” (1995, p. 92). Neste sentido, uma reforma bem intencionada deveria privilegiar os principais interlocutores, ou seja, os professores.

A proposta da medida educacional da enturmação é visualizada pelos docentes como intervenção na gestão, cerceamento dos critérios pedagógicos de formação de turmas. Com efeito, tal política de caráter diretivo e regulador, não encontra eco nos preceitos da gestão democrática e do respeito ao projeto pedagógico constituído pela escola de forma participativa, em consonância com a lei de Diretrizes e Bases da Educação e com as culturas do lugar.

Segundo destila com desesperança Ball, o gerencialismo tem tido papel central na reforma educacional. Tal reformulação, introduz novas orientações, remodela as relações de poder, substitui a dimensão ética, pela dimensão técnica e competitiva. Para Bernstein (1996) vive-se um tempo de pedagogias invisíveis que controlam os comportamentos individuais, na avaliação externa, liderança, autorresponsabilização e monitoramento. A perversidade das reformas para Bernstein (id) é que elas não mudam apenas o que fazemos, mas aquilo que somos, atuando nas subjetividades, com novos valores, novas identidades e novas formas de interação.

Os discursos veiculados por tais categorias, apresentam convicções presunçosas, tais como a de que o mercado e a competição entre as pessoas é natural no gênero humano e são a única saída possível. Esta percepção encontra eco em Santos (2001) quando alude à

necessidade de lutar contra os monopólios de interpretação, bem como à renúncia à interpretação.

É oportuno registrar que este estudo não está a sugerir uma relação linear e uniforme entre as categorias do Ciclo de Políticas utilizadas o Contexto Social e político. Contudo, seria ilusório pensar que não haja conexão entre eles.

Avalia-se como aspecto substantivo neste trabalho, o sentido de lugar e de global, incorporado nas categorias de análise nas quais o trabalho repousa. Com efeito, foi possível através da localização conferir significado e sentido social ao estudo. Combinando a diversidade do local com o global e transnacional, ensaiou-se a interface com as pressões globais e internacionais e as culturas locais.

Apostou-se entre as Categorias do Ciclo de Políticas de Ball, a do contexto da prática como possibilidade de recontextualizar as medidas educacionais no espaço dos sistemas escolares. Para Bernstein (1998), os textos emanados da esfera oficial, se partem ao serem inseridos nos contextos da prática. Podem também estarem associados a outros fragmentos de texto, construindo um novo sentido. Com efeito, a recontextualização representa uma possibilidade de articulação entre o micro e o macro no âmbito das políticas educacionais.

A avaliação de uma política educacional e sua implementação torna-se imprescindível para o desenvolvimento de formas e instrumentos de qualificação do processo. Embora ainda convictos da fragilidade teórica presente na análise, o estudo sucessivo deste caso empírico e de outros contribuirá com a ampliação do arcabouço teórico, ampliando a validade dos estudos e a compreensão da realidade.

Abstract: In this research, it was made the analysis of class-formation's policy based on the Policies Cycle by Ball and Bowe (2000). This analysis displays the path of a policy since its genesis in international, national or local sphere, to the context of its development in concrete situation. In the practice's context, the "enturmação" is viewed by teachers as an intervention in the management as well as a curtailment of pedagogic criteria for classes' formation. Such policy of directive and regulatory character, finds no echo in the precepts of democratic management and of respect for the educational project established by the school in a participatory manner, according to legislation and local culture. In the practice's context dimension by Ball and Bowe (id), the place gives a social meaning to the study. Combining the local with global diversity, it was rehearsed the interface with the global, international and local pressures. Among the Categories of Policies Cycle by Ball, it was chosen the practice's context as a possibility to re-contextualize educational policies within the school systems. According to Bernstein (1998), the texts emanated from the official level break down when inserted in the practice's contexts. They can also build associations with other text fragments, rehearsing a new meaning. Actually, the re-contextualization represents a possibility of linking the micro and the macro in the context of educational policies to give them new meanings.

Keywords: Practice's context. Local space. Educational policy. Class formation.

Referências

ABREU, H. *A trajetória e o significado das políticas públicas: um desafio democrático*. RJ: Proposta, n. 59, 1993.

ARRUDA, Marcos. ONGs e o Banco Mundial: é possível colaborar criticamente?. In: TOMMASI, Livia De (Org.). *O Banco Mundial e as Políticas Educacionais*. São Paulo: CORTEZ EDITORA, 1998.

BALL, S. J.; BOWE, R. Subject Departments and the implementation of National Curriculum Policy: An overview of the issues. *Journal of Curriculum Studies*, v. 24, n. 2, p. 97-115, 2000.

BALL, S. Reformar escolas/reformar professores e os temores da performatividade. In: CONGRESSO LUSO-BRASILEIRO DE POLÍTICA E ADMINISTRAÇÃO DA EDUCAÇÃO, 2., Braga: jan/2001.

BALL, S. J. Diretrizes políticas globais e relações políticas locais em educação. Universidade de Londres, Londres, Inglaterra. *Currículo sem Fronteiras*, v. 1, n. 2, p. 99-116, jul./dez., 2001.

BALL, S. *La gestión como tecnología moral*. Madrid: Morata, 1993.

BAUMAM, Z. *Globalização: as consequências humanas*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

BERNSTEIN, Brasil. *Pedagogia, control, simbólica e identidade*. Teoria, investigación y crítica. La Coruña: Fundacion Paideia; Madrid: Ediciones Marota, 1998.

CURY, Carlos R. J. Políticas da educação: um convite ao tema – 2001. *RBPAAE*, v. 23, p. 53-69, jan./abr., 2007.

OLIVEIRA, Inês Barbosa. In: REUNIÃO ANUAL DA ANPED 26., 2003, Poços de Caldas-MG. *Anais ...* Rio de Janeiro: ANPED, 2003.

POPKEWITZ.T. *Reforma educacional – uma política sociológica: poder e conhecimento em educação*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1997.

Escrita e sensibilidade artística: espaços reinventados

Erika Rodrigues*

Resumo: As relações entre arte e escrita, vividas e partilhadas por alunos de uma classe de alfabetização, criam espaços sensíveis no cotidiano de uma escola pública do município de Rio Claro-SP e instauram múltiplos sentidos ao compor novos modos de escrever entre palavras e silêncios. Os processos de criação sustentam práticas sensíveis de escrita que transitam entre imagens, texturas, foto(grafias), vídeos, espelhos, tintas, rádio(grafias), olhares, círculos, transparências e memórias; inauguram uma instalação, em que as escritas e obras produzidas são vividas por pais, funcionários e crianças, reinventando os espaços da instituição escolar. Escrita que extrapola as letras no papel e dispara novos modos de pensar os processos de criação artística - que se tornam escrita tomada por fluxos e intensidades cambiantes - e a produção de textos que se tornam arte no cotidiano vivido.

Palavras-chave: Escrita. Arte. Cotidiano escolar.

Aprendizagem do sutil: a incompletude da linguagem

As relações entre palavra e silêncio configuram liames em que não é possível atribuir de forma dicotômica apenas distinções entre ambas, constituem mais que conceitos distintos, uma antinomia na qual o silêncio aprofunda os sentidos nas palavras e produz movimentos, as faz vibrar em tonalidades diversas, assim como, as palavras, carregadas de silêncio, dizem e mantêm a dimensão do que não pode ser dito nos entrelaçamentos da linguagem. Tais relações se aprofundam ao pensar o silêncio e os seus movimentos, não como a ausência de sentido, ao contrário, como espaço lacunar em que os sentidos são gestados, silêncio manifesto, que produz arrepios, calafrios, sensações e atos. O silêncio enquanto aquilo que não é palavra e não pode por ela ser dito, mas que transita nas palavras e entre elas, entre os gestos, os espaços e olhares, opera por modos que diferem daqueles comumente praticados pelo pensamento racional. Não se instala no âmbito do explicável, tampouco pode ser descrito, mas permanece nas palavras, pois

há uma dimensão do dizer que remete ao caráter de incompletude da linguagem: todo dizer é uma relação fundamental com o não-dizer. Essa dimensão nos leva a apreciar a errância dos sentidos (sua migração) [...] o lugar do non-sense, o equívoco, a incompletude (o lugar dos muitos sentidos, do fugaz, do não apreensível), não como meros acidentes da linguagem, mas como o cerne mesmo de seu funcionamento. (ORLANDI, 2007, p. 12).

Este caráter de incompletude da linguagem, as lacunas presentes no dizer, se instala na escrita, no silêncio do texto, no ato de escrever a partir dos silêncios que se vive, esta já não se

* Mestranda em Educação pela UNESP-Univ. Estadual Paulista, Rio Claro, Instituto de Biociências, Programa de Pós-Graduação em Educação, Linguagens: práticas culturais e formação.

produz sem que seja produzida e produza silêncios. Entretanto, esta dimensão tem sido desprezada em função do apelo ao cientificamente explicitado e as atuais maneiras de escrever sem deixar de dizer nada, em uma suposta necessidade de primar pelas palavras em detrimento ao silêncio. Nesse sentido, a escrita divorciada do silêncio se torna o cadáver inerte dos sentidos. Para que a escrita não se torne o acumulado de códigos que produz pouco ou nenhum deslocamento, é preciso perceber “aquela [linguagem] que ninguém fala, murmúrio do incessante e do interminável a que é preciso impor silêncio, se se quiser, enfim, que se faça ouvir” (BLANCHOT, 1987, p. 42) e, que, pertencendo à esfera sensível, exige também práticas sensíveis de escrita.

A escrita invoca esta potência do silêncio nas palavras e a transforma em escrita que não se limita ao papel, mas atua nos limites do dizer e do não-dito, carrega para as entrelinhas do texto os espaços em que não há palavra possível e permite às sensações fluírem em instâncias cuja as palavras não são porta-vozes, assim “o silêncio do sentido torna presente não só a iminência do não-dito que se pode dizer mas o indizível da presença” (ORLANDI, 2007, p. 70). Grafia de cotidianos que habitam a sensibilidade do impronunciável, não enquanto contemplação, mas como modo de existir e atuar no mundo, por meio de experiências que advém de outros planos de entendimento – o sutil. Palavras que sustentam em seus entremeios muitas vozes e muitos sentidos possíveis, desconstruindo a pretensão de haver para cada uma delas um sentido único e exato. Instauram seus domínios, para além do dito e do visível, nos sentidos compartilhados e plurais, em que nos deparamos com “a intimidade do risco a que nos expõe a experiência literária. Esse ponto é aquele em que a realização da linguagem coincide com o seu desaparecimento [...] é o imaginário, o incessante e o interminável. Esse ponto é a própria ambiguidade” (BLANCHOT, 1987, p. 38).

Escrita que desfaz e refaz os movimentos de seus contornos, interminável porque intermináveis são os fluxos de sentidos do vivido que prolifera e transmuta sensações. (Com)pondo espaços de novidades e os recriando em outros espaços, o silêncio atua urgente “enquanto eu gostaria de tirar a carne das palavras” (LISPECTOR, 1999, p. 103). Escrita propulsionada por processos de criação artística e grafia de intensidades.

Partindo de tais pressupostos, as práticas artísticas e de produções textuais vividas por uma classe de alfabetização, em uma escola municipal de Rio Claro, instalaram no cotidiano interrogações que se tornaram diálogos, diálogos que ganharam formas, cores e texturas em obras de arte-grafias inventadas pelas crianças.

Sensibilidade artística e práticas de escrita

Entre as investigações realizadas, os trajetos se deslocaram das conversas a respeito da imagem do quadro de Rennè Magritte, “O falso espelho” (1929), para as diversas perspectivas que configuram o visível e o invisível, olhares que se esvaem na impossibilidade de delimitar o falso e o verdadeiro, olhares que indagam o que há de invisível no corpo e, se há sonhos, pensamentos, palavras que não vemos, do que o corpo é feito? Criaram-se corpos feitos de nuvens, feitos de aquarela, corpos feitos de letras, corpos feitos de espelhos, de órgãos desorganizados – bocas espalhadas pelo abdômem, olhos nas palmas das mãos, veias que se tornam linhas coloridas – e corpos em que os órgãos após desenhados se apagaram com grossas camadas de tinta; corpo sem órgãos que não é mais um organismo (DELEUZE, 2000), corpo que desinventa suas funções.

Corpos ditos por outras curvaturas, experimentados enquanto corpo que possui ossos em radio(grafias) que se tornam poemas, em um corpo azul em movimento, feito de ventania com folhas secas e círculos que nos impelem ao azul transparente de um corpo delineado em meio aos papéis celofanes que se tornaram ondas marinhas. No decorrer de um ano, foram produzidas obras de arte-grafias desencadeadas por questões, imagens, diálogos, por um vídeo em que os fragmentos de instante se intercalam, mudam seus ritmos, intensificam o som, trazendo nas cenas dança, rastros, linhas, vozes e gestos sutis. Imagens carregadas de “palavras-sopros [...] limite assintático para onde tende toda a linguagem” (DELEUZE, 1997, p. 39). Práticas sensíveis de escrita que foto(grafaram) corpos pela escola para descobrir que o “corpo da árvore é feito de pássaros”¹ e encontrar por toda escola sutilezas de um cotidiano no qual as intensidades das relações são deslocadas, muitas vezes, para a dureza de linhas retas sobre o papel.

(Com)posições que criaram espaços sensíveis no cotidiano escolar e inauguraram uma instalação, uma ocupação de lugar no pátio da escola, em que outras pessoas se misturaram, em que outros dizeres e perspectivas se intercambiaram, reinventando o conhecimento escolar e o deslocando do saber cuja intenção é explicar, para um desejo que intenciona perguntar

nesse campo de batalha desordenado [...] espelho cego dos objetos, superfície dos sentidos, película de experimentação rebelde [...] casa vazia do problema [...] agenciamentos intempestivos e criadores, renascendo e recriando-se, ativa e revolucionariamente, como grandes fetos se mexendo, boiando, mergulhando, circulando e crescendo na barriga do pensamento curricular” (CORAZZA, 2003, p. 33).

¹ Escrito em uma das produções textuais realizadas.

No decorrer dos dias, a feitura dos corpos se entrelaça à feitura de cotidianos, feitura de dizeres e escritas, escritos nos desenhos das mãos colorindo, não mais a folha de papel, mas o ir-e-vir do vento, corpo que é feito por espelhos desfeitos, que se refazem enquanto são também feitos, espelhos que não refletem, produzem rachaduras na imagem estática. Rachadura irreduzível em que a imagem não é a da rigidez, mas dos tecidos sendo abertos, rasgados, traçando linhas intermináveis nos espaços anteriormente desenhados, rearranjando as marcas, reconfigurando novas trajetórias.

Olhares que criam foto(grafias) para flagrar do que a escola é feita e descobrem que “o corpo do chão é feito de terra”, “a árvore é um corpo de aves”, “a escola é feita de grito das crianças, de som de furadeira, prato da merenda”, “feita de corpos humanos”, foto(grafam) a escola feita de corpos, o corpo da escola, os corpos na escola. Cotidiano vivido na sala de aula que extrapola suas paredes, reelabora os espaços e é deslocado para o pátio da escola em uma instalação, que é um lugar que será habitado pelo corpo em movimento, na qual serão, mais que expostos, as vivências são levadas para outro espaço. Espaços vividos, entre lugares e posições pervertidos, (com)posições sensíveis que “têm lugar, isto é, agem pelo gesto e pela palavra” (DERRIDA, 1995, p. 39), movendo cores e linhas, sabores e desejos; pulso que alimenta a fome.

Espaços em que indícios e vestígios nascem e são perseguidos, degustados, experimentados, vividos, compartilhados e tornados atos, gestos, palavras, tornados escrita. Acontecimentos travados no cotidiano escolar entre lugares e posições em jogo, em festa, em des-órbita, (com)posições que “tem lugar, isto é, agem pelo gesto e pela palavra (DERRIDA, 1995, p. 39), produzindo rachaduras na rigidez destes lugares, sendo, portanto, políticas. As letras se deslocam pelos corpos e, enquanto são ditas, tecem o invisível e silencioso espaço das sensações que não podem ser apreendidas e, no entanto, não podem deixar de serem sentidas.

Para viver o atemporal, tempo suspenso, vivido no tempo da memória, que extravasa os limites do retrato, tempo da ancestralidade do presente, tempo sem tempo de intensidades constitutivas de espaços de criação, feitura de lugares do viver o ilógico, o desconexo, o invisível, o altero, a loucura, a perda do nome próprio: especificidade da arte. Pulso grafado na tessitura dos corpos, que escreve vestígios sob a pele, marca a memória e a carne com afetos, deixa nas vozes o sabor do vivido, os indícios das trajetórias coreografadas. Des-fazer o estatuto do sentindo universal e produzir uma escrita que não se pode engessar, que não se restringe às letras de um alfabeto, mas se escreve como “um devir-intensidade, em um corpo

que se embriaga com um copo d'água, que faz da folha em branco uma cama e da cama uma natureza (...) a escrita, pois, como uma prostituta sagrada, que se entrega ao primeiro hóspede de passagem” (LINS, 1999, p. 40).

Ex-corpo tornado fios, linha tênue entre não-espacos, marcado e mutante, organismo desfeito, tornado “um mapa de intensidades” (Deleuze, 1996, p. 32) em que os sentidos transitam, circulam, dançam e fazem festa. Como viver esse ex-corpo em festa? Habitado pelos fluxos das intensidades que tomam posse do corpo, vestindo-o com sensações que se espriam na dimensão da vida que não é possível nomear, tampouco explicar. São estremecimentos que invadem os corpos, se multiplicam, acariciam, agitam. Corpos desmanchando cores pelos caminhos, pelos atalhos. Pela escola? Quais os estremecimentos provocados pela escola nos corpos infantis? Pois:

os corpos infantis indecodificáveis, desde sempre em movimento, transformam-se em água, relva, árvores, penhascos, quadrúpedes, choupos, serpentes, falésias, conectam-se com o mundo, exploram atmosferas e seções úmidas e alagadiças, depositam o movimento de todas as criaturas vivas [...] como corpos visíveis e virtuais a um só tempo, metafenômenos, feixes de forças, transformadores de tempo e espaço, emissores de signos e trans-semióticos, que desestruturam o organismo e libertam os aspectos infantis, fazendo-os flutuar numa nuvem percorrida por dinamismos caóticos e matérias de desejos. (CORAZZA, TADEU, 2003, p. 114).

Braços saltam pela janela, choro escapa na hora em que se determinou errada, a urina não espera a determinação do relógio, o grito sai da garganta e enche o interior dos prédios, surgem marcas de tintas e pés pelas paredes. A vida acontece nas entranhas, nos entremeios. Não é suficiente que a escola garanta que as células continuem formando o tecido do corpo, sem um arranhão, porque o corpo se desfaz em êxtases, porque há o delírio, o riso, o impossível, o invisível, o latente, algo que vibra, pula, corrói, há a fome. Há sussuros nas palavras que não são ditas por seus nomes, mas permanecem entre o nome e a impossibilidade de nomear o movimento dos sentidos.

Abstract: The relationships between art and writing experienced and shared by students in a literacy class, create sensitive spaces in the daily life in a public school in the city of Rio Claro, SP, and introduce multiple senses by creating new ways of writing in between words and silence. The creative processes support sensitive writing practices that shift between images, textures, photographs, videos, mirrors, paints, radio(graphs), looks, circles, transparencies and memories; inaugurate an environment where writing and work performed are experienced by parents, staff and children, reinventing the spaces of the school. Writing that goes beyond the letters on the paper and triggers new ways of thinking about the processes of artistic creation - that become writing taken by streams and changing intensities - and the production of texts that become art in everyday living.

Keywords: Writing. Art. School

Referências

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

CORRAZA, Sandra Maria; TADEU, Tomaz. *Composições*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

DELEUZE, Gilles. *A literatura e a vida*. In: *Crítica e Clínica*. São Paulo: Ed. 34, 1997.

DERRIDA, Jacques. *Khôra*. Campinas: Papyrus, 1995.

LINS, Daniel. *Antonin Artaud: o artesão do Corpo Sem Orgãos*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

LISPECTOR, Clarice. *Um sopro de vida (pulsações)*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

ORLANDI, Eni. *As formas do silêncio. No movimento dos sentidos*. Campinas: Ed. Unicamp, 2007.

Tratamento dado ao texto literário no livro didático “Espanhol – Série Novo Ensino Médio”

Kelly Cristini Granzotto Werner*

Resumo: O professor de língua estrangeira precisa reconhecer a riqueza que o texto literário apresenta. Ele não se reduz apenas a estruturas da língua, é um importante meio de difusão da cultura, favorece o desenvolvimento de uma visão crítica do aluno, pois possibilita múltiplas interpretações. Além disso, proporciona ao docente diversificadas alternativas de trabalho e, aos aprendizes, o estímulo para outras culturas e desenvolve, ao mesmo tempo, as habilidades lingüísticas (compreensão leitora/oral e expressão escrita/oral). A partir dessas considerações, este trabalho reflete sobre o tratamento dado à literatura nas aulas de espanhol como língua estrangeira no Ensino Médio. Tem por objetivo verificar a maneira como o texto literário é apresentado e abordado no livro didático **Espanhol Série Novo Ensino Médio**. Para tal, busca apoio teórico, principalmente, nos documentos oficiais do Ministério da Educação do Brasil, os Parâmetros Curriculares Nacionais e as Orientações Curriculares Nacionais para o Ensino Médio. No manual analisado, os textos literários, de diferentes gêneros, são apresentados no final de cada unidade. As atividades relacionadas a eles oscilam entre o trabalho de leitura e compreensão texto literário e os exercícios cuja finalidade é desenvolver as habilidades lingüísticas ou algum aspecto do sistema da língua espanhola.

Palavras-chave: Literatura. Ensino de E/LE. Livro didático.

Introdução

O papel da literatura na aula de língua estrangeira variou muito na história do ensino de línguas, em razão dos enfoques e abordagens metodológicos. No método da gramática-tradução, o texto literário era muito utilizado, seja em atividades de tradução ou para ensino da gramática, pois era visto como modelo de língua na variedade culta. Com o advento do audiolingualismo, foi descartado. Mais tarde, volta a ser utilizado, com o surgimento da abordagem comunicativa, como exemplo de cultura da língua e de texto autêntico. O texto literário como representante de um contexto cultural autêntico propicia ao estudante, dentro dessa abordagem, o desenvolvimento da consciência cultural, que é uma das ideias defendidas por essa metodologia.

Na aula de línguas, o texto literário pode ser apresentado inicialmente para o desenvolvimento da habilidade de compreensão escrita, ou seja, a leitura, em geral (CASTANHO, 1998). No entanto, não pode ser lido como outro gênero de texto. Ele apresenta mais a todos nós, conforme já mencionado, é um difusor da cultura de um povo, e, em razão disso, não se pode ocultar ou minimizar essa característica importantíssima.

Para Santos (1998), não se pode perder de vista que o texto literário deve ser tratado como tal, isto é, precisam ser exploradas também as características que fazem dele literatura.

* Mestre. Colégio Agrícola de Frederico Westphalen – Universidade Federal de Santa Maria (CAFW/UFSM).

“De esta manera, se subutiliza el texto literario. Se utiliza un texto que aportaría grandes contribuciones lingüísticas y culturales para la clase como cualquier otro material escrito producido en esta cultura” (SANTOS, 1998, p. 209). Portanto, o texto literário pode ser uma fonte rica de trabalho ao professor e de aprendizagem ao aluno, sendo, para este, um meio de estimulá-lo linguisticamente e culturalmente e também como forma de torná-lo um leitor crítico, o que poderá desenvolver a autonomia.

1 Considerações acerca da literatura de língua estrangeira no ensino médio

O Ministério da Educação do Brasil, através de dois de seus documentos oficiais, que são as **Orientações Curriculares para o Ensino Médio** (OCN-EM, 2006) e os **Parâmetros Curriculares Nacionais para o Ensino Médio** (BRASIL, 2002), orientam o ensino de língua estrangeira no Ensino Médio, mas não há sugestões específicas para o trabalho com a literatura. No entanto, há indicação de como se pode abordar o texto, as habilidades linguísticas, os materiais didáticos em sala de aula. Nesse sentido, vale recuperar, para este trabalho, o entendimento da leitura desses documentos.

Os PCNs (1998 e 2002), de Ensino Fundamental e de Ensino Médio, considerando a função social que as línguas estrangeiras têm na sociedade, apresentam alguns objetivos para o seu ensino, sendo um deles o processo de valorização da leitura na formação do indivíduo, através do uso de diferentes gêneros textuais, que devem ser apresentados gradativamente ao aluno, e neles estão incluídos os textos literários.

A leitura não é um processo passivo, segundo uma visão sociointeracionista. Configura-se num ato de interação entre leitor, texto e autor. Motta-Roth (1998) afirma que esse processo é construído sócio-historicamente e que implica atos contínuos de (re)criação de significados. Assim, ao usar o modelo interativo, é necessário considerar as estratégias do modelo *top-down* (leitor tem papel ativo na compreensão do significado do texto) e também as do modelo *bottom-up* (leitor tem papel passivo e o significado ou o conteúdo está no texto), pois o leitor, ao participar ativamente do processo de leitura, fazendo previsões e inferências a partir de seu conhecimento de mundo ou prévio, negocia o significado com o texto.

É importante recordar que os PCNs – EF (1998) também trazem uma visão sociointeracionista da linguagem e da leitura. Nesse documento, as atividades de leitura contemplam três fases - pré-leitura, leitura e pós-leitura - as quais permitem um processo de reflexão e interação do leitor com o texto, que comporta as ideias do autor, e, por fim, a construção do sentido do texto lido.

Os PCNs – EM (2002) e as OCN – EM (2006) também propõe uma prática de leitura nesse sentido, e vão além disso, recomendando a “leitura como letramento”. Ou seja, é preciso estabelecer práticas sociais de letramento, práticas de uso da leitura e da escrita que circulem na sociedade.

O papel do professor é estimular a leitura e preparar o aluno para construir o sentido do texto, a partir de seu conhecimento prévio, experiências pessoais, interação com o texto. Assim sendo, a habilidade da leitura, que, durante muito tempo, foi considerada uma habilidade passiva, nas concepções teóricas atuais e nos documentos do MEC, é vista como uma habilidade ativa e faz parte da competência comunicativa que o estudante de língua estrangeira deve adquirir. “Pela leitura concretiza-se a principal razão do ato de linguagem, que é a produção de sentido” (PCN – EM, 2002, p. 107). Essa concepção de leitura também é defendida pelo Quadro Comum Europeu de Referência para as línguas (2000).

As OCN-EM (2006) defendem um trabalho contextualizado das habilidades lingüísticas. Segundo esse documento (2006, p. 151-2), dentre as habilidades, competências e meios para alcançá-los, sugere-se

O desenvolvimento da compreensão leitora, com o propósito de levar à reflexão efetiva sobre o texto lido: mais além da decodificação do signo lingüístico, o propósito é atingir a compreensão profunda e interagir com o texto, com o autor, lembrando que o sentido de um texto nunca está dado, mas é preciso construí-lo a partir das experiências pessoais, do conhecimento prévio e das inter-relações que o leitor estabelece com ele.

Essas são as orientações do MEC para o trabalho com a leitura em sala de aula, no Ensino Médio. O professor, portanto, ao utilizar os mais variados gêneros textuais, em sua prática, e aqui se chama a atenção para os textos literários, precisa ficar atento para realizar atividades que contemplem tal concepção de leitura e análise.

Para Andrade-Netta (2005, p. 185)

[...] entre todas las destrezas (escuchar, hablar, leer y escribir), seguramente, la destreza que el ser humano más ejercita diariamente, casi sin percibir, es la destreza de comprensión escrita, ya que textos escritos están por toda parte: carteles, periódicos, entre muchas otras cosas.

Com base nas orientações dos documentos do MEC para o ensino de línguas, apresentadas anteriormente, analisa-se o tratamento dado ao texto literário nas aulas de língua espanhola, que utilizam livro didático, no caso, o manual Espanhol Série Novo Ensino Médio (2007), de Ivan Martín.

2 Apresentação e análise do livro didático *Espanhol Série Novo Ensino Médio* (2007)

Neste trabalho, apresentam-se resultados parciais da observação e análise do livro **Espanhol Série Novo Ensino Médio** (2007), de autoria de Ivan Martín, publicado pela Editora Ática. Foi motivado pelo fato de o livro ser utilizado nas aulas de espanhol.

A obra está organizada em três unidades, *Identities*, *Historias*, *Expectativas*, comportando vinte e um capítulos, que trazem textos e dados referentes a cada um dos vinte e um países em que o espanhol é idioma oficial. Além dessas três unidades, o livro apresenta, ao final de cada uma, uma seção de leitura e de testes de vestibular, com temas relacionados aos assuntos tratados. No final, o manual didático também apresenta um resumo gramatical e um pequeno glossário, como um auxílio ao estudante. Totaliza 248 páginas.

Para o autor, a proposta do livro didático está baseada em dois eixos fundamentais: a reflexão sobre a língua e o conhecimento das manifestações culturais dos povos que utilizam o idioma.

No referente à literatura hispânica, ou melhor, ao tratamento dado ao texto literário, percebe-se, ao folhear o livro rapidamente, que apresenta gêneros em prosa e verso, de diferentes autores, períodos, temáticas, e que propõe atividades de compreensão e interpretação dos mesmos bem como exercícios sobre o sistema da língua ou sobre as habilidades lingüísticas. Para uma visão mais detalhada do manual didático, podem-se observar os quadros 1, 2 e 3, sobre cada uma das unidades do livro, que resumem alguns aspectos vistos e avaliados acerca do tema.

Na sua apresentação, o autor mostra preocupação com a variedade dos gêneros textuais e afirma que os textos literários também estarão presentes no livro, citando poemas e contos. No interior da obra, encontram-se vários textos literários, pertencentes aos gêneros narrativo e lírico. Não traz nenhum texto nem menciona o gênero dramático, que poderia ser bem recebido e trabalhado com os alunos. Além disso, os documentos oficiais sugerem o contato com diversos gêneros textuais. Busca relacionar o texto literário com outras manifestações artísticas como a música, a pintura, a fotografia, a escultura, sempre considerando o país abordado em cada unidade, o que é muito importante. Também, como sugestão, aponta *sites*, para os usuários do livro, onde podem ser encontradas mais informações sobre aspectos culturais do país, dados e textos sobre autores e artistas, museus, bibliotecas.

Na sequência, o quadro 1 demonstra o tratamento dado ao texto literário, na unidade 1.

Quadro 1: Unidade 1

LIVRO		ESPAÑHOL SÉRIE NOVO ENSINO MÉDIO			
Autor		Ivan Martín			
Ano da edição		2007			
Editora		Ática			
Páginas		238			
Público		Ensino Médio			
Unidade		3 unidades			
Apresentação		Ocorre comentário sobre gêneros literários presentes no livro.			
Corpo do LD					
Unidades	Gênero Literário	Autor Hispano-americano	AutorEspanhol	Forma de apresentação	Atividade
U 1					
Cap. 1	Conto	1	-	Final do capítulo (p.15)	Elementos da narrativa
Cap. 2	Fragmento obra (2) Haicai (1)	2	-	Final do capítulo (p.25-6)	Compreensão escrita; interpretação; vocabulário
Cap. 3	Conto Poema (2)	3	-	Metade do capítulo (p.32) Final do capítulo (p.35-6)	Horas; verbos; ordenar texto
Cap. 4	Poema (2) Fragmento obra (2)	4	-	Metade do capítulo (p.41-42) Final do capítulo (p.45-6)	Artículos; compreensão oral; vocabulário
Cap. 5	Poema	1	-	Final do capítulo (p.54)	Compreensão escrita; vocabulário (dicionário)
Cap. 6	Poema (2) Fragmento obra	3	-	Metade do capítulo (p.60) Final do capítulo (p.65-6)	Singular e plural; adjetivos; compreensão oral (vocabulário)
Cap. 7	Poema (2)	2	-	Início do capítulo (p. 70) Metade do capítulo (p. 72)	Verbos
Seção leituras-seletividade	Fragmento obra Fábula Conto	3	-	Início da seção (p.77-8) Metade da seção (p.80)	Compreensão escrita; interpretação; vocabulário

Conforme o Quadro 1, na unidade 1, os gêneros literários presentes são o poema, fragmentos de obras, conto, fábula, haicai, sendo o mais comum o poema, com 9 incidências, seguido dos fragmentos de obras, 6, que são trechos de narrativas, como novelas e romances.

Não há nenhum texto literário de autor espanhol. Há autores hispano-americanos e um africano, pois, nessa unidade, com sete capítulos, estão presentes países da América e um da África, respectivamente: Guatemala, Uruguai, Cuba, Paraguai, Guiné Equatorial, Chile, Panamá. Vale recordar que essa disposição foi uma escolha do autor.

Outro dado é o lugar ou a forma de apresentação do texto literário. O autor preferiu apresentá-los, mais vezes, no final dos capítulos, relacionando-os a outras artes do país estudado. Quanto às atividades sobre o texto literário, aspecto observado e analisado neste trabalho, os dados mostram que é bastante utilizado para desenvolver a habilidade de compreensão escrita e oral, interpretação e vocabulário. Em menor frequência, os textos literários são usados para trabalhar algum aspecto formal da língua.

O Quadro 2, na sequência, revela dados sobre o texto literário na unidade 2, do livro.

Quadro 2: Unidade 2

LIVRO			ESPAÑHOL SÉRIE NOVO ENSINO MÉDIO		
Autor			Ivan Martín		
Ano da edição			2007		
Editora			Ática		
Páginas			238		
Público			Ensino Médio		
Unidades			3 unidades		
Apresentação			Ocorre comentário sobre gêneros literários presentes no livro.		
Corpo do LD					
Unidade	Gênero Literário	Autor Hispano-americano	Autor Espanhol	Forma apresentação	Atividade
U 2					
Cap. 8	Poema Fragmento obra	2	-	Final do capítulo (p.90-1-2)	Compreensão escrita; expressão escrita
Cap. 9	Haicai Poema	2	-	Início do capítulo (p.96) Final do capítulo (p.102)	Verbos; expressão escrita
Cap. 10	Conto (3) Poema	4	-	Metade do capítulo (p.107-8) Final do capítulo (p.111-2)	Conjunções; Lunfardo
Cap. 11	Conto infantil (5) Poema Fábula	5	1	Início do capítulo (p.115) Metade do capítulo (p.117-119-120)	Verbos; compreensão oral/ escrita
Cap. 12	Fragmento obra Poema (2) Lenda	2	-	Metade do capítulo (p.127-9) Final do capítulo (p.132)	Expressão escrita; compreensão escrita;
Cap. 13	Poema	1	-	Metade do capítulo (p.138)	Verbos e pronomes
Cap. 14	Poema (3) Fragmento obra	-	4	Início do capítulo (p.145) Metade do capítulo (p. 146-150) Final do capítulo (p.152)	Verbos de cambio; compreensão/ expressão escrita; provérbios
Seção leituras-seletividade	Conto (2)	2	-	Início da seção (p.153-4)	Compreensão escrita; interpretação; elementos da narrativa

De acordo com o Quadro 2, na unidade 2, os gêneros literários são os seguintes: poema, fragmentos de obras, contos fábula, lenda e haicai. O gênero que mais aparece é o poema, com 9 incidências, seguido do conto, com 6 vezes, e o conto infantil, 5 casos.

Há textos literários de autores da literatura espanhola, em número de 5: Gloria Fuertes, Miguel de Cervantes, José Agustín Goytisolo e Chumy Chúmez. Os demais textos são de autores hispano-americanos, os correspondentes aos países que têm o espanhol como língua oficial e que são abordados na unidade. São eles, respectivamente, do capítulo 8 ao 14, Colômbia, Equador, Argentina, El Salvador, Bolívia, México, Espanha.

É necessário observar a disposição do texto literário. O autor preferiu apresentá-los, na maioria das vezes, no final dos capítulos (5 casos), e também na metade dos capítulos, relacionando-os a outras manifestações artísticas do país estudado, como a pintura, a escultura, a música ou a fotografia.

Os textos literários são utilizados para desenvolver as habilidades linguísticas, interpretação e vocabulário, exercitar ou revisar temas gramaticais, sendo 5 incidências para cada um.

No quadro 3, o gênero literário de maior incidência é o poema, sendo 10. Também estão presentes outros dois gêneros como fragmentos de obras (3) e conto (3).

Apenas um autor espanhol é mencionado (Gabriel Celaya). Os demais autores são da América Espanhola, talvez pelo fato de o autor organizar sua obra em 21 capítulos, que correspondem às 21 nações em que o espanhol é idioma oficial. Nos capítulos 15 a 21, são apresentados os seguintes países, respectivamente: Honduras, Nicarágua, Porto Rico, Costa Rica, Venezuela, República Dominicana e Peru.

Observando o Quadro 3, a seguir, apresentam-se dados sobre a unidade 3.

Quadro 3: Unidade 3

LIVRO		ESPAÑOL SÉRIE NOVO ENSINO MÉDIO			
Autor		Ivan Martín			
Ano da edição		2007			
Editora		Ática			
Páginas		238			
Público		Ensino Médio			
Unidades		3 unidades			
Apresentação		Ocorre comentário sobre gêneros literários presentes no livro.			
Corpo do LD					
Unidades	Gênero Literário	Autor Hispano-americano	Autor Espanhol	Forma apresentação	Atividade
U 3					
Cap. 15	Poema	1	-	Final do capítulo (p.167)	Perífrases verbais
Cap. 16	Poema (2)	2	-	Metade do capítulo (p.174) Final do capítulo (p.178)	Acentuação gráfica; verbos; expressão escrita
Cap. 17	Poema	1	-	Final do capítulo (p.188)	Verbos; compreensão escrita e interpretação
Cap. 18	Poema (2)	2		Final do capítulo (p.197-8)	Verbos; compreensão oral e escrita
Cap. 19	Poema Fragmento de obra	2	-	Início do capítulo (p.201) Final do capítulo (p.208)	Compreensão escrita; interpretação; vocabulário
Cap. 20	Poema (2)	1	1	Metade do capítulo (p.215) Final do capítulo (p.218)	Expressão escrita; Compreensão escrita; interpretação; verbos
Cap. 21	Poema Conto	2	-	Metade do capítulo (p.224) Final do capítulo (p.227)	Objeto (in)direto; expressão escritas
Seção leituras-seletividade	Conto (2) Fragmento de obra (2)	4	-	Início até a metade da seção (p.229-232)	Compreensão escrita; interpretação

A disposição dos textos literários e das atividades relacionados, no capítulo, novamente, é mais frequente no final de cada um (7), atreladas a outras formas de arte ou a outras áreas do conhecimento ou também a indicações de sites ou fontes para pesquisa sobre os autores e suas obras.

Quanto aos exercícios com os textos literários, são bastante utilizados para trabalhar pontos gramaticais da língua espanhola e também para desenvolver as habilidades lingüísticas, a interpretação e o vocabulário.

Portanto, são apresentados, no livro, o número de 61 textos literários, cerca de 40 autores, sendo aproximadamente 33 hispano-americanos, 1 africano e apenas 6 espanhóis. Os autores espanhóis são: Gabriel Celaya, Gloria Fuertes, Miguel de Cervantes, José Agustín Goytisolo e Chumy Chúmez e os autores hispano-americanos são: Augusto Monterroso, Eduardo Galeano, Mario Benedetti, Elviro Romero, Virgilio Piñera, Elsa López, Josefina Plá, Pablo Neruda, Augusto Roa Bastos, Gabriela Mistral, Jorge Artel, José Lezama Lima, Alberto Ortiz, Julio Cortázar, Raúl Brasca, Jorge Luis Borges, Nyda Cuniberti, Alfonso Gumucio Dragón, Octavio Paz, Gabriel García Márquez, Almudena Grandes, Alfonso Guillén Zelaya, Gioconda Belli, Pablo Antonio Cuadra, Virgilio Dávila, Jorge Debravo, Manuel de Cabral, Jorge Eduardo Eielson, Lilian Serrallonga, Xinia Estrada, Carmen Naranjo Coto, Gabriel Jiménez Emán, Isabel Allende, César Vallejo. Nota-se a ausência de autores considerados clássicos da literatura hispânica.

Os gêneros literários são poemas, haicai, contos, fábulas, lendas, fragmentos de obras (novelas, contos, romances), sendo o poema o gênero mais frequente, totalizando o número de 28. Ressalta-se a expressiva quantidade de textos literários, sendo privilegiados gêneros de curta extensão, como o poema, o conto e o fragmento de novela. Na verdade, ajustam-se ao tempo da aula, lembrando que, geralmente, é de 50 minutos, o que se torna um problema da língua estrangeira e também da língua materna. Além disso, há quem pense que textos mais breves seriam mais adequados a iniciantes no estudo de um idioma.

Os documentos oficiais do MEC sugerem a utilização, em sala de aula, da maior variedade de gêneros literários possíveis, para que o aluno saiba usar e compreender qualquer gênero conscientemente, na sua vida. Também propõem o incentivo da leitura, da aquisição do gosto pela mesma, dos mais variados gêneros de textos. Na sala de aula, não é possível ler textos tão longos, mas realizar e organizar atividades que estimulem a leitura de textos extensos (novelas, livros de contos...) fora da sala de aula, é algo factível. Afinal, ao usar textos curtos, em demasia, corre-se o risco de contribuir para o hábito da leitura de textos que requeiram pouco tempo.

O usuário pode ter uma visão geral boa dos autores e das obras, com a orientação do professor, mas, nota-se a ausência de autores importantes da literatura espanhola, pouco tratada no livro.

Quanto ao tratamento do texto literário, não se pode deixar de relacionar à abordagem proposta ao lugar em que está disposto no manual didático. A maioria deles se encontra no

final da unidade, e isso permite pensar que podem ser usados para finalizar um tema cultural ou linguístico.

Percebe-se também que os gêneros literários são, predominantemente, sugeridos para trabalhar aspectos formais da língua ou exercitar as habilidades linguísticas. Raras vezes, propõe-se um trabalho efetivo com o texto literário, o que se presume que fique para o professor preencher essa lacuna, quando julgar necessário. Na leitura do texto literário, não são apresentadas as fases da leitura sugeridas pelos PCNs - EF (1998), e poucas são as questões que instigam o aluno a pensar criticamente sobre o assunto e o contexto do texto.

Conclusão

Para concluir, vale lembrar que o texto literário é muito rico para ser tratado apenas como pretexto para trabalhar uma habilidade linguística ou um conteúdo gramatical. É preciso ir além, com atividades de leitura que o explorem, como texto literário, nas suas funções enquanto literatura, enquanto difusor da cultura de um povo, entre outros aspectos. O que acontece, na sala de aula e em alguns materiais didáticos, também em certas propostas do manual analisado, é um tratamento do texto literário como um outro gênero de texto.

Salienta-se que uma das intenções dessa reflexão não é criticar os materiais, as propostas didáticas existentes (elas só têm a contribuir para um professor com uma carga horária elevada e sem tempo de criar um material didático próprio), mas sim observar e refletir, com o intuito de melhorar a abordagem do texto literário e de outros textos, na aula de língua espanhola. Acredita-se que é nesse intervalo que o docente pode interferir e fazer uma abordagem adequada do mesmo.

Isso se faz necessário para alcançar o que os documentos oficiais do MEC propõem para a leitura, nas aulas no Ensino Médio. Ela deve servir como garantia da formação de um leitor crítico e, conseqüentemente, de um cidadão crítico. A leitura crítica é um dos caminhos que podem contribuir para a aprendizagem, o conhecimento de outras culturas (e nisso o texto literário tem papel significativo) e a melhora da realidade vivida. Isso é possível se a postura adotada diante do texto literário (e de outros textos) não for simplista, e, nesse caso, o professor tem papel decisivo. Então continuemos a repensar as práticas em sala de aula, pois a constante reflexão renova as aulas e as torna diferentes a cada dia.

Resumen: El profesor de lengua extranjera necesita reconocer la riqueza que el texto literario presenta. Él no se reduce solo a las estructuras de la lengua, sino que es un importante medio de difusión de la cultura, favorece el desarrollo de una visión crítica del alumno, pues posibilita muchas interpretaciones. Además de eso, proporciona al docente diversas alternativas de trabajo y, a los aprendices, el estímulo para otras culturas y desarrolla, al mismo tiempo, las destrezas lingüísticas (comprensión lectora/oral y expresión escrita/oral). A partir de esas consideraciones, este trabajo reflexiona acerca del tratamiento dado a la literatura en las clases de

español como lengua extranjera en la Enseñanza Media. Tiene por objetivo verificar la manera como el texto literario es presentado y abordado en el libro didáctico *Espanhol Série Novo Ensino Médio*. Para eso, busca apoyo teórico, principalmente, en los documentos oficiales del Ministerio de la Educación de Brasil, los Parámetros Curriculares Nacionales y las Orientaciones Curriculares Nacionales para la Enseñanza Media. En el manual analizado, los textos literarios, de distintos géneros, son presentados al final de cada unidad. Las actividades relacionadas a ellos oscilan entre el trabajo de lectura y comprensión del texto literario y los ejercicios cuya finalidad es desarrollar las destrezas lingüísticas o algún aspecto del sistema de la lengua española.

Palabras-clave: Literatura. Enseñanza de E/LE. Libro didáctico.

Referências

ANDRADE NETA, Nair Floresta. La comprensión lectora en español: un breve análisis desde los manuales de ELE. In: CONGRESO BRASILEÑO DE PROFESORES DE ESPAÑOL, 10., Natal, 16 a 20 set. 2003. *Actas...* Brasília: Embajada de España en Brasil - Consejería de Educación, Ministerio de Educación y Ciencia de España, 2007. p. 235-242.

BRASIL. Ministério de Educação e Cultura. Secretaria de Educação Fundamental. *Parâmetros Curriculares Nacionais*. 3º e 4º Ciclos do Ensino Fundamental: língua estrangeira. Brasília, MEC/SEF, 1998.

_____. Ministério de Educação e Cultura. *PCN+ Ensino Médio: orientações educacionais complementares aos Parâmetros Curriculares Nacionais: linguagens e códigos e suas tecnologias*. Brasília: MEC/SEMTEC, 2002.

CASTANHO, I. R. El texto literario en el desarrollo de la comprensión lectora en niveles iniciales de la enseñanza/aprendizaje de lenguas próximas. In: SEMINARIO DE DIFICULTADES ESPECÍFICAS PARA LA ENSEÑANZA DEL ESPAÑOL A LUSOHABLANTES, 6., 1998. El texto literario en la enseñanza del español como lengua extranjera. *Actas...* São Paulo: Consejería de Educación y Ciencia de la Embajada de España en Brasil, 1998. p. 63-71.

CONSEJO DE EUROPA. *Marco Común Europeo de Referencia para las Lenguas: aprendizaje, enseñanza, evaluación*. Disponible em: <<http://cvc.cervantes.es/obref/marco/>>.

MOTTA-ROTH, D. (Org.). *Leitura em língua estrangeira na escola*. Teoria e prática. Santa Maria: UFSM, 1998.

SANTOS, A. C. El texto literario: aportaciones a la enseñanza el Español como lengua extranjera. In: SEMINARIO DE DIFICULTADES ESPECÍFICAS PARA LA ENSEÑANZA DEL ESPAÑOL A LUSOHABLANTES, 6. 1998. El texto literario en la enseñanza del español como lengua extranjera. *Actas...* São Paulo: Consejería de Educación y Ciencia de la Embajada de España en Brasil, 1998.

Literatura e espaço como aliados no ensino

Maristela Maria de Moraes*

Helena Copetti Callai**

Resumo: Este texto apresenta reflexões sobre a possibilidade de promover um estudo interdisciplinar entre a Literatura e a Geografia. Assim, num primeiro momento discutimos qual o papel da Geografia frente ao ensino dando ênfase ao espaço, seu objeto de estudo. Para isso, nos apoiamos em Santos (2002), Massey (2008) e Callai (2009). Também refletimos sobre o que é Literatura, a importância de trabalhá-la em sala de aula, bem como a sua contribuição na construção do conhecimento, uma vez que partimos da ideia de que a Literatura pode ser considerada como um dos meios que possibilita compreender a realidade. Como suporte, dialogamos com D'onofrio (1990), Candido (1967), Llosa (2004) entre outros. Por fim, discutimos baseados em alguns autores que se interessam pelo tema, em como é possível fazer um trabalho em conjunto em que imaginário e espaço sejam trabalhados como aliados enriquecendo ambas as disciplinas, e permitindo alcançar os objetivos de aprendizagens que exige a educação básica.

Palavras-chave: Literatura. Geografia. Conhecimento. Ensino.

Introdução

Este estudo apresenta reflexões sobre a possibilidade de se trabalhar a Literatura e a Geografia conjuntamente. Tem-se questionado muito a respeito da aplicação da Geografia Cultural com aportes humanistas e até fenomenológicos na prática da sala de aula. Tendo em vista a importância da Geografia que se aprende no ensino superior e a Geografia que se ensina na escola, busca-se então apoio em várias ferramentas que ora se apresentam para pôr essa geografia cultural em prática. Por outro lado temos a Literatura que tem sérias dificuldades para ser trabalhada na escola tendo em vista um distanciamento que os alunos têm com os livros o que prejudica o trabalho em sala de aula. No entanto, essa prática precisa ser reforçada e por isso encontramos na Geografia uma aliada neste processo de buscar outras formas de ensinar, já que acreditamos serem estas favoráveis aos processos de aprendizagens.

O espaço como objeto de estudo da geografia

A Geografia se caracteriza por ser a ciência que tradicionalmente responde a indagação do *onde*. É ideia corrente que à geografia escolar cabe ensinar os “lugares do mundo”, e que assim como à História cabe estudar o tempo, para a Geografia é o Espaço que interessa. E, por isso tradicionalmente o espaço é considerado o conceito fundamental na geografia. Ao longo do tempo muitas interpretações foram sendo dadas delineando as formas

* Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Educação nas Ciências Unijuí /RS. Graduada em Letras Português e Respectivas Literaturas pela Unijuí. Bolsista FAPERGS.

** Doutora em Geografia pela USP, com Pós-Doutorado pela UAM. Atua no departamento de Ciências Sociais da Unijuí e no Programa de Pós-Graduação em educação nas Ciências – Unijuí/RS. Bolsista PQ-CNPq.

de entendimento do papel da geografia como ciência que produz um conhecimento específico, e do papel da disciplina escolar que se constitui na educação básica.

Atualmente, a interpretação recai sobre o entendimento de que esta disciplina se incumba de analisar a sociedade e o mundo a partir da dimensão do espaço. Quer dizer, a análise geográfica considera a localização e distribuição dos fenômenos sociais, produzindo certa organização do espaço. Nesta organização do espaço considera-se que o mesmo atua como base física dos fenômenos, mas não como um objeto inerte, senão que, com uma dimensão política de criar as condições para os eventos que naquele lugar acontecem. O espaço é ao mesmo tempo palco e definidor, delimitador, oportunizador de situações e, diante disso é fundamental reconhecer como se concretizam nos espaços os fenômenos produzidos pela sociedade.

Entendendo o espaço como o suporte material da vida humana e, ao mesmo tempo como as possibilidades/condição, incorporamos na análise do mundo em que vivemos, considerando-o “um elemento crucial em nossa ordenação do mundo, posicionando-nos e a outros humanos e não humanos em relação a nós mesmos” (MASSEY, 2008, p. 157).

De acordo com Santos, (2002) tradicionalmente aquilo que se convencionou chamar de geografia tem em seu âmago a “preocupação topológica normativa, ou em outras palavras, a ordenação territorial dos fenômenos. Onde? eis a pergunta do discurso geográfico” (SANTOS, 2002, p. 24). As pessoas, quando falam de Geografia, lembram-se de mapas, de viagens, de percursos, roteiros. É o senso comum e o resultado de como é concebida a geografia na sociedade em geral e, muitas vezes na escola também.

O importante é sabermos qual a concepção de geografia que adotamos e como utilizamos a pergunta e fazemos a busca das respostas sobre o *Onde*. Onde é a pergunta que nos colocamos no dia-a-dia ao nos movimentarmos na nossa casa, na cidade, em viagens, nas idas e vindas do nosso fazer diário. Seja nos movimentos que fazemos, seja nos lugares em que as coisas estão, quer na dimensão relativa como na dimensão absoluta estamos sempre nos referindo ao espaço. Em todos os lugares e nos movimentos entre eles sempre “... nos envolvemos de incontáveis maneiras, em nossas conceituações implícitas de espaço” (MASSEY, 2008, p. 157).

Ao descrever um lugar as primeiras características que apontamos são aquelas visíveis que compõe o espaço circunscrito do lugar, e as que representam os limites com as características da fronteira, quer dizer, que mostram a transição de um lugar ao situá-lo no contexto em que se insere fisicamente.

Mas também se pode descrever o lugar considerando o entendimento que se tem a partir dele, incorporando nossas impressões, nossos desejos, nosso imaginário, pois “o que o espaço nos proporciona é a heterogeneidade simultânea, ele retém a possibilidade da surpresa, é a condição social em seu mais amplo sentido e o prazer e o desafio de tudo isso” (MASSEY, 2008, p. 157).

Diante da complexidade em que se apresenta o espaço não há possibilidade de fazer uma simples descrição linear, pois que as subjetividades permitem outras tantas interpretações. Do mesmo modo as pessoas se confrontam com uma espacialidade que não se define apenas pelas horizontalidades dos fenômenos em sua distribuição. Esta trama que demarca os espaços em sua visibilidade é o resultado da trama da vida das pessoas. Portanto, não se pode pensar o espaço simplificando-o em objetos externos à vida dos sujeitos. Estrutura-se, pois o espaço na coexistência dos fenômenos e, na superposição dos tempos que carregam em si as histórias das vidas vividas.

Para além desta realidade em que se pretende fazer leituras objetivas há, portanto, as subjetividades e nestas há que se considerar também o imaginário. É o que dá sentido aos objetos que se dispõem nos lugares, fazendo que não sejam apenas coisas ali existentes, mas que tem significados para além daquilo que aparece. Compreender a paisagem significa ir além do visível, e ver inclusive a história das pessoas que ali vivem.

Se o entendimento é o de que estudar Geografia diz respeito, a saber, *onde* acontecem as coisas, o *onde* nos permite fazer a localização e a distribuição dos fenômenos e, para compreender o espaço temos como instrumentos/ferramentas intelectuais, a observação, a descrição, a comparação, a relação e correlação. E estas nos levam ao estabelecimento de conclusões e sínteses.

Este é o nosso método de analisar e entender a sociedade, pois que, com o olhar espacial pode-se desvendar o que se materializou no espaço. “O modo como se distribuem os fenômenos e a disposição espacial que assumem representam muitas questões, que por não serem visíveis tem que ser descortinadas, analisadas através daquilo que a organização espacial está mostrando” (CALLAI, 2009, p. 96).

A forma visível que o espaço apresenta se configura como o retrato da vida que acontece no determinado lugar. São as paisagens que num determinado momento estão a revelar o processo que ali se desencadeia, e, “cada um vê a paisagem a partir de sua visão, de seus interesses, de sua concepção” (CALLAI, 2009, p. 99), do seu entendimento de mundo e de seus posicionamentos políticos, sociais, religiosos.

Novamente interessa perceber e ressaltar que não apenas aquilo que é visível por estar materializado no espaço compõe a paisagem. Há muito mais das nossas histórias vividas que estão também concretizadas no espaço e que permitem feições diferenciadas às paisagens.

Como entendemos a Literatura

Compreender o conceito de Literatura é essencial para entendê-la enquanto texto literário e a partir daí reassignificá-la enquanto prática educativa. O texto literário nos permite um contato íntimo com a imaginação e esta é responsável pela maioria daquilo que criamos. Marques (2006) não hesita em afirmar que a ciência e o imaginário andam juntas. O autor ainda menciona que esse caso é tão íntimo a ponto de virar uma história de amor. Na linha desse pensamento e instigados em propor algo que contemple algumas de nossas idéias a respeito da Literatura e da geografia é que propomos trabalhar com o espaço na Literatura. Contudo, não sem antes passarmos pelo crivo de alguns autores.

Ao conceberem-se a literatura e as obras de arte em geral como auto experiências da subjetividade torna-se incontestável a ligação delas com o imaginário social que provoca, sob criadoras mudanças, a reiteração delas e a capacidade de serem lidas na perspectiva do tempo-espaço histórico de cada leitor. (MARQUES, 2006, p. 56).

A Literatura é uma forma de conhecimento da realidade que se serve da ficção e tem como meio de expressão a linguagem artisticamente elaborada D'onofrio (1990). A literatura dá forma concreta a sentimentos, dilemas criados pela imaginação, ou seja, o poder imagético tem papel fundamental, pois tornam reais os sonhos, as angústias. Ao efetivar-se em texto, a literatura dá, portanto a imaginação a roupagem das palavras para interligar tempos e espaços, autores e leitores em um gesto de comunicação solidária.

Desta forma, podemos dizer que a personagem de ficção é muito mais verdadeira do que a pessoa real, pois esta é obrigada a ocultar sua verdadeira essência, seus desejos mais recônditos, e a colocar a máscara que o seu status social requer; aquela, por ser fruto da imaginação, pode abrir-se para nós em toda a sua autenticidade, não constrangida por preceitos morais. E assim sendo, torna-se muito mais fácil compreender o mundo, pois através da personagem estamos livres para ver e pensar. É como se estivéssemos livres das algemas sociais.

Para alguns autores a Literatura é um fenômeno estético. Não tem como objetivo doutrinar nem documentar, ela teria como finalidade despertar no leitor o prazer estético. Ainda que parta de fatos da vida real ela é dada como ficção. “os fatos que lhe deram as vezes

origem perderam a realidade primitiva e adquiriram outra, graças à imaginação” (COUTINHO, 1976, p. 9).

Outras concepções surgem entre elas Llosa (2004). Para este autor os romances mentem, no entanto, mentindo expressam uma curiosa verdade, que somente pode se expressar escondida, disfarçada do que não é. Os homens não estão contentes com seu destino, e quase todos – ricos ou pobres geniais ou medíocres, celebres ou obscuros, gostariam de ter uma vida diferente da que vivem. Para aplacar trapaceiramente esse apetite surgiu a ficção. Ela é escrita e lida para que os seres humanos tenham as vidas que não se resignam a não ter. Fervilha em todo o romance um inconformismo, uma insatisfação.

Não se escrevem romances para contar a vida, senão para transformá-la, acrescentando-lhe algo.... De uma maneira menos crua e explícita, e também menos consciente, todos os romances refazem a realidade – embelezando-a ou piorando-a... Quanto mais expressar uma necessidade geral, mais profunda a ficção será, e também quanto mais numerosa forem, ao longo do espaço e do tempo, os leitores que identifiquem, nesses contrabandos filtrados da vida, os demônios que os inquietam. (LLOSA, 2004, p. 17).

Ainda parafraseando Llosa, ler boa Literatura é se divertir, porém também aprender dessa maneira direta e intensa que é a da experiência vivida através das obras da ficção. Uma pessoa que não lê, ou que lê pouco, pode falar muito, porém dirá sempre poucas coisas porque dispõe de um repertório mínimo e deficiente de vocábulos para se expressar. Não é uma limitação somente verbal, é, ao mesmo tempo, uma limitação intelectual e de horizonte imaginário. A Literatura é vista aqui como caminho para o conhecimento, ou seja, um elemento formador.

Como trabalhar Literatura e Geografia conjuntamente

São muitas as discussões sobre o trabalho com a Literatura em sala de aula. Chega-se em um consenso de que o professor esquece sua formação literária e não a usa ou então não trabalha com frequência, a não ser no ensino médio em que esta se torna obrigatória. Daí o que se presencia é uma grande dificuldade em inseri-la, e um grande repúdio por parte dos alunos. Desta forma, acreditamos que a Literatura precisa buscar aliados com intenções próximas a fim de possibilitar o ensino de Literatura. Como sabemos que a geografia tem buscado a incorporação de outras formas de linguagens como a música, a literatura, as charges, a internet é que acreditamos compreender, juntamente com alguns autores, como isso é possível.

Ampliar o uso de procedimentos de ensino que sejam propiciadores da manifestação dos sujeitos, de sua diversidade e do processo de significação de conteúdos,

incluindo a música, a literatura, o cinema, a cartografia, o estudo do meio, os jogos de simulação (CAVALCANTI 2008, p. 32).

A partir da afirmação desta estrutura de ensino se percebe o interesse e necessidade de considerar a complexidade da vida e das formas de entendê-la. Seguindo essa linha de pensamento nos apoiamos em Monteiro (2002), que estabelece uma relação entre o lugar e o imaginário. Para ele a construção do lugar ou o conjunto de lugares que contém um romance levaria a consideração de que o espaço é ‘meio’ do sentido e também seu objeto. Desta forma, a concretude do lugar qualificado por um espaço geográfico seria uma necessidade que se realiza num “*continuum*” local mais ou menos definido em que a percepção do leitor tende a identificar uma realidade concreta, geográfica. Ao espaço exterior, contrapõe-se aquele outro, que vem do indivíduo, “ao mesmo tempo trajetória física e moral, externa e interior, real e simbólica, que pode conduzir tanto a noção do cheio quanto à do vazio. A noção de realidade geográfica juntar-se-ia aquela outra, antropológica do imaginário” (MONTEIRO, 2002, p. 14).

A noção de lugar, embora sendo obra de imaginação e criação literária, contém uma verdade que pode estar além daquela advinda da observação acurada, do registro sistemático dos fatos. Esta capacidade paradoxal encontrável na Literatura, ou a ela conferida pelo geógrafo, brota de um reconhecimento de que a verdade do mundo seria transcendente dada por geógrafos, historiadores e sociólogos. Não se trataria de substituir a análise científica pela artística, mas permitir novas maneiras de interpretação, além de reconhecê-la como enriquecimento.

Para Moreira (2007), o viver humano é a unidade do simbólico e do real, unidade de um mundo impregnado de imagens e sua pletora de significados. Interpretando o mundo simbólico, a Literatura apenas se aproveita do que a ciência menospreza, na insuspeição com que esta despreza precisamente o fato de que a história é uma construção do sujeito homem. Fonte privilegiada da linguagem tanto real da ciência quanto simbólica da arte, o espaço é o tema que pode, numa leitura não positivista do mundo, unificar a ciência e a arte numa mesma perspectiva de olhar, eliminando a dualidade objetivo-subjetivo da compreensão do homem que elas encerram. Até porque quando falamos da realidade da vida dos homens utilizando-nos do rico universo linguístico do espaço, movemo-nos num arsenal semiótico de horizontes e pluralidade infinitos.

Moreira nos remete a mundo de possibilidades em que a Literatura e o espaço são os personagens principais. Em seu texto o autor trabalha com alguns clássicos. Com a expressão

“dar vida geográfica à literatura do romance” (MOREIRA, 2007, p. 81) o autor nos mostra como é possível estabelecer tal relação embasada pela categoria do espaço. Para entendermos uma obra a contextualizamos no tempo, contudo, habitualmente o espaço fica abstraído desta contextualização. Esquecemo-nos que tempo e espaço andam juntos e que, portanto, é impossível separar a literatura e espaço.

Ainda pensando no estudo do lugar, Callai (2009) nos desafia a pensar a partir de um texto retirado da obra de Lewis Carrol – Aventuras de Alice. A partir de questões que nos levam a refletir sobre o lugar é possível que se vislumbre o espaço, pois o estudo de uma nação ou de uma cidade supõe que se conheça o lugar no conjunto do espaço. É importante contextualizar e entender o porquê das coisas aparecerem como se apresentam. O resultado desse trabalho pode render atividades voltadas para geografia como, por exemplo, uma escrita cartográfica do texto como também uma análise literária do texto valorizando a representação e o que ela implica. “É sempre conveniente reafirmar que os conteúdos em si são mais do que simples informações a serem aprendidas, eles devem significar a possibilidade de se aprender a pensar” (CALLAI, 2009, p. 89).

Na visão de Candido (1967) o escritor tem a capacidade de transformar combinando a realidade com a percepção. Desta forma, tanto o meio social influencia a obra de arte como também a arte influencia o meio. Embora tenhamos frisado de que a Literatura é dada como ficção também defendemos que ela expressa a sociedade com seu aspecto social e seus problemas. Desta forma, poderíamos dizer que a arte é social tanto como expressiva quanto receptiva.

“Depende da ação de fatores do meio, que se exprimem na obra em graus diversos de sublimação; e produz sobre os indivíduos um efeito prático, modificando a sua conduta e concepção do mundo, ou reforçando neles o sentimento dos valores sociais” (CANDIDO, 1997, p. 30).

Considerações finais

A partir de alguns conceitos que trouxemos da Literatura e da Geografia e baseado em alguns autores acreditamos ser possível trabalhar a literatura e a geografia conjuntamente. Esta não é uma discussão exaustiva, mas um começo em que se pode agregar outros tantos estudiosos que estão tratando da questão. No trabalho com a Literatura a Geografia vem contribuir, pois as descrições das paisagens e lugares ajudam na compreensão do texto, uma vez que é um dos elementos essenciais para dar sentido a narrativa. Por isso é comum

trabalhar com espaço em Literatura. Já em Geografia os textos literários podem ser usados para auxiliar o estudo da geografia. Para isso o professor precisa definir os objetivos da leitura e escolher as publicações que melhor se adaptem aos conteúdos a serem ensinados. Os pontos que serão focados devem estar claros. Após a escolha do livro pode-se, por exemplo, usar a obra para finalizar o estudo de um assunto e ilustrar os conteúdos que a turma aprendeu nas aulas anteriores ou apresentá-la aos alunos para dar início à discussão de um tema que será aprofundado. Entendemos a partir destas reflexões que a Literatura auxilia os geógrafos uma vez que apresenta um cenário repleto de descrições sobre o lugar que podem ser explorados pela geografia. Por outro lado, um texto escrito substitui os elementos cênicos pela descrição. Através dela o leitor recria, através da imaginação, os acontecimentos narrados tanto dos aspectos físicos e psicológicos das personagens como do espaço em que estão inseridas permitindo uma maior compreensão da narrativa.

Resumen: Este texto presenta reflexiones sobre la posibilidad de promover un estudio interdisciplinar entre la Geografía y la Literatura. Así, en un primer momento discutiremos cuál es el papel de la Geografía frente la enseñanza dando énfasis al espacio, su objeto de estudio. Para eso nos apoyamos en Santos (2002), Massey (2008) y Callai (2009). También reflexionaremos sobre lo que es Literatura, la importancia de trabajar con ella en la sala de aula, bien como su contribución en la construcción de conocimiento, una vez que partimos de la idea de que la literatura puede ser considerada como uno de los medios que posibilita comprender la realidad. Como soporte dialogamos con D'Onofrio (1990), Candido (1967), Llosa (2004) entre otros. Por fin, discutimos basándonos en algunos autores que se interesan por el tema, en como es posible hacer un trabajo en conjunto en que lo imaginario e espacio sean trabajados como aliados enriqueciendo ambas las disciplinas y permitiendo alcanzar los objetivos de aprendizajes que exige la educación básica.

Palabras clave: Literatura. Geografía. Conocimiento. Enseñanza.

Referências

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 2. ed. São Paulo: Nacional, 1967.

CALLAI, Copetti Helena. Estudar o lugar para compreender o mundo. In: CASTROGIOVANI, Antonio Carlos et al. (Orgs). *Ensino de Geografia: práticas e textualizações no cotidiano*. 7. ed. Cap 2. Porto Alegre: Mediação, 2009, p 83- 134.

CAVALCANTI, Lana de Souza. *A geografia escolar e a cidade: ensaio sobre o ensino de geografia para a vida urbana cotidiana*. Campinas: Papirus, 2008.

D'ONOFRIO, Salvatore. *Literatura Ocidental: autores e obras fundamentais*. São Paulo: Ática, 1990.

LLOSA, Mario Vargas. *A verdade das mentiras*. São Paulo: Arx, 2004.

MARQUES, Mario Osório. *Escrever é preciso: o princípio da pesquisa*. 5. ed. rev. Ijuí: Ed. Unijui, 2006.

MASSEY, Doreen. *Pelo espaço: uma nova política da espacialidade*. Tradução Hilda Pareto Maciel, Rogério Haesbaert. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.

MONTEIRO, Carlos Augusto de Figueiredo. *O mapa e a trama: ensaios sobre o conteúdo geográfico em criações romanescas*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2002.

MOREIRA, Ruy. *Pensar e ser em geografia: ensaios de história, epistemologia e ontologia do espaço geográfico*. São Paulo: Contexto, 2007.

SANTOS, Milton. *Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal*. São Paulo; Rio de Janeiro: Hucitec, 1988.

**CULTURAS, DISCURSOS E
TERRITORIALIDADE**

A história e a literatura nas ruínas do Contestado

Abele Marcos Casarotto*

Resumo: O presente estudo discorre a relação entre a literatura e a história sob a ótica da Guerra do Contestado. O continente da história e o da literatura, mesmo separados por uma quantidade de água na superfície, encontram-se na base, principalmente em relação à semelhança e à correspondência entre a narrativa do historiador e a do romancista. A literatura tem relação com o mundo do possível e não se distancia da história, que apresenta o mundo do provável. Articular o passado não significa, necessariamente, reconhecer o fato como ele realmente ocorreu, mas, sim, captar uma representação do fato na escritura do historiador ou do romancista que passa a ser o próprio fato, nem histórico e nem ficcional, mas a escritura do fato.

Palavras-chave: Texto. Narrativa. Literatura. História. Contestado.

Introdução

O texto é a unidade primária das Ciências Humanas, representa o pensamento imediato capaz de gerar outro pensamento. Sendo o texto uma unidade fundadora para o estudo das Ciências Humanas, nele o passado e o presente fazem parte do mesmo tempo histórico e ficcional, o tempo de agora, tempo que se concretiza na escritura e na leitura, concepção benjaminiana que concebe a história como um local saturado de “aqui” e “agora”.

O texto, como unidade fundadora das Ciências Humanas, encaminha para o entendimento de que antes e depois dele existem dimensões que não podem ser desconsideradas: a do autor, como desencadeador do processo, e a do leitor que, com sua bagagem histórica, provoca o texto para que deixe de ser um amontoado de palavras e se torne um tecido vivo, em que todos os tempos serão costurados, apagando os contornos entre o passado e o presente. Desse modo, o fato narrado não está no texto ou no autor, nem no leitor, mas constitui-se numa dinâmica que envolve e compromete os três segmentos de forma sincrônica e diacrônica, tornando-se profundamente dialético, envolvendo-os historicamente em contextos sociais definidos. Autor, texto e leitor fazem parte do mesmo processo indivisível, um existe em função do outro, portanto, três elementos e um só processo, no entanto, é pela leitura do texto que se rompem os elos do tempo passado e do presente, nesse momento, desencadeia-se o processo de todos os tempos e o leitor passa a ser homem de todas as culturas e de todos os tempos.

A Guerra do Contestado, como um fato histórico, passa a se presentificar a cada escritura e a cada leitura. A região do Contestado, localizada entre os estados de Santa Catarina e Paraná, é cenário propício para construção do relato histórico e fonte para criação

* Doutor Abele Marcos Casarotto, Prof. da Universidade do Oeste de Santa Catarina (UNOESC/SMO) e Líder do Grupo de Pesquisa *Literatura: olhares, percursos e intersecções*.

literária e (re)criação do texto, literário ou histórico. O presente estudo estabelece um recorte do acontecimento histórico – Guerra do Contestado – e a literatura que tematiza o fato, sob os artefatos da ruína.

Contestar pode significar a negação da exatidão; opor-se ao estabelecido e aceito como verdade. Contestar também pode significar aquilo que se discute ou que se questiona. Contestado, história e literatura são termos que apresentam relações e é nestes entrecruzamentos que se centralizará o estudo, não fechado na exclusividade dos ensaios de Walter Benjamin. Nessa perspectiva é estabelecida uma associação do romance *Geração do deserto*, de Guido Wilmar Sassi, com a história, construção textual que institui relações dialógicas com o episódio histórico da Guerra do Contestado.

A Guerra do Contestado como ruína

A primeira metade do século passado apresentou-se rica em catástrofes históricas e de situações passíveis de comunicação. Nos estados de Santa Catarina e do Paraná, cerca de 20.000 camponeses envolveram-se numa guerra que durou mais de três anos, 1912 a 1916, contra os coronéis da região e as tropas do governo. A guerra foi provocada pela concentração de terras nas mãos de poucos e a falta dela para o trabalho dos camponeses; outra causa, não menos importante que a primeira, também ligada a terra, tem a ver com a construção da estrada de ferro São Paulo – Rio Grande do Sul, passando pela região do Contestado. A companhia, construtora da ferrovia, apropriou-se de uma faixa de terra de trinta quilômetros, quinze de cada lado da ferrovia, provocando a expulsão dos colonos que ali viviam.

Críticos literários, professores, historiadores, escritores ficcionais apontam relações entre Canudos e o Contestado, apresentam como diferença básica não o fato ocorrido, mas a enunciação do fato. Em Canudos, o anunciador do fato, Euclides da Cunha, observou os fatos ocorridos; no Contestado, os fatos são relatados posteriormente.

Na Guerra do Contestado, as vozes da enunciação não insurgiram logo após o fato ocorrido, e sim, ecoaram anos mais tarde com o (re)descobrimento do Brasil pelos historiadores e ficcionistas dos fatos históricos. Segundo Benjamin, são os “agoras” saturando o tempo passado. A Guerra de Canudos foi contada por Euclides da Cunha logo após passar a ventania, os destroços em bom estado, as carnes ainda em estado de putrefação; a Guerra do Contestado está sendo contada a partir da morte, do cadáver, da caveira, da ruína, do que restou da vida, depois que a história-natureza exerceu sobre ela os seus direitos. A enunciação

dos fatos se dá através das caveiras encontradas pelos enunciadores ou através da memória dos sobreviventes.

A história e a literatura como ruínas

Em *Origem do drama barroco alemão*, Benjamin direciona o seu olhar para a alegoria como ideia básica da fragmentação, do cadáver, da ruína, do símbolo artístico, que é plástico, diferenciado dos símbolos meramente religiosos ou místicos.

Para o autor, a história ronda a morte, emergindo de todas as alegorias a caveira, a ruína. O mundo é um campo onde se encontram as ruínas, as ossadas da história individual e coletiva. A ruína faz saltar do passado o que ela foi, o que não foi, o que poderia ter sido. A ruína faz saltar do passado a possibilidade do presente daqueles que a fizeram, mas não se encontraram na história dos vencedores, os vencidos. A história é construída da ruína e nela revela-se o pleno.

Como ruína, a história se fundiu sensorialmente com o cenário. Sob essa forma, a história não constitui um processo de vida eterna, mas de inevitável declínio. Com isso, a alegoria reconhece estar além do belo. As alegorias são no reino dos pensamentos o que são as ruínas no reino das coisas. (BENJAMIN, 1984, p. 200).

O romance com uma obra de arte é uma ruína, quando recupera um fato do passado. As obras literárias enquanto ruínas de situações históricas são índices que possibilitam a (re)constituição do fato, transcendendo ao momento e local de origem.

A visão de esconder e a de revelar são posições que podem ser assumidas tanto na obra literária ou na histórica, dessa forma, apagam-se os contornos da temporalidade como posição do passado estático. Como um romance, a história passa a circular livremente na temporalidade, trabalhando não em ordem cronológica, pode, inclusive, andar de trás para frente ou de frente para trás, ou de qualquer lugar, como as narrativas dos romances.

É o passado e o futuro estabelecido pelo presente. É a possibilidade de (re)pensar a história e a literatura a partir de outra ótica e não a dos vencedores. É observar não somente por onde a ventania passou, passa e vai passar, mas ver a história das ruínas deixadas por ela, tanto no romance como na história.

A narrativa histórica e literária

A relação de aproximação entre a literatura e história sempre existiu. A história e a literatura sempre foram áreas permeáveis, embora essa inter-relação tenha sido negada, assim como confirmada, e “consolidaram-se” separadas para a cultura acadêmica universal.

O romance moderno como uma manifestação literária está em contínua transformação, ora via narrativa, ora via processos culturais, e, através da linguagem, tenta captar e entender o passado, limitando-se às condições de sua época. Mesmo que o romance tente ser o mais objetivo e neutro possível, sempre estará posicionado em relação ao período que se encontra. Dessa forma, tanto a literatura como a história têm em comum o material discursivo, permeado pelas organizações subjetivas da realidade, submetidas a cada narrador e a cada leitor.

A narrativa que retoma uma reminiscência do passado não (re)vive o evento; ela faz saltar fragmentos dele, tanto num texto romanceado como num texto histórico. Os “estilhaços” da Guerra do Contestado e da Região Contestada fazem saltar para a história, ou para o romance, os fragmentos de um fato, os quais são enunciados segundo os parâmetros estabelecidos pelo enunciador, que não alcançará a plenitude do evento, impedindo-o de ser conclusivo e teleológico, possibilitando outras discussões em relação ao passado que se presentifica na enunciação.

O fato histórico se transforma em histórico postumamente “[...] graças a acontecimentos que podem estar dele separados por milênios. O historiador consciente disso renuncia a desfilar entre os dedos os acontecimentos, como contas de um rosário” (BENJAMIN, 1994, p. 232). É do presente que o historiador e o romancista captam uma época entre as ruínas.

A narrativa histórica não recupera do fato histórico a sua complexidade, ela se apresenta sempre incompleta, ou seja, por parte, por indícios que passam a ser o todo do historiador. O ficcionista da história, da mesma forma que o historiador, não consegue apreender o todo do fato histórico, e sim, parte dele, com uma diferenciação básica, o escritor ficcional recria o fato histórico através de uma estrutura artística.

Os continentes da história e da literatura, mesmo separados por uma quantidade de água na superfície, encontram-se na base, principalmente em relação à semelhança e à correspondência entre a narrativa do historiador e a do romancista. A literatura tem relação com o mundo do possível e não se distancia da história, que apresenta o mundo do provável. Articular o passado não significa, necessariamente, reconhecer o fato como ele realmente ocorreu, mas, sim, captar uma representação do fato na escritura do historiador ou do romancista, que passa a ser o próprio fato, nem histórico e nem ficcional, porém a escritura do fato.

Geração do deserto: um diálogo entre ficção e história

A narrativa é elemento comum ao ficcionista e ao historiador. Algumas narrativas despertam interesse após décadas adormecidas. Para Benjamin (1994, p. 204), elas se assemelham às “[...] sementes de trigo que durante milhares de anos ficaram fechadas hermeticamente nas câmaras das pirâmides e que conservam até hoje suas forças germinativas.” Essas forças germinativas, que se encontram nos textos, não eclodem da mesma forma que foram concebidas. Para Sassi, autor do romance *Geração do deserto*, as narrativas lidas na infância, as primeiras leituras em dicionários, a grande biblioteca oral proporcionada por sua avó, Shakespeare e seu “amalucado Hamlet” eclodem em suas obras e na teorização de sua produção literária (SASSI apud RICCIARDI, 2002, p. 5). Em resposta ao questionário formulado pelo professor italiano Giovanni Ricciardi, publicada no jornal *Ô Catarina!*, sobre o processo criativo de seus livros, Sassi pondera:

O escritor — eu acho — tem muito ou quase tudo em comum com Frankenstein. De pedaços, pedaços e pedaços construímos as nossas criaturas. Nossos livros são fragmentos de antigas leituras. Não é plágio, não! Também não é influência. É algo de muito mais sério. Costuramos retalhos, remendamos, reinventamos invenções. Mas ninguém cria nada, ninguém cria coisa alguma; recriamos, apenas. / Às vezes a centelha da inspiração é uma paisagem, a saudade de um lugar onde eu nunca estive e que talvez nem sequer exista. (SASSI apud RICCIARDI, 2002, p. 9).

É o texto oral ou escrito sendo tramado no encadeamento do processo histórico, é Frankenstein sendo tecido, segundo Sassi. A construção textual possibilita o registro de tudo aquilo que se manifesta na realidade dos homens, das coisas e dos acontecimentos, ela interessa como arte, na medida em que representa um esforço para captar uma dimensão fracionada da realidade presente. Como arte, o texto não é apenas o registro de um momento de profunda emoção ou de rara beleza, mas também é o exercício da reflexão sobre a existência e sobre a estrutura da existência. O texto enquanto arte representa o esforço da inteligência e da criatividade humana no sentido de captar os fundamentos do ser e do acontecer.

O texto enquanto arte é um ato de criação, de (re)elaboração e não apenas de interpretação da realidade. O texto é igual ao mundo na medida em que o projeta concorrente, mas difere das ideias existentes de mundo por não poder ser deduzido dos conceitos vigentes de realidade. Ele adquire uma função não pela comparação com a realidade, pela mediação, todavia, que estabelece com ela. Por isso não retrata fielmente a realidade objetiva, mas oferece caminhos que levam à realidade que finge.

O autor, ao retomar um momento histórico, elege uma realidade, seleciona uma evidência, podendo ser uma arma, um relato, uma personagem. Ao escolher a evidência, o autor, indivíduo responsável pela criação da narrativa, define o lugar do narrador, ou seja, aquele que irá contar a história e formar a diegese. É a partir dele que se estabelece uma rede de relações e interpretações do fato, não cogitando que ele possa recuperar a verdade em relação ao fato, mas sua interpretação do universo da ficção.

Cabral (1979, p. 207), em texto histórico relacionado à Guerra do Contestado, apresenta a visão das forças governamentais: “[...] no dia seguinte, com toda a sua tropa, perfeitamente equipada, tomou o caminho do sertão.” Ou em Luz (1999, p. 183): “[...] o reduto à vista, as metralhadoras e o canhão, ao meio-dia, abriram fogo sobre Taquaruçu: 150 granadas fulminantes, durante mais de três horas, caíram sobre a ‘cidade santa’ de Euzébio.” Em ambos os fragmentos, são narrados os fatos a partir do ponto de vista das forças governistas. No romance de Sassi, o narrador, por sua vez, apresenta sua leitura dos fatos dando uma visão humanizada às personagens, posicionando-se ao lado dos sertanejos: “Só mesmo São João Maria de Agostinho para dar jeito nas coisas e endireitar a vida do povo. Somente ele!” (SASSI, 2000, p. 14); “Euzébio não acredita na morte do monge. Nem ele nem suas duas netas que haviam sido *virgens* inspiradoras de José Maria” (SASSI, 2000, p. 56); “Júlia foi ao encontro do marido e perguntou pelo pai. Liveira baixou a cabeça, sem resposta. A mulher compreendeu” (SASSI, 2000, p. 78); “Para Santa Maria afluíram todos os fugitivos dos redutos abandonados das redondezas” (SASSI, 2000, p. 99). Sem a preocupação da comprovação dos fatos, através de documentação, o narrador ficcional fundamenta o seu texto com personagens, fatos, espaço e tempo.

Sassi insere o narrador em um espaço geográfico definido, nos redutos de Irani, Taquaruçu, Caragatá e Santa Maria, próximo à Estrada de Ferro São Paulo – Rio Grande do Sul (SASSI, 2000, p. 20), região contestada por Santa Catarina e Paraná. A localização geográfica é delimitada, em múltiplas passagens, em uma delas, através da voz de Juca Tavares:

— Será injusta uma causa que têm como defensor esses varões ilustres? Não, não pode ser! É uma causa justa e santa. Eu mesmo, meus amigos, deixei de ser promotor público de Canoinhas para lutar pelos nossos direitos. Abandonei tudo, para dedicar-me, exclusivamente, à nossa causa. A fronteira de Santa Catarina devia estender-se, pelo direito, até os Campos de Palmas. No entanto, aquele município não é nosso, e sim do Paraná. E o nosso adversário, que não se contenta nunca, ainda quer que o seu território alcance o município de Lages inteiro, quase lá nos limites do Rio Grande do Sul. É um trato de terras com mais de quarenta mil quilômetros quadrados em litígio. Este Contestado é um país, um mundo [...] (SASSI, 2000, p. 19).

O espaço geográfico apresentado no romance é o mesmo anunciado nos relatórios de guerra e nos textos históricos.

Pelas cercanias dos limites contestados, pelos Campos dos Curitibanos em fora, nos Campos do Corisco e do Guarda Mor, no município dos Campos Novos, nas Perdizes Grandes e nas Perdizinhas, onde se ergueram os Taquaruçu e os Caragoatás, nas ermas terras catarinenses; pelo Timbó abaixo e acima, nas Canoinhas, a vila cobiçada, e nos seus arredores, nas proximidades de Rio Negro, a bela cidade contestada pela metade, em Papanduva, em Itaiópolis, em tudo, houve mutação abrupta. (PEIXOTO, 1995, p. 45).

Nos relatos históricos são inseridos, para localizar a região contestada, os mapas que atendem às estratégias militares e demarcam o território a ser percorrido ou ainda a percorrer no combate aos jagunços da região, mapas estes recuperados dos relatórios de guerra. Os mapas possibilitam aos historiadores posicionarem-se como narradores oniscientes da história, não participam dos fatos, mas como conhecedores e detentores do conhecimento histórico, nutrem os seus relatos com a cartografia e estabelecem um diálogo com os textos que os antecederam.

Após a ventania

A intenção do escritor de um romance ou de um historiador é apresentar uma imagem verbal do fato narrado. O universo criado pelo ficcionista é (re)criado no momento em que o leitor estabelece relação com a obra literária. Essa dinâmica de criação e recriação é um procedimento que também ocorre em relação à história.

Uma diferença existente entre o texto histórico e o texto literário é que a obra literária não objetiva representar o universo, nem pretende fornecer a confirmação de um saber que pode ser adquirido através de pesquisa histórica ou um estudo sociológico. A obra literária trabalha com o imaginário e não tem como objetivo reproduzir o que já está posto. O romancista, quando se apoia nos fatos históricos, procura suscitar as representações que existiram anteriormente a sua época; ele irá buscar no passado as caveiras não encontradas pelo historiador, ou que estão encobertas de pó espalhado pelo historicismo.

Nada do que está perdido não pode ser encontrado, podendo ser um acontecimento já narrado ou um pequeno fato ainda não narrado.

O cronista que narra os acontecimentos, sem distinguir entre os grandes e os pequenos, leva em conta a verdade de que nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história. Sem dúvida, somente a humanidade redimida poderá apropriar-se totalmente do seu passado. Isso quer dizer: somente para a humanidade redimida o passado é citável, em cada um dos seus momentos. (BENJAMIN, 1994, p. 223).

A história linear objetiva relata o que aconteceu ou está acontecendo do ponto de vista da estagnação, da sedimentação; no entanto, a história entendida por Benjamin, assim como a literatura, não fica presa às ruínas expostas, ela pode narrar o que aconteceu, está acontecendo ou poderia ter acontecido, sem considerar as grandes ou as pequenas ventanias.

O fato que relampeja do passado, ao ser transposto para o texto, dialoga com a contemporaneidade e com todos os tempos possíveis. Nessa perspectiva, o texto é atravessado pela voz do historiador e do romancista, fazendo com que o fato seja apresentado sob a ótica de quem o enuncia, passando a ser marcado por todos os tempos no presente e a cada leitura.

Abstract: This study discusses the relationship between literature and history from the perspective of the Contestado War. The history and the literature continent, even if separated by an amount of water on the surface, are at the base, mainly on the similarity and correspondence between the narrative of the historian and of the novelist. The literature is related to the world of the possible and not far from the history that introduces the world of the probable. To articulate the past does not necessarily mean recognizing the fact as it actually occurred, but rather to capture a representation of the fact in the historian's or novelist's writing which becomes the very fact, neither history nor fiction, but the writing of that fact.

Keywords: Text. Narrative. Literature. History. Contestado.

Referências

AFONSO, Eduardo José. *O Contestado*. São Paulo: Ática, 1994.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

CABRAL, Oswaldo Rodrigues. *A campanha do Contestado*. Florianópolis: Lunardelli, 1979.

LUZ, Aujor Ávila da. *Os fanáticos: crimes e aberrações da religiosidade dos nossos caboclos*. Florianópolis: UFSC, 1999.

LUCAS, Fábio. *O caráter social da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1970.

PEIXOTO, Demerval. *Campanha do Contestado*. Curitiba: Fundação Cultural / Farol do Saber, 1995.

RICCIARDI, Giovanni. Entrevista concedida por Guido Wilmar Sassi a Giovanni Ricciardi. *Ô Catarina*, Florianópolis, n. 53, set. 2002.

SASSI, Guido Wilmar. *Geração do deserto*. Porto Alegre: Civilização Brasileira, 2000.

VIVER “entre dois” ou as fronteiras do narrar no romance “As duas sombras do rio”, de João Paulo Borges Coelho

Ana Cristina Marinho Lúcio*

Resumo: Analisaremos o romance de estréia do moçambicano João Paulo Borges Coelho, “As duas sombras do rio” (2003), tomando como referência o conceito de fronteira de Certeau (2008) e algumas discussões sobre espaço e território de Milton Santos (2008). Zâmbia, Zimbábue e Moçambique misturam-se e encontram-se nas águas do rio Zambeze, esse “entre dois” que pode ser entre três e muitos, embora o narrador insista em demarcar fronteiras no seu discurso, antecipar acontecimentos ou conduzir/alertar o leitor sobre os limites do ato de narrar. Não há surpresas, apenas a sensação de que os espaços antes delimitados (pela cobra e pelo leão) estão agora difusos: o rio/ponte pode tornar-se refúgio de viventes que fogem do fogo, da guerra, e as margens, espaços cada vez mais inseguros. São esses territórios (da linguagem e da história) que percorreremos nessa comunicação, levados pelas mãos de Ntsato, Mama Mère, Dona Flora, Meia-Chuva e tantos outros que ao tentar transpor o rio deixam de ser camponeses e pescadores e passam à condição de refugiados.

Palavras-chave: Literatura moçambicana. Fronteiras. Narrador. Guerra.

As duas sombras do rio é o romance de estréia do moçambicano João Paulo Borges Coelho. O autor, historiador e professor da Universidade Eduardo Mondlane - Maputo, desenvolve pesquisas sobre os impactos da guerra na vida dos indivíduos forçados a migrar de suas terras e, principalmente, sobre as dificuldades em voltar para casa após os conflitos. O discurso do historiador não deixa de ser ouvido/lido ao longo do romance que analisaremos.

A narrativa toma como atores os pescadores e agricultores da região de Tete, em especial as populações ribeirinhas do Zambeze e do Aruângua, fronteiras naturais entre Zumbo e Bawa, em Moçambique, Kanyemba e Feira nos países vizinhos Zimbábue e Zâmbia. Como afirma o personagem Zvobo (tenente do exército Zimbabuano), diante de Million (o responsável pelo Parque Nacional do Baixo Zambeze): “Somos três países vivendo juntos, quase como irmãos: a sua Zâmbia aqui, Moçambique mais para leste, do outro lado do rio Aruângua, e o meu Zimbábue para sul, do outro lado do rio Zambeze” (COELHO, 2003, p. 56).

A Guerra Civil que ocorreu em Moçambique entre os anos de 1975 e 1992 é o cenário da narrativa. O conflito armado foi o resultado de uma crise no sistema de distribuição alimentar e da crescente insatisfação da população rural e urbana diante das medidas tomadas pela Frente de Libertação Nacional – FRELIMO, logo após a independência. Pina Cabral, antropólogo português, destaca algumas dessas medidas, tais como a destruição do sistema de saúde rural, baseado em hospitais missionários; a remoção da população para aldeias comunais; a destruição do sistema de distribuição comercial e a retirada de pessoas,

* Professora Doutora da Universidade Federal da Paraíba - UFPB.

consideradas improdutivas, das ruas de Maputo e enviadas para o Norte do país, largadas à sua própria sorte.

O conflito que serve de palco para o romance se passa entre os anos de 1985 e 1989, quando a cidade do Zumbo é tomada por invasores, forçando seus moradores a fugir tomando dois caminhos distintos: através do rio Aruângua, em direção à Feira, ou pelo rio Zambeze, em direção à Bawa. Os rios, fronteiras naturais, são transformados em pontes, locais de passagem. A narrativa de vida dos moradores do Zumbo, como afirma Michel de Certeau, transforma “a fronteira em ponto de passagem, e o rio em ponte. [...] a porta para fechar é justamente aquilo que se abre; o rio aquilo que dá passagem; a árvore serve de marco para os passos de uma avançada; a paliçada, um conjunto de interstícios por onde escoam os olhares” (2008, p. 214).

O rio Zambeze, que corta o país em direção ao mar, é um dos principais personagens dessa narrativa. Sobre ele, fala o narrador:

Por vezes está o Zambeze tão sereno e transparente que é como se entre as duas margens jazesse a continuação inferior do céu. E neste vazio quase branco voam almadias e pescadores em largas coreografias silenciosas, cumprimentando-se com gestos quase imperceptíveis como se seguissem um plano só por eles conhecido. Deixam, essas almadias voadoras, riscos longos na pele da água, riscos que se vão desfocando e alargando como se aqueles pequenos pontos, à sua maneira velozes, tivessem grandes caudas entrelaçadas ou deliberadamente evitando-se. E antes de desaparecer formam esses riscos elaborados arabescos, misteriosos para quem os não sabe ler. (COELHO, p. 26).

Só os pescadores e moradores das margens sul e norte do rio, antes mais estreitas e depois alargadas, ainda no período colonial, para dar lugar a um lago, conseguem ler esses elaborados arabescos. É nesse lugar de encontros que ouvimos a voz do narrador que segue ora ao lado dos deslocados, para o campo de refugiados, após a invasão do Zumbo, ora permanece na pequena povoação, acompanhando a trajetória de Leónidas Ntsato.

A trajetória de Leónidas, personagem que dá início à narrativa, se confunde com a delimitação de um território, ou melhor, de uma zona cultural em que não há mais espaço para as forças do leão e da cobra, do norte e do sul. Ao acordar na ilha de Cacessemo, no meio do rio Zambeze, o pescador nunca mais voltará a pescar. Sua almadia, feita com esmero e que causava inveja aos vizinhos, não poderá mais unir as duas margens do rio: “vai estar permanentemente a fugir para o rio. O rio é a fronteira entre os dois poderes que lutam dentro dele. É ali que começa um e acaba o outro, ali acaba o norte e começa o sul. É ali que ele se sente bem, na arena neutra desse grande combate” (p. 38).

Leónidas ainda tenta advertir aos moradores do Zumbo sobre a chegada dos invasores, que os obrigarão a deixar suas casas e atravessar o rio; alguns para viver como desterrados outros para realizar sua última travessia, “imersos num mundo de silêncios”.

Em alguns momentos da narrativa, o narrador, embora possua a onisciência, assume o ponto de vista, ou o lugar, dos pescadores. Na descrição do prédio da administração de Feira, existem locais que não podem ser vistos pelo leitor: “À direita, a porta do gabinete do administrador, sempre fechada para que olhos comuns não desvendem os segredos das decisões complexas, e portanto **um espaço indescritível**” (p. 44).

Em nenhum momento somos informados sobre quais são as forças políticas que lutam entre si, quem são, de fato, os invasores. Pina Cabral, no seu texto “Crises de fraternidade: literatura e etnicidade no Moçambique pós-colonial”, afirma que alguns conflitos humanos podem estar associados a uma crise de fraternidade: “momentos de vida ou de morte em que os laços criados entre pessoas pela pertença comum são irrevogavelmente negados ou reforçados de forma sublime” (2005, p. 237). A leitura do antropólogo toma como exemplos os romances *As duas sombras do rio*, de Borges Coelho e *O advogado de Inhassunge*, de Luís Laforte e o filme documentário *Dona Ermelinda*, de Aldo Lee. Para esse autor, o tema principal da narrativa de Borges Coelho é “a perplexidade das populações urbanas [...] perante a instalação no seu mundo de um regime de barbárie absoluta cujas causas lhes são totalmente insondáveis” (2005, p. 238-239). O antropólogo afirma que a loucura de Leónidas é curada quando, ao final do livro, os que sobrevivem à segunda investida contra o Zumbo, encalham na ilha de Cacessemo.

Em alguns pontos concordo com a leitura de Pina Cabral, mas gostaria de problematizar um pouco as idéias desse autor. De fato, a narrativa dá conta do estado de completa vertigem que toma conta dos moradores das cidades envolvidas nos conflitos, diante da violência dos ataques. O grande conflito do pescador Leónidas, entre as forças da cobra e do leão, não se resolve na ilha de Cacessemo, como afirma o antropólogo. Nela, poucos são os que se refugiam e lá permanecem: Jonas, filho do pescador Leónidas, que resolve migrar pela segunda vez para o país vizinho; sua mãe, Amina, que permanece na ilha, numa atitude de espera, a mesma que assume ao longo de toda a narrativa; Benedita e Maria Izabel, respectivamente filha e viúva do pescador Amoda Xavier, que sonhava em levar para Feira o cinema; Inês, a enfermeira raptada pelos invasores, amante do comandante Salamanga, que não consegue curar suas próprias dores e é atormentada pelos sentimentos de repulsa e desejo

de permanecer ao lado do amante; Dona Flora, comerciante da Feira, que parte para Tete em busca de novos mercados; Meia-Chuva, ex-combatente dos tempos da guerra colonial.

Pina Cabral tece severas críticas ao caminho adotado pelo autor do romance que omite as forças que lutavam entre si durante a Guerra Civil: a Renamo (apoiada pelos governos da África do Sul e pelas forças da Rodésia) e a Frelimo (movimento de libertação colonial, de inspiração soviética). Para ele, Borges Coelho representa os guerrilheiros da Renamo como “bandidos selvagens, violadores sem causa”.

Em um dos capítulos do romance, intitulado “Meia-chuva, o combatente”, acompanhamos a trajetória desse personagem, combatente formado nos campos de treinamento do período colonial. Para Meia-Chuva

As coisas hoje são muito diferentes, não se combate como se combatia. Antes a dor era atenuada pela idéias, pela visão clarividente do futuro. Matar libertava porque significava um passo em frente. Hoje, pelo contrário, o cheiro doce do sangue agarra-se às mãos, incomoda o sono. Antes, até fugir era positivo porque se fugia já com o regresso em mente. Antes cercava-se, hoje é-se cercado. (p. 175-176).

Acredito, diferentemente do que afirma Pina Cabral, que o narrador/autor do romance não está interessado em apontar as causas para a Guerra Civil ou em atribuir à Frelimo ou à Renamo a culpa pelas atrocidades cometidas durante o conflito armado. A narrativa acompanha a travessia vertiginosa dos agricultores e pescadores que se movem de um lado para o outro. São caçadores de elefantes e rinocerontes, antigos combatentes de guerra, comerciantes, pescadores e agricultores, administradores e militares que sofrem as conseqüências da crise de fraternidade, identificada pelo antropólogo. A trajetória desses personagens, suas idas e vindas, as tentativas do nganga Gomanhundo em encontrar uma explicação para o conflito que se passa no interior do personagem Ntsato, movem a narrativa e a ela dão sentido. O afastamento entre os que antes eram vizinhos, os moradores das duas margens do rio, é a causa para o infortúnio do pescador, não para a guerra que se desenrola ao longo do romance.

Nesse ponto, retomo a noção de fronteira presente no livro **A invenção do cotidiano**, de Michel de Certeau. Para esse autor “não existe espacialidade que não organize a determinação de fronteiras” (p. 209). Mais adiante o autor interroga:

a quem pertence a fronteira? O rio, a parede ou a árvore *faz* fronteira. Não tem o caráter de não-lugar que o traçado cartográfico supõe no limite. Tem um papel mediador.” [...] “Lugar terceiro, jogo de interações e de entrevistas, a fronteira é como um vácuo, símbolo narrativo de intercâmbios e encontros. (p. 213-214).

A sensação de vertigem ultrapassa toda a narrativa, seja nos deslocamentos forçados dos personagens, seja na impossibilidade de descobrir quais são as forças que lutam entre si e que atormentam o pescador Leônidas. Essa sensação é fruto do que o geógrafo Milton Santos denomina de desterritorialização, ou melhor, desculturização:

Hoje, a mobilidade se tornou praticamente a regra. O movimento se sobrepõe ao repouso. A circulação é mais criadora do que a produção. Os homens mudam de lugar, como turistas ou como imigrantes. Mas também os produtos, as mercadorias, as imagens, as idéias. Tudo voa. Daí a idéia de desterritorialização. Desterritorialização é, freqüentemente, uma outra palavra para significar estranhamento, que é, também, desculturização. (p. 328).

Os atores da história de Borges se movem entre espaços antes conhecidos e que se transformam em estranhos: a guerra os faz atravessar o rio e assumir a condição de refugiados. Essa mesma guerra os faz retornar a casa, que já não é mais a sua: os vizinhos não são mais os mesmos, a única experiência comum, que pode ser compartilhada, é a experiência de perda.

Leónidas nunca deixa o Zumbo, mesmo durante a segunda investida dos invasores ele permanece nas suas terras. Quando o barco Estrela-do-Mar encalha na ilha de Cacessemo, o antigo pescador decide afundar nas águas do Zambeze, em recusa a sair do seu lugar, a assumir a condição de refugiado ou mesmo de permanecer nesse não-lugar, no meio do rio, numa ilha que paira em cima do que antes foram as casas dos agricultores e pescadores. Para o narrador, são os familiares e vizinhos de Leónidas que acham o equilíbrio entre as duas forças, a da cobra e do leão. Mas o pescador, vítima desse desequilíbrio, não escolhe o caminho do meio, ele prefere afundar nas águas do rio: “ficando nós sem saber se procurava chegar em Cacessemo para alongar a sua perplexidade nessa fronteira, ou se lhe bastava perder-se nas águas para ganhar a tranqüilidade e a indiferença dos afogados” (p. 260).

Referências

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: artes do fazer*. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 2008.

COELHO, João Paulo Borges. *As duas sombras do rio*. Lisboa: Caminho, 2003.

PINA CABRAL, João de. Crises de fraternidade: literatura e etnicidade no Moçambique pós-colonial. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, v. 11, n. 24, jul./dez. 2005, p. 229-253.

SANTOS, Milton. *A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção*. São Paulo: Edusp, 2008.

*Controle Social: percepção dos profissionais enfermeiros (as) **

Ana Paula Geraldi**

Juliana Carine Machado***

Fernanda Balestrin****

Caroline Ottobelli*****

Resumo: O Controle Social compreende uma forma de fiscalização da população organizada diante das ações, programas e políticas de saúde implantadas em seus municípios, estados e no país. No entanto, para que isso seja efetivado o profissional enfermeiro deve participar e promover a participação da população de forma ativa no exercício do Controle Social. Dessa maneira, foi realizado um estudo de Iniciação Científica intitulado “Reflexão crítica acerca do exercício do Controle Social: ponto de vista de profissionais enfermeiros”. O referido estudo de caráter qualitativo tem como objetivo geral: analisar as concepções e percepções dos profissionais enfermeiros (as) acerca do exercício do Controle Social. A pesquisa foi desenvolvida junto aos profissionais enfermeiros (as), que atuam nas unidades de saúde dos 28 municípios de abrangência da 19ª CRS. Diante disso, como forma de coleta de dados, foi utilizado o Círculo de Cultura proposto pelo educador de Paulo Freire. Para a coleta de dados foram desenvolvidos 4 encontros, no primeiro se procedeu o levantamento das palavras geradoras, no segundo, ocorreu a decodificação ou codificação do tema geral e, por fim, no quarto e quinto encontros realizou-se o desvelamento crítico. Assim, por meio deste estudo, podemos concluir que, na maioria dos casos, os profissionais enfermeiros não compreendiam, de forma qualificada, o significado do Controle Social e também, em sua grande maioria, não conhecem a verdadeira importância que a participação popular exerce mediante a implantação/implementação de ações de saúde compatíveis com a realidade das comunidades onde estes profissionais atuam.

Palavras chave: Controle Social. Enfermagem. Gestão participativa.

Introdução

O campo da saúde é um dos setores que vem desenvolvendo-se gradativamente, principalmente a partir da década de 80, com a criação do Sistema Único da Saúde- SUS, o qual surgiu a partir da Reforma Sanitária que, por sua vez, tinha como objetivo, a construção de uma nova política de saúde para o país, visando a democracia, a qualidade na assistência e acima de tudo, o bem estar de todos os cidadãos brasileiros. Dentro dessa nova política estava a participação da sociedade na organização, gestão e controle dos serviços de saúde.

Dessa forma para concretizar esta nova política, foram instituídos alguns princípios e diretrizes juntamente com o a criação do SUS, os quais seriam os norteadores desse sistema.

* Artigo da Pesquisa de Iniciação Científica. Artigo fruto da pesquisa de iniciação científica intitulado: Exercício do Controle Social: ponto de vista dos profissionais enfermeiros (as)

** Acadêmica do VI semestre do curso de Graduação em Enfermagem da Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões de Frederico Westphalen. Bolsista de Iniciação Científica e Apresentadora do Relato.

*** Acadêmica do VI semestre do curso de Graduação em Enfermagem da Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões de Frederico Westphalen. Bolsista de Iniciação Científica.

**** Acadêmica do VI semestre do curso de Graduação em Enfermagem da Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões de Frederico Westphalen. Bolsista de Iniciação Científica.

***** Enfermeira, Especialista em Saúde do Trabalhador, professora do Curso de Graduação em Enfermagem da Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões de Frederico Westphalen. Orientadora deste relato.

Assim, dentre esses princípios destaca-se a participação popular, ou seja, Controle Social, o qual pode ser definido como a garantia de participação da população organizada junto aos serviços de saúde, sendo a forma que a sociedade tem de participar e controlar as ações, programas e políticas de saúde implantadas em seus municípios, estados e no país.

Assim, o Controle Social é uma conquista da sociedade civil, devendo ser entendido como um instrumento e uma expressão da democracia. Nesse sentido, a participação social é a possibilidade de indivíduos e coletividade fortalecerem sua capacidade de percepção, opinando efetivamente na implantação e gestão dos serviços públicos dentre os quais são os próprios beneficiados, através de um pensamento reflexivo e crítico sobre sua realidade, dessa forma democratizando as políticas de saúde (COTTA et al., 2010).

Nesse sentido, pode-se compreender que a prática do Controle Social se materializou por meio da institucionalização dos Conselhos e Conferências de Saúde os quais são instâncias governamentais que surgiram com a perspectiva de monitoramento da implementação das Políticas públicas e empoderamento da sociedade civil. Contudo os Conselhos e as Conferências são as formas de estar garantindo a participação social e efetivando o exercício do Controle social, onde a população pode estar interferindo e atuando na construção das Políticas de saúde.

Assim, os Conselhos de Saúde compreendem uma forma mais diligente da sociedade estar participando e interferindo nas Políticas de saúde dentro das três esferas do governo (municipal, estadual e federal), além de estarem efetivando um dos princípios do SUS que é o exercício do Controle social. No entanto os Conselhos de Saúde são uma maneira prática da sociedade garantir sua participação social, expressando suas opiniões e seus interesses junto a comunidade, além de ter a oportunidade de estar acompanhando e fiscalizando as ações municipais e estaduais.

Dessa maneira devemos partir do pressuposto que os usuários em saúde devem ser estimulados e orientados desse direito de participação, sendo os enfermeiros (as), os profissionais que estão constantemente em contato com estes usuários, devendo prestarem orientações acerca do exercício do Controle social a comunidade, para que desta forma ocorra uma troca de conhecimento e informações entre usuários e trabalhadores de saúde em benefício de toda a sociedade.

Conforme Arantes et al. (2007), acredita-se que a Enfermagem possa exercer um papel importante na construção e no fortalecimento do Controle Social, pois está em contato direto com a população usuária dos serviços e tem, em grande parte, um papel articulador tanto nas

atividades realizadas, quanto nos diferentes trabalhadores envolvidos no processo de produção das ações de saúde. Enquanto realiza suas funções gerenciais, educativas e de cuidados básicos, o enfermeiro(a) pode contribuir diretamente na busca pelo Controle Social efetivo.

Tendo em vista a importância da atuação da enfermagem perante a comunidade e os benefícios herdados com o exercício pleno do Controle social tornam-se evidente a realização desse estudo o qual tem como problema de pesquisa:

Qual(is) a(s) concepção(ões) e percepção(ões) dos profissionais enfermeiros(as) acerca do exercício do Controle social nas comunidades onde atuam?

Portanto, para realização do estudo foi utilizado o Circulo de Cultura de Paulo Freire, onde foi possível visualizar que os profissionais enfermeiros têm um conhecimento superficial a cerca do tema, bem como as facilidades e dificuldades para o exercício do mesmo, além de proporcionar uma troca de conhecimentos e experiências entre os participantes. Desta forma podemos ressaltar que alguns participantes sabiam da importância que a enfermagem tem, pois a mesma deve participar e promover a participação dos usuários, todos tendo direito de opinião dentro do sistema de saúde.

Os objetivos elencados para este estudo são:

Objetivo geral:

- Analisar as concepções e percepções dos profissionais enfermeiros(as) acerca do exercício do Controle social.

Objetivos específicos:

- Levantar facilidades e dificuldades encontradas pelos profissionais enfermeiros(as) a respeito do exercício do Controle social dentro das comunidades onde atuam.

- Identificar as experiências vivenciadas pelos profissionais enfermeiros(as) com relação ao exercício do Controle social nas comunidades onde atuam.

1 Metodologia

O presente estudo foi desenvolvido junto aos profissionais enfermeiros(as), que tiveram interesse em participar do estudo, em torno de 50 profissionais, que atuam nas unidades de saúde dos 28 municípios de abrangência da 19ª CRS. A 19ª CRS tem o papel de acompanhar os municípios no que se refere a implementação das Políticas de Saúde, voltadas na consolidação do SUS, sendo a sua sede situada no município de Frederico Westphalen R/S.

O referido estudo foi desenvolvido no segundo semestre de 2010 foi desenvolvido no decorrer do primeiro semestre de 2011 no turno diurno.

Foi desenvolvido um estudo de caráter qualitativo devido ao seu foco de estudo, analisando dessa forma, a subjetividade dos participantes. A pesquisa qualitativa é basicamente aquela que busca entender um fenômeno específico em profundidade.

Foi desenvolvido um estudo fundamentado no método freireano. Conforme Beck et al. (2007), a escolha de uma metodologia participativa, como é o caso do método freiriano, possibilita compreender as diferenças individuais e responder às diferentes interrogações. Para tanto, foi feito uso do Círculo de Cultura de Paulo Freire, o qual tem uma indicação direta para os trabalhos com grupos, possibilitando a troca de experiências e o processo de conscientização, no qual o indivíduo se alimenta do grupo e o grupo cresce com a participação individual.

Assim, foi desenvolvido a 1ª etapa do estudo, a qual corresponde à coleta de dados fundamentada no método freireano. Dessa forma, o desenvolvimento deste estudo vem concretizando a importância da necessidade de um estudo como este que venha contribuir para a (re) definição do papel do Controle Social junto os profissionais enfermeiros(as), tendo em vista, proporcionar conhecimentos sobre a importância da participação social junto à área da saúde.

No que se refere à segunda fase, a mesma compreende a análise das falas emitidas pelos participantes. Para a análise e discussão dos dados, optamos pela análise de conteúdo (MINAYO, 2006). Neste tipo de análise, buscamos descobrir os núcleos de sentido que compuseram as falas dos participantes nos vários momentos. Tais dados foram agrupados e analisados conforme os seguintes elementos: planejamento, implementação, avaliação, mobilização, articulação e controle.

Em princípio, foram realizados quatro encontros, onde no primeiro foi desenvolvida a explanação da proposta do estudo e a leitura e assinatura do Termo de Consentimento Livre e Esclarecido, em seguida foi feito o levantamento de temas e palavras geradoras, no caso o Controle Social. Identificadas às palavras geradoras passou-se para a fase de codificação, que consiste em um aprendizado coletivo, onde todos expõe seu conhecimento acerca do tema ou da palavra geradora, ou seja, o que compreendem a respeito do Controle Social. No segundo momento, que correspondeu ao segundo encontro, foi realizada a decodificação ou descodificação do tema central, ou seja, “Controle Social”. Assim, foram questionados os códigos utilizados para descrever as situações e os problemas envolvidos com o tema central.

No que se refere ao terceiro encontro, foi desenvolvido o desvelamento crítico, onde as pessoas aprenderam o verdadeiro significado do Controle Social para que, desta forma,

passam a lidar com ele de maneira correta. Por fim, no quarto e último encontro, foi ainda discutido o tema Controle Social e proceder-se-á o encerramento do estudo.

Dessa maneira, com dos quatro encontros, foi possível, promover o levantamento acerca da visão dos profissionais enfermeiros (as) a respeito do exercício do Controle Social em suas comunidades. Assim, com propostas aparentemente completas, incrementadas em uma compreensão ampliada de saúde, foi possível visualizar os obstáculos reais que dificultam a efetivação do Controle Social.

2 Resultados

Para a coleta de dados foram realizados quatro encontros, com a participação de 22 enfermeiros dos diferentes municípios que compõe a 19ª Coordenadoria Regional de Saúde. Por meio destes encontros foi possível, promover o levantamento acerca da visão dos profissionais enfermeiros (as) a respeito do exercício do Controle Social em suas comunidades.

2.1 Primeiro encontro

Neste encontro foi observado que os profissionais possuíam um conhecimento superficial em relação ao tema, pois demonstravam dificuldades em expressar sua opinião no papel, fazendo questionamentos que induziriam as suas respostas, no entanto, as perguntas não eram esclarecidas para que os resultados da pesquisa fossem fidedignos. Nesse sentido foram elencadas algumas palavras geradoras como: “Controle dos gestores”, “controle de natalidade”, “orientação de dúvidas” “participação”, “fiscalização” e “exercício de cidadania”.

2.2 Segundo encontro

A partir desse encontro foi possível criar alguns eixos temáticos, os quais vem a contribuir e facilitar a análise do estudo e permitir a compilação dos dados. Assim, a partir da metodologia escolhida foi possível elaborar três eixos temáticos que vão ao encontro dos objetivos do estudo, os quais são: atuação nos conselhos de saúde; Controle Social/Participação social; comprometimento dos profissionais enfermeiros (as).

2.2.1. Atuação nos conselhos de saúde

Com os encontros foi possível observarmos que a maioria dos participantes relaciona o Controle Social somente com os Conselhos de saúde, onde os participantes referem:

“Conselho municipal de saúde: supervisão de trabalho, ações em saúde e avaliação das ações” (E9); *“Conselho municipal de saúde”* (E6).

Desta forma, percebe-se que as concepções de Controle Social estão ligadas ao conselho, ou mesmo, que é através dele que o Controle Social tem se expressado na atenção básica. Portanto os conselhos de saúde são espaços que permitem o exercício da cidadania, através do controle social, onde os participantes aprendem a praticar seu papel político, interferido na implantação do SUS e assim, mantendo uma relação com os gestores (ARANTES et al., 2007).

Nesta perspectiva pode-se perceber, através dos relatos dos participantes que: *“a população não gosta de participar”* (E10); os dias e os horários dos Conselhos municipais de saúde não são pertinentes aos horários que permitam a participação da população; a população muitas vezes não compreende o que está sendo discutido nas reuniões e os gestores na maioria das vezes não consideram o ponto de vista da população; *“os componentes do conselho são escolhidos a dedo”* (E7); *“que é tudo politicagem”* (E17) e que as reuniões dos conselhos na maioria das vezes só aconteciam para assinatura de atas e questão burocrática.

Nesse sentido, observamos que há um despreparo tanto por parte da população, dos conselheiros e profissionais de saúde, pois os mesmos acabam se acomodando devido a um círculo vicioso, onde a população não busca seu direito de participação muitas vezes por não estar ciente disto, justamente pela falta de orientação e esclarecimento que deve partir também dos profissionais enfermeiros. Lembrando que este empoderamento se faz ausente, pelo fato, do profissional ter um conhecimento superficial acerca do tema. Entretanto, os conselheiros também não assumem seu real papel, pois acabam detendo-se a questões burocráticas, deixando de exercer o Controle Social que é a participação da comunidade nas tomadas de decisões.

2.2.2 Controle social /Participação social

Desta forma algumas frases trazidas pelos participantes resumem a concepção de alguns profissionais: *“Forma justa e participativa de contribuir com a sociedade. Todos tendo direito de opinião”* (E14); *“Controle Social é a forma que a sociedade tem de participação [...]”* (E22).

“A essência da participação reside na possibilidade dos usuários opinarem e participarem efetivamente na implantação e gestão dos serviços públicos dos quais são beneficiados” (PRESOTO, WESTPHAL, 2005, p. 4).

Foi possível observar entre as diferentes falas algumas concepções que os pesquisados acreditam que: o Controle Social é uma forma de orientação e avaliação da população, como exercício da cidadania, considerações do contexto em que o usuário se encontra, como também, uma forma de esclarecimento da população.

Ressaltamos a partir do contexto acima que as concepções dos profissionais enfermeiros é pouco aprofundada, sendo isto, um ponto negativo para que ocorra a concretização de um Controle Social ativo em meio a comunidade. Portanto, a participação social no exercício do Controle Social e conseqüentemente nas políticas de saúde de forma igualitária e democrática é de fundamental importância, pois concretiza um dos princípios do SUS, o qual trás a participação popular de forma ativa dentro de sua comunidade, trazendo melhorias e benefícios para a mesma.

Alguns profissionais se referem ao Controle Social como sendo: *“Forma legal de inserir o usuário do sistema de saúde nas decisões de políticas de saúde [...] desenvolver ações- políticas que condizem com a realidade da população”* (E9). Ainda como sendo: *“[...] uma das ações que o conselho de saúde deve exercer. Assim, ele serve para conhecermos as reais condições/necessidades dos usuários, para assim propor ações/programas e políticas de saúde condizente com a realidade dos nossos usuários”* (E8).

Dessa maneira deve-se partir da enfermagem a construção e a viabilização das políticas de saúde, bem como, as orientações á população da acerca da importância de sua participação, para que desta forma se concretize o correto exercício do Controle Social. Entretanto a enfermagem deve participar e promover a participação dos usuários do sistema de saúde.

2.2.3 Comprometimento dos Profissionais enfermeiros (as)

Os profissionais enfermeiros (as) assumem um papel de importante na efetivação do exercício do Controle Social, pois são eles que estão em contato direto com a população, desta forma, conhecem o contexto que a população está inserida.

“Todo profissional enfermeiro (a) é essencialmente um educador (a) em potencial e, portanto, formador (a) de opinião. Portanto é imprescindível que ele (a) trabalhe com seus pares o exercício do controle social” [...] (E15)

Mediante esta conjuntura, foi observado algumas falas relacionando o Controle Social como “Controle da natalidade, mortalidade, vacinação e notificação de doenças”e também relacionando o mesmo como o “Controle dos gestores”.

Nesse sentido, nota-se que na maioria dos casos, os profissionais enfermeiros apesar de compreenderem a importância do exercício Controle Social não compreendiam, de forma qualificada, o seu significado, bem como, a forma de exercer o tema focando apenas aos conselhos de saúde. Ressaltamos ainda, que em sua grande maioria, não conhecem a verdadeira importância que a participação popular exerce mediante a implantação/implementação de ações de saúde, sendo compatíveis com a realidade das comunidades onde estes profissionais atuam.

Nesse sentido, o papel dos profissionais enfermeiros (as), está pautado na orientação de trabalhadores e usuários e na divulgação do conselho como um espaço de participação, ressaltando a responsabilidade de representar a comunidade (ARANTES et al., 2009) Portanto a enfermagem deve participar e promover a participação da comunidade, estando inserida nas políticas de saúde para que assim atue em prol da comunidade tornando-se o porta voz da mesma.

Nesse sentido uma participante nos trás que: *“Com certeza o exercício do controle social é muito importante, porém é algo pouco trabalhado, divulgado. Seria importante que fosse chamado os profissionais enfermeiros para que colocassem em prática esse controle social”*(E16).

Contudo com esta pesquisa foi possível observar a necessidade de estar promovendo a instrumentalização dos profissionais de saúde, além de, proporcionar capacitações aos conselheiros, para que assim todos compreendam o real sentido do Controle social, para que desta forma todos sejam beneficiados.

2.3 Terceiro e quarto encontros

Por fim no terceiro e quarto encontro foi aprofundado o real sentido do Controle Social, partindo da Reforma Sanitária até os dias atuais, onde foi dado ênfase do Controle Social como um dos princípios norteadores do SUS, e desta forma devendo ser seguido pelos profissionais enfermeiros (as). Nesse sentido foi destacado a importância da enfermagem na para com o exercício do Controle Social.

Conclusão

Avaliando o Controle Social, pode-se perceber que o mesmo teve início juntamente com a criação do SUS, onde se tornou legalizado a participação da sociedade na formulação e fiscalização das políticas de saúde, por meio, da Constituição Federal de 1988. Dessa maneira,

mesmo que o SUS tenha sido criado a mais de duas décadas seus princípios não são efetivados e compreendidos de forma apropriada o que dificulta e interfere em outros princípios preconizados por ele, por meio dos quais se luta por uma assistência qualificada e humanizada para toda a população.

A proposta do Controle Social foi instituída pela Constituição federal de 1988 com a perspectiva de efetivar uma prática democrática ímpar no campo saúde, considerando a capacidade e habilidade da sociedade civil interferir na gestão pública, seja orientando as ações do estado seja orientando os gastos estatais para atendimento dos interesses da coletividade (MORITA et al., 2006).

Enfim, refletindo e visualizando a percepção dos profissionais Enfermeiros (as) acerca do exercício do Controle social, podemos estar interferindo e contribuindo para que os mesmo efetivem e se comprometam com a população, demonstrando conhecimento, participando e estimulando a participação da sociedade no controle dos serviços de saúde, atuando como articuladores desse sistema. Para tanto com o pleno exercício acaba ocorrendo uma troca de conhecimento e informações entre usuários, trabalhadores dos serviços de saúde, prestadores de serviços e os próprios conselheiros em prol da melhoria e ampliação das políticas de saúde.

Abstract: Social Control understands a form of population control organized face of actions, programs and health policies implemented in their municipalities, states and country. However, for this is finalized professional nurses should participate and promote participation of the population actively in the exercise of social control. This way, a study was done of Initiation Scientific titled "A critical reflection about the exercise of Social Control: State of view of professional nurses". This qualitative study has general objective is to analyze the conceptions and perceptions of nursing professionals about the exercise of social control. The study was conducted with nurses, who work in health units of the 28 municipalities' coverage of the 19th CRS. Before that, as a means of data collection was used Circle of Culture proposed by educator Paulo Freire. To collect the information were developed four meetings, the first removal was conducted of the words generators, the second occurred decoding or encoding of the general theme and, finally, the third and fourth meetings was held the unveiling critical. Thus, through this study we may conclude that, in most cases, nurses did not understand, in a qualified manner, the meaning of social control and also in great majority do not know the true importance of popular participation exercises through the implantation / implementation of health actions compatible with reality of the communities where these professionals work.

Keywords: Social control. Nursing. Participatory management.

Referências

ARANTES, C. I. S. et al. Controle Social no Sistema Único de Saúde: concepções e ações de enfermeiras da atenção básica. *Texto e Contexto*, Florianópolis, v. 16, n. 3, jul./set. 2007. Disponível em: <<http://www.scielo.br>>. Acesso em: 17 set. 2010.

ARANTES, C. I. S. et al. Controle social na saúde: discutindo os resultados de uma pesquisa com enfermeiras. *Acta paul. enferm.* São Paulo, v. 22, n. 4, 2009: Disponível em: <<http://www.scielo.br>>. Acesso em: 21 jan. 2011.

BECK C. L. C. et al. A humanização na perspectiva dos trabalhadores de enfermagem. *Texto e Contexto*, Florianópolis, v. 16, n. 3, jul./set. 2007. Disponível em: <<http://www.scielo.br>>. Acesso em: 16 set. 2008.

COTTA et al. Controle social no Sistema Único de Saúde: subsídios para construção de competências dos conselheiros de saúde. *Revista de Saúde Coletiva*. Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, 2010. Disponível em: <<http://www.scielo.br>>. Acesso em: 14 fev. 2011.

MINAYO, M. C. *O desafio do conhecimento: pesquisa qualitativa em saúde*. 4. ed. São Paulo: Hucitec, 2006.

MORITA I. et al. A participação de Conselheiros Municipais de Saúde: solução que se transformou em problema?. *Saúde e sociedade*. São Paulo, v. 15, n. 1, jan./abr. 2006. Disponível em: <<http://www.scielo.br>>. Acesso em: 14 abr. 2011.

Valores de pertencimento local no jornalismo fronteiriço

Andréa F. Weber*

Resumo: Este artigo discute a mobilização de significados de pertencimento local em jornais sul-riograndenses da fronteira com o Uruguai e Argentina, com o objetivo de entender como o espaço fronteiriço é significado no discurso jornalístico local. Para tanto, foram analisados nomes e *slogans* de cinco jornais de três cidades-gêmeas que se limitam com a Argentina (São Borja, Itaqui e Uruguaiana) e de duas que fazem divisa com o Uruguai (Quaraí e Santana do Livramento). O referencial teórico e analítico dialoga com a Linguística da Enunciação. Os resultados mostram que a fronteira é significada nos jornais a partir de movimentos de inclusão e exclusão do país adjacente como constituinte do espaço fronteiriço local. Tais movimentos dependem, entre outros fatores, da relação com o “outro lado”, que é historicamente e diferentemente constituída em cada ponto específico da fronteira gaúcha.

Palavras-chave: Jornalismo. Fronteira. Pertencimento local.

Introdução: a fronteira do Rio Grande do Sul e seu jornalismo

Neste artigo, buscamos discutir como os jornais da fronteira sul-riograndense organizam seu discurso por meio de valores de pertencimento local. O discurso do local tem como finalidade a legitimação do jornal junto ao público fronteiriço, que é um público marcado pela vivência em um espaço muito particular no contexto dos Estados Nacionais. Pretendemos discutir que locais e grupos sociais o jornalismo inclui ou exclui do âmbito da fronteira ao produzir sentidos sobre ela e, a partir disso, observar como esses sentidos se relacionam com as especificidades histórico-sociais de cada lugar particular ao longo da linha demarcatória.

Como assinala Machado (1998), a palavra “fronteira” implica, etimologicamente, o que está na frente e, historicamente, não tinha a conotação de uma área ou zona que marcasse o fim de uma unidade política. Atualmente, porém, a palavra “fronteira” tem uso generalizado para indicar as divisões político-territoriais, porém com um conceito flexível, indicando às vezes o que está para dentro, às vezes o que está do outro lado, e às vezes, aquilo que compõe os dois lados da linha limítrofe. A fronteira é, portanto, em sua significação, um conceito de uma faixa territorial móvel, cuja delimitação depende das relações diplomáticas entre os países e da convivência dos povos na própria região fronteiriça, entre seus principais fatores.

O Rio Grande do Sul mantém divisas territoriais internacionais com dois países, Argentina e Uruguai, nas quais se encontram 9 cidades-gêmeas, segundo dados do Ministério da Integração Nacional (MIN). Essa região fronteiriça, como toda a fronteira platina

* Graduada em Jornalismo e Letras pela UFSM; Mestre em Letras/Estudos Lingüísticos pela UFSM; Doutoranda em Letras/Estudos Lingüísticos pela UFSM; Professora do Departamento de Ciências da Comunicação da UFSM/FW.

(relacionada ao Rio da Prata, limites políticos entre Uruguai, Argentina, Paraguai e Brasil), foi marcada historicamente por grande flexibilidade de limites, conquistados por colonização e guerras, em grandes intercâmbios populacionais e econômicos, que geraram uma relação sócio-cultural muito próxima (GARCIA, 2010).

Na fronteira do RS, assim como acontece com outras atividades econômicas e sociais, também a mídia tem um funcionamento particular. Ela difere da mídia nacional não-fronteiriça em aspectos que incluem a pluralidade das línguas de enunciação, a inclusão do “estrangeiro” como público-alvo e até mesmo o discurso sobre a fronteira, que, segundo Zamin (2008), significa a fronteira como lugar de relações naturais com “o outro lado” e com o próprio país, ao contrário da mídia nacional que assinala freqüentemente os conflitos, criminalidade e marginalidade em relação ao Estado-nação.

Da noção ampla de mídia, destacamos um ramo da atividade midiática que é o jornalismo para compor nosso objeto de estudo. Recortamos nomes e *slogans* de jornais fronteiriços, por entender que estes são “o discurso primeiro” de cada jornal, usado para a construção de sua imagem pública, a qual, por sua vez, se baseia na identificação com os valores de seus leitores. Identificamos esses *slogans* com as frases nominais descritas por Benveniste (apud FLORES et al., 2009), as quais, utilizando a ausência proposital de verbo, constituem aforismos. Enquanto forma lingüística, esses aforismos efetuam significativa condensação de sentidos em um único enunciado, além de, como mostra Maingueneau (2010), incluir o enunciado em uma cena de fala em que não há um destinatário nem tempo especificados, gerando uma utopia de uma fala viva sempre disponível.

A partir dessa idéia, selecionamos nomes e *slogans* de jornais brasileiros produzidos em cinco cidades-gêmeas da fronteira do estado do Rio Grande do Sul com a Argentina e Uruguai. O referencial teórico-metodológico para sua análise e interpretação dialoga com a Lingüística da Enunciação e está apresentado no item 2. Resultados e considerações finais buscam responder a questão norteadora deste estudo: quais são os sentidos relacionados a pertencimento local mobilizados pelos jornais fronteiriços e por quais mecanismos ocorre essa mobilização. Veremos que estes sentidos mudam ao longo da linha fronteiriça e que essa variação é reflexo, entre outros fatores, das relações políticas entre países em cada ponto específico da fronteira.

1 Referencial teórico-metodológico: Lingüística da Enunciação e os jornais de fronteira

Para desenvolver a proposta descrita acima, vamos operar com conceitos da Lingüística da Enunciação, por entender que o conceito de enunciação se aplica aos nossos objetivos de entendimento de um processo lingüístico de significação que tem fortes vínculos com o “aqui-agora”, isto é, com a fronteira e com a atualidade do discurso jornalístico.

O que chamamos aqui de Lingüística da Enunciação é o conjunto das teorias enunciativas, cujo eixo central é a idéia de que a língua possui uma ordem própria que precisa ser atualizada pelo sujeito a cada instância de uso (FLORES, TEIXEIRA, 2005). Émile Benveniste explica que a enunciação constitui um acontecimento único e irrepetível, configurado sempre em uma relação entre enunciador e enunciatário, a partir da qual o sujeito-enunciador se manifesta na linguagem (BENVENISTE, 1988). Essas manifestações da enunciação podem ser recuperadas pelas marcas que deixam na língua (FLORES, 2006).

Em nosso *corpus*, que se conforma na modalidade escrita, com a publicação de vários exemplares do mesmo texto, entendemos que a idéia de irrepetibilidade se aplica à enunciação e não ao enunciado, este sim, repetível. Além disso, a enunciação, nesse caso, não se limita apenas ao momento de produção do enunciado, mas também ao momento de sua leitura e interpretação, ainda que produção e leitura não sejam simultâneos ou aproximados no tempo.

Outra razão que nos levou a optar pelos estudos enunciativos é o fato de que a noção de enunciado se ajusta melhor ao material lingüístico em análise do que noções como frase ou gênero textual. Conforme o Dicionário de Lingüística de Enunciação (FLORES et al., 2009), o enunciado significa a “manifestação da enunciação produzida cada vez que se fala”. Desse modo, em sua organização, têm mais peso os aspectos da enunciação do que as regras gramaticais de boa formação sintática. A frase seria um objeto teórico, não observável, de uso dos gramáticos, enquanto o enunciado trata de uma manifestação particular “aqui e agora” de uma frase, cujas características de coesão interna e independência externa definiriam seu limite (DUCROT, 1987). Por isso, o enunciado, neste estudo, não coincide com os limites da frase escrita e nem respeita necessariamente sua estrutura. Assim, nome e *slogan*, apesar de possuírem uma estrutura sintática subjacente (à semelhança de uma frase nominal), são considerados enunciados distintos.

No Quadro 1, estão apresentados esquematicamente os dados sobre o *corpus*, e na Figura 1, aparecem imagens dos nomes e *slogans* dos jornais, extraídos de suas capas.

Quadro 1: Cidades, cidade-gêmea, nomes e slogans dos jornais fronteiriços escolhidos para estudo.

Cidade	Fronteira com	Nome do Jornal (Enunciado 1)	Slogan (Enunciado 2)
São Borja	Santo Tomé-AR	Folha de São Borja	Credibilidade e conteúdo
Itaqui	Alvear-AR	Folha de Itaqui	-
Uruguaiana	Paso de los Libres-AR	Diário da Fronteira	Diário da fronteira 10 anos (1999-2009) Registrando a história de Uruguaiana e região
Quaraí	Artigas-UY	Folha de Quaraí	Terra Sentinela do Jarau
Santana do Livramento	Rivera-UY	A Platéia	O jornal de maior circulação e credibilidade da fronteira



Figura 1: Imagens de nomes e *slogans* dos jornais fronteiriços

A seleção dessas cidades fronteiriças obedeceu a certos critérios, tais como a classificação como cidade-gêmea pelo MIN; a evidência de importância sócio-econômica para a região e a distribuição geográfica ao longo da linha divisória que contemplasse divisas tanto com a Argentina quanto com o Uruguai. Já a escolha dos jornais se baseou em critérios de tempo e grau de circulação na região.

Com relação à operacionalização da análise do *corpus*, neste estudo, categorias largamente utilizadas no âmbito da gramática tradicional serão mobilizadas, especialmente aquelas relacionadas à sintaxe, pela contribuição que elas produzem para o entendimento dos aspectos formais da linguagem e pela larga difusão de sua nomenclatura, concordando com a proposta de Flores et al. (2009). Todas essas estruturas serão, porém, interpretadas a partir do

ponto de vista dos estudos da enunciação, isto é, buscando restabelecer a ligação do enunciado com o aqui-agora de seu proferimento.

2 *Os sentidos de pertencimento local nos jornais de fronteira*

Como o intuito deste artigo é discutir apenas as questões relacionadas a pertencimento local e de maneira breve, muitos outros (interessantes) aspectos da significação na linguagem nesse *corpus* serão omitidos. Apresenta-se, na seqüência, a análise de cada jornal em separado, para depois efetuar uma discussão comparativa do que foi observado.

a. Jornal Folha de São Borja

Enunciado 1: *Folha de São Borja*

Enunciado 2: *Credibilidade e conteúdo.*

Temos, no enunciado 1, como núcleo do sintagma, a palavra *Folha*, cujos adjuntos adnominais são *de São Borja*. Semanticamente, o núcleo remete ao produto jornalístico em questão: trata-se de uma folha e não de um diário ou de um jornal. Já os adjuntos atribuem características específicas a esse produto, e tais características se marcam pelo vínculo territorial. Tanto a preposição *de*, que assinala origem, proveniência, quanto *São Borja*, que remete à cidade de São Borja no RS, cumprem esse gesto semântico de remissão ao lugar. O nome do jornal, portanto, através do substantivo próprio, produz sentidos de vínculo com a cidade de São Borja, a qual se constitui em seu espaço de enunciação.

O *slogan* não marca valores territoriais, mas jornalísticos, o que significa a atribuição de um peso parecido para esses dois conjuntos de valores no discurso do jornal, diferentemente do que acontece com outros jornais fronteirços, que marcam de maneira mais enfática a questão da localização.

b. Jornal Folha de Itaqui

Enunciado 1: *Folha de Itaqui*

Enunciado 2: -

A Folha de Itaqui é o único do cinco jornais analisados que não apresenta *slogan* e seu nome (enunciado 1) se organiza de forma semelhante à da seqüência *Folha de São Borja*, com a diferença de que o núcleo do sintagma é *Folha* (e não *Diário*) e os adjuntos adnominais são *de Itaqui* (e não *de São Borja*). De qualquer maneira, também *de Itaqui* é uma remissão ao lugar de enunciação do jornal, o município de Itaqui-RS, construída lingüisticamente pelo uso da preposição *de* e pela palavra *Itaqui*.

A ausência de *slogan* marca o silenciamento de outros sentidos possíveis, fazendo com que os valores de pertencimento presentes no nome do jornal constituam toda a significação necessária para o enunciado aforístico da Folha de Itaquí.

c. Jornal Diário da Fronteira

Enunciado 1: *Diário da fronteira*

Enunciado 2: *Registrando a história de Uruguaiana e região*

Enunciado 3: *10 anos (1999-2009)*

O núcleo do enunciado 1 é *Diário* e seu adjunto adnominal *da Fronteira*. Já o núcleo do enunciado 2 é *história* e seu adjunto *de Uruguaiana e região*. Por paralelismo sintático, *Diário* está para *história*, assim como *Fronteira* está para *Uruguaiana e região*. Logo, temos os sentidos de *história* delimitados pela idéia de *diário* e os sentidos de *fronteira* delimitados pela idéia de *Uruguaiana e região*: o jornal escreve a história diária da Fronteira, que é Uruguaiana e região. Trata-se de uma fronteira bem delimitada, que não inclui, por exemplo, toda a zona fronteira com Argentina e Uruguai no RS.

Esse paralelismo acima assinalado está marcado nas preposições *da fronteira* e *de Uruguaiana e região*. Também as preposições, nesses exemplos, produzem sentidos de pertencimento. A fronteira tem um jornal, que é o Diário da Fronteira. Ao apontar a fronteira como local de pertencimento, também, o enunciador inclui potencialmente o país vizinho, já que a fronteira pressupõe uma divisão que, em princípio, integra os dois lados da linha divisória, a menos que seja especificada. A presença da palavra *fronteira* no nome do jornal revela a importância da vinculação à região, à localização socio-espacial, afirmando como o fenômeno da divisão política com os países vizinhos projeta uma forte identificação no imaginário social local. Afinal, outras nomeações para a região também são bastante difundidas, como pampa e campanha, mas aparentemente essas designações político-administrativas internas do país são menos fortes no sentimento popular do que a divisão externa, isto é, a fronteira com os países vizinhos.

Pensando em termos negativos, vemos que essa fronteira não trata da “região de Uruguaiana”, mas de *Uruguaiana e região*, isto é, o uso de uma conjunção coordenada aditiva difere e destaca Uruguaiana em relação à região, em vez de integrá-la, cujo efeito de sentido poderia ser produzido pela preposição “de”. Assim, o enunciador demarca seu espaço principal de enunciação - a cidade de Uruguaiana - a partir do substantivo próprio, e seu espaço secundário de enunciação - a região- a partir de um substantivo coletivo para, nesse caso, cidades.

d. Jornal Folha de Quaraí

Enunciado 1: *Folha de Quaraí*

Enunciado 2: *Terra Sentinela do Jarau*

O enunciado 1 se constrói sintaticamente e semanticamente de maneira semelhante aos enunciados equivalentes em *Folha de Itaqui* e *Folha de São Borja*, mudando apenas a cidade de referência.

O enunciado 2 pode ser entendido como uma oração predicativa, se considerarmos que o verbo subentendido é *ser*. Desse modo, o enunciado 2 constitui um predicativo para o enunciado 1: a característica da Folha de Quaraí é ser a Terra da Sentinela do Jarau. No entanto, por uma questão lógica, é instantânea a conclusão de que a Terra da Sentinela do Jarau é *Quaraí* e não a *Folha de Quaraí*. Vemos, então, que ocorreu, nesse caso, um processo de sobreposição semântica entre o jornal e a terra. O jornal se significa como o próprio lugar, como se ele mesmo fosse o território.

A idéia de pertencimento ao território aparece marcada no nome do jornal, enunciado 1, em um processo semelhante ao que ocorreu com *Folha de São Borja* e *Folha de Itaqui*. Mas ela é fortemente intensificada no enunciado 2, em que *terra* é o núcleo do sintagma e *Sentinela do Jarau* os adjuntos adnominais. A palavra *terra*, cujos significados podem variar desde o planeta até o local de plantação, segundo o Dicionário Aurélio (FERREIRA, 2004), nesse caso serve como indicativo de lugar, mas de um local geográfico, físico, natural e não de um lugar geopolítico, artificialmente delimitado, por exemplo.

Esse local físico é identificado como pertencente à *Sentinela do Jarau*: Quaraí e jornal são a terra dessa sentinela. O Jarau é uma pequena cadeia de montanhas que se ergue abruptamente na planície do pampa, possivelmente como resultado da queda de um meteorito (NOGUEIRA, 2010). Essa formação geográfica improvável na planície gerou lendas populares no folclore gauchesco, incluindo a lenda da Salamanca do Jarau, uma serpente que morava no Cerro do Jarau e se transformava em uma linda mulher que seduzia os homens (LOPES NETO, 2009). A Salamanca do Jarau é considerada a lenda que explica a formação mestiça do povo rio-grandense

Já a “sentinela” (segundo o Dicionário Aurélio, 2004, “soldado armado que se coloca próximo de um posto para o guardar, para prevenir da aproximação de inimigo; qualquer coisa elevada em lugar deserto”) tem origem na Revolução Farroupilha (1935-1945), momento em que o Rio Grande do Sul buscou construir um Estado independente do império

brasileiro e razão pela qual os farroupilhas construíram um local estratégico de observação dos passos imperiais no pampa no alto do Cerro do Jarau (NOGUEIRA, 2010)

Assim, todas as seleções lingüísticas do enunciado 2 (*terra, sentinela, do, Jarau*) produzem significados de origem, de luta pela terra, de vínculos culturais, de terra enquanto espaço físico, e produzem fortes sentidos de pertencimento ao lugar, que é Quaraí. Esses significados são deslocados ao jornal por sua sobreposição à cidade, de modo que a Folha do Quaraí passa ser o local de origem, o local de luta, o local no mapa, o local da cultura.

e. Jornal A platéia

Enunciado 1: *A platéia*

Enunciado 2: *O jornal de maior circulação e credibilidade da fronteira*

O núcleo do enunciado 1 é o substantivo *Platéia* e seu adjunto adnominal apenas o artigo definido *A*. Já o núcleo do enunciado 2 é *jornal* e seu adjunto *de maior circulação e credibilidade da fronteira*.

A questão produtora de sentidos nesse enunciado está mais bem relacionada às posições dos elementos sintáticos do que aos seus núcleos. Em primeiro lugar, como o nome *A Platéia* não inclui nenhum indicativo de que se trata de um jornal, essa idéia é retomada no enunciado 2, em que a palavra *jornal* é explicitamente marcada. Esse movimento constitui uma especificação do nome, um esclarecimento sobre o significado de *A Platéia*. Na seqüência, o adjunto adnominal *de maior circulação e credibilidade da fronteira* coloca como qualidades combinadas *circulação* e *credibilidade*, unidas pela conjunção aditiva *e*. Porém, a alocação de *circulação* antes de *credibilidade* sugere significados de primazia para o valor geográfico do consumo em relação ao valor credibilidade.

Além disso, a ordem de alocação no enunciado dos adjuntos adnominais *de maior e da fronteira* revela a importância do advérbio de comparação, *maior*, gerando significados de competição com outros jornais. Assim, a *Platéia* é, entre os jornais, aquele que mais tem circulação e credibilidade na fronteira. Observe-se também que ao situar *da fronteira* no final do enunciado e não próximo de *jornal*, apaga-se a idéia de “jornal de fronteira”, fazendo com que a maior circulação e a maior credibilidade se dêem em comparação também com jornais não fronteiriços, isto é, que são produzidos em outros pontos do estado ou país, mas que podem circular também nessa região.

O nome do jornal se constrói a partir do uso de um determinante singular feminino (*A*) para determinar um substantivo coletivo para espectadores (*Platéia*). Interessante observar que *platéia* produz sentidos relacionados à arte, a espetáculo, por um lado, e de observação,

análise por outro. E de uma observação sem interferência, mas com capacidade de crítica. Assim, o nome do jornal *A platéia* faz emergir sentidos que colocam o jornal em uma posição de observador e avaliador público do espetáculo que é a vida.

No caso de *A platéia*, a territorialidade não está no nome do jornal como acontece em todos os outros analisados, mas aparece marcada no seu *slogan*.

Nos jornais analisados, vemos que, nos seus *slogans*, sentidos do fazer jornalístico são mesclados a sentidos de pertencimento, em maior ou menor medida. Os sentidos de pertencimento podem estar no nome do jornal (*Folha de Quaraí, Folha de Itaqui, Folha de São Borja, Diário da Fronteira*) ou em seu *slogan* (*Registrando a história de Uruguaiiana e região; O jornal de maior circulação e credibilidade da fronteira; Terra Sentinela do Jarau*) ou em ambos.

Nesse sentido, vemos que os jornais *Folha de São Borja* e *Folha de Itaqui* marcam seu pertencimento apenas no nome da cidade, logo, a partir de uma localização e divisão política do lugar. Eles criam semanticamente como seu lugar de enunciação e circulação um município, portanto um limite político, dentro do Brasil. Como o *slogan* de um envolve valores jornalísticos e o outro não possui *slogan*, esses locais não são ressignificados por outros sentidos territoriais ou de pertencimento.

Esses dois municípios, São Borja e Itaqui, fazem fronteira com a Argentina, com uma linha divisória traçada pelo Rio Uruguai. Entre Itaqui e sua cidade-gêmea Alvear até os dias de hoje não há ligação terrestre, e a ponte constitui atualmente um assunto em debate entre os chefes políticos de Argentina e Brasil; entre São Borja e sua cidade-gêmea, Santo Tomé, a ponte foi concluída apenas em 1997. A impossibilidade de acesso por terra no caso de um e a recentidade desse processo no caso do outro mostram o menor grau de comunicação (pessoal/direta) nesses dois pontos da fronteira brasileira com a Argentina, o que está refletido nos jornais analisados, que marcam seu nome pela cidade e seu *slogan* por valores jornalísticos.

O mesmo não se pode dizer de Uruguaiiana, cidade que faz fronteira com a Argentina, mas está muito próxima do Uruguai e possui uma ponte unindo-a a Paso de los Libres, na Argentina, desde 1945. O jornal *Diário da Fronteira* marca o seu pertencimento no nome e o ressignifica no *slogan Registrando a história de Uruguaiiana e região*. Temos aqui um processo de remissão ao território, em que o território não é um país, nem mesmo uma cidade, mas sim um local que não é reconhecido por nenhum Estado como sendo efetivamente uma região geopolítica: a fronteira. A fronteira é uma faixa existente dos dois lados de uma linha

divisória limítrofe e um local de difícil precisão, como explica Zamin (2008), e pode significar tanto uma divisão como uma união, segundo Machado (1998). Logo a territorialidade, no caso fronteira, se dá sobre um local não reconhecido politicamente, mas fortemente presente no imaginário social local.

O Diário da Fronteira trata de, em seu *slogan*, ressignificar esse local chamado fronteira, de estabilizar seus limites, os quais, como vimos, são móveis. E os limites dados à fronteira por esse jornal são Uruguaiana, como centro irradiador, e região, como espaço receptor. A fronteira é o que está em torno de Uruguaiana, inclusive, a Argentina, isto é, outro Estado-nação.

A fronteira também é mobilizada como local de pertencimento de A Platéia, de Santana do Livramento, mas dessa vez sem especificações. Por que A Platéia não especifica a fronteira? Por que esta é ampla demais? Óbvia demais? Ou móvel demais? Santana do Livramento e Rivera constituem as cidades-gêmeas mais integradas da fronteira brasileira e o último local em que a linha divisória foi traçada, no RS, depois de inúmeras negociações entre Brasil e Uruguai (GARCIA, 2010). Como não há obstáculos naturais separando uma cidade da outra, elas se repartem por uma avenida que une os dois centros das cidades. A mobilidade dessa linha divisória foi intensa na história da diplomacia rio-platense e o intenso fluxo para os dois lados também estende a fronteira até pontos difíceis de delimitar. A fronteira, então, não é Santana do Livramento e seu redor; a fronteira nesse ponto da região platina pode ser mais ampla, indefinível até.

Por fim, a Folha de Quaraí marca seu pertencimento local a partir da sobreposição semântica entre o jornal e a própria cidade de Quaraí, em que o *slogan Terra Sentinela do Jarau* remete não à cidade de Quaraí, mas ao próprio jornal. Nesse caso, os sentidos de pertencimento são mobilizados a partir de um marco físico, a cadeia de morros chamada Cerro do Jarau, e de dois marcos históricos, a lenda da Salamanca do Jarau e a Revolução Farroupilha. Como essa revolução foi a que pretendeu separar o território gaúcho do restante do Brasil e como a lenda da Salamanca conta as origens dos habitantes do pampa, nesse *slogan* são retomados valores que remetem à fronteira e ao seu povo, a um lugar e a uma gente, cujos vínculos não são com o Brasil ou com outro país, mas com o próprio local fronteiriço. Quaraí e Artigas estão ligadas por uma pequena ponte sobre o Rio Quaraí, construída em 1968, e constituem um ponto de intensa relação na fronteira Brasil-Uruguai.

Vê-se então que, nas comparações entre a fronteira Brasil-Argentina e Brasil-Uruguai, as diferenças no grau de integração entre os países nesses locais podem estar refletidos nos

nomes e *slogans* de jornais fronteiriços. Neles, o local pode ser uma cidade simplesmente, sem outros significados complementares ao lugar que possam situá-la geograficamente, historicamente ou culturalmente. Em outros casos, o local pode ser a fronteira, como espaço autônomo, independente das divisões políticas de seus países, assumindo diferentes significados, diferentes extensões ou até amplitudes indefiníveis. Quanto mais nos aproximamos do Uruguai e suas fronteiras sem divisões naturais, de cidades separadas por marcos ou por pontes de ligação antigas, mais os sentidos de pertencimento são mobilizados pelos jornais, mais a fronteira como espaço independente é mencionada, mais os aspectos culturais e históricos locais são evidenciados.

Esses significados são mobilizados aforisticamente pelos jornais pela identificação que geram com um público cuja vida é marcada pela necessidade de situar-se, de posicionar-se deste ou do outro lado, mas que ao mesmo tempo pode sentir-se parte de um único lugar cultural, geográfico e social, mesmo que politicamente dividido.

Considerações finais

Uma rápida busca na memória mostra que, no Brasil, encontramos facilmente tanto jornais que fazem como jornais que não fazem referência ao seu local de produção/circulação em seu nome (Zero Hora, Correio do Povo, Diário Catarinense, Folha de São Paulo, etc.) e *slogans*. No entanto, na fronteira do RS essa referência ao lugar se mostra muito importante, sendo constantemente retomada no discurso jornalístico local. Por que na fronteira é tão importante marcar o lugar de onde se enuncia? Talvez pelo fato de ela ser um lugar de divisão, e seus moradores estarem constantemente sujeitos a apresentar sua origem nas conversas, nas aduanas, nos locais de comércio. Talvez por sentirem-se à margem do Estado-nação e tentarem assim se vincular a um lugar, seja ele o fronteiriço, seja ele o nacional.

Além do discurso sobre a fronteira em si, sobre os países fronteiriços, sobre os sujeitos dessa região, também contribui para o entendimento das relações nesse espaço, o estudo da própria língua em que se efetua esse discurso. Ou seja, em um espaço em que circulam várias línguas, a escolha de qual delas usar para enunciar já significa uma divisão, uma vinculação a um ou a outro Estado-nação, por razões que cabe ao estudioso discutir. Neste estudo, por exemplo, todos os nomes e *slogans* de jornais estavam em português, marcando, portanto, já na capa, o local geopolítico da enunciação. Por mais que a fronteira estivesse mencionada no nome ou no *slogan*, a língua já significava o lugar de onde se fala, e esse lugar não é somente um ponto na geografia, mas sim um ponto no universo dos valores que o enunciador

compartilha. O estudo da língua em que se enuncia na fronteira é, assim, também, campo fértil para futuras investigações.

Valores de pertenecimiento local en el periodismo fronteirizo

Resumen: Este artículo discute la movilización de significados de pertenecimiento local en diarios surriograndenses de la frontera con Uruguay y Argentina, con el objetivo de entender como el espacio fronterizo es significado en el discurso periodístico local. Para eso, fueron analizados nombres y *slogans* de cinco diarios de tres ciudades-gemelas que limitan con Argentina (São Borja, Itaqui e Uruguaiana) y de dos que hacen divisa con Uruguay (Quaraí e Santana do Livramento). El referencial teórico y analítico dialoga con la Lingüística de Enunciación. Los resultados muestran que la frontera es significada en los diarios a partir de movimientos de inclusión y exclusión del país adjunto como constituyente del espacio fronterizo local. Estos movimientos dependen de la relación con “el otro lado”, que es históricamente y distintamente constituida en cada punto específico de la frontera gaucha.

Palavras-clave: Periodismo. Frontera. Pertenecimiento local.

Referências

BENVENISTE, E. *Problemas de lingüística geral I*. São Paulo: Pontes, 1988.

DUCROT, O. *O dizer e o dito*. Campinas: Pontes, 1987.

FERREIRA, A. B. H. *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*. 3. ed. Curitiba: Editora Positivo, 2004. 1ª Impressão. Versão eletrônica 5, 11ª.

FLORES, V. N; TEIXEIRA, M. *Introdução à Lingüística da Enunciação*. São Paulo: Contexto, 2005.

FLORES, Valdir. Sujeito da enunciação ou sujeito do enunciado: exterioridade e interioridade teórica no campo da lingüística da enunciação. In: MATZENAUER, Carmen L. B. et al. (Orgs). *Anais... Encontro do Círculo de Estudos Linguísticos do Sul*, 7., 2006, Pelotas, RS. Pelotas: EDUCAT, 2008. p. 1-6. Disponível em: <<http://www.celsul.org.br/Encontros/07/dir2/1.pdf>>. Acesso em: 20 out. 2010.

FLORES, Valdir; BARBISAN, Leci, FINATTO, Maria José, TEIXEIRA, Marlene. *Dicionário de Lingüística e Enunciação*. São Paulo: Contexto 2009.

FLORES, Valdir; TEIXEIRA, Marlene. *Introdução à lingüística da enunciação*. São Paulo: Contexto, 2005.

GARCIA, Fernando Cacciotore de. *Fronteira iluminada: história do povoamento, conquista e limites do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Sulina, 2010

LOPES NETO, Simões João. *Contos gauchescos e lendas do Sul*. Porto Alegre, LP&M, 2009.

MACHADO, L. O. Limites, fronteiras, redes. In: STROHAECKER, T. M. et al. (Org.). *Fronteiras e Espaço Global*, AGB-Porto Alegre, Porto Alegre, 1998, p.41-49. Disponível em: <acd.ufrj.br/fronteiras/pdf/LimitesPAlegre1998.pdf>. Acesso em: 10 ago. 2009.

MAINGUENEAU, Dominique. *Doze conceitos em análise do discurso*. São Paulo: Parábola editorial, 2010.

NOGUEIRA, Salvador. Os mistérios do Jarau: queda de meteorito formou cadeia de morro no oeste do RS. *Pesquisa Fapesp online*. ed. 169, mar. 2010. Disponível em: <http://www.revistapesquisa.fapesp.br/site_teste/extras/imprimir.php?id=4086&bid=1>. Acesso em: 28 nov. 2010.

ZAMIN, A. M. *A discursivização do local-fronteira no jornalismo: estudo de caso de programas jornalísticos em rádios comunitárias*. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação). São Leopoldo: Unisinos, 2008.

A autoficção na literatura contemporânea: uma discussão teórica sobre o gênero

Anna Faedrich Martins*

Resumo: O presente trabalho visa uma reflexão teórica acerca do gênero autoficcional na literatura contemporânea. Este é um estudo que vem sendo realizado no meu doutoramento em Letras, na PUCRS, e faz parte de um projeto maior de pesquisa, intitulado “Escritas do eu: perfis e consolidação do romance de introspecção no Brasil”, coordenado pela prof. Dr. Ana Maria Lisboa de Mello, e com apoio do CNPq. O conceito de autoficção (bem como o neologismo) foi criado por Serge Doubrovsky, em 1977, em resposta ao famoso estudo sobre autobiografia de Philippe Lejeune, em 1975 (*Le pacte autobiographique*). Doubrovsky questiona a possibilidade de escrita autobiográfica, considerando que o *eu* é polimorfo e variável, e, dessa forma, conforme observa Sébastien Hubier, estabelece um “pacto oxímoro” com o leitor. O teórico francês escreve *Fils*, considerado o primeiro romance autoficcional. Este trabalho pretende levantar questões acerca do gênero, desde a sua definição primeira, a doubrovskiana, até as suas constantes atualizações.

Palavras-chave: Autoficção. Subjetividade. Teoria Literária. Serge Doubrovsky.

Comecei a mentir por precaução, e ninguém me avisou do perigo de ser precavida, e depois nunca mais a mentira descolou de mim. E tanto menti que comecei a mentir até a minha própria mentira. E isso – já atordoada eu sentia – era dizer a verdade. Até que decaí tanto que a mentira eu a dizia crua, simples, curta: eu dizia a verdade bruta.
Clarice Lispector

Espaço lúdico e transitório, ambiguidade, pacto oxímoro, falibilidade do real no discurso subjetivo e circunscrito à esfera da memória, ambivalência do ser, descrença na autenticidade de uma experiência posta em relato, contradição, variante pós-moderna da autobiografia, descrença numa verdade literal, reconstrução arbitrária e literária de fragmentos esparsos de memória. A lista poderia continuar para chegarmos à definição do termo *autofiction*, criado pelo francês Serge Doubrovsky, em 1977, partindo de suas inquietações a respeito do famoso estudo de Philippe Lejeune, de 1975, sobre a autobiografia, *Le pacte autobiographique*.

O termo autoficção é relativamente novo nos estudos literários. Percebe-se que, desde que Doubrovsky nomeou o gênero, ele tem ganhado muita força nos estudos literários em língua francesa. O teórico sentiu a necessidade de conceituar um fenômeno que é anterior à sua teorização, tendo em vista o impulso autobiográfico e o desconstrutivismo literário em voga nos anos 70 e 80.

Beatriz Sarlo (2007) observa que os anos 70 e 80 abrem espaço à “guinada subjetiva”, ou seja, “uma renovação análoga na sociologia da cultura e nos estudos culturais, em que a

* Doutoranda em Letras – Teoria da Literatura – na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), bolsista CNPq.

identidade dos sujeitos voltou a tomar o lugar ocupado, nos anos 1960, pelas estruturas”. Sarlo propõe-se a examinar as razões da revalorização da primeira pessoa como ponto de vista e da confiança no relato da experiência como ícone da Verdade, em que o sujeito narra a sua vida para conservar a lembrança ou, ainda, numa tentativa utópica de entender o passado. Sarlo problematiza a questão, considerando a contradição entre a mobilidade do vivido e a firmeza do discurso.

Se os anos 60 são marcados pela “morte do sujeito”, Sarlo aponta para a revalorização desse sujeito a partir dos anos 70:

Quando essa guinada do pensamento contemporâneo parecia completamente estabelecida, há duas décadas, produziu-se no campo dos estudos da memória e da memória coletiva um movimento de restauração da primazia desses sujeitos expulsos durante anos anteriores. Abriu-se um novo capítulo, que poderia se chamar “O sujeito ressuscitado” (SARLO, 2007, p. 30).

Sarlo lança mão da crítica da subjetividade e da crítica da representação feitas por Paul de Man e Jacques Derrida. Segundo a teórica, a crítica de Paul de Man à autobiografia provavelmente seja “o ponto mais alto do desconstrutivismo literário”, pois, assim como Derrida, nega a possibilidade de um relato autobiográfico cuja relação entre um *eu* textual e um *eu* da experiência vivida é verificável. Segundo Man, as autobiografias produzem “a ilusão de uma vida como referência”, sendo assim, “a voz da autobiografia é um tropo que faz vezes de sujeito daquilo que narra, mas sem poder garantir a identidade entre sujeito e tropo” (MAN apud SARLO, 2007, p. 31).

Baseada nas reflexões de Man, Sarlo afirma que “as chamadas autobiografias seriam indiferenciáveis da ficção em primeira pessoa”, questionando, assim, a possibilidade de estabelecer um pacto referencial entre autor, narrador e personagem:

Como na ficção em primeira pessoa, tudo o que uma “autobiografia” consegue mostrar é a estrutura especular em que alguém, que se diz chamar eu, toma-se como objeto. Isso quer dizer que esse eu textual põe em cena um eu ausente, e cobre seu rosto com essa máscara. (SARLO, 2007, p. 31).

O estudo de Paul de Man, mencionado por Sarlo, data de 1979. Entretanto, essas reflexões já estavam em voga na França, onde Doubrovsky criou o neologismo “autofiction”, abrindo espaço para uma ampla discussão a respeito do gênero. Esse tem sido um debate predominantemente realizado em língua francesa, tanto na França quanto no Canadá. Philippe Gasparini, Vicent Colonna, Philippe Vilain, Madeleine Ouellette-Michalska e Sébastien Hubier são alguns dos teóricos que vêm discutindo e questionando a escrita autoficcional.

Philippe Gasparini faz uma reflexão sobre o contexto em que o novo termo *autofiction* apareceu. Assim como Sarlo, ele observa que, nos anos 70 e 80, a crítica desprende-se do dogmatismo estruturalista. Desse modo, a teoria da recepção, a linguística pragmática, o estudo da intertextualidade e do paratexto, os ensaios de Wolfgang Iser e Umberto Eco sobre o ato de leitura conduziram à revalorização do leitor, à consideração da obra não mais como um texto fechado, mas como um suporte de comunicação em que as potencialidades são atualizadas pela interpretação do receptor. Contudo, Gasparini aponta que de outro lado existe o trabalho de Lejeune, sobre a autobiografia, que marcou a questão exclusão do discurso referencial do campo literário (GASPARINI, 2004).

Já o novo conceito doubrovskiano¹ mescla o romance, discurso ficcional, e a autobiografia, discurso referencial. Para o teórico francês, a escrita da autoficção é uma escrita literária (ato estetizado e ficcional), em que existe uma identidade onomástica perfeita entre autor-narrador-herói (similar à autobiografia) e, além disso, uma importância decisiva em acordo com a psicanálise.

Sébastien Hubier² acredita que a autoficção surge como uma solução para tirar a autobiografia de seus impasses. A autoficção, para Hubier, é “uma escritura do fantasma e, a este título, ela coloca em cena o desejo, mais ou menos disfarçado, de seu autor que procura dizer, ao mesmo tempo, todos os *eus* que o constituem”. O estudioso observa que o pacto apropriado para essa variante pós-moderna da autobiografia é o pacto oxímoro, que alivia o autor do pacto autobiográfico e da ilusão de autenticidade do relato:

Um dos privilégios da autoficção, fundado sobre um pacto oxímoro, seria então a possibilidade de falar, por ela, de si mesmo e dos outros sem nenhuma forma de censura, de entregar todos os segredos de um *eu* variável, polímorfo, e de se afirmar livre finalmente de ideologias literárias aparentemente defasadas. Ela oferece ao escritor a oportunidade de experimentar a partir de sua vida e de sua ficcionalização, de ser ao mesmo tempo ele mesmo e um outro. (HUBIER, 2003, p. 15).

Doubrovsky define a autoficção como “uma variante pós-moderna da autobiografia”, pois não acredita na possibilidade de escrita autobiográfica à maneira de Lejeune. A proposta

¹ O fenômeno da autoficção é anterior à conceituação e à criação do neologismo autoficção por Doubrovsky. Exemplo disso é *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust, provavelmente o primeiro exemplo de autoficção na literatura dita universal.

² Hubier (2003) faz um longo estudo sobre as literaturas íntimas (*littératures intimes*), no qual ele examina o uso singular da primeira pessoa, o eu, nos discursos ditos referenciais e nos discursos literários. Hubier observa que os gêneros que empregam o *eu* são a autobiografia; as memórias; os diários (*journal intime*); romance epistolar; romance autobiográfico; crônicas; relatos de viagem; e autoficção. Dessa forma, ele tenta fazer uma divisão entre aqueles gêneros que se pretendem referenciais, ou seja, valorizam a autenticidade do discurso, e os gêneros ficcionais que podem utilizar a forma dos primeiros como intencional estratégia literária. Numa terceira via, Hubier traz à luz os discursos que ficam entre esses dois gêneros, os que estão nos limiares da verdade e da ficção.

doubrovskiana reconhece a ambivalência do sujeito e a mobilidade do vivido, insere o discurso do *eu* no espaço lúdico e transitório, que entrelaça os gêneros referencial e ficcional; verdade e invenção; realidade e imaginação. A autoficção é, também, uma escrita do presente, que não acredita mais na recapitulação histórica e fiel dos acontecimentos, mas sim numa atualização variável da experiência pessoal.

Na capa de seu romance *Fils*, publicado em 1977, Doubrovsky publica pela primeira vez a sua definição:

Ficção, de acontecimentos e fatos estritamente reais; se se quiser, autoficção, por ter confiado a linguagem de uma aventura à aventura da linguagem, fora da sabedoria e fora da sintaxe do romance, tradicional ou novo. Encontro, fios de palavras, aliteraões, assonâncias, dissonâncias, escrita de antes ou de depois da literatura, concreta, como se diz em música. Ou ainda: autofricção, pacientemente onanista, que espera agora compartilhar seu prazer. (DOUBROVSKY, 1977, capa).

Linda Hutcheon (1991) observa que “a contradição é típica da teoria pós-modernista”, sendo assim, os adjetivos e as metáforas que usamos ao nos referirmos à autoficção, são comuns a tal teoria:

Os adjetivos podem variar: híbrido, heterogêneo, descontínuo, antitotalizante, incerto. E também as metáforas: a imagem do labirinto, que não tem centro nem periferia, pode substituir a noção convencionalmente organizada que costumamos ter com relação a uma biblioteca (O Nome da Rosa, de Eco), ou o rizoma aberto pode ser um conceito menos repressivamente estruturador do que a árvore hierárquica. (DELEUZE, GUATTARI, 1980).

Neste sentido, a autoficção é autorreferencial, metatextual e metaficcional. Assim, numa perspectiva literária, a inserção da experiência analítica na narrativa corresponde a uma reflexão profunda sobre a produção da literatura por ela mesma e sobre a escritura autoficcional:

De fato, S. Doubrovsky, introduzindo a experiência analítica no texto, é conduzido a teorizar sua prática literária, a se render a uma análise do funcionamento de sua escritura. A autoficção teria assim por característica de apresentar, em filigrana, uma reflexão sobre o estatuto teórico das escrituras na primeira pessoa e iluminar os territórios obscuros da personalidade. (HUBIER, 2003, p. 126-7).

John Fletcher e Malcolm Bradbury observam que na virada do século XIX, o romance voltou-se para si mesmo, aumentando o grau de apresentação autoanalítica, intensificando suas obsessões com a própria tática de esquematização e estruturação e tornando-se mais “poético”. Assim, o romance de introversão dá ênfase para a forma, revelando o sentimento da complexidade e do paradoxo da construção ficcional. Se antes já havia o destaque na autonomia do narrador, agora, com as técnicas posteriores, existe a autonomia da própria estrutura fictícia:

É no modernismo que se encontra esse fenômeno, o qual adquire a forma de uma crise interna da apresentação e resulta, entre outras coisas, num gosto por formas que, voltando-se sobre si mesmas, mostram o processo de construção do romance e reproduzem os meios com que se realiza a própria narração. (1989, p. 323).

Para Fletcher e Bradbury um dos grandes temas do romance moderno é a arte do próprio romance, dando à ficção um caráter simbolista, o que obriga o leitor a entrar em sua forma e ir além do conteúdo:

Na criação literária, a experiência individual se transforma num “equivalente espiritual”; descobrindo-nos, desvelamos o mundo artístico que se encontra dentro de nós. E, como é apenas pela arte que emergimos de nós mesmos, o estilo de um escritor não é uma questão de técnica, mas uma visão ou uma totalidade simbolista.

Os críticos observam que “o objeto de contemplação não é o ‘tema’, mas a construção. Isso é fundamental no modernismo: ele coloca a forma acima da vida, o modelo e o mito acima das contingências da história, e impera o poder fictício” (1989, p. 332).

Assim, entendemos que as formas do romance que se voltam para si, num movimento de introversão, são, conforme nos antecipa Hutcheon, “rizomáticas”. O conceito de rizoma, a que a teórica se refere, é trabalhado por Deleuze e Guattari (2009, p. 32), que, através de comparações com a botânica, evidenciam uma nova perspectiva:

[...] diferentemente das árvores ou de suas raízes, o rizoma conecta um ponto qualquer com outro ponto qualquer e cada um de seus traços não remete necessariamente a traços de mesma natureza [...] Ele não é feito de unidades, mas de dimensões, ou antes de direções movediças. Ele não tem começo nem fim, mas sempre um meio pelo qual ele cresce e transborda. [...] Oposto a uma estrutura, que se define por um conjunto de pontos e posições, por correlações binárias entre estes pontos e relações biunívocas entre estas posições, o rizoma é feito somente de linhas: linhas de segmentaridade, de estratificação, como dimensões, mas também linha de fuga ou de desterritorialização como dimensão máxima segundo a qual, em seguindo-a, a multiplicidade se metamorfoseia, mudando de natureza.

O pacto próprio da autoficção não é o autobiográfico, nem o referencial; é o pacto oxímoro. O autor pode manter o jogo com as fronteiras tênues que separam pretensiosamente a realidade autobiográfica e a ficção romanesca. A autoficção é uma narrativa híbrida, duvidosa, ambígua e indeterminada. O narrador, muitas vezes, manipula aporias, questiona o que é mentira e o que é verdade, o que é falso e o que é verdadeiro, e, ainda, o que é mentira e o que é falsidade, o que é representação e cópia em se tratando de ficção.

Tal como a estrutura do texto, a identidade da personagem principal também pode ser rizomática, o que exclui a possibilidade de uma não-identidade, uma vez que o discurso identitário do protagonista se renova. Hutcheon observa que o “conceito de ‘não-identidade’ tem associações de binariedade, hierarquia e complementaridade que a teoria e a prática pós-modernas parecem dispostas a rejeitar em favor do ex-cêntrico” (HUTCHEON, 1991:94).

Segundo Deleuze e Guattari (2009, p. 32-3),

O rizoma é uma **antigenealogia**. É a memória curta ou uma antimemória. O rizoma procede por variação, expansão, conquista, captura, picada. Oposto ao grafismo, ao desenho ou à fotografia, oposto aos decalques, o rizoma se refere a um mapa que deve ser produzido, construído, sempre desmontável, conectável, reversível, modificável, com múltiplas entradas e saídas, com suas linhas de fuga.

Dessa formal, a autoficção instaura-se no *entrelugar*, e Doubrovsky lança mão da imagem de um *tourniquet* para ilustrá-lo. Entre a autobiografia e o romance. Nem um, nem outro. Os dois. Autobiografia e romance:

Un curieux tourniquet s’instaure alors: fausse fiction, qui est histoire d’une vraie vie, le texte, de par le mouvement de son écriture, se déloge instantanément du registre patenté du réel. Ni autobiographie ni roman, donc, au sens strict, il fonctionne dans l’entre-deux, en un renvoi incessant, en un lieu impossible et insaisissable ailleurs que dans l’opération du texte. Texte/vie: le texte, à son tour, opère dans une vie, non dans le vide (1988, p. 69-70).

Hutcheon (1991:90) observa que o pós-modernismo derruba hierarquias, mas não as distinções. “A diferença sugere a multiplicidade, a heterogeneidade e a pluralidade, e não a oposição e a exclusão binárias”.

Porém, se o centro é considerado como uma elaboração, uma ficção, e não como uma realidade fixa e imutável, o “velho ou-ou começa a desmoronar”, como diz Susan Griffin (1981; 1982, p. 291), e o novo “e-também” da multiplicidade e da diferença abre novas possibilidades.

Como temos observado, o romance autoficcional é analítico tanto em sua tessitura textual como no que se refere à construção de identidades da personagem. O autor abandona a realidade fixa e imutável do “ou-ou”, adotando, sempre, a possibilidade da multiplicidade “e-também” ou “e... e... e”. Quando se trata da tessitura textual, isso fica evidente em relação ao gênero de sua obra, “nem autobiografia nem romance”, “autobiografia e romance”, alguma coisa entre os dois. Quando se trata da personagem em busca de si mesma, percebemos um discurso consciente dessa mobilidade pós-moderna.

Por fim, a última característica da autoficção que vamos abordar aqui é a que se refere ao importante acordo com a psicanálise. A escrita de si é a escrita da autoanálise. Esta é uma escritura autoanalítica e autorreferencial. Hubier ressalta a prática da cura, a metapsicologia e o seu método tomado emprestado de Freud. Fala também na projeção. O autor de autoficção projeta no livro (sua criação, por isso, seu “filho”, que é dependente dele e só existe porque ele o geriu/escreveu), isto é, no universo fictício, a história da sua vida, a sua experiência individual, os seus traumas, os recalques, toda a matéria de seu romance faz parte daquilo que

ele precisa e quer exteriorizar, em busca da autocompreensão, do entendimento e, por conseguinte, da autoanálise.

Na medida em que ele exterioriza a matéria de sua psique, a sua subjetividade, tornando-a objeto palpável, através da escrita, ele também se volta para si mesmo, no mergulho intenso na própria consciência. A distância entre o vivido e o narrado permite essa reflexão autoanalítica e crítica. As experiências do passado tornam-se presente através da rememoração e do novo sujeito que as escreve. E, por se tratar de uma ficcionalização de si, essa projeção pode se dar de maneira mais livre, ou até mesmo mais idealizada, pois não se trata mais do *eu*, mas sim do ser-ficcional. A escrita do *eu* é real e ficcional, e, como bem observa Hubier (2003:126-7), é através dessa “mentira” que o autor revela a si mesmo e o seu íntimo, iluminando os “territórios obscuros de sua personalidade”:

As interrogações identitárias são sempre oblíquas: como se, finalmente, nunca houvesse nada além de si mesmo que uma mentira, e como se a mentira só pudesse nos revelar a nós mesmos. O espaço que se constrói, autor desse *eu* ambivalente, é feito de instabilidade, de transições, de incertezas. O uso da primeira pessoa permite ao autor de autoficção de reavaliar suas experiências íntimas, seus hábitos.

Enfim, levantamos algumas questões que permearão nossos estudos sobre a autoficção daqui para frente e que de certa forma tendem a amenizar as nossas inquietações a respeito dessa proposta literária. Doubrovsky lança mão da psicanálise para definir o texto autoficcional, será, então, que a escrita da autoficção é terapêutica? Será que toda autoficção é terapêutica? Será que ela precisa ser terapêutica? O autor, no seu ofício de criar, está fazendo uma catarse? E essa autoanálise ficcional será completa, uma vez que a linguagem nem sempre consegue dar conta de todas as formas de expressão, gestos e manifestações, que, numa consulta de análise, o terapeuta poderia identificar? Como se dá essa projeção na escrita? E a construção desse ser-ficcional? Muitas ainda são as nossas questões. E para cada obra literária será necessário um olhar singular e especial, uma vez que reconhecemos no monumento literário a impossibilidade de uma classificação genérica e homogênea, que cria caixinhas fixas para enquadrar e simplificar os gêneros literários.

“O *eu*, decididamente, não se deixa pegar facilmente...”.

Abstract: This study is about a theoretical discussion about the autofiction genre in the contemporary literature. The concept of autofiction, as its neologism, was created by Serge Doubrovsky, in 1977, as an answer to the Philippe Lejeune’s famous study about autobiography, published in 1975 (*Le pacte autobiographique*). Doubrovsky questionates the possibility of an autobiographic writing, considering that the *I* is polymorph and variable, and, in this way, according to Sébastien Hubier, establishes a “pacte oximorique” with the reader. The French theorist writes *Fils*, considering the first autofiction novel. This work intends to bring questions about the literary genre, since its first definition, the Doubrovsky one, until the recent actualizations.

Keywords: Autofiction. Subjectivity. Literary Theory. Serge Doubrovsky.

Referências

- DOUBROVSKY, Serge. *Fils*. Paris: Galilée, 1977.
- DOUBROVSKY, Serge. *Autobiografies: de Corneille à Sartre*. Paris : PUF, 1988.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Trad. Ana Lúcia de Oliveira. São Paulo: Editora 34, 2009.
- GASPARINI, Philippe. *Autofiction: une aventure du langage*. Paris: Seuil, 2008.
- GASPARINI, Philippe. *Est-il je? Roman autobiographique et autofiction*. Paris: Seuil, 2004.
- GUSDORF, Georges. Condiciones y limites de la autobiografía. *Anthropos*. La Autobiografía y sus problemas teóricos. Barcelona: Anthropos, 1991, p. 9-18. [Modalidades Temáticas, 29].
- HUBIER, Sébastien. *Littératures intimes: les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*. Paris: Armand Colin, 2003.
- HUTCHEON, Linda. Descentralizando o pós-moderno: o ex-cêntrico. In: HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-Modernismo: história, teoria e ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- LEJEUNE, Philippe. El pacto autobiográfico. In: DOBARRO, Ángel Nogueira (Org.). *La autobiografía y sus problemas teóricos*. Barcelona: Antropos, 1991, p. 47-61.
- OUELLETTE-MICHALSKA, Madeleine. *Autofiction et dévoilement de soi: essai*. Montréal : XYZ éditeur, 2007.
- POULET, Georges. *O espaço proustiano*. São Paulo: Imago, 1992. (Biblioteca Pierre Menard).
- SARLO, Beatriz. *Tempo Passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. Trad. Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

A aprendizagem comunicativa no espaço rural por meio da conversa, da mística e demais formas de desejar o território

Antonio Carlos Moreira*

Resumo: O artigo faz parte da pesquisa de doutoramento e versa sobre a construção do território do Assentamento Conquista na Fronteira de Dionísio Cerqueira – SC, ocorrida a partir de 1980. O objetivo da pesquisa de tese era entender a reterritorialização desse assentamento rural analisando as diversas dimensões constitutivas do território, para além da dimensão cultural. O território passou por um acentuado processo de reconstruções conduzido por diferentes filosofias em termos de planejamento e desenvolvimento. O mesmo se materializou(a) concomitantemente com as des-re-construções das territorialidades humanas, em fuga às subjetivações capitalísticas, buscando recuperar os sentidos e os desejos da participação e do envolvimento popular. A partilha do trabalho, da produção e do consumo coletivo, além de promover a superação da fome do corpo físico e espiritual foi se entrecruzando com os inúmeros encontros destinados para dialogar, conversar e se divertir. Além disso, pelos encontros comemorativos em geral, os indivíduos sociais, se reenergizam por intermédio da mística promovida com relações de troca através de jogos, dramatizações, músicas, cantos, poesias e outros. A reterritorialização foi se realizando com a identificação dos assentados com a terra enquanto continuidade da vida e, com isso, seus desejos também se concretizam pela estética do lugar, confirmando o compromisso de responsabilidade com a sustentabilidade política, social, natural, econômica e cultural em que os desejos do porvir possam continuar se reconstruindo.

Palavras-chave: Espaço. Linguagem. Territorialidade. Cultura.

A construção de territorialidades por meio da linguagem, conversas e outras experiências compartilhadas

A aprendizagem no território é constante e, constantemente, está sendo motivada para a sua reconstrução. Alguns pensadores, estudiosos da questão territorial, preferem utilizar o termo territorialidades humanas ao invés de aprendizagem. Ao nos focarmos por esse olhar, as territorialidades no território Conquista na Fronteira se formam numa soma entre a educação formal e a educação popular por meio das relações cotidianas. Neste sentido, se torna impossível separar o aprender do desaprender e do reaprender. Tudo isso está imbricado e interrelacionado com as territorialidades humanas, inseparáveis da desterritorialidade e da reterritorialidade. As relações estabelecidas pela convivência humana e dos humanos com a natureza orgânica e inorgânica e com o cosmo, desenvolvendo as atividades cotidianas, vai se criando um campo fértil para as novas territorialidades.

No nosso entendimento a escola Construindo Caminhos, localizada no território, se constitui em mais uma atitude de aprendizagem, por isso não quisemos dar destaque isolado, exclusivando a mesma, como o centro de excelência da educação. Concluimos que a caminhada construída no território do assentamento, movida passo a passo, um do lado do

* Doutor em Geografia e Professor da Universidade Regional Integrada do Médio Alto Uruguai e das Missões – Campus de Frederico Westphalen – RS.

outro, se ajudando, removendo os obstáculos, um a um, de acordo como eles surgem, parando e recuando quando for necessário e avançando novamente, sem desistir dos objetivos, com a liberdade de pensar, sentir, de sugerir, de praticar, entre outros, isso é processo pedagógico. As territorialidades se fundem e confundem com a educação do campo.

A educação do campo é o viver e o conviver no campo, ou seja, não será o espectador que definirá o significado da educação do campo, exceto que ele seja, ao mesmo tempo, espectador e convivente das relações sociais e sacionaturais sistematizadas no campo.

O entrelaçamento das múltiplas relações entre os humanos hominídeos que, sentem, pensam e possuem corpo (orgânico e inorgânico) e a relação dos humanos com a natureza (biótica, abiótica e cósmica) resulta em aprendizagem. Neste sentido não temos nenhuma pretensão em ignorar a escola, apenas não alterar o grau de importância de um ou de outro segmento compositor estruturante do território, pois acreditamos que os infantis estão constantemente apreendendo ao interagir com os mais experientes, assim como os mais experientes apreendem com os infantis nas relações cotidianas.

Os Sem Terra costumam dizer isto do seu jeito: queremos que nossos filhos aprendam na escola algumas coisas que nós tivemos que aprender fora dela, e muito mais tarde. Uma destas coisas é sobre quais são os nossos direitos e que precisamos nos organizar e lutar por eles. É verdade que os Sem Terrinha de hoje podem aprender lições de organização e de luta nas próprias vivências cotidianas junto com suas famílias no Movimento; mas também é verdade que a escola pode ajudar a refletir sobre estas vivências, tornando-as um aprendizado consciente, e acrescentando a elas outras experiências, e também saberes importantes produzidos na história da humanidade. (CALDART, 2003, p. 68).

A educação formal não se separa da educação informal e a aprendizagem dos sujeitos do território desse assentamento rural se processa dentro e fora do espaço escolar, ou seja, se concretiza pelas ações exercitadas cotidianamente. O diálogo pode ser considerado o elo de ligações entre toda a população local, em que o mesmo ocorre desde as conversas até os momentos de pensar e de refletir.

Nesse processo, a linguagem foi (e continua sendo) extremamente significativa, não somente pela emissão oral de palavras, muito mais pela sabedoria do ouvir, do interagir e do comunicar-se. A linguagem vai além de pronunciar e ouvir palavras, ela pode estar presente num e noutro modo de andar, de observar, de gesticular, enfim, são tantas possibilidades inimagináveis propulsoras de linguagens.

Ao movermo-nos na linguagem em interações com outros, mudam nossas emoções segundo um emocionar que é função da história de interações que tenhamos vivido, na qual surgiu nosso emocionar como um aspecto de nossa convivência com outros fora e dentro do linguajar. Ao mesmo tempo, ao fluir nosso emocionar num curso que é o resultado de nossa história de convivência dentro e fora da linguagem,

mudamos de domínio de ações e, portanto, muda o curso de nosso linguajar e de nosso raciocinar. A esse fluir entrelaçado de linguajar e emocionar eu chamo conversar, e chamo conversação o fluir, no conversar, em uma rede particular de linguajar e emocionar. (MATURANA, 2002, p. 173).

Numa tentativa conveniente, queremos aproximar a linguagem da conversa e da comunicação que se construiu e se constrói no território Conquista na Fronteira. Na expressão de Maturana (2002), conversar significa dar a versão da realidade que acreditamos ser real, neste caso analisado, não seria uma versão autoritária em que uns se utilizam da linguagem para dominar os outros e exercer o poder, ao contrário, significa emitir o entendimento buscando libertar do medo e conseguir participar. A conquista de se sentir um ser individual, ao mesmo tempo um ser participante do grupo ou da comunidade, tendo a possibilidade de dialogar ou partilhar e compartilhar modos semelhantes de desejo e de desejar, esse é o jeito da comunicação no território do Assentamento Conquista na Fronteira em Dionísio Cerqueira/SC.

Segundo Guattari (2005), precisamos do outro para nos apoiar em que o outro colabora para que nos reconhecemos enquanto humanos. Nessa caminhada coletiva urgiu a necessidade de conversar para comungar os pensares, os desejos e as ações promovendo e intencionando o devir, muitas vezes esperado, querido e benfazejo, porém outras provocando surpresa, desespero e angústia. A realidade do território evidencia muitas práticas de partilha e de troca, desde olhares até bens materiais de maior complexidade de partilha ou de uso coletivo.

Tudo bem que se diga que as idéias vêm do corpo, mas então seria necessário explicar o que vem a ser “o corpo”. Poderíamos dizer, de certo modo, que a linguagem vem do corpo, na medida em que falamos com a boca. Mas a linguagem não é um fenômeno biológico enquanto tal, e se tomamos outros exemplos – como a sensibilidade, a relação com o mundo, etc. - vemos que estes não brotam do corpo, feito planta. Mesmo porque, se assim fosse, a história não estaria no pé em que está: se esse tipo de problema pudesse ser resolvido simplesmente “cultivando seu jardim”, como dizia Voltaire, haveria uma lógica de transformação histórica de natureza inteiramente diversa daquela que presenciamos. (GUATTARI, 2005, p. 336).

O sonho de vivenciar experiências coletivas provocou muita preocupação de superar o individualismo e evitar a apropriação de qualquer meio de produção, desde a terra até os resultados obtidos por meio do trabalho coletivo. A terra para os assentados rurais é considerada um bem comum e para a vida de todos, por isso ela não pode ser apropriada individualmente.

A terra e os ecossistemas que fazem parte daquele território do assentamento Conquista na Fronteira possuem uma função social primordial de uso para o cultivo de

alimentos e para a criação de animais, também destinados a produção de alimentos. As práticas cotidianas voltadas ao cultivo da terra se realizam por meio de diálogos e de trocas, em grande parte do território. Por outro lado, algumas práticas da agricultura e pecuária ocorrem degradativamente, mas tem-se como princípio, superar as degradações e poluições, porém não atingiram essa meta, mesmo persistindo. As territorialidades nessa análise se encontram numa espécie de limbo entre o pensamento provocado pelo neoliberalismo econômico e a cultura camponesa que se aproxima da filosofia dos nativos americanos.

Dentre as inúmeras ações coletivas e de partilha apontaremos algumas, que observamos e sentimos por meio do convívio junto aos experimentos no território. Temos dificuldades de estabelecer um grau de significação ou de importância para cada uma, apenas daremos prova dessas experiências vivenciadas, cotidianamente, pelos assentados.

A primeira delas registra a carpida para controlar as ervas que tentavam, naquele instante, impedir o crescimento da mandioca ou do aipim. Nessa experiência percebemos a presença de meninos e meninas acima de 12 anos, jovens e adultos de ambos os gêneros, trabalhando todos próximos. Ao mesmo tempo em que trabalhavam, também dialogavam, abordando assuntos diversos a respeito do cotidiano do assentamento, dentre eles, alguns demonstravam estar mais humorados.

A outra experiência de trabalho, convivendo várias pessoas juntas, ocorreu na atividade destinada ao descascamento de milho crioulo. Consideramos importante a convivência no trabalho dos mais jovens ou dos infantis ou adolescentes com os mais experientes. Esses mais experientes convivem entre os jovens, bem como entre os adultos mais experientes responsáveis, desde o início da reconstrução do território do assentamento. Percebe-se a existência de um processo de aprendizagem, intermediado pelo diálogo, ocorrendo durante o trabalho, com revelações de uma série de situações atuais, bem como do passado, alusivas ao território.

As pessoas acabam desencadeando uma relação de igualdade, não conotando uma predominância do modo de pensar do adulto sobre o menos experiente, desestimulando, dessa maneira, introduções verticalizadas de informações. Os indivíduos sociais vão aprendendo de acordo com o interesse individual e de acordo com aquilo que vai acontecendo no cotidiano.

Um jovem ao se manifestar a respeito da importância do diálogo e das trocas entre adultos e infantis, destacava que os menos experientes estariam usufruindo de algo que, na verdade, eles não construíram. Por isso, consideramos muito útil as discussões diárias que vão ocorrendo entre os assentados, inclusive no trabalho, em que uns vão respeitando os outros e

ao mesmo tempo vai se criando certa identificação pelo lugar, cuidando do lugar. Esse respeito presente entre as relações pessoais, também, passa a influenciar nas relações dos atores sociais com o lugar.

Perguntamos aos jovens se eles conversavam muito, no dia-a-dia, durante o trabalho ou quando se reuniam no grande grupo, por exemplo, comentários a respeito do que é veiculado na televisão e segundo um deles, não. Percebe-se que a televisão não tem muita credibilidade, principalmente a Rede Globo, em virtude da manipulação das informações referentes à realidade, pois sabem das distorções provocadas por esse veículo de comunicação. Segundo ele, principalmente essa emissora informa aquilo que interessa informar, ou seja, não informar sobre a realidade, principalmente a situação dos sem terra e dos assentamentos rurais no Brasil.

A televisão tem uma capacidade muito grande de interferir na maneira de pensar e de agir das pessoas, não sendo diferente no território do assentamento, inclusive os mais experientes vivenciaram um período muito preocupante, por perceberem algumas reações entre os indivíduos sociais com menor idade que assistiam programas televisivos. Em função dessa realidade incluímos no rol de perguntas para a entrevista, uma relacionada aos programas de televisão assistidos.

A presença da televisão é uma realidade e percebemos que a maioria dos jovens entrevistados assiste bastante tempo os programas de televisão, pelo menos os programas que solicitamos que se manifestassem por consideramos os de maior grau de influência entre os jovens. São poucos os jovens que, não ou raramente, assistem programas televisivos, por isso, a preocupação dos mais experientes procede e a questão merece ser analisada e debatida entre todos os atores sociais do território.

A construção de territorialidades pelas práticas emocionantes entre a estética e a mística

Buscando adquirir um melhor entendimento dos significados estéticos do território fomos aguçando nosso olhar, quem sabe, por maior esforço despendido não conseguimos visualizar e captar o significado da realidade expressada como de fato deveria ser. Temos limitações teóricas e filosóficas, porém mesmo que não tivéssemos essas limitações, dificilmente teríamos plenas possibilidades para estabelecer uma definição para a estética. As faculdades mentais podem apontar um significado, mas cremos que os sentidos, sejam eles os que captam melhor o significado da estética no território do assentamento. A nossa tradução de estética no território está próxima do que pode ser atribuído as sensações de belo, bonito. O

que é agradável observar, que provoca sensação de gosto. Que causa admiração ao espectador e permite a imaginação vagar livremente.

A Idéia racional contém algo de inexprimível; mas a Idéia estética exprime o inexprimível, por criação de uma outra natureza. Também a Idéia estética é verdadeiramente um modo de apresentação das Idéias, próximo do simbolismo, ainda que procedendo diferentemente. E ela tem um efeito análogo: ela "dá o que pensar", ela alarga os conceitos do entendimento de maneira ilimitada, ela libera a imaginação das restrições do entendimento. (DELLEUZE, p. 20).

Neste sentido, a natureza (física e biológica) pode servir como fonte inspiradora para os humanos se motivarem na busca do prazer, às vezes, sentido por meio da transformação de um aspecto da natureza num objeto ou numa expressão de arte. Estética significa libertar o instinto criativo dos humanos para cuidar de si e dos outros.

Os territórios constituem o mundo material percebido e se tornam a “matéria-prima” oferecida à imaginação, para ser “trabalhada” e produzir imagens ou representações que podem ser manifestadas através de diversos tipos de linguagem: a língua natural para uma representação literária, a linguagem gráfica para o desenho e pintura, a linguagem plástica para a escultura, a linguagem sonora para uma representação musical, as diversas linguagens, simbólicas, lógico-formais e/ou matemáticas. (RAFFESTIN, 2009, p. 13).

Para nós observadores, a estética possui um significado que nos foge da razão, por isso emitiremos um parecer de acordo com o nosso perceber e o que sentimos referente a estética do lugar. Aos assentados, é possível que a estética colabore com a liberdade humana e por isso, ela é querida entre eles, expressada nas casas, nos jardins, na escola, no centro comunitário, na horta coletiva, na cachoeira, na mística (teatro, dança, música, festas comemorativas e outros), na partilha dos alimentos, na mesa das refeições, além de outras.

Arte para os Sem Terra, significa “p-artes” que se juntam para formar uma nova realidade. Eis o conceito que formulamos pela experiência do caminhar político que deu rumo a nosso destino. A arte é a interpretação do mundo em que vivemos e a projeção do mundo que queremos. As relações entre, sensibilidade e insensibilidade podem impedir ou ajudar que se faça uma boa interpretação da realidade ou de uma obra de arte. Podem também ajudar a completar a obra ou deixar de fazê-lo. Quem lida com arte, lida com conflitos permanentes. O belo e o feio, o atrativo e o repulsivo, o gosto e o desgosto andam sempre disputando nossa preferência. Quando a maioria tem opiniões parecidas, acontece a aprovação e o triunfo. (BOGO, 2002, p. 48-9).

Apesar das limitações, pretendemos explicar algumas manifestações estéticas a nossa maneira de pensar, considerando as diversas ações apreendidas até o momento, tanto as materiais, quanto as imateriais. A casa apresenta uma arquitetura definida pelos próprios moradores da mesma, construída de acordo com os seus desejos e necessidades de uso, possuindo dois pisos. A pouca condição financeira existente no momento em que construíram as casas impossibilitou que o desejo da maioria fosse atendido, que era ter uma moradia com

maiores compartimentos, inclusive o porão. Por outro lado, a possibilidade de reconstruírem as casas permitiu a todos os assentados a colorir as casas de acordo com o gosto de cor de cada família, dando um colorido singular ao território.

A outra expressão estética considerada oportuna a ser apresentada demonstra um pouco da prática da partilha no território, e esta cena apresenta dois indivíduos sociais fazendo a distribuição de melancias nas residências. As melancias foram colhidas na roça do coletivo e as mesmas são transportadas em carroça puxada por bois. Enquanto os moradores estão desempenhando suas respectivas atividades para o coletivo, os outros, responsáveis pela colheita e transporte dos alimentos, depositam na porta da casa ou no pátio em frente dela uma melancia. Ao retornar para casa, os moradores encontram a melancia para ser degustada e saboreada. A cena se repete semanalmente até o momento em que a roça fornecer essas frutas.

Essa prática, a exemplo de outras similares, denota a construção da aprendizagem ou das territorialidades humanas voltadas a solidariedade e a cooperação, divergindo com os preceitos de subjetivações capitalísticas que excita o individualismo e o desejo de poder. Neste sentido os infantis vão construindo e confirmando desejos direcionados a sustentação do território coletivo. Na maioria das ocasiões os encontros se revestem com práticas marcadas pela mística, muito valorizada entre os assentados e pelo que se percebe, a mística é energia objetiva e subjetiva, condutora dos passos, outrora e doravante, na reterritorialização conquistada na fronteira.

Os que participam do movimento dos trabalhadores sem terra, por um maior período de tempo, se acostumaram com a mística e a mesma se transformou em hábito. Quando um encontro humano ocorre e a mística não é praticada sentem falta e até solicitam que a mesma precisa continuar existindo. Dentre as atitudes objetivas e subjetivas vinculadas a prática da mística no assentamento emergiu modos de pensar a seu respeito e o que ela significa para cada um.

[...] o pensamento é o reflexo da prática e da convivência social, certamente produzido por milhares de relações. Mas o sentimento é algo particular que se manifesta com maior ou menor intensidade na consciência de cada pessoa. É impossível compreendê-lo, medi-lo, e até mesmo descrevê-lo. É o mistério movendo a matéria e a existência, que se cruzam para edificar novos passos. A mística faz seus passeios diurnos e noturnos, carregada pelos braços dos sentimentos. (BOGO, 2002, p. 07).

A mística se transforma numa forma de linguagem comunicativa de uma realidade ou das situações relativas ao território com maiores possibilidades de apreensão. Ao assistir ou participar da mística, inclusive as crianças e os mais jovens, terão mais facilidade de

compreender o processo por que passaram os envolvidos ao longo da história da reterritorialização.

São vários os momentos que podem ser exemplificados em que a mística ajuda na aprendizagem e também para descobrir os sentimentos. Para além do território, a mística permite, por meio do teatro, da música, do canto, da poesia, da dança, expressar fatos e realidades, às vezes, incompreensíveis por meio da palavra, apenas.

A contemplação também faz parte da mística, que pode ocorrer ao observar um elemento ou um fenômeno da natureza ou um jardim da casa do outro assentado. Ela pode estar no olhar de uma fotografia, na cena de um filme ou num quadro pintado, ou ainda numa escultura. A visão constante dos símbolos do MST se constitui numa mística e, portanto, em atitudes de construção de territorialidades humanas.

Referências

BOGO, Ademar. *O MST e a cultura*. 2. ed. São Paulo: Peres, 2000.

_____. *O vigor da Mística*. Cadernos de cultura MST. São Paulo: Expressão Popular, 2002.

CALDART, R. S. *A escola do campo em movimento*. *Currículo sem Fronteiras*, v. 3, n. 1, p.60-81, jan./jun. 2003. ISSN 1645-1384 (online) Disponível em: <www.curriculosemfronteiras.org>.

DELEUZE, Gilles. A idéia de gênese na estética de Kant. Trad. Cíntia Vieira da Silva. *Revue d'esthétique*, Paris: PUF, v. 16, n. 2, abr./jun. Paris, p. 113-136, 1963.

GUATTARI, Felix; ROLNIK, Soeli. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Tradução: Soeli Rolnik. 7. ed. Petrópolis: Vozes, 2005.

HAESBAERT, Rogério. *O mito da desterritorialização: do “fim dos territórios” à multiterritorialidade*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

RAFFESTIN, Claude. A produção das estruturas territoriais e sua representação. In: SAQUET, Marcos e SPOSITO, Eliseu (Org.). *Territórios e territorialidades: teorias, processos e conflitos*. São Paulo: Expressão Popular, 2009. p.17-35.

SANTOS, Milton. *Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal*. 5. ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.

_____. O retorno do território. Apresentação por Maria Adélia Aparecida de Souza. *OSAL, Observatorio Social de América Latina*, año 6, n. 16. CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, Buenos Aires, Argentina: Argentina. 2005. Disponível em: <<http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/osal/osal16/D16Santos.pdf>>. Acesso em 20 jan. 2009.

A lembrança que quer ser esquecida: relatos de uma favelada no livro Quarto de Despejo

Camila Dalcin*
Luiza Greff**

*'Carcará/Pega, mata e come
Carcará/Num vai morrer de fome/
Carcará/Mais coragem do que home'*
João do Vale/José Cândi

Resumo: A vida na favela do Canindé retratada sob a perspectiva de Carolina Maria de Jesus, uma mulher negra e moradora da favela no seu diário publicado: Quarto de Despejo fez a crítica e a sociedade voltarem seus olhos para a escrita testemunhal de um sujeito marginal. Escrita esta que carrega a representação de vida e espaço de sujeitos marginais social e geograficamente na maior favela, hoje extinta, do estado de São Paulo. As memórias de Carolina são parte da bagagem do patrimônio dessa comunidade, valores e memórias que não pertencem unicamente a ela, mas que caracterizam todo um grupo social, constituinte de uma memória coletiva.

Palavras-chave: Realidade. Memória. Representação.

O ano de lançamento é 1960, o espaço representado é a Favela do Canindé e a miséria é a protagonista deste livro, diário, testemunho de um cotidiano determinado pela pobreza, pela fome, pela violência e pelo espaço. O relato de uma mulher, favelada, negra, mãe de três filhos que busca na literatura alento para sobreviver preenche as linhas de *Quarto de Despejo: diário de uma favelada*, escrito por Carolina Maria de Jesus.

Dois anos antes deste lançamento, em abril de 1958, quando Audálio Dantas então jornalista da revista Cruzeiro, chegava à Favela do Canindé para escrever sobre aquele insólito lugar não imaginava que encontraria na Rua A, barraco número 9, 20 cadernos sujos transformados em diários que retratavam o cotidiano da Favela sob a perspectiva de uma moradora. O encontro possibilitou o lançamento de *Quarto de Despejo*, resultado de registros que começam em 15 de julho de 1955 e são interrompidas no dia 28 de julho do mesmo ano, sendo retomados dia 2 de maio de 1958 e vão até 1º de janeiro de 1960. A retomada se dá depois do encontro entre o jornalista e Carolina. O resultado final passou por um processo de cortes, sob a justificativa de o conteúdo ser repetitivo, e correções textuais realizadas por Audálio Dantas.

A narrativa decorre o dia a dia de Carolina, a sua luta contra fome, a busca do sustento de seus filhos e a esperança de um dia sair da favela. O diário segue uma rotina que tem como

* Acadêmica do curso de Licenciatura Letras Português e Literatura Portuguesa da Universidade Federal de Santa Maria.

** Acadêmica do curso de Licenciatura Letras Português e Literatura Portuguesa da Universidade Federal de Santa Maria.

personagem principal a fome. Os dias se repetem: levantar cedo, buscar água na única torneira que serve a mais de cento e cinquenta barracos, atender aos filhos, sair para a cidade em busca de papel, ferro ou lata, tentar vender e comprar os alimentos que serão consumidos no mesmo dia e na proporção exata do pouco dinheiro obtido no trabalho. A rotina da favela inclui briga entre os moradores, discussões com os vizinhos, descaso das autoridades, interesses políticos em épocas eleitorais. As significações podem variar, porque os incidentes também variam, mas o pano de fundo é sempre a concretização da pobreza. A rotina evidenciada por Carolina é teorizada por Carlos Vogt em “Trabalho, pobreza e trabalho intelectual”:

A mediação das relações entre necessidade básicas e a sua satisfação pelo trabalho tem um grau tão elementar e primário que o próprio trabalho, longe de entrar na dinâmica do processo de produção e de transformação de seus agentes, constitui apenas um fator de reprodução das hierarquias que lhe determinam a forma dando-lhe como conteúdo uma total ausência de futuro social. Amanhã será como hoje, hoje é como ontem, ontem foi como todos os outros dias anteriores e futuros. (VOGT, 1983, p. 209).

Na obra, Carolina toma o papel de autora, narradora e personagem moldando uma linguagem literária particular - escolha de forma, estilo e metáforas. Ao mesmo tempo em que a transforma em um documento histórico, uma vez que a obra é o espelho de seu tempo, revelando a vida na favela paulistana, traçando uma visão ampla da vida dos favelados, por um ponto de vista interno.

A publicação de *Quarto de Despejo*, referência dada por Carolina à Favela de Canindé, muda a história da autora. O livro atingiu a cifra de dez mil exemplares na primeira edição, um número extraordinário até mesmo para os padrões atuais, cujas impressões não ultrapassam três mil volumes. Foi traduzido em 13 idiomas, em uma época que, segundo Gomes e Silva:

mundo das letras se apresentava inacessível até mesmo para as mulheres brancas e “bem nascidas”, não se poderia imaginar que uma mulher negra, pobre e favelada, que extraia o seu sustento da reciclagem do lixo urbano se transformasse em um fenômeno editorial. (GOMES, SILVA, 2007, p. 98).

Apesar de *Quarto de Despejo* roubar a atenção da crítica nacional e internacional e atingir cifras consideráveis, não foi o suficiente para que o sucesso de Carolina se perpetuasse através de outras obras. Publicou os livros: *Casa de Alvenaria* em 1961, e financiou com o lucro das vendas do seu primeiro livro, os títulos *Pedaços da Fome* (romance) e *Provérbios*, ambos de 1963 em nenhum deles conseguiu repetir o sucesso de sua primeira obra. Seu último livro: *Diário de Bitita* teve publicação póstuma em 1982 na França e uma edição no Brasil em 1986.

Contexto de Produção

O diário abrange o tempo de cinco anos, de 1955 a 1960, quando as atenções estavam voltadas para o recém nascido Distrito Federal de Juscelino Kubitschek, para a intensa industrialização promovida por multinacionais que se instalavam no sudeste do país, principalmente no estado de São Paulo. Era um Brasil vivendo a euforia coletiva da modernização: “*Era empolgante, o país se industrializando, se transformando, incorporando massas de população à sociedade moderna*” (FURTADO, 2001), eram os “50 anos de progresso em 5” de governo do presidente Kubitschek.

Moradores da área rural, empobrecida pela mudança de foco das atividades econômicas do país, viam-se obrigados a abandonar suas atividades no campo e buscar um novo sustento nas cidades grandes. Trabalhadores da região nordeste do país, que buscavam emprego nas indústrias recém instaladas, mas em número insuficiente para a enorme demanda de novos habitantes das grandes cidades; como o exemplo de São Paulo.

A crise econômica provocada pela inflação – que atingia principalmente os mais pobres –, somada a intensa atividade de migração e à falta de atenção dos governos para com as classes inferiores promoveu a intensificação de um problema que, nos “anos dourados” era uma novidade: a favelização.

Cidades importantes economicamente, principalmente no Sudeste sofreram, na década de 50, um grande inchamento: São Paulo passa de dois milhões de habitantes para 3,5 milhões (menos da metade do número atual) e, nesse mesmo período, na segunda metade da década de 50, conta com um número pouco maior de 50 mil habitantes residindo em favela – número que crescia sensivelmente com o passar do tempo.

Os anos não eram dourados para os moradores das recém-nascidas favelas paulistanas, comunidades carentes (quando não miseráveis) como a da Favela do Canindé, às margens do Tietê – onde posteriormente foi construída a marginal – na zona Oeste de São Paulo, próxima ao centro.

Essa forma de (des)organização urbana era novidade para a cidade e chamava atenção, no caso do Canindé, por ser próxima do centro comercial da cidade, a sujeira do lugar, das pessoas, a miséria vivida na comunidade perturbava os moradores vizinhos, que ignoravam a situação degradante dos favelados. “*A favela do Canindé, hoje extinta (...) era uma espécie de chaga social, feita de miséria, lama e lixo*” (XAVIER, s.d.).

É neste contexto que surge Carolina Maria de Jesus, mineira de Sacramento, neta de escravos, que deixou o segundo ano primário incompleto e com a morte da mãe migra para

São Paulo em 1937, com então 23 anos. Começa a trabalhar como empregada doméstica até engravidar de seu primeiro filho: João José. Desempregada, vai morar na extinta Favela do Canindé, trabalha como catadora e tem mais dois filhos: José Carlos e Vera Eunice. O exercício de catadora vez dela a representação da economia arcaica nacional, Carolina trocava papel por pão, ferro por arroz e feijão, estopa por leite e assim escrevia seu diário até o ano de 1960 quando *Quarto de Despejo* foi publicado.

A representação do presente desta mulher que retrata o dia-dia miserável da favela responde a um sistema social viciado, no qual o testemunho não é um exemplo didático, mas sim um estado, como Vogt afirma:

Assim, a pobreza em *Quarto de Despejo* não é de modo algum exemplar, no sentido de que não é uma construção simbólica com fins didáticos, mas um estado social de carência efetiva contra o qual só se pode lutar nos termos próprios das limitações dos meios que esse estado propicia. (VOGT, 1983, p. 209).

O diário de Carolina na representação da Favela

A memória é uma construção psíquica e intelectual que representa seletivamente o passado a fim de garantir a continuidade do tempo constituindo um elemento essencial da identidade – individual e coletiva. Dizem ainda que a própria seleção do que será eternizado como memória faz parte da influência desses grupos sociais representados por determinado conjunto de memória.

A memória atua como representação da construção social através de atores individuais. A consciência de uma classe, bem como as práticas desenvolvidas por ela não seriam resultado da determinação de condições materiais, mas das representações coletivas.

A morfologia social, como sociologia, apóia-se antes de tudo sobre as representações coletivas. Se nós concentramos nossa atenção sobre estas formas materiais, é com finalidade de descobrir, por detrás delas, toda uma parte da psicologia coletiva. Pois a sociedade se insere no mundo material, e o pensamento do grupo encontra, nas representações que decorrem das condições espaciais, um princípio de regularidade e de estabilidade, da mesma maneira que o pensamento individual tem necessidade de perceber o corpo e o espaço para se manter em equilíbrio. (HALBAWACHS, 1941, p. 18).

A memória é um atributo do indivíduo que se encontra em um grupo social e associa-se à percepção de um pensamento construtivo. Assim como não seria possível compreender a conduta humana sem levar em conta as crenças e práticas de um determinado grupo, comprovando a importância de convenções sociais para compreendermos atitudes individuais.

Halbwachs afirmou que indivíduos lembravam-se do passado ao se colocarem sob a perspectiva do grupo, e que o que importava mostrar era que a memória do grupo realizava-se

e manifestava-se nas memórias individuais, através de símbolos compatíveis. “O funcionamento da memória individual não é possível sem estes instrumentos que são as palavras e as idéias, as quais não são inventadas pelos indivíduos, mas eles as empregam no seu meio” (HALBWACHS, 2006, p. 36).

O diário de Carolina, um texto pessoal que representa uma estrutura social, enquadra-se na teoria de Halbwachs (1994), quando este defende que “*sentimentos, pensamentos e experiências exclusivamente pessoais só podem existir a partir dos quadros sociais da memória*”. Considerando que a individualidade seria resultado de diversas combinações das construções sócias com as quais os indivíduos teriam mantido contato durante a sua trajetória de vida.

Quando aconteceu a publicação do seu diário em forma de livro, Carolina Maria de Jesus foi hostilizada por alguns moradores da favela onde residia: a autora já havia ameaçado de denunciar os comportamentos duvidosos em seu livro, e assim o fez: “Vocês são incultas, não podem compreender. Vou escrever um livro referente a favela. Hei de citar tudo que aqui se passa. E tudo que vocês me fazem. Eu quero escrever o livro, e vocês com estas cenas desagradáveis me fornece os argumentos” (JESUS, 1960, p. 21).

Tendo em vista o contexto da publicação da obra, não era de imaginar que os moradores citados dessem tanto crédito às denúncias: o diário de uma negra favelada publicado para uma classe de leitores pouco interessada em saber da vida da marginália do país: mas os moradores se sentiam ofendidos com sua intimidade pouco louvável exposta nas páginas do livro da escritora voz da favela. Como no seguimento a seguir:

O barraco da Aparecida é o ponto para reunir os pinguços. Beberam e depois brigaram. O Lalau disse que eu ponho varias pessoas no jornal, mas ele eu não ponho – se você me por no jornal eu te quebro toda, vagabunda! Essa negra precisa sair daqui da favela. (JESUS, 1960, p. 166).

Esse reconhecimento da veracidade no conteúdo do diário de Carolina faz parte de um processo de apropriação da memória individual (os relatos da autora em um diário pessoal) pelo coletivo: a realidade que está ali escrita por uma negra favelada é a mesma realidade de centenas de outros favelados em semelhante ou igual situação de miséria, fome e esquecimento e é parte da realidade de outros moradores da mesma comunidade, que se vêm ali, como membro da narrativa.

As memórias de Carolina são parte da bagagem do patrimônio dessa comunidade, valores e memórias que não pertencem unicamente a ela, mas que caracterizam todo um grupo social. “*As recordações do passado são selecionadas a partir de um conjunto de*

memórias possíveis pela importância que tem para os indivíduos que as recordam e pelo seu peso na construção da identidade” (SIQUEIRA, 1997). Embora com sensíveis diferenças, Carolina é e mostra em suas páginas o que todos ali são: moradores da favela.

Essas memórias individuais apenas podem ser consideradas como parte de um patrimônio cultural dos favelados da comunidade do Canindé, memória “*que nunca é somente aquela do indivíduo, mas de um indivíduo inserido num contexto familiar, social, nacional*” (PEREIRA MOREIRA, s.d.). Fazem parte desse patrimônio por terem sido eleitas pelos próprios moradores da favela como sendo reais e representativas da vida que levavam: no momento em que eles se reconhecem nos escritos, aceitam aquelas memórias como verdadeiras, estão afirmando fazer parte da história contada pelas palavras de Carolina Maria de Jesus.

As memórias que o grupo reconhece, partilha, de forma escrita ou oral, evidenciam a importância contida nelas para o grupo e essas memórias são, “*na verdade a fonte e a base fundamental para o pleno exercício de nossa vida consciente e de nossa inserção na vida social*” (HORTA, 2000).

Como a memória caracteriza-se por ser seletiva, nenhum tipo de documento que possa ser tomado como parte da memória coletiva é isento de caráter ideológico. Carolina vê a vida com os olhos de uma negra, neta de escravos que viveu e morreu na pobreza, assim seus escritos refletem sua condição.

Ao longo das páginas de Quarto de Despejo, se evidencia o caráter de memória coletiva da obra: Carolina fala não só de suas agruras como mãe de três filhos famintos e sem condições dignas de vida; como fala de política, o futuro, da indignação que é experimentada por todos os moradores do Canindé, esquecidos pelo governo que só tinha olhos para a modernidade recém chegada. Carolina denuncia, por ela e pela comunidade, o descontentamento com o governo dos anos 50 que ora era demasiado populista, ora demasiado voltado para a burguesia:

Quando um político diz nos seus discursos que está ao lado do povo, que visa incluir-se na política para melhorar as nossas condições de vida pedindo o nosso voto prometendo congelar os preços, já está ciente que abordando este grave problema ele vence nas urnas. Depois divorcia-se do povo. (JESUS, 1960, p. 39).

O texto fala com a voz de quem vivencia o problema, “*Não se vê mais os corvos voando as margens do rio perto dos lixos. Os homens desempregados substituíram os corvos*” (JESUS, 1960), novamente Carolina fala pelo coletivo: ela fala das margens do rio Tietê, lugar onde mora, lugar onde se amontoam em barracões centenas de homens sem

emprego, sem casa, sem dinheiro. Carolina apenas dá forma ao que todos ali vêem e pensam e vivem.

Carolina fala por todos não só quando fala da fome que mata e leva o ser humano a situações extremas, mas fala por todos os brasileiros despossuídos de sua época quando diz: *“Quando estou com fome quero matar o Jânio, quero enforcar o Adhemar e queimar o Jucelino. – Mas o povo está interessado nas eleições, que é o cavalo de tróia que aparece de quatro em quatro anos”* (JESUS, 1960).

As memórias escolhidas por Carolina para representar seu cotidiano na favela são emblemáticas, ainda hoje, passadas quase cinco décadas da publicação do Quarto de Despejo, podem representar a realidade da vida em favelas não apenas da região Sudeste do país – vista como principal foco de favelização -, mas de qualquer lugar onde pessoas vivam em condições subumanas.

Carolina fala de situações que outras milhares de pessoas já vivenciaram, situações que se repetem silenciosamente, copiosamente. O terror de uma mãe que não tem o que dar de comer aos seus filhos não é noticiado, mas em Quarto de Despejo ele aparece com uma freqüência perturbadora: *“Hoje não temos nada para comer. Queria convidar os filhos para suicidar-nos”* (JESUS, 1960)

Quando cheguei em casa estava com tanta fome. Surgiu um gato miando. Olhei e pensei: eu nunca comi gato, mas se este estivesse numa panela ensopado com cebola, tomate, juro que comia. Porque a fome é a pior coisa do mundo.
[...] Eu disse para os filhos que hoje nós não vamos comer. Eles ficaram tristes. (JESUS, 1960, p. 177).

Carolina Maria não pretende ser lírica em seu diário, não precisa fingir tormentos e nem caçar elementos que a tornem universal: a fome da qual ela fala é a fome que passaram seus antepassados nas senzalas, é a fome que passou ela na favela do Canindé e a fome que passam os moradores de rua e favelados, *“A efermidade que atinge o preto, atinge o branco. Se o branco sente fome, o negro também. A natureza não seleciona ninguém”* (JESUS, 1960).

O diário de Carolina pode ser tomado como um documento histórico representativo não só do tempo em que viveu, do momento histórico em que esteve inserida, mas também – e principalmente – do meio social do qual participou, *“os documentos são considerados testemunhos fidedignos do homem e do meio ambiente”* (CHAGAS, 2002) e quando Carolina envolve nomes reais, situações reais, datadas e contextualizadas, atesta mais uma vez seu caráter de documento histórico baseado em uma história que passa a ser não só da autora, mas de todos os que figuram nela.

Carolina ignora a relação entre memória e poder (da elite) que lhe poderia tolher a fala, a consciência de que “o poder não é apenas repressor e castrador, [...] promotor de memórias e esquecimentos, de preservações e destruições” a mune de vontade de denunciar, de eternizar a memória que a elite quer esquecer.

Com uma gramática problemática e vocabulário instigante para uma semi-analfabeta, em *Quarto de Despejo* a violência desmedida das comunidades carentes, o descaso com a miséria, a fome, a falta de instrução, as alternativas humilhantes a que se recorre para sobreviver expõem-se sem pudores, assim como a violência rotineira e espetáculo de horror que Carolina transpõe para seu diário:

Há dias que não vinha policia aqui na favela e hoje veio, porque o Julião deu no pai. Deu-lhe uma cacetada com tanta violência que o velho chorou e foi chamar a policia.
...Em um minuto, a noticia circulou que um homem estava matando a mulher. Ele deu-lhe com um ferro na cabeça. O sangue jorrava, Fiquei nervosa, o meu coração parecia a mola de um trem em movimento. Deu-me dor de cabeça. (JESUS, 1960, p. 175).

A representatividade da obra no contexto social se comprova através da teoria: “Nós não temos memórias individuais, concluiu o sociólogo porque na realidade nós nunca somos seres solitários” (HALBWACHS, 2006, p. 3).

Conclusão

Muito se tem falado sobre Carolina de Jesus e sua obra nos dias atuais, o que é um resgate da voz de uma escritora importante para a nossa literatura por representar todos os contrastes postos nesse universo da literatura brasileira: era negra, favelada, semi-analfabeta. Como a crítica literária freqüentemente exclui a produção artística produzida pela população marginalizada sócio-culturalmente, conseqüentemente, Carolina de Jesus foi colocada também à margem da crítica literária brasileira.

O que Carolina fez tanto para o registro histórico dos excluídos, como para a representatividade da literatura dos marginalizados tem um preço inestimável ao conteúdo literário nacional. As lembranças relatadas pela favelada até hoje querem ser cabuladas pelas classes que nem de longe sabem o que é a fome.

Hoje Maria Carolina de Jesus é mais valorizada fora das fronteiras nacionais, do que no seu próprio país, o qual serviu de corpus para a sua obra literária. As razões que fazem Carolina não ter o mesmo prestígio aqui não são de todo esclarecidas, contudo não é demérito

recordar que a memória representada no diário expressa os ardores de uma fatia da população que, por muitos, quer ser esquecida.

Abstract: The life in slum of Canindé portrayed from the perspective of Carolina Maria de Jesus, a black woman and resident of the slum in her published diary: Room of Eviction made the criticism and society turn their eyes to a testimonial writing of a marginal subject. This writing that carries the representation of life and space of individuals who are socially and geographically marginalized in the biggest slum, extinct today, from the state of São Paulo. The memories of Carolina are part of the baggage of heritage of this community, values and memories which do not belong only to her, but that characterize an entire social group, constituent of a collective memory.

Keywords: Reality. Memory. Representation.

Referências

CANDIDO, Antonio. *Vários Escritos*. Ed 3. São Paulo: Duas Cidades, 1995

CEPÊDA, Vera Alves. *O pensamento político de Celso Furtado: desenvolvimento e democracia*. Mar. 2003. Disponível em: <www.acesa.com/gramsci/?page=visualizar&id=31>. Acesso em: 10 abr. 2011.

CHAGAS, Mario. Cultura, patrimônio e memória. *Cienc. Let.*, Porto Alegre, n. 31, p. 15-29, jan./jun. 2002.

CONTEXTO de época. Documentação e história. Ruptura. Disponível em: <www.artbr.com.br/casa/>. Acesso em: 10 abr. 2011.

GRUPO de pesquisa Ler: Leitura, ensino e recepção. Disponível em: <<http://ler.literaturas.pro.br>>. Acesso em: 01 maio 2011.

HALBWACHS, Maurice. *Morfologia Social*. São Paulo: Saraiva, 1941.

_____. *A memória Coletiva*. São Paulo: Saraiva, 2006

JESUS, Carolina Maria de. *Emblema do silêncio*. Revista USP - Dossiê Direitos Humanos no Limiar do séc. XX. Disponível em: <<http://www.direitoshumanos.usp.br/index.php/Revista-USP-Dossi%C3%AA-Direitos-Humanos-no-Limiar-do-s%C3%A9c.-XX/carolina-maria-de-jesus-emblema-do-silencio.html>>. Acesso em: 01 maio 2011.

JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de Despejo: diário de uma favelada*. 6. ed. São Paulo: Paulo de Azevedo Ltda, 1960.

MOREIRA, Raimundo Nonato Pereira. *História e Memória: algumas observações*.

SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. *Memória Coletiva e Teoria Social*. São Paulo: Annablume, 2003.

SOUZA, Germana H. P de. *Carolina Maria de Jesus: crítica e recepção do estranho diário da escritora vira-lata*. UnB: sem data

VOGT, Carlos. Trabalho, pobreza e trabalho intelectual. (O Quarto de despejo, de Maria Carolina de Jesus). In: SCHWARTZ, Roberto. *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1983, p. 205-213.

VOGT, Carlos. *Trabalho, pobreza e trabalho intelectual*. 10 nov. 2001. Disponível em: <<http://www.comciencia.br/reportagens/violencia/vio12.htm>>. Acesso em: 18 abr. 2011.

XAVIER, Elódia. *O corpo a corpo na literatura brasileira: a representação do corpo nas narrativas de autoria feminina*. Disponível em: <www.amulhernaliteratura.ufsc.br/artigo_elodia.htm>. Acesso em: 18 abr. 2011.

Literatura e Subjetividade nas lendas indígenas: o caçador e o monstro cobra

Carmem Spotti*
Cátia Monteiro Wankler**

Resumo: O presente trabalho versa sobre a literatura e a subjetividade nas lendas indígenas, especificamente na lenda “O Caçador e o Monstro Cobra”. Esse estudo traz a narrativa oral como foco de pesquisa tendo em vista a comunicação estar ligada às estruturas sociais e a língua é o objeto concreto do estudo da linguagem. Este trabalho referencia-se na pesquisa que vem sendo desenvolvida na Comunidade Nova Esperança/RR. Roraima tem presença marcante da cultura indígena em sua formação populacional, haja vista os grandes conflitos gerados por demarcação de terras indígenas e o preconceito etno-lingüístico e sócio-econômico que envolve a sociedade regional. Destaca-se no contexto estadual a desvalorização da cultura dos povos indígenas, quer seja na língua, suas narrativas orais, músicas, comidas, arte, danças e, por outro lado, uma forte organização política e a existência de práticas que visam à preservação da memória das comunidades de forma que as gerações futuras possam dela usufruir. Em uma perspectiva dos estudos literários percebe-se que os aspectos dessa cultura são repassados através da tradição oral, que tem nas narrativas um dos elementos produtores de identidade mediada pela figura do contador de histórias.

Palavras-chave: Cultura. Índios. Memória. Literatura. Narrativas.

Falar em Literatura pressupõe uma teoria dos gêneros literários. Isso requer o reconhecimento de afinidades e divergências entre diferentes grupos de textos. Ou seja, implica perceber a existência de traços comuns que determinam a formação e a distinção de subconjuntos de obras literárias. Perceber tais afinidades e contrastes, tanto no nível da produção quanto ao da recepção, não significa que seja possível identificar com certeza quais são detalhadamente os traços que os determinam, ou mesmo conseguir elencar com precisão quais são as características que possibilitam tais agrupamentos que servem para distingui-los entre si.

Para Antonio Cândido (2006, p. 9), o problema fundamental para análise literária em muitas obras (principalmente teatro e ficção) é averiguar como a realidade social se transforma em componente de uma estrutura literária, a ponto de ser estudada em si mesma de forma que compreenda a função que a obra exerce. Isso porque antes se mostrava que o valor e o significado de uma obra dependiam dela exprimir ou não certo aspecto da realidade e era o que ela tinha de essencial.

Assim, para o autor, a matéria de uma obra é secundária e sua importância deriva das operações formais postas em jogo, consideradas inoperantes como elemento de compreensão. Desta forma, hoje só podemos entendê-la fundindo texto e contexto numa interpretação

* Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Roraima. Professora da Universidade Estadual de Roraima.

** Doutora em Teoria da Literatura. Professora do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Roraima.

dialeticamente íntegra (p. 13) e, no caso social, importa como o elemento desempenha certo papel na constituição da estrutura, tornando-se interno.

Desta forma, quando estamos no terreno da crítica literária somos levados a analisar a intimidade das obras, e o que interessa é averiguar que fatores atuam na organização interna, de maneira a construir uma estrutura peculiar (p. 14). É por isso que a análise crítica é basicamente a procura dos elementos subjetivos, responsáveis pelo aspecto e o significado da obra, unificados para formar um todo indissolúvel do qual se pode dizer que é tecido num conjunto onde cada coisa vive e atua sobre a outra.

Cândido salienta que os textos literários, a exemplo das lendas, possuem dimensões sociais evidentes que fazem parte dos estudos históricos ou críticos. Essas dimensões fazem referência a lugares, usos, manifestações de atitudes de grupo ou classe, bem como expressão de um conceito de vida, entre outros aspectos. Dialogar com elas é tarefa de rotina do escritor e não basta por si só para definir o caráter sociológico de um estudo. É preciso compreender e indicar a fim de penetrar no significado o sentido social e simbólico (p. 15).

Nesse sentido, Jobim (2003, p. 143) diz que os “enunciados sobre literatura são constituídos a partir de substratos culturalmente enraizados, de depósitos de conhecimentos, de tradições formais já presentes, de formações categoriais, que fundam sua estrutura” que os remete a “uma herança real e determinada” presentes na sua própria formulação.

Desta forma, o escritor, ao produzir seu texto, coloca em pauta situações peculiares em que o leitor identifica-se com eles, pois, para Hall (2006, p. 40), os indivíduos são formados subjetivamente através de sua participação em relações sociais mais amplas. Isso porque, conforme estudos de Ferdinand de Saussure, o sujeito utiliza a língua para produzir significados ao se posicionar “no interior das regras da língua e dos sistemas de significado” da cultura, pois a língua é um sistema social e não individual.

Por isso, falar uma língua significa ativar a imensa gama de significados que já estão embutidos em nossa língua e em nossos sistemas culturais. Lacan (apud HALL, 2006, p. 36) diz que a identidade, como o inconsciente, “está estruturada como a língua”. Apesar de seus melhores esforços, o/a falante individual não pode, nunca, fixar o significado de uma forma final, incluindo o significado de sua identidade. As palavras são “multimoduladas”, pois carregam ecos de outros significados.

Assim, o significado é inerentemente instável, pois ele procura o fechamento (a identidade), mas ele é constantemente perturbado (pela diferença), constantemente escapulindo de nós. Existem significados suplementares sobre os quais não temos controle.

Para Andrade (apud HALL, 2010, p. 2), a identidade “é forjada nas interações entre os diversos segmentos étnicos e sociais, considerados nas mais variadas formas de contato, informações e conhecimentos propiciados pela globalização dos padrões culturais”. Ou seja, a identidade é algo formado, ao longo do tempo, através de processos inconscientes, e não algo inato, existente na consciência no momento do nascimento. Ela permanece sempre incompleta, está sempre “em processo”, sempre “sendo formada”.

Gumbrecht (1999, p. 118) diz que quanto mais diferenciada a vida social, quanto mais papéis a desempenhar, mais perigo de confusão, de produzir paradoxos entre os diferentes papéis, mais preocupação com harmonia, com uma identidade harmônica e estável.

Assim, Candido (2006, p. 110) diz que a superação das leituras é viabilizada por movimento que consiste em estar "recriando", "reconstruindo" o mundo a seu modo. Desta feita, o trabalho literário sempre impõe um sentido próprio, imaginário à realidade, não se assemelhando à reprodução mecânica de evidências, fatos e instituições da ordem social. Entre mundo e obra há um sujeito ativo (sua visão de mundo, psique, intenções, recursos etc.) combinando dados que passam a ser elementos da estrutura. Contudo, salienta o autor, a obra também não emerge num vazio de determinações sociais, porque uma vez concebida a literatura (a rigor, qualquer arte) como um sistema simbólico de comunicação social estão implicados autor, obra e público.

Isso porque para Hall, o “sujeito humano”, que tinha um sentimento estável de sua própria identidade e lugar de ordem das coisas, tornou-se “centrado” nos discursos e adquiriu uma definição mais sociológica ou interativa de como está sendo “descentralizado” na modernidade tardia.

Na visão de Descartes (apud HALL, 2006, p. 28), no centro da mente está o sujeito individual, constituído por sua capacidade para raciocinar e pensar – o sujeito cartesiano - e para Raymond Williams (idem, pág. 29), o cidadão individual viu-se no emaranhado das maquinarias burocráticas e administrativas do estado moderno. Isso fez surgir uma concepção mais social do sujeito: ele passa a ser visto e definido no interior dessas estruturas e formações sustentadoras de uma sociedade moderna.

Assim, poderíamos dizer que a literatura *constrói* um leitor, ou seja, uma imagem socialmente construída dentro de uma subjetividade trabalhada pelo escritor.

Desta forma, no contexto literário, quando se pensa em estudar sobre as lendas é preciso compreender primeiramente que elas são uma narrativa de cunho popular que é transmitida, principalmente, de forma oral, de geração para geração e por isso não podem ser

comprovadas cientificamente. Entretanto, são consideradas, por alguns indígenas, como a história de um povo, pois são como uma autobiografia usada para relatar suas memórias através de depoimentos que o povo faz sobre si mesmo e para si mesmo (FAGUNDES, 1993, p. 10). Desta forma, para Fagundes (p. 29), “as lendas são narrativas localizadas no tempo e no espaço, onde concorre invariavelmente uma força mágica, um toque sobrenatural, não raramente a presença da divindade, em pessoa”.

Nesse sentido, as lendas misturam fatos reais e históricos com acontecimentos ao darem explicação sobre relatos misteriosos ou sobrenaturais. Geralmente carregam explicações e lições de vida. Por serem contadas ao longo do tempo, sofrem modificações e recebem a impressão e interpretação daqueles que a propagam.

Assim, para alguns indígenas, como Alfredo da Silva Wapixana, da Comunidade Indígena Nova Esperança, em Pacaraima-RR (2006)¹, não há a preocupação na criação de um conceito de lenda, pois as histórias são contadas de geração a geração e significam um conceito de vida, uma atitude, um comportamento de respeito pelas coisas, pessoas ou natureza. Ele diz que da natureza surge o aprendizado, a convivência, a medicina e o sustento e que acredita que em tudo na natureza há um ser responsável e que para viver bem com ela é necessário conhecer seus mistérios, suas leis, suas limitações e sua capacidade de tolerar o ser humano enquanto agente individual e coletivo.

Entretanto, para ele a natureza não é obra de um único deus, um único responsável, mas parte de um conjunto que devia ser observado para ser respeitado e assim colher bons resultados, como uma colheita farta, boa caça ou pesca que permitisse o sustento da comunidade e por isso o respeito e o conhecimento deveriam ser repassados às demais gerações.

Desta forma, se as lendas ainda não estão registradas através da escrita, vem logo a questão de como coletá-las. Isso porque como a transmissão se dá pela oralidade requer uma metodologia que dê conta de sua especificidade. Nesse sentido, a história oral pode ser a metodologia de coleta de informações dessa natureza, pois é usada em pesquisas que valorizem a memória e recordações de indivíduos cujo recolhimento de informações ocorre através de entrevistas com pessoas que vivenciaram algum fato ocorrido. Para Alberti (2004, p. 9), a história oral “tem o grande mérito de permitir que os fenômenos subjetivos se tornem

¹ Texto de sua autoria cedido gentilmente ao acervo de nossa pesquisa.

inteligíveis” de forma que “se reconheça, neles, um estatuto tão concreto e capaz de incidir sobre a realidade quanto qualquer outro fato”.

Por isso, é um recurso em que, no ato de produção, o entrevistado não deixa de produzir uma versão do ocorrido, embora seja carregada de subjetividade, pois está impregnada dos anseios e crenças por ele compartilhados. Assim, o entrevistado empresta seu olhar de sujeito-autor da narrativa, que transmite a experiência vivenciada com “ingredientes pessoais, emoções, reações, observações, idiossincrasias, relatos pitorescos” (ALBERTI, 2004, p. 14). Para a autora, a tradição oral só se atualiza no momento da narrativa em que determina para que e como algo é narrado (p. 27).

Desta forma, ao produzir o texto verbal o sujeito-autor “está rodeado por um corpo verbal do qual mal tem consciência e que estende sua ação sobre o mundo” (SARTRE, 1989, p. 14), pois o significado funciona como imagem do corpo verbal ao estabelecer “entre a palavra e a coisa significada uma dupla relação recíproca de semelhança mágica e de significado” (p. 15). Assim, “a palavra, a frase-coisa, inesgotáveis como coisas, extravasam por toda parte o sentimento que as suscitou” (p. 18).

Como as lendas estão situadas no tempo e no espaço em que são produzidas e variam dependendo da época e da abordagem, será considerada literatura oral quando deixar de ser apresentado apenas na oralidade e for escrita. Isso porque para ser considerada literatura, na visão de Massaud Moisés (1993, p. 93), é preciso possuir documentos escritos ou impressos, pois sem o texto escrito não é possível fazer juízo de valor a respeito desse texto. Segundo ele, sem o texto escrito é possível apenas obter opiniões acerca do intérprete e não do conteúdo da obra comunicada.

Para Jobim (2003, p. 133) “a escrita introduz uma possibilidade de continuidade para além da morte dos escritores, o que não era possível na oralidade antiga, pois apenas recentemente passamos a dispor de tecnologias capazes de gravar a voz humana”. Nesse sentido, Marilena Chauí (2000, p. 53) define o artista como ser social que expressa através da literatura sua relação com o outro ao retratar a realidade social, ao criticá-la ou superá-la.

Por isso, para Jobim (2003, p. 117) o texto é recorrente na memória ocidental “como espécie de arquivo do passado, que ajuda a sociedade de hoje a confrontar-se com uma herança de valores, conhecimentos, visões de mundo” e “pode significar um desejo de sobreviver à morte individual ou coletiva”. Desta forma, para o autor, a obra literária pode ser vista como um traço do passado e como um objeto do presente.

Continuando essa reflexão, Jobim (p. 120) diz que

quando tentamos compreender um fenômeno histórico a partir da distância temporal que é característica de nossa situação de abordagem do passado, não deixamos de estar afetados pela história, pois ela de alguma forma determina previamente tanto o que nos parece relevante investigar quanto o que vai aparecer como objeto de investigação.

Assim, compreender as lendas pode ser importante, pois, para Jobim (p. 121), é necessário retomar sentidos que a literatura teve anteriormente porque podemos apreender novos sentidos, ao retrabalharmos substratos da significação dela no passado, pois é preciso estar atento às questões “sobre o modo de produção e leitura destes textos, ou como, por que, para que, a partir de que princípios eles foram produzidos” (p. 122) e qual sua relevância.

Vale salientar que os textos antigos e os testemunhos orais sempre foram considerados como meios eficazes de transmissão dos valores de bases dos grupos sociais e funcionavam como grandes agentes de perpetuação das tradições herdadas. Assim, a literatura oral passa a ter relevância e a ser considerada uma importante fonte de memória popular ao revelar o imaginário do tempo e do espaço onde foi criada.

Muitos historiadores e antropólogos estudam este tipo de literatura com o objetivo de buscarem informações preciosas sobre a cultura e a história de uma época. Desta forma, em meio à ficção, resgatam-se dados sobre vestimentas, crenças, comportamentos, objetos, linguagem, arquitetura, etc., chegando a ser considerada como um aspecto crucial da humanidade.

Isso ocorre porque os seres humanos têm uma habilidade natural para usar a comunicação verbal para ensinar, explicar e entreter, o que explica o porquê da literatura oral ser tão preponderante na vida cotidiana. A literatura oral tradicional é experimentada e se forma dentro da mente da audiência. Por exemplo, um dragão descrito será diferente para cada ouvinte, enquanto uma representação visual será mais específica. Dado que a literatura oral tradicional depende da experiência pessoal e da imaginação do receptor e por isso tende a ter um impacto mais forte.

Para melhor compreender a discussão acima, exemplificamos com a lenda “*O caçador e o monstro cobra*”, contada por Estevão James da Silva, da Comunidade Indígena Nova Esperança, aqui transcrita sinteticamente e não textualmente como foi relatada. Na história, um jovem caçador sai para caçar e demora a voltar. Durante sua empreitada, avista, ao longe, uma coisa, não identificável no momento, vindo em sua direção e por isso resolve subir em uma árvore para proteger-se. A coisa era na realidade uma enorme cobra que lhe disse para não ter medo, pois necessitava de uma informação. O que ela queria era saber onde havia um poço em um rio para que pudesse morar. Para tanto, convenceu o caçador a não ter medo e a

montar nela para que ele a guiasse. Quando conseguiu achar o poço que queria e, após lutar com o dono do poço e vencer, a cobra gigante identificou-se como o “pai dos peixes”. Como agradecimento, cedeu ao rapaz certa quantidade de peixe para que levasse à sua aldeia, mas com a condição de que não contasse a ninguém como havia conseguido sob pena de não mais receber peixes quando precisasse. O rapaz, embriagado pela ganância e pela vaidade, contou o ocorrido e o “monstro” nunca mais deu peixes para que o caçador saciasse a fome de seu povo.

Nesse texto, a subjetividade está na interpretação do texto narrado através do intertexto que faz com outros textos, de diferentes gêneros, necessários para sua compreensão. Assim, a exemplo das fábulas, traz um caráter moral ao indicar que quem não cumpre o trato feito tem de assumir as conseqüências de seu ato. Como nas fábulas, muitas lendas trazem animais que possuem características humanas.

Essa questão pode ser observada no texto através do mito bíblico da cobra que oferece ao rapaz uma “compensação” pela ajuda e que, ao não honrar a palavra dada, perde os benefícios a ele concedidos, a exemplo de Adão e Eva, que não seguem as orientações de Deus e são seduzidos pela serpente e também precisam assumir as inúmeras implicações de seu ato.

No caso desta lenda, a cobra é tida como um ente superior, com poder de dar e/ou tirar determinado benefício. Essa característica demiúrgica está no fato de que ela não é um deus, mas possui características divinas em determinadas situações, pois tem o poder de ser “dona” de um rio e, desta forma, possui o poder de “comandar” a vida e a morte de seus habitantes. Embora não seja considerado um oráculo, possui característica premonitória, como um ser mágico. Desta forma, a cobra, como um animal facilmente encontrado na natureza e que possui características que muitas vezes assustam, precisa ser tratada pelo homem com cuidado e preservada, pois é necessária para o ecossistema. Como nos textos em que aparece ela traz as características próprias do animal de ser, ao mesmo tempo, um ser do bem e do mal, que, além de contribuir com a natureza, é tida como ente mágico, e é também predatória, chegando a ser até cruel.

O texto em questão trabalha com dois sujeitos. Um fixo, caracterizado pela cobra que é bem definido, com uma coerência dentro do texto, pois do início ao fim da narrativa é denominado apenas como “cobra”, sendo somente considerado como “monstro” quando não havia ainda sido identificado. Em contrapartida, o segundo sujeito, já não bem definido, é caracterizado como “caçador”, “pessoa”, “rapaz” e “ele”. Essa inconstância no tratamento

demonstra como o ser humano é considerado nas histórias, tendo em vista as suas diversas fases de amadurecimento pessoal e emocional.

Um fator que requer atenção é quando a cobra procura um poço em um rio para morar e para isso precisa lutar com o “dono do poço”. Após vencer, passa a ser o novo dono e, no final da história, identifica-se como o “pai dos peixes”. Essa passagem é corroborada por Alfredo Silva, que diz que para a cultura indígena, os peixes têm pai, as caças têm pai, os insetos têm pai, as serras têm donos, enfim, tudo tem um responsável. Na sua visão, viver bem com a terra incorre em conhecer seus mistérios, suas leis, suas limitações, sua capacidade de nos tolerar enquanto agentes individuais e coletivos. Complementa que o respeito pelas leis da natureza permite aos índios criar modos próprios de conviver com seus mistérios.

Para o cristão, a responsabilidade pelos erros é individual: só um é culpado e castigado. Nas comunidades indígenas, todos pagam pelo erro cometido. No exemplo citado, o erro do caçador de não ter cumprido a palavra dada à cobra fez com que a tribo não tivesse mais acesso aos peixes de forma farta.

Um fator a ser levado em conta são os ensinamentos transmitidos pela lenda em questão quando mostra que: a) devemos honrar a palavra dada; b) que a natureza pode servir ao homem desde que este a respeite, ou seja, que usufrua dela não de forma predatória, mas com cuidado e preservação; c) que os animais, mesmo aqueles que normalmente assustam, possuem um motivo comandado pelo ecossistema para existirem e serem da forma que são; d) o ser humano é apenas parte desse ecossistema e não seu senhor e e) os defeitos como a vaidade e a ganância são sentimentos prejudiciais ao crescimento pessoal e espiritual do ser humano.

Neste contexto, a preservação da natureza passa por ações de respeito e de conhecimento de suas leis, e que, mesmo através de uma narrativa literária simples, mas de cunho pedagógico, contém indicativos de valor transmitidos pela sua cultura através das gerações. Assim, uma narrativa que poderia passar por simplória para olhos desatentos, demonstra ir além, apontando aspectos históricos, identitários de um povo, revelando dimensões das subjetividades dele e por ele construídas.

Referências

ALBERTI, Verena. *Ouvir Contar*. Textos em História Oral. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CHAUÍ, Marilena. Convite à Filosofia. São Paulo: Ática, 2000.

FAGUNDES, Antonio Augusto. *Mitos e Lendas do Rio Grande do Sul*. 3. ed. Porto Alegre; Martins Livreiro, 1993.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. Minimizar Identidades. In: JOBIM, José Luis. *Literatura e Identidades*. Rio de Janeiro: J.L.J.S. Fonseca, 1999.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A Editora. 2006.

JOBIM, José Luis. *Formas da teoria: sentidos, conceitos, políticas e campos de força nos estudos literários*. 2. ed. Rio de Janeiro: Caetés, 2003.

MASSAUD Moisés. A criação literária. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 1993.

SARTRE, Jean-Paul. *Que é literatura?* São Paulo: Ática. 1989.

Memória, linguagem e tradução cultural nos espaços de Relato de um certo Oriente, de Milton Hatoum

Cimara Valim de Melo*

Resumo: O presente artigo analisa o romance *Relato de um certo Oriente* (1989), do escritor amazonense Milton Hatoum, quanto às relações cronotópicas e linguístico-culturais nele estabelecidas. Nessa obra, Oriente e Ocidente são interligados por meio do discurso memorialístico, que se faz enraizado à narrativa epistolar e gera, com ela, uma pluralidade de vozes, a oferecer diferentes pontos de vista sobre uma mesma realidade. Através do multilinguismo presente no romance, somos instigados a questionar o processo de tradução cultural ocorrido pelo contato entre culturas no Norte do Brasil e o modo como a diversidade linguística, geográfica e histórica é capaz de tornar esse país tão paradoxal.¹

Palavras-chave: Romance brasileiro contemporâneo. Tempo. Espaço.

Introdução

Vivemos em um mundo de limites cada vez mais difusos e de uma diversidade cultural crescente, no qual visualizamos o encontro de tradições – ora conflituoso, ora pacífico – bem como o fluxo de identidades em trânsito. Um mundo marcado por zonas cronotópicas, nas quais a multiplicidade linguística estabelece, por vezes, a cisão de realidades entrelaçadas, colocando-se entre os processos de diferenciação e de homogeneização cultural. Com isso, o repensar do romance brasileiro contemporâneo sobre a relação problemática eu/outro assume importância e pode ser realizado pelo resgate do passado recente ou distante, individual ou coletivo, bem como pela visualização de espaços e tempos em transformação. A memória, nesse sentido, é observada como um recurso de reflexão sobre a história e de compreensão do presente, principalmente se estiver integrada a registros escritos, essenciais à preservação da identidade dos povos. Quando memória e literatura se cruzam – como ocorre no romance brasileiro desde as tendências românticas até as produções atuais – recordações e esquecimentos contribuem à formação de novas perspectivas sobre determinada época e lugar, aproveitando-se da linguagem criativa para refletir sobre culturas em interação. No caso do romance *Relato de um certo Oriente* (1989), do escritor amazonense de origens libanesas Milton Hatoum, as lembranças do passado distante trazem à tona a história de formação da cidade de Manaus através do contato entre povos indígenas, imigrantes europeus, como alemães e franceses, e, especialmente, imigrantes árabes. Tais povos passaram a conviver, no

* Doutora em Letras (UFRGS) e professora do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Sul (IFRS).

¹ Este artigo faz parte de um projeto maior acerca do romance brasileiro contemporâneo que culminou na realização da tese *O lugar do romance na literatura brasileira contemporânea*.

espaço selvagem e misterioso da Amazônia, com religiões, crenças, etnias e línguas distintas; além disso, participaram da expansão do comércio e da urbanização, impulsionados pela economia capitalista a gerar, década após década, mais desigualdade social. Na Manaus representada por Hatoum, o Oriente vem à tona, vivificado nas tradições preservadas pela matriarca Emilie e no tom de oralidade proveniente de cada um dos relatos, responsáveis por construir o discurso romanesco à maneira do *Livro das mil e uma noites*.

1 Projeções cronotópicas

Tradutor, professor e escritor, Milton Hatoum aborda em seus romances o processo de tradução cultural através da exploração do inusitado e do desconhecido existente em seu próprio país, a fim de aproximar culturas, entrelaçar histórias, bem como compreender as fronteiras que se formam dentro de um país extenso como esse. Para o autor, a Amazônia é exemplar, pois nela se sobrepõem fronteiras imaginárias, que substituem a falta de fronteiras geográficas na vastidão da floresta. “Que importa, para os índios yanomamis, por exemplo, se eles foram assassinados na Venezuela ou no lado brasileiro? Para os índios, o território, a terra deles, não tem fronteiras” (HATOUM, 2010). Um território ainda inexplorado pela literatura, o qual abre suas portas a uma multiplicidade de culturas transitórias, é tema central das narrativas de Hatoum.

Hatoum pertence ao grupo de escritores que, em plena contemporaneidade, jogam com as fronteiras existentes dentro de espaços interioranos. Espaços estes já urbanizados, mas que vivem o paradoxo de serem, ao mesmo tempo, interior e cidade. No caso desse autor, temos o diferencial da preocupação em desmitificar a cultura árabe, trazendo à tona a imigração oriental para a história do Brasil e incorporando as tradições desses povos à típica diversidade cultural pertencente à sociedade brasileira. Conforme Karl Schøllhammer, a popularidade da literatura de Hatoum está na “convergência entre um certo regionalismo sem exageros folclóricos e o interesse culturalista na diversidade brasileira que, nas últimas décadas, substituiu a temática nacional” (2009, p. 87). Juntamente a outros escritores que se aprofundaram na análise da diversidade dos espaços humanos inseridos na extensão do território nacional e em sua expansão urbana, como Moacyr Scliar, Luis Antonio de Assis Brasil e Salim Miguel, ele se utiliza do memorialismo para problematizar realidades locais, trazendo com elas questões universais e entrelaçando-as a novas realidades, advindas de diferentes pontos do globo.

As narrativas hatoumianas inserem-se no grupo de narrativas contemporâneas que joga esteticamente com história e memória, a fim de redimensionar o passado nacional por meio do desvelamento de questões individuais e familiares. Nesse sentido, *Relato de um certo Oriente*² pode ser considerado fonte literária para os posteriores de Hatoum, que contemplam o tema da imigração e o contato entre diferentes culturas no processo de tradução cultural experienciado no norte do país. O romance registra pela escrita epistolar a história amazonense do século XX sob o viés da imigração. Através dos recortes narrativos trazidos pela narradora anônima, adotada pela família de origem árabe que se instala em Manaus e vive entre o sobrado e a Parisiense, a narrativa vai se construindo aos poucos, através de retalhos de memórias entrelaçadas, que se unem em prol da reescritura identitária de um núcleo social.

O trabalho de vivificação do passado realizado pela narradora, que se utiliza de outras vozes narrativas, confere ao romance maior amplitude. Da maneira como estão entrelaçados e sobrepostos, os relatos remetem-nos às narrativas orientais, empreendidas por viajantes e mercadores que fazem do “contar” uma forma de aproximar tempos e distâncias. A diferença é que, no romance em questão, tal empreendimento é utilizado como forma de indagação e reconstrução do passado em ruínas. Sobre isso, Benjamin destaca que “a experiência que passa de pessoa em pessoa é fonte a que recorreram todos os narradores” (1994, p.198), os quais possuem suas raízes nos anônimos camponeses e viajantes que repassavam, através da faculdade de narrar, histórias trazidas de tempos passados e de terras distantes. Em *Relato*, observamos o esforço dos narradores em recuperar a arte de narrar, arruinada pelo silêncio a que o indivíduo foi submetido com a modernidade. Para Benjamin, “a arte de narrar está em vias de extinção” (1994, p. 197), e isso pode ser observado no romance, gênero que provém da vida privada e de suas consequências para a permanência de tradições milenares. Com ele, “a faculdade de intercambiar experiências” (BENJAMIN, 1994, p. 198), elemento vital a qualquer sociedade que procura preservar o passado, torna-se ameaçada pelo isolamento do indivíduo, problema perceptível, ao longo do romance, no destino de cada membro da família, segregada em suas relações: Hakim, a narradora e seu irmão distanciam-se espacialmente ao viajar para longe por aproximadamente duas décadas; os irmãos gêmeos, ao cultivar a ira e o egoísmo; Emilie e seu marido, ao tentar preservar a cultura dos espaços de origem, respectivamente cristã e muçulmana; Samara Délia, ao formar um cárcere para si mesma com o nascimento e a morte de Soraya; Emir, ao fechar-se em um mundo próprio, que o leva ao desespero e ao suicídio. Em *Relato*, o fio narrativo acaba por ser rompido em diferentes

² O título passará a ser referido por *Relato*, a fim de facilitar a leitura.

momentos, seja pelo caos implantado no núcleo familiar, seja pela estrutura caótica do próprio romance, que se deve, em grande parte, pela incapacidade da narradora em ordenar a massa textual formada com os relatos por ela coletados.

Ao analisar alguns aspectos cronotópicos do romance de Hatoum, percebemos que os espaços estão mergulhados no tempo, e este se refaz através de cenários regionais, reais ou imaginários. Quanto à análise do processo simbiótico existente entre o tempo e o romance, este é atravessado por noções que envolvem história e memória. Como é possível perceber desde o início, a narrativa de *Relato* é construída através das memórias das personagens sobre um passado comum e familiar. Por esse viés, chegam ao leitor outras noções temporais importantes, como as vinculadas à história global do século XX no que corresponde aos cruzamentos entre Oriente e Ocidente, à história do Brasil contemporâneo e, mais especificamente, da imigração árabe na Região Norte.

Em *Relato*, a *durée* está intimamente atrelada à memória. Conforme Harald Weinrich, toda memória pressupõe esquecimento, a que o ser humano é submetido diariamente e pelo qual muitas verdades são relativizadas. Entre o registro e a memória, o esquecimento opera como uma sombra, pois tudo o que é armazenado pelo registro escrito é suscetível de ser apagado daquela. Ao mesmo tempo, sem tal registro, as experiências e as informações correm o risco de serem perdidas para sempre. “Não apenas os arquivos, também as bibliotecas conhecem o problema de manter sempre um equilíbrio precário entre lembrar e esquecer” (WEINRICH, 2001, p. 286). Retornando ao romance de Hatoum, a busca pela reconstrução do tempo – e, com ele, da identidade de personagens que perderam a referência familiar e de um Oriente transplantado para o Ocidente – é feita pela rememoração das personagens e pelo armazenamento escrito de dados coletados pela narradora a partir de diferentes pontos de vista. Assim, a feitura do romance ocorre pelo memorialismo fictício, tendência que vem à tona na literatura brasileira do século XIX e constitui, no século XX, um modo recorrente de os escritores problematizarem a história e a identidade nacional, bem como de repensarem o presente pela valorização do passado. Benjamin afirma que “a memória cria a cadeia de tradição que transmite um evento de geração a geração” e dela nutre-se a “lembrança eternizante” propagada pelo romance, que possui como musa a “recordação” (2002, p. 153-154). É na teia da memória que está guardado o conteúdo de todas as narrativas.

A memória tece a rede que todas as narrativas, juntas, formam no final. Uma articula-se à seguinte, como os grandes narradores já demonstraram, particularmente os orientais. Em cada um deles, há uma Scheherazade que pensa em uma nova

narrativa assim que o conto se interrompe. Esta é a recordação épica e o elemento de toda narração inspirado na musa [Mnemósine]. (BENJAMIN, 2002, p. 153-154).³

O ato de recordar, de trazer à memória os cacos de um passado em ruínas, está no cerne da temporalidade do romance hatoumiano. Esses estilhaços de memória são articulados pela narradora sem qualquer preocupação cronológica, visto que ela está centrada muito mais na luta entre esquecimentos e recordações e no registro dos relatos coletados do que na ordenação lógica destes pela linguagem. Mesmo assim, o tempo cronológico é evocado através da imagem do relógio, seja o do pulso da narradora, que recebe seu olhar insistente no vagar pelas ruas de Manaus; sejam os relógios da casa de Emilie, da casa materna da narradora, do convento de Ebrin; seja o representado pelos sinos da igreja Nossa Senhora dos Remédios. Elemento que marca a passagem temporal, o relógio atua como forma de anunciar a sucessão pendular dos fatos cotidianos e o porvir dos relatados, como se as personagens estivessem sempre à espera de alguma mudança.

A justificativa para o recordar é dada, em *Relato*, pela própria narradora, ao observar, enquanto esteve internada em uma clínica de São Paulo, a atitude de outras internas:

Antes do fim da tarde saía do quarto para observar as mulheres que vinham reverenciar o crepúsculo ou buscar uma trégua ao desamparo e à solidão. Algumas contavam as mesmas histórias, evocando lembranças, em voz alta, para que o passado não morresse, e a origem de tudo (de uma vida, de um lugar, de um tempo) fosse resgatada. (HATOUM, 2008, p. 143).

Essa necessidade de resgatar um tempo em vias de extinção por pessoas deslocadas de seu mundo de origem provoca, na narradora, rejeitada pela mãe e apartada do universo familiar, a vontade de recriar o mundo pela memória: “Em certos momentos da noite, sobretudo nas horas de insônia, arrisquei várias viagens, todas imaginárias: viagens da memória” (HATOUM, 2008, p. 145). É a partir desse exílio – semelhante ao vivido pelas personagens viajantes, como Hakim, o irmão, Emir, Dorner, Emilie e seu esposo – que a escrita assume força vital, representando, desde o primeiro relato, o rascunho de toda uma vida.

Do primeiro texto, escrito na clínica, a narradora produz uma colagem, formada por peças desconexas, que lembram o tratamento dado ao tempo nesse romance. Com ele, vem à tona o desejo de retornar a Manaus, após o longo período de ausência, e, com tal retorno, “ingressar no mar tempestuoso da memória” (HATOUM, 2008, p. 146). Contudo, apesar da progressão caótica do tempo, observada no desordenamento, na repetição e na supressão de

³ Foi utilizada a tradução de Regina Zilberman para o capítulo XIII do ensaio “O narrador”, tendo em vista a melhor adequação dos conceitos de memória e recordação.

fatos recordados enquanto a narradora vaga pela cidade de Manaus, podemos observar a dimensão circular do romance. Este, mesmo oscilando entre o presente da narradora e o passado coletivo, retorna, no capítulo final, ao ponto de partida estabelecido no primeiro capítulo, de modo que a narrativa fecha seu ciclo, após tantas viagens empreendidas pela memória. As duas pontas da história unem-se no penúltimo parágrafo do romance, quando a narradora relata a sua chegada à casa materna, às vésperas da morte de Emilie:

Já passava das onze quando cheguei na casa que desconhecia. Ninguém foi avisado de que eu chegaria aquela noite, mas eu sabia que, na ausência da mãe, a empregada ficaria sozinha na casa construída próxima ao sobrado onde Emilie morava. [...] Preferi não acordar a empregada e passar a noite ao ar livre, deitada na grama ou sentada nas cadeiras espalhadas sob os jambeiros, ou entre as palmeiras mais altas que a casa. (HATOUM, 2008, p. 146-147).

A noite de sono une esse parágrafo ao primeiro do livro, quando temos a condução do enredo no presente da narrativa, e as primeiras percepções da narradora sobre o contexto a sua volta, que deixam emergir o tom impressionista e a desconexão temporal. Já no início, há pistas de que o romance está sendo construído à medida que o relato vai sendo desenredado, através da menção que ela faz ao caderno de anotações que a acompanha.

Quando abri os olhos, vi o vulto de uma mulher e o de uma criança. As duas figuras estavam inertes diante de mim, e a claridade indecisa da manhã nublada devolvia os dois corpos ao sono e ao cansaço de uma noite maldormida. [...] Deitada na grama, com o corpo encolhido por causa do sereno, sentia na pele a roupa úmida e tinha as mãos repousadas nas páginas também úmidas de um caderno aberto, onde rabiscara, meio sonolenta, algumas impressões do voo noturno. (HATOUM, 2008, p. 7).

O fim torna-se início e este, o final devido à circularidade e à falta de cronologia dos fatos. E como todo fechamento circular é uma abertura ao infinito, se nos detivermos a alguns aspectos simbólicos no texto, como o número de capítulos, a conexão entre Oriente e Ocidente, a sucessão de narradores e a incidência de um fio condutor a unir os relatos, teremos diferentes visões que remetem à permanência. Paradoxalmente, a busca da permanência ocorre em meio à dissolução de laços familiares e das raízes históricas, devido ao apagamento do passado coletivo e, conseqüentemente, do elo que une cada uma das personagens, cada vez mais semelhantes a ilhas isoladas no devir temporal. Em síntese, todo o romance é uma tentativa de recuperação de elos quebrados com as cinzas das horas.

Já o tempo histórico atua como um balizador da narrativa no que se refere às relações entre ficção e realidade através da literatura, pois, por ele, as relações Oriente/Ocidente tornam-se concretas e redimensionam o regional. Datas mesclam-se a lugares e fatos, interferindo na verossimilhança da obra e na relação estreita que o romance estabelece com o processo de imigração árabe no norte do Brasil. Temos, por exemplo, as marcações temporais

que datam dos primeiros anos do século XX, aproximadamente 1903, época da vinda de Hanna ao Brasil, tio do marido de Emilie; de 1914, quando este chega ao Brasil em busca do tio e acaba aqui se instalando; do entardecer de um dia de 1929, quando o marido de Emilie relata um pouco de sua história a Dorner; do Natal de 1935, quando o menino Hakim conhece o fotógrafo Dorner; do Natal de 1954, gravado pela morte trágica de Soraya; de 1955, ano da viagem de Dorner à Europa. Juntam-se a elas datas que atuam como peças de um quebra-cabeça a ser montado por Hakim acerca da história materna à medida que ele envereda clandestinamente pelos pertences da mãe (HATOUM, 2008, p. 48).

Mais de meio século separam as pontas da história. De um lado, a narradora costura os fatos pela memória, após o suposto restabelecimento da saúde mental e o retorno após um distanciamento de mais de vinte anos, fazendo-nos crer que o presente da narrativa paira pela década de 1980 – aqui fica uma das lacunas da obra, sobre o histórico dessa personagem que procura assumir as rédeas da narrativa. De outro lado, há fatos transcorridos em diferentes décadas, vinculados, diretamente ou não, ao crescimento de Manaus e à história da imigração na região. Entre uma ponta e outra, o tempo atua estreitamente vinculado aos espaços regionais, sejam nacionais ou estrangeiros, característica que liga o romance à tradição narrativa do país.

A Manaus representada pelo romance é vista de diferentes ângulos, mais ou menos abrangentes, e as perspectivas trazidas por Gustav Dorner, estrangeiro proveniente de Hamburgo, amigo da família e confidente de Hakim, é fundamental para a compreensão dos espaços no romance. Dorner utiliza-se da memória visual para, através de fotografias tiradas em sua Hasselblad ou de escritos registrados em seus cadernos, armazenar cenas que poderiam ter sido perdidas com o tempo, como percebemos nas recordações de Hakim, que destaca a memória invejável do amigo, dividido entre dois espaços, o de país de origem e o da “natureza amazônica” (HATOUM, 2008, p. 53).

O leitor recebe a cidade de Manaus emaranhada ao tempo vivido pelas personagens. Seus espaços, provenientes de vozes rememorantes, estão enredados a crenças e costumes trazidos da terra natal e vivenciados na cidade de Manaus, compondo, assim “um panorama de grande densidade cultural”: “o Amazonas é a terra ignota que, por assim dizer, espera pelo discurso que a faça conhecida dos homens” (FARINACCIO, 2010, p. 175). Essa região, em sua complexidade geográfica e cultural, aproxima-se da proposta do romance de Hatoum, que refaz o regional pelo confronto de tensões entre o global e o local, buscando, com isso, a tradução de uma cultura para outra.

A riqueza geográfica de *Relato* não está na exploração da vida amazônica pelo viés exótico. Na verdade, os pontos de vista, em sua maioria, procuram descobrir o estrangeiro existente no interior de Manaus e nas fronteiras que tal cidade estabelece com o resto do mundo – fronteiras muito mais imaginárias que físicas. O estrangeiro que transita pela cidade de Manaus é tanto o imigrante libanês que ali tenta reconstituir uma vida desfeita quanto os habitantes de pele avermelhada, acostumados a andar pela floresta e proteger-se da cidade no interior dela. Pelo relato de Hakim, Dorner, que explora como ninguém os espaços e a natureza amazônica, afirma que “a cidade e a floresta são dois cenários, duas mentiras separadas pelo rio” (HATOUM, 2008, p. 73). Esses dois espaços estão constantemente em choque, pois, se a floresta é impenetrável e hostil aos moradores da cidade, esta é um enigma para os daquela, e o rio, além de ser uma porta de passagem, um caminho entre Oriente e Ocidente, torna-se uma divisa entre esses dois espaços que formam a Manaus representada por Hatoum.

Em meio ao temor frente à grandiosidade natural da Amazônia, aqueles que não enveredam por ela, como Dorner, estão sujeitos a formar uma prisão invisível, da qual somente poderão sair ao abandonarem o lugar. Foi o que fez Hakim por tantos anos. “Sair desta cidade” significa para Dorner “sair de um espaço, mas sobretudo de um tempo” (HATOUM, 2008, p. 73). Os espaços da cidade de Manaus são constantemente evocados pelas personagens: as ruas; os prédios históricos, como o teatro com sua majestosa cúpula; o porto e a Cidade Flutuante, acesso aos viajantes, pescadores e mercadores; o coreto; as casas de comércio; a igreja; entre tantos outros espaços correspondentes a uma cidade em crescimento, mas que mantém suas características interioranas.

As visões da cidade são obtidas por diferentes personagens, como o marido de Emilie, que conta as suas primeiras impressões sobre Manaus (HATOUM, 2008, p. 66); a narradora, que vaga pela cidade como uma estrangeira, após anos fora dela (HATOUM, 2008, p. 109-110); Hakim, que descreve espaços familiares (HATOUM, 2008, p. 31); e Emir, através do ponto de vista de Dorner, que aproxima a cidade de Manaus a todas as outras cidades portuárias pela referência ao elemento ‘água’, a criar um elo entre elas (HATOUM, 2008, p. 56).

Muitas descrições ocorrem desse espaço mítico da casa, dividido entre o sobrado e a Parisiense. Por aquela, grande parte da história familiar se desenvolve, e as recordações mais vivas do passado emergem. No caso da Parisiense, há duas perspectivas possíveis de análise: a do espaço familiar, primeira morada da família, lugar de acolhida dos Ahler e de reclusão de

Samara após a morte da filha; a do espaço comercial, pelo qual a família retira o sustento e retoma tradições ancestrais. É também na Parisiense que Hakim aprende a língua árabe, ensinada “sem qualquer método, ordem ou sequência” (HATOUM, 2008, p. 46). Para ele, o lugar, com seus “quartos e cubículos iluminados parcialmente por claraboias” (HATOUM, 2008, p. 45), com suas relíquias e esconderijos, possuía uma magia especial, que o aproximava ainda mais do universo árabe.

Na obra, temos também a menção a espaços distantes de Manaus, como o Monte Líbano, Beirute e Trípoli, no Líbano; a ilha de Chipre; Trieste, na Itália; Cairo, no Egito; Marselha, na França; Barcelona, na Espanha. Todos esses espaços possuem algo em comum, pois contribuem à compreensão de movimentos migratórios ocorridos no século XX, mais especificamente entre o Líbano e o Brasil. As cidades mencionadas estão banhadas pelas águas e contêm regiões portuárias, como podemos visualizar no mapa a seguir:



Mapa 1: Europa, Ásia e África
Fonte: Guia Geográfico (editado)

Também há os espaços brasileiros representados por Recife, Manaus, São Paulo e o sul do Brasil. Os dois primeiros conservam a característica portuária dos espaços estrangeiros mencionados e contribuem ao resgate do processo de imigração árabe no país. Já os outros, cuja aparição acontece de forma difusa, sem delimitações geográficas, estão vinculados ao processo inverso, de saída de Manaus pelos descendentes, e contribuem à visualização da degradação familiar. Em um romance que explora o contato de diferentes culturas no interior do Brasil, nada mais natural que uma narrativa marcada pelo movimento. O longe e o

próximo coexistem na obra e são, inclusive, visualizados através da utilização de recursos cartográficos. O mapa cartográfico da bacia amazônica que o pai de Hakim guarda consigo, por exemplo, é uma representação dessas distâncias e da conseqüente saudade devido ao desterro. Abaixo, um modelo do referido mapa, para visualizarmos a vastidão amazônica, tão diferente da geografia libanesa:



Mapa 2: Mapa: Bacia Amazônica
 Fonte: Ministério dos Transportes

No imenso espaço amazônico, as personagens são nada menos que ilhas solitárias, à espera de alguém para habitá-las. Essa amplitude espacial remete-nos à relação simbiótica espaço-tempo de que fala Bakhtin, tão presente no romance de Hatoum. Para Emilie, “a solidão e a velhice se amparam mutuamente antes do fim” e “um velho solitário refugia-se no passado, que é vasto e não poucas vezes gratificante” (HATOUM, 2008, p. 122). Espaços físicos e memorialísticos: são eles que dão força e vida ao romance, constituindo-o cronotopicamente.

Considerações finais

A migração libanesa em foco no romance de Hatoum foi responsável por trazer ao Ocidente a religião muçulmana e o Islã. A palavra “Oriente” é derivada do latim *oriens*, que significa o lado do horizonte no qual o sol nasce; todavia, seu significado mudou bastante ao longo dos séculos, chegando a simbolizar a face desconhecida – e até mesmo temida – do mundo. O Oriente Médio, onde está localizado o Líbano, por sua vez, ponto de partida das personagens migrantes, tornou-se uma importante via de passagem entre os três continentes

(Europa, África e Ásia), caminho que proporcionou o desenvolvimento natural do comércio e o encontro de povos através dos viajantes. Esse mesmo Líbano é transfigurado, em *Relatos* pelos que possuem a tarefa de refazer a travessia Oriente/Ocidente pelo fio da memória. Hatoum, nesse romance, redimensiona as relações dicotômicas entre próprio/alheio, local/global, trazendo novos olhares sobre as culturas que produzem o imaginário do país. À matriz cultural indígena que compõe o território amazônico, sobrepõem-se as provenientes de colonizadores e imigrantes, que trazem consigo novas perspectivas cronotópicas, enriquecendo a malha sociocultural e linguística formadora da Manaus que temos hoje.

Através do romance de Hatoum, conseguimos refletir não apenas sobre as fronteiras entre Oriente e Ocidente, mas sobre as fronteiras que existem no indivíduo moderno. Fronteiras feitas através da memória, da linguagem, da relação íntima estabelecida entre tempos e espaços móveis. São essas mesmas fronteiras que se abrem para a passagem do romance contemporâneo, capaz de adentrar em mundos inexplorados e, ao mesmo tempo, fazer do cotidiano a mola mestra de seu discurso criativo. Pelo romance, Hatoum traz o que há de melhor quando literatura, tradução cultural e regionalismo dialogam entre si.

Abstract: This paper analyses the novel *Relato de um certo Oriente* (1989), by the Amazonian writer Milton Hatoum, in its cronotopic and linguistic-cultural relations. In this book, Orient e Occident are connected by memorialist speech, which is rooted to the epistolary narrative and produce a plurality of voices with different points of view about the same reality. Through the multilingualism present in Hatoum's novel, we are instigated to make questions about the process of cultural translation made by the contact of North Brazilian cultures and the way how the linguistic, geographic and historic diversity is able to become this country so paradoxical.

Keywords: Contemporary Brazilian novel. Time. Space.

Referências

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. *Obras escolhidas I: magia, técnica, arte e política*. 7.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, Walter. The storyteller: observations on the works of Nicklai Leskov. Tradução de Regina Zilberman. In: _____. *Selected writings*. Harvard: Harvard University Press, 2002. v. 3.

FARINACCIO, Pascoal. *A questão da representação e o romance brasileiro contemporâneo*. Campinas: UNICAMP, 2004. Tese de Doutorado. Disponível em: <<http://libdigi.unicamp.br/document/?code=vtls000315915&fd=y>>. Acesso em: 13 jul.2010.

GUIA GEOGRÁFICO. Europa política. Mapa. Disponível em: <<http://www.guiageo-europa.com/mapas/europa.htm>>. Acesso em: 4 ago.2010.

HATOUM, Milton. *Relato de um certo Oriente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

HATOUM. Milton. Entrevista concedida a Aida Ramezá Hanania, 1993. Disponível em: <<http://www.hottopos.com>>. Acesso em: 20 jun.2010.

MINISTÉRIO DOS TRANSPORTES. *Bacia amazônica*. Mapa. Disponível em: <http://www.zonu.com/brazil_maps/Amazon_Basin_Waterways_Map_Brazil_2.htm>. Acesso em: 4.ago.2010.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

WEINRICH, Harald. *Lete: a arte e crítica do esquecimento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

História e ficção na reconstrução da identidade paraguaia em El Fiscal

Damaris Pereira Santana Lima*

Resumo: Este trabalho visa a investigar como a literatura articula-se com a história para a reconstrução da identidade paraguaia, na obra do escritor Augusto Roa Bastos. A obra analisada é uma das novelas que compõem a trilogia “del dolor paraguayo”: *El Fiscal*. O presente trabalho é parte da pesquisa de doutorado sobre a narrativa de Augusto Roa Bastos, onde são analisadas as seguintes obras: *Yo, el Supremo*, *Hijo de Hombre* y *El Fiscal*. São objetivos desta pesquisa contribuir com os estudos culturais sobre a América Latina e fazer uma reflexão crítica acerca da ficcionalização da História do país e a reconstrução da identidade paraguaia. Em *El Fiscal*, como nas outras duas novelas, o fato histórico é matéria de ficção. E, especialmente nesta obra, Roa Bastos mostra como o exílio atuou na subjetividade das pessoas. A análise é feita à luz do referencial teórico que diz respeito ao exílio, conceito abordado pelos Estudos Culturais, sendo fundamentada, também, pela Teoria da Literatura, objetivando-se, assim, a construção de um arcabouço teórico para reflexão crítica acerca da ficcionalização da história do Paraguai.

Palavras-chave: Literatura. História. América Latina. Roa Bastos. Exílio.

Literatura e história sempre caminharam juntas, como diz Esteves (2010), “Basta um passeio pela historiografia ou pela história da literatura para se confirmar que a literatura e a história sempre caminharam lado a lado”. Esteves ainda complementa afirmando que “houve muitos períodos em que o discurso literário e discurso histórico se misturavam”. Para o referido autor, só no século XIX parece ter ocorrido certa separação entre os dois discursos, mas, mesmo assim, tal separação não foi sempre muito clara e nem por longos períodos.

A partir da segunda metade do século XX, é quase consenso generalizado que a história e a literatura têm algo em comum: ambas são constituídas de material discursivo, permeado pela organização subjetiva da realidade feita por cada falante, o que produz infinita proliferação de discursos. (ESTEVES, 2010, p. 17).

Neste momento da história, segunda metade do século XX, vários países da América Latina se vêem dominados por ditaduras violentas. A literatura desse período ditatorial e pós-ditatorial cumpriu papel importante na América Latina, pois intelectuais recriavam episódios de resistência e luta das classes populares, episódios que eram tratados, de forma não muito fiel, por historiadores que omitiam ou manipulavam fatos e personagens. É neste contexto que se insere um dos representantes da narrativa hispano-americana do século XX, Augusto Roa Bastos (1917-2005). O autor apresenta, em sua obra *El Fiscal*, um tempo histórico em que o intelectual latino americano, por questões políticas, encontra-se exilado. Misturando revolta, através de suas memórias, e esperança, em forma de ficção, o romance retrata nuances da identidade paraguaia.

* Docente da UFMS; PPG em Letras – UNESP/Assis.

Para Roa Bastos, a história do Paraguai é o principal recurso de criação literária. Tem-se em Roa Bastos um intelectual comprometido, não significando com isso que a estética esteja subordinada à política, mas que o escritor sente-se na obrigação de dar testemunho de seu tempo. Não há neste trabalho a afirmação de que Roa Bastos se vale do gênero testemunhal, mas é interessante lembrar que no momento histórico ao qual essa pesquisa se refere, em que indivíduos confrontados pela violência diante da possibilidade de perda de valores, tradições e até a vida, tomam posturas de resistência e denúncia, o que poderia levar à revisão da história do indivíduo ou até mesmo da coletividade. A experiência do indivíduo muitas vezes é passada ao relato testemunhal sob a mediação de outra voz.

Augusto Roa Bastos, como muitos escritores de sua época na América Latina, revela em suas criações artísticas grande preocupação social. Para Jozef (2005, p. 214), “esta situação gera um sentido de protesto, ao mesmo tempo em que transforma o escritor em testemunha de uma época e seu intérprete, recriando-a em linguagem preñe de novos mundos”.

Ao ler a obra de escritores como Roa Bastos, às vezes, é difícil separar o que é mentira e o que é verdade, usando aqui o modo de pensar de Mário Vargas Llosa (2004). Para o autor de “A verdade das mentiras”, romances não são escritos para contar vidas, mas para transformá-las, acrescentando-lhes algo. A obra de Roa Bastos não foi criada para contar fatos históricos, mas para a transformação de uma realidade, porque, como continua Vargas Llosa, todos os romances refazem a realidade, melhorando-a ou piorando-a, porque o que decide se uma obra é ou não é ficcional, não é o seu enredo, mas sim o fato de ela ser escrita e não vivida, feita de palavras e não de experiências, o autor ainda complementa dizendo que a vida real é um caos no qual várias histórias se misturam, não tendo, assim, começo e nem fim, aí vem a ficção e organiza esse caos, dando-lhe uma nova realidade. Vargas Llosa atesta ainda que:

Para quase todos os escritores, a memória é o ponto de partida da fantasia [...] A recomposição do passado que acontece na literatura é quase sempre falaz. A verdade literária é uma, a verdade histórica, outra. Mas, mesmo que esteja repleta de mentiras – ou melhor –, a literatura conta uma história que a história, escrita pelos historiadores, não sabe nem pode contar. (p. 23-24).

Outra observação a se fazer é que, neste momento da história da América Latina, século XX, muitos dos temas, até então tratados como regionais, adquire o toque de universalidade. Roa Bastos alcança este toque, especialmente, em sua narrativa.

Roa Bastos viveu no exílio entre 1947 e 1989, com breves interrupções. A temática do exílio está presente em quase toda a sua obra, especialmente em *El Fiscal*, obra analisada neste trabalho. Félix Moral é o pseudônimo de um intelectual que se vê obrigado ao exílio na França, fugindo das perseguições e torturas em seu país, o Paraguai. Do exílio, Félix Moral começa a planejar secretamente o assassinato do então presidente de seu país, Alfredo Stroessner, tirano que manteve o Paraguai durante trinta anos sob seu poder. Na primeira parte da obra, Félix Moral narra suas memórias e expõe sua obsessão de voltar ao Paraguai para a execução de seu plano, o tiranicídio. A segunda parte da obra começa com a carta de Félix Moral relatando o início da viagem de regresso ao Paraguai, que tem seu plano frustrado ao ser capturado pelo poder. A obra termina com a carta de Jimena, companheira de Félix Moral, à mãe do exilado assassinado pelo poder paraguaio.

Em *El Fiscal*, Roa Bastos trata da desconstrução da identidade primeira por consequência da condição de exílio. O protagonista diz que na França a dignidade do ser humano era devolvida sem que lhe pedissem nada de volta, mas em seguida apresenta-se um paradoxo, pois é necessário que o exilado mude o nome e disfarce o sotaque, ou seja, o apagamento da identidade.

Aquí se me restituyó la dignidad del ser humano, sin exigirme nada a cambio. Sólo He tenido que tomar un nombre falso, despojar al yo de su imposible sinceridad, mudar de aspecto, inventarme nuevas señas particulares: [...] y sobre todo, dominar perfectamente la lengua con el acento y la entonación de provincias. (ROA BASTOS, 1993, p. 14).

Este fragmento explicita a perda do nome e da língua, sendo explicitada aqui a temática do exílio verbal.

Prefiero el silencio a las palabras falsas, porque comprendo que no todo puede decirse por infinitas, poderosa o pueriles razones. Encontrarás muchos de esos silencios en este largo relato que ahora empieza, mi querida Morena. Leerás en lo escrito lo que no puede decirse de viva voz cuando falta el soplo del espíritu. (ROA BASTOS, 1993, p. 118).

Aqui há um paraguaio que é forçado a adotar a língua do colonizador, a língua espanhola, já que está exilado de sua língua de raiz, o guarani. Interessante pontuar aqui um fato histórico: a constituição paraguaia de 1992 reconhece a língua guarani como língua oficial do país, ao lado da língua espanhola. Até então, como continua sendo em outros países da América Latina, somente a língua espanhola era considerada oficial.

Há no protagonista verdadeira obsessão pelo regresso ao seu país para a execução de seu plano que é de exterminar o “tiranossaurio”, como é nominado por ele o presidente de seu

país. Desde o início da narração há a representação de quão grande é o desejo do exilado de voltar à pátria que o desterrou.

La obsesión de todo exiliado es volver. No puedo volver con la cara de proscrito. He tenido pues que adoptar un nombre seudónimo y un cuerpo seudónimo que tornara irreconocible el propio, no digo el verdadero porque ése ya tampoco existe. Puede uno inventarse otra forma de vida, pero no disfrazarse de otro para seguir siendo el mismo. (p.14). Esta obsesión del regreso es una Idea fija. Una Idea falsa, perturbadora. Una Idea fija que me atraviesa sin descanso y que me sostiene. Una aguja fija que marca un norte errátil dentro de mi. Mi divisa no podía seguir siendo: “Pienso porque ignoro”. No ignoraba, no pensaba, no existía. Me asfixiaba. (ROA BASTOS, 1993, p. 56).

De volta ao Paraguai, Félix Moral tem muita decepção ao ver o seu povo com uma senilidade coletiva ante os acontecimentos e às transformações sociais.

Me confronto con estas sombras del pasado y me descubro repentinamente más envejecido que ellos, despojado de ese tiempo al parecer sin límites que me sobraba en el exilio. Yo que perdí en el extranjero mi lengua, mi aspecto físico y mi modo de ser, no me reconozco en esa gente [...]. Igual cosa me ocurre con los giros expresivos de la lengua natal, pero sobretudo con el horrendo dialecto yopará derivado de ella, que parece el habla idiota de la senilidad colectiva [...] (ROA BASTOS, 1993, p. 279-280).

O protagonista encontra-se em uma situação de caos e solidão quando se depara com o seu povo, um contexto de decepção e derrota, onde a salvação se dará pela narração. Félix Moral tenta recuperar o Paraguai que ele traz dentro de si, mas não há mais como voltar ao tempo de glória de Solano López, pois esse tempo foi sucedido por Stroessner.

Para o intelectual latino-americano narrar foi uma maneira de purgar, relembrando o passado não para presentificá-lo, mas para construção de um futuro melhor. A memória histórica é o grande ingrediente desta narrativa. Há um exílio espacial que se transforma num exílio sentimental, pois o homem está em angústia, obcecado pelo regresso no afã de vingança. É uma narrativa sem herói, característica das narrativas de pós-guerra. Sem herói, a narrativa deste momento da história relativiza o discurso, pois no caos o sujeito se apega ao discurso, sendo este o responsável pela organização deste mundo caótico, ou seja, o discurso dá forma ao caos, pois a arma contra a barbárie é somente a palavra. Roa Bastos é um autor que constrói com destreza a ponte entre história e ficção, buscando assim a construção da identidade do povo paraguaio.

Não há uma conclusão para este estudo, pois se encontra em fase inicial, mas quero parar resumindo o pensamento de Félix Moral com respeito ao exílio. Segundo ele o exílio é uma praga universal, toda a humanidade vive exilada. O sujeito foi transformado em objeto

transnacional como o dinheiro, as guerras ou as pestes. “El exilio, efectivamente, es la peor de las enfermedades que pueden atacar a un ser humano” (ROA BASTOS, 1993, p. 18).

History and fiction on the rebuilding of Paraguayan identity in El Fiscal

Abstract: This paper aims to investigate how literature articulates itself with history to rebuild the Paraguayan identity, analyzing Augusto Roa Bastos' work. The analyzed text is one of the three novels of “el dolor paraguayo”: *El Fiscal*. This work is piece of the doctorate research about Augusto Roa Bastos' narrative, where the following works are analyzed: *Yo, el Supremo*, *Hijo de Hombre* and *El Fiscal*. The main objectives in this research are: to contribute with cultural studies about Latin America and to consider critically about the fictionalization of the History of the country and the rebuilding of Paraguayan identity. In *El Fiscal*, historical facts are matter of fiction, such as in the other two novels. And, especially in this novel, Roa Bastos reveals how exile acted on people's subjectivity. The analysis is made from theoretical references about proscription, which is discussed by Cultural Studies, being also substantiated by Theory of Literature, with the intention of building a theoretical structure to consider about the fictionalization of the History of Paraguay.

Keywords: Literature. History. Latin America. Roa Bastos. Proscription.

Referências

ESTEVES, A. R. *O Romance Histórico Brasileiro Contemporâneo (1975-2000)*. São Paulo: Ed. UNESP, 2010.

JOZEF, B. *História da Literatura Hispano-americana*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, Francisco Alves Editora, 2005.

VARGAS LLOSA, M. *A Verdade das Mentiras*. Trad. Cordelia Magalhães. São Paulo: Arx, 2004.

ROA BASTOS, A. *El Fiscal*. Buenos Aires: Sudamericana, 1993.

De longes terras para o Brasil

Danusia Aparecida Silva*

Resumo: A literatura responde presente de norte a sul, do Oiapoque ao Chuí deste imenso continente brasileiro. Também Santa Catarina, Estado sanduiche entre Paraná e Rio Grande do Sul, apresenta um elenco respeitável de escritores cujas obras auferem lugar e espaço na crítica literária. Dentre tantos destaque-se o escritor Salim Miguel, procedente das terras das “Mil e uma noites” e que aportou na terra Pindorama, mais precisamente em Biguaçu, Santa Catarina. Já na meninice dedicou-se à leitura e a partir dos anos 1950 sua produção escrita vem dando expressão à Literatura Catarinense. Inquietações, memórias, fatos marcantes ou circunstanciais perpassam seus romances, novelas, contos e crônicas. Também registram momentos decisivos da história recente do Brasil a bem de discorrer sobre o problema da identidade do homem contemporâneo. Em suas narrativas vale-se da reconstrução de situações, bem como do reaproveitamento de personagens. Boa parte de sua obra tem como cenário a pequena cidade de Biguaçu, onde viveu seus anos de menino e adolescente: anos de formação. Seu estilo fluente confere leveza e facilidade de compreensão. Da expressiva produção do escritor escolhemos alguns contos e crônicas cuja leitura nos permitirá dialogar com seus protagonistas, com o próprio autor, viajar a muitos lugares e conhecer seus autores e obras preferidos.

Palavras-chave: Literatura Catarinense. Contos e Crônicas. Identidade assumida. Territorialidade.

Ler as crônicas de Salim Miguel é viajar com paradas obrigatórias nas estações: memória, leitura e tantas outras subestações espalhadas pelo mundo, pelas diversas pátrias dos autores por ele citados. Numa coletânea de trinta e cinco textos contidos no livro: “Eu e as corruíras”, transforma o cotidiano, bem como pequenos detalhes em momentos poéticos. Abarca presente, passado, literatura, exaltação, enfim uma mescla de procedimentos. Sua captação impressionista quer dos eventos, quer das marcas na sensibilidade decorrem do empenho de sublimar as vivências dignas de transmitir ao leitor.

Na crônica homônima ao título do livro em questão evidencia as cicatrizes da infância: o “eu” deveria ficar por último. A idade madura, porém, torna-o rebelde, ou melhor, questionador no que tange às “normas estabelecidas, ditas imutáveis”. E defende a antecipação da primeira pessoa: “As corruíras e eu” soa mal, quebra o ritmo da frase. Valendo-se da eufonia justifica a mudança sintática do pronome.

Não mais que de repente atenta para o fenômeno que lhe atinge os sentidos: um casal de corruíras, buscando alimento para o filhote. De início irrita-se, pois o burburinho das aves desvia sua atenção do livro, do ler, seu prazer maior. Chega a perguntar-se: “Por que aquele pássaro tão pequeno, acinzentado, tão insignificante, vem interferir em meu mundo? Por que não o elegante e mavioso canarinho-da-telha, conhecido desde priscas eras em Biguaçu? [...]”

* Doutora. Universidade do Planalto Catarinense.

O madrugador e incansável bem-te-vi que nos acorda – ou nos avisa da chegada do anoitecer?” (MIGUEL, 2001, p. 14-15).

Movido pela curiosidade pesquisa dicionários, livros de ornitologia. Identifica, então, da espécie às manifestações canoras, e que em certas regiões de Santa Catarina, a dita avezinha é chamada de Barattenvogel. Imerso em seus solilóquios, retoma sua leitura, enquanto nos interstícios das telhas, as corruíras alimentam a “criazinha” esfomeada.

Em Florianópolis, Santa Catarina, na Rua Felipe Schmidt, no bar do Chiquinho, Salim Miguel delicia-se com uma empadinha. Enquanto seus olhos constatarem as mudanças na fisionomia da urbe modernizada, seu pensamento viaja, vai ao encontro das eminências literárias universais: Proust e Balzac, “Em busca do tempo perdido”. Ao trincar nos dentes uma “Madeleine”, Proust voltou ao passado, num átimo o escritor francês viveu o que rendeu à humanidade uma obra de valor considerável. Também Balzac, autor de “As ilusões perdidas”, revive, em seus romances, a sociedade do seu tempo, com extrema fecundidade imaginativa e sentimento da realidade.

Evocando a dupla francesa, o escritor Salim Miguel busca recuperar “um pouco da juventude, das ilusões perdidas, cede espaço na memória a um rendilhado de referências, que se vão acumulando para ressurgir de forma inesperada” (p. 26). Segundo Aristóteles, é da memória que os homens processam o saber, pois as recordações repetidas do mesmo fato produzem o efeito de uma única experiência. No palácio da memória jazem tesouros de inúmeras imagens trazidas por percepções de toda espécie. Ali se guarda tudo o que se pensa aumentado ou diminuído. É bem verdade que algumas dessas inumeráveis imagens escondem-se, enquanto outras irrompem aos turbilhões. Mas Salim Miguel alinha-as na narrativa, oferecendo ao leitor um espaço de ficção.

O tema “árvore” sempre valeu ao homem muita expressividade em versos e em prosa. Está contido no nome Brasil que, antes do batismo celebrado pelo devastador, era Pindorama – terra de mil palmeiras -, assim chamada pelos autóctones. Para o nativo a árvore era deus. Era cura. Era vida. Em “O Guarani” José de Alencar fala de uma cabiúna de alta grandeza de cujo tronco borbulhava um óleo perfumado. Esse óleo, o fiel Peri sorveu e estendeu sobre a ferida e sentiu-se renascer. Billac em quatorze versos exalta as velhas árvores num gesto de perdão pela irreflexão da juventude. Seguindo o raciocínio de *Certau*, a memória é um saber feito de muitos momentos e de muitas coisas heterogêneas. Humberto de Campos invadido pela saudade rememora a resina transparente e cheirosa escorrendo do tronco do cajueiro, sua

árvore querida. Na Literatura Brasileira ocorrem muitas referências à árvore, hoje não menos citada por questões econômicas e ambientais.

Em sua crônica “A árvore”, Salim Miguel tece loas a um jacarandá e a um flamboyant. O primeiro, um presente do amigo jornalista, de Porto Alegre. O flamboyant, maravilha que cinge Florianópolis, só vingou graças a pertinácia de Eglê. As folhas e flores matizam a grama, somam-se à cadeira de braços, oferecendo ao leitor inveterado um espaço paradisíaco. O renascer é perene, desde o rugoso tronco aos novos galhos, exala poesia, memória... Numa das investidas do flamboyant, um Fabiano foi chamado para cortar-lhe os galhos.

Imediatamente Salim deu asas à imaginação que o levou a dialogar com o autor de “Vidas Secas”. Em tudo há vida, há presente que não apaga o passado. E como num pacto, fazendo jus à etimologia, Fabiano – um pobre diabo, um coitado desprovido de fala -, concede ao operário apenas a ação de cortar. Mas o tronco amputado, na imaginação fértil do escritor, a que nada escapa, figura como uma escultura até que, à moda de Fênix, renasce e se impõe com toda a galhardia.

Outro personagem figura nesta crônica de Salim Miguel tão atento aos valores de sua terra e não menos às manifestações da natureza: o vento. Este inconstante viajor, em sua múltipla atuação, atinge o homem sempre. Ao longo da história levou a humanidade a novas terras, a grandes conquistas. O simbolismo do vento apresenta vários aspectos. Caracteriza-se pela agitação, simboliza a vaidade, a inconstância, a violência do Titãs, bem como o influxo espiritual de origem celeste. Nessa linha de raciocínio comparece tanto nos Salmos como no Corão como mensageiro divino, ou seja, o anjo. Além de representar o Espírito Santo, nas tradições bíblicas, o vento é o sopro de Deus. É manifestação da força divina, dá vida, castiga, ensina, comunica as suas emoções desde a mais terna doçura até a mais tempestuosa cólera (CHEVALIER, 1999).

Na voz do poeta Manuel Bandeira, o vento varre literalmente tudo. Varre, carrega os valores materiais e também os sonhos, as amizades, os sorrisos. Ficando apenas a memória do que tudo foi um dia. Nas asas do velho vento vagabundo, Salim Miguel repousa seus pensamentos nos versos do poeta Cruz e Sousa, letra lunar do Simbolismo Brasileiro, orgulho de Santa Catarina. Como escritor de alta sensibilidade e catarinense assumido Salim Miguel aplica balões de oxigênio em todos os seres e espaços com o propósito de valorizar a terra, o homem e a literatura catarinenses.

Leitor voraz desde a infância, Salim Miguel escritor catarinense não fica atrás de figuras exponenciais da literatura internacional. Sartre ainda não sabia ler e já reverenciava os

livros dispostos como tijolos em prateleiras, manejados com destreza pelo seu avô. No quarto da avó os livros ficavam deitados e ela numa postura de lassitude entregava-se à aventura de lê-los. A jovem inteligência de Jean-Paul Sartre povoou-se muito cedo de histórias que não entendia, contudo deixava-se vagabundear pela biblioteca de seu avô e assaltava a sabedoria humana; lançava-se a incríveis aventuras.

Para o argentino Jorge Luís Borges a biblioteca de seu pai era o seu paraíso. Sua vocação foi gestada no contexto familiar, e sempre recomendou a seus alunos – lecionou Literatura Inglesa durante vinte anos na Faculdade de Filosofia e Letras de Buenos Aires – que, se não sentissem prazer na leitura de um livro, melhor não ler. “Que destino pode ser mais lindo que o de poder ler? Sobretudo se alguém ler o que gosta. Meu pai sempre me aconselhava: se um livro me aborrecia, que o deixasse de lado” (MELO, 1992, p. 28). Cego aos cinquenta e cinco anos não deixou de ler. Leu sempre, então, com os olhos de outros. Um de seus leitores é o escritor, também argentino, hoje cidadão canadense Albert Manguel que, no livro “Uma história da leitura”, relata como alugou seus olhos a Borges, pelo período de dois anos:

Ler para um cego era uma experiência curiosa, porque embora com algum esforço eu me sentisse no controle do tom e do ritmo da leitura, era todavia Borges, o ouvinte, quem se tornava o senhor do texto. Eu era o motorista, mas a paisagem, o espaço que se desenrolava, pertenciam ao passageiro, para quem não havia outra responsabilidade, senão a de apreender o campo visto das janelas. Borges escolhia o livro. Borges fazia-me parar ou pedia que continuasse, Borges interrompia para comentar, Borges permitia que as palavras chegassem até ele. Eu era invisível. (MANGUEL, 1997, p. 33).

História similar ocorreu também na cidade de Desterro, no Estado de Santa Catarina cuja configuração geográfica lembra um T deitado, onde vivia um menino filho de imigrantes libaneses pobres que gostava muito de ler, porém não podia comprar livros. Lia tudo, desde revistas ensebadas a bulas de remédio. Lia e relia. O próprio Salim Miguel, em seus escritos declara:

Lá um dia me dei conta: aquela portinha sempre aberta da casa do João Mendes, cego, poeta, livreiro. Fui até ele. Tentei conseguir livros emprestados. Em vão. Acabamos fazendo um trato, já que o poeta cego tinha, por igual, premente necessidade de leitura: durante anos passei horas, todos os dias, lendo em voz alta. Não demora havíamos esgotado o estoque. Modesto, por sinal. João Mendes conseguiu mais, em Florianópolis, com parentes, ou encomendando, em consignação, a livrarias. Muitos e muitos anos depois descobri, em “Uma história da leitura”, que o Autor, Alberto Manguel, também lia, na Biblioteca Nacional de Buenos Aires, para um poeta cego, só que este não tinha livraria, era o diretor da biblioteca: nada mais nada menos que Jorge Luiz Borges (2001, p. 63-64).

A coincidência das histórias ocorridas em lugares distantes, ressalta a magnitude do ato de ler e do livro como portador de sabedoria que capacita o homem, garante-lhe poder. A leitura é dinâmica, é cumulativa e avança em progressão geométrica. Quem lê não estaciona, enxerga mais longe, adquire autoconhecimento, toma ciência de seu potencial, define metas e objetivos, cria fatos, gera ideias. O mundo é dos que leem. Perguntado pela mãe de um menino com facilidade para os números sobre como podia ajudá-lo a ser um grande matemático, Albert Einstein respondeu: “Leia para ele sobre os grandes mitos do passado. Estimule a sua imaginação” (PATERSON, 1994).

Salim em seus livros sempre relata o envolvimento do pai com a leitura. Leitor fervoroso, sempre que podia estava com um livro na mão, tanto em casa como em seu comércio. Gostava de ler obras de autores árabes com Khayam, Saadi, Gibran Kalil Gibran. Ensinava e educava seus filhos contando-lhes as histórias das Mil e uma noites. O filho vendo o pai ler também pegou gosto pela leitura. Passava horas na frente de um livro. Certa vez uma freguesa reclamou ao pai de Salim que ao chegar ao armazém o menino estava lendo e mal olhou para a cara dela. Em outra ocasião estava lendo Dostoievisk enquanto o irmão tentava tocar uma música no cavaquinho. Salim não conseguindo concentrar-se na leitura partiu para cima do aprendiz e destruiu o instrumento musical.

Um livro é uma viagem, é uma luz na escuridão da ignorância. E a palavra LUZ tem um valor mágico na vida de Salim Miguel, por ter sido a primeira palavra que seu pai aprendeu em português ao desembarcar no Brasil. O dito monossílabo gerou o romance Nur que rendeu merecido prêmio ao escritor. O percurso literário das histórias escritas por Salim Miguel comprovam não haver limites para o encontro de afinidades entre pessoas que nunca se encontrarão fisicamente. Entre os muitos autores descobertos nos livros tomados de empréstimo cita: Machado de Assis, Eça de Queirós, José de Alencar, Camilo Castelo Branco, Lima Barreto, Bilac, Castro Alves, Monteiro Lobato, Balzac, Madame Delly, Stevenson. Em seus devaneios:

[...] imaginava que o leitor é sempre um autor em embrião e diz: Conheço leitores só leitores, leitores que sabem ler (é indispensável saber ler) – e se realizam com a leitura, pois o texto de um escritor só se completa de verdade quando encontra alguém que lhe acrescenta sua visão, novos ingredientes que veio para além daquilo que ele pretendeu. (MIGUEL, 2001, p. 64).

Salim Miguel virou livreiro, sócio de gráfica, de distribuidora e como tal possui autoridade para citar obras e autores, provocar o leitor, incitá-lo, pois só então poderá entabular o diálogo. Sugere “A biblioteca imaginária”, de Barbosa (1996, p. 77) pelas

inúmeras variações, pela referência a obras que “suportam há séculos as mais diferentes leituras e, no entanto, permanecem com núcleos de interesse inalterado, permitindo aos leitores acréscimos, modificações [...]”. Tais obras, apesar do tempo decorrido, guardam a marca da novidade. São os insuperáveis clássicos dos quais, em geral, se ouve dizer: “estou relendo... e nunca estou lendo. São livros de imensurável riqueza, inesquecíveis sobretudo porque se ocultam nas dobras da memória, mimetizando-se como inconsciente coletivo ou individual” (CALVINO, 1998, p. 11).

Em “A biblioteca imaginária” desfilam algumas obras referenciais para os estudos literários. Salim Miguel ao indicá-la fortalece a noção de que a releitura não significa apenas ler novamente um livro, mas reconhecer os vários significados que vão sendo semeados numa grande obra literária e que só se compreende, quando terminada a leitura, torna-se ao início.

“O Cânone Ocidental” de Harold Bloom tem por objetivo ensinar a ler. Contempla vinte e seis escritores que pela originalidade de suas obras conquistaram *status* canônico. Originalmente, o cânone significava a escolha de livros nas instituições de ensino sem esquecer que a crítica literária, como uma arte, sempre foi e sempre será, na visão de Bloom, um fenômeno elitista. Aclamado como um dos críticos mais instigantes da atualidade, o professor de literatura da Universidade de Yale e Nova York, Harold Bloom desafia o multiculturalismo, o marxismo e o feminismo ao definir com precisão e originalidade, seu conceito de cânone ocidental.

Defende que a alta cultura ocidental é um patrimônio precioso demais para ser esquecido. Para ele não há nenhum fenômeno essencialmente humano, uma paixão, uma ideia, um edifício intelectual, que não tenha sido de alguma forma abordado e pensado pela longuíssima lista de excelentes autores-antigos, modernos, contemporâneos e futuros que a cultura ocidental produziu e produzirá. Ignorar esses autores é desprezar 40 séculos de uma rica história (FOLHA DE SÃO PAULO, 1994). Salim Miguel tem razão em citá-lo, pois trata-se de um livro essencial.

A biblioteca de Alexandria é vista como o farol do mundo árabe. Mais modesta, porém não menos importante é a biblioteca de José Mindlin, uma obra engendrada a partir de 1931. Além de leitor, Mindlin foi amigo de grandes escritores brasileiros do século XX, como Drummond e Guimarães Rosa. Sua maior paixão – os livros. Declara que no Brasil não haverá mudanças se não for dada à grande massa da população a consciência de cidadania, o que exige o desenvolvimento e a consolidação de práticas de leitura. Acentua o papel político do livro que, com o tempo, passou a ser tema pelos governos autoritários. Por exemplo:

Não é sem razão que os jesuítas, na catequese dos índios, lhes ensinavam artes manuais, pintura, música, fabricação de instrumentos musicais, coisas todas muito sofisticadas, mas não os ensinavam a ler e muito menos a escrever, porque isso poderia acarretar risco de subversão.

[...]

A própria Igreja Católica estabeleceu um *Index Librorum Prohibitorum* – Índice de Livros Proibidos -, vedando a leitura de textos que, de uma forma ou outra, contrariavam os ditames de sua pregação [...]. (MINDLIN, 2009, p. 14).

De fato, falar sobre Mindlin e sua odisséia livresca mereceria um texto a parte. Mais uma vez, só nos cabe ratificar o dizer de Salim Miguel. Trata-se de paradigma a ser imitado.

A releitura de algumas crônicas do escritor catarinense Salim Miguel, chegado ao Brasil, aos três anos de idade, leva o leitor a repensar no binômio que subjaz em todas elas: memória e leitura. Quem escreve divide sua intimidade, partilha seus sentimentos com os coetâneos e com as gerações futuras. O encontro com a leitura só é eficiente se emocionar, deleitar, se trazer alegria e devolver esperança. Há de ser o reencontro consigo mesmo, na consecução da máxima socrática: “conhece-te a ti mesmo”.

Valendo-se da escrita, Salim Miguel abre o portão das lembranças, adentra o sertão da memória que lhe aponta um tempo acumulado. Sem sair do lugar revisita muitos lugares, pessoas, momentos e a cidade de Biguaçu onde viveu 1932/1943 e descreve-a em frases pequenas do tamanho daquelas ruelas:

[...] Tempo de definição de vida. Período conturbado. No Estado. No país. No mundo. Biguaçu: uma rua principal – e única – corta a cidade em duas partes distintas, de um extremo ao outro. Ruelas de ambos os lados. Na periferia, pouco distante do centro, arruados, alguns bairros. O grupo escolar Professor José Brasilício de Souza. À beira da rua principal para quem vai em direção a Florianópolis. (MIGUEL, 2000, p. 109).

Essa atividade literária de escrever sobre a própria vida reporta a Santo Agostinho e suas “Confissões” escritas, no ano de 400. O palácio da memória guarda as ideias inatas, os afetos da alma, os sentidos... No entanto questiona:

Que digam, se podem, por onde entraram em mim. Percorrendo todas as portas do corpo não consigo saber por qual entraram. Os olhos dizem: ‘se eram coloridas, fomos nós que anunciamos’. Replicam os ouvidos: ‘se ressoaram, forma por nós comunicadas’. Declara o olfato: - ‘se tinham cheiro, passaram por mim’. Afirma ainda o sentido do gosto: ‘se não tinham sabor, nada me pergunte’. E o tato: ‘se não eram sensíveis, não as apalpei; e se não as apalpei, não as pude indicar’. (SANTO AGOSTINHO, 1988, p. 228).

Salim Miguel em sua *Pasárgada* – Cachoeira do Bom Jesus – vive harmoniosamente com as corruíras, reconstitui a história da árvore – adorno de Florianópolis, reencontra Machado de Assis e pergunta-lhe sobre Capitu, personagem predileta. Questiona a omissão do poder público no que tange ao tombamento de casas, casarões, logradouros remanescentes de

um certo tipo de arquitetura que guarda a história de Biguaçu. Por meio das palavras trava a luta mais vã: “a preservação da memória nacional, bem inestimável de uma nação”.

Abstract: The literature answers this from north to south, this immense Oiapoque to Chuí Brazilian continent. Also Santa Catarina state sandwich between Parana and Rio Grande do Sul, features a cast of respected writers whose works receive a place and space in literary criticism. Among many highlighted the writer Salim Miguel, founded the land of the "Mil e uma noites" and it landed on earth Pindorama, more precisely in Biguaçu, Santa Catarina. Already in childhood he devoted himself to reading and the 1950s writing his production has been giving expression to the Literature of Santa Catarina. Concerns, memories, milestones or circumstantial pervade his novels, novellas, short stories and chronicles. Also record the defining moments of recent history in Brazil to discuss the good of the identity problem of contemporary man. In their narratives draws on the reconstruction of situations, as well as the reuse of characters. Much of his work is set in the small town of Biguaçu, where he lived his teenage years and a boy: the formative years. His fluent style gives lightness and ease of understanding. The significant production of the writer picked up some short stories and chronicles the readings will allow us to dialogue with their protagonists, the author himself, to travel to many places and meet their favorite authors and works.

Keywords: Literature Catarinense. Tales and Chronicles. Assumed identity. Territoriality.

Referências

BARBOSA, José Alexandre. *A biblioteca imaginária*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1974.

BLOOM, Harold. *O cânone ocidental*. Rio de Janeiro: Objetiva Ltda., 1995.

CALVINO, Ítalo. *Porque ler os clássicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Vozes Ltda., 2000.

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

FOLHA DE SÃO PAULO. Editorial, 27 ago. 1994.

MANGUEL, Alberto. *Uma história da leitura*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

MELO, Thiago de. *Borges na luz de Borges*. Campinas: Pontes, 1992.

MINDLIN, José. *No mundo dos livros*. Rio de Janeiro: Agir, 2009.

MIGUEL, Salim. *Eu e as corruíras*. Florianópolis: Insular, 2001.

_____. *Nur na escuridão*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2000.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1974.

PATERSON, Katherine. O mundo é dos que leem. *Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil*, Notícias 1, v. 16, n. 1, jan. 1994.

SANTO AGOSTINHO. *Confissões*. Trad. J. Oliveira Santos e A. Ambrósio de Pina. 9. ed. Petrópolis: Vozes, 1988.

SARTRE, Jean-Paul. *As palavras*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1964.

Caio F.: uma figura de alteridade, um olhar sobre o mundo

Gabrielle da Silva Forster*

Resumo: A intersecção entre vida e obra presente na literatura de Caio Fernando Abreu é uma constante e aparece tanto no âmbito do paratexto, como na própria tessitura do texto. No entanto, embora possamos reconhecer muitas conexões entre o vivido e o narrado, a produção artística de CFA supera o caráter de um simples testemunho, na medida em que a ênfase está na enunciação do enunciado. Por meio da utilização de figuras de linguagem e de um ritmo próprio que adquire em muitos trechos uma entoação modal lírica a obra de Caio potencializa a natureza essencialmente criadora do texto literário. É no intuito de iluminar essa idéia que o presente trabalho pretende abordar o recurso autoficcional em alguns contos de CFA sob quatro aspectos: o deslocamento; o contexto de repressão oriundo do período ditatorial brasileiro; a imagem de cidade que ambienta algumas narrativas e a busca por estabelecer com o outro uma relação profunda e sólida de afeto.

Palavras-chave: Caio Fernando Abreu. Autoficção. Contos.

Na sua tese intitulada “*Infinitamente pessoal*”: a autoficção de Caio Fernando Abreu, “o biógrafo da emoção”, Nelson Luís Barbosa aposta no conceito de autoficção como uma das possíveis leituras para a obra de Caio F., tendo como objetivo diferenciar a escrita do referido autor daquela que segundo os pressupostos estabelecidos pelo teórico francês Philippe Lejeune implica um pacto de verdade estabelecido entre autor-narrador-personagem. Segundo Barbosa¹, a produção artística de Caio não pode ser compreendida, como aconteceu inúmeras vezes no âmbito da crítica literária e jornalística de sua obra, como escrita autobiográfica, mas sim, autoficcional, ao passo que “congrega em sua estrutura fatos reais e ficcionais elaborados pela linguagem, em contraposição a uma escrita dita autobiográfica baseada num pretense pacto de verdade” (BARBOSA, 2008, p.4). Embora a intersecção entre vida e obra presente na literatura de Caio tenha sido reconhecida com mais força a partir do momento em que o escritor assume publicamente estar contaminado pelo vírus da AIDS e ficcionalizando esse fato de sua vida, transforma-o muitas vezes em matéria literária, “a escrita de Caio já revela sua presença real desde o primeiro livro de contos lançado em 1970, *Inventario do irremediável*, e assim foi se instalando e repercutindo nos livros seguintes, ora mais, ora menos explicitamente” (BARBOSA, 2008, p. 79).

A presença de Caio Fernando Abreu em sua obra aparece tanto no âmbito do paratexto, nas referências musicais e epígrafes utilizadas que iluminam o diálogo intertextual com outros autores, revelando assim o universo de afinidades literárias e musicais do escritor, como na própria tessitura do texto. Caio foi hippie, estudante dedicado de astrologia, vestiu o

* Mestre em História da Literatura – FURG e doutoranda em Estudos Literários – UFSM.

¹ Para isso, Nelson Luís Barbosa apóia-se nas concepções dos teóricos franceses Serge Doubrovsky e Vincent Colonna.

figurino da contracultura, experimentou drogas, deslocou-se constantemente, preocupou-se com problemas ecológicos antes mesmo desta questão ter se tornado urgente e vivenciou em suas próprias atitudes a luta pela liberdade sexual. Como “seu processo criativo passava mesmo sempre muito próximo de sua vivência cotidiana” (BARBOSA, 2008, p.110) muito disso pode ser mapeado em seus textos. Em vários aspectos Caio pode ser visto como uma figura de alteridade, assim como seus personagens que por ocuparem um lugar que não é o do centro² – paradigma que detém o poder e tenta controlar todas as outras formas de discurso – devem ser lidos como marginais, periféricos. Segundo Marcelo Pen, no prefácio escrito para *Caio 3D: o essencial da década de 1990*: “há pouquíssima variação no arcabouço psicológico desses personagens, no seu modo de agir e de sentir, em seus planos e anseios. São traços que o leitor pode associar ao próprio Caio, conforme o retrato que extrai de crônicas, entrevistas e da correspondência” (PEN apud ABREU, 2006, p. 10).

No entanto, como esclarece Pen, “a suposta personalidade de Caio imiscui-se em suas criaturas, a ponto de podermos dizer que o único personagem que ele jamais criou foi ele mesmo” (ABREU, 2006, p.10). Isso ocorre porque tanto as características dos personagens que se assemelham as do escritor, como os dados biográficos que podem ser encontrados em sua obra, aparecem na sua produção artística como ficção, recriação e reelaboração. Por meio do trabalho com a linguagem, a palavra emerge na narrativa em sua vitalidade poética, deixando de ser apenas um testemunho e apontando para algo que está além da existência material e concreta, transcendendo assim seu sentido literal e atualizando-se constantemente na leitura. É como escrita autoficcional “com sua constituição híbrida de realidade biográfica e construção romanesca” (BARBOSA, 2008, p. 20), como já aponta Barbosa, que deve ser entendido o contato entre a vida e a ficção de Caio Fernando Abreu.

Entre os aspectos que iluminam a intersecção entre vida e obra presente na literatura de Caio pode-se citar a questão do deslocamento, pois este foi “destino” do escritor, que jovem mudou-se com a família do interior do Rio Grande do Sul para Porto Alegre e posteriormente transitou entre São Paulo, Rio de Janeiro e Europa, partindo e retornando muitas vezes ao ambiente familiar. O nomadismo de Caio, que é característico do estágio final moderno³, no qual a importância da localização está totalmente enfraquecida, já que “ser local num mundo globalizado é sinal de privação e degradação social” (BAUMAN, 1999, p. 8), pode ser observado em muitos de seus personagens, cuja relação que estabelecem é a do

² Entenda-se por centro ou paradigma dominante a cultura branca, masculina, heterossexual e cristã.

³ Termo utilizado na acepção de Anthony Giddens.

deslocamento. Ao movimentarem-se constantemente tornam-se “Desterritorializados por excelência”, ou seja, devem ser vistos como aqueles que se reterritorializam “na própria desterritorialização” (DELEUZE, GUATTARI, 1997b, p. 53). Além disso, iluminam a idéia de Zygmunt Bauman de que a “era da superioridade incondicional do sedentarismo sobre o nomadismo e da dominação dos assentados sobre os nômades está chegando ao fim” (BAUMAN, 2001, p. 20).

Enquanto alguns de seus personagens querem partir, reconhecendo que “fixar-se muito fortemente, sobrecarregando os laços com compromissos mutuamente vinculantes, pode ser positivamente prejudicial, dada as novas oportunidades que surgem em outros lugares” (BAUMAN, 2001, p. 21) outros já partiram e se encontram imersos em outras culturas, deixando-nos entrever que o porto só existe no desejo, nunca no lugar. *London, London, ou Ajax, Brush and Rubbish*, conto incluído em *Estranhos estrangeiros*⁴ começa assim: “Meu coração está perdido, mas tenho um mapa de Babylon City entre as mãos” (ABREU, 2006, p. 45), mostrando que embora tenha havido deslocamento, não houve encontro.

O personagem refere-se a si como índio latino-americano, tem uma condição migrante, diaspórica: é um brasileiro em Londres, um estrangeiro como tantos outros que se movem por ali. Por isso, o espaço londrino é representado como um lugar no qual a cultura transgride as fronteiras nacionais e a identidade se forma no cruzamento constante de influências heterogêneas. Na cidade transitam “tunisianos, japoneses, persas, indianos, congolezes, panamenhos, marroquinos. Babylon City ferve” (p. 47). E na representação desta Babilônia surge uma narrativa atravessada constantemente por trechos inteiros em inglês, francês e espanhol⁵ da mesma forma que o ambiente é invadido por objetos de distintos lugares. Mrs. Dixon usa brincos de pérola jamaicana, colete de peles siberianas e colar de jade chinês, tem um gato persa e oferece um cinzeiro de prata tailandês para o narrador apagar seu cigarro americano⁶. A diluição das fronteiras, sejam elas lingüísticas ou mercantis, indica que neste espaço e neste contexto, que acaba por refletir o histórico atual:

a própria idéia de um mundo composto por identidades isoladas, por culturas e economias separadas e auto-suficientes tem tido que ceder a uma variedade de paradigmas destinados a captar essas formas distintas e afins de relacionamento, interconexão e descontinuidade. (HALL, 2003, p. 117).

⁴ As páginas citadas são do livro *Caio 3D – o essencial da década de 1990*, no qual está incluído *Estranhos estrangeiros*.

⁵ Esse recurso estilístico é um processo recorrente na ficção de Caio Fernando Abreu.

⁶ A indicação dos lugares de onde vêm as mercadorias aparece entre parênteses para enfatizar a multiculturalidade do lugar.

“A fascinação de Caio pelo estrangeiro nasceu com ele: gostava de dizer que era um homem da fronteira, apesar de ter nascido em Santiago do Boqueirão, que não é exatamente uma cidade fronteiriça” (DIP, 2009, p. 146). Em 28 de abril de 1973 viaja para a Europa com um grupo de amigos e depois de conhecer alguns países se instala em Londres, onde vive como *squatter* e trabalha inicialmente como lavador de pratos ou operário em fábricas e posteriormente como modelo vivo. Embora a experiência tenha “um gosto de aventura, do desconhecido” como afirma em carta aos pais, ele revela: “o orgulho e a vaidade que eu pudesse ter, têm escorrido pelo ralo da pia junto com a água e o detergente das panelas” (ABREU, 2005a, p. 303). A vida de Caio no lugar não é nada fácil, ele precisa trabalhar bastante, come pouco e mora mal, tendo que mudar-se constantemente, pois “cedo ou tarde os brasileiros eram expulsos das casas que invadiam” (DIP, 2009, p. 157). Por isso, sente-se muitas vezes deprimido e passa a perambular pela casa com um xale roxo — revelador de sua *bad trip* — como afirmam os amigos. Nesses momentos sente desejo de voltar, assim como o personagem de *London, London, ou Ajax, Brush and Rubbish* ou o de *Lixo e purpurina*, conto inserido em *Ovelhas Negras*. Neste último, ao decidir voltar para o Brasil, fica visível a incerteza constante entre partir e ficar que perpassa a alma do personagem:

Sinto uma dor enorme de não ser dois e não poder assim um ter partido, outro ter ficado com todas aquelas pessoas.

Volta a pergunta maldita: terei realmente escolhido certo? E o que é o “certo”? Digo que todo caminho é caminho, porque nenhum caminho é caminho. Que aqui ou lá – London, London, Estocolmo, Índia – eu continuaria sempre perguntando. (ABREU, 2002, p. 125-126).

Segundo Paula Dip os dois contos de Caio F. referidos acima “são retratos de sua vida na ocasião” (DIP, 2009, p. 157). Acredito que *Lixo e purpurina* talvez seja o conto que mais ocupe uma posição de entre-lugar entre o real e o ficcional, já que o próprio autor menciona a diluição das fronteiras ao comentar o nascimento do texto:

De vários fragmentos escritos em Londres em 1974 nasceu este diário, em parte verdadeiro, em parte ficção. Hesitei muito em publicá-lo — não parece “pronto”, há dentro dele várias linhas que se cruzam sem continuidade, como se fosse feito de bolhas. De qualquer forma, talvez consiga documentar aquele tempo com alguma intensidade, e isso quem sabe pode ser uma espécie de qualidade? (ABREU, 2002, p. 97).

Neste conto de gênero híbrido por ser montado como diário é possível apontar alguns fatos que realmente aconteceram com Caio quando viveu em Londres. O caderno no qual menciona escrever realmente foi encontrado pelo escritor ao se mudar com um grupo de amigos para a casa de Pimlico, “uma agenda promocional da Editora Abril, muito cobiçada, com capa de couro e dezenas de arvorezinhas douradas, com todas as páginas em branco”

(DIP, 2009, p. 161). Além disso, é mencionado que viviam como *squatters*, imersos numa atmosfera que cheirava a incensos e velas, na qual embalavam-se constantemente por músicas ouvidas/cantadas e utilizavam drogas como haxixe, entre outras. Neste período havia no ar a possibilidade e o desejo de viajar com alguns amigos de carona para a Índia. Há também o fato de que cometiam pequenos furtos, entre os quais está a biografia de Virginia Woolf, motivo pelo qual Caio foi preso junto com o amigo Homero e teve que pagar uma multa alta, passando a chamar, a partir de então, a escritora de sua santa padroeira. O personagem assim como seu criador costuma tomar comprimidos para dormir, pois como afirma Caio em carta a Hilda Hilst, esta é sua “maneira de fugir” (ABREU, 2005a, p. 297). O “xale roxo de fazer *bad trip*” (p. 119) também está presente, da mesma forma em que o muro no qual alguém escreveu *Flower-power is died*, que aparece também em *London, London, ou Ajax, Brush and Rubbish*; e que Caio, viu?

Além do deslocamento constante que perpassa a vida e o desejo dos personagens e que aproxima criador e criatura, há outros aspectos que me parece relevante mencionar como pontos de contato entre ficção e realidade: o contexto de opressão oriundo da política ditatorial brasileira, a imagem de cidade que ambienta algumas narrativas e a busca por estabelecer com o outro uma relação profunda e sólida de afeto. Caio Fernando Abreu vivenciou na própria pele a repressão que se instalou no país na época da ditadura brasileira e a decepção com esta situação política foi uma das motivações de sua viagem para a Europa, como fica claro em suas palavras em carta à Hilda Hilst antes de partir:

não há lugar para gente como nós aqui nesse país, pelo menos enquanto se vive dentro de uma grande cidade. As agressões e repressões nas ruas são cada vez mais violentas, coisas que a gente lê um dia no jornal e no dia seguinte sente na própria pele. A gente vai ficando acuado, medroso, paranóico: eu não quero ficar assim, eu não vou ficar assim [...] não sei quando volto. (DIP, 2009, p. 148).

Pouco tempo antes de viajar Caio é perseguido pela polícia, acaba sendo preso e apanha devido a um flagrante de fumo que ele afirma ser forjado. No entanto, antes mesmo desse acontecimento, ele já sabe que todo o direito à liberdade de expressão foi vetado; muitos livros não passam na censura e hippies são perseguidos “como se fossem criminosos ou cães hidrófobos” (ABREU, 2005a, p. 293). Por isso, afirma nesta outra carta à Hilda Hilst, ao encorajá-la a não fazer alterações nos seus textos, que fica pensando “se não seria melhor todo mundo desistir de publicar coisas, guardar os seus calhamaçoziinhos nas gavetas” (ABREU, 2005a, p. 295). Isso, porque acredita “que qualquer publicação ‘liberada pela

censura' será, *a priori*, considerada como *a favor do regime*" (ABREU, 2005a, p. 295-296), o que Caio de forma alguma deseja.

Como todo "enunciado é um elo na cadeia da comunicação discursiva. É a posição ativa do falante nesse ou naquele campo do objeto e do sentido" (BAKHTIN, 2003, p. 289) e a produção de Caio é marcada pelo contexto de ditadura no Brasil, muitos de seus contos têm como base as condições sócio-históricas deste período e por isso, geralmente sua ficção mostra personagens sufocados, asfixiados pela sociedade e sem nenhuma perspectiva, buscando revelar uma visão de mundo oposta a que vivem e ancorada em valores e ideologias que prezam a liberdade individual. Dentro dessas condições aparecem como estranhos e excêntricos, pois não se enquadram no padrão dominante, passando a serem vistos, dentro do regime vigente, como marginais e periféricos.

Sendo assim, ao dar voz na tessitura do texto a essas alteridades, a história não aparece em sua versão oficial, como metarrelato totalizante e legitimante, mas emerge irradiada pelo prisma do sujeito que participou dela, que a vivenciou na interação com os eventos externos que o circundaram. Ao entrar na história pelas portas silenciadas, problematizando o discurso histórico totalizador e autoritário, essas narrativas adotam "uma ideologia pós-moderna de pluralidade e reconhecimento da diferença" (HUTCHEON, 1998, p. 151) e podem ser lidas como metaficções historiográficas⁷. Como as relações entre história e ficção são focalizadas de forma crítica, o leitor é instigado a encontrar novas formas de ler a história oficial e por possibilitar novas interpretações para a visão tradicional, conclusiva e teleológica, é que Jaime Ginzburg afirma:

Caio Fernando Abreu ainda está por ser compreendido em um de seus lados mais fortes, a política. Escritor de resistência não sem contradições, é responsável por alguns dos principais momentos de lucidez crítica em relação à opressão do regime militar na ficção brasileira. (DIP, 2009, p. 137).

Mas não é apenas o contexto político que limita e asfixia esses personagens. O fato de eles se moverem num espaço que pode ser compreendido como o dos grandes centros urbanos completa o quadro de angústia e repressão. Embora geralmente o nome do lugar que ambienta os textos ficcionais não seja explicitado e sua importância não esteja na representação ilustrativa e sim na relação que o indivíduo estabelece com estes lugares, a cidade de São Paulo e a forma como é vista por Caio F. me parece um bom exemplo de grande centro urbano, com sua atmosfera cinza e velocidade imposta, desaguando na artificialidade das

⁷ Atualmente a metaficção historiográfica é o campo próprio em que o pensamento pós-moderno focaliza de forma crítica as relações entre a história e a ficção, buscando outra interpretação da história, ou seja, uma versão desmistificante, fragmentária, descontínua e de temporalidade geralmente multidirecional.

relações, da comunicação, do encontro. Caio sempre estabeleceu com São Paulo, capital, uma relação intensa de amor e ódio, como gostava de afirmar. Através de suas experiências na cidade veloz pode ver a diminuição do humano em prol da objetualização do sujeito, como afirma em carta a Guilherme de Almeida Prado:

Guilherme, *mon cher*, precisamos — eu e você e todo mundo — tomar muito cuidado com esses tempos. São tempos de horror. Tudo fica ainda mais grave neste país de *là-bas*, como é o Brasil, e mais ainda numa cidade como São Paulo — onde a crise econômica, a corrupção, a violência, a falta de futuro, a miséria material foi gerando sem que as pessoas percebessem também uma miséria psicológica, uma miséria espiritual ainda mais terrível e mais patética. São Paulo virou um grande *salve-se-quem-puder*: ninguém ajuda ninguém. (ABREU, 2006, p. 247).

Na ficção caiofernandiana, o grande centro urbano, seja São Paulo ou qualquer outro lugar, muitas vezes é atualizado. No entanto, não aparece no texto apenas como pano de fundo, já que a técnica estilística utilizada por Caio Fernando Abreu combina num trabalho artístico os elementos de ordem social com os de ordem estética. As grandes cidades estão presentes no texto não somente porque se fala delas, mas também e principalmente pelo teor social que impregna a linguagem. Na produção artística do referido escritor, o contexto funde-se com a linguagem e mostra que “o *externo* (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, *interno*” (CÂNDIDO, 2006, p. 14).

Seguindo esta idéia percebe-se que a crítica à forma como os centros urbanos estão organizados não está na representação ilustrativa dos quadros sociais, mas ao abordar o desencanto e a decepção do indivíduo neste espaço, onde as relações interpessoais são desumanizadas, transformando-se numa relação vazia de troca que repercute num sujeito solitário tentando resolver sua crise existencial na comunicação sempre falha com o outro. Um bom exemplo deste aspecto a que me refiro é o conto *Sob o céu de Saigon*, ao qual Caio se refere como “talvez a história mais paulistana” que escreveu. De um lado temos um “desses rapazes que, aos sábados, com a barba por fazer, sobem ou descem a rua Augusta” (ABREU, 2005b, p. 178) e do outro “uma dessas moças que, aos sábados, com um bolsa pendurada no ombro, sobem ou descem a rua Augusta” (p. 179). Ambos na multidão podem ser confundidos com tantos outros; solitários que escondem por trás dos óculos escuros e das atitudes banais o vazio e o desejo de preencher essa ausência com. Talvez não saibam. Por isso seguem praticamente mecânicos, subindo ou descendo a mesma rua, repetindo o sábado, “olhando as coisas, não as pessoas”, “suspirando em suave desespero” (p. 180). Como há

redondeza nas esquinas do mundo, se encontram numa delas e trocam algumas palavras. Ele sente vontade de dizer algo a mais, qualquer coisa,

dessas meio bestas, meio inocentes ou terrivelmente urgentes que se costuma dizer quando um desses rapazes e uma dessas moças ou qualquer outro tipo de pessoa, e são tantas quantas existem no mundo, encontram-se de repente e por alguma razão, sexual ou não, tanto faz, por alguma razão essas pessoas não querem se separar (p. 181).

Mas ele não diz nada. Cada um segue seu caminho, inconscientes de que ainda e talvez sim, haja possibilidades de encontro nestes espaços onde o outro com o qual cruzamos é sempre um estranho⁸. No fim, reclamam do sábado, esquecidos de que *quando nada acontece, há um milagre que não estamos vendo*⁹. Eles não viram. E este não-ver atualiza a artificialidade das relações estabelecidas nas grandes metrópoles.

Nestes espaços, a comunicação se torna falha quando não raro, ausente, e surge uma enorme dificuldade em estabelecer vínculos duradouros, o que resulta em solidão, carência e vazio. O outro está sempre passando, nunca fica. Há toque, nunca encontro. E isso pode ser observado tanto nos personagens de Caio como nos sentimentos expressos pelo próprio escritor. Em carta a Vera Antoun, ele revela:

eu me sinto às vezes tão frágil, queria me debruçar em alguém, em alguma coisa. Alguma segurança. Invento estorinhas para mim mesmo, o tempo todo, me conformo, me dou força. Mas a sensação de estar sozinho não me larga [...] eu fico muito comigo mesmo nisso tudo — cada vez mais sufocado, mais necessitado que pinte um VERDADEIRO ENCONTRO com outra pessoa, seja em que termos for. Parece que eu ou os outros não somos mais tão disponíveis (ABREU, 2005a, p. 310-311).

Caio sempre desejou este verdadeiro encontro que menciona. Como Paula Dip afirma: “havia apenas uma coisa pior do que Caio apaixonado: era ele estar sem uma paixão. Nunca vi alguém tão dedicado à arte do encontro, tão desejoso de uma relação. E tão incapaz de mantê-la” (DIP, 2009, p. 221). Seus relacionamentos foram breves e poucos, sendo por isso que ele sempre afirmou que essas coisas não eram para o seu bico, citando Lorca — *hay cuerpos que no deben repetirse en la aurora* — e lembrando que certa vez lhe disseram que ele “jamais amaria dum jeito que ‘desse certo’, caso contrário deixaria de escrever” (ABREU, 2005a, p. 343). Verdade ou não, só procuras obtive Caio F., nunca um encontro total. Da mesma forma que a maior parte de seus personagens que buscam constante e intensamente no outro uma espécie de porto, um lugar de encontro.

⁸ Sobre esta questão ver: BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

⁹ Aqui cito Guimarães Rosa.

Mas não foi apenas Caio Fernando Abreu que viveu seus personagens, buscando inspiração na própria vida para criá-los. Através do processo de autoficção recorrente na produção artística de Caio, corujas ou namoradas da infância se transformam em protagonistas de contos. Assim como vários de seus amigos, entre eles a própria Paula Dip e Magliani, a quem admite em carta: “o que quero te contar, criatura, é que viraste personagem. Pois é. Te escrevo então para pedir uma espécie de permissão” (ABREU, 2006, p. 185). Esse recurso por meio do qual podemos encontrar resquícios do autor e de seus amigos na sua obra é uma constante em Caio F. e perpassa toda sua vida e toda a sua ficção. No entanto, embora possamos reconhecer muitas conexões entre o vivido e o narrado, a produção artística de CFA supera o caráter de um simples testemunho, na medida em que a ênfase está na enunciação do enunciado. Por meio da utilização de figuras de linguagem e de um ritmo próprio que adquire em muitos trechos uma entoação modal lírica¹⁰ a obra de Caio potencializa a natureza essencialmente criadora do texto literário. A palavra aparece em sua proliferação e multiplicidade sígnica, revelando que a literatura trabalha com a zona em branco, o espaço vazio, aquele que só pode ser preenchido por um leitor criativo, transgressivo.

RESUMEN: La intersección entre vida y obra presente en la literatura de Caio Fernando Abreu es una constante y aparece tanto en el ámbito del paratexto, como en la propia tesitura del texto. Sin embargo, aunque sea posible reconocer muchas conexiones entre lo vivido y lo narrado, la producción artística de CFA supera el carácter de un simple testimonio porque el énfasis está en la enunciación del enunciado. Por medio de la utilización de figuras de lenguaje y de un ritmo propio que posee en muchos trechos una entonación modal lírica la obra de Caio potencia la naturaleza esencialmente creadora del texto literario. Es con el intuito de aclarar esta idea que el presente trabajo tiene como objetivo abordar el recurso autoficcional en algunos cuentos de CFA bajo cuatro aspectos: el desplazamiento; el contexto de represión oriundo de la política dictatorial brasileña, el imagen de ciudad que ambienta algunas narrativas y la búsqueda por establecer con el otro una relación honda y sólida de afecto.

Palabras-clave: Caio Fernando Abreu. Autoficción. Cuentos.

Referências

ABREU, Caio Fernando. *Caio 3D: o essencial da década de 1970/ Caio Fernando Abreu; apresentação por Maria Adelaide Amaral*. Rio de Janeiro: Agir, 2005a.

_____. *Caio 3D: o essencial da década de 1980*. Rio de Janeiro: Agir, 2005b.

_____. *Caio 3D: o essencial da década de 1990/ Caio Fernando Abreu; apresentação por Marcelo Pen*. Rio de Janeiro: Agir, 2006.

_____. *Morangos mofados*. 8. ed. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1987.

_____. *Ovelhas Negras*. Porto Alegre: L&PM, 2002.

¹⁰ Isso não afeta a tendência modal da obra que é marcadamente narrativa, apenas aponta para o fato de que “a pureza em matéria de literatura não é necessariamente um valor positivo” (ROSENFELD, 2006, p. 16) e revela que atualmente os gêneros literários estão imersos numa zona de contaminação.

BARBOSA, Nelson Luís. *Infinitamente pessoal: a autoficção de Caio Fernando Abreu*, “o biógrafo da emoção. 2008. Tese (Doutorado) — Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências humanas da Universidade de São Paulo, 2008.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BAUMAN, Zygmunt. *Globalização: as conseqüências humanas*. Tradução de Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1999.

_____. *Modernidade líquida*. Tradução Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

CÂNDIDO, Antônio. *Literatura e Sociedade*. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Tradução de Peter Pál Pelbrat e Janice Caiafa. São Paulo: Ed. 34, 1997. v. 5.

DIP, Paula. *Para sempre teu, Caio F. – cartas, memórias, conversas de Caio Fernando Abreu/Paula Dip*. Rio de Janeiro: Record, 2009.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG, 2003

HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós Modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1998.

Entre o Paraíso e a Casa da Gamboa: A polêmica velada nas cenas de adultério em O primo Basílio e Memórias póstumas de Brás Cubas

Giséle Razera*

Resumo: Este artigo é o resultado parcial de uma análise comparativa entre cenas de adultério praticados em dois ilustres romances da Língua Portuguesa: *O primo Basílio*, de Eça de Queirós e *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis. O trabalho partiu da seguinte premissa: que ao compor *Memórias*, Machado de Assis tenha dialogado com o romance português. Em crítica ao romance de adultério de Eça de Queirós, em 1878, Machado de Assis externou sua insatisfação com a narrativa, sobretudo à fraqueza da protagonista da trama e à superexposição impressa nas cenas de traição, característica recorrente no Realismo, escola a que também demonstrou objeções. Com a atitude machadiana de criar Virgília, uma personagem de perfil antitético à Luísa de Eça, o romancista brasileiro ilustra um caso de *polêmica velada*. O foco de observação deste trabalho visou à análise dos perfis das personagens, e das cenas íntimas de adultério, particularmente nas praticadas em *O Paraíso* e na *Casa da Gamboa*, refúgios que protegiam os casais adúlteros da opinião pública que os mirava.

Palavras-chave: Polêmica Velada; Influência; Realismo; *O primo Basílio*; *Memórias póstumas de Brás Cubas*.

Considerações iniciais

O presente trabalho é parte integrante de uma dissertação de mestrado cujo tema central é a análise comparativa entre dois romances em Língua Portuguesa: *O primo Basílio* e *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Admite-se nesse trabalho que, entre as várias intenções do romancista brasileiro, o livro de *Memórias* responderia aos debates instaurados após a segunda metade do século XIX no que diz respeito à tendência literária que surgia – o Realismo, bem como ao escândalo causado no Brasil pelo romance de adultério português. Uma das premissas deste trabalho se apóia na ideia de que nas *Memórias póstumas de Brás Cubas* há uma *revisão* do método de composição Realista, e também um *rearranjo narrativo* em resposta àqueles que Machado de Assis manifestou descontentamento ou considerou enganos na composição de Eça de Queirós.

Os textos-base usados para a análise são as críticas de Machado de Assis ao romance de adultério queirosiano, publicadas no *Cruzeiro* em 16 e 30 de abril de 1878. Nestas críticas, Machado de Assis, além de pontuar uma série de equívocos de composição em *O primo Basílio*, externou a sua opinião sobre a escola Realista, conforme mencionado.

Dentre os pontos atacados por Machado em relação ao *Primo Basílio*, um dos quais mereceu mais atenção foi a superexposição nas cenas de adultério e a descrição minuciosa da intimidade do casal adúltero.

* Aluna regular do programa de Pós-Graduação em Letras da UFRGS. Cursando mestrado em Literatura Comparada. Especialista em Literatura pela União Dinâmica de Faculdades Cataratas (UDC), de Foz do Iguaçu, PR. Graduada em Letras Português – Inglês na mesma instituição.

Mikhail Bakhtin (2010), em *Problemas da Poética de Dostoievski*, ao estudar o discurso em Dostoievski, expôs um conceito denominado *polêmica velada*. A *polêmica velada* é uma modalidade discursiva representativa de um diálogo entre duas vozes, em que a réplica, apesar de não ter em si a palavra do outro, a levaria em conta e a ela se referiria

Harold Bloom (2002), em *A angústia da influência*, esquematizou o movimento revisionário que autores fazem em textos de outros autores. Segundo ele, o poeta forte angustia-se em relação à obra de outros poetas fortes, e isso se reflete na sua própria produção artística. Em busca de construir para si mesmos um espaço imaginativo, distorcem a leitura uns dos outros.

Esta distorção consiste em um movimento de ajuste artístico, dividido por Bloom, em seis classificações diferentes: *clinamen*, *tessera*, *kenosis*, *daemonização*, *akesis* e *apophades*. Cada uma destas categorias busca explicar a forma com a qual o poeta que distorce tenta corrigir a poesia do outro, expressando na sua poesia o modelo que julga ideal.

A hipótese deste trabalho é que Machado de Assis, angustiado pelo método de composição usado por Eça de Queirós em *O primo* – escritor abertamente vinculado às concepções realistas francesas¹ – compôs um romance em que também figurou a traição conjugal². Contudo, percebe-se nas cenas íntimas do romance brasileiro a realização de um dos movimentos revisionários descrito por Bloom, *tessera*, representando antiteticamente a exposição da cena amorosa entre o casal adúltero – Virgília e Brás Cubas.

Para demonstrar esta hipótese, comparam-se cenas íntimas de ambos os romances, especialmente aquelas que aconteceram nos refúgios montados pelos casais para viverem o seu amor proibido: o *Paraíso* e a *Casa da Gamboa*.

Através do reposteiro conjugal

À primeira vista, a crítica de Machado de Assis ao romance de adultério de Eça de Queirós pode causar a impressão de ser um texto escrito com as tintas da moralidade, por um homem que tripudiava a inserção da traição feminina nos enredos literários. O tempo decorrido e a produção literária machadiana demonstraram que esta impressão não procede. Ou melhor, se há nas palavras de Machado um aroma de moralismo, isso não se refere à ilustração de um ato infiel, mas à forma como Eça o representou.

¹ O principal representante do Realismo francês era Emile Zola. Eça de Queirós admitia publicamente a influência das concepções zolianas na sua representação artística.

² *Memórias póstumas de Brás Cubas* é o primeiro romance escrito por Machado de Assis em que um caso de traição conjugal é consumado.

Tanto é deste modo que o autor brasileiro explorou o adultério feminino em algumas obras posteriores às objeções ao *Primo Basílio*. Se nas *Memórias póstumas de Brás Cubas* Virgília inaugurou a representação machadiana da adúltera, em *Dom Casmurro*, a suposta infidelidade de Capitu foi o tema principal do romance. Reiterando: o que incomodaria Machado de Assis em *O primo Basílio* não seria a traição, mas a vulgaridade retratada nas cenas.

Igualmente em *O primo Basílio* e em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, o recurso encontrado pelos autores para facilitar o amor proibido dos casais foi incluir na trama um local secreto, exclusivo para encontros amorosos e clandestinos. Luísa frequentava o *Paraíso*, enquanto Virgília, a *Casa da Gamboa*. Apesar de as duas casas terem sido preparadas para o mesmo fim, chama a atenção o contraste entre os dois ambientes, conforme trechos analisados a seguir.

O Paraíso de Luísa

Pressionado pelo burburinho da opinião pública lisboeta que maliciava as visitas recorrentes à casa da prima, Basílio providenciou um esconderijo onde poderia possuir Luísa livremente. Em seguida, enviou um bilhete à moça, em que marcava dia e hora para se encontrarem naquele lugar, batizado de *Paraíso*.

De acordo com o narrador, a atitude de Basílio em buscar um ninho de amor para o casal, provocou em Luísa uma dilatação do orgulho, como se aquele paraíso lhe promettesse a realização de felicidades excepcionais.

Contudo, logo que se deparou com o local, Luísa teve uma espécie de esvaziamento das ilusões. Diante do quadro, Luísa frustrou-se. A casa amarelada fedia a mofo. As paredes tinham nódoas de umidade. As janelas estavam encobertas de pó e as grades repletas de teias de aranha.

A continuação da cena exposta pelo narrador confirmava a insalubridade daquele quarto, paradoxalmente batizado de *Paraíso*. A mobília era composta de uma cama de ferro coberta por uma colcha de retalhos de chita amarelada. A vista da janela contemplada pela moça confirmava a pobreza da vizinhança: uma série de casas pobres, uma rapariga descabelada embalando no colo uma criança, cuja cabeça estava cheia de crostas grossas, resultado de chagas.

A distância entre o idealizado por Luísa e o executado por Basílio causou-lhe repugnância, o que não a impediu de se entregar ao primo. O cenário degradado unido à

traição conjugal, somados a uma narração que fez de Luísa uma vítima da superexposição – sobretudo ao se considerar a circulação do romance no século XIX – podem ter sido os responsáveis pelo desagrado que *O primo Basílio* provocou em algumas pessoas. Além do mais, as cenas do *Paraíso* eram compostas de uma dose de erotismo incomum àquela época. O trecho seguinte foi retirado de uma cena ocorrida no *Paraíso*, logo após um lanche dos primos:

Tinham as pieguices clássicas; metiam-se bocadinhos na boca; ela ria com os seus dentinhos brancos; bebiam pelo mesmo copo; devoravam-se de beijos – e ele quis-lhe ensinar então a verdadeira maneira de beber *champagne*. Talvez ela não soubesse!

- Como é? – perguntou Luísa erguendo o copo.

- Não é com o copo! Horror! Ninguém que se preza bebe *champagne* por um copo. O copo é bom para o Colares...

Tomou um gole de *champagne*, e em um beijo passou-o para a boca dela. Luísa riu muito, achou “divino”; quis beber mais assim. Ia-se fazendo vermelha, o olhar luzia-lhe.

[...]

Basílio achava-a irresistível; quem diria que uma burguesinha podia ter tanto chic, tanta queda? Ajoelhou-se, tomou-lhe os pezinhos entre as mãos, beijou-lhos depois, dizendo muito mal das ligas “tão feias, com fechos de metal”, beijou-lhes respeitosamente os joelhos; e então fez-lhe baixinho um pedido. Ela corou, sorriu, dizia: “Não! Não”. E quando saiu do seu delírio tapou o rosto com as mãos, toda escarlate; murmurou repreensivamente:

- Oh, Basílio!

Ele torcia o bigode, muito satisfeito. Ensinara-lhe uma sensação nova; tinha-a na mão! (QUEIRÓS, 2003, p. 159).

A impressão repugnante que Luísa sentira na primeira ida ao *Paraíso* desapareceu em um curto espaço de tempo, levando a moça a julgar o local aconchegado para as intimidades, e a lhe parecer factível viver naquele cubículo sujo, desfrutando dos prazeres que a companhia de Basílio lhe proporcionava, supondo-os inesgotáveis.

A Casa da Gamboa

Vítimas da opinião pública, da mesma forma que Basílio e Luísa, o casal Brás Cubas e Virgília também encontrou em um ambiente retirado a saída para desfrutar do seu amor: *A Casa da Gamboa*. O ponto de encontro dos amantes machadianos, demonstra características antitéticas ao cenário eciano, realizando o movimento revisionário *tessera*.

O cuidado de Brás Cubas em escolher um local agradável para seus encontros com Virgília é visível e a postura é antitética a de Basílio. Segundo Brás Cubas, o narrador das suas memórias, o local era um verdadeiro recanto. A casa era nova e fresca, com quatro janelas na fachada, além das duas laterais – todas com venezianas cor de tijolo. *Um brinco!*

A Casa da Gamboa era, sim, uma espécie de paraíso, na correta acepção da palavra: além de confortável, era cuidada por uma fiel empregada, a dona Plácida, funcionária leal que encobria a aventura amorosa ilícita do casal. Para Cubas, além de ser aprazível, a *Casa da Gamboa* resguardava os amantes dos olhos e da maledicência da opinião pública.

A postura do narrador em defender a intimidade de sua amada, não a submetendo aos olhos da opinião pública, protegeu Virgília, inclusive, dos olhos do leitor. As cenas íntimas denotam um *erotismo recatado*, o que demonstra compostura em Brás:

O despropósito fez-me perder outro capítulo. Que melhor não era dizer as coisas lisamente, sem todos esses solavancos! Já comparei o meu estilo ao andar dos ébrios. Se a ideia vos parece indecorosa, direi que ele é o que eram as minhas refeições com Virgília, na casinha da Gamboa, onde às vezes fazíamos nossa patuscada, o nosso *luncheon*. Vinho, fruta, compotas. Comíamos, é verdade, mas era um comer virgulado de palavrinhas doces, de olhares ternos, de criancices, uma infinidade desses apartes do coração, aliás, o verdadeiro, o ininterrupto discurso do amor. (ASSIS, 2003, p. 94).

A localização do refúgio machadiano indica também uma preocupação do narrador de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, em proporcionar à Virgília um local aprazível, infinitamente superior à condição a que Luísa foi submetida. Enquanto o *Paraíso* estava situado em uma comunidade pobre, o bairro da Gamboa acolhia os cariocas aristocratas abastados, que lá estabeleciam chácaras e palacetes³.

Considerações finais

De acordo com Machado de Assis, na crítica ao *Primo Basílio*, o romance eciano apresentava uma série de falhas. A exposição nua e crua das cenas de alcova e o modo com que a personagem Luísa foi retratada era consequência do caráter inane da heroína, uma mulher sem vontade, que não decidia por si só, mas através da vontade de outros caracteres, movendo-se ao modo de uma marionete.

Na composição de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, Machado de Assis deu vida à Virgília, uma protagonista de personalidade forte que se movia em prol de atender a interesses pessoais, ligados à notoriedade, ascensão social e poder.

Admite-se que ambas as protagonistas *ditaram o tom* das narrativas nas quais figuraram, porém com características opostas. O tom ditado por elas teria influenciado, inclusive, o modo de exposição usado pelos narradores: Luísa, um títere, não fora respeitada pelo narrador do romance, enquanto que Virgília, a imponente ruína, por ser uma mulher de caráter forte, conquistou o respeito do narrador das *Memórias*.

³ Disponível em: <[http://pt.wikipedia.org/wiki/Gamboa_\(bairro_do_Rio_de_Janeiro\)](http://pt.wikipedia.org/wiki/Gamboa_(bairro_do_Rio_de_Janeiro))>. Acesso em: 06 jan. 2011.

Ao comparar as cenas de adultério de *O primo Basílio* e *Memórias póstumas de Brás Cubas*, percebe-se facilmente uma diferença significativa nos métodos de composição dos dois autores dos romances.

Eça de Queirós, partidário do Realismo, entendia que a arte deveria representar a realidade e, para isso, a descrição dos fatos deveria ser minuciosa. Entendia que a moralidade deveria figurar nos enredos ficcionais. Contrário ao adultério feminino, atribuiu à sua personagem um caráter pusilânime, a quem Machado de Assis comparou com um títere.

Luísa seria, portanto, a materialização da concepção realista de que o meio determina o indivíduo. Ou seja, a *fragilidade* do enredo em *O primo Basílio* mostra a inconsistência da personagem, submissa às circunstâncias, que se deixa levar pela emoção fantasiosa, um *títere*, conforme sintetizado por Machado de Assis; ela é a figuração de um tipo feminino burguês desprezível para aquele autor, que encontrou na exibição da patologia uma forma de intervir.

Deste modo, o narrador eciano demonstraria a hipótese determinista em que o caráter da personagem se faz pela sua condição social. Ao figurar o tipo mulher burguesa lusitana – ociosa e iludida – Luísa ilustraria uma personagem que sucumbe ao peso da estrutura social, da culpa, da vergonha, do julgamento da opinião pública.

Se Eça de Queirós criticou a sociedade Lisboeta através de Luísa, Machado de Assis criticou Luísa e a sua forma de composição, própria da escola a que o luso se filiou. Portanto, da mesma forma que a heroína lusitana ilustrou a hipótese determinista de Eça de Queirós, Virgília demonstrou a visão machadiana de que, para representar a realidade não era fundamental o uso de tanto *Realismo*, tampouco o descarte do decoro.

Do ponto de vista do adultério, Virgília ilustrou que, apesar de a traição feminina ser uma ocorrência social presente e debatida na literatura do século XIX, o desfecho deste ato transgressivo varia de acordo com o caráter de quem o pratica: Virgília (ambiciosa) cuidava para não prejudicar seu casamento, zelava para preservar os interesses sociais e não se deixava levar por elucubrações mentais de base emocional.

Para se afastar do risco do moralismo, o recurso usado por Machado de Assis foi passar a palavra a Brás Cubas, um narrador póstumo, portanto, imune ao julgamento da opinião pública. Finalmente, com *Memórias póstumas de Brás Cubas*, a obra prima da virada machadiana, o autor evidenciou a evolução de um escritor que se sentia seguro em dizer e demonstrar de que forma deveria ser construída uma personagem.

Abstract: This article is the result of a comparative analysis between adultery scenes taken from two illustrious novels in the Portuguese language: *O primo Basílio* (Cousin Basilio), from Eça de Queirós, and *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (The Posthumous Memoirs of Bras Cubas), from Machado de Assis. The work began

with the following premise: when writing "Memoirs", Machado de Assis established a dialogue with the Portuguese writer's novel. As a criticism to Eça's adultery novel, in 1878, Machado manifested his dissatisfaction with the narrative, especially with the main character's weakness and the vulgarity printed on betrayal scenes, a recurring feature in Realism, literary school to which Machado also objected. Through the creation of Virgília, character with an antithetic profile in relation to Eça's Luisa, the Brazilian novelist exemplified a veiled controversy. This work's focus point aimed at analyzing character profiles and intimate adultery scenes, especially the ones taking place in Paradise and Gamboa house, refuges that protected the adulterous couples from the public opinion that surrounded them.

Keywords: Veiled controversy. Influence. Realism.

Referências

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoievski*. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

BLOOM, Harold. *A angústia da influência*. 2. ed. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

QUEIRÓS, José Maria Eça de. *O primo Basílio*. São Paulo: Moderna, 1995.

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Crítica Literária*. São Paulo: Brasileira, 1959.

_____. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. 4. ed. São Paulo: Moderna, 2004.

ZOLA, Emile. *Do romance*. São Paulo: Edusp, 1994.

A contra-memória em Terra Sonâmbula, de Mia Couto: considerações para uma leitura da personagem contemporânea

Ilse Maria da Rosa Vivian*

Resumo: O otimismo que moveu séculos anteriores, que possibilitou de todas as formas possíveis neutralizar as diferenças e que culmina com as guerras, com as bombas, com uma certa história d'A Razão, passa a ser amplamente questionado em diversas áreas do conhecimento. Frente ao legado histórico que insiste em manter a ilusão de uma memória única, as representações do passado ganham, na literatura, especial interesse. De acordo com Achugar (2006), a memória, enquanto imagem democrática de uma nação, parece originar-se "não tanto no que 'os indivíduos têm em comum', mas na negociação e na batalha que esses indivíduos realizam sobre o que pode ser esquecido e o que poderia ou deveria ser lembrado." Entretanto, ressuscitar histórias, desconstruí-las e/ou reconstruí-las são movimentos sempre sujeitos aos perigos da monumentalização da memória. A partir disso, observa-se, no amplo contexto da África da guerra e do pós-guerra, que caminhos seguem essa memória. Ou melhor: de que lugar (ou lugares) ela se enuncia? No romance *Terra Sonâmbula* (1992), pode-se observar uma característica que compõe as obras de Mia Couto: a impossibilidade de o autor construir uma memória como unidade. Com a representação das diferenças, do esvaziamento de sentido das tradições culturais, do processo de desterritorialização, enfim, do questionamento sobre a condição humana perante a redução do Outro ao Mesmo, Mia Couto põe em diálogo e em evidência as lembranças desejadas, as lembranças impostas, os esquecimentos desejados e os esquecimentos impostos, erguendo, assim, em sua obra, uma contra-memória.

Palavras-chave: Personagem. Memória. Mia Couto.

A cultura ocidental do século XX depara-se com os reflexos de um passado construído e alimentado por uma hegemonia de desagregação, de uma totalidade fática e sem sentido.

Segundo Souza,

o século XX é o século no qual a Totalidade e os otimismo do passado se puderam e se podem realmente perceber no espelho da contemporaneidade, nas cinzas e fumaça de Auschwitz – espantoso processo de *Aufhebung* material do estranho -, na aniquilação perfeita do diferente em Hiroshima, na preservação espantosamente violenta do Mesmo contra as ameaças externas dos porões da história em geral e das pequenas histórias em particular. (SOUZA, 2010, p. 49).

É nesse sentido que se quer olhar aqui a obra de Mia Couto, considerando o passado de otimismo que moveu séculos anteriores e se move sobre o presente, que possibilitou de todas as formas possíveis neutralizar as diferenças e que culmina com as guerras, com as bombas, enfim, com uma certa história d'A Razão. Nas palavras de Souza, a grande Razão é

simultaneamente absolutamente abstrata e absolutamente concreta, “monumento máximo de cultura que se mostra monumento máximo de barbárie”: dois lados de uma mesma moeda totalizante, dois momentos do metabolismo de um mesmo e único modelo trófico hegemônico de um determinado espírito e de uma forma de compreender o mundo e o universo como “gigantescos campos de caça”. (SOUZA, 2010, p. 44).

* Doutoranda em Teoria da Literatura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul - PUCRS, sob orientação da Prof^ª. Dr^ª. Maria Luiza Ritzel Remédios.

O sujeito do mundo moderno, desorganizado e fraturado, confronta-se com um mundo objetivo de difícil apreensão, como resultado de sua própria atividade. O sistema racionalizado e profundamente lógico é indiferente aos projetos desse sujeito. Nesse cenário, com um movimento que envolve diversos pensadores como Freud, Heidegger, Virgínia Wolf e tantos outros, surgem mudanças radicais na categoria do sujeito. Não é mais possível ignorar que o antigo autodeterminado ego individualista do sujeito clássico liberal não serve mais como modelo para as novas experiências que o sujeito faz de si mesmo.

Terry Eagleton (1993, p. 230), em *A ideologia da estética*, define de forma categórica o sujeito moderno, afirmando que “ele é menos a fonte individualizada de suas próprias ações, do que uma função obediente de uma estrutura ordenadora mais profunda, a qual agora parece fazer por ele o seu pensar e agir.” Analisando *Ulisses*, de Joyce, Eagleton diz que

O destino desenraizado dos exilados ou emigrados modernistas é a condição material para a emergência de um novo pensamento formalizante e universalizante, que tendo-se recusado o conforto ambíguo da mãe-pátria, pode agora olhar de modo sombriamente analítico, de seu alto e “transcendental” ponto de vista, nalguma metrópole poliglota, todas as heranças históricas específicas, discernindo a lógica global que as governa. (EAGLETON, 1993, p. 233).

Devemos lembrar, claro, que para Joyce, assim como para Becket, olhar analiticamente de fora a sociedade significava transformar a opressão política em benefício artístico. Entretanto, não se pode negar que o não lugar e a não identidade contida em *Ulisses*, refletindo a dissolução da tradição cultural e estável da posição de colonizado, formulam uma visão universalizante do ponto de vista daqueles que, deserdados de sua própria língua, estão em qualquer lugar e enunciam, portanto, de qualquer parte.

Para Lukács, o problema do sujeito moderno consiste na separação entre o abstrato e o concreto. Em *História e consciência de classe* (2003), Georg Lukács propõe como solução a essa situação histórica a criação de uma totalidade concreta que nasce da concepção de forma orientada ao conteúdo, ou seja, a forma deve ser concebida como indissociável do seu conteúdo. Trata-se de uma forma capaz de destruir as relações contingentes das partes com o todo e resolver as oposições aparentes. Cada elemento da obra de arte, assim, seria autônomo e, simultaneamente, subordinado à lei do todo. Teríamos, então, um processo de objetivação do subjetivo? Novamente, temos aí a totalização do que é particular e específico?

Walter Benjamin (1992), ao contrário, realiza, ousadamente, uma leitura da história cuja salvação reside na impossibilidade de qualquer tipo de redenção secular, na impossibilidade de formação de qualquer tipo de unidade. Para ele, a imagem construída sob o significado de reconciliação afasta-se da verdade. Assim, considera que só a obra de arte

fragmentária, que recuse toda espécie de totalidade simbólica, pode pretender figurar a verdade e a justiça. Benjamin chama de constelação as imagens dialéticas que se formam de um objeto, e o que lhe interessa não é a ideia que está por trás de um fenômeno, mas o modo como o objeto conceitualmente se configura enquanto composto por elementos diversos e contraditórios.

Longe de pretender, aqui, sequer delinear as ideias que envolvem as teorias do sujeito, procuramos apenas esboçar, em parte, um caminho possível para observar alguns aspectos da representação do sujeito na literatura, já que a personagem que nos surge na contemporaneidade abarca conceitos díspares que conservam em si a sua irreduzível heterogeneidade. Essa heterogeneidade manifesta-se de forma mais aguda quando, como estratégia de composição do Eu, a personagem ocupa o conflituoso *locus* da contemplação e narração de si mesma. De acordo com Paul Ricoeur,

É em conjunto que o aqui e o lá do espaço vivido da percepção e da ação e o antes do tempo vivido da memória se reencontram enquadrados em um sistema de lugares e datas do qual é eliminada a referência ao aqui e ao agora absoluto da experiência viva [...]

De saída, temos a espacialidade corporal e ambiental inerente à evocação da lembrança. Para explicá-la opusemos a mundaneidade da memória a seu pólo de reflexividade. (RICOEUR, 2007, p. 157).

A subjetividade do sujeito que age na construção de si mesmo pela memória na contemporaneidade é totalmente oposta à subjetividade cartesiana ou kantiana. Os fenômenos individuais são capturados em toda sua complexidade. Não é possível observar as especificidades do sujeito, conforme proposto na teoria de Lukács, como preservadas e suspensas em relação ao todo. Não há como resolver os seus vários aspectos conflitivos em algo harmonizante. Assim, não há como pensar a personagem sob o signo da unidade, não há como hierarquizar os seus elementos constituintes. A transposição do pensamento em imagem pela memória mantém, entretanto, um estado de reconciliação, mas apenas porque guarda os traços de união entre o objeto e a palavra.

Em *Terra Sonâmbula*, são inúmeras as estratégias narrativas articuladas no sentido de desconstrução da totalidade de um passado que, sem possibilidades de desaparecer da lembrança, instaura-se ora como memória, ora como esquecimento, que se faz presente com toda a sua singularidade e diferença. Os romances de Mia Couto têm como cenário a sociedade moçambicana de guerras e pós-guerras, nas quais as marcas de destruição inviabilizam qualquer tentativa de estabilização. A guerra aparece do ponto de vista humano de cada personagem. E como cada ser é composto de singularidades, para abordar a dimensão

do assunto, são inúmeros os “*locus-personagens*”, de nacionalidades distintas, de problemas distintos, de sensibilidades distintas.

No cenário da recente história de Moçambique, especificamente da guerra civil, Muidinga, o menino, encontra os cadernos de Kindzu. Percorrendo a terra à deriva em busca de algum lugar que seja surdo ao som da guerra, Muidinga lê a narrativa de Kindzu. Duas histórias se entrelaçam. Ambas de memórias perdidas e de sonhos por conquistar, memórias que apresentam a guerra, a dor, o amor e a esperança por meio do sonho.

Composto de onze capítulos, intercalados pelo que se anuncia como "cadernos", postos ao final de cada capítulo, o romance desdobra-se em dois planos, ou, pode-se dizer também, dobra-se em um. No universo do tempo presente da narrativa está Muidinga. Nesse momento, a narração é feita em terceira pessoa. Nos "cadernos de Kindzu", encontrados no *cachimbombo*, interpostos ao final de cada capítulo, a narrativa é feita em primeira pessoa, na voz de Kindzu.

A história de Kindzu, assim, é lida por Muidinga. Esse, quando lê, pode sonhar, ter esperanças. O mundo de Muidinga é atravessado pelas aventuras de Kindzu. Na narrativa de Kindzu, Muidinga compõe sua própria história. A presença do duplo, nesse sentido, é fundamental para que ocorra a passagem entre um nível e outro da narrativa, e um não existe sem o outro.

O poder da memória, no entanto, não consiste unicamente como metanarrativa, ou seja, como componente formal do romance que auxilia no todo de seu significado. A memória é, nesse caso, indispensável para a composição das personagens, pela relação que estabelece entre Kindzu e Muidinga. A duplicidade mantida, representada nos cadernos de Kindzu, começa pela estrutura do romance e permanece na pluralidade de sentidos que se compõe ao longo do texto, pelo cruzamento de várias vozes, já que as experiências das personagens narradas por Kindzu são a sua memória. Por sua vez, a narrativa de Kindzu compõe a memória de Muidinga.

Além disso, com seu traço de anterioridade, a memória realiza a inscrição da polaridade entre dois Eus. O narrador, o Eu do presente, visualiza e narra o Eu do passado. A relação que se estabelece e forma a narrativa, segundo Ricoeur (1991, p. 152), é construída sobre “as aporias de uma identidade suspensa apenas pelo testemunho da memória”.

Mas no gigantesco campo que é a África da guerra e do pós-guerra, que caminhos seguem essas memórias? Ou melhor, que lugar ou lugares essa memória ocupa? Ou melhor ainda: de que lugar (ou lugares) ela se enuncia? Para observar isso, cabe aqui lembrar o

questionamento feito por Hugo Achugar, ao referir-se aos perigos da monumentalização da memória:

Assim como houve um tempo para enterrar, ou preservar memórias, agora parece ter chegado o tempo de desenterrar identidades, de ressuscitar histórias, de construir novos monumentos e de desconstruir, ou de transformar, mediante a apropriação, os antigos. Mas, o que são essas histórias, essas identidades, esses monumentos [...]? Formas da memória ou meros subterfúgios para o esquecimento? (ACHUGAR, 2006, p. 177).

As considerações de Achugar levam à percepção da existência de vários tipos de memória. Combatendo o legado da história, que providenciou e insiste em manter a ilusão de uma memória única, instrumento de poder de alguns grupos, o autor apresenta as diversas naturezas de memória, a oficial, a pública, a popular, a oral. A questão é saber, segundo ele, “que operações ideológicas permitem que um monumento se converta em um “lugar de memória” ou em um “lugar de distorção” da memória” (ACHUGAR, 2006, p. 178).

Em *Mia Couto*, as proliferações de vozes, como a alternância de narradores ou o silenciamento do narrador para dar lugar ao testemunho da personagem, o uso da linguagem oral popular ou folclórica são apenas algumas das opções de escrita que indicam a pluralidade dos caminhos percorridos pela memória em sua obra. Esse princípio também faz transparecer o multiculturalismo que caracteriza a África.

Em *Terra Sonâmbula*, através da imagem de Surendra, o indiano, pode-se ver o preconceito em relação ao árabe, cuja voz explicita o sentimento do estrangeiro, partilhado também por Kindzu, apesar de ser nativo. O estrangeiro Surendra abrange, assim, significados importantes na narrativa, uma vez que expõe, pela própria voz, não só o peso da Diferença, por estar em país estrangeiro e ser indiano, mas o peso da condição humana no contexto em que vive, como se pode observar abaixo:

-Vês, Kindzu? Do outro lado fica a minha terra. É mesmo ali onde o sol se está a deitar.

E ele me passava um pensamento: nós, os da costa, éramos habitantes não de um continente mas de um oceano. Eu e Surendra partilhávamos a mesma pátria: o Índico. [...] Estavam ali nossos comuns antepassados, flutuando sem fronteiras. Essa era a raiz daquela paixão de me encaseirar no estabelecimento de Surendra Valá [...] (p. 29) [...]

-Que pátria, Kindzu? Eu não tenho lugar nenhum. Ter pátria é assim como você está a fazer agora, saber que vale a pena chorar. [...]

-Não gosto de pretos, Kindzu.

-Como? Então gosta de quem? Dos brancos?

-Também não.

-Já sei: gosta dos indianos, gosta da sua raça.

-Não. Eu gosto de homens que não têm raça. É por isso que eu gosto de si, Kindzu. (COUTO, 1993, p. 33).

Kindzu, como Surendra, para sobreviver à miséria imposta pela guerra, também parte em viagem pela costa marítima, carregando o peso amargo da culpa de não ter cumprido as antigas tradições; desenraiza-se ao se deslocar da aldeia. A valorização da cultura africana e de seus rituais tradicionais não impede a exposição e crítica dos problemas decorrentes da própria cultura, por vezes dramáticos. A história de Farida comprova isso: “cumpria um castigo ditado por milênios” (COUTO, 1993, p. 85) porque nasceu filha-gêmea. Não choveria mais. Foi expulsa de sua aldeia, amaldiçoada. Adotada por um casal de portugueses, foi violentada pelo português Romão Pinto.

A imagem do português, além de grotesca e violenta, como é a de Romão Pinto, representação do colonizador, aparece também do ponto de vista humano, através da dor e da loucura da personagem Virgínia, que quer voltar a Portugal para não presenciar o sofrimento da terra em que está. Como isso não acontece, a saída é a loucura, e “ela se foi fazendo remota e, aos poucos, Farida receou que sua nova mãe nunca mais se acertasse. [...] Era como se movesse o passado dentro do presente” (COUTO, 1993, p. 91).

Os personagens, portanto, dialogam, mais do que uns com os outros, ou com o leitor, com um sistema instituído, do qual fazem parte, mas à parte. Eles têm consciência do mundo violento em que vivem, da guerra e do pós-guerra em que se inserem, de que foram deixados a “si-mesmos”. As suas histórias pessoais mostram a procura de um sentido real que possa reiniciar a construção de uma história verdadeira. Assim, representam a ruptura com o passado. O absurdo, aqui, consiste, na própria visão do presente, que promove a consciência de que da destruição e do caos da guerra só se tem e levará consigo os fragmentos da ruína. E não há outra opção.

As representações das lendas e cerimônias africanas, das missões religiosas, do colonizador, da esperança de futuro são vistas de diversos ângulos, revistas através de vários personagens e posições, com diversas linguagens. Constitui-se, na narrativa, a negociação e o debate entre o que pode e deve ser lembrado e o que pode e deve ser esquecido.

As histórias de cada personagem desses chegam a Muidinga (primeiro personagem a aparecer em *Terra Sonâmbula*) pelos cadernos de Kindzu, encontrados no carro incendiado onde se escondem ele e seu tio durante a guerra. Muidinga não tem passado, perdeu a memória com as diversas doenças ‘de guerra’ que teve. A sua memória, antes do contato com os cadernos, é apenas a do seu tio Tuahir, o qual faz questão de esquecer o passado, não lhe revelando nada. Assim, paralelamente à memória de Kindzu, está o esquecimento providencial do tio.

A tensão entre a memória e o esquecimento é permanente ao longo do romance e constitui cada personagem. Os cadernos de Kindzu, revelados de modo que intercalam cada capítulo da narrativa (no presente) de Muidinga, constituem a memória formada, juntamente com o leitor, por Muidinga – as experiências de cada um dos personagens que citamos acima, um passado de miséria, de expulsões, de andanças, de perdas, mas também um passado de sonhos, de promessas, de conhecimentos e de poesia.

A cada personagem que observamos, torna-se mais visível e mais eficaz a impossibilidade de construção de uma memória como unidade. A evidência que nos surge, dessa forma, ao nos depararmos com o mundo elaborado em *Terra Sonâmbula*, é não só de ruptura com o passado de desagregação e ruína, mas também o de severa crítica à violência contra o mundo africano e à hegemonia econômica e cultural que nos é contemporânea.

As personagens desse romance nascem no texto do seu próprio texto, e as suas ações compõem-se da destruição de vozes 'oficiais' para que se erga a voz de um Eu-alteridade, que se apresenta como conflitivo e indisciplinado. A representação desses sujeitos constitui-se, então, lugar de descentramento, de dilaceramento, de transgressão, de desterritorialização, de multiplicidade, lugar das diferenças, do esvaziamento de sentido de determinadas tradições culturais, enfim, lugar de questionamento sobre a condição humana perante a redução do Outro ao Mesmo num mundo violentamente grotesco naturalizado por uma hegemonia que insiste em impor uma memória única. É assim que se ergue em *Terra Sonâmbula* uma contra-memória.

Abstract: The optimism that moved previous centuries, that enabled through diverse manners the neutralization of difference, and that culminated in the wars, in the bombs, and in a certain history of Rationality, becomes to be fully questioned in different areas of knowledge. Considering the historical legacy that insists on maintaining the illusion of a single memory, the representations of past win, in literature, a special focus. According to Achugar (2006), memory, while democratic image of a nation, seems to arise “not so much in what 'individuals have in common', but in the negotiation and the battle that those individuals execute over what can be forgotten and over what could or should be remembered.” However, resurrect histories, deconstruct them and/or reconstruct them again are movements always subject to the dangers of monumentalization of memory. From this, it is observed, in the broad context of Africa during the war and the postwar period, what paths follow this memory. Or better: of what place (or places) does the memory speaks? In the novel *Terra Sonâmbula* (1992), it can be observed a characteristic that composes Mia Couto's works: the author's impossibility of building a memory as a unity. With the representation of differences, of the emptying of meaning in the cultural traditions, of the process of deterritorialization, ultimately, of the questioning about the human condition towards the reduction of the Other to the Same, Mia Couto brings into dialogue and highlights the desired memories, the imposed memories, the desired oblivions and the imposed ones, raising in his work a counter-memory.

Keywords: Character. Memory. Mia Couto.

Referências

ACHUGAR, Hugo. *Planetas sem boca: escritos efêmeros sobre arte, cultura e literatura*. Tradução de Lyslei Nascimento. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

BENJAMIN, Walter. *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. pref. Theodor W. Adorno, Lisboa: Relógio d'Água, 1992.

_____. *Obras escolhidas – Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

COUTO, Mia. *Terra Sonâmbula*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

LUKÁCS, Georg. *História e consciência de classe*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. SP: Editora UNICAMP, 2007.

_____. *O si-mesmo como um outro*. São Paulo: Papyrus, 1991.

SOUZA, Ricardo Timm de. *Adorno & Kafka: paradoxos do singular*. Passo Fundo: IFIBE, 2010.

Imagens do Brasil sob o olhar de Gabriela Mistral

Jacicarla Souza da Silva*

Resumo: Lucila Godoy Alcayaga (1889-1957), conhecida mundialmente pelo pseudônimo de Gabriela Mistral, como se sabe, esteve no Brasil no ano de 1937 e entre 1940 e 1945, período em que a poetisa chilena esteve a frente do Consulado do Chile. Esse momento correspondeu a uma fase de grande relevância para a consolidação de Mistral como escritora, como lembra Ana Pizarro (2005). Em terras brasileiras Gabriela passou pelas situações mais diversas que envolvem tanto sua vida profissional como pessoal. Foi em Petrópolis que ela recebeu a notícia do Prêmio Nobel, como também foi na cidade fluminense que o seu filho adotivo Juan Miguel cometeu suicídio. Além disso, no Brasil ela fortaleceu vínculos de amizade com diferentes personalidades brasileiras, atuando de forma bastante incisiva no que concerne à troca cultural entre os países da América Latina. Desta forma, este trabalho pretende destacar a participação de Gabriela Mistral no cenário cultural brasileiro, como também ressaltar as imagens do Brasil presentes em sua produção ensaística. Para isso, serão analisados alguns de seus textos publicados em periódicos cariocas da época.

Palavras-chave: América Latina. Brasil. Gabriela Mistral

Nomes como o da chilena Lucila Godoy y Alcayaga (1889-1957), conhecida mundialmente pelo pseudônimo de Gabriela Mistral e ganhadora do primeiro Prêmio Nobel de Literatura concedido a um escritor latino-americano, sem dúvida, demonstram, juntamente com outras grandes personalidades femininas, a importância das mulheres no espaço intelectual da América Latina no século XX.

Em decorrência dos trabalhos desenvolvidos por Mistral na direção do *Liceo de Niñas* de Temuco no Chile durante o período de 1918 e 1920 e no *Liceo de Niñas Número 06* na cidade de Santiago em 1921, ela viaja para o México em 1922, a convite do Ministro da Educação José de Vasconcelos, para participar do programa educativo mexicano. Ainda nesse mesmo ano, Gabriela publica *Desolación* pelo *Instituto de las Españas en Nueva York*. É a partir desse momento, como lembra Nuria Gironda (2005, p. 32), que a poetisa ganha projeção literária, o que permitiu realizar viagens por diversos países para desempenhar cargos diplomáticos, como também para proferir conferências, receber prêmios e homenagens.

Como se sabe, Mistral após deixar o Chile, voltou em poucas ocasiões ao seu país, passou grande parte da sua vida viajando por diversos lugares. O prazer de viajar, segundo revela a autora, ela teria herdado do seu pai (MISTRAL, 2008, p. 27). Conforme definiu Raquel Olea, Gabriela foi uma “nômade e viajante”. O “nomadismo” mistraliano, como bem apontou Olea, corresponde a um aspecto crucial para entender a vida, bem como a trajetória

* Doutoranda da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP – Assis. Bolsista CNPq. Orientadora: Dr^a Ana Maria Domingues de Oliveira e docente do Curso de Letras do Centro de Educação, Comunicação e Artes da UNIOESTE, campus de Cascavel-PR.

profissional de Gabriela Mistral. As viagens realizadas por ela foram primordiais para estabelecer contato com intelectuais de diferentes nacionalidades. O trabalho em cargos oficiais e consulares também permitiu à poetisa chilena fortalecer os laços de amizade e o diálogo com personalidades tanto do contexto europeu como latino-americano.

Após a viagem durante os anos de 1930 e 1931 para os Estados Unidos, para as Antilhas e América Central, ela exerce na Itália em 1932 um posto no Consulado do Chile, sendo a primeira mulher chilena a desempenhar uma função diplomática. Em decorrência das represálias no governo de Mussolini, a escritora é obrigada a deixar a sua residência em Roma e se refugiar em Nápoles.

A poetisa conviveu ainda por alguns anos nesse ambiente de repressão política, já que em 1933 será nomeada Cônsul em Madrid, tendo que seguir à capital portuguesa em 1936, em virtude de desentendimentos diplomáticos com a Espanha por conta da repercussão de uma carta enviada pela poetisa chilena ao crítico Armando Donoso e a María Monvel em 15 de maio de 1935, em que ela faz duros comentários sobre escassez econômica do país e suas contradições políticas. Em 1938 a escritora chilena segue para Nice para exercer a função de cônsul, mas devido à 2ª Guerra Mundial se muda para o Brasil em 1941, permanecendo até o ano de 1945.

Se na Europa Gabriela Mistral deparou-se com um clima de Guerras e ditaduras, em terras brasileiras o clima político também não foi tão ameno, pois ela se instalou no Brasil durante o 2º mandato de Getúlio Vargas sob um governo autoritário do “Estado Novo”.

Assim como o período que a poetisa chilena permaneceu no México foi importante para estabelecer vínculos com intelectuais da época, o momento que ela ficou no Brasil frente ao Consulado do Chile também representou uma fase de grande relevância para a consolidação de Mistral como escritora. Aqui ela conheceu diferentes figuras como Assis Chateaubriand, Jorge de Lima, Murilo Mendes, Cecília Meireles, Henriqueta Lisboa, Gilka Machado, Mario de Andrade, entre outros. Ana Pizarro (2005, p. 9) chama a atenção para a necessidade de se analisar de maneira mais atenta esse momento, uma vez que se trata de um período representativo na trajetória intelectual da autora, em que ela esteve em evidência, atuando de forma bastante incisiva no que concerne à troca cultural entre os países da América Latina.

En el período brasileño hay un proyecto intelectual que tiene que ver con la configuración de América como unidad de las áreas hispana y lusoamericana así como continúan la proyección de su futuro individual tal como fue concebido tempranamente en términos también de vida intelectual: allí recibe noticia del

Premio Nobel, em 1945. Pero hay también un proyecto personal que se ve destruido: en este lapso se suicida su hijo en Petrópolis. (PIZARRO, 2005, p. 9).

No Brasil Mistral experienciou as situações mais diversas, como Pizarro resalta no fragmento acima, que envolvem tanto sua vida profissional como pessoal. Foi em Petrópolis que ela recebeu a notícia do Prêmio Nobel, como também foi na cidade fluminense que o seu filho adotivo, Juan Miguel, chamado carinhosamente de Yin Yin cometeu suicídio. Fato que marcou profundamente a Gabriela. Apesar desse acontecimento que contribuiu para sua ida em 1946 aos Estados Unidos, a poetisa participou ativamente do cenário cultural brasileiro, cooperando com diversos periódicos como *La Tribuna de Petrópolis*, *O jornal de Petrópolis*, *A Pequena Ilustração*, *O Jornal de Rio de Janeiro*, *A Manhã* e a revista *Diretrizes* (PIZARRO, 2005, p. 25-26). Por meio dessas publicações foi possível aproximar as culturas chilena e brasileira, criando um espaço de intercâmbio entre os dois países. Também a partir dos programas de rádio em Petrópolis e em Minas Gerais, Mistral divulgou pela primeira vez textos como “*Recados sobre Michoacán*” e “*Chile y la piedra*”, como lembra Pizarro (2005, p. 26).

Se, por um lado, o Chile começa a se fazer presente em terras brasileiras com a figura de Mistral, por outro lado, o Brasil também passa a ser difundido por ela nos diferentes países hispano-americanos, como no jornais chileno *El Mercurio* e no venezuelano *El Universal*, bem como no periódico *Boletín de la Unión Panamericana* e na revista *Sur* de Buenos Aires.

A autora de *Tala* nunca escondeu sua admiração pela cultura brasileira. Ao visitar o Rio de Janeiro, antes mesmo de assumir o cargo no Consulado chileno no Brasil, ela fez um pronunciamento em 28 de agosto de 1937 no programa radiofônico “Hora do Brasil”, em que declarou:

En el año que yo nacía, nuestra América Latina vio levantarse una nueva república en el Atlántico. De la boca de mi primera maestra, **recibí yo la leyenda de un país más real de todos en el mapa-mundi y también el más fantástico, por las excelencias de un orden casi inefable** que Dios le ha dado, en disfrute propio y en guardia para nuestra raza común. Puedo decir, sin ninguna hipérbole, que el amor del Brasil es en Chile una leche de nuestra infancia, que es una costumbre de nuestra alma, como el entender y el obrar. (MISTRAL, 1937, não paginado, grifo nosso).

Esse fragmento que se refere ao fragmento do discurso intitulado “*Saludo a Brasil*”¹, recebeu destaque em diferentes jornais brasileiros, como *A Noite*, *Jornal do Brasil*, *Jornal do Comércio*, *Diário Portuêz*, *A tarde*, entre outros. A poetisa inicia seu texto agradecendo a mensagem deixada por um grupo de mulheres na Rádio “Cruzeiro do Sul”. Desta forma,

¹ Documento presente no Arquivo mistraliano da Biblioteca Nacional do Chile. Disponível em: <<http://bncatalogo.cl/escritor/AE0013254.pdf>>. Acesso em: 22 jul. 2010.

Gabriela prossegue seu comunicado elogiando a simpatia e a recepção dada pelo povo brasileiro. É interessante observar no trecho acima a colocação feita por Mistral que também revela a imagem construída pelas nações vizinhas em relação ao Brasil. Essa visão, que está atrelada a aspectos “lendários”, “fantásticos” e “indescritíveis”, também mostra a dificuldade de se entender o Brasil dentro desse grande bloco sócio-cultural que constitui a América Latina.

É justamente a partir do contato com os diferentes grupos de intelectuais do Brasil e com a realidade desse país que Mistral passa a olhar de maneira articulada as Américas lusitana e hispânica. Prova disso, são os artigos de sua autoria publicados em diferentes periódicos, que enfatizam essa ideia de integração entre os povos latino-americanos, como também os textos de autores de outras nacionalidades que ela traz para o conhecimento do público brasileiro. Nesse sentido, o trabalho desempenhado juntamente ao Consulado fortaleceu a execução de projetos em parceria com escritores brasileiros, segundo salienta Ana Pizarro:

Pide al Ministerio de su país, a través de los oficios consulares, libros para donaciones. Son libros simples, por ejemplo los de los cursos superiores de los liceos [...] de manera que por su lengua sencilla puedan ser leídos por los estudiantes, por los obreros e incluso puedan ser útiles para los escritores. Se benefician de esto la Biblioteca Municipal de Petrópolis y la Escuela de Perfeccionamiento de Minas Gerais, en donde entrega el impulso para una Biblioteca Hispanoamericana. En el interés por el desarrollo del conocimiento sobre Hispanoamérica es apoyada por Cecilia Meireles y también por Manuel Bandeira, con quien mantiene diálogos sobre estos temas y a quien apoya en su cátedra de Literatura Hispanoamericana de la Universidad de Río de Janeiro, que el gran poeta e intelectual asumirá hasta su muerte. (PIZARRO, 2005, p. 29).

Ao considerar que o Brasil nesse período está passando por um retrocesso na área da Educação, uma vez que várias conquistas obtidas pelos “Pioneiros da Escola Nova foram derrocadas pelo o governo autoritário de Getúlio Vargas, essa atitude de Mistral em prol de uma educação “mais acessível” revela o seu comprometimento, juntamente com outros intelectuais brasileiros, no que tange às melhorias no sistema de ensino. Ainda sobre esse tema, vale a pena observar os comentários realizados pela poetisa chilena em sua crônica “*Muertos y vivos*”:

El sol y el aire de la unidad alumbran y calientan a los maestros de obra y a los obreros. Agrupados en patrullas invisibles trabajan a estas horas en bien de nosotros Camoes y Rubén Dario; Gil Vicente y José Hernández; Euclides, Martí y Rodó; Machado de Assis y García Calderón; Tristão de Athayde y Gonzalo Zaldumbide, Alfonso Reyes, Mario de Andrade y Gilberto Freyre; José Asunción y Quental; Bilac y Lugones; Vicuña Mackenna; Pablo Neruda y el manojo solar de futuristas brasileños; el puñado fermental de los contadores de la montaña y el ogro chilenos,

que enlindó allá respondiendo a la fertilidad de los novelistas brasileños de última data, admirables en el gajo como en el racimo. (MISTRAL, 2005, p. 31).

É perceptível a satisfação presente nas palavras da cronista, ao descrever essa aproximação entre os grandes nomes das literaturas de línguas portuguesa e espanhola. Para ela, a ideia de integração entre os países latino-americanos começa a partir das estantes das bibliotecas escolares. Essa iniciativa de colocar em diálogo as culturas lusitana e hispânica nas escolas brasileiras é o que Gabriela Mistral chama de “*albañilería espiritual*”. Assim, como um operário que constrói casas, as obras e seus respectivos autores seriam os responsáveis pela construção do conhecimento basilar. A literatura, desta forma, corresponderia ao grande esteio para a formação do indivíduo. O contato que a poetisa teve com outras realidades educacionais como a do México e do Chile, sem dúvida, contribuiu para ela pensar nas especificidades da situação brasileira.

Ainda no que se refere às discussões em torno da integração cultural entre o Brasil e os países hispânicos na América, cabe trazer à luz algumas observações realizadas pela autora de Tala em “*Sobre el divorcio lingüístico de nuestra América*”, publicado na revista *Sur* em julho de 1938:

Bien se dice, cuando se asegura que a los grupos humanos los separan no las religiones sino las supersticiones, y no las diferencias sino las apariencias. Brasil y nuestra América Española padecen, desde sus orígenes coloniales, esta clase de divorcio, de cortadura y desconocimiento. [...] No se ha considerado como faena profunda que es preciso emprender está es la vinculación lingüística de las mitades de la América de Sur y no le hemos dado categoría seria dentro de nuestro trabajo internacional. [...] Las relaciones culturales entre América Española y el Brasil son harto flojas y lentas y no se vitalizarán realmente mientras que el libro brasilero no cuente con el mercado decoroso entre nosotros y el libro hispanoamericano anchamente en Brasil. Y tal hecho se consumará únicamente el día en que el portugués entre en nuestras humanidades por la puerta ancha de las lenguas reconocidas como escolares y en que las Universidades brasileras posean una por una, su cátedra estable del español. (MISTRAL, 1938, passim).

Nesse texto Gabriela chama a atenção para a falta de interesse por parte das nações hispano-americanas em relação à língua portuguesa, atribuindo a essa atitude o que ela aponta como superstição. O artigo, ao tratar sobre a separação linguística entre as literaturas brasileira e hispano-americana, toca em questões bem atuais, pois ainda nos dias de hoje essa efetiva integração mostra-se bastante deficitária.

O comprometimento de Gabriela está presente tanto no seu posicionamento político quanto na sua trajetória intelectual. Ana Pizzaro (2005, p. 33) destaca um episódio de agosto de 1944, em que Mistral é convidada a participar de uma comemoração feminina em homenagem a “Poesia hispano-americana” em um dos salões literários do Rio de Janeiro

intitulado Clube das “Vitórias Régias”. Por se tratar de um encontro organizado por um grupo de “integralistas”, simpatizantes ao Fascismo, a escritora chilena decide não ir a essa comemoração.

Além da grande divergência política entre Gabriela Mistral e as “Vitórias Régias”, outro aspecto discrepante diz respeito a habilidade literária dessas mulheres, que não condiz com a preocupação da poetisa chilena, já que para ela a escrita feminina vai além de cerimônias luxuosas, como as que ocorriam nos salões do Clube das “Régias”:

Las mujeres no escribimos solemnemente como Buffon, que se ponía para el trance su chaqueta de mangas con encajes y se sentaba con toda solemnidad a su mesa de caoba.
Yo escribo sobre mis rodillas y la mesa escritorio nunca me sirvió de nada, ni en Chile, ni en París, ni en Lisboa. (MISTRAL apud CALDERÓN, 2008, p. 23).

Como revela o trecho acima, escrever para a autora de *Tala* equivale a uma relação de entrega, de contato, em que não cabe uma literatura de gabinete, distante e fria. O fato envolvendo o grupo das “Vitórias Régias” teve repercussão na imprensa, o que levou Gabriela a escrever ao Ministério chileno justificando sua postura. Ainda sobre esse acontecimento, esclarece Pizarro: “*El episodio, llamado en la correspondencia con su ministerio de las “Victorias Regias”, no pasa a mayores, pero sí da cuenta de la firmeza en la actitud de Gabriela: demócrata en lo político, exigente en lo intelectual, perfilando así a una intelectual moderna*” (PIZARRO, 2005, p. 33).

Essa preocupação de Mistral com questões sociais também pode ser observado no seu posicionamento frente às discussões em torno dos direitos das mulheres, como enfatiza Jaime Quezada:

Es interesante destacar a esta altura de los tiempos y de las circunstancias, “y en un anhelo de aportar algo de feminización a la democracia”, según su frase, lo que muestra Mistral escribía por los años treinta, pidiendo el derecho de la mujer chilena al sufragio universal, marginada ella – la mujer chilena – de ése el voto femenino: “Pertrechadas en grande, iremos a las elecciones, no en mero papel de votantes sino además de candidatas. Si votamos, pero sólo por hombres, seguiremos relegadas, sin cobrar verdadero agarre sobre el timón de mando. Nuestro Senado tendrá mujeres también, palomas entre cóndores...”. (QUEZADA, 2008, p. 9).

Considerando essa representatividade da figura pública de Gabriela Mistral, Ana Pizarro (2005) em seu livro *Gabriela Mistral: el proyecto de Lucila* chama a atenção para a maneira como a campestre, Lucila Godoy, vai construindo paulatinamente a imagem em torno dessa figura pública. Para Pizarro, Gabriela foi o grande projeto de Lucila Godoy:

Ya no se trata de la constitución de Lucila Godoy, la campesina de valle Elqui. Lo que hay es que, tempranamente - a los trece años - , Lucila comienza a construir a Gabriela, que es su gran proyecto. Gabriela es el proyecto de Lucila. Es un proyecto

que se va realizando con gran potencialidad y a a pesar de todos los obstáculos. (PIZARRO, 2005, p. 52).

Desta forma, segundo a pesquisadora chilena, torna-se importante reexaminar o período em que Gabriela Mistral esteve no Brasil, uma vez que nesse longo momento de residência em território brasileiro foi possível consolidar esse “projeto de Lucila” que correspondeu à própria figura pública de Gabriela Mistral.

Apesar do intenso diálogo que Gabriela ajudou a estabelecer entre as culturas brasileira e hispano-americana durante sua estadia no Brasil, ela deixou esse país com alguns ressentimentos, como revela a carta enviada a sua amiga Henriqueta Lisboa:

En 6½ años de Brasil – de dictadura – no vi nunca un libro mío en el comercio. Yo fui, para ciertos círculos, los oficiales, una comunista tremenda, para otros (los de R. Coelho Lisboa)... una espía inglesa. Sufrí la intervención de mi correspondencia ya varias serias cosas más y ahora sé – así, con subrayado –, que J Miguel fue lo que en Chile llaman un suicidado. Cuando se la perdido lo más amado importan poco las cosas literario-comerciales, amiga mía querida. [...] Yo nunca fui persona grata en Brasil. Brasil es Río y Sao Paulo. ¡En ambas partes tuve policía detrás de mí! Minas fue para mí otro mundo y lo recuerdo bien. Y sé que debo a Ud. el haber ido allí. (MISTRAL apud PIZARRO, 2005, p. 48).

O clima de tensão política, juntamente com a morte de Yin Yin motivou Mistral a mudar para os Estados Unidos em 1946, onde permaneceu primeiramente na Califórnia e em seguida para Santa Bárbara. No ano de 1948 exerceu a função de cônsul em Veracruz no México, momento em que ficou mais próxima de seus grandes amigos Palma Guillén e Alfonso Reyes. Após dois anos em terras mexicanas, seguiu em 1950 a Nápoles para representar o consulado do Chile. Em 1953 voltou ao continente americano, especificamente para a cidade de Nova York, onde também exerceu o cargo de cônsul. Um ano depois regressou ao Chile para receber algumas homenagens e já com a saúde bastante debilitada viajou aos Estados Unidos em 1955, onde faleceu em 1957.

A presença de Gabriela Mistral em terras brasileiras foi importante para aproximar os países de línguas hispânicas e lusitana na América, fortalecendo o diálogo cultural entre eles. Para finalizar este trabalho, vale destacar um fragmento do artigo “Pequeno elogio de Belo Horizonte” da autora de *Tala*, publicado em *O Jornal* em 29 de novembro de 1942, em que é possível observar que as imagens sobre o Brasil aparecem associadas aos conceitos de uma natureza americana idílica:

Acabo de viver dez dias na cidade bem denominada que tem o horizonte espaçoso para deleite da vista e da alma; que por ter o ar seco e agudo, me fez recordar a rabanada de vento que respiramos nos Andes, e quem, além disso, é a pátria das rosas americanas mais perfeitas que tenha colhido a minha mão de velha jardineira. Porém, não se tem somente o céu, o clima, as flores, os quais são dádivas gratuitas, senão também o que não se recebe da sorte, o que se cria voluntária e

voluntariosamente: uma cidade de quarenta e três anos feita e já perfeita.
(MISTRAL, 1942, não paginado).

Nota-se que a visão da poetisa chilena sobre Brasil está carregada de um imaginário construído em relação a essa grande nação que, sem dúvida, representa um universo a ser “redescoberto” e “revisitado”. Nesse sentido, o olhar estrangeiro pode contribuir para repensar sobre a ideia de “americanidade” e de “sentimento de pertença”, como apontou Zilá Bernd (1995), que ainda representa um grande desafio para as nações latino-americanas.

Resumen: Lucila Godoy Alcayaga (1889-1957), conocida mundialmente bajo el seudónimo de Gabriela Mistral, como se sabe, estuvo en Brasil en el año de 1937 y entre 1940 y 1945, periodo que la poetisa chilena estuvo al frente del Consulado de Chile. Ese momento correspondió a una fase de gran relevancia para la consolidación de Mistral como escritora, como señala Ana Pizarro (2005). En tierras brasileñas Gabriela pasó por situaciones diversas con respecto tanto a su vida profesional como personal. Fue en Petrópolis que ella recibió la noticia del Premio Nobel, asimismo fue en la ciudad fluminense que su hijo adoptivo Juan Miguel se suicidó. Además, en Brasil ella estrechó vínculos de amistad con diferentes personalidades brasileñas, actuando de forma muy incisiva a lo que se refiere al cambio cultural entre los países de Latinoamérica. De esta manera, este trabajo pretende destacar la participación de Gabriela Mistral en el contexto cultural brasileño, así como poner en relieve las imágenes de Brasil presentes en su producción ensayística. Así pues, serán analizados fragmentos de sus textos publicados en periódicos *cariocas* de la época.

Palabras-clave: Latinoamérica. Brasil. Gabriela Mistral.

Referencias

BERND, Zilá e CAMPOS, Maria do Carmo. *Literatura e americanidade*. Porto Alegre-RS: Editora da Universidade/UFRGS, 1995.

CALDERÓN, Alfonso. Entrevista Póstuma a Gabriela Mistral. In: MISTRAL, Gabriela. *Antología poética de Gabriela Mistral*. Selección de Alfonso Calderón. Santiago: Editorial Universitaria, 2008, p. 13-30.

GIRONA, Nuria. Introducción. In: MISTRAL, Gabriela. *Tala/Lagar*. 2. ed. Madrid: Cátedra, 2005, p. 13-32.

MISTRAL, Gabriela. El divorcio lingüístico de nuestra América. *Sur*, Buenos Aires, n. 46, p. 85-88, jul. 1938.

_____. *Gabriela Mistral y el Brasil*. Prólogo de Cecília Meireles. Santiago: LOM Editores, 2005.

_____. Pequeno elogio de Belo Horizonte. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 29 nov. 1942. Disponível em: <<http://bncatalogo.cl/escritor/AE0015944.pdf>>. Acesso em: 22 jul. 2010.

_____. Saludo a Brasil. Discurso pronunciado em 28 de ago. 1937 no Programa Radiofônico “Hora do Brasil. 3f. Disponível em: <<http://bncatalogo.cl/escritor/AE0013254.pdf>>. Acesso em: 22 jul. 2010.

OLEA, Raquel. *Apuntes para (re)visar una biografía*. Santiago: Universidad de Santiago e Chile, s/d. Disponível em: <<http://www.gabrielamistral.uchile.cl/estudiosframe.html>>. Acesso em: 25 fev. 2011.

PIZARRO, Ana. Gabriela Mistral: el proyecto de Lucila. Santiago: LOM; Embajada de Brasil en Chile, 2005.

QUEZADA, Jaime. Sentir y pensar Chile. *Patrimonio Cultural*, Santiago, v. 13, n. 46, p. 8-9, verano 2008.

Retratos teatrais de uma sociedade em transformação: Gil Vicente, o privado e o cômico

Jorge Henrique Nunes Pinto*

Resumo: Este artigo pretende estudar o lugar do teatro de Gil Vicente como elemento representativo da vida privada de Portugal dos séculos XV e XVI, transitório entre a Idade Média e o Renascimento. Discutiremos as diferentes definições e conceitos de comicidade, além das engrenagens básicas que constroem o discurso cômico vicentino. Destarte, sendo a comédia um gênero teatral pautado no cotidiano, na vida social e nos acontecimentos contemporâneos, entrecruzaremos o privado e o riso na comédia de Gil Vicente, estabelecendo, em um caráter de interdependência, como o comediógrafo se vale da vida particular dos cidadãos para a obtenção do elemento cômico.

Palavras-chave: Renascimento Português. Gil Vicente. Dinastia Joanina. Comicidade.

O Jogo e o Homem em Gil Vicente

Destaca-se a obra teatral de Gil Vicente à época do Renascimento português, de espontaneidade e crítica notáveis, que tão bem nos retratam a sociedade do século XVI, seus costumes, sua estratificação, seus vícios e os diversos problemas dos homens da época. Seu estilo irreverente remete-nos ao de Plauto, mormente quando vemos, em Saraiva (1995, p. 191), o reconhecimento de que “reproduz maravilhosamente a linguagem coloquial”.

A enorme variedade de temas, atitudes e gêneros que encontramos no teatro vicentino inspira-nos a estabelecer um recorte para a pesquisa deste autor que transitou entre a expressão gótica, com seus contrastes entre o espírito e a carne (percebidos, por exemplo, pelo papel do Anjo no *Auto da Alma* e pela solenidade litúrgica no *Auto de Mofina Mendes*), e o realismo acentuado, da mais acurada e competente retratação de tipos sociais (como em *Quem tem farelos* e no *Auto da Barca do Inferno*).

Acerca das origens do teatro popular em Portugal, que tem em Gil Vicente um de seus maiores representantes, faremos alguns comentários introdutórios. De acordo com Massaud Moisés (1974), remonta à encenação francesa do século XII a base do teatro que inspirou, séculos depois, o gênio artístico de Gil Vicente. Consistia, inicialmente, em uma rápida representação cênica de fragmentos bíblicos nos dias de Natal e Páscoa, especialmente, além de algumas outras datas festivas. Devido à sua natureza litúrgica, os altares das igrejas serviam como palco para a encenação, tendo-se, em seguida, transferido para o claustro e, então, para o adro. A língua utilizada nesta manifestação inicial e primitiva de teatro era, naturalmente, a latina, só posteriormente passando ao vernáculo. Como o costume cênico de

* Latinista (UERJ), mestrando em Literatura Portuguesa (UERJ) e graduando em Música – Regência (UFRJ), Música - Composição (UNIRIO) e Letras – Português/Grego (UERJ).

origem religiosa se difundiu, a própria população passou a montar seus espetáculos particulares, inserindo, assim, o elemento profano no desenvolvimento do teatro e alargando as possibilidades de ambientação: do interior das igrejas para os mercados, feiras e castelos.

Certamente, afirmar-se que já havia teatro em Portugal antes de Gil Vicente não é possível, uma vez que não há documentos comprobatórios destas manifestações. À parte das pequenas representações satíricas, cavaleirescas, religiosas ou burlescas antes realizadas, Gil Vicente exerceu seu pioneirismo artístico e consagrou seu teatro popular, cuja tradição de escrita em versos só seria contestada anos depois pelo cultor da prosa teatral Antônio José da Silva, o Judeu, estabelecendo, com seus autos e farsas, uma tradição teatral para Portugal. Com habilidade artística para acarretar, nos períodos posteriores, inúmeras tendências e correntes de classificação de suas obras¹, Gil Vicente não nos deixou dados consistentes de sua biografia e, pela natureza dúbia de sua obra, a confirmação de sua adesão ao humanismo ou à manutenção dos valores medievais não está livre de controvérsias, mormente devido à insuficiência crítica de que a periodização tradicional da Literatura padece, conforme nos lembra Moisés (op. cit., p. 39-40).

Embora suas peças fossem encenadas nos serões do Rei de Portugal de modo a servir como entretenimento aristocrático, sua construção se dava através de uma forte tendência primitiva e popular. A prática cênica era baseada no elemento improvisado, ou seja, a espontaneidade dos atores viabilizava-se por uma obra cujos limites e rédeas não eram demasiadamente estreitados por uma marcação teatral rica. As condições de encenação, ainda, são mais um elemento a se considerar na hora de explicar o papel do improvisado no teatro vicentino: cenário simples, por vezes ausente, montado no salão de festas do paço real (espaço lúdico), contando apenas como componentes uma cadeira e uma cortina.

Com a aproximação formal e ética entre a cultura eclesiástica e a cultura popular, conforme Maleval (1992, p. 102), motivada pela centralização do poder nas mãos do rei, cuja corte passa, então, junto com os mosteiros e rivalizando com eles, a produzir cultura, a literatura laica tem por cultores, entre outros, os plebeus enobrecidos pelo estudo. Com o poder do conhecimento se afastando dos domínios clericais, no ambiente de euforia iniciado pela conquista de Ceuta em 1415 e o posterior avanço das navegações, o Humanismo pressupõe que o sujeito, para exercer sua humanidade, estude a poética, a retórica, a ética e a

¹ Saraiva, op. cit., estabelece cinco gêneros principais da obra vicentina, a saber: “os *mistérios*, que punham em cena (...) a vida de Cristo”; as *moralidades*; “os *milagres*, que apresentavam situações dramáticas das vidas dos santos”; as *farsas* e as *sotties*.

política. Neste contexto, o estudo e o conhecimento do latim, cujos autores clássicos são a base para estas quatro ciências de formação, são de vital importância.

Desta forma, dificilmente poderíamos incluir no chamado Humanismo artistas com domínio duvidoso da língua de Cícero, de modo que a controvérsia entre os especialistas acerca dos estudos romanos de Gil Vicente põe em igual controvérsia sua inclusão no Humanismo quinhentista². Segundo Saraiva (op. cit., p. 167) “o seu teatro talvez pudesse considerar-se como um resumo da concepção medieval da vida”, mas “sob um invólucro ainda medieval, anunciam a desagregação do sistema de crenças e valores medievais”.

Contudo, não devemos nos esquecer de que o Renascimento é uma época da História que sempre foi objeto de conflitos de interpretação. O seu diálogo com a Idade Média não é absolutamente decifrável nem indubitável, por vezes tornando-se improdutiva a tarefa de optar entre a caracterização de um rompimento contrastante ou de uma continuidade inovadora.

Podemos dizer que o jogo, à época do Renascimento, se não assumiu um papel tão marcante e inegavelmente presente na vida cotidiana do povo como à época da República e do Império Romanos, ao menos é digno de nota e estudo, sendo um erro não considerar que, apesar da intelectualidade e da seriedade que marcaram a virada da Idade Média, “no entanto é uma atitude lúdica que caracteriza toda a atmosfera espiritual do Renascimento”. No que tange à literatura, “O ciclo do *Amadis da Gália* reduz a aventura heróica a pura farsa, ao passo que Cervantes continua sendo até hoje o grande mágico do riso e das lágrimas” (HUIZINGA, 2004, p. 201-202).

É lícito, contudo, lembrar que, independentemente da escolha do período em que melhor se insere o teatro de Gil Vicente, algumas características desenvolvidas no Renascimento já encontravam suas raízes na Idade Média, o que corrobora nossa hipótese de que, qualquer que seja o caminho da análise, as características básicas serão semelhantes. Preferimos, dada a natureza limitadora da periodização tradicional, afrouxar as marcações temporais destes momentos e analisá-los sob o aspecto da mudança profunda que se estabeleceu no pensamento ocidental e que possibilitou o renascer artístico de que tanto nos falam os livros de História³.

Desta forma, reconhecemos que, a partir do ano mil, os documentos escritos acerca do cotidiano familiar tornam-se progressivamente mais abundantes e encontram, ao fim da

² Cf. Spínola (1945); Ramalho (1969) e Reckert (1983).

³ Cf. p. ex. Duby (2009), ps. 528-551.

primeira metade do século XIV, um limiar em que, então suficientemente menos raros, possibilitam conceber a vida privada do século em questão e dos subseqüentes. Além disso, por volta deste mesmo limite histórico (1350), contemporâneo à epidemia de peste negra, percebemos uma modificação profunda no pensamento que impulsionou o homem a uma reflexão lúcida acerca do mundo a seu redor. Evidenciamos que, a partir desta época, produziu-se abundantemente arte de cunho realista, expressa por uma profunda tendência de transcrever e inscrever o real na obra.

Convém retratar, nesta perspectiva, que o teatro de Gil Vicente é um teatro de sátira social, em que não há espaço para o individualismo de uma personagem, mas, ao contrário, para uma representação de um tipo social cujas ações derivam necessariamente da “lógica de sua condição”, como diz Saraiva (op. cit., p. 176), “personificações de conceitos e de instituições, e ainda entes sobrenaturais, como o Diabo e os anjos”.

A obra escolhida, *Comédia do Viúvo*, foi classificada por Saraiva como um auto cavaleiresco ao lado de *Amadis de Gaula*, explicando-os como “encenações de episódios de romances cavaleirescos, no seu tempo em grande voga na Corte”. Acerca do “reconhecimento de personagens aristocráticas antes desconhecidas como tal”, o autor comenta que viabilizou “um casamento de amor até então impossibilitado pela aparente condição viloa de tais personagens” (Ibidem, p. 174-175).

Tendo já em mente que a obra de Gil Vicente nos revela um retrato do português rústico, com expressões e léxico tipicamente populares, explicitamos agora que a abrangência de sua expressividade lingüística alcança também o bilingüismo, em uma época em que eram “castelhanas todas as esposas dos reis de Portugal” (Ibidem, p. 170). Assim como dois dos maiores expoentes da literatura portuguesa renascentista, Camões e Sá de Miranda, Gil Vicente utilizou-se também do castelhano na composição de suas obras, mesmo porque sua escola artística remonta a Juan del Encina (1468-1529) e porque seu início documentado na vida artística, conforme Moisés (op. cit., p. 51), situa-se a 7 de junho de 1502, quando nasceu o filho de D. Manuel e de D. Maria de Castela, filha dos reis católicos, e Gil Vicente declamou, em castelhano, o *Auto da Visitação*. Entre outras obras compostas utilizando a língua vizinha, citamos aquela que no presente trabalho pretendemos analisar: *Comédia do Viúvo*.

No que se refere à união matrimonial na Europa dos séculos XV e XVI, à época de Gil Vicente, contaremos com o ensaio de King (1991). Se por um lado, tal como ocorria em Roma, o casamento funcionava como uma instituição regida pela concessão do dote, por

outro, na sociedade vicentina, havia a recomendação de punição severa para o filho ou a filha que não aceitasse a escolha do pai, tendo sido documentados casos de agressão e isolamento como conseqüências à desobediência.

Embora possamos entender o casamento renascentista como baseado em motivações mercenárias, não devemos ignorar as documentações de Frei Cherubino, von Nettesheim e Alberti, que situam entre os componentes do bom matrimônio, além da perpetuação, o afeto, o companheirismo e a confiança. Desde o final da Idade Média, portanto, começa a estruturar-se o modelo do casal romântico vigente no século XX.

Reconhecemos, na *Comédia do Viúvo*, a presença da voz medieval trovadoresca de servilismo e vassalagem através do príncipe Rosvel, que renuncia a sua identidade nobre para trabalhar na casa do viúvo e se aproximar de suas filhas: “Yo bien tiengo de servir / En ganado y em sembrada” (VICENTE, 1971, p. 105). Confessa, pelas duas donzelas, amar o sofrimento e não procurar o descanso e o sossego na vida, pedindo: “hacedme vueso porquero, que es menor.” (Ibidem, p. 113).

O amor matrimonial está também presente na devoção do viúvo à mulher falecida, claro durante a longa fala inicial da peça, em que ele, solitário, lamenta a morte da esposa: “Ay de mi alma penada” (Ibidem, p. 89).

Tendo em mente que o presente trabalho consiste em uma síntese de um dos objetos que estão sendo por nós pesquisados no Mestrado, temos a pretensão de analisar as personagens da peça de Gil Vicente através dos retratos sociais que representam, não para reduzir a inventividade e o gênio artístico limitando-as a meras representações do homem real, mas para reconhecer o diálogo da obra com o tempo e o espaço em que foi produzida. Desta forma, analisaremos a figura do viúvo não só pelo papel de homem apaixonado e sofredor que representa, já descrito acima, mas como responsável pelo futuro das filhas no que diz respeito ao casamento. É este pai que, com autoridade para escolher o pretendente e punir por desobediência, anuncia:

porque dejo concertado
para Paula un casamiento
muy real:
y aun Melicia esta semana
le espero de dar marido. (Ibidem, p. 118).

King nos diz que “O homem do Renascimento tem muitos rostos perfeitamente distintos” e, mais adiante, que “Um homem pode ser príncipe ou guerreiro, artista ou humanista [...]” e que a mulher pode ser “mãe, filha ou viúva; virgem ou prostituta, santa ou

bruxa” (KING, op. cit., p. 193). Reconhecemos perfeitamente a posição casta e submissa das honrosas filhas do viúvo, bem como a sua posição de autoridade paterna, conselheiro e guia que assim se dirige às suas filhas: “Lo que mas desasegura / mi holgura, / temer daño que se os siga” e, mais à frente, “acuértese os la honestidade / y caridad / de vuestra madre defunta” (VICENTE, op. cit., p. 92).

Como última faceta a ser analisada do viúvo, temos a sua profissão: mercador. Para tanto, utilizaremos o ensaio de Alberto Tenenti (1991), que discorre sobre, entre outros assuntos, a tradição historiográfica da teologia que insere o mercador num eterno e insolúvel conflito entre o material e o espiritual, ou seja, entre a ambição do enriquecimento e o receio do castigo divino *post mortem*. Embora não haja consenso, é possível que houvesse, à época do Renascimento, uma concomitância de sentimentos que permitiam aos mercadores e banqueiros não se distanciarem nem da fé católica nem do senso de comerciante que mantinha suas empresas em crescimento. “Os mercadores são acima de tudo burgueses interessados nos seus negócios e no êxito da sua família” (TENENTI, op. cit., p. 152).

Contrariando, portanto, a historiografia teológica e corroborando a visão de Tenenti, temos o viúvo, um mercador, a relacionar-se em perfeita comunhão com a Igreja sob a forma do frade. “Padre, quedo consolado”, assim foi recebido o conselho:

Vuestras hijas consolad
com gracia muy amorosa
vos, hermanas, descansad;
á Dios os encomendad,
y á La Virgen gloriosa. (VICENTE, op. cit., p. 91).

Breves considerações sobre a comicidade

O filósofo francês Henri Bergson (1987) estabeleceu quatro principais possibilidades de obtenção da comicidade, que possivelmente englobam a estruturação dos elementos cômicos da maioria das comédias produzidas no Ocidente desde Menandro e Plauto, de modo a sintetizar e explicar como e por que o ser humano ri:

a) A comicidade das formas, dos gestos e movimentos, que “já não é mais a vida, mas automatismo instalado na vida e imitando a vida” (BERGSON, op. cit., p. 25), perceptível quando, por exemplo, uma determinada atitude corporal se torna tão recorrente a ponto de ser possível imitá-la. Esta atitude está, certamente, desprendida de nossa verdadeira personalidade, pois é o automatismo do gesto – o “mecanicamente uniforme” – que é passível de imitação e, portanto, de riso.

Ampliando este conceito, chegamos ao cerne do funcionamento da sociedade que, assim como o indivíduo e a própria natureza, apresenta seus disfarces e seu inevitável aspecto risível. Quando Bergson trata das vestes inertes de que se utilizam os seres humanos, objetiva enfocar a aparência de rigidez que gera o cômico. Agora, aplicaremos o mesmo preceito à sociedade, percebendo a artificialidade e a inércia de seus elementos fixos – tais como as solenidades culturalmente definidas e, portanto, repetitivas e automatizadas - que possivelmente trarão o riso. Para esclarecermos melhor a questão, recorreremos às palavras do próprio filósofo, quando diz que “para uma cerimônia tornar-se cômica, basta que nossa atenção se concentre no que ela tem de cerimonioso, e esqueçamos sua matéria, como dizem os filósofos, para só pensar na forma” (Ibidem, p. 30).

Dentro das celebrações sociais, mesmo as mais conceituadas e sérias, encontraremos figuras específicas agindo de modo automatizado e extremamente limitado, como marionetes. É assim que se poderia apresentar a figura de um padre celebrando um casamento, bem como os noivos cumprindo seu papel já previamente confeccionado e definido pela própria tradição cultural e todos os demais aspectos, personagens e circunstâncias que se fazem necessárias para estabelecer um autêntico casamento. Estudar a comicidade do casamento nas três peças distintas constitui, portanto, um de nossos pontos de estudo.

Acerca de outro ponto importante para a definição da comicidade de movimentos e gestos, mas certamente ainda derivado da noção primária de automatismo, encontramos a superposição da materialidade do corpo à vitalidade da alma. Não raro é o efeito cômico obtido através da intercalação de um momento de profunda reflexão de dada personagem de comédia e a hilaridade de um acidente de natureza física, como um acesso de tosse. Vemos a monotonia do material interrompendo a flexibilidade móvel da ação da mente humana e causando o riso.

Desta superposição retiramos uma das notáveis diferenças entre a tragédia e a comédia, sabendo que, naquela, o autor mantinha o foco de atenção do leitor nos pontos superiores dos seus heróis, jamais na materialidade e na rigidez do corpo essencialmente cômico. Reconhecer, portanto, nas comédias de Vicente o papel do material na produção da comicidade constitui outro de nossos problemas a serem discutidos.

b) Acerca da comicidade das palavras, distinguindo inicialmente o riso que “a linguagem exprime e o que ela cria” (Ibidem, p. 57), Bergson explicita o que a categoriza, no primeiro caso, como uma mensagem cuja comicidade independe da língua em questão, podendo ser livremente traduzida, e, no segundo caso, como um organismo cuja comicidade é

interior, inerente e estrutural, pois é devido à escolha de palavras e à organização da frase que se obtém o elemento cômico. Neste, a linguagem se torna engraçada por si mesma, desviada e deformada por sua natureza e não é utilizada, como naquele primeiro caso, como um veículo para demonstrar a comicidade de pessoas ou situações. Justamente por este caráter inerente da comicidade das palavras, acontece a impossibilidade de verter o jogo lexical para outra língua, pois os manejos risíveis de palavras são particulares e únicos para cada idioma.

Quando se refere maldosamente à esposa, o compadre, em uma cômica passagem de “A Comédia do Viúvo”, de Gil Vicente, que bem se enquadra no esquema de riso por estrutura de frase, diz que:

Yo na la puedo trocar,
yo no la puedo vender,
yo no la puedo amansar,
yo no la puedo dejar,
yo no la puedo esconder:
(VICENTE, op. cit., p. 98).

c) A comicidade de caráter é o primeiro ponto de análise, e talvez o mais importante, da teoria bergsoniana, uma vez que “o riso tem uma significação e um alcance sociais, que o cômico exprime antes de tudo certa inadaptação particular da pessoa à sociedade, e que afinal só o homem é cômico” (BERGSON, op. cit., p. 71). Neste ponto de seu discurso, Bergson restringe todas as subdivisões anteriores da comicidade a sutis expressões de humor, arduamente separadas da vasta amplitude da comicidade de caráter.

Como nos demais casos, é a rigidez que desperta o riso através do isolamento em que insere a personagem humorística. Isto se dá menos através da imoralidade que da insociabilidade, ou seja, uma personagem pode ter um caráter absolutamente consoante à moral de sua época e, enrijecida esta característica por meio de artifícios risíveis, tornar-se-á cômico. O caráter é cômico por natureza, uma vez que representa “o que há de já feito em nossa pessoa”, ou seja, “capaz de funcionar automaticamente” (Ibidem, p. 78). Mais adiante, ensina-nos que “A comédia pinta caracteres com que deparamos antes [...] Ela assinala semelhanças. Tem por alvo expor tipos diante de nós” (Ibidem, p. 85).

Finda esta muito resumida explanação acerca da teoria de Bergson sobre o riso (que não pôde englobar o comentário sobre a quarta forma de comicidade: as situações), passaríamos agora a tratar, como complemento e extensão, da obra do filólogo soviético Vladimir Propp (1992), mas, devido a curta extensão desta proposta, adiaremos o estudo de sua estimulante contribuição, bem como a reflexão mais profunda sobre a teoria bergsoniana da comicidade.

Considerações Finais

Esperamos ter alcançado o objetivo de demonstrar, na primeira parte deste trabalho, como a comédia de Gil Vicente, por uma tradição proveniente da Comédia Nova dos gregos, que por sua vez se opôs à Comédia Antiga de Aristófanes, enfoca principalmente a vida privada. Para tanto, propusemos um estudo da representação da vida interna dos indivíduos portugueses em fins da Idade Média e começo do Renascimento, bem como os ecos destes distintos modos de viver e pensar na obra teatral, uma pesquisa ainda em andamento que será plenamente desenvolvida e concluída quando confeccionada e defendida a dissertação de Mestrado.

A teoria da comicidade de Bergson, por fim, nos apresenta uma eficaz análise da criação do riso e das estratégias utilizadas por diversos autores cômicos para fazer de palavras, situações, movimentos e caracteres engraçados, sob um ponto de vista genérico, que se aplica ao gênero como um todo, desde os mais antigos exemplos de Menandro e Plauto, o qual será também objeto de pesquisa da dissertação, até a atualidade, passando, evidentemente, por Gil Vicente.

Desta forma, através da junção do entendimento entre a representação da vida privada e a estruturação da comicidade, esperamos obter dados mais conclusivos acerca da interdependência, ou ao menos da mútua influência, entre elas, para que a comédia, a partir de Vicente, seja compreendida sob este duplo foco de análise.

Abstract: This essay aims to study how Gil Vicente's comedies represent private life during the 15th-16th centuries, at the end of Middle Ages and the beginning of Renaissance. Considering the different definitions and concept of comicality, we intend to discuss Vicente's processes for obtaining it. The basis of every comedy comes from social life, contemporary events and social contracts and hence our final purpose is to study comicality and private as interdependent elements used by Vicente.

Keywords: Portuguese Renaissance. Gil Vicente. House of Avis. Comicality.

Referências

ARIÈS, P. e CHARTIER, R. (Org.). *História da vida privada*. T. 3: da renascença ao século das luzes. Trad: Hildegard Feist. 6^a Reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

BERGSON, H. *O Riso*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1987.

BRITO, I. M. *O Mistério de Amadis: faces do herói cavaleiro*. Dissertação de Mestrado em Letras e Novela de Cavalaria. Niterói: UFF, 1993.

_____. Estruturas Narrativas do Jogo Teatral. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, 5. *Anais...* 2008.

DUBY, G. (Org.). *História da vida privada*. T. 2: da Europa feudal à renascença. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

FERREIRA, V. M. *Os autos da Barca do Inferno, da Barca do Motor Fora da Borda e da Compadecida sob a Óptica da Moralidade*. Dissertação (Mestrado em Letras). Rio de Janeiro: UERJ, 2008.

FREIRE, A. B. *Vida e obras de Gil Vicente: trovador, mestre da balança*. Porto: Tip. da Empresa Literária e Tipográfica: 1919.

HUIZINGA, J. *Homo Ludens*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004.

KING, M. A mulher renascentista. In: GARIN, Eugenio (Org.). *O homem renascentista*. Lisboa: Editorial Presença, 1991.

MALEVAL, M. A. T. (Org.). *Atualizações da Idade Média*. Rio de Janeiro: Ágora da Ilha, 2000.

_____. Gil Vicente. In: MOISÉS, Massaud (Org.). *A Literatura Portuguesa em perspectiva*. Trovadorismo/Humanismo. São Paulo: Atlas, 1992. v. 1.

MOISÉS, M. *A Literatura Portuguesa*. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 1974.

OLIVEIRA, C. *Súmulas de Literatura Portuguesa*. São Paulo: Gráfica Biblos Editora, s/d.

PACHECO, N. B. *A Linguagem em Plauto, Camões e Abelaira: uma análise das falas de personagens e da estrutura dramática*. Dissertação (Mestrado em Letras). Rio de Janeiro: UERJ, 2008.

PROPP, V. I. *Comicidade e riso*. São Paulo: Editora Ática, 1992.

RAMALHO, A. C. *Algumas observações sobre o latim de Gil Vicente*. In: ESTUDOS sobre a época do Renascimento. Coimbra: 1969.

RECKERT, S. *Espírito e Letra de Gil Vicente*. Lisboa: 1983.

SARAIVA, A. J.; LOPES, O. *História da Literatura Portuguesa*. Porto: Porto Editora, 1955.

SARAIVA, J. H. *História concisa de Portugal*. Lisboa: Gráfica Europam, 1989.

SPÍNOLA, F. E. T. *As idéias políticas de Gil Vicente*. Lisboa: 1945.

STAIGER, E. Estilo dramático: a tensão. In: _____. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1972.

TENENTI, A. O mercador e o banqueiro. In: GARIN, Eugenio (Org.). *O homem renascentista*. Lisboa: Editorial Presença, 1991.

VICENTE, G. *Obras completas*. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1971. v. 3.

As mudanças culturais em cada geração

Juliana Patrícia Bortolini*

Resumo: A cultura é definida como tudo aquilo que é produzido a partir da inteligência humana. A cultura está presente desde os povos primitivos em seus costumes, leis, religião, em suas artes, ciências, crenças, mitos, valores morais. Através da cultura nos adaptamos às condições de existência transformando assim nossa realidade. Cada cultura deve respeitar o conjunto cultural das demais culturas, sendo um modo de vida particular de cada povo. Nos nossos dias, há um grande desinteresse por parte dos jovens, em cultivar estas tradições, este conjunto cultural. Percebe-se que os pais já não conseguem fazer com que os filhos mantenham sua cultura viva. É através da cultura que conhecemos as gerações passadas, suas crenças, sua forma de vida na sociedade, suas necessidades e principais fatos históricos ocorridos naquela época. Isso pode ser confirmado com as palavras de Debord (1997 p.119): A cultura é a esfera geral do conhecimento e das representações do vivido, na sociedade histórica dividida em classes... Ou seja, as diferentes formas de convívio entre os seres humanos na sociedade. Assim, percebe-se que com essas mudanças ocorridas em cada cultura, criam-se novos hábitos, novos valores, novos comportamentos para que determinado grupo viva em sociedade.

Palavras-chave: A Cultura. As mudanças de cada cultura. Gerações.

O processo de mudança cultural é um fenômeno que se produz intensamente nas sociedades atuais, sendo estas tendências multiculturais, motivo este, o ritmo acelerado que as pessoas vivem nos dias de hoje, e dos convívios externos que estão sujeitas.

Cultura é definida como tudo aquilo que é produzido a partir da inteligência humana. A cultura está presente desde os povos primitivos em seus costumes, leis, religião, em suas artes, ciências, crenças, mitos, valores morais. Através da cultura nos adaptamos às condições de existência transformando assim nossa realidade. As gerações mais antigas passavam seus saberes, suas crenças, seus costumes, seus hábitos para as próximas gerações, ou seja, não se deixava morrer a cultura do povo, e do grupo em que estava inserido na sociedade.

Sendo assim, Pinto (1986, p. 06) define a cultura como um “conjunto complexo que inclui conhecimentos, crenças, arte moral, leis, costumes e quaisquer capacidades e hábitos adquiridos pelo homem como membro da sociedade”.

O homem possui a capacidade de criar, e de produzir para viver em sociedade, acreditando que para viver em grupo deva haver regras, leis, costumes entre outros já citados anteriormente. Portanto na cultura em que um determinado grupo esteja inserido deva haver este conjunto cultural.

Qualquer que seja a cultura sempre está em permanente mudança, ao ser passado de geração para geração muito se deixa morrer desta cultura, na maioria das vezes não são

* Bolsista de Iniciação Científica, projeto: Produção artística regional: um olhar sobre a região das águas e pedras preciosas – URI - Campus de Frederico Westphalen. Aluna da graduação – Letras Inglês e respectivas Literaturas – URI - Campus de Frederico Westphalen.

passados “a risca” estes costumes, crenças, saberes. Citamos como exemplo, o saber artístico que antigamente era tido como um dote, a menina que soubesse ou herdasse da mãe o “saber” fabricar e produzir artesanatos, culinária e vestuários do grupo em que estava vivendo, para que assim pudesse passar para suas próximas gerações, mantendo viva sua cultura.

Hoje com todas as mudanças ocorridas, com a aceleração dos meios de comunicação, as gerações atuais devem estar sempre em permanente mudança, ou seja, de acordo com essas mudanças. A preocupação da família é ver o filho (a), cursando uma faculdade para futuramente conseguir um bom emprego, uma boa renda até mesmo ser bem sucedido na sociedade.

Esse é um exemplo que ocorre nas culturas, já não se pensa em passar os dotes culinários, os dotes artísticos para os filhos (a), e sim proporcionar uma melhor condição de vida social e prepará-lo para enfrentar a vida. Cada cultura deve respeitar o conjunto cultural das demais culturas, sendo um modo de vida particular de cada povo.

Lull (1995, p. 92) ressalta que:

...La cultura es una compleja y dinámica ecología de personas, cosas, cosmovisiones, actividades y escenarios que fundamentalmente permanece estable, pero que también va cambiando en virtud de la comunicación de rutina y la interacción social.

Segundo Smith (1962, p. 37) a cultura é uma soma de forças espirituais de saber e de poder humanos de atividades mentais [...] a cultura é criada e mantida pelo indivíduo e simultaneamente pela sociedade.

Entretanto, o homem e a cultura estão indissolúvelmente ligados: só há cultura através do homem, e o homem só existe pela cultura. A cultura é constituída de vários elementos, destacando entre eles, os mitos, as relações de produção e troca de bens, as artes, artesanato, tecnologias, entre outras.

É através da cultura que conhecemos as gerações passadas, suas crenças, sua forma de vida na sociedade, suas necessidades e principais fatos históricos ocorridos naquela época. Isso pode ser confirmado com as palavras de Debord (1997, p. 119): A cultura é a esfera geral do conhecimento e das representações do vivido, na sociedade histórica dividida em classes [...], Ou seja, as diferentes formas de convívio entre os seres humanos na sociedade.

Cada “grupo” tem a sua “cultura” específica (WALLERSTEIN apud FEATHERSTONE, 1994, p. 41), ou seja, tentam manter viva sua herança cultural, suas vivências em grupos. Através da cultura nos adaptamos às condições de existência

transformando assim nossa realidade. As gerações passadas transmitiam estes saberes culturais às novas gerações não se deixando morrer a cultura do povo, da sociedade.

A sociedade daquela época cobrava das mulheres que passasse todos os conhecimentos para as próprias gerações, não deixando morrer as tradições e saberes do grupo em que estava inserido, ou seja, cada cultura tinha a responsabilidade de não deixar morrer suas origens, crenças e saberes. E foi através desta troca de conhecimentos e de experiências que muitas culturas antigas ainda são cultivadas nos dias de hoje, podendo ser lembrada e vivida.

As lendas que tem origem das gerações passadas, dos povos mais antigos, hoje ainda em alguns lugares são lembradas e contadas por muitas pessoas, pode-se afirmar, portanto que só é lembrada por que foi passada de geração para geração.

Ana Carolina Escosteguy, em seu texto faz uso de estudos para mostrar que este costume, aspectos culturais, realmente devem ser seguido, pois, a cultura é a vivência do indivíduo na sociedade, seus costumes onde através dela pode-se conservar muitos saberes e experiências vividas por seus indivíduos. Percebe-se é muito importante preservar os conhecimentos que lhes foram passados.

Assim como possuímos a capacidade de lembrar-se de algo, temos a capacidade de esquecer, sendo assim, devemos trazer para a história de nossos dias tradições culturais (DIEHL, 2002, p. 115), vividas e seguidas por gerações passadas.

Embora todas as pessoas compartilhem com as demais de algumas características, há pessoas que compartilham de outras características somente com algumas pessoas, e todas as pessoas possuem características que não compartilham com ninguém. Segundo Wallerstein apud Featherstone com relação a descrição acima cada pessoa pode ser descrita de três maneiras: as características universais da espécie, o conjunto de características que definem essa pessoa como membro de uma série de grupos, as características idiossincráticas dessa mesma pessoa.

Portanto quando falamos de características que não são nem universais nem idiossincráticas, estamos falando de cultura, termo designado para descrever o conjunto de tais características, desses comportamentos, desses valores ou dessas crenças (WALLERSTEIN apud FEATHERSTONE, 1994, p. 41).

Nos nossos dias, há um grande desinteresse por parte dos jovens, em cultivar estas tradições, este conjunto cultural. Percebe-se que os pais já não conseguem fazer com que os filhos mantenham sua cultura viva. Com tanta tecnologia e aceleração da mídia, os meios de

comunicação em grande maioria estão ganhando mais tempo dos jovens do que os próprios pais.

Para argumenta melhor este estudo destaca-se:

[...] A cultura não é uma entidade monolítica ou homogênea, mas ao contrário, manifesta-se de maneira diferenciada em qualquer formação social ou época histórica.

A cultura não significa simplesmente sabedoria recebida ou experiência passiva, mas um grande número de intervenções ativas- expressas mais notavelmente através do discurso e da representação- que podem tanto mudar a história quanto transmitir o passado. (AGGER apud ESCOSTEGUY, p. 157).

Através destas diferenças podemos reconhecer a cultura de cada povo, conhecer sua história, seu passado e seu presente. Quando recebessem de nossas gerações passadas estes conhecimentos, não basta somente recebê-los e deixá-los guardados devemos por em pratica no nosso dia a dia tanto na família quanto na sociedade, para que assim outras culturas possam conhecer um pouco da sua história e relembrar o passado das demais gerações que tentaram levar sua cultura viva até nossos dias.

Independentemente da classe social, todos fazem parte de uma determinada cultura, pois, a cultura é uma forma de distinguir um grupo dos demais, ela representa tudo àquilo que é compartilhada dentro de um grupo por seus membros.

Quer dizer, o comportamento ou as preferências de valores, como for que se define a cultura, é, naturalmente, um fenômeno que vai evoluindo, mesmo se tratando de um fenômeno que evolui lentamente, pelo menos em relação a certas características (digamos, os hábitos alimentares) (WALLERSTEIN apud FEATHERSTONE, 1994, p. 44).

Todavia, as pessoas que vivem em diferentes partes do mundo, que vivem em épocas diferentes, podendo ainda vivem em comunidades de religiões diferentes, possuem seus comportamentos diferenciados das outras, isso pode ser visto claramente no convívio em sociedade.

Um exemplo é a cultura do Rio Grande do Sul, que predominantemente faz uso de vestimentas gaúchas para manter viva o tradicionalismo regional, seus costumes, sua alimentação (o churrasco) e sua bebida (o chimarrão), entre outras características. A cultura dos catarinenses possui outras características, outras tradições e costumes.

Valores são crenças e conceitos básicos numa organização. Eles formam o coração da cultura (DEAL, KENNEDY apud FREITAS, 1991, p. 14). Hoje já não há interesse das gerações ao tentar passar esses valores, crenças, deixavam perder algo desta época, onde hoje são poucos características destas culturas que encontramos. Isso decorre das mudanças culturais já citadas, que de acordo com a época, com o grupo que está inserido tudo se

modifica. Porém, devemos tentar manter um pouco destas culturas vivas na cultura em que estamos inseridos.

Acredita-se que muito destes valores importantes já se perdeu nesta transição de uma cultura para outra.

Do ponto de vista da mudança cultural Solberg apud Freitas (1991, p. 25) vê uma demonstração de que a cultura pode ser mudada, alterando comportamentos e atitudes, desenvolvendo uma nova visão de mundo.

Assim, percebe-se que com essas mudanças ocorridas em cada cultura, criam-se novos hábitos, novos valores, novos comportamentos para que determinado grupo viva em sociedade. São estas mudanças que determinam a cultura, decorrendo da época, da sociedade e da geração. Nenhuma destas mudanças está inadequada para a sociedade, porém, cada uma foi determinada por um grupo em determinada época.

Á medida que as pessoas convivem através do tempo, elas trazem ou criam certas expectativas a respeito de seus comportamentos. Toda cultura tem maneiras de fazer coisas, as quais o autor denomina “normas”, que influenciam seus membros, ou seja, todo o comportamento que é esperado, aceito ou apoiado pelo grupo, esteja tal comportamento fixado formalmente ou não. Assim, a norma é o comportamento sancionado, através do qual as pessoas são recompensadas ou punidas, confrontadas ou encorajadas, ou postas em ostracismo quando violam as normas. (ALLEN apud FREITAS, 1991, p. 33).

Conclui-se que, quando inserido em uma determinada cultura, os membros devem seguir os costumes, valores, saberes, regras, entre outros fatores determinantes. E que ninguém pode, contudo, negar a possibilidade dum verdadeiro declínio da cultura. Os elementos culturais podem desaparecer (SMITH, 1962), ou passar por mudanças, decorrentes da época, e do meio em que está inserida e ainda das gerações que usufruem desta cultura.

Abstract: The Culture is defined as everything that is produced from human intelligence. The culture is present from the primitive people in their customs, laws, religion, their arts, science, beliefs, myths, moral values. Through culture we adapt to the conditions of existence thus transforming our reality. Each culture must respect the cultural whole from other cultures, being a particular way of life of each people. Nowadays, there are a lack of interest by young people, to cultivate these traditions, the cultural whole. It is perceived that parents can no longer make the children keep their culture alive. It is through culture that we know the past generations, their beliefs, their way of life in society, their needs and major historical events of that time. This can be confirmed with the words of Debord (1997 p.119): The culture is the general sphere of knowledge and representations of the lived, the historical society divided into classes ... That is, the different forms of interaction between human beings in society. Thus, it is clear that with these changes in every culture, create new habits, new values, new behaviors for that particular group living in society.

Keywords: The culture. The changes in each culture. Generations.

Referências

CENTRO de Excelencia de Cultura África Brasil. Portal Orixás. Disponível em: <<http://www.orixas.org.br/index.php?>>. Acesso em: 28 dez. 2010.

CULTURA Popular. Disponível em: <<http://www.brasilecola.com/cultura/cultura-popular.htm>>. Acesso em: 28 dez. 2010.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DIEHL, Astor Antonio. *A cultura historiográfica: memória, identidade e representação*. Bauru, SP: EDUSC, 2002.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina 2001: *Cartografias dos estudos culturais: uma versão latino-americana*. Belo Horizonte: Ed. Autêntica, 2001.

FEATHERSTONE, Mike. *Cultura global: nacionalismo, globalização e modernidade*. 1990.

FERREIRO, Emilia. *Cultura escrita e educação: conversas de Emilia*. Tradução Ernani Rosa-Porto Alegre: ARTMED Editora, 2001.

FREITAS, Maria Ester de. *Cultura organizacional: formação, tipologias e impactos*. São Paulo: Makron, McGraw- Hill, 1991.

LULL, James. Cultura y poder cultural. In: LULL, James. *Medios, comunicación, cultura*. Buenos Aires: Polity Press, 1995, p. 92-118.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. Mapa noturno para explorar o novo campo/ O popular que nos interpela a partir do massivo. IN: MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. RJ.

PINTO, Virgilio Noya. *Comunicação e cultura brasileira*. 1986.

SMITH, Kay Birket. *História da cultura: origem e evolução*. 2. ed., 1965.

O espaço da fronteira nos processos discursivo-identitários

Maria Thereza Veloso*

Resumo: Sob a ótica da Análise de Discurso (AD) de linha francesa, tecem-se, neste trabalho, considerações sobre a fronteira como um território espacial, temporal e cultural relevante na construção identitária do sujeito discursivo. Tomando-se para análise o conto *A fronteira*, do contista missioneiro Clemar Dias, buscaram-se nele pistas da força do discurso fundador na definição do lugar discursivo ocupado pelo sujeito na formação discursiva da fronteira (FDF), lugar ao mesmo tempo de bifurcação e de mescla dos fios linguístico-idiomáticos formadores de múltiplas outras tramas discursivas, nas quais despontarão esse sujeito e sua memória. Remissivamente buscado pelo sujeito como constituinte do intradiscurso que o define na sua identidade discursiva e, ao mesmo tempo, como elemento reatualizador dessa memória e que o assujeita como sujeito falante em sua respectiva formação discursiva, esse lugar – a fronteira e as condições de produção por ela determinadas – será preponderante na individualização desse sujeito discursivo enquanto tal, apagando um *sem-lugar* de existência possível, justamente por ser espaço simbolicamente intervalar entre línguas, culturas e identidades discursivas diversas.

Palavras-chave: Fronteira. Identidade. Intra/Interdiscurso. Sujeito-discursivo.

Viver com o outro, com o estrangeiro, confronta-nos com a possibilidade ou não de ser *um outro*. Não se trata simplesmente, no sentido humanista, de nossa aptidão em aceitar o outro, mas de *estar em seu lugar* – o que equivale a pensar sobre si e a se fazer outro para si mesmo (KRISTEVA, Julia, in *Estrangeiros para nós mesmos*, 1994).

Espaço intervalar entre culturas e etnias, a fronteira existe, de um lado, como um fato, resultante da dinamicidade dos processos sócio-políticos de expansão que balizam a experiência humana ao longo dos processos civilizatórios. Por outro lado, a fronteira existe como um espaço simbólico, ao mesmo tempo misturando singularidades, conformando e igualmente preservando identidades na condição de constituintes de uma formação discursiva própria. Para compreender a fronteira, portanto, há que entendê-la pelo que mostra, mas especialmente pelo que oculta, não desvela, pelo que significa para quem nela teve suas raízes e um dia a transpôs levando consigo um discurso identitário próprio, discurso em que ele, sujeito, existe e se reconhece como tal.

Neste trabalho, tendo por *corpus* o conto *A fronteira*, do contista missioneiro Clemar Dias, e a Análise do Discurso pecheutiana como suporte teórico, analiso a fronteira como espaço identitário simbólico preponderante na constituição de uma formação discursiva diferenciada, marcada pela hibridez, pelo movimento interno e externo das populações. Lugar do contraditório, do protagonismo das diferenças étnicas e culturais, a fronteira é, por excelência, o território da mobilidade. Sua aparente fixidez é rompida pela fluidez dos

* Doutora em Letras, área de Linguística Aplicada, pela UCPEL. Professora do Departamento de Linguística, Letras e Artes da Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões-URI/Campus de Frederico Westphalen.

movimentos contínuos de fluxos e refluxos populacionais de origens diversas, que vão construindo representações identitárias singulares.

Em tais representações, os sujeitos vão se reconhecendo uns aos outros, independentemente do lugar geográfico para onde tenham saído e circunstancialmente tenham vivido, ou de onde tenham tido suas experiências discursivo-existenciais primeiras, constitutivas de um outro interdiscurso, antes de miscigená-las pelo convívio na fronteira e paulatinamente absorvê-las no próprio interdiscurso.

Para seus habitantes, a fronteira será sempre o espaço aberto a novas experiências existenciais, será sempre um começo, ou recomeço, e seu oposto: o espaço da ruptura com o que, retido na memória discursiva, no seu interdiscurso, constituirá o *já-lá* desse sujeito discursivo, um *já-dito* que se manifestará na relação do sujeito com a incompletude da linguagem, traduzindo-o pela ambiguidade discursiva que reflete a ambiguidade do espaço territorial. Esse discurso, se oral, disporá de uma linha de tempo, geralmente marcada pelo antes e o depois na fronteira; se escrito, virá marcado espacialmente por pausas, por limites (ORLANDI, 2008), pela instabilidade cambiante das margens em que imagina traduzir-se fielmente.

No seguinte Recorte Discursivo (RD), é visível a individuação da fronteira enquanto Formação Discursiva diferenciada, determinante da identidade discursiva da personagem, constituinte de seu interdiscurso e catalisadora de elementos simbólicos preponderantes:

RD: “Sempre soube onde fica a fronteira de sua querência. [...] era um menino quando partiu e agora era um velho que voltava e, se ele mudara, a sua pequena pátria mudara também” (DIAS, 2011, p. 8).

Nesse Recorte, percebem-se claramente as noções de espaço, de movimento interno e externo, de tempo psicológico e cronológico, por exemplo; pontificam, também e não menos importantes, noções simbólicas particulares, como a de *querência* e de *pequena pátria*, ou da unidade que persiste e se enriquece no diverso.

Inicie-se esta análise justamente por essas duas noções mencionadas, a de *querência* e a de *pátria*, evidências concretas da força do mito fundador na constituição identitária do sujeito. Sabe-se que tanto uma quanto outra noção são construções culturais que tomaram forma e presença no imaginário do sujeito pela reiteração da ideia da *pátria* como um símbolo de pertencimento de alguém a determinado grupo étnico-linguístico, habitante de um território específico, com usos e costumes diferenciados daqueles de outros grupos humanos e outros territórios geográficos mesmo que lhe sejam próximos.

Tal ideia se fortalece historicamente na memória discursiva das comunidades com a paulatina delimitação desses territórios, acompanhada de elaborações jurídico-políticas e administrativas que lhes atribuem autonomia em relação aos demais, *construindo-os* internamente na perspectiva de entes jurídicos, que se autoadministram mediante suas autocriadas instâncias de poder, a partir de um ordenamento legal baseado no binômio direito/dever.

Sob esse enfoque, ter uma *pátria*, em sentido amplo, é ter uma *origem* e sentir-se integrado a uma comunidade como seu partícipe, sentindo-se objeto do reconhecimento desse pertencimento pelos que partilham o mesmo espaço e imaginando-se corresponsável pela manutenção da ordem jurídica e social desse território e do patrimônio espiritual e material que o constitui.

Não muito distante dessa, é a noção de *querência* como ideia de pertencimento de alguém a determinado lugar. Em espanhol ou português, os idiomas em que discursivamente se materializou a fronteira de que fala o conto de Dias, essa ideia vem associada aos sentimentos de nostalgia, de saudade do lugar em que se nasceu, de onde um dia se partiu e para onde se quer voltar. Considerando-se a Formação Discursiva que, no interdiscurso da brasilidade, identifica discursivamente os sul-rio-grandenses, essa palavra tem matizes simbólico-identitários que remetem aos primórdios da colonização ibérica em um e outro lado do Rio Uruguai.

No RD selecionado, ao associar a idéia de *querência* à ideia de *pátria*, o autor agrega-lhe um valor afetivo diferenciado, qualificando-a com o adjetivo *pequena* mais pelo carinho que lhe desperta do que pela extensão geográfica que possui: na realidade geográfica do Rio Grande do Sul, estado natal do autor, a *fronteira* é extensa, marcada pelo curso do Rio Uruguai, que contorna o território gaúcho, separando-o ora do restante do País, ora de nações limítrofes, como Argentina e Uruguai.

Passemos agora a considerações sobre as noções de movimento, espaço e tempo contidas no mesmo Recorte Discursivo. Essas noções, que se desvelam pela análise linguística do enunciado, demonstram a subordinação afetiva em que se erige identitariamente esse sujeito. Atestam elas também sua existência/pertencimento a uma comunidade discursiva própria – a dos habitantes de um território que, mesmo dentro de uma *pátria* maior, assume para ele uma importância afetiva significativamente mais profunda e pessoal, que irá sempre colocá-lo numa condição limite, de vigília sobre os valores que alicerçam sua Formação Discursiva.

Na condição mencionada, movendo-se no entremeio, no intervalo entre o *dentro* e o *fora* da ordem significante que materializa no seu discurso o encontro entre o linguístico e o ideológico, o sujeito discursivo provoca com seu dizer efeitos de sentido que não apenas reforçam seu pertencimento a essa Formação Discursiva específica, a da fronteira, simbólica e historicamente construída, mas traduzem-no como portador de uma memória discursiva, de um saber ali construído e herdado, cujos fios se estendem por seu presente, entrelaçando-se e projetando sequencialidade significante ao que sente, faz e diz.

Assim, na sequência *sempre soube onde fica sua querência*, ao iniciar com advérbio de tempo – *sempre* – aqui utilizado com acepção de atemporalidade e sentido de permanência do saber já adquirido, conforme se depreende da flexão verbal de *saber* no pretérito indefinido – *soube* - e combinar essa memória com uma atualidade – expressa no texto pela sequência *onde fica sua querência* – o sujeito do discurso entrelaça passado e presente. Ao fazer esse entrelaçamento, ele cria uma nova co-ocorrência, ou seja, pela repetição mantém uma continuidade discursiva e, ao mesmo tempo, reforça e amplia nesse discurso sentidos que lhe permitem reconhecer-se como possuidor de uma identidade particular, que persiste como indissociável do sentimento de pertencimento a determinado espaço geográfico e a uma comunidade discursiva específica.

A propósito do aqui expresso, lembre-se o ponto de vista de Pierre Achard. Ao se referir à palavra como unidade de sentido, unidade essa que dá identidade à palavra e que permite reconhecê-la em diferentes situações de uso, o autor afirma que “cada nova co-ocorrência dessa unidade formal fornece então novos conceitos, que vêm contribuir à construção do sentido de que essa unidade é o suporte” (1999, p. 14).

Ora, quando marcadas por uma regularidade, essas co-ocorrências, essas repetições são eventualmente envolvidas em relações de imagens e inseridas em práticas, como lembra o mesmo autor. No presente exercício de análise, o que se observa é que a combinação semântica dessas palavras, dessas unidades de sentido, resulta na reiteração do sentimento de pertencimento à *querência* como um lugar que permanece vivo na memória do sujeito, de reconhecimento de uma origem que confere a esse sujeito-discursivo a certeza oriunda de um saber que lhe é constitutivo e que se materializa na retomada/reconstrução e na circulação social do que nomeamos como discurso identitário, constituinte do intradiscurso enquanto efeito do interdiscurso desse sujeito histórico sobre si mesmo, como lembra Ferreira (2001).

Essa reconstrução discursiva que atualiza a memória pessoal e social aparece marcada no Recorte Discursivo pela constatação de que o tempo cronológico não transcorre isolado da

perspectiva que sobre ele deposita quem lhe sente o cortejo de reflexos. Na sequência *era um menino quando partiu e agora era um velho que voltava*, os substantivos *menino* e *velho* surgem combinados com os verbos *partir*, flexionado no pretérito indefinido – tempo das ações realizadas e concluídas - e *voltar*, este flexionado no pretérito imperfeito, o das ações iniciadas num ontem ainda não totalmente concluído em seus efeitos. Esses dois movimentos – partir e voltar – assinalam, na superfície discursiva, o transcurso de um período cronológico.

No entanto, além de comportar a noção de movimento como resultado de atos voluntários do sujeito, a articulação linguística por adição com a sequência seguinte – *e, se ele mudara, a sua pequena pátria mudara também* – reconhece uma outra forma de movimento como possibilidade, a de que a *querência*, como um corpo vivo, houvesse mudado tanto quanto ele. Essa noção está presente na superfície discursiva pelo emprego da condicional *se* com valor assertivo em relação a ele mesmo – *se ele mudara* –, tanto quanto para recuperar uma analogia com essa mudança interna, desta vez estendendo-a, pelo uso do advérbio *também*, ao seu espaço simbólico de origem, vivo em seu imaginário – *a sua pequena pátria mudara também*.

Esse movimento é, sim, um movimento de mudança, mas de outra natureza. Ele remete às marcas que a passagem do tempo histórico vai acrescentando à identidade do sujeito discursivo e à forma-sujeito, tanto quanto as vai incrustando na Formação Discursiva inicial, reatualizando-a com novas relações de sentido. Estas, ao invés de descaracterizar a trama simbólica essencial, mantêm-na calcada na memória histórica do sujeito, comprovando que o fio discursivo permanece, levando a depreender que “não há discurso que não se relacione com outros” (FERREIRA, 2001). Tal constatação está implícita no uso repetido do *um* com idéia de singular e único, reiterativo de uma unidade que persiste no diverso, como se observa na seqüência *era um quando partiu e agora era um que voltava*.

Saliente-se, por outro lado, que será esse *um* o sujeito-discursivo que *sempre soube onde fica a fronteira de sua querência*, tanto como será esse *um* que se faz presente no *agora* reatualizador da própria memória, que lhe permite identificar-se com sua filiação linguístico-histórica inicial, ela mesma mesclando-se como origem e produto de vários discursos-outros (PÊCHEUX, 2008), discursos esses comuns em zonas de passagem, como são as *fronteiras*, igualmente contraditórias e mutantes na sua aparente fixidez.

Para fechar estas considerações, faz-se oportuno voltar à epígrafe com que se iniciaram estas reflexões, especialmente no ponto em que Kristeva, ao falar do estrangeiro, coloca em grifo uma afirmação que tem a ver com a vida nos espaços de fronteira, onde é

comum ser estrangeiro até para si mesmo. *Viver com o outro, com o estrangeiro, confronta-nos com a possibilidade ou não de ser um outro*, escreveu ela. Será sempre esse jogo simbólico de pertencimento a uma pátria sentimental, mais do que geográfica; será sempre esse Outro em busca de um desejo de recuperar uma parte de si mesmo que, querendo o sujeito ou não, transformou-se na história que o imaginário agiganta nos limites difusos e opacos de um discurso da memória, será sempre essa a realidade fugidia que acompanhará o sujeito das margens – o sujeito das fronteiras, no convívio com outras fronteiras, as fronteiras dos e nos outros sujeitos, tanto quanto as fronteiras de e em si mesmo.

Resumen: Bajo la orientación teórica del Análisis del Discurso (AD) de línea francesa, se presentan en este trabalho consideraciones sobre la frontera como un territorio espacial, temporal y cultural de relieve en la construcción identitaria del sujeto discursivo. Eligiéndose para el análisis el cuento *A fronteira*, del contista misionero Clemar Dias, se buscaron em él pistas de la fuerza del discurso fundador en la definición del espacio discursivo ocupado por el sujeto en la formación discursiva de la frontera (FDF), espacio al mismo tiempo de bifurcación y mezcla de los hilos lingüísticos e idiomáticos formadores de múltiples otras tramas discursivas, en las cuales surgirán el sujeto y su memoria. Buscado con anterioridad por el sujeto como constituyente del intradiscurso que lo define en su identidad discursiva y, al mismo tiempo, como elemento actualizador de esa memoria y que lo asujeta como sujeto hablante en su respectiva formación discursiva, ese espacio – la frontera y las condiciones de producción por ella determinadas – será preponderante en la individualización de ese sujeto discursivo como tal, borrando un *sin-lugar* de existencia posible, precisamente por ser espacio simbólicamente de intervalo entre lenguas, culturas e identidades discursivas distintas.

Palabras-clave: Frontera. Identidad. Intra/Interdiscurso. Sujeto-discursivo.

Referências

ACHARD, Pierre. Memória e produção discursiva do sentido. In: ACHARD, Pierre et al. *Papel da memória*. Tradução e introdução de José Horta Nunes. São Paulo: Pontes, 1999.

DIAS, Clemar. *Pequenos contos missionários*. Porto Alegre: Renascença/Edigal, 2011.

FERREIRA, Maria Cristina Leandro (Coord.). *Glossário de termos do discurso: projeto de pesquisa: A aventura do texto na perspectiva da teoria do discurso – a posição do leitor-autor (1997-2001)*. Porto Alegre: UFRGS, Instituto de Letras, 2001.

KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Tradução de Maria Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

ORLANDI, Eni P. *Discurso e texto: formulação e circulação dos sentidos*. 3. ed. São Paulo: Pontes, 2008.

PÊCHEUX, Michel. *O discurso: estrutura ou acontecimento*. Tradução: Eni Puccinelli Orlandi. 5. ed. São Paulo: Pontes, 2008.

A territorialidade andina em El pez de oro de Gamaliel Churata

Meritxell Hernando Marsal*

Resumo: *El pez de oro* de Gamaliel Churata, escritor peruano vinculado ao peculiar indigenismo de vanguarda dos anos vinte, é uma obra híbrida (ao mesmo tempo canto, ensaio, drama e narração) que propõe um território literário sediado no lago Titicaca. Este espaço compreende as culturas quéchua, aimará e hispana que convivem na região, enfrentando a arbitrariedade dos mapas e a imposições da história. Trata-se de um espaço em diálogo, onde as culturas andinas se fazem presentes a partir de práticas, conhecimentos, cantos e danças que debatem continuamente com a cultura ocidental do leitor. Trata-se também de um espaço linguístico, onde ensaia-se uma língua experimental em que o quéchua, aimará e espanhol se amalgamam em um idioma em permanente tensão. Como aponta a socióloga Silvia Rivera Cusicanqui, a violência da situação colonial ainda vigente faz deste lugar com-partilhado uma opção política pelo reconhecimento e visibilidade do indígena, numa construção identitária não originária, mas contemporânea e *qu'ixi*.

Palavras-chave: Cultura andina. Hibridismo lingüístico. Qu'ixi. Descolonização. Gamaliel Churata

Os primeiros contornos do lago: o Boletín Titikaka

O lago Titicaca é o espaço simbólico que Gamaliel Churata delimita para a cultura andina. O lago sustentou a milenar cultura tiwanaku e os relatos míticos dizem que em suas águas surgiu a dupla civilizatória que fundou o Império Inca. Não é de se estranhar, então, que a revista de vanguarda que Churata dirigiu de 1926 a 1930 adotasse o lago como símbolo. O *Boletín Titikaka* foi um dos meios de expressão do particular indigenismo de vanguarda que surgiu nas cidades do interior peruano durante os anos 1920. Frente ao centralismo de Lima, esses escritores reivindicavam tanto a experimentação literária, conectada com a literatura europeia, como os valores culturais locais, vinculados ao passado e à cultura indígena. Entre as revistas da época se destacam *Kosko* e *Kuntur* em Cuzco e o *Boletín Titikaka* em Puno. Como observa Cynthia Vich, a vitalidade destas publicações são prova de que:

en los márgenes geográficos las renovaciones literarias no sólo se experimentaron tan intensamente como en las grandes ciudades, sino que los cambios se llevaron a cabo de manera completamente distinta, combinándose con muchos otros elementos de su horizonte cultural inmediato. (2000, p. 15).

No caso do grupo de Puno, o horizonte cultural imediato implicava a reivindicação da cultura andina, realizada em várias direções. Em primeiro lugar, a língua: há todo um trabalho de difusão do quéchua e do aimará, mediante a incorporação na revista de anúncios de aulas por correspondência; também é muito significativa a publicação de um artigo de Francisco Chuqiwanca Ayulo (em duas entregas, setembro de 1927 e dezembro de 1928), “Ortografía indoamericana”, em que o autor reivindica a variante do castelhano falado nos Andes,

* Professora Doutora da Universidade Federal de Santa Catarina.

interferido léxica e foneticamente pelas línguas locais. Em segundo lugar, a cultura andina se vincula à criação literária, que adota duas orientações: a promoção de uma literatura em espanhol centrada nos motivos culturais indígenas (é o caso de *Ande*, o livro de poemas de Alejandro Peralta, que constitui uma das realizações máximas do indigenismo de vanguarda); o fomento de uma literatura escrita em língua indígena (é o caso da peça de teatro *Tuquypaj munaskan* de Inocencio Mamani, representado pelo próprio grupo da revista); em ambos casos, a produção literária tem um caráter heterogêneo, em que tradições culturais diferentes entram em contato e se expressam na ‘língua do outro’ (o castelhano abriga mitos andinos e o quéchua as formas teatrais ocidentais). Em terceiro lugar, o andino se incorpora à reivindicação política, de diferente signo: a revista dá espaço a um indigenismo culturalista, imerso entre a reflexão sociológica e a filosófica, em que se denuncia a situação de desigualdade na qual vivem os indígenas e também se propõem soluções futuras (é o caso da resenha dedicada a *Tempestad en los andes* de José Luis Valcárcel e do extenso artigo de José Uriel García titulado “El Neoindianismo”); mas a revista também dá voz a um socialismo ‘peruano’ na formulação de José Carlos Mariátegui, em que as formas sociais comunitárias do passado incaico servem de modelo para a construção de uma modernidade diferente, que deve incluir a ação dos indígenas. Esta opção é definida como uma opção americana, e a ela se vinculam múltiplas referências a ações ocorridas em todo o continente: a figura de Augusto César Sandino, a luta contra a ditadura em Cuba e Venezuela, as ações apristas no México, etc. Finalmente, a cultura indígena não é desvinculada da produção literária da vanguarda latino-americana (como ocorrerá na rígida dicotomia que a crítica posterior estabeleceu entre regionalismo e vanguarda). Entre as páginas do *Boletín*, a presença de Jorge Luis Borges, Manuel Maples Arce, Pablo Palacio e Pablo de Rocka tem a ver com a contribuição cultural andina em comunhão de interesses pelo americano. Nessas quatro dimensões, dentro da revista *Boletín Titikaka* a cultura indígena se define como atual, literariamente válida, politicamente ativa e vanguardista. Seu espaço vai do ayllu ao conjunto da América Latina, numa porosidade das fronteiras e numa aposta pela comunidade cultural. Tudo isso está contido num termo cunhado na revista, e também usado por Mariátegui: Indoamericanismo. Com este termo o que Churata busca destacar é a preeminência vitalizadora do indígena num diálogo entre o próprio e o alheio, que seria constitutivo da América, pela sua permanente recepção de povos imigrantes: “el fatalismo de América es mantenerse presta a captar el mensaje del mundo” (BOLETÍN TITIKAKA, n. 22). Nesta mescla que não nega, mas sim incorpora o de fora, deveria se situar no interior o polo organizador do intercâmbio de forças.

Quando é necessário cruzar o lago: o exílio na Bolívia

O último número do *Boletín Titikaka* está dedicado à morte de José Carlos Mariátegui em junho de 1930. De fato, a revista tinha deixado de sair 9 meses antes e reúne os últimos esforços para a homenagem. Os tempos não são bons para a ação cultural do grupo. O comandante Sánchez Cerro encabeça a insurreição militar contra o presidente Leguía e começa uma forte repressão contra toda atividade política próxima ao socialismo. Em Puno a figura de Gamaliel Churata é diretamente atacada. O autor é preso, sua biblioteca é queimada, e num ataque à gráfica uma edição inicial de *El pez de oro*, a obra prima do autor, se perde. O grupo que realizava a revista se desfaz e Churata deve cruzar o lago. Em 1932 começa seu exílio boliviano, que durou mais de trinta anos.

No exílio o autor continua culturalmente ativo. Publica continuamente artigos em vários jornais da capital, tem um programa de rádio, colabora na fundação da revista *La semana gráfica* e participa vivamente do contexto político da Bolívia (imersa na guerra do Chaco). A causa indígena continuará sendo central. É preciso destacar seu envolvimento no projeto da escola-ayllu Warisata (1931-1940), uma escola indígena que, no lugar de impor a cultura ocidental aos alunos, fundava a ação pedagógica em suas próprias bases culturais. Foi organizada por Elizardo Pérez e estava guiada por um Parlamento Amauta (sábios aimarás). De Warisata dependiam outras 33 pequenas escolas na província ou Núcleo, além de uma escola normal para a formação do professorado indígena (em 1939 na Bolívia existiam 16 desses núcleos pedagógicos). A experiência Warisata foi levada como modelo continental ao I Congresso Indigenista Interamericano de Páztcuaro, no México, no mesmo momento que a pressão dos donos de terras na Bolívia acabava com o projeto, ao identificar a escola com insurreição social. Do trabalho da Warisata surgiram as lideranças indígenas da Revolução de 1952.

Na Bolívia, Churata continuará escrevendo *El pez de oro*. O autor cruzou o lago, mas permanece no mesmo território cultural. Conhece de perto a cultura Tiwanaku, uma das mais longevas da América e precedente da cultura incaica na adaptação e domínio do território andino. Precisamente nesses anos se produzem investigações e descobrimentos importantes na cidade de Tiwanaku, primeiro por Wendell Bennett e mais tarde pelo arqueólogo boliviano Carlos Ponce Sanjinés. É também em seu período na Bolívia que Churata tem conhecimento da *Nueva corónica y buen gobierno* de Felipe Guamán Poma de Ayala, modelo da cultura ‘abigarrada’ que contém *El pez de oro*. Descoberto o manuscrito em 1908 na biblioteca real dinamarquesa, foi publicado em edição fac-similar em 1936 em Paris. A primeira edição

americana foi feita precisamente em La Paz, em 1944. Churata é um dos primeiros intelectuais que reconhecem nesta obra a manifestação escrita da autoria indígena frente ao conquistador.

A partir de todos esses influxos, o livro toma forma, adquire um denso núcleo cultural, em que as leituras ocidentais se contrastam e se entrelaçam com um universo indígena experimentado nas práticas cotidianas, carregado de energia mística ligada à natureza, vinculado a saberes relacionados com o uso da coca, crenças conectadas com a morte e um tenso fundo utópico.

Finalmente, *El pez de oro* foi editado em La Paz em 1957 e mereceu o Prêmio Nacional de Literatura, que, contudo, Churata não aceitou. Talvez o espaço literário de uma nação não correspondia à amplitude do lago.

A territorialidade andina em El pez de oro

El pez de oro é uma obra complexa estruturada em dez partes e um prólogo. Não há uma continuidade argumental entre as partes, mas formam um conjunto vigoroso de motivos e personagens graças, nas palavras de Churata, a “un hilo magnético que les da unidad” (1957, p. 7). O núcleo significativo destas cenas pode se reduzir a um mesmo motivo que se repete com variações, quase musicalmente: a morte e o renascimento do filho (que é também o Inka), no esforço de um mestiço por se incorporar ao mundo indígena. Isso cria uma forma circular, em *ricorso*, na linha de Vico, que “ni comienza ni acaba” (1957, p. 9). Esta estrutura em retorno, mais que espiral, rede de vivências com motivos que regressam, pode se relacionar com uma concepção do tempo não linear, com a qual o indígena alimenta desde o passado a um futuro liberado e, ao mesmo tempo, se atualiza no presente.

Estas cenas se desenvolvem em torno ao lago Titicaca, que configura uma geografia mítica. As águas conformam o lago de cima e o lago de baixo, mundo celeste e mundo terreno, onde se situa a ação. E no lago se estabelece o reino aquático do *pez de oro*, que no penúltimo capítulo da obra re-instaura simbolicamente um governo justo, superando o monstro do medo.

O lago concentra também uma geografia cultural. Em *El pez de oro*, adquirindo a plasticidade da água, mas também sua força e sua persistência no tempo, a cultura andina permanece superando as fronteiras geopolíticas e as fraturas históricas (Peru, Bolívia, Chile, Argentina, Equador se reúnem na imagem do Titicaca). Esta operação simbólica se afina à ideia de comarca cultural definida por Ángel Rama: “regiões semelhantes, onde os elementos

étnicos, a natureza, as formas espontâneas da sociabilidade, as tradições da cultura popular convergem para formas parecidas de criação literária” (2001, p. 63). As comarcas culturais apontadas por Rama são precisamente o Tawantisuyo (espaço da cultura andina que retrata Churata), a comarca caribenha e a comarca dos Pampas, como a que se vive no sul e sudoeste do Brasil, Uruguai e Argentina.

Mais que isso, coincidindo com as ideias de Rama, que além das comarcas culturais identifica a existência de “uma cultura latino-americana (ou hispano-americana) com orientações e valores próprios, tônicas e meios característicos”, nas águas do Titicaca onde se situa *El pez de oro* persiste o ideário indoamericano, e no fundo, é a toda América Latina que se refere. De um espaço político fragmentado, e um espaço histórico e cultural dividido pela conquista, pela colonização e suas práticas de imposição do modelo letrado ocidental, que durante séculos tentou apagar a cultura e as formas de vida locais (QUIJANO, 1999), Churata constrói com a imaginação um espaço de diálogo que reúna o hispânico e o andino.

Mas esta reunião em torno às águas do lago não é pacífica. A tensão entre ambos universos é permanente. Não se propõe aqui a fusão das duas culturas estáveis e estáticas, mas sua interlocução: a disputa por um lugar de enunciação. A obra está cheia de vozes e contém passagens marcadamente dramáticas. Não por acaso, se Churata decide a defini-la num gênero, este é o do *retablo*¹. O *retablo* é no Peru uma forma de arte popular em que o andino e o cristão se entrelaçam com um forte conteúdo mágico e religioso. Arte caracteristicamente mestiça, o *retablo* provém de uma forma escultórica que apresenta uma ‘cena’, usada nos rituais sincréticos de ferrar o gado. Assim, as dez partes da obra conformam um *retablo* complexo, de dez casas, de dez cenas, em que diversos motivos andinos se desenvolvem simultaneamente. Nessas ‘cenas’, os personagens índios emergem de seu tradicional mutismo e tomam a palavra. A palavra? A cultura popular andina é apresentada por Churata em formas diversas: em muitos momentos é a partir das danças e dos cantos em quéchuá ou aimará que o universo andino se manifesta. Dessa forma, Churata tenta incluir contraditoriamente na letra a especificidade das ‘práticas’ complexas (palavra, dança, canto) populares. Isso fica claro no capítulo chamado “españoladas”. Churata nos translada ao universo do Carnaval andino,

¹ Os *retablos* consistem numa caixa de madeira em que se dispõem figuras feitas numa mescla de batata e gesso, que representam uma cena sagrada; são destinados a proteger as casas e os viajantes. O precedente é ‘a caixa de São Marcos’, patrono do gado, que se usava para presidir o ritual de ferrar o gado ou festa de Santiago, e para convocar os espíritos da montanha. Os mestres andinos, sobretudo de Ayacucho, chegaram a criar *retablos* de múltiplos níveis, que também representam cenas da vida cotidiana. José María Arguedas refletiu sobre o significado da tradição mestiça do *retablo* em “Notas elementales sobre el arte popular religioso y la cultura mestiza de Huamanga” (1989, p. 148-172).

caracterizado pela riqueza e variedade das danças e rituais. Miguel Ángel Huamán aponta o toro-pulkay ou corrida indígena como uma das referências importantes deste capítulo (1994, p. 80):

el toro pukllay constituye un evento festivo que incorpora a la totalidad social, se establece un conflicto o confrontación ritual con el protagonismo indígena, participan en la pugna central los símbolos de los grupos antagónicos –el toro español y el cóndor andino, el “torero” o “maistro” indígena y el astado hispano-occidental-, y su significado está relacionado a un ciclo propiciatorio de fertilidad.

Entre as danças destaca a “diablada”. É uma dança que representa um embate entre as forças do bem e do mal. Churata, com muito humor, identifica o diabo com os conquistadores, e começa com ele uma feroz discussão. O objeto em disputa são as palavras. As palavras e não as armas conseguiram render todo um Império.

O diabo afirma:

- Lo americano es un lugar común de las mentiras convencionales, si en americano existe, a menos te resignes a existir en indio, manera muy animal de no existir. Lo que acá no es español, es nada, o nonada. Tu lengua, española, en indio aun; tu dios, español; español tu patrón; tu gendarme, español; el látigo con el que te hacen bailar marineras, español. Sólo tu miedo es indio (1957, p. 174).

E pensa o índio/narrador:

- ¿No fueron las encíclicas romanas y estas palabras (y voces son en cuanto són) los verdaderos conquistadores del Tawantinsuyu? ¿No implantaron ellas el pánico en los pezones de la Pacha-mama antes que los ‘caballos luminosos’, de cascos musicales y otras musicales garambainas? (1957, p. 174).

Este personagem responde ao Diabo mais adiante:

- Alguna vez el puñal debe restañar la herida que sus filos abrieran. ¿No me ves que esculpo el torso de EL PEZ DE ORO? Si con esas palabras asustaron su sangre, con ellas se debe afilar el espolón [...] El día que el hake-hake vea nacer de su entraña esas palabras como ve que de la tierra le nacen los sankayus, la Conquista regresará (y ése regresar espera) de los pongos sobre los amos; y al hapapeo y pututaso de las sublevaciones el virtuoso cenáculo de las letras sin Judas seguirá en una khaswa de pãmpanos. (1957, p. 176).

Em meio à dança, o espanhol e o indígena se enfrentam violentamente, e as palavras são o terreno da disputa. Se o diabo fala um espanhol bem do século XVI, as intervenções do índio estão feitas, como mostra a citação anterior, numa língua deturpada. Em *El pez de oro* o autor opta por um idioma mesclado: um castelhano interferido morfológica e sintaticamente pelo quéchua e aimará, com múltiplas interpolações léxicas destas línguas. Desta forma, a tensão entre o hispano e o índio se dá também no seio do idioma. A preferência de Churata pelo oral tem como resultado um espanhol deficiente, penetrado e perpetrado por outro pensamento linguístico. No castelhano o indígena introduz sua própria língua, pois, obrigado

a adotar um código estranho, intervém nele (o maltrata) como vingança possível; daí que Churata identifique no processo de hibridação idiomática “lo más vivo de la resistencia india frente al dominio español” (1957, p. 15).

Este é o idioma ‘híbrido’ de Huamán Poma de Ayala, no qual Churata identifica a possibilidade de uma língua americana, que contenha as contribuições das diferentes línguas do continente. Diz Churata em ‘Homilía del Khorí-chawlla’, que abre sua obra:

Huaman permite descubrir algún atisbo germinal como síntoma o posibilidad de una Literatura Americana, pues –lo que ya nadie ha intentado, y con jerarquía menos–, en él se constata la concurrencia colonial de las dos lenguas en que se enfrentan España y el Inkario; y que para devenir expresión nacional debe decidirse en unidad. En otras palabras: si América es una realidad genéticamente mestiza, la literatura americana debe ser idiomáticamente híbrida. (1957, p. 16).

Fora da territorialidade codificada das gramáticas, Churata reivindica a língua oral. É a língua das comunidades andinas e das cidades com grande presença indígena. Há poucas semanas, a socióloga boliviana Silvia Rivera Cusicanqui reivindicava esta mesma língua no auditório da reitoria da UFSC. Ao começar sua palestra, dada no âmbito das Jornadas Bolivarianas que a cada ano promove o Instituto de Estudos Latino-Americanos (IELA), a autora prometia falar devagar para que sua fala, cheia de palavras aimarás, pudesse ser compreendida.

Na sua palestra intitulada “Imperialismo e cultura andina” expôs um conceito aimará que pode explicar a tensão entre o espanhol e o indígena que caracteriza a obra de Gamaliel Churata. Uma obra que é a um só tempo expressão da disparidade contingente que guarda o mundo andino, de sua radical heterogeneidade (entre o indígena e o hispano, o oral e o escrito, o popular e o letrado), e também um esforço por criar um espaço de interlocução fundado no reconhecimento do indígena (não na subordinação herdada da colônia). Trata-se do conceito de ch’ixi. Esta ideia contém uma conjunção de contrários que não deriva numa síntese. Numa conferência anterior, “Ch’ixinakax utxiwa”, publicada recentemente em forma de livro, Silvia dá uma definição do termo:

La palabra ch’ixi tiene diversas connotaciones: es un color producto de la yuxtaposición, en pequeños puntos o manchas, de dos colores opuestos o contrastados: el blanco y el negro, el rojo y el verde, etc. Es ese gris jaspeado resultante de la mezcla imperceptible del blanco y el negro, que se confunden para la percepción sin nunca mezclarse del todo. La noción ch’ixi, como muchas otras (allqa, ayni) obedece a la idea aymara de algo que es y no es a la vez, es decir, a la lógica del tercero incluido. Un color gris ch’ixi es blanco y no es blanco a la vez, es blanco y también es negro, su contrario. (2010, p. 69).

Frente ao conceito de hibridismo apresentado por Néstor García Canclini, que celebraria uma eliminação supostamente harmônica das diferenças culturais, o conceito de ch'ixi, como em Churata, refere à persistência da diferença:

La noción de “hibridez” propuesta por García Canclini es una metáfora genética que connota esterilidad. La mula es una especie híbrida y no puede reproducirse. La hibridez asume la posibilidad de que de la mezcla de dos diferentes, pueda salir un tercero completamente nuevo, una tercera raza o grupo social capaz de fusionar los rasgos de sus ancestros en una mezcla armónica y ante todo inédita. La noción de ch'ixi, por el contrario, equivale a la de “sociedad abigarrada” de Zavaleta, y plantea la coexistencia en paralelo de múltiples diferencias culturales que no se funden, sino que antagonizan o se complementan. Cada una se reproduce a sí misma desde la profundidad del pasado y se relaciona con las otras de forma contenciosa. (2010, p. 70).

Em forma ch'ixi, a territorialidade andina se configura em *El pez de oro* como um tecido verbal em que o quéchua, o aimará e o hispânico se tramam, se aproximam e se opõem, para expressar o mundo e propor uma sociedade justa. Longe de formar um espaço homogêneo, na obra cabem formas culturais múltiplas, desde o inferno de Dante, a devoção pela coca, a psicanálise, as danças e as festas, até o Reader Digest. Como lembra Silvia Rivera Cusicanqui, trata-se de uma sociedade “abigarrada”, intrincada, segundo a definição de René Zavaleta, uma trama de diversas histórias em (possível) articulação mútua.

Quando Homi Bhaba aborda o lugar da cultura no mundo contemporâneo, efetua um deslocamento estratégico: em vez de tentar definir uma identidade originária, estimula um pensamento que transcenda, que procure “concentrarse en esos momentos o procesos que se producen en la articulación de las diferencias culturales” (2002, p. 18); e tem nisso um propósito político: “son los signos de la emergencia de la comunidad vista como un proyecto (a la vez una visión y una construcción) que nos lleva ‘más allá’ de nosotros mismos para volver, en un espíritu de revisión y reconstrucción a las *condiciones* políticas del presente” (2002, p. 19). Frente à definição do indígena como originário (essencializando o indígena numa posição estática no passado), em *El pez de oro* encontramos a tensão por concebê-lo como forma de vida contemporânea e fonte de conhecimento, em diálogo possível com o ocidental. Sem apagar um no outro, sem escolher um ou outro, o espaço se mantém em tensão. Para Churata, o lugar das culturas na América Latina é um meio relacional e móvel, como as margens de um lago.

Referências

ARGUEDAS, José María. *Formación de una cultura nacional indoamericana*. México: Siglo XXI, 1989.

BHABHA, Homi K. *El lugar de la cultura*. Buenos Aires, Manatíal, 2002.

CHURATA, Gamaliel. *El pez de oro*. La Paz: Canata, 1957.

CALLO CUNO, Dante (Dir). *Boletín Titikaka*: edición facsimilar. Arequipa: Universidad Nacional de San Agustín, 2004.

HUAMÁN, Miguel Ángel. *Fronteras de la escritura*: discurso y utopía en Churata. Lima: Horizonte, 1994.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad del poder, cultura y conocimiento en América Latina. *Dispositio*, n. 24, Ann Arbor, n. 51, p. 137-148, 1999.

RAMA, Ángel. “Dez problemas para o romancista latino-americano”, In: AGUIAR, Flávio; VASCONCELOS, Sandra Guardini T. (Orgs). *Ángel Rama*. Literatura e cultura na América Latina. São Paulo, Edusp, 2001.

RIVERA CUSICANQUI, Silvia. *Ch'ixinakax utxiwa*: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores. Buenos Aires: Tinta Limón, 2010.

VICH, Cynthia. *Indigenismo de vanguardia en el Perú*: un estudio sobre el Boletín Titikaka. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2000.

VILCHIS, Arturo. *Arturo Pablo Peralta Miranda*. Travesía de un itinerante. México: América Nuestra – Rumi Maki, 2008.

VILCHIS, Arturo. *Warisata y México*. México: América Nuestra – Rumi Maki, 2010.

O acontecimento fulgurante: imagem dialética e o intempestivo na novela um acontecimento na vida do pintor-viajante, de César Aira.

Michel Mingote Ferreira de Azara*

Resumo: A novela Um acontecimento na vida do pintor-viajante do escritor argentino César Aira acompanha os passos do pintor Joahan Moritz Rugendas em sua viagem realizada à Argentina, na primeira metade do século XIX. Tal viagem fora interrompida por um acontecimento que iria marcar a forma do pintor-viajante de representar a “paisagem natural” do país. O artigo considerará o conceito de imagem-dialética, de Walter Benjamin, e as considerações intempestivas de Friedrich Nietzsche, para realizar a leitura da obra.

Palavras-chave: Johann Moritz Rugendas. César Aira. Imagem dialética.

O Único fio que o unia à realidade era a urgência em seguir de perto os acontecimentos
Um acontecimento na vida do pintor-viajante

O pintor-viajante Johann Moritz Rugendas percorreu no século XIX Brasil, Peru, Bolívia, Argentina e Uruguai, contribuindo com suas pinturas para a representação visual da América Latina. Filho, neto e bisneto de prestigiados pintores de gênero, Rugendas foi um dos maiores criadores da iconografia americana, visto como “um pintor versátil, cujo leque temático vai desde os estudos naturalistas da paisagem até as mais sofisticadas composições de temas históricos” (DIENER, COSTA, p. 13-14). Sua primeira viagem à América Latina foi ao Brasil, como ilustrador da expedição do naturalista Georg Henrich Von Langsdorff, de 1822 até 1824, que rendeu a publicação em fascículos do livro *Viagem Pitoresca Através do Brasil*, álbum de litografias e comentários sobre o país. Na obra do pintor, de acordo com César Aira, literatura e viagem se entrelaçavam como numa corda.

A novela de César Aira começa apresentando uma breve bibliografia de Rugendas, inclusive suas relações com o cientista-naturalista e explorador prussiano Alexander Von Humboldt (1769-1859):

Rugendas foi um pintor de gênero. Seu gênero foi a fisionomia da natureza, procedimento criado por Humboldt. Este grande naturalista foi o pai de uma disciplina que, em boa mediada morreu com ele: a Erdtheorie (teoria da terra), ou physique Du Monde (descrição física do mundo), uma espécie de geografia artística, uma captação estética do mundo, a ciência da paisagem. (AIRA, p. 11).

Humboldt reinventou a América enquanto natureza, uma natureza vista como extraordinária, dramática, que “apequena os homens, determina o seu ser, excita suas paixões, desafia seus poderes de percepção” (PRATT, p. 2120). Segundo Mary Louise Pratt essa natureza selvagem e gigantesca, que “apequena os homens”, seria vista por meio de uma

* Doutorando em literatura comparada pela Ufmg.

consciência planetária, que entrelaçava a linguagem visual e emotiva com a classificatória e técnica. Um tipo inteiramente novo de discurso sobre a natureza era proposto, e na apresentação dos seus “quadros” da natureza, a especificidade da ciência era combinada com a estética do sublime. Nesse sentido, Rugendas representa sinteticamente em suas pinturas a “fisionomia da natureza”.

Após a breve introdução bibliográfica, a novela de César Aira acompanha os passos de Rugendas quando este parte do Chile e chega à Argentina, no final de dezembro de 1837, acompanhado pelo pintor alemão Robert Krause. A viagem realizada à Argentina é apontada como uma necessidade sentida por Rugendas: “Somente ali ele pensava poder encontrar o reverso de sua arte... essa perigosa ilusão o perseguiu durante toda a vida...” (AIRA, p. 10). É interessante notar que na bibliografia de Rugendas, a partir de sua Segunda viagem à Argentina, em 1845, se percebe uma mudança de estilo em sua pintura “tão evidente como inusitada”, como salientara Dienner e Costa. Retomando os trabalhos dedicados aos Araucanos¹, iniciados no final de 1835, Rugendas elabora composições barrocas, totalmente distantes de sua pintura precedente, como as tela de 1845 e 1848 *EL Rapto*, onde é flagrada uma tentativa de apreender, reter o instante, desistindo de uma representação minuciosa da realidade. Dessa forma, Rugendas se afasta de uma concepção classicista do quadro, aproximando, de maneira experimental, dos princípios da pintura romântica francesa, se apresentando como um precursor da pintura impressionista. Nas duas telas de Rugendas, *El rapto*, tidas como uma “invenção de sua fantasia” (DIENER, COSTA, p. 199). se evocam as cenas de batalhas do pintor barroco Georg Philipp I Rugendas, bisavô de Rugendas, iniciador da dinastia de pintores e especialista na representação de batalhas. Como afirma Dienner e Costa, na longa lista de óleos pintados por Georg Philipp até 1700, aparecem um a um todos os elementos de composição que Johan Mortiz Rugendas utiliza. Ainda segundo os autores, os modelos barrocos levaram o pintor a uma nova concepção pictórica, na qual já não se oculta o processo da pintura, e, mais ainda, a pincelada parece compor a dinâmica do quadro, à medida que acentua a direção do movimento. Na novela de César Aira, a prática nova iniciada por Rugendas, o esboço a óleo é apresentada como uma inovação que a história da arte registrou como tal, e, talvez, um acontecimento na vida do pintor-viajante tenha possibilitado essa ruptura, presente em pinturas como *El Rapto*. A primeira viagem à

¹ Os mapuches (na língua mapudungun, gente da terra) são um povo indígena da região centro-sul do Chile e do sudoeste da Argentina. São conhecidos também como araucanos, denominação que caiu em desuso na contemporaneidade e que é desprezada por esta etnia e que no entanto, predomina na historiografia por um longo período que abarca os primeiros contatos com os espanhóis até meados do século XIX.

Argentina é apresentada como crucial na vida do pintor-viajante. Uma carta de Humboldt a Rugendas, apresentada na novela, supostamente inibe sua viagem à Argentina: “não desperdice seu talento, que consiste sobretudo em desenhar o que é realmente excepcional na paisagem [...]” (AIRA, p. 13). Na novela de César Aira, literatura e biografia, fabulação e relato também se entrelaçavam como numa corda.

Um acontecimento na vida do pintor-viajante

Em busca de algo que o obrigaria a criar um novo procedimento o pintor-viajante de César Aira parte da cidade de Mendoza rumo a Buenos Aires. Uma das ânsias do pintor era presenciar ataques indígenas, que eram descritos como verdadeiros tufões humanos, que por natureza não obedeciam a nenhum oráculo ou calendário. Era impossível prevêê-los:

Poderia ocorrer um deles daqui a uma hora, ou não haver nenhum até o ano que vem (aproveitando que estamos em janeiro). Rugendas teria pago para poder pintar um desses ataques. Todos os dias do mês, acordava com a secreta esperança de que aquele era o dia. [...] Ao que parece, eram muito imediatos, coisas de horas ou minutos. Os cães babavam, as galinhas bicavam seus próprios ovos, as formigas se multiplicavam, as plantas floresciam, etc. (AIRA, p. 32).

Entretanto, Rugendas acabaria encontrando outra coisa. Perdidos numa planície inóspita, Rugendas abandona o guia e seu acompanhante Krause, e parte em busca de água. Logo em seguida o tempo fecha e Rugendas e seu cavalo são atingidos por dois raios:

O segundo raio o fulminou menos de quinze segundos depois do primeiro. Foi muito mais forte e teve efeitos muito mais devastadores. Eles voaram uns vinte metros, acesos e crepitando como uma fogueira fria. Seguramente por efeito de composição atômica que os corpos e os elementos estavam sofrendo naquela ocasião, a queda não foi fatal. Ela foi como acolchoada e aconteceu aos rebotes. (...) A circunstância era anormal ao extremo. O cavalo se movia pelo chão feito um caranguejo e milhares de células de fogo estalavam ao seu redor, formando uma espécie de auréola generalizada que se deslocava com ele que já não parecia afetá-lo. Gritavam, o homem e o cavalo? Provavelmente estava num espasmo de mudez. (AIRA, p. 50-51).

Depois dos dois raios, Rugendas é arrastado pelo cavalo por alguns metros, sendo encontrado somente no outro dia totalmente desfigurado. A partir daí, o pintor volta com Krause para Mendonça onde é tratado à base de morfina misturada com ópio e aos poucos recomeça sua atividade de pintor.

Um procedimento intempestivo

“Nos domínios que nos ocupam, não há conhecimento a não ser fulgurante. O texto é o trovão que faz ouvir o seu bramido longo tempo depois”.
Walter Benjamin.

O texto de Nietzsche, “consideração intempestiva sobre a utilidade e os inconvenientes da História para a vida”, contrapõe ao peso excessivo do passado o umbral do instante, que se ergue para o homem com o esquecimento que lhe é próprio e a felicidade que suscita. A intenção do filósofo, ao pesar as vantagens e desvantagens da história para a vida, é questionar o historicismo, as visões cientificistas da história, principalmente a filosofia da história Hegeliana, que acredita que a história sempre foi escrita pelos vencedores, sendo assim causal, linear e homogênea. Dessa forma, o texto de Nietzsche investiga o valor e o não valor da história para a vida, numa perspectiva contrária ao perspectivismo citado anteriormente, buscando determinar o limite a partir do qual o passado deve ser esquecido, de modo que não se torne o “coveiro do presente”. Além disso é necessário atingir um estado de não-historicidade, de cegueira, de esquecimento para captar a força do presente:

Mas, tanto na menor como na maior felicidade, há sempre algo que faz com que a felicidade seja uma felicidade: a faculdade de sentir as coisas, durante todo o tempo em que dura a felicidade, fora de qualquer perspectiva histórica. Aquele que não sabe instalar-se no limiar do instante, esquecendo todo o passado, aquele que não sabe, como uma deusa da vitória, colocar-se de pé uma vez sequer, sem medo e sem vertigem, este não saberá jamais o que é felicidade, e o que é ainda pior: ele jamais estará em condições de tornar os outros felizes. (NIETZSCHE. p. 72).

Esse estado a-histórico, considerado pelo filósofo o mais injusto da terra, limitado, ingrato com o passado, é também extremamente necessário para que um artista desenvolva a sua obra, para que todo grande acontecimento histórico seja produzido:

Imagine-se um homem perturbado e arrastado por uma violenta paixão, seja por uma mulher ou por uma grande ideia: todo o seu universo ficaria então transformado. Quando olha para trás, ele se sente cego; quando aguçá os ouvidos à sua volta, ouve ruídos estranhos, como um rumor surdo desprovido de significado; mas o que ele chega a perceber agora jamais o tinha percebido assim: tão próximo, tão palpável, tão colorido, tão sonoro, tão luminoso, que parece impregnar todos os seus sentidos ao mesmo tempo. Todos os seus julgamentos de valor são modificados e invalidados: ele não está mais em condições de avaliar uma tal riqueza, pois pode somente percebê-la. (NIETZSCHE. p. 76).

Esta espécie de “supremacia do instante” é necessária para a invenção, para o acontecimento. Conforme a concepção de Nietzsche, “as potências a-históricas são o esquecimento e a ilusão”. Nesse sentido a história se subordina à vida, se subordina à arte. Ainda de acordo com o filósofo, o elemento histórico e o a-histórico são igualmente necessários, o que se deve combater é o excesso de história. Os três tipos de história considerados por Nietzsche – a tradicionalista, a monumental e a crítica – são úteis à vida, mas o conhecimento do passado só é útil na medida em que serve ao futuro e ao presente, na medida em que serve à vida.

Voltemos à narrativa de Aira. O pintor-viajante se encontra em estado lastimável. Afora os espasmos e as dores que por vezes o acometiam, seu rosto estava totalmente desfigurado: “A boca tinha se contraído num botão de rosa cheio de pregas e rebordos. O queixo estava deslocado para a direita e fazia uma grande cova, que nem uma colher de sopa”. (AIRA, Seu rosto mudava de cor, tremia e “visto a partir de uma tal goma elástica mágica, o mundo devia parecer diferente, pensava Krause. Não eram apenas as lembranças próximas que se tingiam de alucinações, mas também o mundo cotidiano” (AIRA, p. 61). Além disso, Rugendas tinha:

sua pobre mente alterada e seu organismo em ruínas sofria com a luz direta. Suas pupilas não tinham capacidade de contrai-se mais, tornaram-se como pontos. A droga anulava o sistema elástico e a iluminação ficava inassimilável. Era como se ele houvesse dado mais um passo para dentro dos quadros. (AIRA, p. 88).

Fora neste estado de cegueira que o pintor-viajante presenciara o tão esperado ataque dos indígenas. Vestindo uma mantilha, dopado de morfina/ópio e tendo espasmos freqüentes, Rugendas consegue desenhar a cena fluida, onde o que interessava era “a fugacidade, a organização dentro do acaso, a velocidade da organização” (AIRA, p. 94). E essa fugacidade se reproduzia no procedimento dos pintores: havia um equilíbrio de proximidades e distâncias do qual precisavam tirar o máximo proveito. As fugas e perseguições simultâneas davam a cena uma plasticidade infinita.

O acontecimento na vida do pintor viajante aparece como crucial para que ocorra a quebra da ordem da representação, para a abertura a uma pintura que não mais entraria numa estrita relação mimética, mas potencializando os procedimentos da pintura, onde “cada traço correspondente da realidade visível, numa equivalência de um para um. Ao contrário, a função do traço era construtiva” (AIRA, p. 71). A pintura recebe uma carga de opacidade, de auto-referencialidade que mina a possibilidade da representação. O tom cômico e picaresco em que é apresentado Rugendas, aparece para mostrar a falha na representação: “No caso de Rugendas, com os nervos do rosto todos seccionados, ‘a ordem da representação’ que se originava chegava ao destino, ou melhor dizendo, chegava (e isso é que era pior), mas deformado por dezenas de mal-entendidos sinápticos” (AIRA, p. 126).

É nessa cegueira intempestiva que Rugendas rompe com o estatuto da representação e busca reter o instante, se distanciando da concepção clacissista do quadro e aproximando da concepção da pintura romântica francesa (DIENER, COSTA, p. 26). As pinturas do romântico inglês William Turner também mantêm correspondências com a obra de Rugendas, uma vez que ele é visto como um precursor do impressionismo, se se considerar a técnica do estudo a

óleo utilizada por ele: “estudos rápidos sem pretensão de elaborar composições, que se propõe a captar o primeiro impacto das cores da paisagem em toda a sua intensidade e frescura, chegará a ser dominante na obra posterior de Rugendas” (DIENER, COSTA, p. 27). Nesse sentido, o personagem de César aira se aproxima daquele homem Nietzscheano, “perturbado e arrastado por uma violenta paixão”, num estado a-histórico, cego, que mergulha no instante para subordinar a história à vida, a história à arte.

Essa relação entre história e vida também pode ser vista na novela de César aira. Rugendas e Krause concordavam que a vantagem que a história tinha era a de se saber como se faziam as coisas. Entretanto, Rugendas ia um passo mais adiante e formula, a título de hipótese, que o silêncio dos relatos não implicava nenhuma perda, uma vez que a geração atual, ou uma futura, podia voltar a vivenciar esses mesmos acontecimentos do passado, sem necessidade de que fossem relatados, por mera ação combinatória ou pelo “império dos acontecimentos”. De acordo com essa proposição, o que devia transmitir-se era:

O conjunto de “ferramentas” com o qual se podia reinventar, com a inocência espontânea da ação, o que havia sucedido no passado. O mais valioso que os homens fizeram, o que valia a pena que voltasse a acontecer. E a chave desta ferramenta era o estilo. Segundo esta teoria, então, a arte era mais útil que o discurso. (AIRA, p. 41).

Nesse trecho da novela se percebe ecos das considerações intempestivas de Nietzsche e também do mito do eterno retorno, formulado pelo filósofo. O que está em jogo na reflexão de Rugendas, talvez seja a possibilidade de invenção que cabe a arte, de inovação (Rugendas e o esboço a óleo?) que se sobrepõe à causalidade da história, e possibilita a repetição, repetição da diferença, puro acontecimento, ou nos termos de Derrida, o jogo da repetição ou a repetição do jogo. Como afirma Flora Sussekind, no livro *Tal Brasil, Qual Romance*, a preocupação com a repetição em Nietzsche, e pensadores de cunho pós-estruturalista como Deleuze, Derrida e Foucault, não implica uma recusa da história. O que se recusa “é fazer da história uma continuidade progressista. Repetição não exclui transformação, revolução” (SUSSEKIND, p. 64). Nesse sentido repetição se associa à ruptura e a diferença, e a diferença na repetição é que constitui o novo, que destrói a identidade simulada e abre espaço para a diferença. Ou conforme Derrida, o jogo da repetição abre a possibilidade da afirmação Nietzscheana, “afirmação alegre do jogo do mundo e da inocência do devir, a afirmação de um mundo de signos sem erro, sem verdade, sem origem, oferecido a uma interpretação ativa” (DERRIDA, p. 248).

Além dos autores citados por Flora Sussekind, outro pensador importante considerando essa relação é Walter Benjamin, que, em seus escritos, rompe a causalidade da história e questiona o historicismo, a ideia de progresso, de finalidade da história, ou seja, apresenta a concepção de história aberta. Um dos conceitos formulados pelo autor para problematizar essa relação é o de *imagem dialética*. De acordo com o filósofo:

Não é que o passado lança luz sobre o presente ou que o presente lança sua luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem é a dialética na imobilidade [...] a relação do ocorrido com o agora é dialética – não uma progressão, e sim uma imagem, que salta. – Somente as imagens dialéticas são imagens autênticas (isto é: não-arcaicas), e o lugar onde as encontramos é a linguagem. (BENJAMIN, p. 504).

A leitura que Didi-Huberman faz dessas imagens, presente no livro *O que vemos, o que nos olha*, compreende que as obras, enquanto inventam formas novas, modificam as regras de sua própria tradição, de sua própria ordem discursiva. Nesse sentido, o autor considera a obra poética de Baudelaire, por exemplo, enquanto *imagem dialética*, imagem de memória e crítica ao mesmo tempo, imagem “de uma novidade radical que reinventa o originário – transforma e inquieta duravelmente os campos discursivos circundantes; enquanto tal, essa forma [...] traz consigo efeitos teóricos agudos, efeitos de conhecimento” (DIDI-HUBERMAN, p. 178). Sob o mesmo ponto de vista, é possível fazer uma aproximação entre essa concepção de imagem e a obra pictórica de Moritz Rugendas. A técnica do estudo a óleo, permitiu a Rugendas questionar o estatuto da representação clássica, uma vez que “cada traço do desenho não deveria reproduzir um traço correspondente da realidade visível, numa equivalência de um para um”. O artista busca captar o acontecimento, já não oculta o processo da pintura, “mais ainda, a pincelada parece compor a dinâmica do quadro, à medida que acentua a direção do movimento” (DIENER, COSTA, p. 25). A retomada do barroco, o rompimento de uma concepção clacissista do quadro, é, na narrativa de César Aira, resultado de um acontecimento na vida do pintor-viajante, um relâmpago, uma tempestade. A partir desse ponto, o procedimento de Rugendas se torna intempestivo, dialético. Se, conforme Walter Benjamin, a imagem dialética é aquela imagem do passado que entra numa conjunção fulgurante e instantânea com o presente – a retomada do barroco na pintura de Rugendas e a consequente inovação do procedimento? – a ruptura causada pela tela *El rapto* de Rugendas se aproxima, nesse ponto, da formulação de *imagem dialética* de acordo com a leitura de Didi-Huberman: uma imagem crítica, que produz ela mesma uma leitura crítica do seu próprio presente, na conflagração que ela produz com o seu próprio pretérito. A tese V,

presente em *Sobre o conceito de história*, de Walter Benjamin, também apresenta essa concepção de imagem como algo fugaz: “A verdadeira imagem do passado passa célere e furtiva. É somente como imagem que lampeja justamente no instante de sua recognoscibilidade, para nunca mais ser vista, que o passado tem de ser capturado” (BENJAMIN apud LOWY, p. 62). Os ataques indígenas cuja imagem fora captada por Rugendas também obedeciam a essa intempestividade: “Na região, eram considerados como verdadeiros tufões humanos, mas por natureza não obedeciam a nenhum oráculo ou calendário. Era impossível prevê-los” (AIRA, p. 31).

Tanto a consideração intempestiva de Nietzsche quanto a concepção de *imagem dialética* em Walter Benjamin configuram a possibilidade de uma outra escrita da história, uma outra prática historiográfica, que rompe o encadeamento linear, causal, contínuo. No entanto, na concepção Nietzscheana a intempestividade se dá através de certo grau de esquecimento, através da supremacia do instante, da transfiguração da história e de certa cegueira a-histórica daquele que é arrebatado do contínuo histórico. Estado que lembra a cegueira em que Rugendas, após ser atingido pelo relâmpago, trabalhava:

Na cegueira, seus movimentos executavam trejeitos fantasiosos e o modo como manipulava os papéis chamou a atenção. Ocorreu-lhe fazer uma classificação das cenas e, como não as conseguia ver direito, envolvia-se tanto com elas que reproduzia as posturas dos índios com toda a extensão do seu corpo e com as imagináveis restrições impostas por seus nervos dilacerados. (AIRA, p. 116-117).

Quanto às formulações Benjaminianas, a dialética em obra, a invenção de um novo procedimento está na “telescopagem” de uma imagem do passado com a do presente, na ruptura com o gênero “fisionomia da natureza” formulado por Humboldt, na transvalorização da pintura de Rugendas, que buscou nas imagens passadas, no barroco, uma pintura do acontecimento, um procedimento intempestivo. Nesse sentido, César Aira potencializa sua literatura ao fabular sobre a trajetória de Rugendas, que aparece no livro não como uma equivalência “de um para um” com a biografia do pintor-viajante e suas pinturas, mas num entrelaçamento (como numa corda) de literatura e vida, na qual a própria literatura apresenta-se como acontecimento, como um curto-circuito na ordem da representação, de reinvenção de uma história já contada, no caso, a do pintor-viajante Rugendas.

Abstract: A novel “*Um acontecimento na vida do pintor-viajante*” of the Argentine writer César Aira follows in the footsteps of the painter Joahan Moritz Rugendas held on his trip to Argentina in the first half of the nineteenth century. This trip was interrupted by an event that would mark the shape of the painter-traveler represent the “natural landscape” of the country. The article will consider the concept of image-dialectic, by Walter Benjamin, and the untimely considerations of Friedrich Nietzsche, to take a reading of the work.

Keywords: César Aira. Image-dialectic. Johann Moritz Rugendas.

Referências

AIRA, César. *Um acontecimento na vida do pintor viajante*. Trad. Paulo Andrade Lemos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Trad. TIEDEMANN, Rolf; BOLLE, Willi; MATOS, Olgaria C. F.; ARON, Irene. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. São Paulo. Perspectiva. 1971.

DIENER, Pablo; COSTA, Maria de Fátima G. (Maria de Fatima Gomes). *A América de Rugendas: obras e documentos*. São Paulo: Estação Liberdade: Kosmos, 1999.

DIENER, Pablo; COSTA, Maria de Fátima. *Rugendas e o Brasil*. São Paulo: Capivara, 2002.

LOWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*. Trad. BRANT, Wanda Nogueira Caldeira; GAGNEBIN, Jeanne-Marie; MULLER, Marcos Lutz. São Paulo: Boitempo, 2005.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Segunda consideração intempestiva: da utilidade e desvantagem da história para a vida*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

PRATT, Mary Louise. *Alexander Von Humbolt e a invenção da América*. In: *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 4, n. 8, 1991, p. 151-165.

SOBRINHO. Noéli Correia de Melo Sobrinho. Apresentação e comentário. In: NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Segunda consideração intempestiva: da utilidade e desvantagem da história para a vida*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

SÜSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, qual romance?: uma ideologia estética e sua história : o naturalismo*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

Porteira Fechada, de Cyro Martins: uma reflexão sobre ideologia, cultura e identidade do gaúcho no RS

Neides Marsane John Bolzan*

Resumo: Este trabalho tem por objetivo observar na obra **Porteira Fechada**, de Cyro Martins a perspectiva sobre a qual o autor abordou a ideologia, a cultura e a identidade do gaúcho no Rio Grande do Sul, elegendo-se como objeto de análise os personagens Fagundes e, principalmente, João Guedes. A hipótese que justifica uma pesquisa com essa abordagem é a de que o que forma a identidade de uma parcela do gaúcho seja um mito, ao se considerar o que a História conta a respeito de quem é o gaúcho, que ideologia foi nele inculcada, como ocorreu o processo de formação da cultura dele e como se revela a sua identidade; buscando, para essa análise, respaldo teórico para a parte histórica e para os conceitos necessários para justificar a reflexão que se fez para se chegar à conclusão: a prova da hipótese.

Palavras-chave: Ideologia. Cultura. Mito. Identidade. Porteira Fechada.

A análise de uma obra literária sempre é algo inovador, pela razão de expressar uma nova leitura. Muito do que se lê confirma ou nega pressupostos, os quais estão associados a teorias que os sustentam ou os refutam. Uma obra de ficção pode instigar o leitor a conhecer a História, mesmo sabendo que a História nem sempre retrata uma realidade e que a ficção pode se referir a uma realidade. Delimitar o quanto há de História em uma obra literária não é o que cabe neste artigo, mas o quanto os dois campos do saber podem interferir na defesa de uma ideia implícita, a que a obra faz alusão; ou explícita, no caso da reflexão ora proposta.

Neste artigo, a tese a ser desenvolvida é a de que a identidade do gaúcho está dividida. Na totalidade, não confere com a daquele indivíduo mítico, dotado de hombridade, bravura e fortaleza de espírito, uma vez que a imagem do mito, ao qual se faz referência, está estreitamente ligada à questão da cultura e da ideologia que foi projetada para o Rio Grande do Sul. E para isso é importante buscar aspectos históricos e alguns conceitos, como: o de ideologia, de cultura, de mito e de identidade para em seguida se apresentar a leitura que se faz do gaúcho na obra **Porteira Fechada**, de Cyro Martins.

Primeiramente, cabe salientar que Cyro Martins, como escritor, possui grande importância no cenário da cultura sul-rio-grandense, por retratar os problemas que surgem na região da campanha, a partir de 1910, principalmente sobre a trajetória do homem do campo rumo aos cinturões de miséria das cidades, do trabalhador descapitalizado, pobre, por ter sido expulso do campo. É criador da expressão “gaúcho a pé”, que se contrapõe à figura do gaúcho a cavalo. Abordando essa problemática, o escritor contribuiu para a criação de uma nova abordagem sobre assuntos que se tornam temática regional, como, por exemplo, a figura

* Mestranda em Literatura Comparada – URI – FW/RS.

mítica do gaúcho. Para entender a relação que há entre tudo isso, é necessário compreender como ocorreu a colonização do Rio Grande do Sul, quem é o gaúcho, de onde ele proveio, quais são suas origens.

A historiadora Sandra Jatahy Pesavento (1997) conta que o Rio Grande do Sul foi “descoberto no início do séc. XVI, a partir das expedições litorâneas de exploração e comércio de pau-brasil [...]” (PESAVENTO, 1997, p. 7). Somente a partir do séc. XVII, as bandeiras paulistas, que haviam se especializado em apresar selvagens, expandiram-se para o sul do Brasil, em busca de mão-de-obra. Encontraram as missões jesuíticas, onde os indígenas já se encontravam “aldeados pelos padres e adestrados para o trabalho e a obediência, [...] à margem esquerda do rio Paraná, em território castelhano” e atacaram as reduções do Paraguai (PESAVENTO, 1997, p. 8).

Segundo a historiadora, os padres, para fugirem dos paulistas, dirigiram-se ao Rio Grande do Sul, em 1626, estabelecendo reduções na zona do Tape. Mas, antes dos padres da Província do Paraguai, jesuítas portugueses já haviam ocupado o território sul-rio-grandense, a partir de 1605.

Descendo no encaço dos índios aldeados, os bandeirantes penetraram, por sua vez, no Rio Grande do Sul, atacando as missões para disputarem a posse da mão-de-obra aborígene. [...] Por volta de 1640, registrou-se o combate final, que resultou no abandono jesuíta da área e no apresamento de muitos índios. [...] Os jesuítas retiraram-se levando os índios, mas deixando o gado que criavam nas reduções. Estes rebanhos, abandonados no pampa e reproduzindo-se à solta, tornaram-se bravios e formaram uma imensa reserva de gado. [...] Estava lançado o fundamento econômico básico de apropriação da terra gaúcha: a preia do gado xucro. (PESAVENTO, 1997, p. 8-9).

Décio Freitas, também historiador, em seu livro **RS: Cultura & Ideologia** (1996, p. 19-30), relata que, como os indígenas haviam perdido na batalha o que tinham (terra e meios de subsistência), os que restaram viveram um quadro de fome e de miséria. As indígenas acabaram se prostituindo, as moléstias venéreas surgiram, diminuindo assim a população. Os demais, para fugir dessa situação, buscaram trabalho assalariado em estâncias, como peões, na agricultura ou nos fortes.

Freitas comenta ainda que os bandeirantes acasalaram-se com as índias e fizeram nascer “os famosos gaúchos.” Mas dessa “miscigenação” restou também muito pouco, porque os índios e seus descendentes foram utilizados como “carne de canhão” nas guerras “da classe dominante sul-rio-grandense durante o séc. XIX”, ou tornaram-se “párias sociais”, (FREITAS, 1996, p. 29- 32) sendo eliminados pela fome e por doenças. A respeito da origem do gaúcho, esclarece, de maneira sintética, outro historiador, José Hildebrando Dacanal

(1997): que gaúcho, até o início do século XIX, “significava bandido e designava certos elementos que vagavam pelos campos da fronteira e das Missões roubando reses” (DACANAL, 1997, p. 27).

Enquanto o gaúcho se degradava, a partir de meados do século XVIII os colonizadores europeus “invadem a fronteira, a serra, e, depois as Missões, reduzindo e eliminando aos poucos, mas de forma quase completa, o que restava geneticamente da raça dominada” (FREITAS, 1996, p. 32). Após esse quase extermínio, percebeu-se que o que sobrou deles, que perpassou as marcas do tempo, foram os hábitos, os quais até hoje são cultivados, como o do chimarrão, o uso da boleadeira, o gosto pela fronteira, pela pecuária e pela política (FREITAS, 1996, p. 30).

Com esses hábitos cultivados, a cultura gaúcha mantém-se viva, embora misturada com a dos imigrantes que vieram ao Rio Grande do Sul, e passa a definir um jeito de ser, que se diferencia dos demais habitantes dos outros estados do país.

Também devido à presença heterogênea da população no Rio Grande do Sul instalada, possuidora de um passado carente de glórias e um presente submetido a um sistema dominador: o capitalismo; foi necessário inculcar nesse povo algo que o tornasse unido e que por cujo ideal fosse capaz de lutar.

Em vista desse objetivo, houve um apagamento parcial da memória, ou seja, a parte sangrenta (na qual estavam as batalhas, a fúria, a sede insaciável da conquista territorial, que deixou uma nódoa) foi deixada no esquecimento e se reforçou a ideia de construir uma nova imagem para os sul-rio-grandenses, pela qual fossem reconhecidos dentro e fora do estado pela bravura e destemor, a qual deu origem ao mito do gaúcho.

Segundo Terry Eagleton, (1997, p. 176) ao retomar o conceito de Roland Barthes (1993) afirma ser possível fazer isso, uma vez que: “O mito não nega as coisas, pelo contrário, sua função é falar sobre elas; simplesmente ele as purifica, as torna inocentes, lhes dá justificação natural e eterna, lhes dá uma clareza que não é de uma explicação, mas de uma afirmação de fato” (EAGLETON, 1997, p. 176).

Além disso, o mito é uma “concepção ou visão de mundo ligada a uma classe que traduz a realidade objetiva e formula conceitos sobre ela a partir dos interesses da classe” (PESAVENTO, 1996, p. 61). Isso significa que por trás dele há uma ideologia.

Segundo Eagleton (1997, p. 18), o “termo ideologia [...] parece fazer referência não somente a sistema de crença, mas a questões de poder,” [...] tendo como função “legitimar o

poder de uma classe ou grupo dominante” (EAGLETON, 1997, p. 18-19), foi o que ocorreu ao se consolidar essa ideologia do mito do gaúcho, que passa a ser difundido então.

Para a classe dominante não era interessante que se conservassem vestígios do que realmente aconteceu com os indígenas nem de quem era verdadeiramente o gaúcho, era bem melhor contar a história a partir do ponto que não condenasse ninguém e que fosse motivo de orgulho para a parcela da humanidade, que aqui vive. Em vista disso, criou-se uma história na qual quem aqui estivesse instalado ocupariam um lugar de destaque, apesar das diferenças que apresentasse. E para que essa união se concretizasse, os literatos estavam encarregados de louvar os feitos heróicos, “dos tipos representativos mais caros à classe dirigente,” que fossem “símbolo da grandeza do povo rio-grandense,” tendo como referência “os paradigmas de honra, liberdade e igualdade que se tornariam inerentes ao futuro mito do gaúcho” (GONZAGA, 1996, p. 125).

Apesar de ter papel secundário na formação da ideologia gaúcha, (porque quem realmente impunha os rumos das ações e do pensamento que deveria imperar no Rio Grande do Sul eram os membros do governo) os literatos contribuíram em grande parte para a concretização desse mito. Em 1870, José de Alencar escreveu o livro *O Gaúcho*, com o intuito de “elaborar uma representação positiva do país, segundo os cânones da aristocracia do centro/nordeste, que instrumentalizava o nacionalismo ufanista e culturalmente homogeneizador contra possíveis tendências separatistas” (GONZAGA, 1996, p. 127). A obra foi escrita por alguém que nem gaúcho era, mas a intenção era espalhar a todo Brasil, a bravura do povo do Rio Grande do Sul.

Além disso, o povo da campanha, que fora humilhado, que sentira na pele o terror das guerras, teria que ser mobilizado, de forma especial, com idéias-base sobre a hombridade e a coragem do “guasca” rio-grandense (GONZAGA, 1996, p. 121), já que a ele caberia a tarefa de protagonizar o mito. Em vista disso, em “meados do século XX, surgiram em todos os pontos do estado [...] os Centros de Tradições Gaúchas” [...] com o objetivo de tentar manter uma identidade campeira, daqueles que provieram da zona rural e compensar a brutalidade do sistema produtivo que lhe tirou a própria imagem do espelho (GONZAGA, 1997, p. 120).

Essa realidade idealizada é possível ser comparada ao que Benedict Anderson (2008, p. 307) denominou de “comunidade imaginada”, por ser concretizada a partir da construção de sentidos com os quais as pessoas podem se identificar. Só que uma comunidade nunca é homogênea. E no Rio Grande do Sul não é diferente: uma parcela vive o mito e outra, conhecendo o verso e o reverso da história, não contribui para fortalecer a identidade gaúcha:

emprega o adjetivo como nome gentílico, mas não tem internalizada essa cultura. Segundo Claval (2001), cultura “é a soma dos comportamentos, dos saberes, das técnicas, dos conhecimentos e dos valores acumulados pelos indivíduos durante suas vidas,” (CLAVAL, 2001 apud MEDEIROS, 2009, p. 222) ou foi obrigada a abandoná-la pelas circunstâncias exploradoras do capitalismo.

Denúncias sobre essa situação exploratória entre aqueles que detêm o poder (a terra, que é a mãe de outros bens) e aqueles que dependem da boa vontade do patrão para ter onde morar ou ter o que comer no campo, (senão acabam parando nos vilarejos), não é o que se vê nos cotidianos. Pelo contrário, há o silenciamento. No entanto, o não falar sobre, não quer dizer que não é visto o fato, ou que ele não mexa com o sentimento das pessoas. Há uma maneira de sensibilizar de forma indireta: pela arte, mesclando fatos com ficção, de modo a sugerir diferentes interpretações.

Porteira Fechada, de Cyro Martins é uma obra de ficção que tem como tema uma das realidades vividas pelo gaúcho da campanha, que pode levar o leitor a refletir sobre a cultura, a ideologia e a identidade do sul-rio-grandense.

Essa obra foi iniciada com uma cena de um ambiente do subúrbio: um bar em precárias condições, cujo dono, Fagundes, recordava o tempo em que trabalhava para um ex-chefe político da cidade de Boa Ventura; tempo em que demonstrara coragem e valentia ao pegar “o negro que roubara o zaino-estrela da estimação do coronel” (MARTINS, 1993, p. 11), bem como ao relatar que

sabia riscar aquela marca (do coronel) de qualquer jeito, até de vistas fechadas – com uma pedra, com o taco da bota, com a ponta da adaga. [...] E não foi só no chão que a traçou. Também na barriga do negro. E não fizesse aquilo... Teria se desmoralizado como autoridade. (MARTINS, 1993, p. 11).

No segundo capítulo, conta a história de João Guedes:

João Guedes, um dos assíduos freqüentadores do boliche do capitão, mudara-se da campanha havia três anos. Três anos de pobreza na cidade bastaram para o degradar. Ao morrer, não tinha vintém nos bolsos e fazia dois meses que saíra da cadeia, onde estivera preso por roubo de ovelha. A história da sua desgraça se confunde com a da maioria dos que povoam a aldeia de Boa Ventura, uma cidadezinha distante, triste e precocemente envelhecida, situada nos confins da fronteira do Brasil com o Uruguai. (MARTINS, 1993, p. 16).

Nesses dois capítulos já está lançada a problemática da exploração ocorrida no campo do Rio Grande do Sul. Em vez de haver dois gaúchos orgulhosos da sua bravura, relatando a excelente relação com o patrão, o que ocorre nesse romance é o inverso: dois gaúchos contando como foi a trajetória deles e aonde as suas qualidades os levaram. A valentia e a

coragem rendem dinheiro, enquanto há quem delas precise. A degradação de Fagundes e Guedes dá provas da exploração que eles sofreram, da relação desumana entre patrão e empregado. Os nomes “Fagundes” e “Guedes” são no romance os representantes do gaúcho primitivo, aquele descendente dos indígenas, ou do cruzamento deles com o europeu, estratégia empregada pelo autor para focar o problema social gerado com o passar do tempo, abordando-o sob o olhar do oprimido e não do opressor.

Embora explorados, a cultura que está presente na vivência dos protagonistas manifesta-se nas ações. Gaúcho é gaúcho, pobre ou rico, com terra ou sem terra, porque age de acordo com a tradição gaúcha e é isso que faz com que eles se sintam parte de uma mesma cultura, que tenham identidades semelhantes. Em **Porteira Fechada**, as ações do personagem João Guedes evidenciam que ele cultivava algumas das tradições que são características do gaúcho, como a de tomar chimarrão, bem cedo, antes de clarear o dia e antes de iniciar o trabalho, a fim de obter disposição, já que a erva é estimulante: “Quando chupava o quarto mate e o sol vinha nascendo [...]” (MARTINS, 1993, p. 17); bem como a de empregar o cavalo para as lides do campo: em vista da extensão dos campos, fazê-las a pé dificultaria muito o trabalho de camperear, isto é, observar o gado e zelar pela sua conservação. “[...] João Guedes botou os arreios no cavalo, montou e saiu [...] para o campo” (MARTINS, 1993, p. 17).

Também se pode perceber a imagem do gaúcho sendo evidenciada quando o personagem Guedes demonstra destreza para o trabalho, uma vez que, na concepção do sul-rio-grandense, gaúcho não tem preguiça, tem disposição: cultivava a terra para obter o sustento, sendo ela sempre fértil por natureza: “Guedes planejava capinar nesse dia o eito de batata doce” (MARTINS, 1993, p. 17). Além de ser trabalhador, possui a fama de ser hospitaleiro, porque sabe partilhar o que possui; mesmo tendo pouco, sempre é acolhedor: “O gaúcho botou fora um pouco de erva e encilhou o mate para esperar o forasteiro” (MARTINS, 1993, p. 17).

Os hábitos que por ele são cultivados, como o de manter um galpão com fogo de chão, com o qual é aquecida a água para o mate, em torno do qual senta e se aquece nos dias frios, de garoa, do inverno podem levar o leitor a percebê-lo como um ser bondoso, simples: “[...] dirigiu-se para o galpão [...] agachou-se no lugar do fogo, chegou às pontas dos tições apagados [...]” (MARTINS, 1993, p. 16-17). Assim como a bondade e a simplicidade é evidenciada, também o gosto por fazer as coisas para si, ou seja, ele não tem o hábito de delegar a outros o que tem de ser feito; naquele lugar também fuma seu palheiro, por ele

mesmo feito: “Abancado em um cepo [...] Guedes espichou a perna esquerda, meteu a mão no bolso e tirou os avios de fumar. Sem pressa picou o amarelinho, esfregou-o na palma da mão, sovou a palha, enrolou o crioulo e o prendeu numa brasa solita, que se gastava à toa no borralho” (MARTINS, 1993, p. 17).

O gaúcho também reserva um lugar para aqueles a quem quer bem: há espaço para o sempre amigo fiel, o cachorro: “O Amigo (cachorro) se postara em frente, na sua atitude habitual de ‘mirante’.” Além disso, é prestativo com a família, não é grosseiro, tem amor no coração: “Quando chupava o quarto mate [...] apareceu Maria José. Logo atrás surgiram o Lelo, a Tita e a Isabel [...] trazia para entre os joelhos a Picucha, a menorzinha de todas” (MARTINS, 1993, p. 17).

Pela fala do personagem fica claro que trabalhar na lide campeira era algo que enchia de orgulho o sul-rio-grandense, mesmo que com ela saísse machucado. Percebe-se isso quando João Guedes revê um conhecido seu: “- Hii! Domei muito. Foi domando que lasquei a perna – e puxou mais a bombachinha que já estava arregaçada e meia canela, para mostrar a cicatriz da quebradura” (MARTINS, 1993, p. 52). Por outro lado, privar-se das coisas ligadas à vida do campo era o que mais o entristecia:

- Seu Machado, vim Le vendê o meu cavalo. [...] em casa havia falta de tudo. [...] Guedes saiu a passos trôpegos pelo caminhozinho pedregoso, levando os arreios de campeiro para vender ao primeiro que lhe desse vinte ou trinta mil réis. Cortava assim o último tento que o prendia à vida passada. Curvava-se à fatalidade, cedendo a um desígnio doloroso de gaúcho “de a pé.” (MARTINS, 1993, p. 94-95).

A tristeza, ocasionada pela perda do que materializava a identidade de Guedes (a terra, o campo cheio de gado, o rancho, o cavalo - mesmo que não fossem deles esses pertences - a vida em contato com a natureza, oferecendo mais do que cobrava - porque ele tinha tudo: água, comida, companhia de animais, vida tranquila, relacionamentos saudáveis e um objetivo para viver – bem como ser gaúcho honesto e honrado) provocou nele uma angústia, um sentimento de estar deslocado, a ponto de nem mesmo reconhecer-se, pois havia se tornado ladrão para conseguir dar o que comer à sua família na cidade, fora preso, perdendo assim o gosto pela vida, achando-se um estranho para si mesmo, indo em direção à morte.

Na véspera de ser encontrado morto, João Guedes passara a tarde agachado à beira do rancho, testa franzida, profundamente nostálgico, mateando e rememorando coisas, enquanto as vistas se espichavam num desejo de fuga[...] Cisma acanhada, mas em todo caso cisma, procurando inutilmente uma fresta por onde escapar. Esbarrava sempre com o círculo murado de opressões e vexames da sua miséria. (MARTINS, 1993, p. 96).

Fagundes, no romance, presenciou o enterro de Guedes, aquele que, não era seu amigo, mas era alguém por quem demonstrava compaixão e com quem compartilhava sentimentos feridos e a mesma percepção com relação à suas existências: ambos tinham tido uma vida desgraçada depois que tiveram que abandonar a vida campeira. Para ele a morte era um consolo, uma maneira de não presenciar a situação de constrangimento que sentiam. Gaúcho gosta de “tocar a vida para frente”, com ânimo, coragem. Não havendo condições, então é melhor ir para o além- túmulo, para não sentir a vergonha da derrota. Fagundes vendo o conhecido naquela condição privilegiada, pois já estava morto, caminha para ficar em igual situação:

[...] trepou numa pedra. Desafivelou o cinto. Fez uma laçada. Enfiou-a no pescoço. Passou a outra ponta num galho e deu um nó. Não pensava em nada, nem mesmo no que estava fazendo. Retirou um pé de cima da pedra. Demorou um segundo e, e jogou-se todo no espaço. Um raio de sol nascente lhe ofuscou as vistas. O galho não agüentou os cem quilos, estalando. E ele bateu de assento, em cheio, no chão duro. (MARTINS, 1993, p. 123).

Não conseguindo realizar o que nem tinha em mente, mas que tentou fazer, Fagundes começou a ver assombrações, vultos estranhos que o perseguiram: era o sentimento de culpa, de desgosto se manifestando, pois havia matado um homem, em nome “da honra” de outrem.

O Dr. Viana era um ‘belo moço’, de temperamento reconcentrado e silencioso, embora se deixasse arrebatar facilmente desde que encontrasse ambiente propício e acolhedor. Formara-se em S. Paulo aos 22 anos. De volta ao Rio Grande, recusara uma promotoria pública, preferindo advogar. Entre muitas, optou por Boa Ventura, atraído pelo prestígio gauchesco da fronteira. [...] Persuadiu-se de que o seu jornal seria capaz de derrocar a bastilha municipal. (MARTINS, 1993, p. 114-115).

Fagundes gastou a última vez que tivera coragem para fazer tamanha barbárie: matara um defensor de uma ideia, que não prejudicara na verdade ninguém, e isso lhe assustava agora, acabaria seus dias na cadeia, assim que descobrissem. Estava derrotado, mais do que Guedes, pois Guedes fora salvo pela morte, a morte traz glória, mesmo para o mais desgraçado, porque promete uma “nova vida”. Pediu então que o matassem: “- Me matem bandidos! me matem!” (MARTINS, 1993, p. 124). Os familiares admirados: “-Enlouqueceu?” Alguém responde: “-Enlouqueceu.” (MARTINS, 1993, p. 124). Estava então concluído o ciclo da vida de dois gaúchos.

Com essa nova abordagem feita por **Cyrol Martins em Porteira Fechada**, fica então evidenciado que realmente há um mito em torno do qual se espelha o modo de ser do gaúcho, a sua identidade. Mas o culto ao mito, mantido pela tradição, pelos hábitos que são passados de geração em geração, não garantem ao indivíduo a sua identificação com ele durante a vida toda. Viver o mito é para alguns, principalmente àqueles que detêm poderes econômicos para

manter a tradição, o brio. A outros resta tomar mate, andar a cavalo, usar bombacha. E a outros tantos, ainda, é simplesmente sinônimo de residente no Rio Grande do Sul. Mas, embora haja essas diferenças entre os sul-rio-grandenses, diante do restante do país, isso se torna insignificante, já que o estado é visto como tendo uma só cultura: a do mito do gaúcho.

O romance, com essa fábula, pode desmitificar o mito, se o leitor for atento, perceberá as evidências: os personagens estavam felizes enquanto participavam de um mundo fictício, viviam inseridos em uma situação que fora criada. No momento em que os protagonistas perderam o espaço mítico, restou-lhes aquele que está fora do mito: que é a realidade vista por outro ângulo, a qual exige atitude e não devaneio.

A literatura tem uma propriedade bastante particular, que é a de fazer alusão à realidade vivida. Dessa forma é possível se acentuar ou mostrar por outro viés, algo que está vivo na cultura de uma parcela da população, como é o caso do mito do gaúcho.

Mesmo sendo abordado de forma diferente, mostrando o lado oposto, o mito não morre, porque sempre haverá quem veja a confirmação e não a negação dele, fazendo com que sempre haja mudança na maneira de pensar e ver as coisas, de modo que esses assuntos não se esgotem.

Abstract: This paper has as a target to observe in the book **Porteira Fechada**, by Cyro Martins the perspective in which the author approached the ideology, the culture and the identity of the 'gaúcho', person who lives in Rio Grande do Sul, choosing the character Fagundes and, mainly, João Guedes as subjects for analysis. The hypothesis that explains the investigation on this approach is that what builds the identity of an aspect of a 'gaúcho' is a myth, taking into account what the History reports about what is being a 'gaúcho', the ideology that he carries, how he acquired his culture and how his identity is revealed. For this analysis, theoretical support was gathered from the historiographers, because there is a historical part; and, to reach the necessary concepts to justify the reflection, theories which reflect the cultural issues were researched, so that the previous hypothesis could be confirmed.

Keywords: Ideology. Culture. Myth. Identity. Porteira Fechada.

Referências

ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

DACANAL, José Hildebrando. A miscigenação que não houve. In: FREITAS, Décio et al. *RS: Cultura & Ideologia*. 2. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1996.

EAGLETON, Terry. *Ideologia. Uma Introdução*. Trad. Silvana Vieira e Luís Carlos Borges. São Paulo: Boitempo, 1997.

GONZAGA, Sergius. As mentiras sobre o gaúcho: primeiras contribuições da literatura. In: FREITAS, Décio et al. *RS: Cultura & Ideologia*. 2. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1996.

MARINS, Cyro. *Porteira Fechada*. 10. ed. Porto Alegre: Movimento, 1993.

MEDEIROS, Rosa Maria Vieira. Território, Espaço de Identidade. In: SAQUET, Marcos Aurelio; SPOSITO, Eliseu Savério (Org.). *Territórios e Territorialidades: teorias, processos e conflitos*. São Paulo: Expressão Popular: UNESP, 2009.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História do Rio Grande do Sul*. 8. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1997.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Historiografia e ideologia. In: FREITAS, Décio *et al.* *RS: Cultura & Ideologia*. 2. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1996.

El rescate de las palabras exiliadas en la literatura hispanoamericana

Neiva Graziadei*

Resumo: A colonização espanhola em terras americanas levou ao silêncio das palavras autóctones durante muitos séculos sob o manto do exílio instalado já em 1492, face à imposição de um idioma único para a maior parte do continente recém descoberto. As letras hispano-americanas as resgatam do esquecimento. Esse artigo tem por objetivo refletir sobre esse fenômeno e as literaturas surgidas posteriormente.

Palavras-chave: Exílio. Colonização. Literatura. Palavras

Este artículo tiene por objetivo debatir respecto a uno de los temas que no son recurrentes de reflexiones más profundizadas en el área de las literaturas en Brasil. Es, justamente, aquél cuyo enfoque trata del exilio. Lo restante de América salva esa condición de desmemoria de nuestra historia común, ofreciéndonos un abanico de autores hispanohablantes que ponen de manifiesto no sólo lo contemporáneo, sino más bien, la trascendencia de lo que realmente significó el proceso colonizador y el carácter violento que pervivió a lo largo del panorama civilizatorio de América Latina.

Lo que el crítico y filósofo barcelonés Ramón Xirau escribió respecto al hecho histórico induce a pensar que el descubrimiento de América, si es así que podemos llamar a lo que algunos historiadores y pensadores llaman de hallazgo, tanto fue algo glorioso como también tenebroso que puso de manifiesto lo que en la España del siglo XVI se entendía por “humanismo”, o sea, un “humanismo” teocrático y que reflejaba las ideas de Erasmo, del Cardenal Cisneros y de otros tantos que buscaban la forma más pura del cristianismo a través del evangelio, aunque sepamos todos que el humanismo español fue así como todo el humanismo de aquella época, el cultivo de las letras clásicas y el impulso individualista hacia los grandes movimientos de descubrimientos y conquistas:

Cuando España se encuentra con un ‘nuevo mundo’ inesperado; cuando dos tipos de civilización entran en conflicto para que, lentamente surja una nueva cultura, doblemente tradicional – india y española – y original, se cumple uno de los hechos más dramáticos, también más deslumbrantes de la historia. Dramático por el encuentro violento de dos civilizaciones separadas entre sí, y, en un principio, ajenas entre sí; deslumbrante, porque en la conquista de América se entreveran encomienda y utopía, hecho y derecho, leyenda e historia, guerra y misión, agresión y voluntad. (p. 9).

Sin embargo, en relación a España, asimismo trajo en su fervor, la necesidad de una reforma interior en la Iglesia, “*a una clara necesidad de vivir la vida cristiana más que*

* Mestre em Literatura Comparada e Professora de Língua e Literaturas Hispânicas na UFFS-Campus Cerro Largo, RS.

interpretarla de manera abstracta”¹ según las palabras de Xirau. Podríamos, en ese caso, pensar si las acciones de los misioneros españoles que llegaron a América durante la Conquista, serían de hecho, acciones, humanistas en el sentido *stricto* de la palabra ya que entendemos como una actitud humanitaria, caritativa y en defensa de los derechos de cualquier ser humano. Por ello, hay que poner en duda todo el movimiento presuntamente de bien por parte de los conquistadores.

La colonización de América fue un hecho traumático, pero ni por eso, no lo entendemos sólo así, bien más como un hecho grandioso que cambió el mundo y tal magnitud afectó y ahora más que nunca, a todo el Occidente. América existe y punto final. No obstante, América todavía sangra como afirma aún Eduardo Galeano, sin que con eso, se ponga en una condición de víctima como ocurrió en las décadas de 50 hasta la segunda mitad de los 80, aunque anteriormente, motivos hubieron para tanto.

El tema de este artículo es el exilio; y un exilio particularmente especial que tal vez pocos hayan pensado. No pretendo acá, reflexionar respecto al significado de la palabra, todos ya lo sabemos de memoria o nos hemos advertido sobre su origen y sus caminos y sus cómplices y sus víctimas...

América Latina experimentó todas las formas de exilio. A empezar por el exilio de las identidades ultrajadas, manipuladas y calladas durante la colonización. Después, más adelante, en los siglos XVIII y XIX cuando las colonias se movilizaban hacia su independencia, la utopía dio lugar a la realidad misma de hacerse reconocer económica y políticamente por las metrópolis europeas y norteamericanas y ella se exilió de sí misma en búsqueda de ese reconocimiento; se enseñó francés, inglés, además del español, por supuesto, ya que éste era el idioma del poder. Tras eso, en el siglo XX, los exilios políticos se multiplicaron por toda América y era un ir y venir entre el continente y Europa, principalmente hacia la madre patria, España, que las memorias colectivas, las ritualidades, los ancestros, en fin, lo que la identificaba como América Latina, corría el peligro de perderse en estas andanzas sin tiempo definidos ni paraderos eternos.

A todo ello, a todo lo que acompañó el proceso de colonización, o sea, desde el primer contacto entre dos civilizaciones distintas hasta los movimientos sociales y políticos, que a partir de entonces empezaron a enmarcar profundamente Latinoamérica, no hubo uno siquiera que nos diera la seguridad de que hubiera un reconocimiento y respeto hacia las culturas de

¹ XIRAU, Ramón. *Idea y querrela de la nueva España*. Madrid: Alianza Editorial, 1973.

los pueblos naturales del continente y es a partir del momento en que dos miradas sorprendidas, se deparan frente una a la otra, es que empieza, entonces, el primer y quizás más importante exilio, el de las palabras....

Recuerdo *Mío Cid* (Anónimo), el campeador, y ya veremos que en este gran épico nacional de Castilla, en la lejana España del siglo XIII y en la cima del medievo europeo, además de su héroe, las palabras ya habían sufrido muy anteriormente el exilio, hacia el año 197 a.C., impuesto por los romanos; o sea, no sólo el tema de la primera parte del poema se refiere al destierro de Don Rodrigo Díaz de Vivar, como asimismo las palabras de dicho texto aún traen las marcas de la imposición de un idioma hablado por todo el imperio romano, el latín, aunque el poema se presentara ya en amplio proceso de vacilación:

De los sos ojos tan fuerte mientras lorando tornava la cabeza y estava los catando.
Vio puertas abiertas e uços sin cañados, alcandaras vazias sin pieles e sin mantos e sin falcones e sin adtores mudados. Sospiro mio Çid ca mucho avie grandes cuidados. Ffablo mio Çid bien e tan mesurado: ¡Grado a ti señor, padre que estas en alto! ¡Esto me an vuelto buelto mios enemigos malos! [...] ¡Albricia, Albar Ffañez, ca echado somos de tierra!. (p. 137).

No pretendo debatir aquí respecto al texto de *Mío Cid* y mucho menos tejer teorías de tono lingüístico, sino apuntar que la literatura hispánica a través de los tiempos nos muestra lo cuánto un movimiento de dominación influye directamente en el nacimiento o muerte de un idioma y mucho más que eso, en la diáspora de las palabras.

Para aclarar más lo que afirmo, hay que volver en los tiempos de una Península Ibérica en la que más de una veintena de pueblos o tribus vivían; y cada cual con su cultura y con su idioma. Con la llegada de los romanos, sobrevivieron aquéllos que eran más bien organizados política y socialmente; de éstos, los pueblos del norte mantuvieron sus idiomas hasta hoy, aunque con algunos cambios. Esto, de una cierta forma, nada más es que un exilio en relación al latín impuesto por los romanos.

Basta ver que las literaturas, la catalana, - Pere Calders – introductor del realismo mágico en la narrativa, Pere Gimferre, que es quien encarna con más rigor la vanguardia poética catalana y Josep María de Sagarra en el teatro costumbrista de posguerra; conjuntamente con la literatura gallega, los escritores profundizan las cuestiones hacia una identidad cultural, y los poetas tratan de temas sociales – Luis Seoane, por ejemplo; en la narrativa tiene en *Blanco Amor*, la preocupación con el realismo social; la dramaturgia apunta hacia una vanguardia de temas netamente sociales. Y la vasca, tras el abandono a los temas religiosos y rurales, la poesía se destaca por ‘*Harri eta Herri*, de Gabriel Aresti con una mirada a lo social; ya la novela vasca tiene en “*Leturiagen Egunkari Ezkutura*” de Txillardegui la

búsqueda por un nuevo sentido en lo humano. Y el grupo de teatro Jarrai ha sido el precursor de la modernización en la dramaturgia.

Todas ellas y más aún, se destacan principalmente en el escenario de posguerra, con una mirada hacia la narrativa, y la poesía social expresadas cada cual en su idioma. Si esto no es una especie de autoexilio, cuya finalidad es mantener sus identidades, ¿qué será entonces?

Puestas tales consideraciones, volvamos al tema central de nuestro debate que es justamente hasta qué punto la literatura hispanoamericana expresa el exilio de las palabras tras el descubrimiento de América y cómo fue o lo es todavía, su rescate a través de la misma literatura.

Los códices precolombinos x “... qué buen idioma el mío...”

Según José Miguel Oviedo (1995), uno de los modos de escribir una historia de la literatura hispanoamericana es “leer el pasado desde el presente”. Pues bien, busco en uno de los mayores poetas del siglo XX, Pablo Neruda, los aportes para entender cómo el sentido más brutal que encerraba el concepto misionario y militar de poder, alcanzó, aunque por vía de la fuerza, el reconocimiento y la aceptación por parte de los pueblos de una lengua que les era completamente extraña en todos los sentidos. Para tanto, se impusieron estrategias que desintegraron las culturas históricas del continente, se destruyeron las memorias lingüísticas y religiosas y se prohibieron que hablaran sus idiomas. En tales acciones, el proceso de aculturación simbolizado por el hibridismo y por el sincretismo cultural, nada más es que una degradación de las culturas mismas, tornándolas permeables y debilitadas a un hecho mucho más grandioso y tenebroso y por ello, dicotómico, a que llamamos Colonización.

Modernamente, Neruda eternizó su rendición y de todos los pueblos precolombinos al descubrimiento y a la consecuente Colonización de un modo poético y bello al escribir sobre la herencia de los españoles, que es nada menos que el idioma español, en su *Confieso que he vivido*²

Qué buen idioma el mío, qué buena lengua heredamos de los conquistadores torvos...Éstos andaban a zancadas por las tremendas cordilleras, por las Américas encrespadas, buscando patatas, butifarras, frijolitos, tabaco negro, oro, maíz, huevos fritos, con aquel apetito voraz que nunca más se ha visto en el mundo...Todo se lo tragaban, con religiones, pirámides, tribus, idolatrías iguales a las que ellos traían en sus grandes bolsas...Por donde pasaban quedaba arrasada la tierra...Pero a los bárbaros se les caían de las botas, de las barbas, de los yelmos, de las herraduras, como piedrecitas, las palabras luminosas que se quedaron aquí resplandecientes...el

² NERUDA, Pablo. *Confieso que he vivido. Memorias*. Primera edición. Buenos Aires: Editorial Losada, 1974. 3v.

idioma. Salimos perdiendo, salimos ganando...Se llevaron el oro y nos dejaron el oro...Se lo llevaron todo...Nos dejaron las palabras. (p. 76).

Pero él, justamente él, un exiliado de otras épocas, en otras tierras, con otros sabores, de olores, de costumbres, de sonidos, de lenguas, todo distinto de lo suyo, jamás, por cierto, pensó que sus palabras podrían tener otra comprensión en se tratando del exilio fonético y semántico de las lenguas habladas por los conquistados; mejor dicho, los sometidos a la esclavitud y a la dictadura de una otra religión que además de imponer un Dios, también les impuso un abanico de palabras en latín con la finalidad de asistir, ni que desde lejos, las misas realizadas por los jesuitas. Además de eso, el intento era que los pueblos viviesen, a partir de esta segunda “Cruzada” de espaldas a su pasado y a negar su historia y sus lenguas.

Sin lugar a dudas, el español tiene su valor como componente de una cultura que se fortaleció a lo largo de los embates sociopolíticos y económicos de la Península a través de los siglos y nadie es loco suficiente para ir en contra un idioma que ya es el segundo más hablado en todo el planeta.

Pero, aparte de esas cuestiones polémicas, en contrapartida a lo que Eduardo Subirats (2003) llamó de “valle de ruinas y lágrimas”, se desarrolló una resistencia hacia, no al proceso mismo de destrucción religiosa, biológica y simbólica, sino al surgimiento de creaciones artísticas, plásticas y literarias. Según ese autor, *“Es una resistencia que se ha dado expresión desde el humanismo de Garcilaso hasta las literaturas orales en las lenguas históricas de América que continúan sobreviviendo frente al acoso [...] de multinacionales, guerras y la infrapobreza”* (p. 59).

Recuérdense que al inicio de este texto, me refería al humanismo español cristiano, erasmista, moralizador y dominador. Pues bien, hay una dicotomía fundamental entre el de los españoles conquistadores y el del Inca Garcilaso de la Vega, puesto que en este último se configura como la personificación misma de toda y cualquier manifestación de la cosmogonía indígena. El intento en atestiguar y conservar armoniosamente una relación con el cosmos dio origen a una serie de manifestaciones y creaciones que se pueden entenderlos como formas poéticas, narrativas, dramáticas aunque sin que fuesen escritas. Afirma Oviedo (1995), que *“el corpus multilingüístico que llamamos hoy literatura indígena precolombina, nació, pues, de ese plantearse las cuestiones religiosas y filosóficas más profundas”*.

Así pues, son las manifestaciones de intentos de equilibrio del hombre con la Tierra y sus fenómenos naturales. Son expresiones culturales que no tenían y jamás tuvieron la intención de ser reconocidas como literaturas, hasta porque este concepto vino importado a

partir de 1492, o sea, un concepto netamente europeo bajo el cual los conquistadores, historiadores, y misionarios estaban a punto de entender tales manifestaciones. Sin embargo, tras varios estudios e investigaciones, se depararon con una visión completamente distinta ya que estas expresiones significaban la historia y memoria de los pueblos, por medio de la oralidad, pasada de ancianos para los jóvenes, expresadas a través de símbolos, esculturas, criptografías y canciones. En cuanto a la obra de Garcilaso, Subiratis (2003) afirma que la misma

Ocupa un lugar privilegiado. No sólo por la intensidad poética de su obra, o por la riqueza de sus descripciones antropológicas e historiográficas, sino muy particularmente, por la condición histórica de una radical destrucción de las memorias culturales desde la que formulaba. La obra de Garcilaso es un modelo de revisión de los conceptos y las metáforas que definen las fronteras entre el Primer Mundo y los tercerizados mundos de hoy. (p. 102).

Por otro lado, hay que pensar que la lengua castellana fue el instrumento, que, a través de la violencia, destruyó gramatológicamente las lenguas históricas, la diversidad de hablas y literaturas orales distintas, la riqueza léxica y semántica tanto de las Américas como del Caribe. Y lo que no destruyó, exilió en el olvido, hasta que solamente por medio de las literaturas contemporáneas se las rescató por fin.

El choque lingüístico produjo un fenómeno raro que fue la imposibilidad de nombrar las cosas desconocidas, así que, los españoles tuvieron que lanzar mano de sus recursos lingüísticos, crear palabras que se adaptaban al objeto u cosa que aún les era desconocida por completo. A los indígenas, por supuesto se les ocurrió lo mismo: Dios para la lengua quéchua se llamaba Pachacámac, pero no con el sentido cristiano, bien más como un sentido autóctone y todo lo que conlleva esta condición.

Lo importante, por fin, es destacar que por medio de la destrucción la lenguas nativas se aislaron incluso de sí mismas a la medida que la Conquista avanzaba en el territorio americano y que empezaron a revivirlas por medio de autores como Eduardo Galeano en su “Memoria del fuego”(2000) y otros escritores que entendieron que el rescate de una memoria negada a lo largo de los siglos sólo haría sentido con la fuerza de la palabra escrita.

Referências

GALEANO, Eduardo. *Memoria del fuego (1) Los nacimientos*. Montevideo: Ediciones del Chanchito, 2000.

NERUDA, Pablo. *Confieso que he vivido*. Memorias. Primera edición. Buenos Aires: Editorial Losada, 1974. 3v.

OVIEDO, José Miguel. *Historia de la literatura hispanoamericana*. De los orígenes a la emancipación. Madrid: Alianza Editoria, 1995.

SMITH, Colin. *Poema de Mio Cid*. Barcelona: Ediciones Altaya, 1993.

SUBIRATIS, Eduardo. *Memoria y exilio*. Primera edición. Madrid: Losada, 2003.

XIRAU, Ramón. *Idea y querrela de la nueva España*. Madrid: Alianza Editorial, 1973.

A educação do campo com práticas de economia solidária no espaço rural de Frederico Westphalen – RS: causas econômicas e culturais

Ronaldo Mulbaier Padilha*

Antonio Carlos Moreira**

Resumo: Nas últimas décadas, embalados pelos desejos capitalísticos, os sujeitos humanos em geral, e também os constituidores da população do município de Frederico Westphalen – RS, passaram a assumir muitos valores humanos identificados com o individualismo, em negação aos valores de solidariedade e/ou comunitários. Neste sentido, parte significativa das relações sociais e socionaturais passaram a ocorrer de tal maneira que o exercício de poder e de exploração ocorre cotidianamente e com muita aceitação, em que alguns consideram isso normal. Na cidade se percebe melhor as grandes diferenças sociais e ao lado delas se evidenciam muitos valores a favor da apropriação e do artificialismo, contrários à economia solidária e ao respeito com a originalidade do ser. O processo de urbanização atingiu a cultura da população urbana e, sorrateiramente, foi avançando no espaço rural e provocando alterações significativas no modo de pensar e de agir dos sujeitos do campo, também. As relações humanas e socionaturais de respeito, de solidariedade e de troca do espaço rural de Frederico Westphalen – RS, aparentemente, foram totalmente transformadas e que desapareceram, ou inexistem, porém essa aparência engana se ficarmos apenas nela, pois muitos sujeitos do campo preservam, na sua totalidade ou em parte, relações que ajudam a sustentabilidade natural, econômica, política e cultural. Pensando dessa maneira objetivamos, com essa pesquisa, identificar relações humanas que exercitam experiências de economia solidária no campo, bem como práticas da cultura camponesa que conservam relações de respeito com o tempo e com as características da natureza.

Palavras-chave: Cultura. Espaço. Economia solidária. Educação do campo.

A questão agrária no Brasil neste limiar de século evidencia a existência de conflitos entre duas formas de pensar nos campos sociais, econômicos e políticos que se reproduzem historicamente no campo, seguindo a lógica capitalista de desenvolvimento desigual e contraditória. No momento atual essas categorias se dividem entre o agronegócio, agricultura capitalista e tecnologicamente dependente da indústria mecânica e agroquímica, e a agricultura camponesa/familiar. O agronegócio tem como objetivo uma produção monocultorista, mecanizada, com larga escala de produção e de consumo, pois está ligada à indústria, e provoca inúmeros gastos em agrotóxicos e outros atributos químicos. Ao passo que a agricultura familiar preconiza a policultura para a sua subsistência, inicialmente, rica culturalmente por garantir a existência de diferentes espécies de vegetais e animais que são à base de nossa alimentação como, frutas, verduras, grãos, carne, leite e derivados, além de outros. Afora isso, por garantir a existência dos sujeitos que preservam a cultura nativa e camponesa em nossas regiões, contendo inúmeros arquivos vivos e em memória.

* Acadêmico e bolsista do PIBIC da Universidade Regional Integrada do Médio Alto Uruguai e das Missões – Campus de Frederico Westphalen – RS.

** Doutor em Geografia e Professor da Universidade Regional Integrada do Médio Alto Uruguai e das Missões – Campus de Frederico Westphalen – RS.

Com o passar dos anos a agricultura familiar vem perdendo seu espaço, para uma agricultura mecanizada que prega a alta produtividade. Com a interferência do pensamento neoliberal a vida dos pequenos agricultores, cada vez mais, está sendo pressionada, os que não resistem, abandonam seus lares para viverem aglomerados nos centros urbanos, dependendo da oferta de trabalho oferecida pela indústria e pelo comércio, principalmente. A nova modalidade de agricultura desconsidera os laços familiares, por que a produção passou a depender de mão de obra especializada para atender uma produção de larga escala mecânica e desumanizante.

Nessa linha de pensamento a agricultura passou a tratar a força do trabalhador como uma mercadoria, perdendo sua significação por ter se reduzido apenas a números, graus de produtividades, que são apresentados no final da contabilidade de cada ciclo produtivo. Essa forma capitalista de viver tem como fundo o lucro, a produção em larga escala, esquece-se da individualidade dos indivíduos e das inúmeras características que cada trabalhador tem quando desenvolve seu trabalho.

As novas exigências governamentais, sem qualquer tipo de auxílio aos camponeses, está obrigando a deixar suas terras por não conseguirem se manter diante das medidas adotadas pelo agronegócio. Desta forma a exemplo como já ocorrera no século surgiu novamente um exército de homens sem emprego, que, para sobreviver, tinham que procurar outro tipo de trabalho. Para onde foram, então, esses trabalhadores desempregados? Sem terras, sem empregos, sem ferramentas, só restava a esses homens uma coisa: vender sua força de trabalho.

Na década de 1970 ocorreu um aumento da produtividade agropecuária, a incorporação de pacotes tecnológicos de países capitalistas centrais (mecanização, insumos químicos, biotecnologia) e ao acesso privilegiado a créditos e subsídios do fundo público. Essa nova estratégia dos países desenvolvidos trouxe ainda mais dificuldades para os produtores nacionais que se viram de mãos atadas devido ao investimento dos governos dos países desenvolvidos em seus agricultores o que fazia baixar o custo da produção. Assim os produtos importados eram ofertados a preços mais baixos que os nacionais, emperrando a mercadoria nacional, deixando em crise os nossos produtores rurais.

Essa venda de trabalho é responsável por grande parte da degeneração da cultura estruturante das famílias que passam a participar cada vez menos do desenvolvimento de suas crianças para respeitar horários das multinacionais. Essas empresas advindas da globalização migram em busca de mão de obra barata e vantagens fiscais em países em desenvolvimento

para duplicar ou até mesmo triplicar seus lucros. Impulsionadas por ajustes estruturais que anunciaram, em meados da década de 1990, surge ou se cria uma nova ordem político-econômica: a globalização neoliberal.

A agricultura familiar é um dos principais eixos da produção nacional por garantir a produção de inúmeros produtos que os latifundiários não produzem, não se preocupam, deixam de lado por restringirem-se a uma monocultura que lhes proporcione a maior rentabilidade. Nesse momento é desconsiderado qualquer troca simbólica ou material em seu trabalho, bem como suas relações humanas existentes na forma de vida camponesa.

A realidade da agricultura camponesa/familiar surge como eixo importante de compreensão da questão agrária, manifestada em sua dinâmica pela criação e recriação do território brasileiro. Por ser ela a garantia de relações culturais, que possui na sua essência a solidariedade, o bom relacionamento entre sua comunidade o que faz com que ocorra tanto trocas materiais como simbólicas.

Em função de a sociedade capitalista dominar a vida das pessoas e criar necessidades fúteis as suas vidas, provoca um desligamento das suas verdadeiras necessidades, aculturando para uma vida de consumo. Dessa maneira provoca-se um abandono para quem possui a cultura de solidariedade e vida comunitária, relações existentes atuais com suas origens na cultura camponesa, ocorridas tanto nas práticas de trocas materiais quanto nas simbólicas.

O território deve ser apreendido síntese contraditória, como totalidade concreta do modo de produção/distribuição/circulação/consumo e suas articulações e mediações supra-estruturais (políticas, ideológicas, simbólicas...), em que o Estado desempenha a função reguladora. O território é, assim, efeito material da luta de classe travada pela sociedade na produção de sua existência entre as três classes sociais fundamentais que constituem o capitalismo: proletariado, burguesia e os proprietários de terra. Dessa forma, são as relações sociais de produção e a lógica contínua/contraditória de desenvolvimento das forças produtivas que dão a configuração histórica específica ao território. Logo, o território não é um a priori, mas a contínua luta da sociedade pela socialização contínua da natureza vai promovendo a definição do território.

Dentro dessa abordagem em que a questão é a territorialização entra a formação familiar dos pequenos agricultores, que são os mais atingidos e violentados pelas novas formas de organização social. As medidas adotadas pelos comandantes do processo de globalização ou pelo neoliberalismo, por incitar nestas formas a alta concorrência provoca desagregação dos valores humanos voltados ao respeito e igualdade. Assim as pequenas

propriedades rurais não são suficientemente capazes de gerir ou de produzirem alguma forma de resistência suficientemente eficaz para se manterem vivas com as suas práticas de solidariedade.

A construção do território é, pois, simultaneamente, construção/ destruição/ manutenção/ transformação. É, em síntese, a unidade dialética, portanto contraditória, da espacialidade em que a sociedade tem e se desenvolve. Logo, a construção do território é, contraditoriamente, o desenvolvimento desigual, simultâneo e combinado, o que quer dizer: valorização, produção e reprodução do capital excludente. Essa reprodução que desumaniza por eliminar os mais fracos, por possuir uma visão utilitarista, para o maior número de pessoas, aqueles que realmente precisam, não conseguem o necessário para sobreviver. A cada instante suas possibilidades e suas necessidades enquanto um ser justo que deseja que todos tenham condições de sobreviver diminuem, dando espaço à essas mazelas da sociedade.

Em termos concretos, o que se observa é que o grande capitalista, antes ligado em outros ramos de atividade econômica (indústria, comércio, serviços), tornou-se também o grande proprietário de terras, fazendo com que um só agente ou somente poucas empresas, controlassem todas as etapas da produção desde a fase agrícola até a fase industrial.

Num primeiro estágio, com esse mecanismo pelo qual o capital se territorializa, ele varre do campo os trabalhadores concentrando-os nas cidades, quer para serem trabalhadores assalariados nas indústrias ou no campo como bóias-frias. Nesse caso, a lógica especificamente capitalista se instala, a reprodução ampliada do capital se desenvolve na sua plenitude. O capitalista/proprietário da terra embolsa simultaneamente o lucro da atividade industrial e da agrícola (cultura da cana, por exemplo) e a renda da terra gerada por essa atividade agrícola. A monocultura se implanta e define/caracteriza o campo, transformando a terra num “mar” de cana, de soja, de laranja, de pastagem, com a destruição de toda e qualquer prática solidária existente no campo.

[...] quando monopoliza o território, o capital cria, redefine as relações camponesas de produção familiar. Abre espaço para que a economia camponesa se desenvolva e com ela o campesinato como classe social. O campo continua povoado, e a população rural pode até se expandir. [...] o próprio capital cria as condições para que os camponeses forneçam matéria prima para as indústrias capitalistas, ou mesmo viabilizem o consumo dos bens industrializados no campo (ração na avicultura ou para a suinocultura). Isso revela que o capital sujeitou a renda da terra gerada pelos camponeses à sua lógica, ou seja, se está diante da metamorfose da renda em capital. (OLIVEIRA, 2004b, p. 42).

A voracidade dos capitalistas, acionando estratégias como intensificação do autoconsumo deixam em segundo plano a produção de excedentes para a comercialização,

com o abandono de dada cultura agrícola e o cultivo de outra que lhes dê mais renda. Por fim, em vez da especialização, promovem a diversificação da produção agrícola dentre outras alternativas que viabilizam a reprodução social dos camponeses, porém de acordo com o interesse de produção e de consumo do capitalista em ao do trabalhador agropecuário. Essa é uma das principais lutas de parte da resistência dos pequenos agricultores e daqueles que acreditam na sustentabilidade. A cooperação das famílias é de fundamental importância para que resistam a essa forma mercadológica de produção que tenta, de todas as maneiras, destruir essa diversidade existente entre os camponeses, uma riqueza incalculável, tanto na forma de agir perante a natureza quanto de se realcionar com os demais sujeitos sociais. Por respeitar a terra, incondicionalmente, aquela que é e acredita ser sua fonte de subsistência em conjunto com suas histórias, tradições, transmitidas de geração a geração. Gerações de agricultores que realizam suas práticas agrícolas com trocas simbólicas, de valor incalculável para aqueles que acreditam numa forma mais humanizante de vida e de harmonia com o ecossistema.

Esse cenário revela que o papel do estado como instância mediadora de demandas sociais se realiza só em parte, ou seja, como “mediação parcial”, pois sua atuação se sujeita as relações de poder e interesses de classe. Ele é, por assim dizer, um ‘[...] instrumento de perpetuação dos interesses hegemônicos.’ (PAULINO, 2008, p. 226).

Sendo o Estado o maior detentor das forças é o que tem mais capacidade de ajudar a classe dos trabalhadores, incluindo os camponeses como remete Marx. Tem como dever defender e garantir a subsistência dessa população seleta de brasileiros que resistem à formação capitalista apresentada pelo mercado. Vulnerável as inúmeras formas de poder, a vida camponesa sofre de diferentes formas, pelo desleixo das autoridades responsáveis, pelos ataques da mídia e pelos outros meios de repressão que tiram o crédito daqueles que lutam para produzir a alimentação saudável, consumida também nas cidades.

Esse desrespeito inconsequente faz com que, cada vez mais, os camponeses optem por alternativas, que possibilitam viver melhor e mais facilmente. Assim sendo, acabam assim vendendo seu trabalho para as grandes indústrias nas cidades, após abandonarem suas terras. A mobilização para a valorização e pela subsistência dos agricultores e plas suas lutas travadas diariamente, também faz parte de nosso compromisso como cidadão.

Os territórios agrícolas precisam da participação do Estado como mediador para a construção de uma caminhada com a visão direcionada para um futuro melhor e sem fome. Um lugar onde hajam ações sustentáveis, repensando esse consumismo predatório, em que todos tenham alimentos, educação, oportunidades, enfim, meios básicos e necessários de sobrevivência para todas as pessoas.

O contínuo processo de educação da população para a conscientização com práticas mais humanas na dimensão econômica são questões que levam tempo, principalmente quando instituições como a mídia jogam contra a sensibilização daqueles que mais sofrem com esse jogo de necessidades criadas, cotidianamente, para as pessoas. Diariamente produtos novos e mais novos produtos são oferecidos pela mídia de consumo, exigindo do trabalhador mais tempo para sustentar uma máquina econômica insaciável de lucros e de mais valia.

A mídia é o principal mecanismo de difusão de conteúdos simbólicos nas sociedades contemporâneas, incluindo o jornalismo que cumpre o papel de reunir e difundir as informações socialmente relevantes aos interesses do capital. Com isso, todos os outros ficam reduzidos à condição de consumidores de informação. Não é difícil perceber que a pauta de questões relevantes, postas para as deliberações públicas, deve ser condicionada em grande parte pela visibilidade de cada questão veiculada nos meios de comunicação. Dito de outra maneira, a mídia possui a capacidade de formular as preocupações públicas. Os grupos de interesse e mesmos os representantes eleitos, na medida em que desejam introduzir determinadas questões na agenda pública, tem de sensibilizar os meios de comunicação.

Compreendemos que as relações sociais produzem os territórios e são produzidas por estes. Que os territórios são multidimensionais, nos quais se realizam todas as dimensões da vida, desde que é lógico, sejam desenvolvidas por projetos políticos. Nestes territórios, temos diferentes formas de organização do espaço e do trabalho. Temos, portanto, duas relações sociais que produzem dois territórios distintos e, que para se expandirem, precisam destruir um ao outro ou se reproduzir ou se territorializar em outros territórios. Portanto, o território capitalista se territorializa destruindo os territórios camponeses, ou destruindo territórios indígenas ou se apropriando de outros territórios do estado [terras públicas]. Os territórios camponeses se territorializam destruindo o território do capital, ou destruindo os territórios indígenas ou se apropriando de outros territórios do estado. Enquanto a fronteira agrícola estiver aberta, esse processo continuará. Como o fechamento da fronteira agrícola, o enfrentamento entre territórios camponeses e do capital será intensificado. (FERNANDES, 2008c, p. 295).

Dentro do sistema capitalista e de suas inúmeras tentativas para eliminar as diferentes formas de organizações que vão contra essa forma predatória de vida, formam-se relações sociais distintas que produzem territórios diversos como os dos camponeses, os dos indígenas que ainda lutam por uma vida sustentável na tentativa de preservar sua cultura.

Os projetos econômicos, políticos ou simbólicos identitários, dão relevo à problemática das disputas territoriais, porque um território entra em confronto e embate com o outro. O território é de fundamental importância para redistribuição e preservação da terra como um bem coletivo, distribuído igualmente para todos aqueles que gostam, sabem trabalhar com aquele que é o maior bem da humanidade a terra.

A agricultura camponesa estabelecida ou que se estabelece por meio de ocupações de terra e implantações de assentamentos rurais, resultantes de políticas de reforma agrária, promove conflitos e desenvolvimento. A agricultura capitalista, na nova denominação de agronegócio, territorializa-se, expropriando o campesinato, promovendo conflito e desenvolvimento. [...] simultânea e conseqüentemente, promovendo a transformação de territórios, modificando paisagens, criando comunidades, empresas, municípios, mudando sistemas agrários e bases técnicas, complementando mercados, refazendo costumes e culturas, reinventando modos de vida, reeditando permanentemente o mapa da geografia agrária, reelaborados por diferentes modelos de desenvolvimento. (FERNANDES, 2008a, p. 178).

Para Haesbaert (2004), além da conotação material e concreta, todo território carrega uma carga simbólica, manifestada no domínio e na apropriação do espaço para produzir significados, configurando assim territórios simbólicos. No entanto, há de se considerar nessa dimensão imaterial e simbólica inerente a ação dos meios de comunicação de massa a sua intencionalidade, compreendida por Fernandes (2008c) como ato político, de criação e de construção em que o poder de significar e interpretar expressa a intenção e a pretensão dos sujeitos sociais.

Os sujeitos utilizam suas intencionalidades criando, construindo, produzindo suas significações dos conceitos, suas interpretações ou enfoques da realidade, evidenciando aspectos de acordo com interesses, definindo seus espaços e seus territórios concretos e abstratos, materiais e imateriais. (FERNANDES, 2008c, p. 277-278).

Em fim a terra ou o território físico é a melhor forma de preservação das relações sociais com visão de coletividade e humanização, tanto por ser a principal fonte de subsistência, como por ser na sua grande maioria a maior riqueza das pequenas famílias que passam de geração para geração esse bem tão precioso, com suas práticas de solidariedade, de trocas tanto simbólicas quanto materiais.

Referências

OLIVEIRA, Arioaldo Umbelino de. Geografia agrária: perspectivas no início do século XXI. In: OLIVEIRA, A. U.; MARQUEZ, M. I. M. *O campo no século XXI: território de vida, de luta e de construção da justiça social*. São Paulo: Paz e Terra/Casa Amarela, 2004b, p. 29-70.

PAULINO, Eliane Tomiasi; FABRINI, João Edimilson (orgs). *Campesinato e territórios em disputa*. São Paulo: expressão popular/UNESP: Programa de Pós-graduação em Geografia, 2008.

FERNANDES, Bernardo Mançano. Entrando nos territórios do território. In: PAULINO, E. T.; FABRINI, J. E.(Orgs). *Campesinato e territórios em disputa*. São Paulo: Expressão Popular: UNESP: Programa de Pós-graduação, 2008c, p. 273-301.

HAESBAERT, Rogério. *Dos múltiplos territórios à multiterritorialidade*. Porto Alegre, 2004.
Disponível em: <<http://www6.ufrgs.br/petgea/artigo/Rh.pdf2004>>. Acesso em: 15 fev 2009.

*Deslocamento intercultural no romance *La mano del amo**^{*}

Simone dos Santos Corrêa^{**}
André Luis Mitidieri Pereira^{***}

Resumo: Tomando por base o conceito de “deslocamento intercultural”, analisamos o romance *La mano del amo*, escrito por Tomás Eloy Martínez, utilizando a noção em destaque através de PIGLIA (2000) - Tres propuestas para el próximo milênio (y cinco dificultades), que retoma CALVINO (1990) em *Seis Propuestas para el próximo milênio*. Também valemo-nos de GOMES (2004) - De Italo Calvino a Ricardo Piglia: do centro para a margem - o deslocamento como proposta para a literatura deste milênio, trabalho que enfeixa discussões contidas nos dois artigos antes mencionados. Desse modo, buscaremos compreender como a obra literária em estudo procede a um deslize a partir das margens latino-americanas, pois nela verifica-se o deslocamento da hegemonia, através dos sujeitos nela representados e da utilização, por intermédio do narrador, de uma linguagem “verdadeira, limitada e clara” (Cf. PIGLIA, 2000).

Palavras-chave: Deslocamento Intercultural. Literatura Hispano-Americana. *La mano del amo*. Margens Latino-americanas. Tomás Eloy Martínez.

O presente artigo visa a operar com os principais conceitos desenvolvidos por Italo Calvino (1990) e Ricardo Piglia (2000) sobre exatidão, visibilidade, multiplicidade e os limites da linguagem, a fim de analisar, no romance *La mano del amo*, de Tomás Eloy Martínez, os principais aspectos acerca do “deslocamento intercultural”. Valemo-nos também de Renato Cordeiro Gomes (2004) que, ao retomar os destacados textos de Calvino e Piglia, promove o diálogo entre esses dois autores e, com esse procedimento, insere o deslocamento proposto pelo segundo autor mencionado, como uma das propostas necessárias à literatura deste que, para Calvino, seria o “próximo milênio”.

O romance em análise concentra-se na história de Carmona, rapaz distinto dos outros de sua época, a Argentina do século XX, que se vê morando sozinho após o falecimento da mãe, a qual o reprimia constantemente. Ele passa a se envolver com muitas lembranças maternas, principalmente, quando os gatos tão amados pela mãe (e por ele, repugnados) voltam à casa após a morte dela, transformando a vida do protagonista.

A narrativa não fica centrada nas personagens principais, ocorrendo assim o deslocamento dos sujeitos representados, do centro para as margens literárias. Isso permite ao leitor conhecer o ambiente literário e as personagens secundárias, refletindo sobre o cenário enfocado, levando em consideração que não se trata apenas de duas ou três personagens (Carmona, la madre, y los gatos) e sim de várias, que o permitem imergir na história

* Trabalho desenvolvido com o apoio do PIBIC-ICB/UESC.

** Graduada em Letras/Espanhol pela UESC.

*** Prof. de Literaturas Hispânicas e Língua Espanhola na UESC, orientador do Projeto de Pesquisa “Deslocamento Intercultural e Realismo Maravilhoso no romance Martineziano”.

romanesca, conhecer o real e o verdadeiro por trás de cenas do imaginário, a exemplo de quando o narrador demonstra, através da lembrança de Carmona, com sua mãe na infância, o que o faz possuir aquele sentimento por ela:

Sabía que madre empleaba todas sus fuerzas en quererse a sí misma, y mi amor consistía en eso: en ayudarla a quererse. No bien sentía yo las enormes manos de Padre, mi piel se convertía en esponja y absorbía la pesada ternura que Madre no quería recibir: lo que sobraba de las caricias destinadas a Madre. (MARTÍNEZ, 1991, p. 37).

Segundo Gomes (2004), essa maneira de utilizar o imaginário e o irreal, esse deslocamento, que ocorre ao sair da narração para a fala e o pensamento da personagem, possibilita fazer com que a tentativa de expressão da linguagem de todo o romance chegue de maneira clara até o leitor, e o envolva com a narrativa:

atribuir a outro uma cena que condensa e cristaliza uma rede múltipla de sentidos, indo além da mera informação, uma vez que é um movimento interno ao relato que desloca para o outro a verdade da história, verdade que tem a estrutura de uma ficção na qual outro fala, isto é, propõe-se a construir na linguagem um lugar para que outro possa falar. ‘A literatura seria o lugar no qual sempre é o outro que vem a dizer... Sempre há outro aí. Esse outro é o que há de saber ouvir para que o que se contar não seja mera informação e tenha a forma da experiência’... com esse deslocamento, pode chegar a contar esse ponto cego da experiência que quase não se pode transmitir. (GOMES, 2004).

A ao tratar da verdade dita através da literatura, Piglia (2000) reflete sobre os limites da linguagem, como dito, ao retomar CALVINO (1990). Dentre as propostas que ambos defendiam para que a literatura se tornasse mais rica, encontra-se a proposta da verdade, ligada à exatidão. De acordo com o escritor italiano, a linguagem deveria encarnar a forma de dizer tudo o que se deseja falar, transmitir, não se referindo somente à linguagem escrita, mas também à linguagem imagética.

Por sua vez, Gomes (p. 17, 2004) fala da “impossibilidade de expressar diretamente essa verdade”. Dessa forma, não é preciso apenas dizer a verdade para que se possa obter uma boa narrativa, torna-se necessário saber como dizê-la, “é preciso contar uma história como se estivesse contando outra. Por exemplo, descrever uma delação como se estivesse contando fatos ocorridos num piquenique. (Ou o contrário)” (PIGLIA, p. 44, 1994). É isso o que ocorre no romance *La mano del amo*, onde o realismo maravilhoso marca forte presença, através do protagonista, o qual narra sua vivência através de sonhos, recordações, situações do cotidiano que acontecem modo a parecerem irrealis.

A alta fantasia é o ponto chave do romance analisado e se mostra em momentos que podem ser percebidos desde seu princípio, como o seguinte: “El hombre dormía con la boca abierta...una manada de gatos salía de la boca, desgarrada por lloros del cielo” (MARTÍNEZ,

1991, p. 11). Os acontecimentos insólitos, especificamente, característicos do realismo maravilhoso hispano-americano, seguem marcando o texto em estudo até seu final, a exemplo do que se lê nesta passagem: “Sintió que también la vista lo abandonaba. Las imágenes de la tarde viraron todas hacia un solo color, el amarillo, y luego el púrpura, como si las atravesara un filtro” (MARTÍNEZ, 1991, p. 205).

A dita alta fantasia que, em *La mano del amo*, se assinala por meio de traços do realismo maravilhoso, também era discutida por Calvino ao tratar da visibilidade, considerada por ele como “a parte mais elevada da imaginação”, que toda boa literatura deveria conter, fazendo chegar à seção imaginativa através das palavras. Conforme o autor, isso visaria a provocar uma evocação visual, responsável por converter o leitor em paciente de uma experiência ilimitada, como acontece nesta situação na qual Carmona conversa com os gatos, em especial, com a gata Brepe,

‘¿Por qué te has vestido así?’, quiso saber la Brepe. ‘Das lástima’. Ellos debían saber por qué. ‘Para ser igual a Madre’, respondió Carmona. ‘Una persona que no aprende a ser su propia madre nunca es feliz’. ‘Laméte’, le ordenaron. ‘Madre se lamía’. Trató de rozar el pecho con la lengua. No podía, ni aun contorsionándose. Y si se movía demasiado, la tela de la falda se le desgarraría: era porosa, como si tuviera vergüenza. ‘Preferiría bañarme’, dijo Carmona. ‘Por favor, acompáñeme. Haré lo que me pidan. No tocar é el jabón. Romperé la esponja. También me lameré. Y si ustedes quieren lamerse, háganlo’. ‘Lamo la mano del amo’, dijo la Brepe. Su voz era la de Madre. ‘Y no se escondan más. Vengan conmigo’. ‘Nunca te hemos dejado solo’, le dijeron. Nunca nos fuimos’. (MARTÍNEZ, 1991, p. 183).

Desse modo, o leitor é levado a inserir-se no ambiente da narrativa por meio da imaginação, para poder entender a cena em que uma pessoa conversa com gatos. Pode-se ainda perceber que os capítulos do romance em análise são divididos de forma a tirar o leitor de um cenário e levá-lo a outro, sem que esqueça a narrativa anterior. Com isso, ocorre um jogo de enredos, de maneira que “Trabalhar com duas histórias significa trabalhar com dois sistemas diversos de causalidade... os pontos de cruzamento são a base da construção” (PIGLIA, 1994, p. 38). A mudança de um espaço a outro revela-se como mais uma maneira de ocorrência do deslocamento intercultural em *La mano del amo*, pois

O deslocamento, que pode ser entendido como espacial-geográfico, ou temporal, ou discursivo, associa-se à noção de limite de que fala Piglia... as narrativas legitimadoras da dominação cultural ainda estruturadas numa lógica binária de centro e periferia, hierarquizadora e eurocêntrica, podem ser deslocadas para revelar o que ele chama ‘terceiro espaço’, em que convivem momentos diferentes do tempo histórico. (GOMES, 2004).

O deslocamento em análise, defendido por Gomes (2004), ocorre também no momento em que Carmona volta ao passado através das suas lembranças para contar como a mãe reagiu a sua mudança de posição na Filarmônica da qual ele participava,

Una mañana, me presenté en el conservatorio de canto y hablé con los maestros. Quiero ser contratenor, les dije. ¿Eso querías? Quería una voz que fuera dos vocês a la vez, dijo Carmona. Así empecé. ¿Madre estuvo de acuerdo? No al principio: se desconcertó. Yo ensayaba con máscaras: blancas, doradas, retratos de otros mundos. Y ella no me veía: oía la voz, el brillo espeso y óseo de una soprano ardiendo en las fogatas de muchas voces. (MARTÍNEZ, 1991, p. 121).

Acontece ainda por meio da mudança de discurso. A narração deixa de ocorrer através da voz da personagem principal (Carmona) e retorna ao narrador em terceira pessoa, voltando ao passado para focar Carmona quando assiste a um filme, no são retratados vários ambientes da cidade, tanto em seu aspecto físico (ao descrever a cor, o hospital, as escadas) quanto sentimental (ao colocar a desolação vivida pelas pessoas e o amor, ainda possível. Nota-se o deslocamento para um terceiro espaço,

Una tarde la dejó dormida y fue a ver Hiroshima mon amour. La película describía una ciudad blanca, o quizás sólo la desolación de la blancura. Se veían los pasillos infinitos de un hospital, los enfermos, las escaleras, y un río de muertos a través de las ventanas. Llovían cenizas y ramas carbonizadas. En medio de las ruinas una pareja solitaria se amaba. (MARTÍNEZ, 1991, p. 85).

Através dessas passagens citadas, compreende-se que o romance apresenta vários indicativos do deslocamento intercultural, assim como diversas outras características da literatura que no futuro ainda mereça ser assim denominada, conforme as propostas de Calvino, Piglia e Gomes. O deslocamento ainda se mostra no tratamento do protagonista, sujeito ex-cêntrico, ou seja, fora dos padrões para a sociedade representada, devido ao corpo e ao nome mais propriamente femininos do que masculinos: “Tenía un cuerpo muy incierto. ¿Tenía un cuerpo? Nunca he sabido si el cuerpo es nuestra posesión; si en verdad lo tenemos o más bien lo llevamos como algo ajeno al ser: una carga” (MARTÍNEZ, 1991, p. 119). Carmona também se distingue dos outros moços por sua voz, motivo de críticas dos conhecidos: “cuando cantaba como solista en la Filarmónica, los colegas destilaban sin disimulo su resentimiento: ‘¿y, che?’, lo codeaban. ‘¿Para cuándo los gorgoritos?’ Ahora que la voz se le estaba desbarrancando fingían compasión. Ninguno había asistido sus recitales” (MARTÍNEZ, 1991, p. 94). Da mesma forma, o protagonista se diferencia por suas atitudes:

- No quiero aplausos para mí sino para los gatos. –dijo. La voz se buscaba a sí misma en la garganta y no podía encontrarse. La oía a lo lejos como una canción de mujer. Si separaba los sonido, aparecían timbre que le recordaban a los de Madre. Era una voz que a cada momento se le volvía más ajena. (Id. Ibid. p. 200).

Através do deslocamento intercultural e de traços do realismo maravilhoso, presentes em *La mano del amo*, constata-se que esse romance demonstra implícita multiplicidade, a qual consiste em uma das propostas defendidas por Calvino para a literatura do milênio em curso. Múltiplos temas, fatos e experiências deslocam-se das margens tanto representacionais quanto contextuais, enriquecendo não apenas o romance em análise, mas também a literatura hispano-americana produzida já nas fronteiras do século XXI.

O autor transita da obra literária ao leitor atuando sobre os limites da linguagem para mostrar o verdadeiro que se dissimula através dos vários sujeitos da narrativa, em especial, do narrador e do protagonista, mas não apenas por meio deles. Afinal, o compartilhamento de vozes, inclusive, com gatos, resulta em mais uma maneira de deslocar a hegemonia: do enunciado para a leitura que o entenderá como deslizante entre o maravilhoso e o realismo, sem que um exclua o outro e vice-versa. Como uma mão lava a outra e, juntas, podem limpar o rosto.

RESUMEN: Con base en los conceptos de “desplazamiento intercultural”, analizamos el romance *La mano del amo*, escrito por Tomás Eloy Martínez, utilizando la noción en destaque a través de PIGLIA (2000) – “Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)”, que recuerda CALVINO (1990) en *Seis Propuestas para el próximo milenio*. También utilizamos GOMES (2004) – “De Italo Calvino a Ricardo Piglia: do centro para a margem - o deslocamento como proposta para a literatura deste milenio”, trabajo que relata discursos encontrados en los dos escritos tras citados. De esa manera, intentaremos comprender como la obra literaria en estudio representa un deslice a partir de las márgenes latino-americanas, pues en ella se puede verificar el desplazamiento de la hegemonía, a través de los sujetos representados y de la utilización, por intervención del narrador, de un lenguaje “verdadero, limitado y claro” (PIGLIA, 2000).

Palabras-clave: Desplazamiento Intercultural. *La mano del amo*. Literatura Hispano-Americana. Márgenes Latino-americanas. Tomás Eloy Martínez.

Referências

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CHIAMPI, Irlemar. *O realismo maravilhoso*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

GOMES, Renato Cordeiro. De Italo Calvino a Ricardo Piglia: do centro para a margem – o deslocamento como proposta para a literatura deste milênio. *Alea*, Rio de Janeiro, v. 6, n. 7, p. 13-25, 2004.

MARTÍNEZ, Tomas Eloy. *La mano del amo*. Buenos Aires: Planeta.1991.

PIGLIA, Ricardo. *O laboratório do escritor*. São Paulo: Iluminuras, 1994.

PIGLIA, Ricardo. *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)*. La Habana: Casa de las Américas, 2000. Disponível em: <<http://www.casadelasamericas.com/publicaciones/revistacasa/222/piglia.htm>>.

A dupla moral na narrativa de João Antônio

Wagner Coriolano de Abreu*

Resumo: O escritor paulistano-carioca João Antônio oferece a representação do urbano, nitidamente marcado por dois espaços, a casa e a rua, nos quais se torna possível verificar alguns pressupostos da crítica à moral nietzschiana. Em seis contos, selecionados das obras *Malagueta, Perus e Bacanaço* (1963), *Leão-de-chácara* (1975), *Malhação do Judas Carioca* (1976) e *Abraçado ao meu rancor* (1986), o leitor encontrará elementos que confirmam as análises feitas por Nietzsche, quando apresenta problemas específicos ao modo de pensar de uma cultura.

Palavras-chave: Literatura urbana. Crítica à moral. Espaço da casa. Espaço da rua.

A presente leitura estabelece uma relação entre alguns pressupostos da crítica à moral nietzschiana e seis contos de João Antônio, escolhidos de antemão pelas características morais inerentes à fábula. As narrativas foram separadas em dois grupos – moral de casa e moral de rua – a fim de apresentar problemas específicos ao modo de pensar, quer da casa, quer da rua. A situação da personagem protagonista frente ao mundo determina seu lugar na classificação proposta, embora não haja como fazer distinção entre estas fronteiras.

As personagens protagonistas nos contos *Meninão do caixote*, *Visita* e *Leão-de-chácara* são figuras culturais que moram com a família, porém, transitam pelas bordas da sociedade, em casas de sinuca e em casas noturnas¹. Nesse sentido, elas encarnam o conflito entre a “moral” vigente e a “moral” de rua, vivendo a constante tensão em face à ruptura ou ao enfraquecimento das forças positivas da vida, a ponto de aprofundarem o ressentimento de não poder manifestar a vingança contra as forças contranaturais que enfraquecem a perspectiva dionisíaca da vida.

A presença do niilismo na trajetória das personagens, divididas entre um mundo da norma familiar e outro, da norma da vida, se revela pela insatisfação que demonstram em relação à vida presente, cada personagem com seu motivo e modo de buscar atenção e amabilidades fora de casa. As famílias, nestas histórias, aparecem como as guardiãs da moral vigente, como se estivessem imunes a circunstâncias externas, bem como impassíveis frente à vertiginosa mutação dos valores. Na casa do menino, há o problema da distância entre os pais, devido aos deslocamentos do pai que trabalha como caminhoneiro. Na casa do rapaz, há o problema da incompatibilidade de interesses com a irmã e com a mãe, que com ele se

* Doutor em Letras e Linguística pelo PPG Letras – Teoria da Literatura, da PUCRS. Professor na Faculdade de Tecnologia – Ftec - RS.

¹ Os contos *Meninão do Caixote* e *Visita* pertencem ao livro *Malagueta, Perus e Bacanaço* (1963). O conto *Leão-de-chácara* faz parte da reunião de contos intitulada *Leão-de-chácara* (1975).

relaciona à base de pequenos problemas domésticos. Na casa do porteiro, a cōnjuge representa a mulher que vive para o marido e o cuidado dos filhos.

Na perspectiva da moral de casa, sobressai o modo como as famílias se organizam em torno da vida social. Nestes contos, a diversão acontece apenas para os homens, ou nas casas noturnas ou nas de jogo, nas quais desfrutam com exclusividade da prerrogativa de ingresso no submundo, uma vez que as mulheres permanecem em casa: a mãe na costura, a irmã sonhando com vestido bonito, e a esposa cuidando dos filhos pequenos.

A constatação da dupla moral, nas personagens masculinas, remete diretamente ao problema da transgressão, que tem origem na inversão dos valores, na transformação do tipo forte, da moral nobre ou sadia, em tipo fraco, da moral contranatural, de acordo com a proposição estabelecida por Nietzsche (NIETZSCHE, 2006, p. 36). Roberto Machado observa ainda que os dois tipos de moral “nada têm em comum, (pois) implicam uma diferença de níveis, uma hierarquia”. Em outros termos, “mais propriamente do que uma moral, é uma ética” (MACHADO, 1999, p. 61). As protagonistas dos três contos demonstram essa transformação apontada pelos tipos nietzschianos: o menino se sente sozinho, sem afago de mãe, e encontra atenção e amabilidades junto aos jogadores de sinuca; o rapaz se sente isolado frente aos pais e irmã, e recorda a parceria com o amigo Carlos, a quem idealiza ao máximo, bem como sente proximidade com os adversários e parceiros na roda de sinuca; o porteiro se sente saudosos do tempo em que sua profissão denotava *status*, e encontra refúgio na casa de subúrbio, ao lado da mulher e dos filhos.

João Antônio escreve como se falasse de uma sociedade fictícia, cujos heróis são personagens em conflito com a moral vigente, embora a certeza desta recaia também na ambigüidade. A linguagem permanece no limiar entre a crônica e a ficção. Em função da tradição social e verista dessas narrativas (ZILBERMAN, 1984, p. 23), é possível se constatar a presença de ideais ascéticos na prosa do contista, conforme o critério de avaliação nietzschiano.

O conto *Meninão do Caixote* apresenta um menino preso ao sistema caseiro, que frequenta a escola e às vezes sai para fazer compras de casa. Em seguida, ele descobre o bar com bilhar e passa a frequentá-lo, aprende com um veterano a arte da sinuca. A transição da escola para o salão de sinuca exemplifica a mutação surpreendente dos costumes de que fala Nietzsche, ao tratar dos prejuízos da moral (NIETZSCHE, 2004, Aforismo 9). O ressentimento pela repressão materna pouco aparece e as surras não resolvem o problema da

transgressão. A mãe deixa de repreendê-lo e começa a ficar chorosa na sua presença e saída de casa, aos domingos.

A autoridade que a mãe exercia através da repressão transforma-se em autoridade pela pressão sentimental ou pelo jogo psicológico da culpa. Nesse sentido, representa o elemento de tradição, segundo a qual “uma autoridade superior, a que se obedece, não porque ela manda fazer o que nos é útil, mas porque ela manda” (Ibidem). Ela não desperta o sentimento de medo, como uma autoridade materna despertava no tempo anterior a este, em que “a potência do costume está assombrosamente enfraquecida e o sentimento de eticidade anda tão refinado e tão transportado para as alturas que pode, do mesmo modo, ser designado como volatizado” (Ibidem).

A relação do menino com sua mãe não se coaduna com o campo da tradição. É interessante observar que, na presença do pai, ou na reconstituição do grupo familiar, o menino engrena na ordem moral e, mesmo assanhando-se em liberdades não dadas, respeita a autoridade superior de sua mãe e silencia frente a suas manifestações de poder. No bar Paulistinha, todavia, o menino se integra com os jogadores, e não há resistência de ambos os lados perante a realidade do encontro, entre essas figuras e mundos completamente diferentes.

O menino narrador, por sua vez, envolve-se inteiro no imaginário da sinuca, e só lembra que tem família nas horas em que volta para casa. A mãe o espreita de forma velada - não se falam nestes momentos -, bem como não tenta penetrar os mistérios do filho. Por outro lado, ele tem consciência de que joga escondido, de seu ato transgressor em relação às normas da casa materna. Sente-se descontente de não ser dono dos lucros que recolhe com sua mestria de jogador, mas reconhece que, no universo da sinuca, impera um código de obrigações para com o veterano, administrador de seu jogo, e também frente aos parceiros indiretos no negócio. Conhece as regras, mas se sente desgostoso com a exploração pertinente à situação no mundo do jogo.

A sedução do velho jogador dos olhos fundos o pega desprevenido, o menino desconhece o jeito de lidar com as amabilidades recebidas. Algumas vezes, tenta romper com o ciclo vicioso daquela vida, mas não resiste ao chamado da vida como vontade de potência. Na última chamada para o jogo, mesmo que afastado há meses, cede ao apelo do velho amigo e empresário das partidas a dinheiro. Com Vitorino, percorre diversas casas de jogo, mas sempre com extrema confiança na orientação do mestre. A consciência do processo de envolvimento na sinuca o exime da responsabilidade pelo seu ato. Contudo, reconhece a situação de transgressor da lei ao frequentar os estabelecimentos de bilhar: “Só joguei em

bilhares suburbanos onde a polícia não batia, porque era um menino” (ANTÔNIO, 1963, p. 87).

Nesta hora, aparece o ressentimento em relação aos colegas de escola, cujas vidas desconhecem os encantos da rua e vivem para o respeito aos pais e aos professores. O menino sabe da diferença entre a sua vida e a deles, embora se encante cada vez mais com a vida dionisíaca que leva nas mesas verdes. Aqui, o ideal aparece com evidência, pois não tolera o tempo perdido dos que aceitam a formação como destino. O menino está dividido entre a lealdade que deve à vida familiar e a sensação de que vive uma mágica, quando está na mesa de jogo. “Dureza, aquela vida: menino que estuda e volta à casa todos os dias, que tem papai e que tem mamãe” (Ibidem, p. 89).

Na perspectiva do meninão, o veterano jogador aproveita sua energia, disposição e afinidade com a sinuca para continuar no lugar de campeão e mestre e, por meio dele, ganhar a vida com o jogo, pois seu físico de velho não proporciona o desempenho de tempos passados. Vitorino entra no enredo como pano de fundo de uma crise familiar. O Meninão transita pelo bar, como aprendiz que se torna exímio profissional, para depois retornar ao seio materno, deixando a decadência com o mestre que envelheceu em torno da mesa de jogo.

A educação em casa também transborda o ideal ascético, pois os pais do Meninão divergem na orientação a ser tomada quanto a sua liberdade para relacionar-se com os adultos. A mãe impõe uma dura disciplina e exige obediência irrestrita; não abre mão de princípios de boa educação e respeito à hierarquia, entende que um filho tem que ser levado na rédea curta. O pai, nos intervalos das viagens, relaciona-se com o filho de modo liberal e dando-lhe confiança nas palavras e brincadeiras para com a mãe, a qual reage com castigo físico e nervosismo para com o marido.

A mãe não dorme antes de sua chegada e, mesmo que entre escondido pela janela, ela percebe seu truque e faz o mesmo jogo. Ela não estraga a farsa, mas ainda participa, dando atenção materna no gesto de cobri-lo assim que ele se deita. De acordo com essa moral, a mãe representa a autoridade que detém o poder. A mudança de atitude, da mãe que bate no menino de treze anos àquela que o cobre aos quinze, nas frias madrugadas paulistanas, corresponde à idéia nietzschiana de evanescência moral, pois a mudança dos costumes apenas prova que a moral é histórica e construída por meio de uma convenção de interesses, geralmente da parcela considerada nobre da sociedade.

Segundo Nietzsche, “para nós, os nascidos tarde, as concepções fundamentais sobre a gênese da moral se tornam difíceis e, se apesar disso as encontramos, ficam-nos pegadas à

língua e não querem sair: porque soam grosseiras” (NIETZSCHE, 2004, aforismo 9). Torna-se difícil encontrar elementos que preencham as diversas lacunas da narrativa, quando se toma a crítica nietzschiana da moral como pressuposto de interpretação.

As personagens protagonistas nos contos *Frio*, *Mariazinha Tiro a Esmo* e *Guardador* são figuras culturais que não moram com a família². Para ser fiel à realidade, duas narrativas não mencionam a família, de modo que é como se as personagens não a tivessem. O menino pequeno, a garota adolescente e o homem velho, respectivamente, moram na rua. À noite, ocupam os desvãos da cidade e, durante o dia, batalham a sobrevivência através de atividades informais. Perante a sociedade, na qual estão inseridas, elas representam o tipo fraco de que trata a teoria nietzschiana da moral de escravo, cuja perspectiva “tem a função de ressaltar o ponto de vista e o modo dominante de valorização do senso comum, o igualitário e uniformizante” (GIACÓIA, 2001, p. 41).

Na sociedade de produção capitalista, a circunstância de rua as coloca à margem da moral vigente, fora de lugar nos meios culturais, de forma que não têm acesso a alguns bens fundamentais de participação, como moradia, escola, saúde e outros confortos que o dinheiro pode dar. As personagens, entretanto, apresentam a outra face da moral nietzschiana, quando se considera a força que realizam para viabilizar a vida pelo trabalho. Por este ângulo, as mesmas personagens encarnam o tipo forte da moral de senhor, ou seja, assumem as características da ética nobre. Nessa perspectiva, os valores morais têm raízes nos valores vitais (MACHADO, 1999, p. 62). Como figuras nobres, elas representam um sim a si mesmo, posicionam-se como seres bons e criativos.

Na perspectiva do narrador, essas personagens agem sob o impacto da moral vigente, judaico-cristã, niilista, em consonância com a desvalorização da vida, pois permanecem ligadas aos sintomas produzidos pela destruição da ética, pelo declínio dos ideais nobres e pela inversão constante de valores. Tanto Mariazinha quanto o velho guardador manifestam a consciência em conflito frente à situação da vida. Nestas personagens, a distinção entre “moral” e “imoral” se revela de modo muito claro, visto que instaura uma ruptura na imagem que a sociedade cultua como padrão, apresentando as fronteiras tênues entre as perspectivas morais diluídas no espaço urbano, quer sejam as que confirmam a norma quer sejam as que transgridem a norma.

² O conto *Frio* aparece na obra *Malagueta, Perus e Bacanaço* (1963); *Mariazinha Tiro a Esmo* aparece em *Malhação do Judas Carioca* (1976) e *Guardador* sai no livro *Abraçado ao meu rancor* (1986).

O conto *Frio* inicia *in medias res*, com destaque para o sentimento de culpa do menino, quando ele pensa em subir no bonde, depois de meia hora de caminhada noturna, com muito frio. Essa história acontece no chamado submundo. No mundo da vida aristocrática, de homens livres, o menino não se encontraria nesse estado de miséria e indignação, alijado de conforto, instrução e possibilidade de sonhos; tampouco estaria cruzando a cidade a pé na madrugada. Frente a seu desamparo, o malandro Paraná se torna uma personagem de moral nobre, com sentimentos afirmativos, ao se posicionar como bom e compartilhar com o menino preto momentos de alegria, à hora da pizza, e de criatividade, quando lhe ensina a viração, os segredos da rua e os meios de proteção do perigo: “compravam ‘pizza’ e ficavam os dois. Paraná bebia muita cerveja e falava, falava. No quarto. Falava. [...] perdi tanto, ganhei, eu saí de casa moleque, briguei, perdi tanto, meu pai era assim, eu tinha um irmão, bote fé, hoje na sinuca eu sou um cobra” (ANTÔNIO, 1963, p. 62).

Tanto o menino preto quanto o adulto branco Paraná prendem-se a figuras de ressentimento, sentimento de culpa e ascetismo religioso. O menino se sente tomado pelo medo de ficar sem a companhia de Paraná, mas compensa o sentimento com a certeza imaginária de que ele é muito vivo e sairá bem do problema com a polícia, caso o negócio do embrulho branco não dê certo. Ele ressentido perante o malandro apenas na hora de encontrá-lo no ponto combinado, na desconfiança e temor de não haver o encontro, pois no universo da rua não há meias respostas como esta: se estava combinado, não deveria ter mudança. Por não entender a moral decadente do homem, o menino remete o sentimento contra a sinuca e contra Nora, que mora em outro bairro.

O sentimento de culpa aparece quando sente fome e titubeia ao entrar em um bar para tomar um copo de leite. O bar fica no meio do percurso que está fazendo e está quase vazio, com apenas um casal que bebe cerveja e conversa baixinho. Tem medo de tirar o dinheiro do bolso e ser visto por algum outro pingente, possível ameaça à segurança do objeto que transporta.

A vida do menino, em face da inversão de valores, parece ser o que menos importa: em primeiro lugar, está o dever de proteção do objeto. A moral embutida nessa relação funciona como sintoma de decadência da vida, ou seja, a força do dever impera contra a vida e a vontade de poder, que representa a saúde e o bem estar. A vida é vilipendiada pela obrigação estabelecida mediante um contrato, à base da sedução e suborno, por duas notas de dez e um pouco de calor humano.

Paraná apalpou-o, examinou-lhe a roupinha imunda de graxa de sapato. Tirou-lhe o tênis, cortou dois pedaços de jornal e enfiou-os dentro. Embrulhou uma manta verde. Meteu a mão no bolso, deu-lhe duas de dez. Os olhos brilharam:
- Se vira com elas. Olha, se eu não baixar lá...
- Ué, por quê? – o menino interrompeu.
- Nada. O embrulho é nosso, se güenta. Se manca (Ibidem, p. 61).

A fim de alcançar seu objetivo de entrega do embrulho branco, o malandro Paraná apela para a moral de rebanho que predomina na sociedade, dando ordens e indicando a possível punição para o não atendimento das mesmas. O menino sente medo de subir no bonde e ser assaltado porque Paraná disse que assim aconteceria se o fizesse. O malandro utiliza-se de expediente psicológico repressivo para coibir o menino e estabelecer limites a seu agir.

O ascetismo religioso aparece na recomendação de cuidado com o embrulho, comparando-o a algo sagrado, mais que um valor meramente humano. Contudo, a questão religiosa se traduz mais no mistério que faz em face da situação e do incerto destino que terá a vida do menino. Assim, a obra de João Antônio extrapola o universo cristão (AGUIAR, 1997, p. 90), pois os atributos que compõem esse universo caracterizam a moral de rebanho, o intento de uniformizar. As expressões “igreja das Perdizes”, “o embrulho é sagrado”, “bote fé” e “onde diabo teria se enfiado Paraná?” (ANTÔNIO, 1963, p. 67) indicam, respectivamente, localização urbana, ênfase de importância, crédito à palavra e expressão idiomática, de modo que a ocorrência dessa linguagem não caracteriza o aludido universo cristão. Pelo contrário, o descalabro da criança demonstra a contramão daquele sentido.

De um lado temos as protagonistas de “Meninão do caixote”, “Visita” e “Leão-de-chácara”, figuras culturais que moram com a família, mas transitam pelas bordas da sociedade. Por outro, temos as protagonistas de “Frio”, “Mariazinha Tiro a Esmo” e “Guardador”, figuras culturais que não moram com a família, mas ocupam os desvãos da cidade. Perante a sociedade, elas representam o tipo fraco de que trata a crítica nietzschiana.

Resumen: El escritor paulistano-carioca João Antônio ofrece la representación del urbano, nitidamente marcado por dos espacios, la casa y la calle, en los cuales se vuelve posible verificar algunos presupuestos de la crítica a la moral nietzschiana. En seis cuentos, seleccionados de las obras *Malagueta, Perus e Bacanaço* (1963), *Leão-de-chácara* (1975), *Malhação do Judas Carioca* (1976) y *Abraçado ao meu rancor* (1986), el lector encontrará elementos que confirman las análisis hechas por Nietzsche, cuando presenta problemas específicos al modo de pensar de una cultura.

Palabras-clave: Literatura urbana. Crítica a la moral. Espacio de la casa. Espacio de la calle.

Referências

AGUIAR, Flávio. *A palavra no purgatório: literatura e cultura nos anos 70*. São Paulo: Boitempo Editorial, 1997.

- ANTONIO, João. *Malagueta, Perus e Bacanaço*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1963.
- ANTONIO, João. *Leão-de-chácara*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.
- ANTONIO, João. *Abraçado ao meu rancor*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.
- GIACÓIA Jr., Oswaldo. *Nietzsche como psicólogo*. São Leopoldo: Unisinos, 2001. (Coleção Focus 6)
- MACHADO, Roberto. *Nietzsche e a verdade*. 2. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1999.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Aurora: reflexões sobre os preconceitos morais*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Crepúsculo dos ídolos ou como se filosofa com o martelo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- ZILBERMAN, Regina. A crítica social nos contos de Moacyr Scliar. In: SCLIAR, Moacyr. *10 contos escolhidos*. Brasília: Horizonte/INL, 1984.

*Casas Familiares Rurais: desenvolvendo experiências e práticas de extensão rural através da pedagogia da alternância**

Volnei Zonta**
Luis Pedro Hillesheim***
Dionéia Maria Samua****
Elisandra Manfio Zonta*****

Resumo: A pesquisa tem como objetivo saber como acontece o desenvolvimento de experiências e práticas de Assistência Técnica e Extensão Rural - ATER na formação dos jovens agricultores familiares nas Casas Familiares Rurais do Rio Grande do Sul e Santa Catarina. O público alvo consiste numa amostragem aleatória correspondente a metade dos sujeitos envolvidos no processo de formação das Casas Familiares Rurais de Frederico Westphalen e Catuipe no Rio Grande do Sul, Modelo e Quilombo em Santa Catarina as quais trabalham respectivamente com a qualificação de agricultores e cursos técnicos, usando a Pedagogia da Alternância. Entende-se que essa formação possibilita as famílias e aos jovens o estudo sem perder o vínculo com a propriedade desenvolvendo atividades de observação da realidade, experiências e práticas fundamentadas em conhecimento científico a partir dos saberes populares de cada educando. Nesse contexto, faz-se uso de instrumentos pedagógicos que fundamentam a ATER, a qual tem a finalidade de estimular o fortalecimento da agricultura familiar, visando a melhoria da qualidade de vida. Na primeira etapa da pesquisa realizou-se visitas para conhecer a realidade de cada CFR, sua organização e funcionamento. As mesmas foram constituídas por uma associação de famílias a qual faz a gestão, trabalham com a Pedagogia da Alternância, sendo que duas atuam com cursos técnicos nas áreas de Zootecnia com 22 alternâncias anuais e Agronegócio com 16 alternâncias anuais e duas com qualificação para agricultura familiar ambas com 14 alternâncias anuais. Todas possuem plano de formação construído e discutido com a participação das famílias.

Palavras-chave: Agricultura Familiar. Assistência Técnica. Extensão rural. Pedagogia da Alternância.

Introdução

As Casas Familiares Rurais surgiram no sudoeste da França, a partir da reflexão de algumas famílias agricultoras diante dos problemas concretos de educação de seus filhos, pensavam numa formação que possibilitasse aos jovens uma aprendizagem prática no desenvolvimento da propriedade familiar e que recebesse ao mesmo tempo uma formação geral, social e técnica.

Assim, originou-se a Pedagogia da Alternância, a qual atendeu os anseios das famílias, pois a formação possibilitou o estudo sem perder o vínculo com a propriedade, sendo que uma semana os jovens educandos permanecem em regime de internato na Casa Familiar Rural, momento em que acontece a reflexão da realidade e o aprofundamento técnico científico e duas semanas no meio sócio-profissional, desenvolvendo atividades de observação da

* Pesquisa Aprovado pelo CNPq pelo edital 33/2009.

** Bolsista da pesquisa e acadêmico do Curso de Tecnologia em Agronegócio da URI-FW.

*** Coordenador da pesquisa e coordenador do Departamento de Ciências Agrárias da URI-FW.

**** Bolsista da pesquisa.

***** Co-orientadora da pesquisa e Coordenadora das Casas Familiares Rurais no Rio Grande do Sul ARCAFAR-SUL.

realidade, experiências e as transformações necessárias e possíveis que oportunizarão uma dinâmica mais eficaz nos aspectos econômicos, sociais, ambientais da unidade de produção familiar e principalmente a qualidade de vida.

A Pedagogia da alternância compreende o ver, julgar e agir de cada educando em tempo real no meio presencial, ou seja, na Casa Familiar Rural e na unidade de produção familiar. As atividades do educando tanto no momento presencial como junto à família, são orientadas pela equipe de educadores, através de instrumentos pedagógicos que integram a participação da família e a convivência com o conhecimento já elaborado, científico.

Esta formação prevê a educação para vida, com o efetivo vínculo da Casa Familiar Rural com o meio e a realidade do educando. A formação é integral, através das áreas do conhecimento que são efetivadas de forma interdisciplinar. As alternâncias são orientadas pelo calendário agrícola, o que permite que o educando, experimente em sua propriedade as teorias de forma prática e concreta e organize seus temas de estudo.

Diante desse contexto, apresenta-se o presente projeto de pesquisa, o qual envolverá as Casas Familiares Rurais de Frederico Westphalen e Catuípe, no Rio Grande do Sul e Modelo e Quilombo, em Santa Catarina. Essas estão localizadas em regiões onde desenvolve-se atividades da Agricultura Familiar, tendo como característica a pequena propriedade rural, baseada na mão de obra familiar e na produção de alimentos diversificados voltada para a própria subsistência. Tedesco (1999, p. 23), conceitua a agricultura familiar como “aquela em que a família, ao mesmo tempo em que é proprietária dos meios de produção, assume o trabalho no estabelecimento produtivo”.

Casa familiar rural e sua dinâmica pedagógica de fazer alternância

A implementação de novas tecnologias para o desenvolvimento da agricultura, fez com que o agricultor passasse produzir e viver de outra maneira. Deixa-se para trás uma produção tradicional, baseada na diversificação de culturas, sobre o aspecto ecológico, passando a convencional, com a utilização de máquinas e equipamentos modernos, adubos químicos, agrotóxicos, sementes geneticamente modificadas, com a finalidade de ampliação da produção e a obtenção de uma maior comercialização dos produtos no mercado externo.

Na década de 50, teve início a Revolução Verde, a qual propunha o desenvolvimento do capitalismo na agricultura e na pecuária, que baseia-se na produção voltada para o lucro e para o mercado, através da modificação genética vegetal e animal, aplicação intensiva de

adubos químicos e venenos, a mudança na infra-estrutura agrícola e aplicação de tecnologias (GÖRGEN, 2004).

Com a implantação desse modelo tecnológico, surge a necessidade de estender ao agricultor o conhecimento sobre a existência das novas tecnologias denominadas “pacotes verdes”, abrindo espaço para a criação de um serviço de assistência técnica e extensão rural, cuja finalidade inicial era fazer com os agricultores adquirissem esses novos meios. A atuação dos profissionais era voltada para a transferência de tecnologias, com o intuito de difundir a população rural os conhecimentos capazes de contribuir na “modernização conservadora” da agricultura.

Entretanto, os agricultores eram vistos como mero depositários de conhecimento e de pacotes tecnológicos, na maioria das vezes inadequadas para as condições específicas de sua realidade e dos agrossistemas por eles manejados. A imposição desse modelo de desenvolvimento para agricultura mostrou-se excludente e concentrador de renda, além de ter acelerado os problemas ambientais e de desigualdade social.

As pequenas propriedades, em que o trabalho acontece com a utilização da mão de obra familiar, a produção voltada para a subsistência e mantendo uma baixa comercialização dos produtos para a população das cidades, então denominada Agricultura Familiar, não apresentou resultados no seu desenvolvimento em virtude de que possuíam poucos recursos financeiros e estruturais, o que acabou levando muitas pessoas a abandonarem o campo e ir em busca de outras oportunidades no meio urbano.

Diante desses impactos causados com a modernização da agricultura envolvendo também a degradação do meio ambiente, contaminação dos alimentos com o uso intensivo de agrotóxicos, o uso irracional dos recursos naturais, começa-se a repensar um novo modo de fazer a Assistência Técnica e Extensão Rural. Freire (1983) um dos primeiros críticos do processo educacional e da extensão convencional destaca a necessidade de construir uma relação dialética entre o agricultor e o extensionista, possibilitando a construção do conhecimento a partir de sua própria realidade, valorizando os seus saberes e experiências para o desenvolvimento de novas práticas. Nesse sentido, repensa-se novas ações dos serviços de Assistência Técnica e Extensão Rural, tendo em vista um novo paradigma de desenvolvimento o qual está voltado para a preservação do meio ambiente, a utilização de tecnologias e recursos adequados a cada tipo de agricultura.

A partir de 2003, a Secretaria de Agricultura Familiar, através do Ministério de Desenvolvimento Agrário vem coordenando uma Nova Política de Assistência Técnica e

Extensão Rural¹, a qual visa incentivar a produção de alimentos com qualidade, adotando princípios agroecológicos, estimulando o fortalecimento da agricultura familiar e o desenvolvimento sustentável. Através dessa, busca-se uma participação maior do agricultor na construção de novas práticas, apropriadas a sua realidade, capaz de produzir e comercializar alimentos com mais qualidade, agregando mais valor a produção primária, ao trabalho do campo, possibilitando maior renda e melhores condições de vida para a população rural e urbana.

O objetivo central da NOVATER está em

Estimular, animar e apoiar iniciativas de desenvolvimento rural sustentável, que envolvam atividades agrícolas e não agrícolas, pesqueiras, de extrativismo, e outras, tendo como centro o fortalecimento da agricultura familiar, visando a melhoria da qualidade de vida e adotando os princípios da Agroecologia como eixo orientador das ações. (PNATER, 2003).

É necessário, portanto, que esse serviço tenha o envolvimento dos agricultores, das comunidades rurais, contemplando atividades que enfoquem o trabalho em conjunto, com encontros de discussão, aprendizado e construção de conhecimento. O desenvolvimento desse trabalho deve compreender ainda a ATER valorização da cultura e saberes já construídos pela população atendida, partindo desses para transformar as dificuldades em potencialidades.

Nessa concepção de desenvolvimento, os serviços de Ater devem envolver o uso de instrumentos e metodologias participativas, devendo os seus agentes desempenhar um papel educativo, atuando como animadores e facilitadores de processos de desenvolvimento rural sustentável. Ao mesmo tempo, as ações de Ater devem observar as características locais, regionais das comunidades e territórios, resgatar e interagir com os conhecimentos dos agricultores familiares e demais povos que vivem e trabalham no campo em regime de economia familiar, e estimular o uso sustentável dos recursos locais. Ao contrário da prática extensionista convencional, estruturada para difundir os pacotes tecnológicos, a nova Ater pública tem a função de atuar partindo do conhecimento e análise dos agroecossistemas e dos ecossistemas aquáticos, adotando um enfoque holístico e integrador de estratégias de desenvolvimento, além de uma abordagem sistêmica capaz de privilegiar a busca de equidade e inclusão social, bem como a adoção de bases tecnológicas que aproximem os processos produtivos das dinâmicas ecológicas (PNATER, 2003).

¹ A nova política de Ater foi construída de forma participativa, em articulação com diversas esferas do governo federal, ouvindo os governos das unidades federativas e suas instituições, assim como os segmentos da sociedade civil, lideranças das organizações de representação dos agricultores familiares e dos movimentos sociais comprometidos com esta questão. (PNATER)

Dentro disso, estabelece-se uma nova práxis entre os agricultores e os agentes de Ater, em que se propõe a construção do conhecimento e praticas de maneira participativa e dialógica, num processo de ação-reflexão-ação, como podemos observar no trabalho desenvolvido nas Casas Familiares Rurais através da Pedagogia da Alternância.

A Pedagogia da Alternância abre caminhos que levam o agricultor, sua família e comunidade a criar e desenvolver formas alternativas de produção, gerando trabalho e renda o que os estimula a permanência e sucessão no meio rural. Isso se torna possível devido ao conjunto de instrumentos pedagógicos, os quais permitem ao jovem agricultor perceber o que possui na propriedade, o que a envolve nos aspectos econômicos, sociais, políticos, ecológicos e o conduz na construção de novas ações para o seu desenvolvimento sustentável.

Essa construção acontece num processo educativo dialógico, em que o educando realiza sua formação alternando os períodos de estudos na Casa Familiar Rural e outros na propriedade relacionando a sua pratica com a teoria. A dinâmica dessa Pedagogia considera a realidade de cada educando, tendo como princípios a participação e organização das famílias, a educação integral, o desenvolvimento do meio e a formação em Alternância. Ela rompe com os modelos tradicionais de educação e extensão rural, atuando em espaços e tempos diferentes, utiliza atividades e instrumentos próprios que possibilitam o efetivo e verdadeiro serviço de ATER.

O processo educativo é desenvolvido em três momentos e espaços significativos:

- O meio sócio-profissional familiar, onde o jovem realiza atividades e observa a própria a realidade, considerando esses saberes e experiências importantes para o seu desenvolvimento;

- A Casa Familiar Rural, na qual ocorre o estudo teórico, refletindo sobre os conhecimentos já construídos em seu meio sócio-profissional familiar, e que é possível problematizá-los e aprofundá-los;

- O meio sócio-profissional, novamente, retornando a esse com conhecimentos novos que lhe possibilitam novas experiências sobre a prática, a fim de melhorar suas atividades e produção familiar.

Dentre esses instrumentos encontramos inicialmente a aplicação da **pesquisa participativa** com as famílias e os jovens agricultores interessados na formação da Casa Familiar Rural, quando através de um questionário traça-se o perfil existente na região, suas características e realidades. A partir disso, constitui-se o **Plano de Formação** o qual propõe para cada Alternância, um projeto de estudo no meio familiar, o que permitirá ao jovem

desenvolver seu conhecimento e, partindo do seu conhecimento, chegar à curiosidade de conhecimentos de caráter técnico e científico. Os conteúdos são voltados a um tema gerador, o qual abrange as diversas áreas do conhecimento, tendo em vista à realidade do jovem e sua família.

Outro instrumento importante, é a elaboração do **Plano de Estudo**. Partindo do espaço na Casa Familiar Rural, os monitores organizam um ambiente de reflexão com os jovens agricultores, os quais elaboram questões relativas ao tema gerador da alternância seguinte e que após serão levadas ao espaço familiar para discussão junto com os pais, respondendo de acordo com a sua realidade. Gimonet destaca a idéia de que:

Elaborar o conteúdo do plano de estudo é provocar o intercâmbio no meio do grupo, deixar que as práticas sejam expressas, as experiências, os conhecimentos, as interrogações dos alternantes a respeito do tema. É convidá-los a procurar “o porquê e o como” das coisas, as circunstâncias das ações e sua razão de ser. É ainda levá-los a avaliarem, a darem seu ponto de vista como atores socioprofissionais. (GIMONET, 2007, p. 35).

O jovem ao levar o Plano de Estudo para ser discutido em família, tem-se um importante elemento para o diálogo, o que vem a contribuir num melhor planejamento, organização das atividades e repensando quanto ao futuro na propriedade. Essa re-união familiar transforma os laços afetivos mais fortes, pais e filhos recebem atenção e aprendem a valorizar os saberes e experiências uns dos outros. Com isso, assumem responsabilidades e tomam decisões de forma conjunta, havendo um significativo crescimento pessoal e familiar.

Gadotti (1995) ressalta que

O diálogo não é só um encontro de dois sujeitos que buscam o significado das coisas- o saber-mas um encontro que se realiza na práxis-ação reflexão – no engajamento, no compromisso com a transformação social. Dialogar não é trocar idéias. O diálogo que não leva ação transformadora é puro verbalismo. (GADOTTI, 1995, p. 15).

Após o período de alternância vivenciado na propriedade, o jovem retorna a Casa Familiar onde se constitui um prolongamento do Plano de Estudo, a **Colocação em Comum**, outro instrumento na formação pela Pedagogia da Alternância, utilizado como forma de oportunizar a socialização e a construção de saberes entre os atores em formação. Sua função se traduz num elo de ligação no processo de formação, ou seja, qualifica a experiência da família colocado ao grupo e introduz na espaço da Casa Familiar Rural um questionamento que norteia as demais atividades da Alternância. De acordo com Gimonet:

A formação alternada supõe, para o alternante, passagens e transições de um lugar de vida a outro, de um tipo de experiência a outro, de um campo de conhecimento a outro, do individual ao coletivo do grupo... Para o monitor, essas passagens e estas

transições se colocam em termos de acompanhamento, de atitudes e de animação pedagógica. (GIMONET, 2007, p. 43).

O momento da colocação em comum é constituído por três pilares fundamentais: saber escutar, saber perguntar e saber falar. Articula os momentos de vivência na propriedade e na Casa Familiar Rural. No processo de formação, esse instrumento contribui para abertura ao diálogo e a interação de novas idéias, construindo novas ações no seu meio sócio-profissional.

Nesse contexto educativo, parte-se do conhecimento empírico para o técnico e científico – sendo que as explicações científicas e técnicas se realizam durante as alternâncias através de exercícios propostos pelos educadores. Os conteúdos são preparados em **Cadernos pedagógicos** ou em dossiê complementar, que facilitam os temas geradores do plano de formação, discutidos em cada área do conhecimento, possibilitado a ampliação e o aprofundamento do assunto com a leitura e pesquisa.

Cabe destacar, ainda, o quão fundamental é a participação, envolvimento e engajamento das pessoas ligadas a agricultura, as entidades e parcerias que juntamente com os jovens educandos pensam no desenvolvimento do meio. Por isso, acontece na Casa Familiar Rural, externa e internamente, **visitas de estudos e as intervenções externas**. Dentre esses, o primeiro instrumento, realizado em propriedade dos próprios jovens e suas famílias, ou até mesmo em empresas e entidades que estão ligadas ao tema gerador da Alternância, na qual os jovens se encontram no espaço escolar,

O segundo, denominado a Intervenção Externa, ocorre quando pessoas de diversas áreas de atuação vem a contribuir com seu conhecimento e experiência dentro do tema em questão, através de palestras, encontros, seminários, para a formação dos jovens, da família e comunidade em geral, trazendo informações e possibilitando discussões para esses, complementando aquilo que é trabalhado.

Gimonet (2007), diz que a realização de uma visita de estudos ou uma intervenção, proposta dentro do planejamento da semana, se coloca a disposição dos alternantes situações e materiais para encontrar e construir saber, por sua conta. Através desses meios, os jovens, tornam-se mais atores de sua formação, conseguem ir além do que está no papel ou na fala de um monitor.

Nesse processo educativo, as **experiências** realizadas pelos educandos no decorrer da formação são muito importantes, pois a partir delas o jovem procura comparar e evidenciar conhecimentos, permitem a análise e interpretação daquilo que acontece na prática embasado

na teoria. Com esse instrumento são feitas novas práticas buscando melhorar, ainda mais, o trabalho realizado na propriedade familiar.

Salienta-se que foco principal da formação do jovem agricultor é o projeto profissional de vida, sendo esse construído no decorrer das alternâncias, tendo como objetivo a qualidade de vida e a sucessão familiar. A constituição desse projeto, leva em consideração a realidade do meio em que estão inseridos, contemplando os aspectos sociais, culturais, econômicos, ambientais, técnico, científico e político, sendo um instrumento impulsionador do desenvolvimento da propriedade. Nele está imbuído toda a capacidade do educando de sistematizar os conhecimentos e aprendizados construídos no decorrer do processo educativo, contemplando as aulas teóricas e práticas, as experiências realizadas, as visitas de estudos, intercâmbios, os estágios.

Dessa forma, a NOVATER se fundamenta nos instrumentos da Pedagogia da Alternância quando, na efetiva realização desses meios cuja finalidade está no desenvolvimento sustentável, fortalecimento da agricultura familiar através da construção consistente do Projeto profissional de vida, no acompanhamento e participação dos monitores da Casa Familiar Rural e das famílias. Assim, o agricultor conhece a realidade(ação), com o Plano de Estudo, a Colocação em Comum e o Caderno da Realidade; amplia o conhecimento(reflexão), nas visitas de estudo, caderno pedagógico, reflexão sobre a realidade e do que é científico; reinventa o futuro(ação) a partir de novas ações que vão modificando e transformando essa realidade do meio rural.

Nessa perspectiva, a formação através da Pedagogia da Alternância dinamiza o processo de Assistência Técnica e Extensão Rural. Fazer a NOVATER não se reduz a estender o conhecimento conforme o modelo tradicional, mas sim considerar a realidade de cada propriedade, conduzir os agricultores a pensar suas ações, a entender o porque das mudanças e dessa forma construir junto com eles o conhecimento e novas práticas para alcançar o desenvolvimento sustentável, com melhores condições de renda e qualidade de vida. Polan Lacki parafraseando, nesse sentido, destaca que “enquanto não se formar o agricultor de nada vale ATER, financiamento, ele continuará órfã”.

A NOVATER através da Pedagogia da Alternância, compreende também o trabalho de profissionais qualificados e capacitados a atuar na formação dos jovens agricultores. No entanto, é importante que esses conheçam as necessidades e anseios dos jovens e as suas famílias, observando a sua realidade e ter em vista as condições viáveis para se conquistar o desenvolvimento e fortalecimento desse meio.

Assim como lembra Rosa (ZONTA, TREVISAN, HILLESHEIM, 2010, p. 67), essa Pedagogia propõe um trabalho que abrange todas as disciplinas, atuando assim de maneira interdisciplinar e ao mesmo tempo as disciplinas precisam umas das outras para explicar um tema de forma mais completa sendo dessa forma transdisciplinar, pois considera o que atravessa um contexto, o que está entre e o que está bem além das disciplinas. Dessa forma, permite ir muito além do tradicional contribuindo para o aprendizado de novas práticas alicerçadas na teoria das ciências, o que são importantes para que o jovem consiga progredir em seu meio sócio-profissional, levando em consideração os aspectos ecológicos, econômicos e culturais entre outros que permita viver e crescer de maneira sustentável, proporcionando à família mais qualidade de vida e renda.

Nesse sentido, um dos aspectos fundamentais na relação que se estabelece entre a Pedagogia da Alternância e a ATER está no diálogo, na construção das ações de forma participativa e consciente.

Metodologia

A metodologia adotada para desenvolver a pesquisa se caracteriza por ter um enfoque qualitativo e quantitativo, sendo feito um estudo teórico sobre a Pedagogia da Alternância e a extensão rural, e a parte prática será desenvolvida em forma descritiva com estudos exploratórios com coleta, análise e interpretação dos dados que expressam a realidade pesquisada. Os instrumentos utilizados para o levantamento das informações serão visitas e observações nas Casa Familiares Rurais de Frederico Westphalen e Catuípe no Rio Grande do Sul e Modelo e Quilombo em Santa Catarina, além de entrevista semi-estruturada. O público alvo dessa pesquisa consistirá em uma amostragem aleatória correspondente 50% dos sujeitos envolvidos, monitores de cada Casa Familiar Rural, sendo realizada entrevista e o acompanhados nas propriedades. Além disso, serão feitas também visitas em 4 (quatro) propriedades de famílias dos jovens em formação pela Pedagogia da Alternância de cada Casa Familiar Rural com entrevistas as famílias e jovens atendidos pelo desenvolvimento das experiências e práticas de ATER-Assistência Técnica e Extensão Rural.

Resultados esperados

Com esse projeto espera-se proporcionar as Casas Familiares Rurais de Santa Catarina e Rio Grande do Sul uma análise referente ao desenvolvimento das experiências e práticas de extensão rural na formação técnica e na qualificação para o agricultor buscando saber qual é a

mais dinâmica no âmbito do desenvolvimento dos projetos profissionais de vida e sucessão das propriedades familiares. E assim, poder avançar quanto a formação dos jovens, pois a Pedagogia da Alternância trabalha com instrumentos próprios, porém flexíveis na questão do avanço na formação integral e no objetivo que é de capacitar o jovem e sua família para o desenvolvimento do meio em que estão inseridos.

Entre os resultados esperamos ainda o surgimento de novas atividades sócio-ambientais e econômicas para as regiões sendo provável e possível o surgimento de tecnologias para desenvolver os projetos profissionais de vida do jovem, principalmente pelo fato das regiões serem essencialmente agrícolas e dependerem do trabalho da agricultura familiar.

Ainda, possibilitar as Casas Familiares Rurais do Sul do Brasil a ter dados concretos referente a formação dos jovens para saber orientar e assessorar as CFRs nas necessidades reais que as mesmas apresentam nos cursos de qualificação e no técnico.

Referências

BRASIL. Ministério do Desenvolvimento Agrário. Secretaria da Agricultura Familiar. Departamento de Assistência Técnica e Extensão Rural. *Política Nacional de Assistência Técnica e Extensão Rural*. Brasília, nov. 2007.

FREIRE, Paulo. *Extensão ou comunicação*. 13. ed. Rio de Janeiro-RJ: Paz e Terra, 1983.

_____. *Pedagogia da oprimido*. 47. ed. São Paulo: Paz e terra, 2005.

GADOTTI, Moacir. *Pedagogia: diálogo e conflito*. 4. ed. São Paulo: Cortez, 1995.

GIMONET, Jean C. *Praticar e compreender a pedagogia da alternância dos CEFFAS*. Petropolis, RJ: Vozes, Paris: AIMFR- Associação Internacional dos Movimentos de formação Rural, 2007.

GÖRGEN, Frei Sergio A. *Os novos desafios da agricultura camponesa*. 3. ed. S/e: 2004.

ROSA, Arminda A. da. *Pedagogia da Alternância e Transdisciplinaridade: uma nova proposta*. In: ZONTA, E. ; TREVISAN, F.; HILLESHEIM, L. (Orgs). *Pedagogia da Alternância e Agricultura Familiar. Poesias*. Frederico Westphalen: URI, 2010.

TEDESCO, João C. *Agricultura familiar: realidades e perspectivas*. 2. ed. Passo Fundo: EDIUPF, 1999.

**EXPRESSÕES LITERÁRIAS DE
MINORIAS E MARGENS DA
HISTÓRIA**

O negro no imaginário brasileiro: de Anchieta ao Modernismo

Adriana Maria Romitti Albarello*

Resumo: A classificação dos indivíduos com relação à cor, posição social e raça é produzida em contextos históricos específicos e não simplesmente um reflexo transparente no espaço da linguagem. Segundo Stuart Hall, o significado surge das diferenças “entre os sistemas de referência, que classificam o mundo e fazem com que ele seja apropriado desta forma pelo pensamento social e o senso comum” (2003, p. 177). Assim, não existe uma identidade racial essencializada. Nesta comunicação, analisa-se a figura do negro no imaginário brasileiro, desde a época do período colonial até o Modernismo, examinando a sua presença na literatura brasileira.

Palavras-chave: Literatura brasileira. Negro. Imagem. Imaginário.

Na literatura brasileira, a figura do negro praticamente não existe antes de 1850, ou seja, antes da abolição do tráfico de escravos. A partir da Lei Áurea, a matéria negra, aos poucos, torna-se assunto dos escritos, que, com poucas exceções, envolvem procedimentos que indicam ideologias, atitudes e estereótipos da estética branca dominante com relação ao negro (FILHO, 2004, p. 2). O que se percebe são textos que procuram inferiorizar os africanos ou colocá-los numa espécie de invisibilidade literária, encarregando-se de destacar as personagens brancas, com uma enorme gama de tipos em papéis de protagonistas.

Conforme afirma Cuti, a literatura brasileira é abusivamente branca, em seu propósito de anular e estereotipar o negro e o mestiço (CUTI, s.d.). Essa invisibilidade com relação aos negros africanos enquanto personagens da literatura tem uma relação direta com o espaço que é reservado a esses indivíduos na sociedade brasileira. Em outras palavras, o negro se torna invisível em locais de subalternidade ou realizando atividades em espaços nobres. Porém, quando o próprio afro-brasileiro ocupa posições de destaque em lugares não permitidos aos negros enquanto coletividade, são automaticamente embranquecidos.

Nos escritos coloniais, século XVI, a participação do negro, na maioria dos casos, ocorreu com uma simples menção à sua presença em solo brasileiro, como é o caso de José Anchieta. Seus textos oferecem “pequenas descrições que se limitam a constatar a existência do elemento negro inserido no vasto grupo dos que deviam ser conquistados e assistidos pelos catequizadores”. Nas “Informações do Brasil e de suas capitanias” (1854), o jesuíta afirma que na Capitania de Pernambuco existem fazendas e engenhos de açúcar, “cada um dos quais é uma boa povoação com muita gente branca, Negros da Guiné e Índios da terra. A todos estes acode a companhia com pregações, doutrinas, confissões...” (FRANÇA, 1998, p. 8-9).

* Professora de Língua portuguesa, Mestranda em Literatura – URI – Frederico Westphalen – RS.

Nesse trecho e em outros de seus diversos escritos, Anchieta menciona a presença do africano, que juntamente com os índios eram o foco da pregação dos religiosos. Porém, não passam de pequenas notas, visto que nada é feito em favor dos negros da Guiné, como eram chamados.

Nos textos de padre Antonio Vieira, século XVII, é possível perceber uma posição no que se refere à escravidão. Ele chama atenção para o caráter violento, injusto e degradante da escravização dos negros. Todavia, com várias contradições, pois da mesma forma que o autor criticava, por outro, considerava a incapacidade de convertê-los e não hesitava, conforme França, “em defender a importação de escravos de Angola para substituir a mão de obra indígena” (Idem., p. 16).

Essa época, também, marca a presença do homem negro nos versos satíricos de Gregório de Matos Guerra. Em “Epílogos”, estende a crítica a todas as classes da sociedade baiana de seu tempo, incluindo os negros e os mulatos. Em outros textos, o autor elenca uma série de tipos negros no cotidiano da Bahia. Para ele a presença dos homens de cor é motivo para comentários desabonadores, quase sempre associados a aspectos negativos, principalmente com relação à mulher negra e à sua sensualidade.

Na chamada escola mineira (Idem., p. 27), a referência ao negro foi bastante rara. Os autores em geral limitaram-se a constatar a existência do elemento africano, sem muita ênfase. O autor árcade Tomás Antonio Gonzaga registrou a presença da personagem negra em sua obra **Cartas Chilenas** (1788), mostrando vários tipos negros, representando a parcela humilde da população. Em outro autor, Santa Rita Durão e nos demais autores a personagem negra também aparece, mesmo sendo por acaso.

Porém, é Basílio da Gama que confere maior importância ao homem de cor, através de seu poema **Quitúbia** (1791), o qual trata da grandeza do herói negro, Domingos Ferreira da Assunção, que se destacara na Guerra Preta. Esse indivíduo é exaltado por seus feitos históricos, porém há uma ressalva quando o autor cita a cor da pele do bravo guerreiro: mesmo sendo um homem de cor, tem sangue nobre. Evidencia-se, assim, mais um descaso com relação ao negro, na história literária brasileira, mesmo ocupando, na obra, um lugar de destaque.

No século XIX, os temas da escravidão e do escravo passam a suscitar uma reflexão mais profunda, passando da fase de mera constatação da sua existência. A partir das primeiras décadas do século XIX, os negros começam a surgir na poesia nacional, como no livro

Suspiros poéticos e saudades, de Gonçalves de Magalhães, publicado em 1836 (FRANÇA, 1998, p. 37).

[...] Que ao filho sempre a mãe anosa antolhas,
A pátria ao peregrino, o amigo ao amigo,
O esposa à esposa; e ao malfadado escravo,
Que sem futuro pelo mundo vaga,
Mostras a liberdade e o lar paterno; [...]
Do cântico do escravo,
Ao som dos duros golpes de Machado? [...]
À voz do eterno obediente a terra
Se mostra austera e parca
Que a lágrima do escravo esteriliza
O terreno que orvalha.
A natureza preza a liberdade,
E só franqueia aos livres seus tesouros. [...] (MAGALHÃES, 1836).

Nessa obra, o poema **Invocação à saudade** mostra um tipo negro que será retomado muitas outras vezes pela literatura oitocentista: o escravo melancólico e saudoso de sua terra. O autor retrata o africano como um sujeito perdido, longe de suas raízes, com saudades de sua pátria: a África. Mostra, ainda, a tristeza do negro, pelo sofrimento, a falta de dignidade e o desejo de liberdade. É o estereótipo do homem de cor tomando parte na literatura.

Segundo Homi Bhabha, o estereótipo não é uma simplificação só por ser uma falsa representação de uma dada realidade; é uma forma fixa que nega o jogo da diferença, constituindo assim um problema para representação do sujeito em suas relações psicossociais (BHABHA, 1998, p. 117). Em outras palavras, o estereótipo serve apenas para reforçar e justificar preconceitos, visto que reflete a visão que alguém tem em relação ao papel do outro na sociedade. Sendo assim, a literatura é o campo fértil para desenvolvimento de visões deturpadas da realidade referindo-se aos afro-brasileiros.

O século XIX, conforme Brookshaw, é uma época romântica, em que o espírito de independência e liberdade estava ligado ao espírito de nacionalismo e à procura por uma identidade totalmente brasileira. Dessa forma, o índio torna-se o símbolo dessa liberdade e desse nacionalismo, que é demonstrado por Gonçalves Dias no poema **Os Timbiras** (1857) (BROOKSHAW, 1983, p. 27). Mesmo exaltando o índio, o poeta não deixa de referir-se ao negro.

Em **Meditação** (1850), Dias escreve uma crítica à escravidão. O poema representa simbolicamente uma afronta à política do favor. Por outro lado, reflete o desejo do poeta interferir no processo de formação da sociedade brasileira, extinguindo com o trabalho escravo para atingir a civilidade. A obra não atende às expectativas românticas, mas traz elementos que denunciam as mazelas sociais do Brasil oitocentista, principalmente a

escravidão, como é possível observar no fragmento, em que o autor critica o indivíduo que se julga superior aos seus.

Um romance que retrata os estereótipos com relação ao negro é **A escrava Isaura** (1875), de Bernardo Guimarães. Filha de um homem branco e de uma negra, Isaura recebeu da família a que pertencia fina educação: sabe francês, toca piano... A heroína é uma escrava considerada branca, de linhagem nobre por parte do pai. Por essa razão, suas características, seus traços europeus são ressaltados, colocando-a em vantagem sobre qualquer outra mulata: “A tez é como o marfim do teclado, alva que não deslumbra, embaçada por uma nuance delicada, que não sabereis dizer se é leve palidez ou cor de rosa desmaiada” (GUIMARÃES, 1994, p. 13).

Isso revela a tendência dominante da literatura de então que procurava retratar o escravo na cor branca ou não mencionar seu tom de pele, quando este estivesse em posição de superar o branco. Tem-se, dessa forma, o escravo nobre que vence pela força de seu branqueamento, embora a custo de muito sacrifício e humilhação. A respeito disso, Brookshaw expõe que o escravo branco era prova de que os escritores interessados no problema da escravidão foram vítimas de intolerância (BROOKSHAW, 1983, p. 30). Por essa razão, na literatura brasileira, a personagem negra, além de pouca representatividade, começa a desaparecer.

O primeiro escritor negro a lutar em favor de seu povo, contra os ideais de branqueamento da sociedade foi Luís Gama que também participou da campanha da Abolição da escravatura, como jornalista e advogado. Em suas poesias satíricas, Gama refere-se a si próprio como negro e critica abertamente a todos os que procuram negar sua origem, pois a maioria dos brasileiros tem descendência negro-brasileira (BROOKSHAW, 1983, p. 164).

Segundo Zilá Bernd, a obra de Luís Gama pode ser considerada o discurso do negro, por sua completa inserção na causa negra. Em seus textos parodiados, destaca-se o caráter da crítica ideológica, marcando o trânsito de uma consciência ingênua para uma consciência crítica da realidade (BERND, 1988, p. 56-57).

Com Castro Alves a presença do negro é vista com mais frequência na literatura nacional, mais precisamente na poesia. Considerado o poeta dos escravos, o autor retira o tema da escravidão do anonimato. Em **A cachoeira de Paulo Afonso** (1876) e **Os escravos** (1883), ambos publicados depois da morte de Castro Alves, abordam o tema da escravidão. Contudo, nessas obras, aparece uma enorme quantidade de estereótipos, que caracterizam a literatura do período. Um exemplo é o poema **Tragédia no lar** (1865), no qual uma mãe

negra sofre com a tragédia da escravidão, pois a ela é negado o direito de zelar pelo seu bem maior: o filho que, desamparado e longe da família, alimenta sonhos de vingança. Tem-se, então, a desagregação da família negra devido ao comércio de escravos e o surgimento desses dois estereótipos.

E a mãe em pranto ao pé dos mercadores. Atirou-se a gemer.
- Senhor! Basta a desgraça
De não ter pátria nem lar,
De ter honra e ser vendida,
De ter alma e nunca amar![...]
Deixai à mãe o filhinho,
Deixai à desgraça o amor.
Meu filho é-me a sombra amiga
Neste deserto cruel... [...]
É da vida o único brilho...
Meu filho! É mais... é meu filho...
Deixai-mo em nome da Cruz!... (ALVES, 2003, p. 50).

Assim, com Castro Alves, negros e mulatos aparecem na poesia nacional não mais como resultado de uma criação passageira que ocupa alguns poucos versos, mas como um movimento progressivo que se inicia lentamente na década de 30, com Gonçalves de Magalhães, e ganha impulso na década de 50 e início da década de 60, atingindo seu ponto mais forte, inclusive como tema para peças teatrais.

No teatro brasileiro, os problemas relativos à escravidão são discutidos diretamente em algumas obras, revivendo alguns tipos negros já mencionados anteriormente. Destacam-se **O cego** (1855), de Joaquim Manuel de Macedo; **História de uma moça rica** (1861), de Francisco pinheiro de Guimarães; **O escravocrata** (1882), de Arthur Azevedo e Urbano Duarte; e **O demônio familiar** (1857) e **A mãe** (1859), de José de Alencar, conto que enfoca a vida de Joana, uma mãe negra dedicada e sofredora, que devota toda a sua vida a Jorge, um estudante que desconhece a identidade dela. Esta, por medo da rejeição, prefere a morte ao filho descobrir seu segredo.

A justificativa para o preconceito contra o negro recebe um impulso a partir do romance naturalista **O cortiço** (1890), de Aluísio Azevedo. Essa obra traz o negro e o mestiço erotizados, sensuais, vistos como objetos sexuais, como é o caso da mulata Rita Baiana. Com relação a isso Brookshaw comenta:

Ela é a típica heroína naturalista cuja composição biológica domina o comportamento. Com efeito, em várias ocasiões, Azevedo enfatiza a sua amoralidade. Tendo seduzido o português Jerônimo, ela, então, torna-se a causa da degeneração do mesmo, que de um imigrante trabalhador e honesto passa a ser um brasileiro inútil e dado a vícios. Nessa trajetória, porém, Jerônimo elimina seu rival Firmo, mulato e primeiro amor de Rita (BROOKSHAW, 1983, p. 45).

Assim demonstrado, tem-se mais uma vez a supremacia do branco diante do negro. Além do estereótipo negativo da mulata imoral que, pela exagerada sensualidade, a volubilidade e a falta de princípios morais sólidos corrompem os lares brancos e influencia negativamente as pessoas mais próximas. **O cortiço**, também, traz o negro como serviçal, subalterno e animalizado na figura da personagem Bertoleza, que pagava ao seu proprietário para viver sozinha e tocar uma pequena, porém próspera quitanda. Com o tempo, enganada por João Romão e com medo de voltar ao cativo, ela se suicida.

Esses estereótipos enfatizam a tese de que o forte sobrevive e o fraco é eliminado pelo bem da sociedade. O fraco, nesse caso, é o indivíduo negro que, mesmo em muitos casos, sobressaindo-se ao branco, continua sendo rejeitado pela sociedade e impelido à marginalização. Segundo Brookshaw, os escritores naturalistas, como Aluísio Azevedo, contribuíram para a ratificação do estereótipo negativo do negro e do mulato, vistos como “uma ameaça potencial à ordem étnica e social de uma sociedade livre da escravidão” (BROOKSHAW, 1983, p. 48).

Segundo Proença Filho, Machado de Assis é um escritor que merece considerações especiais, pois tem a crítica como uma característica particular. Os contos **O caso da vara**, publicado no livro **Páginas recolhidas** (1889) e **Pai contra mãe**, publicado em **Relíquias da casa velha** (1906) envolvem escravos. Neste último, o autor inicia o conto fazendo uma descrição dos instrumentos de tortura em uso contra o escravo (ASSIS, s.d.). Depois, Machado de Assis adentra profundamente na questão da escravidão, mostrando que o direito à vida é concedido apenas aos que são livres.

Cruz e Sousa, poeta do simbolismo brasileiro, é outro caso singular. Negro, filho de escravos alforriados sofreu preconceito que o impediu de assumir o cargo de promotor público. Esse conflito aparece em seus escritos, revelando-se como vítima de sua própria cor, associando à cor branca as qualidades ideais e à cor negra os mesmos infortúnios de outrora (FILHO, 2004, p. 9).

A partir do modernismo, o negro estereotipado está cada vez mais presente nos escritos literários. No Brasil, os escritores modernistas de grandes centros, como São Paulo, são responsáveis pela incorporação de material ameríndio e afro-brasileiro na literatura e na arte. A ideia de uma literatura negra tinha sido visualizada por escritores como Lima Barreto e Monteiro Lobato, que defendera uma literatura nacional que inclui o negro. Porém, a preferência pelo índio em detrimento do negro, é algo que pode ser explicado pela tradição maior de indianismo no nacionalismo literário brasileiro, uma tradição autodeterminada pela

própria distância temporal do índio e seu isolamento dos efeitos da história colonial. A razão disso está no grande número de imigrantes europeus sobrepondo sua cultura em detrimento da afro-brasileira (BROOKSHAW, 1983, p. 80-81).

A procura de outros personagens representantes brasileiros sem descendência africana foi a saída usada por alguns intelectuais, que viram no sertanejo um ponto de estabilidade no panorama étnico brasileiro. Euclides da Cunha, em **Os Sertões** (1902), argumentou que, mesmo o habitante do sertão sendo etnicamente misturado, desenvolveu-se “isolado das circunstâncias históricas e das exigências de uma civilização imposta que podia ter perturbado sua constituição”. O escritor estabeleceu um contraste entre “o rude sertanejo, o degenerado mulato e o fraco, subserviente negro das plantações do litoral”, esquecendo que muitos desses sertanejos tinham descendência africana (BROOKSHAW, 1983, p. 59).

Para ele “o sertanejo é antes de tudo um forte. Não tem o raquitismo exaustivo dos mestiços neurastênicos do litoral” (CUNHA, 1998, p. 118). Nesse trecho, Cunha eleva a posição dos sertanejos e rebaixa os mestiços, mesmo que o sertanejo tenha se originado da miscigenação das raças. Tal atitude demonstra que o interesse dos ideais culturais brasileiros era o desejo de uma civilização branca e de um representante nacional que permanecesse como símbolo de pureza rural. Isso faz com que a presença do afro-brasileiro seja cada vez mais abafada nos romances do período pós-abolição (BROOKSHAW, 1983, p. 60).

A discriminação, embora assumindo, muitas vezes, formas discretas sempre permeou os caminhos da etnia negra. O afrodescendente continua sendo excluído da sociedade e raramente aceito. Na maioria dos textos, esses sujeitos são relegados aos trabalhos domésticos e atividades sem expressão, do menino de recado à cozinheira da casa, como se exemplifica com Tia Anastácia, personagem do **Sítio do Picapau Amarelo**, de Monteiro Lobato.

Jorge Amado, na década de 30, aborda o tema da escravidão em várias obras. Dentre elas, **Jubiabá** (1935) que traz como personagem o exuberante negro Antonio Balduino, que segue o exemplo de Zumbi dos Palmares, na luta contra as injustiças sociais. Tem-se o estereótipo do negro sexualmente mais ativo e depravado do que o branco. Jorge Amado faz uso de personagens negros em seus escritos tendo em vista a forte presença da mitologia africana na cultura na vida baiana, sua terra de origem.

Falar de uma literatura negro-brasileira é mencionar Jorge de Lima. Principal representante modernista do afro-brasilianismo, Lima, em **Poemas Negros** (1947), trata da realidade africana no Brasil, manifestando a consciência da discriminação racial. Para ele, o Brasil tinha de tornar-se mestiço às custas do negro. Seu interesse é que o mulato, embora se

despoje de sua pigmentação preta, ainda assim preserve a espiritualidade de seus antepassados negros (Idem., 1983, p. 94-95).

A partir de 1960, mudanças ocorrem no interior da Literatura brasileira com a presença destacada de grupos de escritores assumidos como negros ou descendentes desses, preocupados em marcar a afirmação cultural da condição negra na realidade brasileira. Conforme Conceição Evaristo, surge um discurso que desmantela o sistema literário nacional (BROKSHAW, 1983. p. 461). Em outras palavras, são textos que revelam o negro não mais como objeto a ser descrito, mas como sujeito que descreve a partir de uma subjetividade experimentada como cidadão na sociedade brasileira.

Desse modo, revela-se uma literatura da qual emerge uma consciência negra, assumindo uma identidade, que busca recuperar as raízes da cultura negra. Além disso, há uma preocupação em desenvolver um protesto contra as complicadas e sutis formas de racismo e preconceito de que a comunidade negra brasileira ainda é vítima, depois de tanto tempo da Abolição da escravatura.

Abstract: The individual classification in relation to colour, social position and race has been building in historical contexts and not as a transparent reflected in the space of the language. According to Stuart Hall, the meaning goes from the differences “ among the reference systems that classificcate and appropriate the world to social thought and the comum sense” (2003, p. 177). So, an essencial race identity doesn’t exist. In this communication, it analyses the black figure in the brazilian imaginary, since the time of the colonial period to the Modernism, examining this presence in the brazilian literature.

Keywords: Brazilian Literature. Black. Image. Imaginary.

Referências

ALVES, Castro. *Obra completa*. 5. ed. Rio de janeiro: Nova Aguilar, 1986.

_____. **Os escravos**. São Paulo: Martin Claret, 2003.

ASSIS, Machado. *Relíquias da casa velha*. s.d.. Disponível em: <<http://www.superdownloads.com.br/download/81/reliquias-da-casa-velha-machado-de-assis/>>. Acesso em: 29 mar. 2011.

AZEVEDO, Aluísio. *O cortiço*. São Paulo: Moderna, 1995.

BERND, Zilá. *Introdução à literatura negra*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BERND, Zilá. O literário e o identitário na literatura afro-brasileira. *Revista Língua e Literatura*, Frederico Westphalen: URI, v. 12, n. 18, 2010.

BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 1998.

BROOKSHAW, David. *Raça & cor na literatura brasileira*. Trad. Marta Kirst. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983.

CUNHA, Euclides. *Os sertões*. Rio de Janeiro: Record, 1998.

CUTI. *Literatura negro-brasileira*. São Paulo: Selo Negro, 2010.

_____. *O leitor e o texto afro-brasileiro*. s.d. Disponível em: <www.cuti.com.br>. Acesso em: 15 abr. 2011.

EVARISTO, Maria da Conceição. Literatura e educação segundo uma perspectiva afro-brasileira. In: SIMPÓSIO AFRO-CULTURA, LITERATURA E EDUCAÇÃO, 1., 2010, p. 453-465, Frederico Westphalen, RS. *Anais...* Frederico Westphalen: URI, 2010.

FILHO, Domício Proença. A trajetória do negro na literatura brasileira. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 18, n. 50, 2004. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S010340142004000100017&script=sci_arttext&tlng=en>. Acesso em: 14 jan. 2011.

FRANÇA, Jean M. Carvalho. *Imagens do negro na literatura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1998.

GAMA, Basílio da. *Quitúbia*. 1791. Disponível em: <<http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/00891900#page/8/mode/2up>>. Acesso em: 19 mar. 2011.

GUIMARÃES, Bernardo. *A escrava Isaura*. 20. ed. São Paulo: Ática, 1994.

GONZAGA, Tomás Antônio. *Marília de Dirceu e Cartas chilenas*. São Paulo: Ática, 1997.

MAGALHÃES, Gonçalves de. Invocação à saudade. In: _____. *Suspiros Poéticos e saudades*. 1836. Disponível em: <http://pt.wikisource.org/wiki/Invoca%C3%A7%C3%A3o_%C3%A0_saudade>. Acesso em: 19 mar. 2011.

MATOS, Gregório de. *Os melhores poemas de Gregório de Matos*. Sel. Darcy Damasceno. 7. ed. São Paulo: Global, 2003.

MATOS, Gregório de. *Poemas escolhidos*. São Paulo: Cultrix, 1976.

Culturas mestiças e diversidade cultural no Rio Grande do Sul: imagens do negro em Simões Lopes Neto

Andiara Zandoná*
Marcelo Marinho**

Resumo: O presente estudo tem como objeto as relações entre literatura e sociedade no estado do Rio Grande do Sul, sobretudo no tangente ao processo de construção da identidade regional, por meio da análise crítica da obra literária de Simões Lopes Neto. A leitura do conto intitulado "O negro Bonifácio" centrará na análise da imagem do negro, um dos elementos da formação do povo gaúcho, ao lado dos indígenas e dos colonos de origem europeia. Nesse conto, observa-se que o autor, por intermédio da ambiguidade finamente trabalhada no âmbito do vocabulário gauchesco, apresenta certas imagens do negro que trazem verso e reverso, direito e avesso, capa e contra-capas. Os vocábulos de cunho gauchesco utilizados pelo escritor sul-riograndense são fortemente marcados, em seu conjunto, por duplos ou múltiplos sentidos, condição que desdobra para fora as possibilidades de leitura para as imagens sutilmente entretecidas pelo autor. Tais imagens passam do estereótipo à desconstrução irônica e sarcástica desses mesmos estereótipos – amplamente compartilhados na cultura regional, em razão do processo de colonização de matriz europeia e da inapagável herança da escravatura no Brasil.

Palavras-chave: Simões Lopes Neto. Imagem do negro. "O negro Bonifácio".

Considerações iniciais

O espaço ocupado pela representação do negro na literatura e na cultura brasileiras é marcado por preconceitos, tabus e estereótipos resultantes das relações hierarquizadas que se construíram ao longo dos séculos de exploração da mão de obra escrava e, posteriormente, das condições socialmente desfavoráveis que os afrodescendentes herdaram de seus antepassados escravos no Brasil. Nessa perspectiva, analisaremos a imagem do negro que se apresenta no conto "O Negro Bonifácio", de Simões Lopes Neto, como possível reflexo da imagem que se faz dessa parcela da população no âmbito das manifestações culturais do Rio Grande do Sul, estado de colonização majoritariamente europeia. Para tanto, percorreremos inicialmente um breve panorama da trajetória do negro na literatura brasileira, passando em seguida à leitura das imagens tal como elas se constroem por meio da linguagem ambígua e mordaz do autor gaúcho.

1 O negro na literatura brasileira: breve panorama

Em recente estudo sobre a imagem do negro na cultura brasileira, Carlos Martins (2010) relembra que, antes de 1850, a figura do negro é praticamente inexistente na literatura brasileira, pois, tal como o restante da população branca da época, o escritor brasileiro em

* Aluna do Curso de Letras - Universidade regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões. Bolsista FAPERGS.

** Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões. Universidade Eötvös Loránd de Budapeste.

nada considerava os escravos em sua qualidade de ser humano. Assim, Domício Proença Filho (2004), no instigante artigo intitulado “A trajetória do negro na Literatura Brasileira”, sustenta que desde nossas mais primevas páginas literárias o negro é lançado e jungido no estreito brete de diversas formas de marginalização, em polido espelho dos fatos que marcam o processo de colonização e povoamento “branco” do Brasil (e sua contrapartida, o despovoamento indígena – a ferro, vírus e fogo). Proença também relembra que a “matéria negra” desponta na literatura do século XVIII e assume uma dimensão significativa a partir do século XIX, mas sob forma de inúmeras imagens estereotipadas que prevalecem ainda hoje na narrativa.

Ao longo do tempo, o negro é apresentado ora como evidente objeto, ora sob pretensa forma de sujeito – invariavelmente como personagem secundário ou contraponto social, deambulando feito alma cativa pelas angustas margens da página literária. Tal seria o caso de Rita Baiana, em *O Cortiço*, personagem fortemente erotizada cuja função principal é a de representar a mulher de origem africana como objeto sexual e alvo de lasciva cobiça por parte dos homens (machos reprodutores e povoadores do território nacional), apesar do largo espaço que lhe é reservado nas páginas do romance – espaço amplo, mas subalterno.

Na mesma perspectiva, o romancista José Lins do Rego apresenta a questão da mão de obra negra em seus romances do ciclo do açúcar, em que “se trata do percurso do negro em ambiente brasileiro contemporâneo e se contam histórias de usinas onde o braço negro tem atuação relevante” (PROENÇA FILHO, 2004, p. 169). Observa-se, também aqui, imagens da função utilitária dessa parcela da população brasileira, para muito aquém de sua condição humana e da existência individual dessas pessoas que se pretendem representar literariamente.

Por outro lado, Domício Proença Filho (2004) observa, nos versos de Jorge de Lima, o registro da beleza física da mulher negra, apesar de sua condição de escrava, beleza que é por vezes associada à pecha da desonestidade e do risco à sacrossanta instituição da família mononuclear brasileira, numa forma de reproduzir e consolidar os preconceitos existentes nas manifestações hegemônicas e excludentes da patriarcal, branca e heterossexual sociedade brasileira. Contudo, pior que as imagens negativas talvez seja o silêncio aniquilador (o “ninguneio” de que trata Otavio Paz), como aquele que Proença sublinha na obra de Machado de Assis, escritor afro-descendente que oblitera a questão do negro em sua vasta obra:

De minha parte, entendo que a literatura machadiana é indiferente à problemática do negro e dos descendentes de negro, como ele. Mesmo os dois contos que envolvem escravos, *O caso da vara* e *Pai contra mãe*, não se centralizam na questão étnica, mas no problema do egoísmo humano e da tibieza de caráter (PROENÇA FILHO, 2004, p.172).

Zilá Bernd (1992) também relembra que a emergência do indígena como símbolo (idealizado e distante dos povos que se iam sistematicamente dizimando) da identidade nacional na literatura brasileira ocorre em detrimento do negro, como se vê na obra de José de Alencar que, “a exemplo dos escritores do século XVIII, não contemplou o negro nesse plano em que foram minuciosamente retratados o sertanejo, o gaúcho, o índio, o bandeirante, além do colonizador branco” (BERND, 1992, p. 37). Vale ressaltar, nessa passagem, a pretensão “minúcia” que Bernd atribui à elaboração da imagem dos indígenas em Alencar: inúmeros são os estudos que apontam seu descaso para com os povos indígenas do Brasil e para a livre adaptação da figura do cavaleiro medieval (branco e cristão) no personagem de Peri, em O Guarani, por exemplo.

Por outro lado, Maria Cristina Gouvêa (2005) analisa as imagens dos afrodescendentes em textos produzidos para crianças, sobretudo nas primeiras décadas do século XX, período em que se fortalece a discussão a respeito de identidade brasileira. Assim, até a década de 1920, os personagens negros estão praticamente ausentes da literatura infantil; e, quando daí emergem, restalhes o mesmo destino que lhes é reservado na literatura adulta:

Os negros aparecem como personagens estereotipados, descritos a partir de referências culturais marcadamente etnocêntricas que, se buscam construir uma imagem de integração, o fazem a partir do embranquecimento de tais personagens (GOUVÊA, 2005, p. 79).

A pesquisadora relembra que, a partir de 1920, busca-se uma literatura infantil que represente e consolide a identidade cultural brasileira, escrevendo-se “à criança brasileira na sua linguagem, sobre sua gente, suas raízes raciais e culturais” (GOUVÊA, 2005, p. 83), em contraponto ao que ocorre no período imediatamente anterior:

Nos textos pesquisados, produzidos entre 1900 e 1920, o negro era um personagem quase ausente, ou referido ocasionalmente como parte da cena doméstica. Era personagem mudo, desprovido de uma caracterização que fosse além da referência racial. Ou então personagem presente nos contos que relatavam o período escravocrata (GOUVÊA, 2005, p. 83-84).

Surgem então vários personagens de grande impacto cultural como, por exemplo, a Tia Nastácia, criação de Monteiro Lobato em O Sítio do pica-pau amarelo. Contudo, Gouvêa (2005) observa que Nastácia, ao assumir o papel de contadora de histórias para as crianças do sítio, resvala em incoerências narrativas logo denunciadas pelas próprias crianças ouvintes, fazendo com que Dona Benta assuma a nobre função de narradora, do alto de sua cultura branca e escravocrata: Tia Nastácia limita-se então ao exercício dos serviços domésticos braçais, numa “relação marcada por subserviência e docilidade” (GOUVÊA, 2005, p. 86).

A pesquisadora afirma ainda que, nos textos por ela analisados, os personagens negros despontam em situação de inferioridade com relação aos brancos: por exemplo, sua capacidade cognitiva é amiúde apresentada como análoga à de uma criança, para demonstrar (e comprovar, como afirma Pageaux, 2011) uma suposta “incapacidade de acesso ao raciocínio lógico formal” por parte dos afro-descendentes (GOUVÊA, 2005, p. 87). Outras vezes, diz a pesquisadora, o personagem negro apresenta-se sob forma animalizada – sua descrição física o situa entre a compleição do branco e a constituição dos animais, assentando-o numa escala intermediária na escala darwiniana da evolução. Tais condições inscrevem-se num projeto de nação em que a representação literária do negro exige a negação de suas marcas antropológicas, forma de “embranquecer” os personagens, justificar e demonstrar a pretensa superioridade física e intelectual do branco caucasiano (obliterando-se, de permeio, a importância de pardos, orientais, meso-orientais e indígenas no cadinho da formação do povo brasileiro).

2 Imagens do avesso: o negro em “O negro Bonifácio”

É no contexto acima descrito que, no ano de 1912, Simões Lopes Neto publica seu célebre “O negro Bonifácio”, na coletânea intitulada *Contos gauchescos*, aos cuidados da editora Universal, da cidade de Pelotas, no Rio Grande do Sul. A coletânea teve diversas reedições entre 1912 e 2011, sugerindo ter forte representatividade da cultura gaúcha e, por extensão, da cultura brasileira. Por outro lado, o conto em tela é adotado como leitura obrigatória em escolas e em certames tais como o vestibular e o ENEM. É inegável sua representatividade em termos de construção da identidade nacional.

É no âmbito da cultura rural gaúcha que se desenvolve o enredo do conto. Algures no Rio Grande do Sul (segundo se deduz do vocabulário gauchesco), em evento social e para-desportivo organizado em torno de corridas de cavalos (“carreira”), encontram-se o negro Bonifácio, a sedutora morena Tudinha e seu namorado, o insípido Nadico. Bonifácio, acompanhado de outra moça, oferece doces à Tudinha (por meio de um arrogante imperativo: “Toma!”), fato que desagrade a Nadico e dá início a uma trágica e violenta disputa.

Nesse conto, o vocabulário gauchesco é habilmente utilizado para construir os personagens em suas idiosincrasias. O negro Bonifácio é apresentado, logo de início, como “maleva” (mal intencionado, mau, rancoroso, irritadiço, indócil, praticante de ações criminosas, malfeitor, bandido, segundo Houaiss), “condenado” (perverso, com maus antecedentes, marcado pela reprovação alheia) e “taura” (valentão, arruaceiro, folgazão). A

descrição inicial de Bonifácio lhe é bastante desfavorável: “O negro não vinha por ela [Tudinha] não; antes mais por farrear, jogar e beber; ele era um perdaço pela cachaça e pelo truco e pela taba”. Farrista, irresponsável, adito ao álcool a aos jogos de azar (truco e taba), tal é a descrição do personagem. Para completar, o narrador se exclama: “Eta! Negro pachola!” Ora, “pachola” significa, sempre segundo Houaiss, “pessoa preguiçosa, vadio, indivíduo mulhengo, gracejador e farsola”. Bem se vê que o vocabulário utilizado serve para construir, numa primeira leitura, uma imagem intensamente negativa do personagem, como aliás se observa na sequência: “Na pabulagem, andava sozinho: quando falava, era alto e grosso e sem olhar para ninguém”. Se o vocábulo “pabulagem” atribui a Bonifácio uma excessiva confiança em si mesmo e uma forte presunção, também a sua preferência pela solidão loquaz sugere um temperamento de homem vaidoso, jactancioso, soberbo e pretensioso – impressão que se confirma no ato de não “olhar para ninguém”, de desconsiderar os demais que se encontram à sua volta, ou na arrogância do imperativo com que Bonifácio se dirige à Tudinha.

Esse comportamento negativo estende-se à sua forma de agir em público: “[...] depois de se mostrar um pouco, o negro apeou a chirua e já meio entropigaitado começou a pastorejar a Tudinha [...]”. Ao “pastorejar” (cortejar à maneira rústica do campo, dos pastores) Tudinha em público e diante de seu namorado, Bonifácio demonstra uma personalidade exibicionista, espalhafatosa, pouco propensa à modéstia e à contensão. Além do mais, “entropigaitado” serve para apresentar o personagem em estado alterado por excesso de bebida alcoólica.

Essa atitude acaba desencadeando uma briga feroz entre Nadico e Bonifácio, na qual os demais personagens terminam se envolvendo, por diversas razões: “Vinte ferros faiscaram; era o Nadico, eram os outros namorados de Tudinha e eram outros que tinham contas a ajustar com aquele tição atrevido”. Ora, “tição” é uma palavra que significa “indivíduo sujo, de má índole, diabo, demônio”, ou, ainda e pejorativamente, “preto, negro”. Ademais, esse fragmento sugere uma aversão coletiva com relação a Bonifácio, em função de ações pretéritas – vocabulário e ações constroem uma imagem extremamente negativa do negro Bonifácio. Assim, ao término da briga, mais que derrotado, Bonifácio está morto: “Em roda, a gauchada mirava, de sobranceiras rugadas, porém quieta: ninguém apadrinhou o defunto”. Solitário, renegado e vencido por uma multidão, esta é a imagem que de Bonifácio permanece no espírito do leitor, transferindo-se por estereotipia ao conjunto dos afro-descendentes brasileiros, ou neles buscando uma pretensa legitimidade preconceituosa.

3 O avesso do avesso: imagens ambíguas em Simões Lopes Neto

Numa primeira leitura, o leitor ingênuo pode se admirar com o forte preconceito que se manifesta por meio do vocabulário gauchesco: logo ficará admirado com a habilidade do autor em manejar a ambiguidade da linguagem, o anverso e o reverso das palavras. Por exemplo, os próprios nomes dos personagens indicam distintas possibilidades de leitura. A morena (“cor de pêssego maduro”) Tudinha traz “tudo” em seu nome, enquanto seu namorado Nadico traz “nada” (em redutiva forma de diminutivo!). Bonifácio, conforme a etimologia do nome, é “aquele que faz bem”. Tais nomes sugerem uma inversão das hierarquias entre personagens brancos, negros e mestiços (os “pelo duro”, tal como poderia ser qualificada Tudinha, segundo a terminologia gauchesca).

Assim, a palavra “taura”, acima analisada em sua conotação negativa, também significa “perito em algum tema, forte, destemido e valente”, segundo Houaiss: o texto oferece ao leitor a possibilidade de leitura em sintonia com sua própria visão do mundo e das relações interétnicas que estruturam a cultura. Inversão análoga ocorre com o termo “pachola!”, que pode significar “bom, simples e ingênuo”, para além dos aspectos negativos apontados páginas acima. Assim, fica a cargo da subjetividade do leitor a interpretação da exclamação que qualifica (ou desqualifica) Bonifácio. Ora, o texto acrescenta ainda uma descrição física positiva desse personagem, ainda que sutilmente encoberta pelo véu de uma linguagem que se pretende ingenuamente neutra:

De chapéu de aba larga, botado no cocuruto da cabeça e preso num barbicacho de bolas morrudas, passado pelo nariz; no pescoço um lenço colorado, com nó republicano; na cintura um tirador de couro de lontra debruado de tafetá azul e mais cheio de cortados do que manchas de um boi salino!” (LOPES NETO, 2009, p. 27).

Bonifácio apresenta-se bem vestido e bem adornado, tal como preceitua a cultura campeira gaúcha. “Morrudas”, por exemplo, significa “grande, vantajoso”: o adereço é amplo e assoberbado como o chapéu e o “tirador de couro de lontra”, executado em material raro e nobre, complementado com custoso tecido que é geralmente reservado para peças de vestuário cerimonial. O personagem mostra-se cioso com o respeito da cultura e das tradições locais, em contraponto a certos gestos que poderiam sugerir descaso e soberba. Ora, também seu cavalo, um “lobuno” (de coloração cinza escuro, com o aspecto selvagem e livre do indomável lobo), é superior ao de Nadico, um “tordilho” (da cor deslavada do tordo, ave frágil e inofensiva, presa fácil de armadilhas e gaiolas). Em outras palavras, o cavalo de Nadico leva ares de inofensivo pássaro diante daquele de Bonifácio, em seu respeitável e

temível aspecto de lobo. Por contigüidade imagística e em desfavor de Nadico, inverte-se a hierarquia entre personagens.

Por intermédio do imperativo (“Toma!”) que Bonifácio utiliza para se dirigir a Tudinha, o texto atribui ao personagem uma superior posição hierárquica, posição de comando. Por outro lado, o fato de várias pessoas manifestarem desafeto por Bonifácio pode sugerir, por exemplo, um sentimento de inveja ou despeito que seria amplamente compartilhado pelos demais personagens – justamente em razão da valentia, do destemor, das superiores habilidades e do poder de sedução que o texto atribui ao exímio e elegante ginete (“ginetaço”, diz o texto). Esse desfavorável sentimento coletivo engendra a necessidade de eliminação da ameaça representada por Bonifácio.

A feroz luta de Bonifácio contra diversos contendores só se define em desfavor do loquaz ginete quando a mãe de Tudinha, Siá Fermina, lança traiçoeira água fervente em suas costas, deixando-o indefeso contra o grupo. É nesse contexto que Bonifácio é qualificado como “tição”, palavra ambígua que, para além dos significados pejorativos vistos páginas acima, também remete ao carvão em brasa, em lume, em sua atraente cor vermelha brilhante, emanando pura luz e energia. Assim, Bonifácio é morto numa disputa desigual e após um covarde e traiçoeiro ataque pelas costas, sua luz própria de “tição” aceso apenas se apaga após o conluio do restante da comunidade. Devido à ambigüidade das palavras utilizadas por Simões Lopes Neto, há como pensar o contrário, que ao invés de o autor estar falando do negro em tom preconceituoso, ele está exaltando o personagem.

Considerações finais

A ambigüidade do vocabulário regionalista utilizado por Simões Lopes Neto faz com que a leitura do conto “O negro Bonifácio” torne-se múltipla e corrediça, cabendo ao leitor a função de atribuir sentido ao texto e tirar suas próprias conclusões a respeito do enredo e dos personagens. A maioria dos termos utilizados pelo autor (senão todos) traz forte carga simultaneamente pejorativa e valorativa. Ao término da leitura, o leitor pode concluir que o negro Bonifácio, na verdade, para muito além da imagem de derrotado, traz consigo a imagem de uma parcela da população brasileira injustiçada pela própria história.

Abstract: through the analysis of Simões Lopes Neto’s literary work, this paper is focused on the relations between literature and society across the Brazilian state of Rio Grande do Sul, mainly with regard to the regional identity construction process. This reading of the short story “O negro Bonifácio” is developed through the analysis of the image of Black people, one of the components of Rio Grande do Sul ethnic patchwork, besides the Amerindians aboriginal inhabitants and the European settlers. In this story, the author uses the ambiguous regionalista language to build a strong image of Black people. This image goes from the

usual stereotype to the ironic deconstruction of these same stereotypes – largely shared in the regional and national culture, brought about by the Brazilian settlement process.

Keywords: Simões Lopes Neto. Image of Black people. “O negro Bonifácio”.

Referências

BERND, Zilá. *Introdução à literatura negra*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

CÂNDIDO, Antônio. *Formação da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2009.

GOUVÊA, Maria Cristina. Imagens do negro na literatura infantil brasileira: análise historiográfica. *Revista Educação e Pesquisa*. São Paulo, v. 31, n. 1, p. 77-89, jan./abr. 2005. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ep/v31n1/a06v31n1.pdf>>. Acesso em: 08 set. 2010.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Edição eletrônica. Rio de Janeiro, Objetiva, 2001.

LOPES NETO, Simões. *Contos gauchescos & Lendas do Sul*. Porto Alegre: L&PM, 2009.

MARTINS, Carlos Augusto de Miranda e. Racismo anunciado: o negro e a publicidade no Brasil (1985-2005). Dissertação de Mestrado. São Paulo: USP, 2010. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27154/tde-04042010-182647/publico/RacismoAnunciado_CarlosMartins.pdf>. Acesso em: 08 set. 2010.

PROENÇA FILHO, Domício. A trajetória do negro na literatura brasileira. In: *Estud. av.* São Paulo, v. 18, n. 50, abr. 2004. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142004000100017&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 08 set. 2010.

NUNES, Zeno; NUNES, Rui. *Dicionário de regionalismos do Rio Grande do Sul*. 7. ed. Porto Alegre: Martins Livreiro, 1996.

PAGEAUX, Daniel-Henri. *Musas na encruzilhada*. Ensaios de literatura comparada. Marcelo Marinho; Denise Almeida Silva, Rosani Umbach (Org.). Frederico Westphalen: URI; São Paulo: Hucitec; Santa Maria: UFSM, 2011.

STEGAGNO PICCHIO, Luciana. *História da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Lacerda, 2004.

A linguagem poética e sublime como fator de aproximação do popular e do povo na obra O Turista Aprendiz de Mário de Andrade

Cristiano Mello de Oliveira*

Resumo: A obra *O turista aprendiz*, do escritor Mário de Andrade apresenta um repertório grandioso sobre algumas técnicas de linguagem de maneira poética e sublime. Mário nos surpreende ao conseguir articular a linguagem prosaica coberta de neologismos ao entrar numa espécie de êxtase estético literário. Postulamos que a linguagem se encontra recheada de aspirações contemplativas que formulam um olhar estético para a representação das cidades que visitou no norte e nordeste brasileiro. Ao representar as cidades visitadas, Mário impõe uma visão exótica e ao mesmo tempo busca uma maneira mais convidativa para uma possível aproximação popular e do folclore de época. Primeiramente, iremos tecer algumas análises sumárias interpretativas sobre a obra, buscando levantar algumas características. Em um segundo plano iremos rastrear e esmiuçar alguns contrapontos poéticos e contemplativos da linguagem articulada por Mário no desenvolvimento da própria obra. O lastro teórico desse artigo irá discutir: Ancona, Bachelard, Bosi. A contribuição desse artigo visa levantar a importância de uma análise lingüística como fator preponderante para uma leitura que busca diagnóstica como foi o acesso a esse vocabulário como formação da maturação escrita por Mário de Andrade.

Palavras-chave: O turista aprendiz. Mário de Andrade. Crônicas de viagens. Linguagem popular. Linguagem poética.

Alguns pressupostos

O povo não é estúpido quando diz 'vou na escola', 'me deixe', 'carneirada', 'mapear', 'besta ruana', 'farra', 'vagão', 'futebol'. (Mário de Andrade)

Caminhar e percorrer diversas cidades brasileiras do Norte e Nordeste praticando folclore, etnografia, literatura, fotografia, buscando um olhar autêntico para as formas artísticas de época; escrever e tomar notas de situações exóticas e inusitadas que apareceriam na sua frente; fazer literatura ficcional e referencial utilizando linguagem poética e contemplativa e ao mesmo tempo representar inúmeras vozes no âmbito popular e do povo e junto a isso estabelecer uma série de frases que se caracterizam pelo gênero das crônicas de viagens; mergulhar nas camadas subalternas e junto a isso reunir tradições e lendas explorando maneira de outorgar seus escritos para variados tipos de leitores; trazer a tona uma prosa modernista cheia de entusiasmo e despojamento dos níveis intelectuais da língua portuguesa de época; enfim, especular dizeres e gírias da população local e aglutina-los como forma romanesca da prosa que sairia nas linhas publicadas no Jornal Diário Nacional de São Paulo e posteriormente na obra *O turista aprendiz*, no ano de 1976.

* Mestrando em Literatura – Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC – E-mail: literariocris@hotmail.com

A obra *O Turista Aprendiz*, foi escrita entre os anos de 1929 e 1930 em forma de diários de anotações e crônicas de viagens. Em um primeiro momento o escritor paulistano irá publicar originalmente esses escritos no jornal Diário Nacional entre dezembro de 1928 e março de 1929. Devemos salientar que a obra encontra-se dividida em duas partes essenciais de crônicas de viagem: a primeira o escritor paulista irá descrever a trajetória do estado do Amazonas até o Peru, já a segunda ira detalhar profundamente os trabalhos etnográficos realizados por Mário no Nordeste Brasileiro. Em específico, o texto da obra *O Turista Aprendiz* é apresentado estruturalmente como gênero híbrido, muito próximo ao do diário de viagens (documento histórico e literatura), e na época que foi publicado fora muito criticado por apresentar um caráter fragmentado, frases indecisas, pouco definidas, e estrutura interrompida, que aqui se permite chamar de irrupções circunstanciais do vai-e-vem dos intervalos da escrita.

Na verdade, a proposta de Mário de Andrade ao escrever a obra *O turista aprendiz*, grosso modo, seria registrar as principais passagens e visitas que efetuou no decorrer das principais cidades que visitou no norte e nordeste brasileiro. No entanto, não desejou apenas registrar essas visitas de forma pragmática, sem a menor vontade de romancear ou evocar uma atmosfera poética, pelo contrário utilizou e abusou desses recursos tão literários para remeter um ar mais sublime na levedura textual da própria obra. Explico melhor, a intenção do escritor Mário foi especular profundamente em encontrar uma qualidade semântica para atingir um acervo original de palavras que são faladas espontaneamente pelos cidadãos brasileiros. Os diálogos dessa etapa estabelecem o eixo da problemática sobre suas principais reivindicações de possuímos um falar original e não apenas copiar os modelos portugueses. Por isso é notável, verificarmos que Mário especula profundamente em encontrar uma solução para os bairrismos projetados pela comunidade local.

Mário nos surpreende ao conseguir articular a linguagem prosaica coberta de neologismos ao entrar numa espécie de êxtase estético literário. Curiosamente, a miscelânea de sua linguagem escrita atinge uma espécie de liberdade provisória aos olhares desconfiados dos seus supostos rivais de época. “Basta ver as modificações [ilegível] de estilo, de modismos vocabulares e de ortografia dum livro meu pra outro pra se ver que tudo saiu assim porque eu quis” (PINTO, 1990. p. 319), escreve Mário tentando elucidar sua autonomia persistente para atingir seu estilo. Não obstante, o escritor paulista constrói distintos matizes em consonância com as sensações imaginativas que circulavam o seu inconsciente. Para identificar todo esse conjunto linguístico sugerimos ao leitor mais audacioso uma leve dose de

leitura mais lúdica e longe dos compromissos que o efeito narcotizante das leituras menos delirantes não ofereça. Desta maneira, a escrita de Mário banha-se na tônica despojada e motivacional que poetiza suas variadas sensações delirantes e quase místicas. Parece que sua pena de escrever desliza sobre os papéis do seu majestoso escritos e rascunhos evocando uma espécie de liberdade e espontaneidade de pensamento e escrito.

Caminhar; visitar; pernoitar; fotografar; escrever; comer; caminhar; esses talvez sejam os verbos mais utilizados por Mário de Andrade durante essa intensa epopéia geográfica e aventureira de suas andanças pelo interior do Brasil. A indagação nasce naturalmente: como atravessar esses variados estados do Norte e do Nordeste diante de tantos trajetos e percursos a serem percorridos em um Brasil ainda sem estrada e sem rodovia? Carro, barca, caminhão, carroça de bois, são os únicos meios para percorrer esse itinerário serpenteado tão cansativo e longo.¹ Apenas no comando do D. Pedro I, embarcação do Loyde Brasileiro², Mário de Andrade e sua comitiva irão percorrer boa parte do percurso e repousar nas mais variadas cidades, buscando levantar aspectos culturais e etnográficos. Ora, possivelmente foram mais de 3.000 km percorridos arduamente em cima desses úteis meios de transportes, mas ao mesmo tempo rústicos que vantajosamente serviram o protagonista paulistano no decorrer de suas longas andanças. Mesmo pela tamanha variedade de cidades visitadas, Mário e sua fiel comitiva não deixaram e não isolaram a possibilidade de caminhar por longos trajetos. Percorrer com vasta curiosidade esses estados desse enorme Brasil significava para os integrantes mapear uma parte de suas tradições e lendas, investigando as vicissitudes paradoxais, pavimentando ao longo do caminho as desigualdades sociais, buscando uma possível solução para a projeção de um progresso, tanto para as cidades, tanto para seu povo local.

Durante este breve artigo, iremos refletir sobre alguns aspectos da linguagem poética, contemplativa e sublime na obra *O turista aprendiz*, de Mário de Andrade. Na esteira das discussões a respeito dessa majestosa obra híbrida, iremos buscar brevemente alguns

¹ Durante as etapas de viagem iremos observar nitidamente variados comentários do escritor paulistano em relação aos veículos que possibilitaram as visitas nas cidades, em crônica intitulada Automóvel, 19 de janeiro, o escritor Mário evidencia bem esse contraste de trepidações e solavancos nas estradas das pequenas cidades atravessadas, assim como os meios de transporte: “[...] inauguração do trem de ferro de Mossoró até aqui”; “pinoteando nos trilhos dos carros-de-boi...”; “O automóvel enveredou pro abismo [...]” (ANDRADE, p. 289-290-291).

² “A navegação costeira no país era realizada por várias companhias marítimas até a década de 1960, que faziam o transporte de passageiros e de cargas. A história da navegação mercante do Brasil passa principalmente por duas empresas: a Companhia Nacional de Navegação Costeira e o Lloyd Brasileiro que tinha, em sua frota, os navios Dom Pedro I, Dom Pedro II, Mauá, Almirante Jaceguay, Almirante Alexandrino, Rodrigues Alves, Campos Sales, Buarque, Cantuária, e Raul Soares (este serviu como navio prisão na Revolução de 1964)”. Disponível em: <http://www.portogente.com.br/texto.php?cod=16962&sec=91>. Acesso em: 17 mar. 2011.

fragmentos que mais evidenciem a forma e o conteúdo dessas palavras e expressões que se articulam em forma de narrativa referencial e ficcional dentro do texto. Outrossim, isso não denota que iremos examinar com condescendência, mas sim reconhecer a necessidade de problematizar e aprofundar tais considerações. Objetivamos comprovar a proximidade do povo e do popular que o escritor Mário de Andrade perfaz através de uma linguagem mais poética e sublime. A contribuição desse artigo visa direcionar uma leitura mais literária e poética da obra de Mário de Andrade, buscando fazer com que o leitor perceba esse lastro estético no decorrer das páginas e linhas.

A linguagem poética e alguns aspectos sublimes na obra o turista aprendiz

É comum que no decorrer dos escritos e das primeiras redações/esboços da obra *O turista aprendiz* do escritor paulistano, tanto na primeira viagem como na segunda, encontrarmos expressões e palavras que remontem a amplitude de uma busca constante dessas fontes primárias e rústicas, assim como a proximidade do popular e do povo. (“o trabalho do homem”, “a glória do homem”, “os operários dos subúrbios”, “gente proletária”) Palavras, entre muitas outras, rechaçadas pelo imaginário popular que Mário tanto utilizou e frisou nos seus escritos e investigações. A conotação dessas expressões e termos evidencia e prolifera o caráter social e solidário que o escritor Mário estava disposto a resgatar e assumir enquanto cidadão intelectual brasileiro, buscando representar a sociedade da melhor e mais solidária maneira possível. Resultando, dessa forma, nas contribuições sociais: vontade de progresso, vontade de melhorias habitacionais, melhorias trabalhistas, enfim um rol de aportes e subsídios que poderiam ao menos resultar em uma comoção por parte das autoridades que liam essas crônicas no Jornal Diário Nacional.

Devemos salientar que o vocábulo “popular” e “povo” nos seus escritos evidenciam classes sócias desfavorecidas, classes que não possuem os meios de produção para se tornarem independentes, classes de trabalhadores e homens sofridos, enfim uma série de expressões e significados correlatos. Podemos supor que as dificuldades encontradas por Mário de Andrade para definir o “popular” e o “povo”, possa ter condicionado uma mudança de foco e de perspectiva nos seus trabalhos e nas investigações. Dito de outro modo, as comunidades observadas por Mário foi alimentando novas categorias de encarar e representar o sujeito que se encontra na condição de oprimido, variando dessa forma o olhar, a situação circunstancial e geográfica. No entanto, isso não significa que devemos generalizar os significados em ambos aos autores, deverá sempre haver um senso de historicidade e contexto

situacional, assim como um grau de elasticidade interpretativa para facilitar o uso e seu ideal manejo. Por isso, por parte do crítico literário sempre deverá haver o cuidado de situar o seu discurso cronologicamente naquilo que está investigando e analisando.

E, para isso, iria contar com a sua linguagem poética e sublime que iriam contemplar todos os seus escritos, enquanto homem de letras e comprometido com aquilo que mais amava: as manifestações culturais e a arte literária, especificamente. Poeticidade e sublimidade é um binômio que marca, assim, o estilo de escritura nessas crônicas de viagens, notoriamente, quando o escritor modernista se afasta da proposta referencial ou simplesmente da literatura de registros. Mário observava aquelas situações precárias e insalubres das moradias, do cotidiano, dos hábitos e as colocava num patamar poético e sublime para com esses moradores locais. Linguagem coberta de elogios e figurações metafóricas. A todo o momento o escritor paulistano usa e abusa da poeticidade para conseguir expressar suas idéias e anotações. Exemplos: (“Belém é a cidade principal da Polinésia” (ANDRADE, op. cit., p. 90) – sentido figurado; “Ignorância é pedra: quebra.”, - sentido figurado e metafórico; “Cultura é vácuo: aceita” (ANDRADE, op. cit., p. 94), sentido figurado novamente) Com efeito, para emoldurar conceitualmente todo esse aspecto do trabalhador intelectual próximo do povo, Mário irá buscar formulações a base de novas leituras e experiências práticas nos escritos que já outorgava. Enfim, o escritor paulistano irá ao longo dessas andanças tomar notas, rascunhar, esboçar, esquematizar todo esse manancial que posteriormente será fruto de novos diálogos e pesquisas.

No âmbito da linguagem poética e do máximo das ricas potencialidades da língua portuguesa, Mário de Andrade explora densamente tudo isso no seu *Turista Aprendiz*. A começar pela variedade de tradições e lendas populares (“A noite já entrara quando portamos num porto-de-lenha. Céu do Equador, domínio da Ursa Maior, o grande Saci...” (ANDRADE, op. cit., p. 97)), ditados populares (“A gente pode lutar com a ignorância e vencê-la” (ANDRADE, op. cit., p. 94)), inúmeras descrições de sublimes sonhos (“O que não posso explicar é ter sonhado que dirigia um automóvel esta noite. O sonho, que eu sabia, não abusa assim das antíteses” (ANDRADE, op. cit., p. 247)), superstições e lendas populares (“No Amazonas não corta o rabo de cachorro, pra ele poder se equilibrar em cima da estiva” (ANDRADE, op. cit., p. 72)), nomes exóticos de comidas (“Gosma de rã jagaretê-cunuguaru” (ANDRADE, op. cit., p. 69)), (“Mujanguê: ovo de tracajá batido com farinha e sal” (ANDRADE, op. cit., p. 100)), trechos paisagísticos e poéticos (“Os pássaros cantavam no vôo e as bulhas das iererês dos flamingos das araras das aves-do-paraíso [...]”

(ANDRADE, op. cit., p. 60)) e aspectos contemplativos numa exuberante variedade verbal, as crônicas do *Turista Aprendiz* extraem a genialidade literária e lingüística popular amalgamando suas anedotas, conversas informais, canções comunitárias, gírias do povo, enfim uma série de incrustações ousadas da simplicidade do popular e da simples observação da vida.

Toda essa conjuntura marcada pelo olhar distinto daquele que: “[...] não dilui a singularidade no pitoresco, uma vez que não se mostra espectador embevecido, mas o criador capaz de perceber criticamente a realidade”³, assevera e contribui a crítica Tele Ancona. Poderíamos listar uma série de outras expressões, todas, no entanto, remontam o mesmo modelo que aqui buscamos exemplificar brevemente. Deste modo, são constantes os recursos adotados por Mário para aproximar a sua pessoa do povo que estava representando: (“[...] já me acamaradei com tudo” (ANDRADE, op. cit., p. 63), frisando o a política da boa vizinhança.), (“O Nordeste se tornará facilmente um dos maiores, senão o maior, produtores de algodão do mundo” (ANDRADE, op. cit., p. 286), elogiando a produção e a autoestima fabril das terras do nordeste e do povo nordestino), etc. Por outro lado, frisa muito bem a questão dos próximos protocolos dos brasileiros em receber seus amigos e anfitriões: “Mas brasileiro gosta de abraçar mesmo e sob esse ponto-de-vista a ignorância do abraço camarada que há nos filmes norte-americanos está desraçando uma expressão da gente.” (ANDRADE, op. cit., p. 203), escreve Mário em tom de comparação tardia aos gracejos amistosos entre os americanos e brasileiros. Ao mesclar e extrair tudo isso do popular e da sensibilidade espontânea do povo, Mário encoraja o seu espírito modernista e com toda harmonia consegue evocar um ar de originalidade com leve toque de nostalgia em relação as lembranças anteriores.

Se reforçássemos ainda mais o paralelo poético, muitas das páginas da obra *O turista aprendiz* são escritas dessa forma, repleta de aliterações, figuras de linguagem e rimas. Dentro desse contexto é possível que Mário tenha aproveitado o seu ideal de poeta e escritor dotado de profundos conhecimentos da linguagem para engrandecer e edificar a sua prosa de viagens através dos seus relatos. Para exemplificarmos melhor, basta o leitor mais atento verificar a proporção de palavras que remetem a um cunho extremamente sensorial evocando cores, cheiro, toques, enfim uma série de artifícios poéticos estratégicos para enriquecer uma de suas crônicas mais sublimes e contemplativas que corresponde uma de suas descrições do cruzamento das águas dos rios amazônicos datada do dia 05 de julho. Aspectos que enfatizam

³ Ancona. Tele Porto. A bordo do diário. In: ANDRADE, op. cit., p. 42.

o papel do cheiro: “Uma aroma vago, quase só imaginado, porque os rios da Amazônia não tem perfume, um perfuminho encanta os ares [...]”. Por outro lado as variadas cores que: “Antes de qualquer prenúncio de claridade no céu, é o rio que principia a alvorada e se espreguiça num primeiro desejo de cor.”; “O azul se define, cor de enfeite de Nossa Senhora. Um roseado sem muita graça, trêmulo, maleiteiro se arroja no ar e logo tem um desmaio sem alarde, vira duma amarelo incolor [...]”. Por último, a sensação sinestésica maior que essas palavras conjugam a favor de uma escrita mais sublime: “Mas o ouvido acordado, se abstrai do murmulho das águas fendidas e do arfar binário das caldeiras e conseguem distinguir uns trinadinhos sem valor, suspiros” (ANDRADE, op. cit., p. 137). Os vocábulos em forma de hipérbole também enriquece a prosa modernista das crônicas de viagens, em diversos momentos iremos verificar que Mário: “Caceteações de recepção oficial [...]” (ANDRADE, op. cit.); “As cunhas que estavam despeitadíssimas, se reuniram furimbundas [...]” (ANDRADE, op. cit., p. 93), escreve em tom de exagero e aumento o escritor paulistano. Em suma, podemos considerar que é óbvio que todos esses efeitos separados como exemplificações tiram o sabor de uma leitura mais íntegra e perceptível ao que aqui analisamos.

Outro aspecto relevante à linguagem seria o apelo ao humor, à oscilação satírica e as piadas que termina ou inicia alguma dessas crônicas de viagens. Por esse motivo as crônicas de Mário ficam sempre guarnecidas de um espírito genuíno de fazer literatura. Ao leitor mais conhecedor do estilo e da própria linguagem do escritor paulistano é comum verificar nessas passagens um profundo grau de conhecimento de outras obras, assim como a prosa inovadora modernista. Diversas passagens dessas crônicas são enriquecidas pela linguagem humorística desviando um pouco a seriedade e a referencialidade da linguagem que buscava também registrar os fatos e os acontecimentos das viagens. Exemplos? (“E como o exercício do chilo o enchera muito de ar, peidava com melancolia” (ANDRADE, op. cit., p. 129)); (“Vida de bordo. Isso da gente ser o único homem duma viagem com mulheres pode ser muito muito masculino, mas.”); (“Com os preconceitos dos semicultos não há esperança de vitória ou compreensão” (ANDRADE, op. cit., p. 94)), entre tantas outras que ocuparíamos uma lista grandiosa detalhando tais frases e expressões que distancia o olhar daquele viajante já exausto e do leitor que deseja um bom gracejo de risos e gargalhadas.

Por outro lado, para garantir uma linguagem ainda mais distinta e exótica, os vocábulos de Mário precisam inovar e atingir o grau da invenção e da esquisitice. Muitas dessas palavras e expressões são lapidadas ao longo de sua permanente inserção nos diários

de viagens. Obviamente que isso ocorre de maneira ociosa e buscando outorgar um sentimento genuíno para tais palavras. É possível que Mário tenha inovado na linguagem durante alguns dos seus percursos de criação, facilitando assim sua invenção e criatividade que futuramente resultaria na ampliação dos variados neologismos existentes na prosa de viagens de *Turista Aprendiz*. “Mas por intermédio desta tribo, poderei criar todo um vocabulário de pura fantasia [...]” (ANDRADE, op. cit. p. 129), escreve Mário desejando mais uma vez criar palavras novas para subsidiar majestosamente as suas ficções. ⁴É óbvio que fazia tudo isso durante um grande intervalo de tempo, já que as anotações são rápidas e quase sempre no calor do ofício. Assim como o escritor mineiro Guimarães Rosa fizera ao confeccionar os escritos do denso e longo romance *Grande Sertão: Veredas* (ROSA, 1981). Lapidou várias palavras antes de colocar e esboçar as suas redações dos seus principais textos. Exemplificações são variadas e resgataríamos brevemente algumas, justificando apenas esse caráter, reduzido: (“ponhamos” (ANDRADE, op. cit. p. 93), soa estranho, porém é verbo utilizado para facilitar o uso da oralidade; (“serapilheira (Ibid., p. 92)” provavelmente para expressar o movimento dos pacas.); (“A copacabanização de Natal é um fato (Ibid., p. 255)”, expressando aparências similares ao conteúdo geográfico); (Degringolando das alturas de Petrópolis [...], (Ibid., p. 247) para evidenciar o itinerário rápido da saída de um bairro de Natal) Outrossim, a representação de palavras em maiúsculo ou em negrito, provavelmente, enfatizando algum tipo de valoração ao próprio vocábulo: “Caixeiro Viajante” (Ibid., p. 228), para evidenciar um local determinado para um suposto encontro com um amigo. Mário também resgata as gírias locais e as escreve em seus diários, expressões utilizadas pelos povos buscando maior proximidade com a oralidade e seus costumes. Exemplificações se estende: (“Quando se vê uma menina boa, no Pará, dizem que “fulana é um casquinho” (Ibid., p. 136)); (“[...] aqui no norte usam chamar de ‘munheca de samambaia’”), (Ibid., p.128) para indicar o tipo de indivíduo no Pará. Em suma, prosa ligada a termos característicos do imaginário do próprio escritor paulista que sempre denota algo que os simples e conhecidos vocábulos não conseguiriam atingir no contexto das referências e ficções da obra *O turista aprendiz*.

Se refletíssemos ainda um pouco sobre a linguagem e seus aspectos na obra *O turista aprendiz*, é necessário também levantarmos algumas considerações a respeito do estilo do narrador empregado por Mário de Andrade durante a confecção dos seus relatos de viagens. O vocábulo “relato” já implica e sugere em algo confessional e que se solidifica no aspecto da

⁴ Sobre o respeito frente aos neologismos poderíamos também mencionar que a própria sintaxe é segundo Tele Ancona: “Respeitamos rigorosamente a sintaxe e o léxico do autor por sabermos que são construções que participam de seu projeto de língua nacional, que propunha ‘encurtar as distâncias entre a língua geral e a língua literária’ (ANCONA, p. 38).

primeira pessoa, ou seja, a capacidade de inventariar com os conhecimentos já adquiridos nas enciclopédias e a realidade vivenciada. Exemplos: “Estou lustroso de felicidade” (Ibid., p. 63), escreve o escritor paulistano buscando evidenciar sua felicidade em último e maior grau. Em outros momentos, faz questão de evidenciar alguns lembretes: “Me esqueci de contar que já estamos na Paraíba.”, (Ibid., p. 227) soando como uma espécie de esquecimento momentâneo realizado posteriormente. Na mesma linha de raciocínio, implica também na impressão que causa, uma espécie de impacto remetendo um olhar demorado e condicionado para algumas surpresas, tanto o escritor como o leitor. Partindo do pressuposto, que Mário quando narra já possui sólidos conhecimentos daquelas localidades através do álbum de fotos e descrições dos viajantes de época, e, que apenas pratica e testa, ampliando o seu conhecimento diante de localidades desconhecidas e situações um tanto inusitadas e exóticas. Mário sabe exatamente o seu papel no conjunto itinerante e aproveita dessa condição para angariar a confiança e determinação daquilo que está executando.

Indubitavelmente, que esses encontros acabam ficando ainda mais nítidos, regados aos variados agendamentos de almoços e jantares, assim como satisfações pessoais que são enriquecidas de um sufrágio sublime e ao mesmo tempo cheio de saudades. É dominante o uso dessas informações para buscar uma espécie de proximidade com seus amigos e pares. Esses registros e referências foram anotadas preliminarmente por Mário em um simples diário de 28 páginas em formato de agenda de bolso conjugando letra miúda, aproveitando ao máximo o espaço da caderneta. ⁵(“Almoço com Peixoto - Augusto Frederico Schmidt e Lourenço Fernandez vem me visitar.” (Ibid., p. 341); (“Janta com Holanda casa Rodrigo M. F. Andrade” (Ibid., p. 341)); (“Almoço casa Prudentinho” (Ibid., p. 342)); (“Almoço com A. e Stella feijão e peixe de coco” (Ibid., p. 345)) Uma característica básica dessas anotações quanto ao recurso estilístico adotado por Mário são que elas mantêm variados recursos condensadores de expressões normalmente regidos pela concisão ou pela rapidez na linguagem, remetendo a idéia de eclipse e ao mesmo tempo vivacidade no discurso. Ao reduplicar o vocábulo “almoço”, Mário guarda o significado espontâneo, amistoso e aclimatado à realidade brasileira das confraternizações e amizades realizadas no decorrer de suas visitas. O próprio substantivo “almoço” conota algo na terceira pessoa do plural, algo amistoso, amigável, aproximativo das redes sociais, enfim pretexto inteligente para uma oportunidade de “puxar conversa”. Em quase todas as curtas anotações de viagens é notório

⁵ O próprio escritor paulistano afirma: “Estas notas de diário são sínteses absurdas, apenas pra uso pessoal, jogadas num anuáriozinho de bolso, me dado no Loide Brasileiro, que só tem cinco linhas pra cada dia” (ANDRADE, p. 64).

verificarmos a preocupação de Mário em registrar esses momentos tão ricos de calor humano e nostálgico de beleza espontânea. Cruzamentos sociais que fortaleceram o índice das redes de amizades e daquilo que promoveria o desencadeamento posterior de ações voltadas a atender as causas coletivas na segunda parte da obra *O turista aprendiz*.

Outra característica marcante nesses registros anotados ao correr da pena e no calor da escrita são os chamamentos aproximativos que o escritor paulistano evidencia como forma de carinho e sentimento fraterno frente aos seus principais amigos e pares. É comum que no decorrer desses encontros regados a um almoço ou um lanche no fim da tarde que o escritor Mário de Andrade reforce a tese dos registros elaborado em função de um vocativo bastante eloqüente e destemido. Geralmente esses escritos são despidos de privilégio em relação ao tratamento com os outros, pois buscam atingir os pares numa enunciação íntima, cordial e jogada com a proximidade. Exemplos como: (“me esperavam Cascudinho, Antônio Bento” (Ibid., p. 231)); (“Puxa! É o Graça Aranha [...]” (Ibid., p. 52)) ; (“[...] Paulo Prado sim com Marinette e mais...” (Ibid., p. 52)). Muitas desses inesperados chamamentos apresentam quase as mesmas características, ou seja, expressões de empolgação, admiração, surpresa, alegria, entre outros. O escritor paulistano emprega com frequência o diminutivo das palavras como forma de carinho e motivação pessoal para com o próximo, implicando dessa forma uma configuração mais harmônica e fiel aos seus companheiros intelectuais.

A simples repetição desses vocativos tão fraternos já sugere uma proximidade maior e mais humana com aqueles que estavam ao seu redor e no futuro iriam formar novas parcerias intelectuais dentro do seu projeto de escritor. Repetição que enfatizava cada vez mais o potencial social que desejava imprimir nos seus escritos e reforçar o viés amigável que posteriormente desembocaria nas aproximações sociais da segunda parte da obra. Nessa linha associativa, as comunhões fraternais dos chamativos formam o mais sincero patrimônio generoso entre o escritor paulistano e a sociedade que estava querendo representar. Evidências que demonstram a total vontade de Mário em se aproximar daqueles que no futuro iriam ser seus eternos amigos. Outrossim, a quantidade de adjetivos utilizados para engrandecer os seus companheiros intelectuais ou até aqueles homens mais simples que estavam ao seu redor fortalece ainda mais a defesa de que Mário agia muito pelo lado cordial⁶, antecipando ou confirmando, provavelmente, a teoria do escritor Sérgio Buarque de Hollanda, no grandioso ensaio *Raízes do Brasil* (HOLLANDA, 2001).

⁶ O próprio escritor comenta em uma desavença com seu amigo Graça Aranha: “[...] que eu não tinha nada contra o Graça mais, e ele respondia pela minha cordialidade” (ANDRADE, 1976, p. 52).

Concluindo, é instigante notar que durante a confecção desses relatos de viagens, o olhar que geralmente se deseja ser amistoso e participativo, apaixonado pela exuberância e o exotismo, à espera de acontecimentos inusitados, do escritor etnógrafo e do viajante inexperiente, se converte, gradativamente, desde o início dos acontecimentos e episódios, em observação exaustiva e cansativa, desejando a chegada rápida em alguns destinos e talvez a volta para casa. Aliás, calor excessivo, poeira na cara, desconforto, animais venenosos: não faltam registros de anotações e irritação por parte de Mário de Andrade. Mas, devemos lembrar que, se ocorre de desabafar e maldize-las, em nenhuma ocasião o escritor paulista questiona ou limita o seu projeto inicial de viagem: a investigação etnográfica e cultural do povo brasileiro como fonte de material primário para suas pesquisas e estudos. “Não estou fazendo literatura não. Eu tenho a coragem de confessar que gosto de literatura” (ANDRADE, op. cit. p. 301), escreve Mário tentando desistir, mas ao mesmo tempo observando a necessidade de manter a perseverança na voltagem de sua ambição. O fragmento parafraseia ainda um enorme desejo de sintetizar a existência de sua dádiva artística enquanto intelectual comprometido em registrar com vontade e perseverança toda uma conjuntura artística. Em suma, projeto que o determina e o deixa otimista frente às anotações dos diários e as pesquisas do cotidiano mesmo em alguns episódios em que se sente desmotivado pelas condições climáticas e adversas a localidade que está visitando e permanecendo.

Algumas conclusões

Ponto por ponto, ao escrever suas variadas crônicas de viagens da obra *O turista aprendiz*, o escritor paulista provavelmente embeveceu seus discursos modernistas naquilo que desejava almejar e projetar para todos os falantes da língua portuguesa. Como vimos através dos fragmentos extraídos no decorrer desse artigo, o resultado dessa vanguarda lingüística é a quantidade de neologismos criados pelo próprio Mário de Andrade, que permaneceu longe do chauvinismo gramatical pregado pelos intelectuais pertencentes a academia parnasiana e simbolista da época. Ora, a construção desses neologismos revelam o potencial modernista embevecido das vanguardas européias que Mário resolvera acreditar e depositar todo o seu vigor e coragem, não dispensando algumas reflexões para a linguagem popular e brasileira na sua essência. A evidência disso tudo pode ser comprovado através de uma leitura mas direcionada a perceber essas aproximações populares. Não ditou regras, mas refletiu-as para um universo melhor e solidário. Em termos gerais, o escritor modernista participou ativamente de uma profunda radicalização à favor de uma linguagem próxima a

realidade do povo brasileiro que mesclasse atitudes espontâneas e tivesse harmonia com o psicologismo desses falantes. Em suma, transformou suas frases enérgicas sobre os efeitos do universo artístico em situações práticas do cotidiano dos diversos profissionais das ciências humanas.

Na verdade, essa constatação do seu potencial expansivo de sua voz e suas palavras escritas examinadas aqui nesse breve artigo denota e parafraseia o entusiasmo visceral da criação dessas crônicas de viagens em suas caminhadas pelo Brasil afora: Mário de Andrade busca, a partir de sua psicologia artística, elaborar e fermentar tanto no documento como na ficção, o reflexo dos seus dizeres que perpetuaram e sintetizam o olhar de ver e enxergar e representar esse grandioso povo brasileiro. E, para plasmar essa substância intelectual peculiar do escritor paulistano, concomitantemente convergência e divergência de formas artísticas distintas, entrando e saindo da polêmica o tempo todo, não hesitou em experimentar situações densamente poéticas e sublimes que pudessem salientar a problemática maior encontrada entre a Razão e a Emoção, enquanto alicerce de sua alma e espírito. Neste sentido, a nosso ver, conseguimos verificar um Mário preocupado com as justificativas de uma vanguarda intelectual que mesclasse autonomia e razão para lutar pelos projetos de criação.

Abstract: The book "The apprentice tourist, the writer Mário de Andrade has a great repertoire of some technical language so poetic and sublime. Mario surprises us by being able to articulate the prosaic language of neologisms covered when entering a sort of literary aesthetic ecstasy. We postulate that the language is full of contemplative aspirations that formulate an aesthetic look to the representation of the cities he visited in northern and northeastern Brazil. Representing the cities visited, Mario imposes an exotic and at the same time seeking a more inviting way for a possible approach and the popular folklore of the time. First, we will make some summary analysis on the interpretive work, looking to raise some features. In the background we will track and scrutinize some counterpoints poetic and contemplative of articulate speech by Mario in the development of the work itself. The ballast of this theoretical paper will discuss: Ancona, Bachelard, Bosi. The contribution of this paper aims to raise the importance of linguistic analysis as a factor for a reading that seeks to diagnose as the access to this vocabulary as the formation of maturation written by Mario de Andrade.

Keywords: The apprentice tourist. Mario de Andrade. Chronicles of travel. Popular. Linguagem poetic language.

Referências

ANCONA, Lopez Telê. *Mário de Andrade: ramais e caminhos*. São Paulo: Universitária, 1977.

ANDRADE, Mário de. *O turista aprendiz*. São Paulo: Duas Cidades, 1976.

ANDRADE, Mário. *Linguagem II. Táxi e Crônicas do Diário Nacional Táxi*. São Paulo: Duas Cidades, 1976.

OLIVEIRA, Cristiano Mello de. *Crônicas de viagens e a representação da cidade de Natal na obra o turista aprendiz de Mário de Andrade*. Blumenau: Furb., v. 2, n. 3, p. 327-345, set./dez. 2008.

PINTO, Edith Pimentel. *A Gramatiquinha de Mário de Andrade*: texto e contexto. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1990.

ROSA, Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. São Paulo: Abril Cultura, 1981.

Quincas Berro Dágua e suas expressões à margem da história e características malandras

Fabiana Garafini*

Resumo: O presente trabalho tem como objetivo interpretar traços da identidade cultural brasileira a partir da análise dos comportamentos de personagens e suas relações sociais. A pesquisa volta-se às manifestações do protagonista Quincas Berro Dágua na novela *A morte e a morte de Quincas Berro Dágua* (1959), de Jorge Amado. Embasando-se nos conceitos de Mikhail Bakhtin, Antonio Candido e Roberto DaMatta, chegou-se à constatação de que o protagonista Quincas pode ser considerado um símbolo da identidade cultural brasileira, que vive aquém dos valores pré estabelecidos para a ética e a moral, e à margem da sociedade.

Palavras-chave: Identidade cultural brasileira. Margem da sociedade. Perfil malandro.

A identidade brasileira é um aspecto de estudo necessário para que se compreenda o ser, a formação de miscigenação, a identificação que se tem de país diversificado perante o senso comum. De acordo com DaMatta (1997), a antropologia social proporciona uma visão da sociedade aberta e relativizada pela comparação de aspectos da sociedade brasileira que o povo enfrenta. Porque aqui como lá, o Brasil está em toda a parte. Assim, remete a presença da identidade do país tanto nas leis, quanto no jeitinho malandro. Tanto em um quanto no outro, as ações são praticadas por indivíduos brasileiros.

Traços destacados na identidade cultural brasileira

O antropólogo brasileiro Roberto DaMatta fala sobre tradições do país, mostra definições de quem são e que identidade está sendo construída, apresenta fatores que diferenciam a construção identitária, como experiências vitais, necessidades básicas do ser humano e também por influências do ambiente em que vivem. Assim ele expõe a cultura preservada pelos indivíduos no país:

Sei, então, que sou brasileiro e não norte-americano, porque gosto de comer feijoada e não hambúrguer; porque sou menos receptivo a coisas de outro país, gestos e relações sociais; porque vivo no Rio de Janeiro e não em Nova York; porque falo português e não inglês; porque, ouvindo música popular, sei distinguir imediatamente um frevo de um samba; porque o futebol, para mim, é um jogo que se pratica com os pés e não com as mãos; porque vou à praia para ver e conversar com os amigos, ver as mulheres e tomar banho de sol, jamais para praticar um esporte; porque sei que no carnaval trago à tona minhas fantasias sociais e sexuais; porque sei que não existe jamais um “não” diante de situações formais e que todas admitem um “jeitinho” pela relação pessoal e pela amizade; porque entendo que ficar malandramente “em cima do muro” é algo honesto, necessário e prático no caso de meu sistema; porque acredito em santos católicos e também nos orixás africanos; porque sei que existe destino e, no entanto, tenho fé no estudo, na instrução e no futuro do Brasil; porque sou leal a meus amigos e nada posso negar à minha família;

* Graduada e Mestre em Letras, URI- Frederico Westephalen- RS.

porque, finalmente, sei que tenho relações pessoais que não me deixam caminhar sozinho neste mundo, como fazem os meus amigos americanos, que sempre se vêm e existem como indivíduos! (DAMATTA, R. 1984, p. 16-17).

O antropólogo apresenta nesta citação maneiras de definir o povo brasileiro, características desta sociedade e mostra a realidade de algumas tradições culturais: o carnaval, evento capaz de unir várias classes sociais em um único lugar, oportunidade de utilizar a fantasia que desejar; a falta do não, fenômeno causado pelo jeitinho brasileiro, pelo amigo, parente, ajeitação para privilegiar alguém que depois possa lhe retribuir vantagens.

A casa, a rua e o Outro mundo representam três espaços frequentado pelas pessoas. Assim, pode-se afirmar que no espaço da casa encontram-se o descanso, o consolo das tristezas com o apoio dos familiares; apesar de que, com a evolução tecnológica (uso da informática e celulares), o tempo para o diálogo familiar vem diminuindo. O espaço da rua apresenta vários ambientes, em alguns casos, conforme o de Quincas Berro D'água, que frequentou locais desconhecidos para ele até então que lhes despertaram curiosidade: festas, bares, casas noturnas.

O Outro mundo remete a um ritual expresso na maioria das famílias brasileiras, e que se refere à religiosidade, à fé, esperanças, súplicas, desejos e também agradecimentos. Pedidos e agradecimentos feitos a seres superiores não conhecidos, que vivem em outro mundo no qual um dia também se viverá. Esse é um grande mistério que só permite imaginá-los supostamente em sua constituição, assim como a morte.

De acordo com DaMatta (DAMATTA, 1997, p. 108), as celebrações realizadas no Brasil são da ordem e da desordem, da junção de riqueza com ostentação, conforme as rebuscadas fantasias e a liberdade de comportamento no caso do carnaval; e também da renúncia, pobreza e sacrifício, no caso das ritualísticas procissões e festividades da Igreja; o amor à pátria, expresso nos desfiles de sete de setembro, posses de cargos públicos e também as celebrações mais familiares como casamento, batizado e aniversário. São essas opções de ambientes e possibilidades de frequentar que auxiliam na definição da cultura do país e também na construção identitária dos indivíduos.

Carnavalização e suas características influentes na vida de Quincas

Outra celebração cultural é o carnaval, festa realizada pelo povo brasileiro como um ritual, remetendo a uma segunda “vida” dos indivíduos. Nela os participantes usam fantasias, uma desconstrução da oficialidade que, transpostas ao conceito da teoria da carnavalização literária, remetem aos conceitos de Bakhtin (2005), fazendo alusão à paródia, polifonia (as

várias vozes), o picaresco, e elevando estes como elementos fundamentais para a construção da identidade brasileira.

O estudo da carnavalização faz-se necessário para que seja possível identificar as características desta teoria na narrativa de Jorge Amado, considerando que o protagonista representa traços como anti-heroísmo, malandragem, cômico, negatividade, que contribuem na construção da identidade e representações na cultura de massa. Para entender melhor a representação da sociedade nesses aspectos, estuda-se a seguir a teoria da carnavalização. Em relação à carnavalização enquanto rito do carnaval, há uma definição clara deste evento no texto *Macunaíma: carnaval e malandragem*, Gonçalves assevera:

O carnaval se constitui como um dos rituais onde o Congregamento popular expressa suas raízes, seus mitos, numa forma social de alegria e conagração. O carnaval sendo, pois, uma manifestação lúdica coletiva, descarta o realismo e a seriedade como normas sociais. Tanto quanto o universo lúdico, o espaço da literatura carnavalizada se situa num plano onde o riso, o êxtase, o espaço onírico, o grotesco, o picaresco, a ótica visionária convivem lado a lado. (GONÇALVES, 1982. p. 21).

Partindo deste âmbito, o carnaval teve sua origem há muitos anos com diversas manifestações em distintas partes do mundo, permitindo que seja pensado como acontecimento simbólico. Neste ínterim, também encontra-se na novela de Jorge Amado, investigando a sua narrativa a partir do gênero sério-cômico inserido nesta, suas várias vozes, a polifonia.

Bakhtin intitula Dostoievski “criador do romance polifônico.” A polifonia é um conceito emprestado da música, é o encontro de várias vozes, músicas que têm duas ou mais partes (ou vozes) soando de forma simultânea. No conceito literário, polifonia é a multiplicidade de vozes desprendida de um texto. Essas vozes não são pronunciadas em diálogo representado por discurso direto, elas são pontos de vista, são modos de presença no mundo.

Para o filósofo russo Bakhtin, no discurso de Dostoievski, os personagens são ideólogos, defendem vozes que não necessariamente são a do autor. Os personagens possuem sua autonomia e espaço para a exposição de opiniões, porém entre eles mesmos são conflitantes, discordam uns dos outros, mas sem ter o poder de anular ou negar o discurso do outro.

O principal aspecto identitário estudado no anti-herói malandro é o caráter, bem como a ideologia do conceito de carnavalização. Assim, analisam-se os discursos e atitudes deste anti-herói relacionado ao meio em que vive, com a manifestação de jeitos, arranjos e

facilitações representando a identidade predominante na carnavalização desta cultura. Para comprovar este traço cultural brasileiro, DaMatta cita outros países como distintos daqui:

Nos Estados Unidos, na França e na Inglaterra, somente para citar três bons exemplos, as regras ou são obedecidas ou não existem. Nessas sociedades, não há nenhum prazer em escrever normas que aviltam o bom senso e as práticas sociais estabelecidas, abrindo caminhos para a corrupção burocrática e ampliando a desconfiança no poder público. Em face da expectativa de coerência entre a regra jurídica e as práticas da vida diária, o inglês, o francês e o norte-americano param diante de uma placa de trânsito que diz ‘parar’ o que - para nós - parece um absurdo mágico. Ficamos sempre confundidos e fascinados com a chamada disciplina existente nesses países. (DAMATTA, 2004. p. 46).

A cultura nacional brasileira se mostra diferente dos demais países. A disciplina existente no exterior perante um sinal de trânsito obedecido causa estranhamento; as regras são criadas e executadas. O anti-herói mostra em seus discursos, suas relações com o conceito de intertextualidade definido por Julia Kristeva (1974). Assim, o dialogismo designa a escritura ao mesmo tempo como subjetividade e comunicatividade ou, melhor dizendo, como intertextualidade; ante esse dialogismo, há a noção de “pessoa-sujeito da escritura”. Desse modo há representação da identidade nacional com a carnavalização. Os anti-heróis remetem aos “heróis” de baixo escalão, da gente popular caracterizado por definir tipos como: trapaceiro, fundador e guerreiro.

Tentativas de definir Quincas como um personagem malandro e que viveu a margem da história

Ressaltam-se, assim, aspectos que auxiliam na caracterização e definição de Quincas. Jorge Amado apresenta as ideias comunistas, socialistas e as capitalistas nessa novela, pois junta a classe dominante e a popular no mesmo enredo, fazendo-as frequentar o mesmo local. O protagonista é o causador dessa mistura de classes, pois este circulou de um ambiente para outro: do ambiente de casa, trabalho e familiar, para o das ruas, da boêmia com os amigos.

A oposição básica, de acordo com Antonio Candido (1970 p. 67-89), é feita das instituições da ordem e do capital *versus* liberdade e desordem. Assim, a família e vizinhos, e os chefes do trabalho de Quincas, representam a ordem, ligados diretamente ao autoritarismo burguês e ao poder hierárquico. Os amigos e as prostitutas representam a desordem manifestando a luta pela liberdade e a vida na malandragem.

Para poder entender o percurso e caracterização “malandra” traçados pelo protagonista, todavia, citam-se alguns ambientes e situações percorridas por ele. Os ambientes da novela são diversos, entre estes destaca-se o local em que Quincas supostamente morreu pela segunda vez. Esse é um quarto pequeno em que não havia espaço nem para a sua família

sentar-se. Vanda, sua filha, teve de frequentar esse local (AMADO, 2008, p. 27): “Procurou onde sentar. Tudo que havia, além do catre, era um caixão de querosene vazio. Vanda o pôs de pé, soprou a poeira, sentou-se. Quanto tempo demoraria o médico a chegar?.”

O protagonista viveu a maior parte de sua vida com a família, então na classe dominante. Os últimos dez anos ele vive ao lado da classe popular em ambientes pequenos e sujos. Esses são espaços que para ele representavam liberdade; tinha opções de escolha de locais a frequentar e amigos para conviver.

Quincas é o elemento central na construção dos espaços opostos na novela. Nessa perspectiva surge a rememoração do passado e o deslocamento para a vida presente que tem seus resquícios anteriores.

Parece que Berro D'água relativiza os ambientes opostos para um local mítico da sociedade brasileira. O ambiente mítico em que se celebram rituais imaginados popularmente. Dessa forma, um dos temas principais celebrado miticamente é a morte que permite a consciência dialógica imaginária popularmente.

A ambientação da praça pública mostra na novela uma tradição marcada pela devoção à natureza, à terra e ao mar, vistos como locais sagrados. A praça pública é um ambiente popular em que se expressam os rituais pagãos. Assim, o paganismo é representado pelo diálogo circular da renovação do protagonista. Ainda remete a uma morte carnalizada, em um ritual que tentava firmar o infinito de acordo com a falibilidade do tempo.

No ambiente da casa de Quincas, a família e o santeiro acreditavam na salvação cristã, de modo que os familiares tentam organizar um velório ritualístico da Igreja católica, com acessórios adequados. Do confronto oposicional entre a casa e a rua, Jorge Amado construiu a novela representando os diversos discursos de maneira paralela, igualitária, pois apresenta as diferentes opiniões, com neutralidade, enfatizando a caracterização da vasta índole brasileira, com a possibilidade de misturar as consciências na tentativa de definir um traço comum nos personagens; o jeitinho brasileiro de se comportar, adequado ao ambiente casa ou rua, transpassado como traço definidor da identidade brasileira. Assim apresentam-se a seguir os locais frequentados pelos amigos de Quincas e a família:

Os patifes que contavam, pelas ruas e ladeiras, em frente ao mercado e na feira de Água dos Meninos, os momentos finais de Quincas (até um folheto com versos de pé-quebrado foi composto pelo repentista Cuíca de Santo Amaro e vendido largamente), desrespeitavam assim a memória do morto, segundo a família. E memória de morto, como se sabe, é coisa sagrada, não é para estar na boca pouco limpa de cachaceiros, jogadores e contrabandistas de maconha. Nem para servir de rima pobre a cantadores populares na entrada do Elevador Lacerda, por onde passa

tanta gente de bem, inclusive colegas de repartição de Leonardo Barreto, humilhado genro de Quincas. (AMADO, 2008, p. 27).

Os amigos de Quincas tentam espalhar a notícia da morte do ente querido em todos os locais públicos a que tiverem acesso, possivelmente na intenção de dividir a sua dor, sentimento de perda, comportamento considerado normal na cultura popular. A família, no entanto, sente vergonha da morte de Quincas e por isso se opõe à sua divulgação, ainda mais em ambientes frequentados por eles, como o elevador - símbolo - da cidade de Salvador também usado pela classe dominante, ambiente público, opondo-se assim aos “patifes”.

Possivelmente a vida para Quincas parecia banal; vivia a vida sem entusiasmo, sem comemorações e desejava algo mais. É o que se pensa que a maioria da sociedade brasileira busca viver: a diversidade e a novidade.

Acredita-se que Quincas cansou da mesmice de seus dias na classe dominante, trabalhando excessivamente sem reconhecimento. Resolveu, então, frequentar novos ambientes, como os bailes, as casas noturnas, os jogos de bicho e de cartas, que disponibilizam novas oportunidades de expressar traços escondidos e reprimidos de sua índole. Ainda sobre esse desejo de Quincas mudar de vida, supõe-se que a esposa tenha sido um fator influente, pois aparentemente não o incentivava a viver uma vida “mista”, composta de trabalho e diversão, mas somente queria ver resultados financeiros.

Pode-se dizer que a bebida é um fator que transita em toda a vida boêmia de Quincas. Pois é ela um aspecto central e alegórico na vida do protagonista, inclusive no berro memorável que se sentiu ferido, pois tiveram a “coragem” de apresentar-lhes água ao invés da cachaça:

E aí sobre o balcão viu uma garrafa, transbordando de límpidas cachaça, transparente, perfeita. Encheu um copo, cuspiu para limpar a boca, virou de uma só vez. E um berro inumano cortou a placidez da manhã no mercado, abalando o próprio Elevador Lacerda em seus profundos alicerces. O grito de um animal ferido de morte, de um homem traído e desgraçado: - Águuuuuuu! (AMADO, 2008, p. 51).

A bebida é um aspecto central na sua mudança de vida e na celebração do velório também. A boemia apresentada passa a modificar todas as suas ações seguintes causando um morto carnavalizado. A cachaça parece acompanhá-lo em suas escolhas.

Notou-se, portanto, a vontade de mudar de vida, buscar a liberdade e a diferença na celebração de suas ações. O protagonista, desde o início da novela, tenta fazer a diferença, inclusive usando de dois nomes: quer a mudança de vida para buscar a realização.

O malandro é um ser deslocado por excelência e se instala nos espaços de carnavalização dos valores comunitariamente aceitos. Avesso ao trabalho, ele é um tipo individualizado que possui um modo próprio de falar, andar e se vestir. Para Roberto DaMatta (1997), no mundo da malandragem, o que conta é a voz, o sentimento e a improvisação. Nesse universo, quem inventa as regras é o coração, o sentimento. Para o malandro, a palavra de ordem é a sobrevivência. Definir o malandro em seus vários aspectos não é, na verdade, uma tarefa muito simples, pois ele se constitui em um personagem múltiplo: não é um trabalhador bem-comportado, mas também não é o ladrão, o marginal; não pertence ao mundo da ordem, nem ao mundo da desordem; é visto como um ser esperto, porém, se escorregar, pode tornar-se marginal.

A novela de Jorge Amado é um retrato da realidade social de anos atrás, mas que ultrapassa épocas por apresentar comportamentos como a malandragem, hierarquias, diversidade nos valores sociais e que permanecem nesse país. Não se pode deixar de enfatizar, todavia, a revolução de buscar liberdade pessoal, enfatizando as visões de viver a vida de maneira supostamente correta, melhor.

A obra de Jorge Amado, *A morte e a morte de Quincas Berro D'água*, é exaltada nesta pesquisa especialmente em dois aspectos: características da teoria da carnavalização e da malandragem na tentativa de definir traços da identidade cultural brasileira. Sendo que a carnavalização foi uma teoria abordada por Jorge Amado em diversas obras da sua produção.

Os autores Roberto DaMatta e Mikhail Bakhtin, em suas teorias sobre o dilema brasileiro e a carnavalização, respectivamente, buscam constituir oscilação entre duas unidades sociais distintas: o indivíduo e a pessoa. De igual forma, o estudo centra-se na definição do triângulo ritual, também do antropólogo DaMatta, pela qual ele esclarece que o Brasil é verdadeiramente uma sociedade formada pela relação entre três espaços - a casa, a rua e o Outro Mundo - e que os rituais da festa são muito importantes na sociedade brasileira, pois é pelos ritos que os três espaços distintos podem ser reunidos e relativizados e que servem de campo para as manifestações das características da carnavalização apresentada por Bakhtin.

Antonio Candido, em seu estudo, *Dialética da malandragem*, traçou aspectos do personagem malandro, identificados nas atitudes do protagonista Quincas. O autor citou as limitações entre ordem e desordem, os dois ambientes apresentados na novela. E ainda parece que se cria um terceiro espaço entre os extremos ordem e desordem – pode-se dizer o intermediário, malandro que circula de um ambiente para outro, tentando ajeitar, facilitar a

resolução de seus problemas particulares, como Quincas fez ao sair de casa para buscar liberdade.

Quincas Berro Dágua e suas manifestações foram centrais para compreender algumas intenções de Jorge Amado, pois, somente analisando-o, entende-se toda a novela, bem como os relatos de sua vida antes da boemia, voltados para um homem normal, aparentemente bem sucedido. Mas que vem se transformar em um malandro provavelmente por alguns motivos ressaltados; os costumes burgueses da família, os tratos ásperos da esposa e os desejos de liberdade e da bebedeira. A bebida parece ser um fato decisivo que caminha ao lado do protagonista em suas opções importantes. Ao transformar-se em malandro, o berro foi um marco memorável assim como a cachaça que perpassou toda sua existência malandra até a morte.

Assim, destacam-se as possibilidades de escolha apresentadas pelo protagonista tanto de estilo de vida como da celebração de sua morte inventada, escolhida aos seus desejos imaginários com a presença da bebida como uma espécie de fuga e solução para amenizar seus problemas e necessidades pessoais. Ressalta-se que Quincas sobrevive há vários anos na arte cultural brasileira, inclusive nesse ano foi lançado um filme referente a ele. Sinal de que atualmente precisa-se de alguns comportamentos de “Quincas” que apontem para a liberdade, mas ser livre, da imposição de fatores como consumismo, maldades e tristezas; optando, como fez o protagonista, por valorizar seus desejos interiores.

Sendo que, o personagem malandro é negativo, pois não quer trabalhar, vive de bebedeiras, jogos de cinturas, jeitinhos e facilitações. Assim, acredita-se, que, em determinados casos o comportamento malandro de alguns, pode inclusive prejudicar outras pessoas “não malandras”, pois são estes, que acabam enfrentando as consequências que, o contexto e as atitudes destes causam, (trabalho excessivo, altos impostos e etc).

Abstract: This article aims to recognize traits of Brazilian cultural identity by analyzing the character's behavior and their social relations. The research makes reference to manifestations of the Quincas Berro Dágua protagonist in the novel *A morte e a morte de Quincas Berro Dágua* of Jorge Amado. Basing on the concepts of Mikhail Bakhtin, Antonio Candido and Roberto DaMatta, it was concluded that the protagonist Quincas can be considered a symbol of Brazilian cultural identity, living below the ethic and moral patterns, and at margins of society.

Keywords: Brazilian cultural identity. Margin of society. Malandro profile.

Referências

AMADO, Jorge. *A morte e a morte de Quincas Berro Dágua*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BAKHTIN, Mikhail M. *Estética da criação verbal*. Trad. Carlos Alberto Faraco e Cristóvão Tezza. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

_____. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

CANDIDO, Antonio. Dialética da malandragem (caracterização das Memórias de um sargento de milícias). *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, USP, n. 8, p. 67-89, 1970.

_____. A dialética da malandragem. In: LARA, Ccília. Edição crítica de *Memórias de um sargento de milícias* de Manuel Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Livros técnicos e científicos Editora: 1978, p. 317-342.

DAMATTA, Roberto. *O que faz o Brasil, Brasil?* Rio de Janeiro: Rocco, 1984.

_____. *A casa & A rua: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil*. 5. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

_____. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. 6. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

_____. Estado e sociedade: A casa e a rua. In: DEL PRIORE, Mary. *Revisão do Paraíso: os brasileiros e o estado em 500 anos de história*. Rio de Janeiro: Campus, 2000, p. 358.

_____. *O que é o Brasil?* Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

Análise do sujeito discursivo “Emília” em Histórias de Tia Nastácia, de Monteiro Lobato

Franciele da Silva Nascimento*

Resumo: O presente texto procura trazer, com o suporte teórico da Análise do Discurso de linha francesa, uma análise do sujeito discursivo “Emília” em *Histórias de Tia Nastácia* (1937), de Monteiro Lobato, quanto ao olhar crítico infantil, com suas interferências, opiniões e julgamentos em relação à negra Nastácia. Examinam-se, através das inscrições discursivas de Emília, características que compõem o sujeito discursivo, buscando explicitar os aspectos de sua constituição sócio-histórica e ideológica. Analisam-se, portanto as condições sócio-históricas e ideológicas do sujeito ao emitir seus enunciados, apoiando-se nos recursos linguísticos apreendidos para a materialização dos discursos. Observa-se, assim, a condição de produção do discurso e busca-se identificar a intenção do autor ao construir esse sujeito, se há alguma manifestação de racismo do autor por meio do posicionamento atestado nas suas inscrições discursivas.

Palavras-chave: *Histórias de Tia Nastácia*. Análise do Discurso. Sujeito Emília. Racismo.

Histórias de Tia Nastácia é um livro infantil de Monteiro Lobato, publicado em 1937. Esta obra faz parte da série que tem o *Sítio do Pica-pau Amarelo* como referência geográfica para as aventuras dos personagens lobatianos. Além de Tia Nastácia, figuram entre os personagens a Vó Benta, seus netos Narizinho e Pedrinho, e a boneca falante Emília. As figuras paterna e materna, clássicos representantes do poder adulto, são, portanto, excluídas. Só resta Nastácia e a avó para exercerem esse poder, corrigindo os netos e a boneca quando demonstram comportamento inconveniente: “- Emília respeite os mais velhos! – ralhou Dona Benta” (LOBATO, 1995, p. 21).

Nesse livro, Lobato valoriza o folclore, ou seja, o conhecimento popular transmitido, de geração para geração, em contos, histórias, anedotas, superstições, sabedoria popular ditados, etc. A obra é composta por diversas histórias populares, narradas em uma sucessão de quarenta e quatro capítulos curtos.

A narração das histórias começa quando Pedrinho convence a boneca Emília a pedir para que Tia Nastácia conte tudo o que sabe sobre folclore. Ela começa a contar várias histórias infantis do folclore brasileiro. No fim, cada história é comentada pelos meninos. Pedrinho, Narizinho e Emília revelam-se bem dotados de senso crítico, e julgam as histórias de Nastácia com muito critério e segurança: “Mas se os contadores vão alterando as histórias – disse Pedrinho – por que conservam essas barbaridades?” (LOBATO, 1995, p. 37). *Histórias de Tia Nastácia* é uma obra que valoriza o raciocínio crítico. Numa época em que,

* Aluna de Pós-Graduação da URI, Campus de Frederico Westphalen: Especialização em Análise do Discurso e suas interfaces: arte, comunicação e cultura.

se o bom aluno era o que escutava em silêncio, o exemplo das crianças do sítio “ensina” a arte da crítica, lição que pela primeira vez um escritor procura transmitir às crianças. O autor desperta a crítica da realidade através da exaltação da vivacidade e da capacidade da criança. Lobato, assim, “permite a interferência dos ouvintes, os quais, pode-se supor, dispõem de uma oportunidade mais ampla de crítica e agressividade, porque o narrador é Tia Nastácia, a doméstica sem qualquer autoridade no reino de Dona Benta” (LAJOLO; ZILBERMAN, 2004, p. 73). No livro, Tia Nastácia representa o povo em processo de integração com outras realidades culturais, é símbolo da cordialidade brasileira, mas é zombada pelas crianças porque tem pouco conhecimento: o que ela sabe é o que aprendeu da cultura popular. Tais xingamentos, zombarias e má-criações podem ser tomados como manifestação explícita do preconceituoso de Lobato (LAJOLO, 1998), porque demonstram um posicionamento etnocêntrico e racista.

A partir dessas constatações, é objetivo deste texto, com o suporte teórico da Análise do Discurso (AD) de linha francesa, uma análise do sujeito discursivo “Emília” na obra de Monteiro Lobato quanto ao olhar crítico infantil, com suas interferências, opiniões e julgamentos em relação à negra Nastácia. A AD é embasada no preceito de que o “sujeito é assujeitado por algo que não lhe é inerente, mas que ‘vem de fora’, isto é, refere-se a um sujeito assujeitado a um ‘exterior’, concebido aqui como ideologia” (DOROW, 2010, p. 11). É o que se nota através da formação discursiva (FD) a que pertence o personagem Emília. Seu discurso é composto por formações discursivas que determinam o que é dito. Atente-se, no entanto, que é Lobato o sujeito determinante do que é dito em sua obra. Ele cria o sujeito Emília para ser o portador desse discurso, afinal, ela é somente uma boneca falante. Por meio dela, Lobato se permite manifestar sua opinião, sua visão de mundo, que se expressa no discurso de sua personagem. Materializa, assim, em Emília, a existência de uma formação ideológica, a sua. Oliveira et al. afirmam que é a “boneca Emília, para muitos pesquisadores, a porta-voz das ideologias lobatianas, que, em momentos de discussão e desentendimento, desrespeita a velha cozinheira, bem como a cultura de que é portadora [...]” (OLIVEIRA et al., 2010). Isso pode ser evidenciado no discurso de Emília após as histórias:

- Pois cá comigo – disse Emília – só aturo estas histórias como estudos da ignorância e burrice do povo. Prazer não sinto nenhum. Não são engraçadas, não têm humorismo. Parecem-me muito grosseiras e até bárbaras – coisa mesmo de negra beijuda, como Tia Nastácia. Não gosto, não gosto, e não gosto! (LOBATO, 1964, p. 31).

- Bem se vê que é preta e beijuda! Não tem a menor filosofia, esta diaba. Sina é o teu nariz, sabe? [...] (LOBATO, 1964, p. 123).

Ao se examinar, através das inscrições discursivas de Emília, as características que compõem o sujeito discursivo, buscando explicitar os aspectos de sua constituição sócio-histórica e ideológica, pode-se reconhecer que “embora uma FD determine a seus falantes ‘o que deve ser dito’ buscando uma homogeneidade discursiva, os efeitos das contradições ideológicas de classe são recuperáveis no interior mesmo da ‘unidade’ dos conjuntos de discurso” (BRANDÃO, 1993, p. 40). Assim, as inscrições discursivas descritas acima possibilitam identificar, apoiando-se nos recursos linguísticos apreendidos para a materialização dos discursos, que a linguagem utilizada pelo sujeito Emília é depreciativa. Isso porque ela utiliza adjetivos deturpadores e imite críticas, não somente à Tia Nastácia, mas a todos os negros, referindo-se a eles com tom ofensivo e inferiorizando-os: “– Essas histórias folclóricas são bastante bobas – disse ela. Por isso é que não sou ‘democrática’! Acho o povo muito idiota...” (LOBATO, 1964, p. 16, grifo meu). Esse tom revela de desprezo em relação ao negro, desvalorizando suas características físicas e intelectuais, é evidenciado pela utilização, em seu discurso, das seguintes palavras e expressões: “boba”, “idiota”, “democrática”, “ignorância”, “burrice do povo”, “negra beijuda”, “grosseiras e bárbaras”, “bobagens de negra velha”, “tola”, “idiotices”, “beijuda”, “diaba”, “Sina é o teu nariz”. Essas palavras compõem o discurso de Emília no decorrer de toda a obra analisada.

Emília chama Nastácia de negra beijuda, mas, contradizendo-se, em outra inscrição diz: “– Beijo é de boi – protestou Emília. Gente tem lábios” (LOBATO, 1964, p. 106). Segundo Miranda, “A Tia Nastácia, muitas vezes, negam a condição de humana, quando lhe nomeiam os lábios de ‘beijos’ – ora, beijos têm os bichos. Nas palavras de Emília, muitas vezes, podemos imaginar Tia Nastácia como uma pedra bruta, sem valor” (MIRANDA, 2009). A vontade de domínio, o individualismo, a obstinação em manter seu ponto de vista ou opinião são características que podem ser identificadas na boneca. Por ser boneca e não gente, é-lhe permitido apresentar pecados infantis como malcriação, egoísmo infantil, rebeldia, birra, teimosia, interesse e certa maldade ingênua. O sujeito discursivo apresenta liberdade para dizer o que pensa, e Lobato usa essa liberdade para compor a formação discursiva a que pertence Emília.

Com isso, com referência ao sujeito discursivo, lembre-se Fernandes: “colocamos em evidência a constituição sócio-histórica e ideológica dos sujeitos, seus posicionamentos atestados por suas inscrições discursivas, e procuramos mostrar seu funcionamento na produção literária” (2009, p. 12). Busca-se apreender a subjetividade possibilitada pelo exterior, social e historicamente produzida, explicitando os aspectos constitutivos do sujeito

em análise. Na AD, devem-se considerar “as condições de produção, circulação e recepção fincadas na história” (FERNANDES, 2005, p. 65-66, apud GAMA-KHALIL, 2009 p. 272). “É na/pela história que observamos as condições de produção do discurso, ou seja, o porquê da aparição de um enunciado em determinado momento e lugar e não outro” (GAMA-KHALIL, 2009, p. 272). As condições sócio-históricas e ideológicas do sujeito, ao emitir suas enunciações, começam pela escolha das narradoras: uma negra doméstica e/ou ex-escrava, e uma querida avó, refletem a tradição das contadeiras, bem como a realidade de ensino corrente quando a educação era ministrada no círculo doméstico:

Resultam da transposição literária de um hábito tradicional da educação brasileira, quando esta não era administrada apenas pela escola. Viriato Corrêa descreve o tipo em *Cazuza* (v. “A contadeira de Histórias”), no que fora antecipado por José Lins do Rego (v. “Aos meninos do Brasil”), com as *Histórias da Velha Totônia*. Seguindo a moda, mas adotando postura iconoclasta perante os valores da cultura popular, Monteiro Lobato promove a cozinheira do sítio à narradora titular em *Histórias de Tia Nastácia* (ZILBERMAN, LAJOLO, 1988, p. 65).

“Enquanto a modernidade, associada à urbanidade, ao progresso, à técnica, e à ruptura, era representada pelas personagens brancas adultas, os negros eram relacionados a significantes opostos, como tradição e ignorância, universo rural e passado (GOUVÊA, 2005, p. 84). Tia Nastácia é a ponte de ligação entre o mundo racional representado por D. Benta e as superstições e crendices próprias das populações analfabetas. Nesse sentido, Lajolo destaca que

Tia Nastácia transfere para o lugar de contadora de histórias a inferioridade sócio cultural da posição (de doméstica) que ocupa no grupo e, além disso (ou, por causa disso...), por contar histórias que vêm da tradição oral não desempenha função de mediadora da cultura escrita, ficando sua posição subalterna à de seus ouvintes,... (LAJOLO, 1998).

Portanto, o que se percebe através do sujeito discursivo Emília, é Tia Nastácia, uma negra, como a personagem que reúne todas as características não louváveis do povo, no que diz respeito à ignorância, à falta de criatividade, à falta de autoridade, à linguagem, aos valores, às narrativas populares, à imagem caricaturada, como vê-se na seguinte enunciação:

“Bom – disse Emília. – Esta já está mais bem arranjadinha. Mas eu noto uma coisa: as histórias populares parecem uma só, contadas de mil maneiras diferentes. Falam tanto na tal imaginação do povo e eu não vejo nada disso. Vejo apenas uma grande pobreza” (LOBATO, 1995, p. 23).

É importante destacar que não é um branco quem representa o povo e sua ignorância, mas sim uma negra. Monteiro Lobato coloca interferências de Emília com opinião e julgamento. Tal julgamento se configura no meio através do qual o autor expressa o racismo

em relação à negra Nastácia e aos negros em geral, deixando transparecer sua intenção preconceituosa ao escolhê-la como narradora de histórias tão criticadas pelos ouvintes:

[...] Tudo bobagens de negra velha. Nessa história vejo uma feira de negras velhas, cada qual mais boba que a outra – que vão passando a história para diante, cada vez mais atrapalhada (LOBATO, 1964, p. 36).

– E já viu pássaro que não seja de pena, sua tola? – disse Emília. O que vale é que você mesmo confessa não ter culpa das idiotices da história, senão eu cortava um pedaço desse beijo... (LOBATO, 1964, p. 36).

– A senhora me perdoe – disse a pestinha; mas, cá para mim, isto de respeito nada tem a ver com a idade. Eu respeito uma abelha de um mês de idade que me diga coisinhas sensatas – mas se Matusalém vier para cima de mim com bobagens, pensa que não boto fogo na barba dele? Ora, se boto!... (LOBATO, 1964, p. 36).

Nos trechos acima citados, pertencentes ao discurso de Emília na obra, foi possível confirmar a intenção preconceituosa na escolha da narradora. Lajolo e Zilberman argumentam que

As acusações, expressas pelos ouvintes, Emília e as demais crianças do sítio, teriam como alvo os escritores contemporâneos, o que é sugerido pela coetaneidade entre seu livro e o de Lins do Rego, Orico e outros. Da mesma maneira, a agressividade dos meninos, atingindo Tia Nastácia e a cultura popular que ela parece encarnar, destina-se especialmente às componentes mais comuns das obras dos colegas (LAJOLO, ZILBERMAN, 2004, p. 71).

Na AD “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, 2005, p. 100). Para se compreender a formação ideológica que Lobato constrói na boneca Emília, é importante conhecer como começam suas produções literárias infantis no fim do século XIX, que foi um período rico e complexo de manifestações literárias, e também características próprias do autor. As obras começaram a voltar-se para uma investigação nacional, coexistindo com a herança parnasiana e simbolista dos franceses. Nesta época, destacaram-se as obras de Olavo Bilac e Machado de Assis, que também enfocam os modos de vida e histórias dos vários brasis, documentadas por Euclides da Cunha, Simões Lopes Neto e Monteiro Lobato. Lajolo e Zilberman complementam:

O resultado é um mosaico: o virtuosismo de Olavo Bilac, as vaguedades não menos rebuscadas dos simbolistas, a denúncia urgente e contorcida de Euclides da Cunha ou Raul Pompéia, o regionalismo de Monteiro Lobato, entre 1890 e 1920, configuram a produção literária brasileira em suas várias vertentes. Entre estas, mesmo as que se proclamavam (ou eram proclamadas) menos radicais assumiam como função dos projetos e dos textos a tarefa missionária de dar testemunho de seu país, atuando por meio da literatura, no ambiente que desejavam transformar (2004, p. 27).

Dentro deste quadro, Ligia Cademartori (1987) lembra de Monteiro Lobato como a figura inquietante de um escritor que não aceitava a ingestão passiva das modas europeias por

detestar a imitação, que questionava os modelos do sistema e tinha outros para propor. O sentido da sua obra é mais evidente quando sua produção literária é contraposta às características da vida cultural brasileira até determinado momento de nossa história que ainda sentia os efeitos da cultura do poder dos senhores brancos e a condição a que os negros foram submetidos. Dono de estilo conciso e vigoroso, utilizava uma linguagem clara e objetiva, compreensível ao grande público. Lobato revelou o mundo rural, então ignorado pelos escritores de gabinete que ele tanto criticava. Misturando mitologia universal com uma particular, afetiva, vinda da sua infância, criou o *Sítio do Pica-pau Amarelo*.

Deste modo, “a forma sujeito, que resulta dessa interpolação pela ideologia, é uma forma-sujeito histórica, com sua materialidade” (ORLANDI, 2005, p. 106). O discurso de Emília traz, observando-se a condição de produção do discurso, as evidências pelas quais dá a conhecer os objetos de seu discurso. São elementos que irrompem na superfície discursiva como se estivesse já-aí. No discurso de Emília, o que “já está lá” é todo preconceito existente devido aos acontecimentos históricos do século anterior ao da publicação da obra, pois a escravidão era algo ainda recente para o século XX. Era uma época em que os ex-escravos sofriam grande preconceito racial. David Brookshaw afirma que Monteiro Lobato era uma personalidade dividida apresentando certo racismo, não só nesta obra infantil, mas em outras, como *Negrinha*, de 1920, quando deixa transparecer a inferioridade da raça negra. Alencastro (1998 apud OLIVEIRA et al., 2010) afirma que a visão de muitos ex-senhores não mudou com a libertação dos escravos: “relações entre proprietários e empregados, as novas formas de vida privada, ficariam, por muito tempo ainda, tributárias da ordem privada escravista que tinha vigorado por três séculos e meio em nosso território” (p. 93).

Quando Emília diz, por exemplo, “senão eu cortava um pedaço desse beijo” (LOBATO, 1964, p. 36), a crueldade contra os negros em sua fala, parecendo ser considerada normal, revela o retrato de uma época, das relações sociais complexas daquela fase da história nacional. No entanto, há quem defenda que o posicionamento de Lobato é ambíguo, pois, em suas produções, “mostra a crueldade contra os negros, mas demonstra preconceitos raciais ao introjetar na personagem negra sua autodesvalorização” (OLIVEIRA, et al., 2010). A sociedade brasileira na época era dividida em classes. Nesse contexto, Lobato coloca e integra na obra um grupo social, cultural e racialmente diferente. A sociedade era marcada por relações hierárquicas de classe social e de raça: branco senhor, preto serviçal; senhor culto, empregado inculto.

Fruto desse contexto, o discurso de Emília carrega essas características históricas e ideológicas do meio em que é reconhecido. Brandão explica como isso acontece: “O pré-construído, entendido como ‘objeto ideológico, representação, realidade’ é assimilado pelo enunciador no processo do seu assujeitamento ideológico quando se realiza a sua identificação, enquanto sujeito enunciador, com o Sujeito Universal da FD” (BRANDÃO, 1993, p. 39). Ressalta-se ainda que

Pensando-se a 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 (ORLANDI, 2005, p. 99-100).

Enfim, a análise revelou que, dentro desse contexto de formação do sujeito, há manifestação de racismo do autor por meio do posicionamento que atestamos nas inscrições discursivas de Emília. A intenção do autor ao construir esse sujeito, de acordo com o que se pode observar, foi dizer o que pensava através dele – construiu Emília para ser sua porta-voz. Emília, o sujeito discursivo em questão, é porta-voz de um discurso carregado de preconceito, fato que é defendido por Antônio, ao afirmar:

Monteiro Lobato, no decorrer de sua obra, revela o quão preconceituosa é nossa cultura. E é por meio da personagem Emília que o escritor manifesta a dimensão do nosso preconceito cultural. Nós, seres humanos, preconceituosos ou não, durante nossas vidas, somos capazes de atos heróicos. Muitas vezes nos desfazemos de coisas que nos são estimadas para ver a alegria do outro. O contrário também é possível, pois, enquanto humanos, vivendo intensamente, somos igualmente capazes de nos manifestar de forma desprezível e preconceituosa, chegando a surpreender a nós mesmos com atos tão pequenos. Com a personagem Emília, isso também ocorreu. Vejamos as palavras ofensivas que a boneca manifestou à Tia Nastácia. A personagem Emília, manifestando-se dessa forma tão preconceituosa, mostra o quão verossímil é sua personagem, personagem essa que assume posturas tipicamente humanas (2005, p. 33).

Considera-se, portanto, o entrelaçamento da língua com o fator histórico, o que resulta em discursos já ditos, formando a história do sujeito. O sujeito discursivo Emília, além da linguagem e da história, também é marcado pela ideologia do autor e da época. Pêcheux (1997), citado por Dorow (2010, p. 24), lembra a ideologia “como constitutiva do sujeito empírico que é, necessariamente, sujeito efeito de sentido, agente de práticas sociais no processo histórico, sujeito na história”. Emília é então sujeito da história de um Brasil preconceituoso, que, ainda hoje, luta por igualdade, mas que, muitas vezes, na própria tentativa de não excluir, acaba discriminando. Algo semelhante aconteceu na constituição do

sujeito discursivo Emília: seus discursos racistas e preconceituosos podem se tornar uma forma de manifesto, de alerta para a sociedade.

Referências

ANTÔNIO, Izabel Cristina Vieira. *A atuação da personagem Emília na obra de Monteiro Lobato: memórias da Emília*. 2005. Monografia (Especialista em Língua Portuguesa) – Fenômeno Social Político da Universidade do Extremo Sul Catarinense – UNESC. Criciúma, 2005. Disponível em: <<http://www.bib.unesc.net/biblioteca/sumario/000027/000027DD.pdf>>. Acesso em: 01 maio 2011.

BRANDÃO, Helena H. Nagamine. *Introdução à análise do discurso*. 2. ed. Campinas, SP: editora da UNICAMP, 1993. (Série Pesquisas).

DIAS, Alfrancio Ferreira. A identidade cultural do negro na literatura infantil de Monteiro Lobato. Disponível em: <http://www.posgrap.ufs.br/periodicos/revista_forum_identidades/revistas/ARQ_FORUM_I ND_3/SESSAO_L_FORUM_Pg_103_109.pdf>. Acesso em: ago. 2010.

DOROW, Clóris Maria Freire. Sujeito-leitor e a charge: uma concepção discursiva. *Revista Língua&Literatura*, Frederico Westphalen: URI, v. 12, n. 19, p. 11-26, dez. 2010.

EMÍLIA. *Literatura Infantil*. 2005. Disponível em: <<http://www.graudez.com.br/litinf/autores/lobato/pers.htm>>. Acesso em: 01 maio 2011.

FERNANDES, Cleudemar Alves. Análise do discurso na literatura: rios turvos de margens indefinidas. In: FERNANDES, Cleudemar Alves; GAMA-KHALIL, Marisa Martins; ALVES JUNIOR, José Antonio. *Análise do discurso na literatura: rios turvos de margens indefinidas*. São Carlos: Claraluz, 2009.

FERNANDES, Cleudemar Alves; GAMA-KHALIL, Marisa Martins; ALVES JUNIOR, José Antonio. *Análise do discurso na literatura: rios turvos de margens indefinidas*. São Carlos: Claraluz, 2009.

FILIPOUSKI, Ana Maria R. Monteiro Lobato e a literatura infantil brasileira contemporânea. In: Regina Zilberman (Org.). *Atualidade de Monteiro Lobato: uma revisão crítica*. Porto Alegre, Mercado Aberto, 1983. (Série Novas Perspectivas)

GAMA-KHALIL, Marisa Martins. Veredas possíveis dos estudos discursivos sobre a literatura: as vozes de Michel Foucault e Mikhail Bakhtin nos campos da AD e da teoria literária. In: FERNANDES, Cleudemar Alves; GAMA-KHALIL, Marisa Martins; ALVES JUNIOR, José Antonio. *Análise do discurso na literatura: rios turvos de margens indefinidas*. São Carlos: Claraluz, 2009.

GOUVÊA, Maria Cristina Soares de. *Imagens do negro na literatura infantil brasileira: análise historiográfica*. Revista Educação e Pesquisa, São Paulo, v. 31, n. 1, jan./abr. 2005.

KHÉDE, Sonia Salomão. *Personagens da literatura infanto-juvenil*. São Paulo: Ática, 1986.

LAJOLO, Marisa. A figura do negro em Monteiro Lobato. *Revista Presença Pedagógica*, São Paulo, set./out. 1998.

_____. *Um Brasil para crianças: para conhecer a literatura infantil brasileira: história, autores e textos.*/ Marisa Lajolo, Regina Zilberman. 3. ed. São Paulo: Global, 1988.

_____; ZILBERMAN, Regina. *Literatura infantil brasileira: história & história*. 6. ed. 4ª impressão. São Paulo: Editora Ática, 2004.

LOBATO, Monteiro. *Histórias de Tia Nastácia*. São Paulo: Brasiliense, 1964.

_____. *Histórias de Tia Nastácia*. 32. ed. São Paulo: Brasiliense, 1995.

MIRANDA, Jaqueline Silva. A representação do negro em obras infantis de Monteiro Lobato. 2009. Disponível em: <<http://www.slideshare.net/jaquemiranda/a-representao-de-personagens-negros-na-literatura-infantil-de-monteiro-lobato>>. Acesso em: ago. 2010.

MONTEIRO Lobato. Disponível em: <<http://lobato.globo.com/>>. Acesso em 20 de maio 2009.

OLIVEIRA, Cleonice de et al. O papel da Tia Nastácia na obra de Monteiro Lobato: a cor do preconceito. 2010. Disponível em: <<http://www.ichs.ufop.br/semanadeletras/viii/arquivos/trab/e23.doc>>. Acesso em: ago. 2010.

ORLANDI, Eni P. *Discurso e texto: formulação e circulação dos sentidos*. 2. ed. Campinas: Pontes, 2005.

SANDRONI, Laura. *De Lobato a Bojunga, as renaixências renovadas*. Rio de Janeiro: Agir, 1987.

ZILBERMAN, Regina. Introdução. In: Regina Zilberman (Org.). *Atualidade de Monteiro Lobato: uma revisão crítica*. Porto Alegre, Mercado Aberto, 1983. (Série Novas Perspectivas).

Perspectiva queer: desconstruções sexuais em Terça-feira gorda, de Caio Fernando Abreu

Karine Studzinski Kerber*

Resumo: Embora a temática do homoerotismo esteja presente na literatura brasileira desde 1885, somente recentemente passou a ser objeto de estudo, tendo em vista os tabus que circundavam essa problemática. Além disso, tem-se ainda o preconceito, que aliado a convenções sexuais e sociais, contribuíram para reforçar e enfatizar o conceito que determinava o homossexualismo como perversão, patologia e desvio, e que, portanto, deveria ser repudiado socialmente. Contudo, muitos autores romperam as barreiras da discriminação e da repressão e propuseram, tendo por base os preceitos do movimento *queer*, uma desconstrução das sexualidades, revelando uma nova perspectiva social para a temática homossexual, tendo como um dos maiores representantes da literatura homoerótica brasileira o autor Caio Fernando Abreu.

Palavras-chave: Homoerotismo. Literatura. Preconceito.

O termo “sexualidade” apareceu pela primeira vez no século XIX, o que não significa que antes disso não se falasse em sexo, pelo contrário. No entanto, sendo encarado como tabu, manteve-se oculto, silenciado e repreendido, tendo em vista o puritanismo que regia a vida dos indivíduos naquele tempo, e, segundo Michel Foucault, “[s]e o sexo é reprimido, isto é, fadado à proibição, à inexistência e ao mutismo, o simples fato de falar dele e de sua repressão possui como que um ar de transgressão deliberada” (FOUCAULT, 1988, p. 12). O discurso sobre sexo era veementemente proibido, e quem ousasse desacatar essa “ordem” estava indo contra aquilo que a sociedade esforçava-se para manter no anonimato e condicionado ao silêncio. Não se podia expor esse tema sob pena de severas punições, além de o sujeito ser rotulado de pervertido, imoral e pecador.

Felizmente, conforme postula Foucault, “[e]m vez da preocupação uniforme em esconder o sexo, em lugar do recato geral da linguagem, a característica de nossos três últimos séculos é a variedade” (Idem. Ibidem, p. 40), ou seja, buscaram-se novos métodos “para dele falar, para fazê-lo falar, para obter que fale de si mesmo, para escutar, registrar, transcrever e redistribuir o que dele se diz” (Idem. Ibidem, p. 40). Graças à incorporação do sexo à categoria de discurso, criaram-se novas possibilidades à constituição da sexualidade que, atualmente, conforme Anthony Giddens, “tem sido descoberta, revelada e propícia ao desenvolvimento de estilos de vida bastante variados” (GIDDENS, 1993, p. 25), isso porque deixou de ser encarada como um tabu e passou a ser debatida e questionada por diferentes instituições sociais.

* Mestranda em Literatura pela Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões – Campus de Frederico Westphalen – RS.

Entretanto, embora tenha assumido uma postura “mais liberal”, o sexo continuou condicionado e regulamentado pelos preceitos patriarcais, os quais o qualificavam única e exclusivamente como meio de reprodução, do qual se excluía o prazer. Além disso, só poderia ser considerado legítimo se praticado entre pessoas de sexos opostos, excluindo, dessa forma, as relações homoeróticas. O patriarcado acreditava na fixação de identidades e incentivava a constituição de família nuclear, obtida através do casamento monogâmico e heterossexual, com o propósito único de “assegurar a perpetuação das espécies” (PORTER, 1992, p. 319). Sendo assim, toda e qualquer relação sexual que não tivesse como finalidade única a reprodução era, de acordo com Herbert Marcuse, “considerad[a] tab[u] como pervers[ão], sublimad[a] ou transformad[a] em subsidiári[a] da sexualidade procriadora” (MARCUSE, 1975, p. 55), isto é, não atendia aos objetivos reprodutórios alcançados com o sexo convencional e, portanto, essas relações não eram legitimadas, tampouco aceitas.

Inconformados com esses preceitos altamente preconceituosos e excludentes, e impulsionados pelos movimentos feministas, alguns indivíduos homossexuais, socialmente segregados, passam a lutar contra as normas patriarcais. Desse modo, surge nos anos de 1980, inicialmente nos Estados Unidos, o movimento *queer*. Essa teoria opera como uma crítica à oposição binária heterossexual/homossexual e sugere uma ruptura desse binarismo a fim de romper a estrutura de dominação e poder imposta pelo patriarcado. De acordo com Steven Seidman, “[a] teoria *queer* constitui-se menos numa questão de explicar a repressão ou a expressão de uma minoria homossexual do que numa análise da figura hetero/homossexual como um regime de poder/saber que molda a ordenação dos desejos, dos comportamentos e das instituições sociais, das relações sociais” (apud LOURO, 2004, p. 46). Essa teoria incentiva pensar a sexualidade e a constituição dos gêneros e corpos de uma maneira plural, múltipla e versátil. Permite, ainda, refletir a ambiguidade, a multiplicidade e a fluidez das identidades sexuais e de gêneros, atentando para o fato de que não são imutáveis, fixas e estanques. Além disso, o *queer* oferece novas formas de pensar a cultura, o conhecimento, o poder e a educação, com o propósito de renovar os conceitos já existentes, que, por vezes, acabam oprimindo um determinado grupo social, deixando-o à margem da sociedade.

Segundo Tomaz Tadeu da Silva, a teoria *queer*

quer nos fazer pensar *queer* [...] ela nos obriga a considerar o impensável, o que é proibido pensar, em vez de simplesmente considerar o pensável, o que é permitido pensar. [...] O *queer* se torna, assim, uma atitude epistemológica que não se restringe à identidade e ao conhecimento sexuais. [...] Pensar *queer* significa questionar, problematizar, contestar todas as formas bem-comportadas de conhecimento e de identidade. A epistemologia *queer* é, neste sentido, perversa, subversiva, impertinente, irreverente, profana, desrespeitosa. (apud Idem. Ibidem, p. 48).

Anais do SENAEL, SELIRS, SINEL

É exatamente isso que os ideais do *queer* propõem: um questionamento, uma contestação, uma desconstrução e uma nova maneira de pensar a questão de sexo, gênero e identidade que agora não mais podem ser considerados sob uma única ótica. Essas questões são reformuladas e passam a atender aos interesses das denominadas minorias, uma vez que ampliam e redimensionam conceitos sociais e sexuais silenciados socialmente. E é justamente por ser tão audaciosa que essa teoria acaba sendo taxada de perversiva, profana, imoral entre tantas outras nomenclaturas negativas a ela atribuídas, pois ela não aceita os padrões convencionais sobre sexualidade, que primam pelo heterossexismo compulsório.

A perspectiva *queer* reage ao heterossexismo, abrangendo a pluralidade sexual e a multiplicidade de relações; possui ideias liberais e opõe-se à carga pejorativa que as relações homoeróticas possuem. Além disso, busca uma reconfiguração das identidades sexuais; abre para a questão do optar e admite a pluralidade de relacionamentos, apostando, ainda, numa erotização total do corpo. No que tange a esse último aspecto, busca alternadas formas para sua contemplação e cultua as características físicas e a beleza, reconhecendo e legitimando a possibilidade de um prazer erótico desvinculado de um amor romântico, o que está diretamente associado à imagem do corpo como objeto de prazer.

Tais preceitos, embora aos olhos de muitos pareçam ser perversivos, serviram para revelar a outra face do homoerotismo, uma face mais positiva e não doentia, que não está condicionada a uma perversão ou desvio moral. Contudo, Judith Butler afirma que

[s]i el término “*queer*” ha de ser un sitio de oposición colectiva, el punto de partida para una serie de reflexiones históricas y perspectivas futuras, tendrá que continuar siendo lo que es en el presente: un término que nunca fue poseído plenamente, sino que siempre y únicamente se retoma, se tuerce, se “desvía” [*queer*] de un uso anterior y se orienta hacia propósitos políticos apremiantes y expansivos (BUTLER, 2002, p. 320).

Segundo a autora, o termo *queer* não pode ser delimitado, tampouco serve para definir algo de maneira definitiva. Ele representa uma renovação de conceitos e não atende a interesses políticos.

A teoria *queer* é rejeitada por muitos, pelo fato de repudiar os conceitos patriarcais sobre a sexualidade, sobretudo acerca da fixação de identidades. Afora isso, o *queer* provoca e instiga reflexões sobre essas questões, causando rupturas nos preceitos consolidados histórica e culturalmente e que sempre regeram e condicionaram a conduta moral dos indivíduos. Essa teoria é autônoma e não se deixa influenciar por interesses políticos, uma vez que segue diretrizes próprias, voltadas para reivindicar maior liberdade sexual e igualdade de direitos para os sujeitos homoeróticos.

Os ideais do *queer* possibilitaram a construção de uma nova imagem do homoerotismo, que passou a ser encarado enquanto discurso, tornando-se objeto de discussões, debates e estudos. Essa nova visão se estendeu ao campo literário, em que muitos textos começaram a ser analisados sob um “olhar homoerótico”. Entretanto, a análise de um texto assim requer maior cuidado e atenção, tendo em vista os inúmeros “disfarces” que podem ser empregados de forma intencional ou não e que estão em busca de um leitor capaz de decodificá-lo de maneira plena (BARCELLOS, 2006, p. 34). Pode-se dizer que o homoerotismo está cifrado na obra, estabelecendo, com isso, uma relação entre ela e o leitor, que independe do grau de explicitação textual da temática, e que relega ao sujeito a função de interpretá-la da forma que ele julgar mais coerente, tendo em vista que o “sentido original verdadeiro” (Idem. Ibidem, p. 39) para os textos é fraudulento e inexistente, visto que cada indivíduo constrói um significado particular para o texto.

Não há uma única possibilidade de interpretação, tampouco é possível o leitor prever exatamente o que o autor quis dizer no ato da escrita. No que concerne ao texto homoerótico, o que o caracteriza como tal é o desejo homossexual nele expresso e não necessariamente a identidade *gay*, pois, segundo Warley Matias de Souza, “a identidade *gay* está cada vez mais distante do homoerotismo. Qualquer um pode assumi-la independentemente do desejo. [...] Portanto, o detentor de uma identidade *gay* não precisa necessariamente ser homoeroticamente desejante, como uma pessoa homoeroticamente inclinada pode não assimilar tal identidade” (SOUZA, 2010, p. 37). Isso significa que os sujeitos homoeróticos não possuem uma identidade fixa, tampouco precisam assumi-la em definitivo, podendo então dissimulá-la ou mascará-la, ao passo que não existe uma verdadeira identidade e, portanto, não há como validá-la e reconhecê-la como legítima, porque, conforme Jeffrey Weeks, “[a] procura de uma ‘identidade verdadeira’ é [...] uma ameaça e um desafio, porque é a negação da escolha” (apud LEAL, 2002, p. 30). No momento em que se busca a fixação de uma identidade, está-se abrindo mão de poder escolher aquilo que se quer ser, em variados contextos, pois diferentes identidades podem ser assumidas, as quais se adéquam a diferentes ambientes, vivências e relacionamentos, o que confirma a teoria de Zygmunt Bauman, segundo o qual as identidades são fluidas.

No presente trabalho, é realizada a análise de um conto de Caio Fernando Abreu, que compõe o *corpus* deste artigo. Na intenção de ilustrar os conceitos apresentados anteriormente, é feita uma leitura do texto *Terça-feira gorda*, que integra o livro **Morangos mofados**. Esse estudo objetiva caracterizar os personagens *queer*, a fim de evidenciar as

particularidades por ele propostas, enquanto teoria renovadora, que busca a desconstrução de estereótipos sexuais, sociais e morais.

Terça-feira gorda é narrado em primeira pessoa e é polifônico. Conta a história de dois rapazes que estão num baile de carnaval em um clube. Inicialmente, trocam olhares e, como percebem que há correspondência na intenção sexual de ambos, começam a se aproximar. Conforme a história evolui, progride também a aproximação entre eles, que logo trocam carícias cada vez mais ardentes. Os jovens dançam juntos, se acariciam e se beijam, sob protestos dos indivíduos que assistem à cena. Ignorando as gozações maldosas, eles consomem drogas e saem daquele ambiente hostil, rumo à praia, onde poderiam ter mais privacidade. Lá, usam drogas novamente e se deixam levar pelo desejo que os domina e, ali, à beira-mar, fazem amor. De repente, são surpreendidos por algumas pessoas que já chegam agredindo-os. Impotentes diante de tamanha violência, um deles sai correndo, ainda nu, enquanto o outro é covardemente espancado.

O primeiro ponto a ser analisado refere-se à identidade homoerótica ou não dos personagens. Em *Terça-feira gorda*, é evidente a tendência homossexual dos rapazes, embora não se possa afirmar que eles tenham uma identidade *gay* “legítima”, uma vez que não apresentam características que os definam como tal. Há, concretamente, uma afinidade entre eles, o que não os qualifica como *gays*: “[d]e repente ele começou a sambar bonito e veio vindo para mim. Me olhava nos olhos quase sorrindo, uma ruga tensa entre as sobrancelhas, pedindo confirmação. Confirmei quase sorrindo também” (ABREU, 2005, p. 56). A afinidade entre eles se concretiza na troca de olhares, quando se olham nos olhos, o que denota a sinceridade de ambos, mostrando que aquele jogo de sedução é verdadeiro; e é evidenciada quando o narrador-personagem diz “começou a sambar bonito”. Ao considerar bonita a forma como o rapaz sambava, ele demonstra sentir atração sexual pelo jovem, e o fato de se encararem remete a uma confirmação e a um reconhecimento de que o desejo homoerótico é sentido por ambos, pois é através do olhar que se identificam e demonstram o desejo. Na realidade, o rapaz, sem ter certeza da identidade sexual do personagem, arrisca uma investida audaciosa, visto que não tinha certeza se seria correspondido e recebe o aval que precisava para seguir adiante na aproximação.

Os dois rapazes vão se aproximando cada vez mais, e o primeiro continua dançando, de uma forma cada vez mais sensual e provocante, incitando ainda mais o desejo do outro:

sambando bonito e bandido. Um movimento que descia feito onda dos quadris pelas coxas, até os pés, ondulado, então olhava para baixo e o movimento subia outra vez, onda ao contrário, voltando pela cintura até os ombros. Era então que sacudia a

cabeça olhando para mim, cada vez mais perto. Eu estava todo suado [...] mas eu não via mais ninguém além dele [...] não havia palavras. Havia o movimento, a dança, o suor, os corpos meu e dele se aproximando mornos, sem querer mais nada além daquele chegar cada vez mais perto (Idem. Ibidem, p. 56-57).

Esse movimento do corpo representa um convite ao sexo, já que, segundo a teoria *queer*, o corpo é objeto e fonte de prazer, e essa dança representa uma forma de despertar ainda mais o desejo já eminente no personagem. Os personagens cultuam os corpos e admiram-nos pela sua beleza, pois, conforme Marilena Chauí, “devem ser produzidos [...] corpos perfeitos em beleza” (CHAUÍ, 1998, p. 136). Esse culto à beleza é uma constante desta teoria, que valoriza também a jovialidade, a qual é indissociável do belo. Entretanto, o culto aos corpos assume um caráter sexual também, visto que eles são fonte inesgotável de prazer. Segundo Peter Burke, “seus apetites e desejos são encarados como cegos, obstinados, anárquicos ou (no Cristianismo) radicalmente pecaminosos; pode ser encarado como a prisão da alma. Por isso o corpo facilmente ofende, cometendo o mal ou atos criminosos” (PORTER, 1992, p. 303-304). Isso significa que os corpos levam, inevitavelmente, a atos “pecaminosos” e, por vezes, até insanos, por se tratar de um meio pelo qual, se alcança a satisfação sexual, rigorosamente condenada pela sociedade que a compreende como uma ameaça à constituição familiar e à continuação da espécie.

Neste conto, estão presentes duas temáticas: a identitária e o culto ao corpo. Sobre a primeira, é importante salientar o que Foucault postula acerca do homoerotismo, mais precisamente sobre a identidade e o desejo homossexual: “um homem pode preferir os amores masculinos sem que ninguém sonhe em suspeitá-lo de feminidade, desde que ele seja ativo na relação sexual e ativo no domínio de si” (FOUCAULT, 1984, p. 79). Partindo desse conceito, fica evidente que um indivíduo homoeroticamente inclinado pode, sim, desejar e se relacionar com alguém na mesma condição que ele, sem, no entanto, assumir-se como tal e sem divulgar abertamente a sua orientação sexual. Ele pode ocultar esse detalhe para não ser hostilizado e rejeitado socialmente, porém só se satisfará sexualmente quando se envolver com alguém do mesmo sexo que o seu. De acordo com João Silvério Trevisan, “grande número de assim chamados ‘machões’ ou ‘bofes’ deste país consegue mascarar socialmente suas vivências homossexuais, sejam elas regulares ou esporádicas” (TREVISAN, 2007, p. 40), uma vez que se desvinculam dos estereótipos homoeróticos que preveem indivíduos que usam roupas coloridas e espalhafatosas, possuem trejeitos afeminados, voz fina e suave e que são extravagantes no modo de se portar. Infelizmente, a sociedade construiu uma imagem do homossexual, a qual está sempre associada ao ridículo, ao escandaloso e ao afeminamento.

Sendo assim, se torna menos complicado encobrir a homossexualidade quando não se submete a tais estereótipos. No entanto, esse argumento não se aplica adequadamente ao conto *Terça-feira gorda*, uma vez que a relação homoerótica é evidente e ocorre de forma aberta, aos olhos de quem quisesse ver.

E é exatamente esse o próximo ponto a ser analisado: a relação homoerótica em si. No conto *Terça-feira gorda*, os personagens apresentam novos usos para o corpo, seguindo uma tendência da teoria *queer*, que, segundo David William Foster, “se ufana em descobrir nuevos usos para el cuerpo y sus componentes, usos que desafien la economía del patriarcado y que desmientam la utilización circunscripta que este les pretende dar” (FOSTER, 2000, p. 25), e envolvem-se num ritual de sedução que culminará na satisfação desse desejo:

[e]le encostou o peito suado no meu. Tínhamos pelos, os dois. Os pelos molhados se misturavam. Ele estendeu a mão aberta, passou no meu rosto, falou qualquer coisa. O quê, perguntei. Você é gostoso, ele disse. E não parecia bicha nem nada: apenas um corpo que por acaso era de homem gostando de outro corpo, o meu, que por acaso era de homem também. Eu estendi a mão aberta, passei no rosto dele, falei qualquer coisa. O quê, perguntou. Você é gostoso, eu disse. Eu era apenas um corpo que por acaso era de homem gostando de outro corpo, o dele, que por acaso era de homem também (ABREU, 2005, p. 57).

Esses novos usos para o corpo, que Foster menciona, são claramente percebidos no fragmento acima. Os personagens entregam-se a essa experiência sexual de forma plena, sem se importarem com o preconceito que paira naquele lugar. O que os rapazes vivem ali é muito intenso, o desejo entre eles é avassalador e estimulado através das carícias trocadas entre os dois. Entretanto, chama a atenção o fato de o rapaz dizer que o outro “não parecia bicha nem nada”, remetendo à ideia de que a imagem do homossexual, social e historicamente construída, deve representar um indivíduo extremamente afeminado, com gestos, expressões e atitudes essencialmente femininas. Esse estereótipo determina uma identidade homoerótica, partindo desses pressupostos femininos, denotando, assim, o conceito de que todo *gay* deve vestir-se com plumas, paetês e purpurinas e deve gesticular de modo delicado, “desmunhecar”, traduzindo para a linguagem popular. No entanto, nota-se que esse conceito, que age de forma preconceituosa, visto que vem a ridicularizar e segregar os homossexuais, foi determinado pelas instituições sociais regidas pelos preceitos patriarcais. Dessa maneira, os indivíduos homoeróticos viram alvos de chacotas que mascaram a homofobia e ocultam o preconceito.

É marcante também, o momento em que os rapazes, após se tocarem, percebem que são dois homens bonitos e que sentem desejo um pelo outro. Aqui, é possível fazer diferentes leituras: 1) ambos são sujeitos homoeróticos; 2) apenas o narrador o é; 3) apenas o segundo

personagem é homossexual. Partindo desse princípio, podem-se salientar vários aspectos acerca destas circunstâncias. Na primeira leitura, os dois rapazes, sendo homossexuais, explicaria a afinidade entre eles desde o princípio, o que alude à ideia de que, por assumirem a mesma postura sexual, facilmente se identificam. No segundo e terceiro casos, essa atração ocorre de uma forma diferente. Um deles toma a iniciativa de aproximar-se, adentrando em um campo duvidoso, visto que nenhum dos dois incorpora o estereótipo da “bicha louca”, dificultando o reconhecimento da sua orientação sexual. O fato de ambos não “aparentarem” sua homossexualidade propõe algumas alternativas: eles ocultam sua sexualidade a fim de preservar a sua integridade física e moral, em função dos preconceitos sociais; ou, como afirma Trevisan, possuem vivências homossexuais esporádicas, as quais não comprometem e não põe em risco a sua masculinidade, uma vez que, permanecem em sigilo. Aliás, esta última é a mais comum, pois são frequentes os casos de indivíduos que levam uma vida sexual dupla, mantendo um casamento de aparências e relacionando-se homoeroticamente, de forma extraconjugal.

Em *Terça-feira gorda*, a relação sexual entre os personagens se dá de uma forma belíssima, muito natural e espontânea. O desejo é quem os controla e os faz ir além dos limites daquilo que a sociedade considera “normal”, já que, segundo Richard G. Parker, o desejo “corta a normalidade monogâmica de uma sexualidade racionalizada” (PARKER, 1991, p. 170), ele abre para novas experimentações, sensações e descobertas, não limita e não padroniza as relações sexuais. Eles se entregam inteiramente ao prazer, àquela experiência sexual intensa, vivenciam uma nova oportunidade voluptuosa de satisfação, uma possibilidade de libertação sexual, em que o prazer é o único objetivo. Eles experimentam um prazer extremo, buscam-no através de novos usos para o corpo e sentem-se plenamente satisfeitos com essa “descoberta”, como se observa no fragmento a seguir:

[a] língua dele lambeu meu pescoço, minha língua entrou na orelha dele, depois se misturaram molhadas. [...] Tiramos as roupas um do outro, depois rolamos na areia. Não vou perguntar teu nome, nem tua idade, teu telefone teu signo ou endereço, ele disse. O mamilo duro dele na minha boca, a cabeça dura do meu pau dentro da mão dele. [...] A gente se apertou um contra o outro. A gente queria ficar apertado assim porque nos completávamos desse jeito, o corpo de um sendo a metade perdida do corpo do outro [...] como eram bonitos nossos corpos nus de homens estendidos um ao lado do outro. [...] Plâncton, ele disse, é um bicho que brilha quando faz amor. E brilhamos (ABREU, 2005, p. 58-59).

Eles fazem amor e satisfazem seu desejo, suas necessidades sexuais. Nota-se que é válido o prazer pelo prazer, com total descomprometimento. É somente sexo, relação de uma noite apenas, que exige a necessidade de estabelecer laços mais duradouros, não havendo a

necessidade, portanto, de conhecerem-se melhor, de saber informações pessoais, gostos, preferências ou qualquer outro aspecto que possa sugerir ou representar um compromisso. Essa busca pelo prazer revela que, segundo Parker, “o caráter polimorfo dos prazeres sexuais dificilmente é limitado” (PARKER, 1991, p. 185), e que o sexo anal “oferece uma alternativa muito mais satisfatória que qualquer outra prática” (Idem. Ibidem, p. 196), o que explicaria a consolidação e o suprimento do desejo que os personagens sentiam. Isso prova que a relação homossexual é tão prazerosa e satisfatória quanto a heterossexual, e que o prazer sexual é ilimitado, podendo ser alcançado de diferentes formas.

No entanto, a sociedade impõe muitos rótulos, estigmatiza aqueles que não seguem à risca os padrões por ela estabelecidos e estereotipa os indivíduos com base em pressupostos patriarcais, contra os quais a teoria *queer* luta. Nos dois contos analisados neste subcapítulo, percebe-se que alguns preceitos da perspectiva *queer* são valorizados, dentre eles, a não-fixação das identidades; o culto ao corpo e ao prazer erótico desvinculado de um amor romântico; e, ainda, a relação homoerótica. Essa teoria abriu os caminhos rumo a uma sociedade menos homofóbica e mais humana, e almeja não somente dar aos sujeitos homoeróticos os mesmos direitos que os demais possuem, mas, acima de tudo, pretende mostrar o homossexual enquanto ser humano, possuidor da mesma normalidade de que se fala tanto e que se sabe tão pouco. Ser “normal” é saber amar ao próximo de forma indiscriminada, sem moralismos e preconceitos. É respeitar a opinião do outro, sem interferir na forma como ele pretende conduzir a sua vida, é saber até onde vai a minha liberdade e onde começa a do outro.

Abstract: Although the theme of homoeroticism is present in Brazilian literature since 1885, only recently became an object of study, in view of the taboos surrounding this issue. Moreover, there is still prejudice, that together with social and sexual conventions, helped to reinforce and emphasize the concept that determined homosexuality as a perversion, pathology and deviance, and therefore should be rejected socially. However, many authors have broken the barriers of discrimination and repression, and proposed, based on the precepts of the queer movement, a deconstruction of sexualities, revealing a new social vision for the gay themes, taking as a leading representative of the Brazilian literature homoerotic author CaioFernandoAbreu.

Keywords: Homoeroticism. Literature. Prejudice.

Referências

ABREU, Caio Fernando. *Morangos mofados*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

BARCELLOS, José Carlos. *Literatura e homoerotismo em questão*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2006.

BAUMAN, Zygmunt. *Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi*\Zygmunt Bauman. Tradução Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

BUTLER, Judith. *Cuerpos que importan: sobre los limites materiales y discursivos del "sexo"*. Buenos Aires: Paidós, 2002.

CHAUÍ, Marilena. *Repressão sexual: essa nossa desconhecida*. 12. ed. São Paulo: Brasiliense, 1998.

FOSTER, David William. Cinco propostas sobre la homofobia. Arenas Blancas; *Revista de Crítica y Literatura*, n. 11, p. 54-57, Spring 2010.

FOUCAULT, Michel. *A história da sexualidade I: a vontade de saber*. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

FOUCAULT, Michel. *A história da sexualidade II: o uso dos prazeres*. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque et al. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984.

GIDDENS, Anthony. *A transformação da intimidade: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas*. Trad. Magda Lopes. São Paulo: Unesp, 1993.

LEAL, Bruno Souza. *Caio Fernando Abreu, a metrópole e a paixão do estrangeiro: contos, identidades e sexualidades em trânsito*. São Paulo: Annablume, 2002

LOURO, Guacira Lopes. *Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

MARCUSE, Herbert. *Eros e civilização: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud*. Trad. Álvaro Cabral. 6. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1975.

PARKER, Richard G. *Corpos, prazeres e paixões: a cultura sexual no Brasil contemporâneo*. Trad. Maria Therezinha M. Cavallari. São Paulo: Best Seller, 1991.

PORTER, Roy. História do corpo. In: BURKE, Peter (Org.). *A escrita da história: novas perspectivas*. Trad. Magda Lopes. São Paulo: UNESP, 1992.

SOUZA, Warley Matias de. *Literatura homoerótica: o homoerotismo em seis narrativas brasileiras*. 2010. 155f. Dissertação (Mestre em Letras – Estudos Literários) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010.

TREVISAN, João Silvério. *Devassos no paraíso: (a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade)*. 7. ed. Rev. e Ampl. Rio de Janeiro: Record, 2007.

Caminhos tortuosos: o conto O marinheiro (1983) de Caio Fernando Abreu sob o olhar da homoafetividade

Karine Passeri*

Resumo: Nos últimos decênios de 1980, nos Estados Unidos, surgiu a teoria *queer*, que tem como principal ícone o pensador Michel Foucault. Os *queer studies* coloca em discussão como a sexualidade e o desejo, principalmente o homossexual, se estabelecem nas relações sociais. Com a influência dessa nova teoria e também dos Estudos Culturais, tornou-se possível interpretar uma narrativa literária erótica sob o viés da homoafetividade. De acordo com esse contexto teórico, percebemos no conto *O marinheiro*, de Caio Fernando Abreu, a presença de sentimentos recíprocos entre os dois protagonistas. Dessa forma, analisar-se-á como os corpos dos personagens se comportam diante do desejo homoafetivo e como o protagonista do conto reconhece sua identidade. Além disso, relacionaremos esses traços homoeróticos com a visão da sociedade dominante e patriarcalista. Como resultado, espera-se que a ideologia hegemônica, construída por valores machistas e “normas” heterossexuais, interfira na vida dos homossexuais ao ponto de gerar conflitos íntimos e potencializar atitudes receosas diante da sociedade, e ainda, suscitar neles o medo de viver o amor entre iguais, afinal, essa minoria de gênero é situada *on the other side*, como pessoas “desviantes” e “anormais”.

Palavras-chave: Teoria *queer*. Literatura. Homoafetividade.

Introdução

O surgimento dos Estudos Culturais abriram um leque de possibilidades para o estudo das culturas minoritárias nas mais diversas áreas. Essas novas propostas de análises também foram adotadas na esfera literária, permitindo que críticos, professores e pesquisadores escrevessem e publicassem seus argumentos a respeito de textos de ficção que se distanciam da literatura canônica e de autores não pertencentes à sociedade hegemônica, a qual se configura como branca, cristã, patriarcalista, superior, correta, civilizada, “normal” entre outros.

Assim, toda essa configuração da sociedade dominante passou a ser questionada pelos Estudos Culturais os quais propõem entender as variadas formas de opressão que grupos sociais marginalizados como o negro, o não-cristão, a mulher, o *gay*, a lésbica sofrem (MISKOLCI, 2009). Seu principal objetivo é discutir as diferentes culturas e suas ligações com o poder e as classes dominantes.

A teoria *queer* é uma das vertentes dos Estudos Culturais, a qual se volta para a análise da dinâmica da sexualidade e do desejo nas relações sociais, focando no hegemônico como objeto de estudo e análise crítica, afinal a classe social dominante cria sujeitos como normais e naturais e outros perversos ou patológicos (MISKOLCI, 2009).

* Graduada em Letras. Atualmente aluna especial do mestrado em Letras da Universidade Estadual de Maringá (UEM).

O principal pensador dos *queer studies* é Michel Foucault (WOLHEYS, 2006) o qual escreveu três livros intitulados: *A história da sexualidade 1* (1988), *A história da sexualidade 2* (1984) e *A história da sexualidade 3* (1985) nos quais faz uma análise crítica do percurso da sexualidade a partir do século XVIII e como ela era tratada pelo ângulo social.

Foucault (1988) foi o criador da relação “saber/poder”, concepção que mais contribui para o entendimento da dinâmica da sexualidade. Segundo o crítico, o poder não pode ser considerado unitário e estável, mas, ao contrário, relativo. Por isso, em nossa sociedade há relações de poder e não um único poder determinante e fixo. Por esse viés entendemos que todas as pessoas são ao mesmo tempo dotadas de poder e influenciadas por poderes externos, portanto, não existe “fora” do poder (FOUCAULT, 1988).

As concepções de poder e saber se imbricam. A partir do momento que o homem amplia seus saberes, consegue mais facilmente articular seu discurso em prol da obtenção do poder. Em outras palavras, saber e poder se concretizam no discurso, não existindo o excluído ou dominante, mas uma multiplicidade de discursos, os quais veiculam e produzem poderes (FOUCAULT, 1988).

A criação do estereótipo da homossexualidade e do homossexual é um dos frutos dessa relação saber/poder. No século XIX, houve um aumento significativo de discursos a respeito da sexualidade. Cientistas, religiosos, psiquiatras e sexólogos começaram a estudar essa temática pelo ponto de vista patológico. Por meio desses estudos, ampliaram seus saberes sobre o sexo. Por “dominarem” tal assunto, desenvolveram o discurso a respeito disso, e, conseqüentemente o poder, ou seja, o que eles diziam era “a verdade” sobre a sexualidade. Dessa forma, começaram a “determinar” o que era “normal” e o que não era, o que era perverso e o que não era; assim eles conduziram seus discursos para a divisão hetero/homossexual, na qual o heterossexual era o “normal” e “correto” e o homossexual foi estigmatizado como o “anormal”, “perverso”, “doente”, “amaldiçoado”, “animal”, “maldito” etc.

Com base nessa contextualização, nosso objetivo será analisar como os corpos dos personagens do conto *O marinheiro* (1983) de Caio Fernando Abreu se comportam diante do desejo homoafetivo e de uma possível relação homo. Além disso, relacionaremos também esses traços homoeróticos com a visão da sociedade dominante. Afinal, os homossexuais ocupam um lugar marginalizado e invisível na divisão de classes, isto é, os *gays* não possuem seus direitos civis porque *não existem* na sociedade, como afirma Foucault (2000, p. 16): “os

homossexuais não constituem uma classe social”. Este trabalho debaterá todo esse preconceito, muitas vezes sutil, existente na questão homossexual, no conto supracitado.

Agora, discutiremos a biografia de Caio Fernando Abreu e a fábula de *O marinheiro* (1983) para conhecermos melhor nosso *corpus* e a influência das “normas” sociais na vida dos homossexuais.

1 Caio F. e O marinheiro (1983)

O escritor gaúcho Caio Fernando Abreu, ou, segundo DIP (2009, apud NETO, 2010, p. 4) como preferia ser chamado: Caio F. nasceu em Santiago, em 1948. Abreu morou em Porto Alegre e depois, na fase adulta, em São Paulo, onde trabalhou como redator e editor por quase toda sua vida. Integrou a equipe de alguns importantes jornais e revistas do país. Em 1996, em decorrência de complicações da AIDS faleceu (BESSA, 2006).

Na literatura, escreveu narrativa infanto-juvenil, crônicas, contos, novelas, romances e peças; foi como contista que mais se destacou e ficou conhecido. A respeito de sua obra, dizia que como ele próprio, ela também caminhava à margem da literatura brasileira, porque ele não conseguia se encaixar no campo das letras, principalmente, devido à utilização, em seus textos, de temas conhecidos como “malditos” pela sociedade majoritária (BESSA, 2006).

Sabendo de sua fama de contista, escolhemos o conto *O marinheiro* (1983) porque nos mostra um pouco de como é a vida de uma pessoa que vive à margem de uma sociedade intolerante com as diferenças sexuais. O conto relata a história de dois homens indecisos a respeito de suas vidas íntimas. Um é marinheiro e outro vive em casa se escondendo dos vizinhos - sociedade -. Ambos não sabem qual decisão tomar para suas vidas: viver a homoafetividade ou a separação. A diegese se passa sempre ao redor desse conflito, até que, ao final, eles realmente se separam, ou seja, a voz de uma sociedade preconceituosa venceu, impedindo assim, a felicidade entre os iguais.

2 O marinheiro (1983) sob o olhar da homoafetividade

Iniciaremos, agora, a discussão a respeito de todas as marcas do conto *O marinheiro* (1983) as quais conduzem o leitor a refletir sobre os caminhos tortuosos que os homossexuais enfrentam.

No conto supracitado, há dois personagens principais: o protagonista e também narrador de sua própria história o qual não sabemos o nome e o seu ex-companheiro que é identificado somente como o marinheiro. Sabemos que ambos são do sexo masculino devido

ao artigo masculino presente no texto, como por exemplo, na declaração em primeira pessoa do protagonista: “[...] subi para o quarto [...] decidido a pintar os vidros [...]” (ABREU, 1983, p. 67, grifo meu) e em seu comentário saudosista sobre o ex-companheiro: “Desde que se foi, o outro, nunca mais consegui ultrapassar esse limite” (ABREU, 1983, p. 69, grifo meu).

Como foi citado, os dois personagens são homens e a respeito do envolvimento homoafetivo entre eles, há o seguinte trecho informado pelo protagonista:

E procuro, então, ao invés do escuro, trazer de volta certa claridade, e dentro dela a face, o jeito, quem sabe mesmo a voz ou o cheiro que o outro teve quando ocupou o segundo quarto e, de certa forma, também um *determinado* espaço nisso que, talvez impreciso, costumo chamar de: *a minha vida* (ABREU, 1983, p. 70).

Por meio dessas lembranças que o personagem principal menciona, notamos que ele vivenciou um relacionamento homoafetivo no passado. A partir desses pressupostos, passaremos a debater como os corpos desses personagens se comportam diante da sociedade, na qual o discurso machista ainda se sobressai.

Na primeira página do conto o narrador protagonista já nos apresenta o espaço onde se passa toda a diegese: sua casa. E ainda revela a ambientação do local: “E bateu à porta, essa mesma que pintei inteira de amarelo para dar uma ilusão de luz às sombras desta casa” (ABREU, 1983, p. 65). Nessa breve descrição, o contraste entre as cores (amarelo (luz) e sombra (preto)) revela que o protagonista não é feliz consigo pois a declaração “sombras desta casa” (ABREU, 1983, p. 65) remete a existência de desilusão, dor, sofrimento, angústia, amargura na vida dele, tudo isso devido a carga negativa que possui a palavra sombra e sua íntima ligação com a tonalidade preta, a qual também simboliza sentimentos dolorosos. Assim, logo no início da trama, já percebemos que o personagem principal tem conflitos com sua vida, e que ele gostaria de incidir mais “luz às sombras” (ABREU, 1983, p. 65), ou seja, deseja ser feliz.

Na continuação da trama, o protagonista comenta que “Não sei quem são, os vizinhos. Vejo alguns rapazes, algumas moças, mas tantos e sempre tão diferentes” (ABREU, 1983, p. 67). Há uma metáfora nessa declaração, pois no decorrer da narrativa, percebemos que os vizinhos representam a sociedade, as pessoas para as quais o protagonista não quer mostrar que é *gay* e não quer conhecer por receio deles descobrirem sua homoafetividade. Durante toda a diegese, o personagem se refugia dentro de casa e não se expõe publicamente; essa rejeição perante a sociedade que o personagem principal sente é fruto da discriminação que a classe dominante exerce na comunidade *gay*, como comenta Foucault (2000, p. 15): “[...] a consciência homossexual [...] adotou [...] a forma de consciência de se pertencer a uma

espécie de sociedade secreta, a uma estirpe maldita [...]”. O narrador protagonista se encaixa claramente nesta condição de participante de uma sociedade isolada do meio público, o que é comprovado pela sua fala a respeito de sua casa: “eliminei máquinas, televisões, rádios, embora goste de música” (ABREU, 1983, p. 68).

Ainda a respeito desse sentimento de exclusão que o personagem sente “interessa, os vizinhos, ou quem sabe os intriga a muralha de vidros coloridos interposta entre o de-dentro de minha casa e o de-fora dela [...]”. Percebemos então, que o protagonista vive entre opostos: o que se passa dentro de sua casa, local onde tem liberdade para expressar sua homoafetividade e o fora de casa, zona de contato que o coloca em direta ligação com a cultura hegemônica que se posiciona preconceituosamente contra a minoria homossexual, diante disso, vemos que ele prefere não sair do ambiente doméstico: “Desde que se foi, o outro, nunca mais consegui ultrapassar esse limite. Da porta que não ultrapasso [...]”(ABREU, 1983, p. 69).

Durante várias passagens da diegese, o narrador protagonista insiste no fato de que o companheiro o “abandonara no que eu podia chamar de: a metade de *minha vida*” (ABREU, 1983, p. 70), portanto, observamos que o tempo em que o personagem viveu com seu companheiro foi a período mais importante, momento que ele considera como “*a minha vida*” (ABREU, 1983, p. 70). E após a separação, ele vive como se tivesse “um quarto vazio por dentro” (ABREU, 1983, p. 71). Esse “quarto vazio” surge de duas formas no conto: uma abstrata e outra concreta. O abstrato se refere ao vazio que existe dentro dele, local ocupado pela dor, desilusão e separação. No âmbito da concretude, o personagem possui realmente um quarto vazio em sua casa: “Não sei mais há quanto tempo mantenho vazio o segundo quarto.” (ABREU, 1983, p. 68). Assim, percebemos que tanto o quarto real quanto o vazio sentimental são símbolos do sofrimento desse homem que ama seu igual.

Devido ao sofrimento pela perda do amado quanto pela ausência de forças para enfrentar as barreiras sociais, o personagem se sente como um indigente, sem identidade: “Para isso teria que sabê-la desde que rasguei todos os documentos e começaram esses estranhos buracos na memória [...]” (ABREU, 1983, p. 68). A falta de identidade revela mais uma vez que o homossexual não tem os mesmos direitos que o hetero, afinal, como diz Thomé (2009, p. 21): “O homossexual é duplamente marginal. É marginal no sentido de estar, como a mulher, à margem do centro. Mas é marginal, ainda, no sentido conotativo do termo, na acepção de fora-da-lei, de pervertido, de imoral, de pecador”.

Além de o protagonista ter rasgado seus documentos pessoais, ele enfatiza mais sua confusa identidade quando se define como “além de cinza e longo, tenho um quarto vazio por dentro” (ABREU, 1983, p. 71). Por meio de tal definição, observamos que o próprio personagem se objetifica, pois, um “quarto” não passa de algo material e “cinza” e “longo” são características restritamente de objetos ou materiais. Então, nos deparamos como um homem, com sentimentos homoafetivos, sem identidade e objetificado pela sua própria consciência, diante disso, entendemos que a força controladora de todo esse comportamento e pensamento do protagonista é a classe dominante machista que rotula o homossexual como “anormal” e “fora-da-lei”. No seguinte fragmento o personagem expõe seu conflito com a sociedade, metaforizada pelos vizinhos:

Foi principalmente para não gritar [...] já que o grito faria ruído, e o ruído abalaria os vizinhos, esses mesmos que entram e saem, e com isso, se soubessem de mim que sou cinza e longo, e possivelmente sabem, pois deve ser justamente essa a silhueta que vêem através das vidraças, que tenho um quarto vazio, isso não descobririam, desde que jamais entrarão em minha casa, saberiam também que dou gritos em horas inesperadas. Para que ninguém soubesse mais nada de mim, deixei que ganhasse forma e viesse lentamente à tona aquele pensamento [...] (ABREU, 1983, p. 72).

Essas declarações do protagonista deixam à mostra seu conflito com as “normas” socialmente impostas pela hegemonia e seu temor que alguém “de fora” descubra algo a respeito de sua intimidade, sentimentos e pensamentos.

Em outros momentos do conto, percebemos a interferência velada da sociedade hegemônica tanto na vida social como pessoal do protagonista: “No entanto, o que vinha à tona, [...] era um pensamento tão disparatado que eu não tinha coragem de dar-lhe forma” (ABREU, 1983, p. 71). Esse pensamento “disparatado” do protagonista é revelado pouco mais adiante: “o outro voltará” (ABREU, 1983, p. 73). Diante desses excertos, observamos que o pensamento do personagem não é um pecado, ele só tem um pressentimento que a pessoa amada voltará algo comum, entre os heterossexuais, pois, nas palavras de Foucault (2000, p.30): “Não se permitiu aos homossexuais elaborar um sistema de corte, uma vez que lhes foi negada a expressão cultural necessária a essa elaboração”, em união com o pensamento foucaultiano percebemos que o protagonista entende que a heteronormatividade o reprime, não o concedendo o direito de dar forma e vazão a sua homoafetividade, e é por isso que ele teme seus pensamentos.

2.1 O outro voltará

Depois que protagonista tem o pressentimento que o amado voltará, surgem algumas mudanças em sua vida íntima. Em um primeiro momento, ele se sente como “uma pequena pessoa, tentando nascer” (ABREU, 1983, p. 73), ou seja, esse renascimento significa que ele deixou de ser um simples objeto e passou a viver novamente como ser humano. Devido a seu amor pelo ex-companheiro, ele ressurgiu das trevas com força suficiente para se colocar como cidadão em uma sociedade preconceituosa:

[...] Parado ali no chão, eu sentia que dentro de mim alguma coisa nova estava nascendo. Ou pressagiava o que viria também de fora e seria completo, pois são completas as coisas quando acontecem assim: depois de anunciadas por dentro, criando um estado capaz de receber o que virá de fora (ABREU, 1983, p. 74).

Já encorajado a enfrentar as barreiras sociais, o protagonista reflete um pouco a respeito do passado, enquanto aguarda a chegada do marinheiro:

[...] porque há muito tempo havia afastado disso que chamo: *a minha vida*: toda e qualquer pessoa que pudesse bater à porta numa tarde de sábado assim, inesperada, porque nesta cidade sequer existe mar, **porque afinal o resto do caminho não só estava traçado como era inabalável** (ABREU, 1983, p. 74, grifo meu).

Ao final da declaração, notamos que o próprio personagem reconhece que seu futuro como homossexual estava já estigmatizado, ou seja, seria aquela vida de sofrimento para todo o sempre, entretanto, com a volta do outro, ele conseguiu abandonar esse caminho e buscar sua felicidade, nascendo novamente.

Esse marinheiro, que vem ao encontro do protagonista é descrito como alguém que também está superando os obstáculos sociais: “Dentro do marinheiro que vinha pela chuva havia uma coisa humana, ameaçadora, estrelada, dobrando a esquina, ignorando as luzes, a música, os movimentos da casa em frente para atravessar a rua e, detendo-se sob minha janela, bater à porta” (ABREU, 1983, p. 75).

Então, consideramos que ambos estão transgredindo os limites impostos pelo preconceito e caminhando em direção do relacionamento amoroso tanto desejado. Isso mostra, que por mais enraizado que esteja os valores preconceituosos da ideologia dominante, branca, central e hetero, elas estão sujeitas a fraturas.

Embora muito desejasse o outro, o protagonista fica em dúvida no momento que o marinheiro toca a campainha: “eu estava suspenso entre algo que começava a fechar-se e algo que terminava de abrir-se” (ABREU, 1983, p. 75). Ele ainda permanece questionando sobre abrir ou não a porta para esse homem, quando enfim “dei a volta na chave e abri a porta” (ABREU, 1983, p. 76), nesse exato momento, ele deixou para o esquecimento toda a dor

vivida no passado e superou todas as “normas” sociais as quais condenam relacionamentos homo, assim, se colocou como sujeito e dono de seu próprio caminho.

Ao entrar na casa, o marinheiro declara: “Abraça tua loucura, antes que seja tarde demais” (ABREU, 1983, p. 76). Por meio dessa afirmação, observamos que o marinheiro incentiva o outro a esquecer as regras socialmente impostas e viver o relacionamento, pois, no contexto, “Abraça tua loucura” (ABREU, 1983, p. 76) significa que ele tem de lutar pelos seus sentimentos homoafetivos, o que é visto como “loucura” pelo ângulo dos que estão no centro: os heterossexuais. Vemos a declaração até como uma ironia em relação às definições que a classe dominante possui dos homossexuais.

Essa frase provocativa continua a ser reproduzida pelo marinheiro no decorrer do encontro, entretanto, o protagonista, que já havia vencido diversos obstáculos nessas suas últimas atitudes, começa a refletir e volta a sentir medo da sociedade e fraqueza para enfrentá-la: “Para olhá-lo, também eu precisava de certa loucura” (ABREU, 1983, p. 76), então ele não entrega seu corpo aos desejos homoafetivos, pois sabe que isso é visto como “loucura” pela classe dominante; e ainda reforça a negação pelo relacionamento: “Eu não estava distraído nem tinha disfarce algum quando ele me olhou. Ele não tinha nenhum disfarce quando eu o olhei. Mas não devia me permitir escorregar naquele mergulho de peixes quem sabe vorazes [...]” (ABREU, 1983, p. 76).

Após essas palavras, observamos que o protagonista não se permite viver a homoafetividade por possuir cicatrizes, estigmas provocados pela discriminação social que o impede de deixar o coração, os sentimentos, desejos, o corpo falar mais alto.

Eles continuaram conversando, mas o protagonista já mentalizara a impossibilidade do relacionamento acontecer e passou definir a ele e ao marinheiro como sobreviventes em uma sociedade injusta e desigual, a qual ele não enfrentou:

[...] para usar minha própria linguagem, essa de gente que vive amontoada entre outras gentes, mesmo quando se retira, porque a vida incha lá fora, invadindo as janelas fechadas, sobreviventes de uma série descolorida de fracassos iguais, e mesmas tentativas, idênticas queixas, esperas inúteis, mágoas inconfessáveis de tão miúdas (ABREU, 1983, p. 81).

Então, vemos que esse corpo ainda sofre, pois, o problema não é só viver ou não um relacionamento, o problema é que esse corpo estigmatizado e marcado pelo rótulo da “anormalidade” será por muito tempo rejeitado e socialmente excluído e por não suportar a rejeição, diz não a homoafetividade e se isola novamente: “[...] eu apenas pretendia pintar a

segunda vidraça de baixo para cima, para que os vizinhos não conseguissem espiar a minha vida” (ABREU, 1983, p. 83).

Em diversos momentos, o protagonista continua evitando a homoafetividade. Por exemplo, quando ele comenta que gostaria de dizer ao marinheiro que prefere viver afastado, para que a Roda rodasse longe, de forma que ele não se envolveria nas voltas vertiginosas (ABREU, 1983, p. 83). Assim, fica claro que ele prefere viver afastado da *gay life*.

Entretanto, mesmo se mostrando resistente ao envolvimento homoerótico, o protagonista reconhece seus desejos para si: “Quis senti-lo assim, macio, assassino, penetrante, agudo e suculento [...]” (ABREU, 1983, p. 87) e no momento da despedida, o marinheiro o abraça e ele pede para que ele fique, mas, logo depois volta atrás: “Mas não o suportaria, acrescentei a seguir” (ABREU, 1983, p. 88).

Com a partida do marinheiro, o protagonista volta a se objetificar: “Eu era uma coisa pequena, rastejante, sem Deus, caminhando no escuro lamacento [...]” (ABREU, 1983, p. 89), retornando assim, ao seu sofrimento e a solidão. Porém, o vazio volta de forma mais acentuada: “A casa inteira está deserta. A casa inteira agora é igual ao segundo quarto” (ABREU, 1983, p. 96), portanto, a dor tomou conta de tudo, da casa, do segundo quarto, da vida dele. E endurecido pela dor, ele se define como não portador de sentimentos (ABREU, 1983, p. 97), revelando assim, um corpo calejado e desiludido com a vida. Afinal, em uma sociedade machista e preconceituosa, a vida homoafetiva se torna praticamente impossível de ser satisfatória.

E é como um objeto sem valor e sem destino que ele chega ao fim: “Não choro. Não penso nada. Sou só um corpo sentado no chão de um pátio” (ABREU, 1983, p. 97). Esse corpo revoltado e sofrido coloca fogo em todos os objetos de sua casa e abandona a casa e a vida.

Conclusão

Após essa análise, inferimos que o protagonista do conto em questão tem suas atitudes ora guiadas pela heteronormatividade e ora pelos seus sentimentos homoafetivos. Esses dois extremos o guiam para uma vida conflituosa: em momentos rejeita o companheiro (o marinheiro), em outros quer correr atrás desse amor perdido e ainda há passagens que ele problematiza sua identidade e se objetifica.

Portanto, concluimos que a sociedade em harmonia com a ideologia machista influencia muito a vida íntima dos homossexuais, castigando-os e colocando-os à margem,

como pessoas “anormais” e “indignas” de sentirem e receber afeto, algo injusto com essa minoria de gênero na qual muitos somente desejam viver ao lado do amado(a).

De acordo com o comportamento do protagonista deste conto, observamos também que os valores impostos pelo machismo no âmbito social suscitam nos amantes do mesmo sexo o medo de viver um relacionamento amoroso e de se exporem à sociedade, pois são estigmatizados como pessoas “errantes”.

Abstract: In the last decades of 1980, the queer theory arose in the United States, whose main icon is the thinker Michel Foucault. The queer studies raise questions about how the sexuality and the desire, especially homosexual, establish themselves in social relations. By the influence of this new theory and also of Cultural Studies, it became possible to interpret a literary narrative under the homoaffectivity view. According to this theoretical context, we see in the short story *O marinheiro*, of Caio Fernando Abreu, the presence of mutual feelings between the two protagonists. Thus, we will examine how the bodies of the characters behave according to the homosexual desire and how the protagonist recognizes his identity. Moreover, we will relate these homoerotic features with the view of the dominant and patriarchal society. As a result, we expect that the hegemonic ideology, built on sexist values and heterosexual "laws", interfere in the life of the homosexuals until generate inner troubles and it also reinforce fearful attitudes in the face of society, and it also inspire them the fear of falling in love with an equal, after all, this gender minority is situated on the other side, as “wrong” and “abnormal” people.

Keywords: Queer theory. Literature. Homoaffectivity.

Referências

ABREU, Caio Fernando. *Triângulo das águas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

BESSA, Marcelo Secron. *Melhores contos*: Caio Fernando Abreu. São Paulo: Global, 2006.

DIP, Paula. Para sempre teu, Caio F. 2009. In: NETO, José Mariano. Os afetos masculinos em Caio Fernando Abreu In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL FAZENDO GÊNERO, 9., 2010, Florianópolis. *Anais eletrônicos do Fazendo Gênero 9: diásporas, diversidades, deslocamentos*. Florianópolis, UFSC, 2010. Disponível em: <<http://www.fazendogenero.ufsc.br/site/anaisfg9>>. Acesso em: 03 abr. 2010.

FOUCAULT, Michel. *Um diálogo sobre os prazeres do sexo*. São Paulo: Landy, 2000. BARRETO, Jorge Lima; CUPERTINO, Cristina Guimarães (Trad.).

_____. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. 10. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1988. ALBUQUERQUE, M. T. da Costa; ALBUQUERQUE, J. A. Guilhon.

_____. *História da sexualidade II: o uso dos prazeres*. 6. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1984. ALBUQUERQUE, M. T. da Costa; ALBUQUERQUE, J. A. Guilhon.

_____. *História da sexualidade III: o cuidado de si*. 4 ed. Rio de Janeiro: Graal, 1985. ALBUQUERQUE, M. T. da Costa; ALBUQUERQUE, J. A. Guilhon.

MISKOLCI, Richard. A teoria queer e a sociologia: o desafio de uma analítica da normatização. *Sociologias*, Porto Alegre, v. 11, n. 21, p. 150-182, jan. 2009.

THOMÉ, Ricardo. *Eros proibido: as ideologias em torno da questão homoerótica na literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Razão Cultural Editora, 2009.

WOLHEYS, Julian et al. *Key Concepts in literary theory*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006.

Um olhar sobre o romance malandro

Luciane Figueiredo Pokulat*

Resumo: Este texto é o resumo da dissertação de mestrado, na qual se investigou sobre a dinâmica das relações sociais na cultura brasileira, centrando-se na figura do malandro tomado como símbolo da identidade cultural brasileira. Objetivou-se investigar as características do tipo, bem como suas manifestações em personagens da literatura nacional. A análise deu-se em um *corpus* formado por três narrativas da Literatura Brasileira, produzidas em três contextos sócio-históricos diferentes. *Memórias de um sargento de milícias*, *Macunaíma*, *o herói sem nenhum caráter* e *Confissões de Ralfo uma autobiografia imaginária* foram as narrativas selecionadas para a investigação acerca das características de obras classificadas como romance malandro. O foco do estudo deu-se em torno dos personagens centrais dessas narrativas – Leonardo, Macunaíma e Ralfo – verificando semelhanças entre eles e quais as características dos personagens que os aproximam do tipo malandro. O estudo foi embasado nas teorias do antropólogo brasileiro Roberto DaMatta, no conceito de homem cordial de Sérgio Buarque de Holanda, na teoria da carnavalização literária de Mikhail Bakhtin e na dialética da malandragem instaurada por Antonio Candido.

Palavras-chave: Carnaval. Literatura carnavalizada. Identidade cultural. Romance malandro.

Devido à histórica mistura de raças, falar em identidade cultural brasileira é falar de pluralidade e diversidade. Para o antropólogo Roberto DaMatta (1984) o processo de construção de identidades se dá por meio das experiências vitais, das experiências acidentais, mas também depende de afirmativas e de negativas diante de certas questões como por exemplo o que a sociedade pensa sobre leis, família, casamento, sexualidade, dinheiro, poder político, religião, artes, comida e prazer em geral. Essa lista é decisiva na formação da identidade de um povo e ao investigarmos os padrões culturais brasileiros verificamos que o Brasil é um país dialético, ou seja, é o país das relações que se mostra pela fusão das raças, pela tradicional mistura do feijão com arroz, pela mistura nas religiões, etc. Roberto DaMatta criou uma metáfora bastante ilustrativa para o entendimento da construção da identidade brasileira. Para ele o Estado está para o Deus Pai – intocável na sua onipotência e terrível no seu poder – assim como o Governo está para Deus Filho que, por ser humano, está sujeito a sofrimento e engano. O Estado é anônimo e invisível enquanto o Governo tem nome, rosto, características físicas e morais; o Estado tudo pode, ao passo que o Governo é restrito às limitações humanas; se para o Estado existem as regras, a lei, para o Governo é possível “dar um jeito” em tais normas.

Isso causa um sentimento de indecisão para a sociedade, a qual possui determinadas leis para serem cumpridas, no entanto, muitas vezes as mesmas são incompatíveis entre si, ou desnecessárias, ou impossíveis de serem fiscalizadas, enfim, por inúmeras razões, as regras

* Mestre em Letras pelo PPG URI/FW. Professora de Língua Portuguesa e Literatura no Colégio Agrícola de Frederico Westphalen da Universidade Federal de Santa Maria- CAFW/UFSM.

estabelecidas para e pela sociedade brasileira não funcionam. Um aspecto que caracteriza essa sociedade é o fato de que muitas vezes nossas instituições adotam um modelo jurídico oriundo da França, Inglaterra ou EUA, desconsiderando que os modelos adotados vigoram brasileiros e não franceses, ingleses ou norte-americanos. Ademais existem ainda determinadas normas ou regras informais, ou seja, há aqueles códigos que regem perfeitamente aspectos da sociedade brasileira, mas não são legalizados, como acontece, por exemplo, com o jogo do bicho. A característica híbrida dessa sociedade denuncia a falta de regra, do acordo e, em decorrência disto, cada um se baseia nas suas razões coletivas e pessoais para agir, ou seja, cada um se dá o direito de não escolher, deixando as decisões para o Estado. Dessa forma, a vida coletiva passa a ser de responsabilidade do estado por meio dos atos jurídicos e políticos, como se a sociedade com seus hábitos, suas crenças, seus valores, suas relações e sua força não tivessem nenhuma responsabilidade na construção de uma Nação organizada e justa.

Outro ponto destacado por Roberto DaMata (2004), é em relação ao tempo e ao espaço, quando o antropólogo afirma que a Casa, a Rua, e o Outro Mundo formam os espaços básicos para a compreensão da sociabilidade brasileira. Todas as sociedades modernas se organizam nos espaços da Casa e Rua, sendo governadas tanto no espaço público – a Rua – como no espaço privado – a Casa – pelas mesmas normas. No Brasil, entretanto, isto acontece de forma diferente, pois as leis que governam a Rua (o espaço público) não têm o poder de governar a Casa (o espaço privado), assim como em muitas ocasiões as normas vigentes na Casa são extensivas ao espaço público. Na Casa existem os favores, os presentes, o carinho familiar, a acomodação dos desejos de todos os membros da família. A familiaridade com a Casa faz com que a pessoa deseje ser tratada no espaço público com as mesmas regras de convívio do universo da Casa e da família. É daí que vem a expressão “Você sabe com quem está falando” numa clara demonstração de que as pessoas não são iguais e não estão todas sujeitas à lei universal e sim a situações especiais. Mas se a Casa é o local da harmonia e da satisfação dos desejos, a Rua é o local do trabalho, do Estado, das leis, das surpresas, da tentação e do lazer. A Rua é o local por onde transita o povo para a luta do dia-a-dia, onde o tempo é medido, onde não há amor, consideração, respeito ou amizade. Na teoria de DaMatta, na sociedade brasileira, há um perfeito equilíbrio entre Casa e Rua, pois o que é negado em casa, como a impessoalidade, a igualdade e o trabalho, obtém-se na Rua. Em Casa há uma hierarquia – pai, filhos e dona da casa – enquanto na Rua há a igualdade de todos perante as leis, os sinais de trânsito e a ordem. O terceiro espaço - o Outro Mundo – seria aquele local

onde não haveria sofrimento, poder, miséria e sobretudo impessoalidades e anonimatos desumanos. Nesse espaço todos seriam considerados como pessoas, as leis seriam universais e válidas para todos. O valor das pessoas não seria dado pela educação, pelo dinheiro, pelos títulos, pela idade ou pelo sexo, mas pela fé e a sinceridade de cada um e de todos. Esses três espaços são determinantes na formação da identidade cultural brasileira.

Nesse sentido, DaMatta criou a teoria do triângulo ritual onde distribui os ritos da ordem, da desordem e os cerimoniais neutros das religiões nos espaços da casa, rua e outro mundo. E, como a sociedade brasileira é mestre em transições equilibradas e em conciliações, estabeleceu-se no Brasil a lógica relacional, cuja principal característica é a capacidade de inventar pontes e formas de passagens entre esses espaços estabelecendo as relações. Como esses espaços são segregados e afastados uns dos outros, as festas são momentos importantes para a sociedade brasileira, pois por meio delas se pode relacionar os espaços reunindo-os para a vivência da totalidade. Assim, o carnaval – a festa da inversão – encontra nessa sociedade relacional um espaço ideal para manifestar-se.

Outra importante aspecto levantado por DaMatta é que o brasileiro vive um dilema que é a oscilação entre duas unidades sociais distintas: o indivíduo – o sujeito das leis universais e igualitárias que modernizam a sociedade – e a pessoa – o sujeito das relações sociais que conduzem as dimensões hierarquizadas do sistema. Assim, o brasileiro não sabe como proceder ante as regras criadas para todos os indivíduos representadas pela Rua - o público – pois fora criado na Casa – o privado, o espaço da satisfação e das vontades da pessoa. Como o brasileiro tem dificuldade em saber se é indivíduo ou pessoa, quando é indivíduo ou pessoa, surge um espaço nebuloso, o qual se torna propício para o desenvolvimento do jeito malandro de ser. Talvez seja difícil para nós brasileiros que vivemos esse dilema entendê-lo sem a explicação do antropólogo:

Nos Estados Unidos, na França e na Inglaterra, somente para citar três bons exemplos, as regras ou são obedecidas ou não existem. Nessas sociedades, não há nenhum prazer em escrever normas que aviltam o bom senso e as práticas sociais estabelecidas, abrindo caminhos para a corrupção burocrática e ampliando a desconfiança no poder público. Em face da expectativa de coerência entre a regra jurídica e as práticas da vida diária, o inglês, o francês e o norte-americano param diante de uma placa de trânsito que diz “parar” o que - para nós - parece um absurdo mágico. Ficamos sempre confundidos e fascinados com a chamada disciplina existente nesses países. (DAMATTA, 2004, p. 46).

O que deveria ser uma lógica, em qualquer sociedade organizada, acaba sendo motivo de admiração para o brasileiro. O Brasil é um país que deseja ser moderno e caminha para isso. Porém, a relação do povo dessa nação com as normas e as leis ainda é um tanto

nebulosa, pois frente a um limite estabelecido via de regra, o brasileiro adota um comportamento no ‘entremeio’ do ‘pode e não-pode’ da lei. Entendendo melhor: existe um padrão genuinamente brasileiro que se constitui em arranjar-se por meio dos furos da lei, originando os famosos ‘jeitinhos’.

Para Roberto DaMatta (1997) o universo carnavalesco é um espaço onde os múltiplos da realidade brasileira acontecem. É onde a dialética ORDEM x DESORDEM formaliza alguns aspectos da formação da sociedade brasileira. O antropólogo explica ainda que é no ritual, em especial os coletivos, que a sociedade manifesta-se autenticamente. O universo do carnaval é um espaço e um tempo diferente do cotidiano e possui suas próprias regras, as quais organizam uma nova lógica. A oposição espacial Casa x Rua possui determinadas regras e convenções para o espaço da CASA e outras para a RUA. O ritual carnavalesco, entretanto, é um tempo onde casa e rua se encontram em um espaço especial, já que a festa possui vários aspectos da ordem pública – desfiles, grupos formais – e, ao mesmo tempo, permite ações e gestos que teoricamente só seriam realizados em casa. No carnaval, portanto, a mistura e a confusão das regras de hierarquia são permitidas com a fusão dos dois espaços em um só, onde ações típicas de cada um deles acontecem com naturalidade representando a síntese da Casa e da Rua.

O fenômeno do carnaval na sua forma sincrética de espetáculo de caráter ritual e festivo tem se constituído num dos problemas mais complexos e interessantes da história da cultura, ultrapassando as fronteiras das festas e dos ritos para adentrar em outras esferas inclusive na literatura. Em *Problemas da Poética de Dostoiévski* (2003), Mikhail Bakhtin, na década de 60, veiculou o carnaval com a arte literária, apresentando a teoria da literatura carnavalizada. Para ele a carnavalização da literatura é a transposição do espírito carnavalesco para a arte, onde se constrói uma pluralidade intencional de estilos e vozes, mistura-se o sublime e o vulgar, intercala-se gêneros (cartas, manuscritos, paródias de gêneros elevados, etc.), provocando uma mescla de dialetos, jargões, vozes, estilos. A literatura carnavalizada é ambivalente, pois nela não há a denúncia negativa de caráter moral ou sociopolítico que opera apenas no plano da negação. Para ser carnavalizada, a obra precisa ser marcada pelo riso, que dissacraliza e relativiza as coisas sérias, as verdades estabelecidas. Para Bakhtin, o carnaval estabelece nas sociedades hierarquizadas um *continuum* marcado pelo diálogo e pela comunicação explosiva, sensual e concreta de todas as categorias e grupos sociais. As distâncias são eliminadas porque o mundo está de cabeça para baixo e a sociedade perde temporariamente os seus centros regulares de poder e hierarquização. É nesse ponto que o

antropólogo aproxima sua tese à teoria de Bakhtin acrescentando que o que se descobre no modelo da carnavalização é a possibilidade do diálogo entre as categorias divergentes, rigidamente subordinadas pelas hierarquias no mundo diário. E como dialogar é relacionar, quanto mais distantes estiverem as categorias entre si, mais espaços ambíguos e possibilidades relacionais surgirão. Arremata o antropólogo: “Em outras palavras, carnavalizar é formar triângulos, é relacionar pessoas, categorias e ações sociais que normalmente estariam soterradas sob o peso da moralidade sustentada pelo estado” (DAMATTA, 1997, p. 110).

Memórias de um Sargento de Milícias (2005), de Manuel Antonio de Almeida, publicado inicialmente em folhetins, em 1852-53, é o primeiro romance da literatura brasileira a focalizar as camadas populares com cenas reais em que a narrativa escapa da visão romântica. O autor alia bom humor e realismo e apresenta personagens não idealizados, retratando com objetividade os costumes e hábitos do grupo social mais popular do Rio de Janeiro. Leonardo, fruto de uma pisadela e um beliscão, o protagonista da obra é apresentado como traquinas, o que o aproxima mais do anti-herói e lembra as peripécias de heróis do tipo picaresco. Em 1970, Antonio Candido propõe uma interpretação das *Memórias* redefinindo a maneira como o romance era tomado até então e, ao instaurar a *Dialética da Malandragem* o crítico acaba descobrindo e identificando uma nova linha de força teórico-literária brasileira: o romance malandro. Ou seja, Manuel Antonio de Almeida, ao criar Leonardo, estaria criando o primeiro personagem malandro da literatura nacional. Além disso, para A. Candido a eficiência e a durabilidade com que a obra atua na imaginação do leitor, perpassando os tempos, deve-se à sua natureza popular. A narrativa que se passa no início do século XIX – no tempo do rei – só teve o devido reconhecimento, entretanto, depois do Modernismo. A crítica afirma inclusive que as *Memórias* de Almeida teriam sido a semente de *Macunaíma* de Mário de Andrade e, portanto, Leonardo teria sido o malandro responsável por antecipar a figura de Macunaíma, conhecido pelo público em 1928.

O livro *Macunaíma* do modernista Mário de Andrade com o subtítulo “o herói sem nenhum caráter” é uma obra classificada pelo próprio autor como uma rapsódia - termo retirado da música que se refere a uma variedade de motivos populares ligados entre si, por uma afinidade sonora. Em *Macunaíma*, Mário de Andrade combinou assuntos variados, temas heterogêneos, gêneros diversos e estilos diferenciados. O autor reuniu motivos populares de acordo com afinidades entre eles, montando uma espécie de colcha de retalhos, misturando os aspectos folclóricos, populares e culturais do Brasil. A obra foi classificada como rapsódia por constituir-se de uma colagem intencionalmente confusa de inúmeras fontes culturais que tenta

estabelecer ‘um falar brasileiro e fazer uma leitura crítica do país’. O “herói da nossa gente” passa a ser o símbolo/modelo de uma nacionalidade. Ele é tomado como o herói sem nenhum caráter e revela uma amoralidade (diferente de imoralidade), um modo de agir e pensar de um povo em formação, cuja identidade é um misto da cultura selvagem, colonial e moderna que coexistem com o linguajar que aproxima a língua escrita da falada e valoriza o uso do português coloquial com suas rupturas gramaticais. O fio condutor da obra é a perda e a busca da muiraquitã - uma pedra da cor verde que Cida a Mãe do Mato tira do colar e antes de subir para o céu doa para Macunaíma como lembrança dos dias de plenitude erótica que passaram juntos. Essa busca metaforiza na rapsódia andradiana a busca da identidade perdida, pois a pedra é o símbolo da iniciação à vida. Para Gilda de Mello e Souza a constante busca da pedra se dá por um herói extremamente carnalizado, pois a trajetória do nosso herói nacional “é uma sucessão de atos fortuitos (sem projeto) surgidos ao acaso e visando muitas vezes dois alvos opostos.” (1979, p. 92). Para a autora, Macunaíma representa “o ponto extremo de um conflito, cuja ação se projeta em dois planos simultâneos, não mais de amor e da guerra, mas da atração da Europa e da fidelidade ao Brasil.” (1979, p. 92-93). Por outro lado, *Macunaíma* é tomado por Robson Pereira Gonçalves (1982) como a representação do herói genuinamente nacional que é o malandro, sendo que este seria o símbolo carnalizado do brasileiro. Assim, por meio da sátira social de Mário de Andrade, o personagem passa a ser um símbolo da cultura brasileira e o grande mediador entre os polos ORDEM x DESORDEM da esfera social brasileira.

De 1970 em diante, o Brasil configurou-se como uma nação capitalista e moderna. O milagre econômico provocou um espetacular crescimento das cidades, atraindo milhões de trabalhadores rurais à vida urbana. A sociedade patriarcal/agrária predominante no Brasil dá lugar a novos comportamentos e novas expectativas, todas relacionadas a princípios urbanos e capitalistas. Isso tudo, somado às transformações culturais iniciadas no ano de 1968, provocou modificações no paradigma dos valores humanos. A partir de então o individualismo, a busca da felicidade pessoal a qualquer custo (tanto nos aspectos emocionais como sexuais), o culto ao dinheiro e o consumismo passam a ser os pilares da sociedade brasileira. Com tantas transformações, o mundo se desorganiza, as pessoas ficam desorientadas, não conseguem entender a si mesmas e tampouco reorganizar e entender o mundo à sua volta. Esse novo contexto, o regime de violência da época e a censura imposta pelo regime militar atuaram de modo significativo na produção dos escritores da década de 70. A censura proibia a imprensa de noticiar os aspectos negativos do país, por isso o texto memorialista – biográfico ou

autobiográfico - e o romance-reportagem acabam sendo alternativas de expressão literária. No entanto alguns escritores da década de 70 procuram uma nova possibilidade estética e criam estruturas narrativas capazes de retratar o estado social fragmentado e ao mesmo tempo atacar, mesmo que indiretamente, o regime imposto. Surgem, então, as técnicas da alegoria e da fragmentação, as quais procuram refletir o desespero social e ao mesmo tempo driblar a censura. Assim, no auge dos romances de memórias, Sérgio Sant'Anna publica um romance de ruptura, totalmente carnavalizado intitulado *Confissões de Ralfo uma autobiografia imaginária*.

Ralfo, como Macunaíma e Leonardo, é um personagem da literatura brasileira que também traduz a relativização do texto literário com a dramatização do rito popular. Através de Ralfo constatamos a permanência da figura do malandro na sociedade brasileira, uma sociedade que independente de contexto histórico, político ou social, parece estar sempre de braços abertos para receber um novo malandro, essa figura tão bem adaptada nessa sociedade. Várias são as facetas que unem Ralfo, Macunaíma e Leonardo: do modo de vestir ao modo de se portar; da maneira de resolver os problemas às formas de encarar a sobrevivência; de como encaram o amor e as amizades às formas como se relacionam com a lei e de como a narrativa se desenrola.

O estereótipo do malandro brasileiro surgiu na primeira metade do século XX. Envoltos, inicialmente, por um certo romantismo, esse ícone surge como uma figura essencialmente urbana. O malandro não vê o trabalho como uma forma confiável de ganhar a vida, escolhendo, portanto, outros caminhos para a sua sobrevivência como os pequenos golpes. Ele é boêmio, apreciador de roda de samba, é sensível, sentimental, galante e cavalheiro e configura-se como um bom amante. Ele se constitui em um personagem múltiplo: não é um trabalhador bem comportado, mas também não é o ladrão, o marginal; não pertence ao mundo da ordem, nem ao mundo da desordem; é visto como um ser esperto, porém, se escorregar pode cair na marginalidade. Para Roberto DaMatta no mundo da malandragem o que conta é a voz, o sentimento e a improvisação, sendo que para o sucesso da malandragem é necessário carisma, destreza, lábia, sutileza ou quaisquer outros recursos que possibilitem a manipulação de pessoas no sentido de obter destas o que se deseja. O malandro repele a argumentação lógica e a honestidade pois, para ele, essas qualidades pessoais são incapazes de produzirem resultados rápidos e satisfatórios.

O crítico Antonio Candido consagra Leonardo como o primeiro malandro da ficção brasileira. Eneida Maria de Souza afirma que Macunaíma ostenta, ao longo dos anos, a

imagem do malandro tupiniquim, da astúcia mesclada à ingenuidade, da preguiça como resposta ao modernizante apelo da civilização do trabalho. Robson Pereira Gonçalves vê em Macunaíma o arquétipo do malandro, por ser um herói cômico/trágico que representa os anseios e as dificuldades da brasilidade. Esse estudo trata de incluir ao lado de Leonardo e Macunaíma – personagens já consagrados pela crítica literária – o Ralfo, personagem surgido na década de 70, que transita livremente por espaços aparentemente absurdos, em uma narrativa aparentemente sem nexos e apresenta – no nosso entendimento - características de um típico malandro brasileiro. Na intenção de entender quem é o malandro e quais as características necessárias ao personagem para que seja tomado como tal far-se-á um movimento ao contrário, investigando as características de um herói clássico. Gilda de Mello e Souza arrolou as qualidades de um herói típico das novelas de cavalaria e, segundo ela, este herói se caracteriza em síntese pelas seguintes qualidades: nobreza, coragem, lealdade, verdade, justiça e desprendimento. Ele pertence ao ápice da hierarquia aristocrática; enfrenta as provas com coragem e determinação; é um personagem simpático sempre em busca da aventura, mas sempre lutando lealmente; não aceita a mentira; posta-se em defesa dos mais fracos, ignorando qualquer proveito pessoal; na vida amorosa manifesta-se com sutileza, elegância, refinamento e gentileza, sendo que os traços ostensivos da paixão devem ser contidos pelo herói.

Leonardo, Macunaíma e Ralfo são o avesso do herói clássico. Leonardo é arruaceiro, individualista, safado, apegado aos confortos de qualquer tipo, sejam eles materiais, carnavais, amorosos e não trabalha. Macunaíma é exatamente a carnavalização do nobre, é a paródia do herói em todos os seus aspectos: é medroso, desleal, mentiroso, injusto, preguiçoso, ganancioso, possui impulsos sexuais incontroláveis e não trabalha. Da mesma forma Ralfo é um típico anti-herói, pois não tem identidade bem definida, desfilando pela narrativa como ladrão, conquistador, mentiroso, desleal, avesso ao trabalho, individualista, sempre preocupado com seus objetivos e vantagens pessoais e, assim como Macunaíma, não controla os impulsos sexuais. Além disso, os três personagens não pertencem nem ao mundo da ordem, nem ao mundo da desordem e transitam livremente entre os dois polos, tirando proveito de ambos. Ademais Leonardo, Macunaíma e Ralfo são incapazes de vincular-se a alguma ideia ou ideal de conduta, assumindo vários papéis numa demonstração clara da instabilidade de sua personalidade. Aventureiros e trapaceiros sujeitam-se a qualquer atividade para ganhar a vida e por isso burlam a lei, mentem, fazem armadilhas, enganam, roubam e seduzem.

Roberto DaMatta diz que para a sociedade brasileira o modelo do(s) herói(s) brasileiro(s) oscila entre a imagem deificada do malandro (que não se apega ao trabalho e consegue as coisas com o menor esforço), o renunciador ou o santo (o que abandona o trabalho neste e deste mundo e vai trabalhar para o outro, como fazem os santos e líderes religiosos) e o Caxias (que pode não ser o trabalhador, mas é o ser cumpridor de leis e que obriga os outros a trabalhar). Vê-se que a ideia do trabalho duro e honesto ou a glorificação do trabalhador não são modelos ou padrões enaltecidos por essa sociedade. Acrescente-se a isso a constatação de que o brasileiro não possui um estilo de vida coeso ou disciplinado capaz de integrar e definir sua personalidade no sistema social. Tem-se, então, um indivíduo livre, que se entrega a quaisquer ideias, gestos e formas encontradas pelo caminho, assimilando-as sem nenhuma dificuldade.

Conclui-se, portanto, que nessa sociedade com dificuldades em identificar um herói por falta de um padrão, por falta de um modelo a seguir, há o espaço para o anti-herói, nesse caso, o malandro. O malandro é, então, a paródia do herói, um herói carnavalizado, é o anti-herói que encontra no mundo carnavalesco – o mundo da inversão – o espaço ideal para movimentar-se, pois entre os ‘pode’ e ‘não-pode’ estipulados pelas leis brasileiras, há a possibilidade da junção destes, criando o ‘jeitinho’ e os espaços para os arranjos pessoais. Ora, em uma sociedade caracterizada pelo dilema brasileiro, pela mistura, pela ambiguidade, pelo homem cordial, pelo livre trânsito e aceitação entre o mundo da ordem e da desordem, é perfeitamente compreensível que o universo carnavalesco e seu principal representante – o malandro – sirvam de símbolos do modo de ser do brasileiro. E, se na sociedade brasileira prevalecem os espaços carnavalizados no sentido da mistura e da inversão de valores, das múltiplas éticas ou até mesmo da falta de ética (definida), daí a resposta de por que o malandro adapta-se tão bem a essa sociedade a ponto de ser conhecido como personagem nacional, de ser cantado em prosa e verso durante tanto tempo e dessa figura ter, inclusive, conseguido instaurar uma nova vertente na literatura brasileira: o romance malandro.

Abstract: This text is a dissertation abstract that investigated how a social dynamics in brazilian culture are processed. The research focused on the possibility malandro's character as symbol of the national identify, investigating the characteristics above the malandro as well as yours manifestations in the national characters. The analysis was in a corpus compounded of three narratives from brazilian literature, produced in three differents social history contexts. Memórias de um sargento de milícias, Macunaíma, o herói sem nenhum caráter e Confissões de Ralfo uma autobiografia imaginária are the narratives selected to the investigation about the malandro novel. The study had as object the reflection about the central characteres of the narratives - Leonardo, Macunaíma and Ralfo – checking affinities between them and the characteristics that approach them of malandro type. The study was based in the theories of the brazilian anthropologist Roberto DaMatta, in the Sérgio Buarque de Holanda's cordial man, in the theory literature's carnivalization of Mikhail Bakhtin and in the notions of the Antonio Candido's Malandragem dialectic.

Keywords: Carnival. Literature's carnivalization. Cultural identity. Malandro novel.

Referências

ALMEIDA, Manuel Antônio de. *Memórias de um sargento de milícias*. Introdução de Mário de Andrade. Edição preparada por Vadim Nikitin. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

ANDRADE, Mário de. *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. Rio de Janeiro: Agir, 2008.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

CANDIDO, Antonio. *Dialética da malandragem*. In: Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, nº. 8. São Paulo: USP, 1970.

DAMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. 6. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

_____. *A Casa & A Rua: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil*. 5.ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997

_____. *O que é o Brasil?* Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

GONÇALVES, Robson Pereira. *Macunaíma: carnaval e malandragem*. Santa Maria: Imprensa Universitária UFSM, 1982.

SANT'ANNA, Sérgio. *Confissões de Ralfo: uma autobiografia imaginária*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1995.

SOUZA, Eneida Maria de. *A pedra do discurso*. 2. ed. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

SOUZA, Gilda de Mello. *O Tupi e o Alaúde: uma interpretação de Macunaíma*. São Paulo: Duas Cidades, 1979.

Taunay e Alencar no Acervo Literário Arno Philipp

Miquela Piaia*

Resumo: O presente artigo é um relato da organização do Acervo Literário Arno Philipp (ALAPH), com a descrição dos itens acervados, onde pretende-se chegar à história da literatura, mais precisamente, ao esclarecimento da presença dos romances de José de Alencar e Visconde de Taunay na comunidade teuto-brasileira da cidade de Panambi (RS). Para o desenvolvimento prático-analítico dos trabalhos, privilegio o *Manual de Organização do Acervo Literário de Erico Veríssimo*, de autoria da professora Maria da Glória Bordini (1995). Embasada nessa publicação, o material legado pelo Sr. Arno Philipp, foi classificado e disposto em suportes adequados. Devidamente catalogados os 228 itens do acervo já estão disponíveis a demais pesquisadores. O ALAPH poderá despertar novas pesquisas, que outros estudiosos se animem a empreender, sobre o tradutor, sua obra, a época em que viveu, seus contatos, suas leituras etc. O trabalho com acervos literários dá acesso a uma gama de informações, permitindo renovar nossos olhares ao fato literário, à história, à história literária, à leitura, à produção, à recepção de autores e obras, enfim, à literatura enquanto sistema e vida, nunca desvinculada dos processos culturais.

Palavras-chave: Arno Philipp. Colônia Neu-Württemberg. Taunay. Alencar. Literatura Brasileira.

1 Taunay e Alencar no Acervo Literário Arno Philipp

1.1 ALAPH: relato da organização de um acervo

No Brasil, o trabalho pioneiro de Maria da Glória Bordini com o material do Acervo Literário Erico Verissimo (ALEV) mostra-se de grande relevância à memória cultural e literária do país. Nesse contexto, a prática acervística nacional revela-se sólida por meio da obra do escritor modernista Mário de Andrade, reunida no IEB/USP, assim como através do projeto “Temático Monteiro Lobato (1882-1948) e Outros Modernismos Brasileiros”, desenvolvido pela UNICAMP. No ano de 1995, a destacada professora lança, na série *Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS*, o *Manual de Organização do Acervo Literário de Erico Verissimo*.

Esse trabalho “estabelece as diretrizes a serem observadas na coleta, acondicionamento, arquivamento e catalogação” (BORDINI, 2003, p. 133) do acervo do escritor gaúcho e também dos demais acervos do então Centro de Pesquisas Literárias daquela universidade. Tal sistema pressupõe 15 arquivos documentais, os quais são divididos conforme suas características e dispostos em classes. “Esses arquivos, em combinações múltiplas, conforme o interesse teórico, crítico ou histórico do pesquisador, possibilitam relacionar aspectos intrínsecos e extrínsecos do texto literário a partir de evidências físicas (Ibid., p. 133).

* Mestre em Letras, área de concentração Literatura pela Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões – URI. Professora de Língua Inglesa.

Em cada classe, encontram-se materiais para pesquisadores de estudos genéticos, de edições críticas, dados biográficos e históricos, estudos de recepção das obras e do autor etc., demonstrando uma gama de possibilidades de utilização. São os seguintes os arquivos documentais possíveis, estabelecidos pelo referido manual: 1. Originais; 2. Correspondência; 3. Publicações na Imprensa; 4. Esboços e Notas; 5. Ilustrações; 6. Documentos Audiovisuais; 7. *Memorabilia*; 8. Comprovações de Edições; 9. Comprovações de Crítica; 10. Comprovações de Adaptações; 11. Objetos de Arte; 12. História Editorial; 13. Biblioteca; 14. Vida e 15. Obra.

Essa sistemática oferece base à organização do Acervo Literário Arno Philipp (ALAPH). Os documentos legados pela família Philipp, especialmente por Arno Philipp¹, trazem ao presente diversos rastros da literatura brasileira, que viabilizam a compreensão da história literária ou confirmam recentes estudos a seu respeito. Tais indícios demonstram que cada narrativa, cada texto, detém elementos incontroláveis, tornando-se possível ler a história pelo avesso, contra as intenções de quem produziu os documentos e daqueles que os organizaram como documentação histórica.

Ocorre que o material coletado para formar o ALAPH, em grande parte, abrigava-se no Museu e Arquivo Histórico da cidade de Panambi. Havia considerável número de livros, dedicados ao Sr. Arno Philipp pelos próprios escritores ou por seus filhos; originais e cópias de artigos por ele escritos, publicados em periódicos rio-grandenses ou alemães; fotocópias, fotografias, muitos recortes de jornais com dados acerca de sua vida e diversas correspondências. A vasta documentação se espalhava em prateleiras e em caixas de papel, sendo que alguns itens se encontravam em péssimo estado.

Por isso, em visita ao município de Panambi, a coordenação do Mestrado em Literatura da URI, campus Frederico Westphalen, entra em contato com o Sr. Armin Philipp. Esse manifesta grande satisfação ao saber da pesquisa que resgatará a memória de sua família e disponibiliza os documentos que ainda estão em sua posse, na maioria, correspondências. O neto de Arno Philipp também cede à Universidade um exemplar do livro *Inocência*, de Alfredo D'Escagnolle Taunay (o Visconde de Taunay), publicado na Alemanha e traduzido ao alemão pelo avô daquele cidadão panambiense.

Desde o encontro com tais vestígios, passo a organizá-los, para que sejam preservados, dando suporte à presente investigação e a outras que ainda possam ser realizadas. Assim,

¹ Arno Philipp (1870-1930). Tenente-coronel da Brigada Militar do Estado do Rio Grande do Sul e deputado estadual, atuou também como professor normalista, tradutor, escritor e crítico musical.

passo a selecionar o material destinado a compor o Acervo Literário Arno Philipp cujo catálogo, até o momento, registra um total de 228 itens. O *Manual de Organização do Acervo Literário Erico Verissimo*, eleito como guia operacional desta pesquisa, fundamentalmente, quanto à orientação metodológica do acervo ora sistematizado, abrange 15 classes documentais, conforme já visto anteriormente.

Dessas classes previstas no manual em destaque, sete compõem o ALAPH, sendo elas: 02, Correspondências; 03, Publicações na Imprensa; 04, Esboços e Notas; 06, Audiovisual; 07, *Memorabilia*; 13, Biblioteca; 14, Vida e 15, Obra. O material acervado distribui-se, em caráter provisório, entre o Museu e Arquivo Histórico de Panambi e as dependências do Programa de Pós-Graduação em Letras – Mestrado em Literatura – da Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões, campus Frederico Westphalen (RS).

Com seu correspondente número de registro no catálogo geral, aposto a lápis sobre papel ofício, tamanho A4, de baixa alcalinidade, que o envolve, cada item está disposto por classe e categoria. Nas caixas de papelão duro que acondicionam os documentos, constam as siglas: MAHP, para indicar aquelas depositadas no Museu; URI-FW, para as que se encontram na Universidade. Há duas caixas para cada classe, com exceção de: *Memorabilia* e Biblioteca. No Museu, temos as caixas catalogadas como 02.1, 03.1, 06.1, 13.1, 14.1 e 15.1; na URI-FW, as caixas de número 02.2, 03.2, 06.2, 07.1, 14.2 e 15.2.

A classe 02 do ALAPH está composta por 50 correspondências, divididas nas categorias 2a – enviadas por Arno Philipp; 02b – recebidas por ele; 02c – enviadas por seus familiares, a seu respeito; 02d – recebidas por seus familiares e igualmente a seu respeito; 2e – trocadas por terceiros, acerca do mesmo sujeito. A classe 03, Publicações na Imprensa, compreende 22 itens, divididos nas categorias: 03a – de autoria de Arno Philipp, em português; 03b – também de sua autoria, em língua estrangeira; 03c – sobre esse tradutor, em português; 03d – igualmente a seu respeito, em língua estrangeira.

A classe 04, Esboços e Notas, está composta por 97 itens da categoria 04e – Esboços e notas datilografados/manuscritos em fichas colecionadas em pastas. Ainda, a classe 06, Audiovisual, vem a contar com sete itens, subdivididos nas categorias 06a – fotografias do intelectual e 06 b – fotografias a ele relacionadas. A classe 07, *Memorabilia*, registra um item da categoria 07b – honorárias.

Por sua vez, a classe 13, Biblioteca, forma-se por 28 itens, distribuídos entre as categorias 13a – volumes com vestígios de Arno Philipp; 13b – volumes a ele oferecidos, com dedicatória, 13 c – volumes não marcados; 13 d – volumes com marcas de outros. Já a Classe

14, Vida, compõe-se de 19 itens, divididos nas categorias 14c – comprovantes de atividades profissionais e 13f – estudos biográficos acerca da personalidade em destaque. Por último, a classe 15, Obra, abrange quatro itens imateriais, das categorias, 15a – ficção e 15b – não-ficção, que são descrições das obras, cujo suporte físico está em Comprovantes de Edição.

Ao reunir todos os itens mencionados, assim como ao catalogá-los por classe e categoria, junto-me a um circuito de rastreadores que, pelo menos, desde os caçadores pré-históricos aos registros do historiador grego Tucídides, buscavam comprovar certos fenômenos através dos vestígios por eles deixados nos mais inusitados hábitos e lugares. Adotando a trajetória metodológica de Carlo Ginzburg, reduzo a escala de observação, procurando aqueles detalhes que, conforme o historiador italiano, se convertem nos lugares onde podem estar os acontecimentos de grande relevância, lembrando que nada pode ser ignorado ou visto como insignificante.

Nesse sentido, a professora Maria da Glória Bordini (2004) ressalta a fusão do procedimento literário proposto pelo historiador italiano, como forma de superar as aparências, a banalização da realidade, através do estranhamento. Com a organização de acervos, que reúnam o central e o periférico, o não hierárquico, mas heterogêneo, seria possível pensar-se em outra proposta de escrita da história e da crítica literária. “Em hipótese, partindo-se de algum lugar qualquer, arbitrário, do acervo, seria possível iniciar uma narrativa, estabelecer uma hipótese de trabalho, cuja corroboração envolveria desdobramentos em outros lugares do acervo, reunidos por intermédio de um processo de livre associação” (p. 209-210).

Dar vida aos documentos referentes à existência pessoal e às atividades, profissionais ou de incentivo cultural, desempenhadas pelo Sr. Arno Philipp, constitui-se no principal objetivo buscado nestes anos de pesquisa. Após a morte do referido sujeito, vestígios históricos da colônia Neu-Württemberg rodaram de mão em mão, sem que uma metodologia científica fosse aplicada para resguardá-los. É nessa lacuna que se aplica o presente trabalho, visando sistematizar tais indícios. Cada item, classificado, catalogado, acondicionado e arquivado, hoje sai do esquecimento a que foi relegado e, assim, poderá sobreviver ao passar dos tempos, bem como ao silenciamento da história e da memória coletiva.

1.2 Romance Brasileiro no Museu e Arquivo Histórico de Panambi

No início desta pesquisa, o Museu e Arquivo Histórico de Panambi abriga um exemplar do romance *As Minas de Prata*, de José de Alencar, e dois exemplares de *Inocência*,

do Visconde de Taunay, traduzidos ao alemão por Arno Philipp. Passado algum tempo, não tenho mais notícia do primeiro deles, restando apenas os últimos, que estão catalogados no ALAPH sob os números 15a001-sd, 15a002-sd. O item que completa essa classe, 15a003-sd, é um outro exemplar da tradução de *Inocência*, doado pelo Sr. Armin Philipp ao Programa de Pós-Graduação em Letras, Mestrado em Literatura, da Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões, campus de Frederico Westphalen.

Desse modo, ao considerar um rastro visível – a tradução de *Inocência* feita por Arno Philipp – e outro, por enquanto, não mais visível – o trabalho que o mesmo tradutor realizou da obra literária *As Minas de Prata* – pretendo chegar ao momentaneamente invisível, ou seja, às hipóteses que tais indícios fazem surgir. A leitura dessas pistas provoca um jogo de adivinhações e deciframentos duma realidade ainda não compreendida, levando-me a indagar os motivos e objetivos das traduções dos romances em destaque à língua alemã.

Se Carlo Ginzburg lembra que um único testemunho não se configura como relevante à pesquisa histórica, preciso buscar indícios que comprovem a tradução da obra literária *As Minas de Prata*, em virtude do extravio do exemplar apto a comprová-la. Desse modo, rastreando o trabalho de tradução, muitas vezes considerado insignificante, associo-me à pesquisa dos micro-historiadores. Isso também ocorre a partir do momento em que necessito cotejar dados que esclareçam os rastros deixados no ALAPH pela operação tradutória do romance *Inocência*.

O preenchimento de tais lacunas me conduz à seleção, no catálogo do ALAPH, de classes e categorias que deponham sobre a presença da literatura brasileira na colônia Neu-Württemberg. Assim, começo por excluir a classe 04 – Esboços e Notas, já que, entre seus itens, constam anotações de Arno Philipp baseadas em material originalmente publicado pela *Deutschen Rundschau*, revista editada na Alemanha, onde exerceu grande influência como formadora de opinião, sendo lida em mais de 140 países. O material foi elaborado com especial fundamento em artigos de cunho histórico e religioso, bem como em matérias que relatam costumes e tradições de época.

Todos os itens da mesma classe Vida que tratam das relações do tradutor de *Inocência* e *As Minas de Prata* com os escritores responsáveis por esses romances, ou com seus familiares, também se encontram registrados na classe 03, Publicações na Imprensa. Por outro lado, na Classe 06 do ALAPH, Audiovisual, verificam-se indícios de uma história oculta para muitos, informando sobre o relacionamento de Arno Philipp com o escritor catarinense Visconde de Taunay e seus familiares; do mesmo modo, com a família do romancista

cearense José de Alencar. Assim, o item catalogado como 06b001-07 consiste na fotocópia de uma fotografia dos escritores Mario de Alencar e Magalhães de Azeredo no Bairro do Leme, no Rio de Janeiro, com aposição de data: julho de 1907. Quanto ao item 06b002-sd, trata-se da fotocópia de uma fotografia de Alfredo d' Escragnolle Visconde de Taunay, com informações a respeito das datas de nascimento e falecimento do escritor, em língua alemã.

Esses pormenores lançam uma luz ao passado, salvando-o da degradação, de maneira a confirmarem os rastros iniciais desta pesquisa, a qual tem prosseguimento estendendo-se à coleção de obras literárias do Acervo Literário Arno Philipp. Algumas delas foram apresentadas, com dedicatórias manuscritas a punho, pelos próprios escritores.

Nos itens da biblioteca pertencente ao Sr. Arno Philipp destacam-se estes trabalhos de Alfredo d'Escragnolle Taunay: *Algumas Verdades* (A Propósito de um Opúsculo); *Trechos da Minha Vida* e *In Memoriam*. Sobre o Visconde de Taunay, encontram-se: *Moléstia Visconde de Taunay*, publicado na *Revista Hydrotherapica do Systema Kneipp*; *Visconde de Taunay*, de Alberto de Oliveira e Jorge Jobim. Há alguns exemplares, contendo dedicatórias do Visconde, dos seguintes trabalhos de sua autoria: *Estrangeiros Ilustres e Prestimosos*, *Uma Grande Glória Brasileira*: José Maurício Nunes Garcia, *Marcha das Forças*, *A Pinheiro Chagas*, *Reminiscências* e *Visões do Sertão*. Destacam-se cinco exemplares de *Inocência*, em português (ALAPH 13b002-03, 13b004-06, 13b010-22, 13c002-21, 13d003-21) e um exemplar de uma tradução do mesmo romance ao francês (ALAPH 13b006-96) os quais igualmente se fazem acompanhar das dedicatórias do próprio escritor catarinense.

Entre os romances catalogados na classe 13 do ALAPH, figuram *Lucíola* e *Senhora*, de José de Alencar. Do mesmo escritor, *Diva* (Perfil de Mulher) e *Iracema* foram apresentados a Arno Philipp pelo filho do romancista, Mario de Alencar, o qual também obsequiou o tradutor com um romance de sua autoria, intitulado *O Que Tinha de Ser...*

Os paratextos das obras literárias *Inocência* e *Diva* (Perfil de Mulher) já entram no presente trabalho em situação marginal, no sentido de estarem às margens dos respectivos textos. Se a análise da marginália ainda é pouco considerada pelos estudos literários, aqui o exame do *hors-texte* se complementa por meio da identificação das dedicatórias que, além de servirem como outra comprovação das traduções feitas pelo Sr. Philipp, também indicam que as negociações relacionadas a tais atividades envolveram o Visconde de Taunay diretamente. Por outro lado, contatos acerca do romance de José de Alencar foram intermediados pelo filho do romancista, Mario de Alencar. Todos esses vestígios começam a auxiliar na busca de prováveis respostas às perguntas colocadas ao princípio deste trabalho. Maiores

esclarecimentos poderão ser fornecidos pelos itens da classe 03 do ALAPH, Publicações na Imprensa.

1.3 Estranhamento: da Imprensa à História Literária

O historiador italiano Carlo Ginzburg (2007) afirma que, no “rastros dos formalistas russos, sendo o primeiro de todos Chklóvski, aprendemos a procurar o estranhamento no olhar do selvagem, da criança, ou até mesmo do animal: seres estranhos às convenções do viver civilizado, que registram com olhar perplexo ou indiferente, denunciando assim, indiretamente, a insensatez das coisas” (p. 95). É lançando um olhar estranhado às informações sobre a história brasileira e a biografia de Arno Philipp, disponibilizadas pelas publicações na imprensa constantes no ALAPH, que pretendo chegar à história literária, mais precisamente, ao esclarecimento da presença dos romances de José de Alencar e do Visconde de Taunay na então colônia Neu-Württemberg.

São rastros que me aproximam ao relacionamento entre o tradutor, Visconde de Taunay, os familiares desse, e a família Alencar. Sugerindo prosseguir no mesmo caminho, a classe 03 do Acervo Literário Arno Philipp, das Publicações na Imprensa, através do texto de Klaus Becker (ALAPH 03c001-55), confirma o dado em investigação e amplia a lista dos romances sob autoria do escritor cearense que foram traduzidos pelo Sr. Philipp – *Cinco Minutos, O Tronco do Ipê e A Viuvinha* – mas não teriam sido editados em livro; somente em folhetins. O articulista oferece mais um testemunho das atividades exercidas pelo intelectual teuto-brasileiro em outro texto, publicado mais tarde (ALAPH 03c003-70).

Essas detalhadas referências se ampliam quando comparadas ao texto escrito pelo Sr. Eugen Leitzke (ALAPH 03c005-80), o qual esclarece que as traduções de Philipp destinavam-se a imigrantes alemães no Brasil, bem como a pessoas de outras nações que falassem o alemão. Entretanto, minha desconfiança quanto a uma possível descoberta das causas e finalidades dos trabalhos de tradução, a partir dos artigos jornalísticos, revela-se frustrada, por enquanto. Ainda assim, os objetivos desta pesquisa, voltados de forma microscópica a uma história literária, a qual já parece esboçada nestas páginas, permitem reverter a percepção dos documentos de ordem histórica ou biográfica.

De tal maneira, encontro neles algumas das informações buscadas e outras, que poderiam passar em branco, caso a investigação se automatizasse, desconsiderando certos documentos, supostamente restritos a uma área específica do conhecimento humano, no caso, a história, tendo em vista o abrigo da documentação no Museu e Arquivo Histórico de

Panamby. Da mesma forma que Ginzburg costuma partir de textos literários para chegar a dados históricos, realizo um trajeto inverso, da documentação antes armazenada como histórica, até a reunião, as consultas e o estudo de seus itens no acervo literário.

Segundo o historiador italiano, o nariz, órgão do paradigma indiciário, une os seres humanos a outras espécies animais (Cf. GINZBURG, 1989, p. 179). Todo bom pesquisador, seja do campo histórico, seja dos estudos literários, necessita valer-se do sexto sentido, do faro de gol. Assim, recorrerei à classe 02 do ALAPH (Correspondência) na tentativa de escrever uma história literária, mas sempre tendo em mente que nem todo relato é verídico e que os indícios materiais podem sofrer falsificações ao longo do tempo. Esta classe registra diversos vestígios dos trabalhos de tradução, realizados pelo Sr. Philipp, de romances produzidos por Alfredo Maria Adriano d'Escragnolle Taunay, o Visconde de Taunay, e José de Alencar, especialmente, *Inocência* e *As Minas de Prata*.

Este é, portanto, um trabalho de fontes, por meio das quais a literatura, assim como a história, firma seus alicerces. Fontes primárias à história se transformam em secundárias à literatura; fontes secundárias às obras de Alencar e Taunay se convertem em primárias para Arno Philipp. Com os rastros nelas inseridos e filtrados no decorrer da pesquisa, reconstruo acontecimentos, a partir de elementos periféricos, mas nem por isso sem importância, dado que “o conhecimento histórico-literário só é possível a partir dos vestígios que permanecem desde as fontes, o que faz com que estas se caracterizem por sinalizarem aquilo que ocorreu na ordem temporal da vida do escritor ou da vida dos outros sujeitos próximos do escritor” (REMÉDIOS, 2004, p. 280).

Distorcendo as fontes históricas, para que falem sobre a literatura, produzo um trabalho de historiografia literária, com várias lacunas a serem preenchidas. Muitas de suas passagens vêm à tona por meio das cartas trocadas entre o Sr. Philipp, os escritores e seus familiares que, em grande maioria, se referem a traduções de obras literárias de José de Alencar e do Visconde de Taunay. Assisto então a constantes insatisfações com o meio editorial brasileiro. Registro o desânimo do Visconde, pelo pouco incentivo e retorno material a seus trabalhos. Reclamações acerca de um Brasil sem lei juntam-se a confidências desgostosas de Mario de Alencar. Revelam-se também as ligações do deputado teuto-brasileiro com o centro do País e as colônias alemãs do interior do Rio Grande do Sul.

É possível contar uma história que procura se desviar da macroescala (os tempos, o século, o período, o estilo etc.), dos grandes panoramas da história da literatura. Esta pesquisa, assim, se volta a uma escala menor, que gradativamente se reduz, do nexos central nos

romances enfocados para suas traduções ao alemão, publicações na imprensa e correspondências, basicamente. Tais elementos diversas vezes tidos são tomados como irrelevantes à historiografia, inclusive, à historiografia e à crítica literárias. As cartas trocadas entre o tradutores, os escritores e seus familiares revelam atitudes marginais, como os signos pictóricos de Morelli, o sintoma de Freud, os indícios do Sherlock Holmes de Conan Doyle e os trabalhos de Benjamin baseados em pequenos detalhes.

A micro-história se torna mais visível na abordagem às correspondências de Arno Philipp com a família Alencar que permitem compor a trajetória da tradução de *As Minas de Prata* desde os documentos acervados até os elementos incontrolados, os quais vão surgindo ao longo de uma investigação que se une ao pensamento de Ricardo Piglia sobre as semelhanças da crítica literária com o gênero policial, devido à combinação de história, literatura e política, a partir de traços espalhados. As pistas fragmentárias e o diálogo crítico com outras áreas do conhecimento fazem o texto se pluralizar, inscrever diversas vezes em seu tecido como a metáfora utilizada por Eneida Maria de Souza (2007, p. 20-26), do vaso quebrado cujos cacos podem recompor-se aos poucos.

O objeto do presente estudo molda-se em paralelo à composição do Acervo Literário Arno Philipp, quando surpresas e descobertas aparecem a todo momento. Papéis esquecidos agora ganham vida nova, mas não de forma definitiva, transformando-se em novas possibilidades. A documentação legada por Arno Philipp necessita de instrumentos, meios e suportes capazes de preservá-la, já que uma sociedade não se mantém apenas com o desenvolvimento econômico. Além de contribuir para a identificação do sujeito com a sociedade, a memória individual e coletiva, resgatada através do patrimônio cultural, pode suprir carências do ser humano, por intermédio de ações que o beneficiem intelectualmente, permitindo conhecer sua história e sua identidade.

Abstract: This article is a review of the *Arno Philipp Literary Collection* (ALAPH) and contains the description of the stored data, leading to the history of the literature, mainly to clarify the presence of José de Alencar and Visconde de Taunay novels in the German-Brazilian community of Panambi (RS). To the practical-analytical development of this article, I use the *Manual de Organização do Acervo Literário de Erico Veríssimo* by Maria da Glória Bordini (1995). Based on this publication, the legacy of Mr. Arno Philipp was classified and cataloged in suitable holdings. The 228 items of this collection are properly cataloged and already available to other researchers. The ALAPH may lead to new researches, so that other researchers can undertake about the translator, his legacy, the time when he has lived, his network, his readings, etc. Working with literary collections allows us to keep touch with a variety of information, so we can refresh our impression upon the literary fact, history, literature history, reading, production, reception of writers and works, at last, the literature as a system and as life, never separated from cultural processes.

Keywords: Arno Philipp. Neu-Württemberg Colony. Taunay, Alencar. Brazilian Literature

Referências

BORDINI, Maria da Glória. Acervos sulinos: a fonte documental e o conhecimento literário. In: MIRANDA, Wander Mello; SOUZA, Eneida Maria de (Orgs). *Arquivos literários*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003. p. 129-140.

BORDINI, Maria da Glória. *Manual de organização do acervo literário de erico verissimo*. Cadernos do centro de pesquisas literárias da PUCRS, Porto Alegre, v. 1, n. 1, jan. 1995.

BORDINI, Maria da Glória. A materialidade do sentido e o estatuto da obra literária em *O Senhor Embaixador*, de Erico Verissimo. In: ZILBERMAN, Regina et. al. *As Pedras e o Arco: Fontes Primárias, Teoria e História da Literatura*. Belo Horizonte: EdUFMG, 2004. p. 199-276.

GINZBURG, Carlo. *O Fio e os Rastros*. Tradução por Rosa Freire d’Aguiaire Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

GINZBURG, Carlo. *Mitos, Emblemas, Sinais*. Tradução por Frederico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

PHILIPP, Arno. *Der Käferkönig*. In: *Serra Post Kalender 1970*. p. 97-98. Ijuí: Löw & Cia, 1970. (*Brasilianisches Jahrbuch*. Anuário em Língua Alemã).

REMÉDIOS, Maria Luíza Ritzel. O Empreendimento Autobiográfico: Josué Guimarães e Erico Verissimo. In: ZILBERMAN, Regina et. al. *As Pedras e o Arco: Fontes Primárias, Teoria e História da Literatura*. Belo Horizonte: EdUFMG, 2004. p. 277-342.

SOUZA, Eneida Maria de. *Tempo de Pós-Crítica*. Belo Horizonte: Veredas & Cenários, 2007.

A precariedade linguística em Vidas secas, de Graciliano Ramos

Tuani de Oliveira Silveira*

Resumo: O propósito deste trabalho é fazer uma avaliação da precariedade linguística na obra *Vidas secas* (1938), de Graciliano Ramos, em particular, a partir do personagem Fabiano. Para tanto, faz-se uma reflexão sobre alguns tópicos importantes que denunciam as “misérias” no livro tais como a fome, a seca, a morte e a própria língua. Concluiu-se que a precariedade linguística que caracteriza o personagem em questão denuncia um ambiente caracterizado pela violência e pela repressão, levando-o a uma condição subumana de existência assinalada pela exploração, pelo descaso e pela carência de relações afetivas. Dentre os autores utilizados para embasar a proposta estão Mikhail Bakhtin, Sônia Brayner e José Antonio Segatto.

Palavras-chave: Misérias. Linguagem. Repressão. *Vidas secas*.

Introdução

A história do Brasil sempre foi marcada por práticas de exclusão e de autoritarismo. Além disso, observam-se, no contexto histórico brasileiro, segundo José Antonio Segatto (1999, p. 201), fatos como democracia limitada, cidadania restrita, exclusão popular, iniquidade social, repressão e abuso de poder. Estes aspectos tornam o Brasil um cenário de injustiças e de desrespeito aos direitos humanos.

No livro *Vidas secas* (1938), Graciliano Ramos recria esse cenário através do protagonista Fabiano, um vaqueiro retirante do sertão nordestino que vive peregrinando pelas terras para fugir da seca e da fome. Além da opressão, o autor usa seu personagem para representar tanto a miséria material do povo nordestino, como a sua pobreza intelectual e linguística.

Nesse último caso, entendendo a linguagem como um dos principais meios de comunicação e interação social, *Vidas secas* trata das dificuldades encontradas por aquelas pessoas que não conseguem dominá-la ou utilizá-la satisfatoriamente. Vivendo em um lugar de difícil acesso à educação, Fabiano faz uso de uma linguagem muito precária, constituída praticamente por gritos e sons semelhantes aos dos animais. Essa linguagem limitada dificulta seu relacionamento com a mulher, com os filhos e até mesmo com a polícia.

Essa pobreza da língua faz com que o protagonista adote uma postura autoritária em relação à família, inclusive batendo nos filhos quando solicitam algo. Essa mesma insuficiência linguística do personagem se equipara à de sinhá Vitória que adota um comportamento semelhante ao do marido quando seu filho mais velho pergunta-lhe sobre o “inferno”. Em relação ao relacionamento de Fabiano com as autoridades, ocorre mais ou

* Aluna do curso de Graduação em Letras (URI-FW), bolsista PIIC-URI.

menos a mesma coisa. Depois de se desentender com o soldado amarelo, o vaqueiro vai parar na cadeia por não compreender a acusação e por não saber se defender.

Nesse contexto marcado pela fome e pela miséria, o acesso à educação torna-se algo destinado a uma elite, que, por sua vez, faz proveito das precariedades do povo para dominar e explorar essas classes menos favorecidas. Assim, o objetivo deste trabalho consiste em avaliar, no livro *Vidas secas*, as relações entre as insuficiências postas pela linguagem e a questão da marginalização dos personagens, em particular Fabiano.

1 Misérias em Vidas secas

Vidas secas conta a história de uma família nordestina que migra frequentemente devido à estiagem e à fome. No capítulo inicial do livro, intitulado “Mudança”, a família aparece viajando em procura de uma terra melhor e mais fértil, até que eles chegam a uma fazenda: “Estavam no pátio de uma fazenda sem vida. O curral deserto, o chiqueiro das cabras arruinado e também deserto, a casa do vaqueiro fechada, tudo anunciava abandono. Certamente o gado se finara e os moradores tinham fugido” (RAMOS, 2002, p. 14).

A chegada à fazenda, juntamente com a chuva, renova a esperança de Fabiano e de sua família. Ele, após matar a sede e a fome da família com o preá que a cachorra baleia havia caçado, sonha com uma fazenda viva, assumindo o posto de vaqueiro da propriedade: “a fazenda renasceria – e ele Fabiano, seria o vaqueiro, para bem dizer o dono daquele mundo” (Idem, *Ibidem*, p. 16). A miséria não está presente apenas nas paisagens, mas nos desejos de Fabiano, que se contentaria sendo o vaqueiro do lugar, concebendo-o como um mundo próprio.

A partir daí, o autor apresenta capítulos sobre os personagens da história, mas os acontecimentos não são narrados em terceira pessoa. Nesse livro, os personagens se apresentam ao leitor através de seus pensamentos, constituindo o que Norman Friedman denomina onisciência seletiva múltipla (apud LEITE, 1985, p. 47).

Nessa criação, Graciliano Ramos mostra a pobreza e a fome do povo nordestino, a esperança de uma vida melhor, bem como as práticas autoritárias e de exclusão que marcaram a história da sociedade brasileira. Assim, pode-se entender a obra como um conjunto de misérias que tornam a vida do povo nordestino trágica e sem esperança.

A primeira miséria apresentada no livro diz respeito à própria seca. Este tema acompanhará os personagens durante toda a obra. No início, tem-se a fuga dos personagens. É quando Fabiano, juntamente com a esposa, os filhos, a cachorra e o papagaio, busca um lugar

melhor para viver. Ao final, quando a família novamente parte para fugir de uma nova seca. A estiagem é motivo de medo para a família, a ponto de um mormaço despertar temor em Sinhá Vitória: “Um mormaço levantava-se da terra queimada. Estremeceu lembrando-se da seca, o rosto moreno desbotou, os olhos pretos se arregalaram” (RAMOS, 2002, p. 41). Esse fragmento extraído do quarto capítulo do livro mostra claramente o pavor que a seca desperta nos personagens, em particular, em Sinhá Vitória.

Uma das consequências da estiagem, tal como apresentada na obra, é a fome. Esta está tão presente no livro a ponto de os personagens serem designados como “bichos moribundos”. Nenhum trecho de *Vidas secas* poderia expressar melhor a fome da família nordestina do que o episódio em que Sinhá Vitória mata seu papagaio para suprir as necessidades da família:

Resolvera de supetão aproveitá-lo como alimento e justificara-se declarando a si mesma que ele era mudo e inútil. Não podia deixar de ser mudo. Ordinariamente a família falava pouco. E depois daquele desastre vivam todos calados, raramente soltavam palavras curtas. (Idem, *Ibidem*, p. 11).

Desse modo, a morte também aparece no texto acompanhando a fome e a seca. A morte da cachorra Baleia consegue comover qualquer leitor, pois o animal expressa sentimentos tão humanos quanto os dos membros da família. A morte aparece novamente no encontro de Fabiano com o soldado amarelo. Um ano depois de o soldado tê-lo colocado na cadeia, o vaqueiro encontra-o novamente e pensa em matá-lo. No entanto, desiste, pois se conforma com o cargo ocupado pela autoridade e ensina o caminho solicitado:

Inutilizar-se por causa de uma fraqueza fardada que vadiava na feira e insultava os pobres! Não se inutilizava, não valia a pena inutilizar-se. Guardava a sua força. [...] E Fabiano tirou o chapéu de couro: - Governo é governo. Tirou o chapéu de couro, curvou-se e ensinou o caminho ao soldado amarelo. (Idem, *Ibidem*, p. 107).

Esse trecho denuncia a exploração que as classes menos favorecidas são submetidas através do abuso do poder pelas autoridades, pois, em um episódio anterior, Fabiano havia sido agredido e colocado na cadeia pelo próprio soldado sem haver uma causa justa para que isso acontecesse. Mesmo tendo oportunidade para vingar-se, Fabiano desiste da sua intenção inicial, pois pensa que, por possuir um cargo de soldado e ser um representante do governo, o homem poderia fazer o que bem entendesse, e ele deviria respeitá-lo devido ao cargo.

A exploração também tem seu lugar nas misérias de *Vidas secas*, na relação de Fabiano com o patrão da fazenda. Sempre que era realizado o acerto, as contas de Fabiano feitas por Sinhá Vitória com as sementes não fechavam com os cálculos realizados pelo seu patrão, algo que o deixa, por vezes, revoltado:

Não se conformou: devia haver engano. Ele era bruto sim senhor, via-se perfeitamente que era bruto, mas a mulher tinha miolo. Com Certeza havia um erro no papel do branco. Não se descobriu o erro, e Fabiano perdeu os estribilhos. Passar a vida inteira assim no toco, entregando o que era dele de mão beijada! (Idem, *Ibidem*, p. 93).

Como não tinha outro lugar para trabalhar, Fabiano continuava na fazenda sendo roubado e explorado pelo patrão. Outro trecho do livro que representa a exploração feita pelas autoridades encontra-se no mesmo capítulo, “Contas”, quando, ao tentar vender um porco, Fabiano é impedido por um funcionário da prefeitura que diz que ele precisaria pagar impostos. Fabiano tenta vender o animal escondido em outra rua, mas novamente o funcionário o encontra e ele é obrigado a pagar uma multa por isso. Dessa forma, o vaqueiro é impedido de suprir as necessidades mais básicas da sua família como a própria fome, em razão de um sistema autoritário que tira proveito econômico das classes menos favorecidas.

A expressão linguística constitui-se num outro fator de miséria em *Vidas secas*, pois a linguagem dos personagens é muito limitada, constituindo-se de gritos e sons semelhantes aos dos animais, sendo, por isso, expressos, na maioria da obra, os pensamentos e impressões que têm sobre a realidade que os cerca.

2 Pensamento e linguagem

Entendendo a linguagem como a principal forma de transmissão de mensagens de um indivíduo a outro, Graciliano Ramos não poderia construir sua obra utilizando apenas as falas de Fabiano, pois ele não apresenta domínio pleno e satisfatório da linguagem oral. Para constituir o romance, o autor utiliza os pensamentos de Fabiano, de Sinhá Vitória, dos filhos e até mesmo dos da cachorra Baleia. Como se mencionou, a esse foco narrativo dá-se o nome de onisciência seletiva múltipla, pois as histórias vêm diretamente através da mente dos personagens, das impressões que os fatos e as pessoas deixam neles.

Dessa forma a obra é constituída basicamente de monólogos interiores dos personagens do livro. Segundo Bakhtin, a enunciação monológica é um ato puramente individual, uma expressão da consciência, dos desejos, das suas intenções, dos seus impulsos e gostos. Pode-se observar isso em um dos trechos em que, na companhia da cachorra Baleia, Fabiano reflete sobre sua existência e seu relacionamento com os animais:

Vivia longe dos homens, só se dava bem com animais. Os seus pés duros quebravam espinhos e não sentiam a quentura da terra. Montado, confundia-se com o cavalo, grudava-se a ele. E falava uma linguagem cantada, monossílaba e gutural que o companheiro entendia (Idem, *Ibidem*, p. 19).

Esse trecho mostra que Fabiano prefere relacionar-se com os animais, pois estes parecem lhe entender melhor que as pessoas da cidade, como seu companheiro, citado no texto, o próprio cavalo.

A linguagem, como fator de miséria em *Vidas secas*, pode ser observada no capítulo “Fabiano”. Nesse trecho do livro, o personagem toma consciência da sua pobreza linguística, pois admirava e tentava imitar as palavras utilizadas pelas pessoas da cidade: “Na verdade falava pouco. Admirava as palavras compridas e difíceis da gente da cidade, tentava reproduzir algumas, em vão, mas sabia que elas eram inúteis e perigosas” (Idem, *Ibidem*, p. 20).

Outro trecho do mesmo capítulo mostra Fabiano refletindo sobre a linguagem de seu Tomás da Bolandeira. Para ele, a postura de seu Tomás despertava respeito, bem como as palavras utilizadas por ele, já que na região o domínio da linguagem é privilégio de poucos: “Em horas de maluqueira Fabiano desejava imitá-lo: dizia palavras difíceis, truncando tudo, e convenciam-se de que melhorava. Tolice. Via-se perfeitamente que um sujeito como ele não tinha nascido para falar certo” (Idem, *Ibidem*, p. 22).

Dessa forma, segundo José Osmar Mello, “a linguagem parece ser um dos meios que ele [Graciliano] escolhe para ilustrar, denunciar e combater o subdesenvolvimento afetivo, mental, intelectual e cultural, resultante de fatores econômicos e políticos, que atingem impiedosamente o povo”.

O fato de o autor ter utilizado os pensamentos da cachorra Baleia serve para mostrar a relação de semelhança existente entre a família nordestina, que foge da seca, e o próprio animal de estimação, pois ambos têm sentimentos e desejos, mas não conseguem expressá-los. Nesse sentido, conforme Sônia Brayner, “homens, mulheres e crianças, são colocados no mesmo plano e tratados em igualdade de condições pelo romancista, devido à condição subumana de existência, e o primarismo de sentimentos, ações e pensamentos”.

Prestes a morrer, Baleia sonha com um mundo feliz: “lamberia as mãos de Fabiano, um Fabiano enorme. As crianças se espojariam com ela, rolariam com ela num pátio enorme. O mundo ficaria todo cheio de preás, gordos, enormes” (Idem, *Ibidem*, p. 91). Nesse excerto, Baleia compartilha a mesma forma de expressão da de seu dono, isto é, ambos se valem dos pensamentos para expressar suas angústias, mas também os seus sonhos, no caso, comer grandes e enormes preás.

Esse desejo de Baleia por algo melhor é como o desejo de Sinhá Vitória pela cama de couro igual à de Seu Tomás da Bolandeira, e uma educação repleta de coisas difíceis, mas

necessárias para os seus filhos em uma cidade grande (Idem, *Ibidem*, p. 126). No mesmo capítulo intitulado “Fuga”, quando Sinhá Vitória sonha com a educação dos filhos, ela própria e Fabiano se igualam a cães, no momento em que pensam que se acabarão como cachorros inúteis, iguais à Baleia.

Graciliano Ramos mostra com isso que os fatores econômicos e políticos, bem como a exploração das classes marginalizadas, afetam diretamente no desenvolvimento intelectual das pessoas, a ponto de assemelharem-se aos animais.

Considerações finais

A exploração econômica e social, e fatores como a seca e a fome, colocam em xeque a própria identidade dos personagens em *Vidas secas*. Conformados com a situação em que estão inseridos, eles se igualam em muitos momentos aos próprios animais.

No capítulo “Fabiano”, o personagem, depois de estar na fazenda supostamente seguro da seca e da fome, reflete sobre a vida da família: “Ele, a mulher e os filhos tinham-se habituado à camarinha escura, pareciam ratos - e a lembrança dos sofrimentos passados esmorecera” (Idem, *Ibidem*, p. 18).

Fumando um cigarro, Fabiano exclama em voz alta que é um homem, e novamente reflete sobre a sua existência:

E pensando bem, ele não era homem: era apenas um cabra ocupado em guardar coisas dos outros. Vermelho, queimado, tinha os olhos azuis, a barba e os cabelos ruivos; mas como vivia em terra alheia, cuidava de animais alheios, descobria-se encolhia-se na presença dos brancos e julgava-se cabra (Idem, *Ibidem*, p. 18).

Fabiano sabia que essa condição de precariedade fazia parte do seu destino, pois havia sido assim com seu avô e com seu pai, e que não podia se fazer nada para modificar esta situação: “...seria aquilo a vida inteira, cabra governado pelos brancos...” (Idem, *Ibidem*, p. 24). Às vezes, se lembrava de seu Tomás da Bolandeira:

Ele, Fabiano, muitas vezes dissera: -”seu Tomás, vossemecê não regula. Para que tanto papel? “Quando a desgraça chegar, seu Tomás se estrepa igualzinho aos outros”. Pois viera a seca, e o pobre do velho, tão bom e tão lido, perdera tudo, andava por aí, mole. Talvez já tivesse dado couro as varas, que pessoa como ele não agüentava verão puxado (Idem, *Ibidem*, p. 22).

Para Fabiano, estudo na adiantava nada para quem luta contra a seca. Seu Tomás da Bolandeira era homem estudado e educado e teve que fugir da seca, igualzinho a ele para não morrer. Por isso, Fabiano ensinava aos filhos como deveriam proceder com a terra e com o

gado. Esse episódio mostra como a seca é utilizada pelos personagens para justificar e camuflar desigualdades sociais.

Assim, a seca contribui para justificar a falta de acesso à educação do povo nordestino. Conseqüentemente, as pessoas que possuem o domínio da linguagem utilizam-na para explorar o povo. A obra *Vidas secas* ilustra claramente a exploração material e intelectual da sociedade quando não existe comunicação efetiva entre diferentes grupos sociais.

Abstract: This paper aims at analyzing the linguistic precarity in Graciliano Ramos's **Vidas secas** (1938), departing from the main character Fabiano. To do so, a reflection on some important topics which denounce the "misery" in the novel such as hunger, drought, death, and the language itself is carried out. It was concluded that the linguistic precarity in Fabiano denounces an environment characterized by violence and repression, leading him to a subhuman condition of existence marked by exploitation, disregard, and lack of affection. Mikhail Bakhtin, Sônia Brayner, and José Antonio Segatto are the main authors consulted in this research.

Keywords: Miseries. Language. Repression. *Vidas secas*.

Referências

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. 12. ed. São Paulo: Hucitec, 2006.

CANDIDO, Antonio. *Ficção e confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

LEITE, Lígia Chiappini Moraes. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 1985.

MELO, José Osmar de. Graciliano Ramos e a questão da linguagem. *Cadernos Cespeia de Pesquisa*, Belo Horizonte, Minas Gerias, n. 10, set. 2001.

RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. 85. ed. Rio, São Paulo: Record, 2002.

SEGATTO, José Antonio. Cidadania de ficção. In: _____; BALDAN, Ude (Orgs). *Sociedade e literatura no Brasil*. São Paulo: UNESP, 1999.

**LITERATURA E AS OUTRAS
ARTES: DIÁLOGOS E
CONVERGÊNCIAS**

Literatura e gêneros midiáticos: interfaces contemporâneas

Adriane Ester Hoffmann*

Resumo: Este artigo objetiva demonstrar as possíveis interfaces existentes entre os gêneros literários e os gêneros midiáticos. Sendo assim, apresenta-se, inicialmente, uma discussão teórica e, após, discute-se questões relativas à Literatura no que se refere aos seus gêneros e à estética da recepção. Acredita-se que a interação entre gêneros midiáticos e Literatura se impõe como uma necessidade, tendo em vista que ambos priorizam questões sociodiscursivas que envolvem propósitos comunicativos, estilo composicional, estrutura, progressão temática e intertextualidade; além da legitimação da leitura como prática social. Dessa forma, a abordagem temática e a multiplicidade de gêneros, trabalhados de forma intensiva no espaço da sala de aula, contribuem para a formação da pessoa, favorecendo a socialização por meio de textos que tratam dos modos como as diferentes gerações têm valorizado a atividade humana através da linguagem. Além disso, a multiplicidade de textos disponibilizados aos estudantes pela mídia proporciona a interação, oportuniza conhecer a diversidade sociocultural e auxilia para o desenvolvimento ético e estético de grandes temas através dos tempos.

Palavras-chave: gêneros literários; gêneros midiáticos; intertextualidade; contemporaneidade.

Reflexões introdutórias

O ensino de Literatura, no Brasil, iniciou nos primeiros colégios fundados aqui, pelos padres jesuítas. Por volta de 1553, o sistema escolar se demarcava em dois níveis: instrução preliminar (aulas de ler, escrever e contar) e instrução colegial (ensino da Religião e das Letras). Nessa mesma época, o colégio dos jesuítas, na Bahia, iniciou um curso de Letras. Nele, o estudo da Literatura se restringia aos clássicos gregos e latinos. Após a leitura desses, os estudantes supervalorizavam a beleza do mundo antigo, as qualidades do estilo literário e do conteúdo moral de tais obras literárias.

A Literatura ocupava, um lugar de destaque, porque o objetivo do ensino jesuítico era formar catequistas para converter os indígenas. Para conseguir isso, utilizavam poemas e sermões já existentes e da elaboração de outros. Estudavam, ainda, nesses colégios, a partir dos clássicos, a arte de falar bem e de escrever muito melhor. Porém, o contexto social da época não era estudado e nem havia estudos sobre a organização político-econômica da Colônia.

Esse ensino, distanciado da realidade, é uma característica permanente na educação nacional. E, a Literatura Brasileira, enquanto disciplina, foi incluída nos currículos dos colégios na época da República, a partir da Reforma Educacional de Benjamim Constant em 1889. A disciplina, como toda a educação da época, resumia-se ao estudo de textos literários, priorizando-se a análise estilística, as biografias e a listagem de obras dos escritores em estudo.

* Mestre em Teoria da Literatura pela PUCRS e professora do Curso de Letras da URI/FW.

Essa metodologia, voltada à biografia e à bibliografia dos autores, perdurou até a primeira metade do século XX. Somente a partir da década de sessenta é que começaram a existir mudanças significativas no estudo da literatura nacional.

Dessa forma, é imprescindível que se faça um retrospecto histórico quanto às correntes e/ou críticas que existiram e existem quando se fala em estudo de literatura. Isso, porque a teorização sobre o objeto literário pressupõe a constituição de um método de estudo, decorrente do próprio objeto.

1 Correntes metodológicas para o estudo da literatura

De acordo com Rogel Samuel (1985), a crítica tem como papel desempenhar funções de caracterização da obra literária. Para isso, precisa distinguir os elementos que compõem a obra e as características que a diferenciam das demais obras. Assim, foram surgindo conjugações referentes ao modo de ser da obra e um modo de vê-la. Algumas dessas críticas serão apresentadas a partir de agora.

A *Crítica biográfica*, uma das primeiras conjugações que despontaram, surgiu nas primeiras décadas do século XIX e tal método pretendia desenvolver “um processo de descrição que procurava explicar elementos da obra, através da vida do autor, fazendo uma abordagem da sua biografia” (SAMUEL, 1985, p. 93). A execução do procedimento biográfico foi considerada frágil e contraditória, por dar enfoque para particularidades e/ou intimidades do autor, esquecendo-se completamente da obra literária.

A evolução da *Crítica biográfica* direcionou-a para uma pesquisa referente à história da literatura, que remeteu ao estudo, de um conjunto de escritores de épocas diferenciadas. Para isso, essa crítica investigou o estilo, as técnicas poéticas e dramáticas, delimitando diferenciações entre o grupo dos poetas.

Na segunda metade do século XIX, a partir de influências científicas, surgiu a *Crítica determinista*. Ela pretendia aplicar à literatura os métodos das ciências naturais, apontando o relacionamento entre o homem e o meio e de que forma esse relacionamento estava presente na obra literária.

A essência da *Crítica determinista* era que seu exercício crítico consistia na procura das causas e leis da criação literária, havendo três fatores determinantes: a raça, o meio, o momento (SAMUEL, 1985, p. 94).

Outra crítica surgiu, no final do século XIX, contrária à postura científica, denominada de *Crítica impressionista*. Tal tendência crítica estava centrada na subjetividade

do leitor. Era ele que transmitia as impressões que marcaram sua sensibilidade, no seu contato com obras-primas, em diferentes épocas.

De acordo com a *Crítica impressionista* (Samuel, 1985: 94), o autor afirma que, sem limitações de ordem metodológica,

o crítico devia agir livremente, seguindo os impulsos de suas descobertas pessoais e, muitas vezes, fixava-se em si próprio, num processo de autoprojeção, que mantinha a obra em segundo plano, servindo apenas como cenário para que nele atuassem seu espírito e suas relações.

A *Crítica Formalista*, que direcionava seus estudos para a obra e não para o leitor, surgiu a partir do Círculo Lingüístico de Moscou (entre 1914 e 1915), ligada aos movimentos artísticos de vanguarda. De acordo com Rogel Samuel (1985, p. 95):

caracterizando-se pela recusa aos elementos extratextuais, como fonte de explicação da obra literária, através de seu método descritivo e morfológico, os formalistas vão procurar distinguir, no próprio texto, as características que o tornam literário, a sua literariedade.

Já, a *Nova Crítica* defendia a crítica ontológica e atacava o grupo nascente dos novos críticos. Com essa concepção, o movimento marcou a passagem da crítica literária para o âmbito do meio universitário. Assim, essa corrente, de acordo com Samuel (1985: 102), se propôs:

romper com a hermenêutica (interpretação de texto), com a ontologia (estudo metafísico ou do ser), com a filologia (interpretação a partir de figuras de linguagem previamente dadas) e com a leitura de texto que empresta a este a noção de “intenção do autor” ou se rege pelo perfil biográfico do mesmo.

A *Nova Crítica* se propôs, também, dentro de uma noção de autonomia do texto estético, uma leitura detalhada (microscópica) dele. Para conseguir isso, a abordagem desenvolvia a análise da obra a partir do significado do próprio texto, objetivando assim, aproximar o crítico do texto poético.

Uma outra crítica referia-se à análise de textos literários, reconhecendo-os como estruturas. Esta abordagem, denominada *Estruturalismo*, considerava as estruturas do texto literário como um sistema de relações, formado por elementos solidários. Cada elemento, segundo Samuel (1985, p. 104), teria uma maneira de ser funcional, determinada pela organização do conjunto e, conseqüentemente, pelas leis que a regiam.

Assim, cabia à *crítica estruturalista* apresentar os primeiros modelos de análise linguística da obra literária. Ela, a crítica, guiava-se por princípios de funcionalidade e de generalização. Buscava, com isso, de forma quantitativa, o que as obras literárias, do mesmo gênero, tinham em comum. A postura desta análise era descritiva, objetiva e cientificizante.

Uma outra crítica nomeada de *Semiótica literária* analisa a relação existente entre o homem e o mundo, em que, para Samuel (1985, p. 110): “o literário é uma dinâmica que elabora a relação existencial do homem com o mundo, no nível do imaginário, através da ficcionalidade do espaço, do personagem e do acontecimento.”

De acordo com a *crítica semiótica*, o literário podia ser apreendido na sua conversão em discurso narrativo, discurso lírico e discurso dramático, como prática estruturante específica. Já o discurso podia ser resgatado a partir da concepção literária que o realizava em suas múltiplas manifestações.

Tal discurso, de acordo com sua elaboração teórica, podia ser desenvolvido em dois níveis: a semiótica literária (discurso como processo literário) e a elaboração teórica (discurso como concepção literária).

Ainda, a *Semiótica Literária* procurou legitimar a logicidade estrutural do universo sócio a partir da dinâmica estruturante da imagem de mundo ficcional. Também, interpretou a imagem de mundo ficcional, comparando-a com a imagem de mundo real. Então, o ficcional é integrado à estrutura de realidade pela experiência crítica da leitura.

A *Estética da Recepção*, outra abordagem crítica, surgiu sob forma de pesquisa a respeito da recepção da literatura pelo leitor e os efeitos dessa recepção nele, para superar os ideais formalistas e marxistas.

O movimento da *estética da recepção* buscou também, de acordo com Samuel (1985, p. 114):

superar o fechamento do estruturalismo que, além de não dar conta da dimensão histórica, diacrônica, tem como base o conceito de estrutura. Este, sincrônico, corresponde à dicotomia, língua/fala do modelo saussuriano, tendo sido construído a partir da heurística ou ciência matemática de modelo (como o do computador), de fundo binário.

Tal teoria apresenta como ponto positivo a autonomia que é dada ao texto literário. A autonomia refere-se à organização dos próprios significados do texto literário pelo leitor.

2 Gêneros textuais: conceituação e especificidades

A sociedade atual está inserida na era da informação e é através de jornais, revistas, televisão, correio eletrônico, comunidade virtual em que ocorrem circulação, velocidade e transitoriedade dessas informações. Diante disso, surge um grande desafio para a escola que é definir quais conhecimentos devem ser ensinados e de que forma.

Nessa perspectiva, o ensino de Literatura impõe ao professor domínio da língua, os princípios de aprendizagem que regem essa língua, além de reflexão acerca dos aspectos da

realidade. Tendo isso presente, o educador pode, então, organizar e desenvolver uma seleção de temas e conteúdos para serem ensinados sistematicamente.

Bakhtin (2003, p. 261) afirma que toda atividade humana está ligada ao uso da linguagem e que: “compreende-se perfeitamente que o caráter e as formas desse uso sejam tão multiformes quanto os campos da atividade humana”. Acrescenta, ainda, que o emprego da língua efetua-se em forma de enunciados, que podem ser orais e escritos, concretos e únicos, ditos pelas pessoas.

Assim, Bakhtin (2003, p. 262) conceitua gêneros como tipos relativamente estáveis de enunciados. E complementa:

a riqueza e a diversidade dos gêneros do discurso são infinitas porque são inesgotáveis as possibilidades da multiforme atividade humana e porque em cada campo dessa atividade é integral o repertório de gêneros do discurso que cresce e se diferencia à medida que se desenvolve e se complexifica um determinado campo.

Para ele (Bakhtin, 2003, p. 265), a língua passa a integrar a vida através de enunciados concretos, que a realizam. É igualmente através dos enunciados concretos que a vida entra na língua. Destaca que as enunciações diferem por seu volume, conteúdo e construção composicional, mas que elas possuem aspectos comuns como as unidades da comunicação discursiva. Assevera que existem limites precisos entre enunciados e que esses limites são de natureza substancial e de princípio.

Bakhtin (2003, p. 282) consolida sua teoria discorrendo sobre as formas estáveis de gênero do enunciado. As pessoas falam através de determinados gêneros do discurso, pois esses enunciados possuem formas relativamente estáveis e típicas de construção do todo.

O autor Luiz Antônio Marcuschi (2002, p. 19) afirma que já está consolidada a ideia de que os gêneros textuais são fenômenos históricos e que eles contribuem para “ordenar e estabilizar as atividades comunicativas do dia a dia. São entidades sócio-discursivas e formas de ação social incontornáveis em qualquer situação comunicativa”.

O estudioso (Marcuschi, 2002, p. 19) caracteriza os gêneros “como eventos textuais altamente maleáveis, dinâmicos e plásticos. Surgem emparelhados a necessidades e atividades sócio-culturais, bem como na relação com inovações tecnológicas”.

Os gêneros textuais surgem, situam-se e integram-se nas culturas em que se desenvolvem. Assim, partindo do pressuposto de que é impossível se comunicar verbalmente a não ser por algum gênero, Marcuschi (2002, p. 22), retomando as concepções bakhtinianas, afirma que a língua é concebida em seus aspectos discursivos e enunciativos e não em seus aspectos formais.

Concluindo seu pensamento, Marcuschi (2002: 29) ressalta que quando dominamos um gênero textual, não dominamos uma forma linguística e sim uma forma de realizar linguisticamente objetivos específicos em situações sociais particulares.

3 Interfaces entre Literatura e gêneros midiáticos

De acordo com o retrospecto histórico sobre as abordagens teóricas referentes à análise de gêneros, pode-se perceber que o ensino de literatura está embasado em críticas distintas. Por isso, esse ensino vem sendo debatido por pessoas envolvidas no processo educativo. De acordo com tal ensino, a teoria da literatura é um modo de investigação científica, que se utiliza da crítica literária para identificar a literariedade dos textos.

O professor, para poder identificar a qualidade da obra literária, precisa optar por algum método de compreensão e interpretação de uma obra específica. Os pressupostos teóricos dos métodos podem auxiliar o professor em sua prática docente, segundo Maria da Glória Bordini e Vera Teixeira de Aguiar (1988, p. 30), porque:

as mais correntes concepções do literário podem ser agrupadas em duas classes principais: as que valorizam o discurso linguístico e suas representações ideais, como a estilística, a fenomenologia, o formalismo russo, o estruturalismo e a semiologia, e as que valorizam a equivalência entre o universo criado e o universo real, como a teoria de Aristóteles, a sociologia literária e a estética da recepção.

O professor pode utilizar as diferentes correntes e não apenas uma em sala de aula, porque a partir delas ele traça diretrizes de ação, delimitando a área prioritária do ensino de literatura.

O presente artigo destacará as abordagens semiológica e recepcional, por acreditar que essas duas concepções preocupam-se com: leitor/obra/contexto, três aspectos importantíssimos na análise de obras literárias. A crítica semiológica é comprometida com o social e estabelece a correlação entre os conflitos sociais e a estrutura literária. Assim, a análise adquire dimensão ideológica do signo linguístico. Por outro lado, a estética da recepção desenvolve seus estudos em torno da reflexão sobre as relações entre narrador-texto-leitor.

Com tais métodos (semiológico e recepcional), o professor pode organizar a situação de aprendizagem, pois os métodos definem traços característicos da teoria que os alicerça. A escolha por duas formas metodológicas se fez, porque nelas a concepção de educação está ligada à transformação sócio-cultural; e a atividade de literatura resulta num fazer transformador, pois a partir da leitura o aluno descobre sentidos e reelabora aquilo que ele é e o que ele pode ser.

O *Método Semiológico* está centrado na linguagem e no seu uso social. O objetivo desse método é, segundo Bordini e Aguiar (1988, p. 132), “transformar a aprendizagem numa prática cotidiana de intercâmbio e coexistência de valores diferenciados, que elegem a linguagem literária ou outras linguagens como veículos de circulação”.

Ainda, em relação ao método, ele defende a idéia de que a linguagem humana é um produto social, que decorre do contato entre os seres humanos. Tal contato é demonstrador dos valores das diferentes classes sociais. Por causa disso, a linguagem representa a individualidade do falante, de seus interesses e projetos pessoais e da coletividade de que ele participa historicamente.

O *Método Semiológico* tem como fundamentação teórica as idéias do russo Mikhail Bakhtin. Para ele, o signo é ideológico e um componente da realidade. Retrata esta realidade, mas também retrata uma outra. Dessa forma, linguagem, sociedade, economia e ideologia se interpenetram e se interdeterminam. As práticas linguísticas, nessa perspectiva, devem ser encaradas dentro de um contexto social concreto.

A palavra, para o método, é sempre um diálogo e a palavra comporta duas faces. Uma, é determinada pelo fato de que procede de alguém. Outra é determinada pelo fato de que se dirige a alguém. Assim, a palavra é o produto da interação do locutor e do ouvinte.

A atitude semiológica, depreensível dessa teoria, é aquela que percebe as intenções ideológicas dos signos. Eles só podem ser pensados enquanto uso social efetivo, imersos nos conflitos ideológicos da sociedade. Em relação à literatura, os sentidos dos textos estão implícitos na articulação dos signos nos diversos enunciados.

Uma compreensão semiológica pressupõe o domínio das técnicas de composição dos produtos culturais. Para tal método, semiológico, para Bordini e Aguiar (1988, p. 135):

é o sujeito capaz de ler a moda, o cinema, a televisão, o esporte, o artesanato, a literatura, a pintura, a culinária, a escultura, etc., captando o modo particular do signo ser combinado com outros em cada uma dessas manifestações e o efeito alcançado sobre o consumidor em termos ideológicos.

A metodologia de ensino de literatura, dentro de uma abordagem semiológica, realça o papel dialético da linguagem na sociedade. O ensino em sala de aula, baseado nesse papel dialético, desenvolve a efervescência dos choques entre classes sociais, para que o aluno seja sujeito ativo e crítico em sua comunidade.

As etapas de desenvolvimento do método semiológico pressupõem os conceitos-chaves de signo ideológico, dialogismo e polifonia. Signo ideológico entendido como sistema semiológico em que um signo não possui neutralidade, mas sim possui interesses das classes que o usam.

Já, o *Método Recepional* tem como fundamentação teórica a defesa da idéia do relativismo histórico e cultural. Isso é possível, pois há a convicção de que a obra literária e todo objeto literário são mutáveis, dentro de um processo histórico.

O processo de recepção se completa quando o leitor compara a obra lida com elementos da cultura de seu tempo e da época da obra. Assim, ele pode ampliar seu horizonte de expectativas ou modificá-lo. Portanto, a teoria recepcional possui como aspecto positivo e/ou importante acreditar que a literatura pode assumir caráter revolucionário, capaz de afetar a história. Isso depende da qualificação dos leitores que se concretiza pela interação ativa deles com os textos e a sociedade.

O *método recepcional* de ensino de literatura tem como base toda e qualquer forma de debate, cotejando textos e/ou assuntos estudados. Há, também, a produção de textos pelo estudante. Os critérios de avaliação abrangem a dinâmica do processo e cada leitura do aluno. Durante o desenvolvimento das atividades propostas, o aluno será avaliado pela sua capacidade de comparar e contrastar todas as atividades realizadas, questionando sua própria atuação e a do grupo.

De acordo com a estética da recepção e com o método que a desenvolve, a literatura não se esgota no texto, vai até o ato de leitura. Com isso, a verdadeira recepção textual implica na participação ativa e criativa do leitor, sem que se perca a autonomia da obra literária.

4 Sugestão de análise de gêneros literários e gêneros midiáticos

A proposta metodológica, apresentada neste trabalho, tem por objetivo mostrar que são várias as possibilidades de se trabalhar com gêneros literários. A escolha pelos métodos semiológico e recepcional foi feita por se acreditar que tanto o enfoque da expectativa do leitor são predominantes para se conseguir dar ao texto, ao leitor e ao contexto um valor merecido.

Por isso, a partir do poema *Canção do exílio*, de Gonçalves Dias e da música *Do lado de cá*, da banda Chimarruts, pode-se relacionar os advérbios “cá” e “lá” nos dois textos, demonstrando a diversidade de expressão do ufanismo, do amor à pátria.

Outra possibilidade é analisar a Poesia marginal de Ferreira Gullar, de Antônio Carlos Ferreira de Brito (Cacaso) e de Paulo Leminski relacionado-as com a música alternativa, como do músico Rogerio Tolomei Teixeira (Rogério Skylab), da banda Titãs e do músico Francisco de Assis França (Chico Science). Nessa relação pretende-se evidenciar

estrutura, temática e propósito comunicativo desses gêneros, para observar a atemporalidade do fenômeno artístico.

Ainda, há a possibilidade de relacionar o romance: Amar, verbo intransitivo, de Mário de Andrade, com a poesia Amar verbo intransitivo, de Carlos Drummond de Andrade. Após, visionamento do filme: Lições de amor, de Luiz Carlos Barreto. Nessa unidade pode-se analisar as diferentes manifestações amorosas no transcorrer do tempo e em diferentes gêneros, seja literário ou midiático.

Palavras conclusivas

Algumas linhas teóricas, abordadas nesse artigo, demonstraram que determinados aspectos são mais consistentemente trabalhados em algumas épocas do que em outras, da mesma forma que se pode notar que certas linhas teóricas são mais explicativas de alguns aspectos que de outros.

A escolha dos métodos semiológico e recepcional foi feita, porque ambos apresentam fundamentos filosóficos humanistas. O método semiológico forma alunos com uma visão pluralista da realidade, capazes de discernir os jogos ideológicos dos aparelhos de manutenção das estruturas de poder. Já, o método recepcional provoca a formação de alunos que não temem a ruptura com o estabelecido, questionadores constantes e flexíveis em termos de ajustamentos sociais.

Se um trabalho educativo conjugar três princípios básicos na sua atuação com os alunos, é possível garantir a eficiência de um método. O primeiro princípio é o de conhecer os alunos em termos de suas expectativas, interesses, necessidades e aptidões. O segundo é o domínio suficiente dos fundamentos do método que o professor elegeu como mais adequado aos propósitos de seu grupo de alunos. O último é a definição de uma finalidade educacional que o move. Só assim a tarefa educativa poderá contribuir para a formação de leitores capazes de transformarem a sociedade.

Esse, em suma, é o papel do ensino da literatura, que parte do deleite e do prazer pelo ato de ler para a análise ideológica dos signos linguísticos e para a ampliação dos horizontes de expectativas dos alunos. Em síntese, todos os esforços possíveis para modificar o mundo e poder viver bem nele. Por que, então, a Literatura não pode auxiliar para se atingir tal ideário?

Abstract: This article aims at to demonstrate the possible existent interfaces between the literary goods and the goods midiáticos. Being like this, he/she comes, initially, a theoretical discussion and, after, it is discussed relative subjects to the Literature in what refers to their goods and the aesthetics of the reception. It is believed that the interaction between goods midiáticos and Literature is imposed as a need, tends in view that both prioritize subjects sociodiscursivas that involve communicative purposes, style composicional, structures,

thematic progression and intertextualidade; besides the legitimation of the reading as social practice. Of that form, the thematic approach and the multiplicity of goods, worked in intensive way in the space of the classroom, they contribute to the person's formation, favoring the socialization through texts that treat of the manners as the different generations have been valuing the human activity through the language. Besides, the multiplicity of texts made available the students by the media provides the interaction, oportuniza to know the sociocultural diversity and it aids for the ethical and aesthetic development of great themes through the times.

Referências

BORDINI, Maria da Glória. & AGUIAR, Vera Teixeira de. *Literatura: a formação do leitor: alternativas metodológicas*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988.

MALARD, Letícia. *Ensino e literatura no 2º grau: problemas & perspectivas*. Porto Alegre, 1985.

MELLO, Maria Cristina. *O ensino de literatura e a problemática dos gêneros literários*. Coimbra: Almedina, 1998.

REIS, Carlos. *O conhecimento da literatura: introdução aos estudos literários*. Coimbra: Almedina, 1996.

SAMUEL, Rogel. (Org.) *Manual de teoria literária*. Petrópolis: Vozes, 1985.

SOARES, Angélica. *Gêneros literários*. São Paulo: Ática, 1989. (Série Princípios, 166).

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. *Teoria da literatura*. Coimbra: Almedina, 1981.

ZILBERMAN, Regina. *A leitura e o ensino de literatura*. São Paulo: Contexto, 1988.

SAMUEL, Rogel. (Org.) *Manual de teoria literária*. Petrópolis: Vozes, 1985.

Anexos

Canção do exílio, Gonçalves Dias

Minha terra tem palmeiras,
Onde canta o Sabiá;
As aves, que aqui gorjeiam,
Não gorjeiam como lá.

Nosso céu tem mais estrelas,
Nossas várzeas têm mais flores,
Nossos bosques têm mais vida,
Nossa vida mais amores.

Em cismar, sozinho, à noite,
Mais prazer eu encontro lá;
Minha terra tem palmeiras,
Onde canta o Sabiá.

Minha terra tem primores,
Que tais não encontro eu cá;
Em cismar – sozinho, à noite –
Mais prazer eu encontro lá;
Minha terra tem palmeiras,
Onde canta o Sabiá.

Não permita Deus que eu morra,
Sem que eu volte para lá;
Sem que disfrute os primores
Que não encontro por cá;
Sem qu'inda aviste as palmeiras,
Onde canta o Sabiá.

Do Lado de Cá, Chimarruts

Se a vida às vezes dá uns dias de segundos cinzas
e o tempo tic taca devagar
Põe o teu melhor vestido, brilha teu sorriso
Vem pra cá, vem pra cá
Se a vida muitas vezes só chuveisca, só garoa
e tudo não parece funcionar
Deixe esse problema a toa, pra ficar na boa
Vem pra cá
Do lado de cá, a vista é bonita
A maré é boa de provar
Do lado de cá, eu vivo tranquila
E o meu corpo dança sem parar
Do lado de cá tem música, amigos e alguém para amar
Do lado de cá
Do lado de cá
Se a vida às vezes dá uns dias de segundos cinzas
e o tempo tic taca devagar
Põe o teu melhor vestido, brilha teu sorriso
Vem pra cá, vem pra cá
Se a vida muitas vezes só chuveisca, só garoa
e tudo não parece funcionar
Deixe esse problema a toa, pra ficar na boa
Vem pra cá
Do lado de cá, a vista é bonita
A maré é boa de provar
Do lado de cá, eu vivo tranquila
E o meu corpo dança sem parar
Do lado de cá tem música, amigos e alguém para amar
Do lado de cá
Do lado de cá
A vida é agora, vê se não demora.
Pra recomençar é só ter vontade de felicidade pra pular
Do lado de cá, a vista é bonita
A maré é boa de provar
Do lado de cá, eu vivo tranquila
E o meu corpo dança sem parar
Do lado de cá tem música, amigos e alguém para amar
Do lado de cá
Do lado de cá
Do lado de cá

Do drama para o jogo de video game: da passagem da representação para a simulação

Aline Job da Silva *

Resumo: Muito se tem discutido os elementos da representação dramática e quais as suas implicações para a audiência/plateia. Teóricos dos mais diversos (Martin Esslin, por exemplo) clamam que o texto literário, que antecede a encenação da peça, muita vezes recebe a primazia dos estudiosos, que, por vezes, dedicam-se exclusivamente sobre a parte textual de uma obra de arte que tem por seu objetivo original ser transformada em encenação pelo ator ou atores. A catarse, elemento que representa a relação entre as emoções de piedade e de terror, muito se calca nas situações de identificação da audiência/plateia com o drama encenado. Neste sentido, como afirma Jean-Jacques Roubine, a primeira emoção seria um sentimento altruísta de apiedar-se pelo sofrimento do outro, enquanto que a segunda emoção seria um sentimento egocêntrico, de aterrorizar-se pela possibilidade de que o que está sendo encenado pudesse lhes suceder. Pensando nisso e considerando as novas mídias contemporâneas, como TV, cinema e os video games, estas “orientações de afeto” permanecem no cerne da motivação humana para a apreciação e interação com a obra de arte. Assim, os jogos de video game, pela característica de possibilitar que o indivíduo saia da plateia e passe a ser atuante na história, os sentimentos de fascínio pela representação cênica se transformam em fascínio pela simulação. Dessa forma, pretende-se apresentar um panorama teórico que demonstre este movimento da representação para a simulação como fenômeno antropológico, considerando para isso as teorias do drama e as do jogo, bem como elementos sobre a simulação.

Palavras-chave: Drama. Encenação. Jogo. Video Game. Simulação.

Qualquer sistema conhecido pelo homem, seja ele parte da natureza ou da cultura, baseia-se em elementos que aparentemente, mas só aparentemente, parecem aleatórios. Para a moderna Teoria do Caos, especialmente para Edward N. Lorenz (1995), as condições iniciais estão no centro de investigação de experimentos dos mais diversos que exploram os sistemas que compõem o planeta, tanto os lineares como os não-lineares. No entanto, as condições iniciais de um sistema, dada sua natureza contínua e flutuante, podem representar, de fato, em um estudo as condições iniciais de um evento, mas, ao mesmo tempo, essas mesmas e exatas condições podem representar os elementos do decurso de outro evento bem como os elementos finais de um terceiro. Nesse sentido, tentar estabelecer um ponto de origem ou, ainda, um ponto final que tenha causado a passagem de paradigma, do drama para a simulação (objetivo deste ensaio), seria delimitar e transformar cada uma das partes integrantes do significado antropológico do jogo da representação e da simulação.

Assim, delimitar esta suposta origem seria instituir um movimento resiliente, de retorno à origem, atividade não mais possível, considerando que a própria configuração humana e dos campos que a cercam (cultura, política, religião, entre outros) está menos para um encadeamento linear do que para um sistema em rede com diversas bifurcações que se

* Graduada em Letras Licenciatura Dupla Português/Inglês pela PUCRS em 2009. Mestranda em Teoria da Literatura (CNPq) também pela PUCRS.

autogarantem. Essa delimitação seria, então, o assassinato do próprio evento humano, do fenômeno cultural que permitiu o desenvolvimento *ex nihilo* do desejo da simulação do real, ou do dito real.

O ato de representar, de encenar a vida, nasce junto aos rituais mais primitivos humanos, os rituais de representação das colheitas, da passagem de uma estação do ano para outra, dos eventos cósmicos, das oferendas aos deuses etc. O ritual, o culto, então, funcionou por muito tempo como a base para a encenação, para o drama como representação da vida. Como afirma Huizinga (2000), “o culto é, portanto, um espetáculo, uma representação dramática, uma figuração imaginária de uma realidade desejada”. Nesse sentido, o culto servia como instrumento, ao lado da criação mítica, para dar forma à consciência que a humanidade tinha do mundo que a cercava. Mais além, Huizinga (2000) defende que, mais do que o ritual,

[...] o que é importante é o próprio jogo. O ritual não difere de maneira essencial das formas superiores dos jogos infantis ou animais, e dificilmente poderia afirmar-se que estas duas últimas formas tenham sua origem numa tentativa de expressão de qualquer emoção cósmica. [...] Diríamos, então, que, na sociedade primitiva, verifica-se a presença do jogo, tal como nas crianças e nos animais, e que, desde a origem, nele se verificam todas as características lúdicas: ordem, tensão, movimento, mudança, solenidade, ritmo, entusiasmo. Só em fase mais tardia da sociedade o jogo se encontra associado à expressão de alguma coisa, nomeadamente aquilo a que podemos chamar “vida” ou “natureza”.

Nessa mesma linha, segue Martin Esslin (1978). De acordo com o autor, o drama funciona, ao mesmo tempo, como manifestações do instinto de jogo, do ritual e do espetáculo e acrescenta: “nenhuma dessas atividades pode ser considerada como drama em seu sentido adequado, porém as linhas divisórias entre elas e o drama são, na verdade, extremamente fluidas [...]”.

Sumarizando, o drama, a representação e a encenação são rituais baseados em regras que regem o jogo que aí se desenvolve. Aqueles que participam dessa encenação dão vida à abstração que jaz na consciência e tornam o real imaginado em simulação daquilo que acreditam ser a verdade; esses seres responsáveis por tal encenação são os atores e sem eles não há ação. A isso soma-se a concepção de Esslin (1978) de que o “drama é ação mimética; ação que imita ou representa comportamentos humanos. O que é crucial é a ênfase sobre a ação”.

Relacionada ao ato de encenar está a necessidade humana do faz-de-conta, da simulação. Nas crianças, essas brincadeiras de faz-de-conta podem ter como uma de suas funções servir como instrumento para treinar a vida quando adultos, como um exercício de vida anterior ao evento verídico. Chateau (1987) explica que o jogo tem para a criança a

mesma função que o trabalho tem para o adulto: “Como o adulto se sente forte por suas obras, a criança sente-se crescer com suas proezas lúdicas”. O jogo, então, está no cerne da construção do indivíduo. No entanto, não se pode afirmar que o jogo, o instinto de jogo, seja inato no ser humano, mas que este faz parte da essência humana em seu desenvolvimento é inegável.

Retornando ao início desta jornada, das condições iniciais e dos sistemas em constante fluxo de alteração, pensa-se, assim como Jean-Jacques Roubine (2003), que o drama, assim como qualquer produção humana, qualquer expressão artística, segue uma Lei Universal do Progresso. Assim, a passagem do ritual, do jogo primitivo, ao drama e ao jogo sistematizado representa esse movimento contínuo de mudança, mas uma mudança que acrescenta sem suprimir.

O drama, no entanto, diferentemente do *video game*, não é uma mídia, assim como a fotografia, a televisão, o cinema o são, ainda que trabalhe com os elementos de imersão e de realidade representada. De acordo com Bolter e Grusin (1999), “as novas mídias remodelam formas midiáticas anteriores e, ao lado da imediatidade¹ e da hipermediatidade², a remediação é um dos três traços da nossa genealogia das novas mídias”³.

Pela proposta dos autores, os *video games* são remediações de jogos anteriores, como os jogos de mesa ou de tabuleiro (Monopólio e Dungeons & Dragons), os jogos de guerra (War e outros), os jogos esportivos (existem versões digitais de todos os jogos populares na América, do golfe ao futebol americano e inglês). No entanto, a hipótese aqui apresentada é de que os *video games* funcionam como uma nova forma de drama, de encenação, permitindo ao espectador passar de plateia a ator no ato de simular a história do jogo, tomando para si o papel do herói do ambiente virtual em que está imerso, especialmente os *video games* do tipo *role playing* (tanto em primeira como em terceira pessoa).

Tomando como princípio fundador a concepção de jogos de *video game* como “extensões do homem”⁴, faz-se, então, necessário o estudo dessa mídia como portadora de mensagens que alterou e continua alterando a interação entre humanos e entre humanos e máquinas.

Nesse sentido, é importante dizer que o desenvolvimento dos primeiros jogos de *video game* do tipo *role playing* (o jogador/*gamer* cria ou faz uso de um personagem no jogo

¹ Um estilo de representação visual cujo propósito é fazer com que o espectador esqueça a presença da mídia (tela de pintura, filme fotográfico, cinema e outros) e acredite que está na presença dos objetos representados.

² Um estilo de representação visual cujo propósito é lembrar ao espectador da existência da mídia.

³ Tradução do autor.

⁴ Expressão utilizada por Marshall McLuhan em relação aos media produzidos pela sociedade.

para realizar as tarefas solicitadas e, assim, desenvolver o enredo) – RPG – data da década de 1980 (BARTON, 2007), tendo três fases principais (o estudo de Barton cobre o desenvolvimento de jogos de *role playing* até o ano de 2004): os primeiros anos, que vão de 1980 até 1983; a era de ouro, que vai de 1985 até 1993; e as eras de platina e moderna, que vão de 1994 até 2004.

Em aproximadamente trinta anos, os jogos de *video game* de 2010 pouco se assemelham aos jogos do início dos anos 1980. A tecnologia permitiu o aprimoramento da inteligência artificial, o que possibilitou a inserção de personagens não-jogáveis mais complexos, e a utilização de programação em 3D, garantindo, assim, imagens gráficas de cenários, de batalhas e dos próprios personagens do ângulo que se desejar e com excelente resolução, bem como o desenvolvimento da *engine*.

Considerando essas transformações, não se pode deixar de observar nessa mudança um reflexo da evolução tecnológica vivida pela humanidade nos últimos trinta anos: telefones celulares, computadores portáteis e extremamente leves, tecnologia bluetooth, entre outros. Como essa tecnologia é, de fato, uma extensão do homem, não se pode negar o entrelaçamento de tudo o que ela permitiu que se produzisse a partir dela.

McLuhan (1994) em *Understanding Media* dedica um capítulo aos jogos como mídia de extensão do homem. No capítulo em questão, assim como em toda obra, o autor realça a importância de se perceber as mensagens transmitidas através das mídias e que implicação elas têm de fato. Em relação aos jogos, embora se refira mais claramente a jogos clássicos como pôquer, basquete e futebol (o americano), McLuhan faz fundamentais afirmações sobre o seu papel e o que ele representa para a humanidade:

Games are popular art, collective, social reactions to the main drive or action of any culture. Games, like institutions, are extensions of social man and of the body politic, as technologies are extensions of the animal organism. [...] As extensions of the popular response to the workaday stress, games become faithful models of a culture. (McLUHAN, 1994, p. 235).

Games are dramatic models of our psychological lives providing release of particular tensions. They are collective and popular art forms with strict conventions. (McLUHAN, 1994, p. 237).

Like our vernacular tongues, all games are media of interpersonal communication, and they could have neither existence nor meaning except as extensions of our immediate inner lives. (McLUHAN, 1994, p. 238).

The games of a people reveal a great deal about them. Games are a sort of artificial paradise like Disneyland, or some Utopian vision by which we interpret and complete the meaning of our daily lives. In games we devise means of nonspecialized participation in the larger drama of our time. (McLUHAN, 1994, p. 239).

Necessariamente, as afirmações de McLuhan não se referem aos jogos de *video games*, mas elas são aplicáveis e atualizáveis para que se perceba a relação delas com essa mídia. McLuhan não tem dúvidas de que os jogos são uma nova forma de arte, assim como o cinema foi no início do século XX, e de que representam modelos dramáticos tanto da parte psicológica do ser humano como da comunicação interpessoal. Mais além, os jogos de *video game* vão além da simples representação, eles são a simulação da experiência na qual o *gamer* se vê imerso; nesse sentido, a experiência do *video game* é construída, de fato, pela interação do *gamer*, *a posteriori*. Conforme afirma Aarseth (2001):

Simulation is the hermeneutic Other of narratives; the alternative mode of discourse, bottom up and emergent where stories are top-down and preplanned. In simulations, knowledge and experience is created by the players' actions and strategies, rather than recreated by a writer or moviemaker.

Dessa forma, assim como a epopeia e o drama representaram na época de Homero a disseminação de ideais e de costumes de uma sociedade e a mimese de dramas universais como a guerra, os jogos representam hoje a participação do indivíduo no drama do mundo moderno, ao mesmo tempo hiperconectado (internet, redes sociais, servidores de *Massively Multiplayer Online Games*) e isolado (pelos mesmos motivos: internet, redes sociais, etc).

Dovey e Kennedy (2009) propõem em *Game Cultures: computer games as new media* uma abordagem metodológica de análise que vá um pouco além da abordagem tradicional e estruturalista dos estudiosos de jogos virtuais – os ludologistas – e abranja o reconhecimento desses jogos como nova mídia e como se dá o processo de sua mediação através das culturas. Estudos que viam os jogos apenas como narrativas virtuais ou como textos, deixavam de perceber o valor fundamental dos jogos – a possibilidade de entrar em uma outra realidade, outro mundo e simular uma aventura. Enquanto estes estudos preocupavam-se basicamente em identificar elementos em comum entre o *video game* e as narrativas, os estudos mais atuais percebem no *video game* a materialização dos seguintes aspectos: 1) a natureza da sociedade é tecnologicamente determinada; 2) os usuários são interativos; 3) a experiência é o objetivo; 4) imersão ao invés de observação; 5) simulação no lugar de representação; 6) a mídia é onipresente e não centralizada, ou seja, está por todas as partes; 7) o usuário é participante/co-criador e não somente consumidor; e 8) o jogo não a obra.

Como espaço midiático, os jogos têm sido analisados com ênfase no espaço apresentado ao *gamer* pelos Estudos de Novas Mídias (DOVEY, KENNEDY, 2009). Nesse sentido, a experiência do jogo vai muito além de apenas atingir seu final ou de derrotar inimigos, ela se encontra no ato de exploração dos universos virtuais e na manipulação de

um personagem dentro do jogo pelo *gamer*, externo a ele. Ainda segundo Dovey e Kennedy (2009, p. 94),

the computer game is argued to remediate the kinds of pleasure offered by boys' own adventure stories, as well as offering experiences of mastery of virtual spaces at a time when access to real spaces (particularly in urban societies) is increasingly limited.

Mas a exploração do espaço virtual do jogo não é a única recompensa obtida pelo *gamer*. Embora se conteste a complexidade das personagens de *video games* pelo fato de que elas dispensam reflexões e ponderações e partem diretamente para a ação, as escolhas do *gamer* estabelecem, de certa forma, a complexidade psicológica dos avatares⁵, construindo no decorrer da aventura o chamado *inner self* desses personagens. Pensando nisso, é fundamental para a pesquisa nas novas mídias o estudo dos jogos de *video game*, pois, de acordo com McLuhan (1994, p. 242),

the form of any game is of first importance. Game theory, like information theory, has ignored this aspect of game and information movement. Both theories have dealt with the information content of systems, and have observed the "noise" and "deception" factors that divert data. This is like approaching a painting or a musical composition from the point of view of its content. In other words, it is guaranteed to miss the central structural core of the experience. For as it is the pattern of a game that gives it relevance to our inner lives, and not who is playing nor the outcome of the game, so it is with information movement.

Nesta passagem fica clara a relevância de compreender de fato o valor que os jogos de *video game* têm para os *gamers* e interessados. Entender a motivação que os leva a passar horas em frente a um computador ou televisão (usando outros consoles – Playstation, Wii, Xbox entre outros) e que tipo de experiência advém da interação é o que garante a continuidade e a utilização cada vez maior de desse tipo de jogo.

A tecnologia permitiu o isolamento do ser humano e, por conseguinte, ofereceu a ela outras formas de interação. Os jogos virtuais para múltiplos jogadores (Multiplayer e Massively Multiplayer Online Games) são tão acessados quanto qualquer rede social (Twitter, Facebook, Orkut) e exigem dos *gamers* verdadeira dedicação (tempo, dinheiro, raciocínio), pois a criação de avatares e seu aperfeiçoamento garantem o sucesso das personagens no ambiente virtual.

Novamente, é preciso que se aceite a posição dos jogos de *video game* como extensões do indivíduo ou do coletivo e que seu efeito nesse indivíduo ou grupo vai acabar por reconfigurar toda uma sociedade (MCLUHAN, 1994, p. 243). Para a autora deste ensaio, assim como para McLuhan, está evidente que os jogos (incluídos nesse conjunto

⁵ As personagens gráficas em jogo que representam o *gamer* ou as ações deste.

estão os de *video game*) são extensões da vida social das pessoas e que eles são mídias de comunicação.

Nessa perspectiva, jogar está no limiar de apenas ocupar um corpo virtual que se observa em uma tela e de assumir este corpo como extensão do indivíduo. A escolha por um ou outro jogo deve ter certa importância, mas necessita de estudo: seria o enredo que chama a atenção dos *gamers* (muitos não dão importância para isso)?; ou seria a excelência dos gráficos e capacidades possibilitadas pela tecnologia da *engine* (de fato, isso faz diferença entre um jogo e outro); ou, ainda, seria o fato de determinado jogo oferecer um maior nível de imersão ao *gamer*?

Estas respostas ainda não estão claras, mas é sabido que o gênero de *Role Playing Virtual Game* representa um dos gêneros de *video game* favoritos dos *gamers*, pois permite que o jogador simule as experiências e atividades do jogo como se fosse a personagem e, ainda, permite que o *gamer* construa sua personagem como quiser (dentro de uma certa margem algorítmica). Outro elemento de importância significativa é a questão da rejogabilidade (ou *replay value*); aqui jaz um dos pontos de grande interesse nos *Game Studies*, quer dizer...qual a motivação para um *gamer* rejogar um jogo novamente, um jogo já finalizado, já conhecido? Esse é um dos questionamentos que ainda permanece e que, de certa forma, conecta-se com o tema da simulação.

Em linhas gerais, simulação é

um sistema de representação que não tem nenhum referente real no mundo. Deriva da ciência da computação e da teoria crítica através do legado de Baudrillard. Em ciência da computação, simulação é capaz de prever o comportamento de sistemas complexos que não poderiam ser diretamente observados e é amplamente utilizada, junto com a teoria e a experimentação, como método para a reprodução de conhecimento. Baudrillard defendeu que 'signos' já não representam a realidade no mundo mas eles mesmos constituem o mundo. Jogos de computador unem estas duas vertentes de significado na medida em que eles graficamente representam ambientes que usualmente não existem no mundo e que são gerados pelos sistemas dinâmicos complexos da *game engine*. (DOVEY; KENNEDY, 2009).

Partindo disso, pode-se teorizar que os *video games*, considerando sua não-referencialidade direta com a realidade, trabalham com um nível conceitual de real, uma espécie de constructo, sem referente imediato. O universo elaborado pelo jogo se torna o modelo de universo para o *gamer* e é este mundo que cria seus próprios signos, quebrando toda e qualquer fronteira; a simulação passa a ser a realidade, criando, assim, um mundo hiperreal em que não se pode diferenciar real e irreal já que a arbitrariedade essencial da imagem criada, novamente, não se refere nem a um significado, nem a um referente conhecido.

Nesse sentido, o jogo permite a seus usuários a criação de ambientes, de personagens, de universos que iriam contra qualquer lei física ou biológica, assim como permite que o *gamer* realize, através de seu avatar, proezas impossíveis no mundo que se tem como referente do real (voar, lutar todas as artes marciais conhecidas, produzir encantamentos entre outras habilidades). Ademais, esse mesmo universo, ainda que produzido sobre leis regidas pela *engine*, consente aos usuários a quebra dessas mesmas leis (as trapaças). Dessa forma, as mesmas leis que regem o universo do jogo, regem as quebras dessas leis, pois a sua construção “deixa” brechas, dando ao *gamer* todo o poder de manipular o mundo a sua volta (mas com um certo limite de possibilidades). A partir da simulação, Baudrillard afirma que surge o simulacro, que seriam os signos produzidos por essa simulação, com o papel de transformar os leitores/plateia/*gamers* em consumidores de valores simbólicos defendidos nesta simulação. Aqui, essa perspectiva não se aplica, pois a consideração defendida jaz na simulação como alternativa de representação considerando essa nova mídia, os jogos virtuais.

Assim, a simulação, não como caminho para o simulacro que leva para a alienação, mas como caminho para se tornar autor e ator de sua história enquanto ela ocorre, permite ao usuário, *gamer*, colocar-se no papel do outro, vivenciar situações não referenciáveis em parte alguma do mundo físico que se conhece. Simular, finalizando, está para o *gamer* como o faz-de-conta está para a criança; o sentido lúdico, do jogar simulando o que quer que seja, de se ver representado graficamente por um avatar virtual dá ao usuário a liberdade que só a própria simulação, sua essência sem referencial permite. O *gamer*, assim, escapa a sua realidade imediata para uma hiperrealidade auto-construída no ato do próprio jogo, tendo em suas mãos as ações das personagens sobre a sua tutela e que, virtualmente, o representam.

Abstract: The elements of drama and what are their implications for the audience have been fully discussed. Several theorists (Martin Esslin, for example) claim that the literary text, which predates the enactment of the play, many times receives the primacy of the scholars, who sometimes are focused exclusively on the textual part of a work of art which has for its original purpose to be transformed into enactment by the actor or actors. Catharsis, an element that represents the relationship between the emotions of pity and terror, much trodden in situations where identification of the audience with the staged drama. In this sense, as stated by Jean-Jacques Roubine, the first emotion was one of selfless pity for the suffering of others, while the second would be a feeling egocentrism, to terrorize by the possibility that what is being staged could succeed to them. Regarding these and thinking about the new and contemporary media such as TV, movies and video games, these "guidelines of affection" remain at the core of human motivation and interaction with the work of art. Thus, video games, the characteristic of enabling the individual to leave the audience and to become active in history, the feelings of fascination for the stage performance become the fascination for simulation. Therefore, it is intended to provide a theoretical background that demonstrates this movement from representation to simulation as an anthropological phenomenon, considering the theories of drama and game, as well as topics concerning simulation.

Keywords: Drama. Enact. Play. Video Game. Simulation.

Referências

AARSETH, Esper. Computer Game Studies, Year One. In: *Game Studies*, v. 1, n. 1, jul. 2001. Disponível em: <<http://www.gamestudies.org>>. Acesso em: 30 maio 2010.

BARTON, Matt. *The History of Computer Role-Playing Games Part 1: the early years (1980-1983)*. 2007. Disponível em: <http://gamasutra.com/features/20070223a/barton_pfv.htm>. Acesso em: 26 maio 2010.

BARTON, Matt. *The History of Computer Role-Playing Games Part 2: the golden age (1985-1993)*. 2007. Disponível em: <http://www.gamasutra.com/features/20070223b/barton_01.shtml>. Acesso em: 26 maio 2010.

BARTON, Matt. *The History of Computer Role-Playing Games Part 3: the platinum and modern ages (1994-2004)*. Disponível em: <http://www.gamasutra.com/view/feature/1571/the_history_of_computer_.php>. Acesso em: 26 maio 2010.

BOLTER, Jay David; GRUSIN, Richard. *Remediation: understanding media*. Massachusetts: MIT, 1999.

CHATEAU, Jean. *O Jogo e a Criança*. São Paulo: Summus, 1987.

DOVEY, Jon; KENNEDY, Helen W. *Game Cultures: computer games as new media*. Berkshire: Open University, 2009.

ESSLIN, Martin. *Uma Anatomia do Drama*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2000.

LORENZ, Edward N. *The Essence of Chaos*. Seattle: University of Washington, 1995.

MCLUHAN, Marshall. Games: The Extensions of Man. In: _____. *Understanding Media: the extensions of man*. Massachusetts: The MIT Press, 1994.

Diálogos entre Literatura e Cinema: adaptação fílmica de romances de Sérgio Sant'Anna

Ana Paula Teixeira Porto*

Resumo: As relações entre literatura e cinema, especialmente no que tange à adaptação de romance para filme, são questões que oportunizam refletir como o texto literário se transpõe à tela e que distanciamentos e proximidades há entre as produções. Com base nesses pressupostos, este trabalho visa a discutir as releituras de *A Senhorita Simpson*, de Sérgio Sant'Anna para o longa *Bossa Nova*, de Bruno Barreto, e a produção de *Crime delicado*, realizada por Beto Brant a partir do livro *Um crime delicado* de Sérgio Sant'Anna. Através de concepções da literatura comparada, a investigação salienta que as adaptações dos textos literários do escritor, respeitadas as diferenças entre as formas artísticas do cinema e da literatura, distanciam-se tanto no tema quanto nos efeitos de leitura dos textos literários, exigindo-se perfis diversos de quem aprecia o filme e o romance. Destaca-se que a linguagem cinematográfica usada facilita a compreensão do espectador e minimiza os jogos intertextuais e parodísticos dos romances, mostrando que o diálogo com as obras originais é marcado pela divergência.

Palavras-chave: Cinema. Literatura. Sérgio Sant'Anna.

No contexto contemporâneo, as produções culturais são sobretudo visuais. O leitor/espectador de hoje é familiarizado com cinema, telenovela, histórias em quadrinhos, charges, obras plásticas, etc, manifestações que exigem novas posturas do sujeito já não habituado apenas às narrativas verbais como instrumento de comunicação e arte. Esses “textos” são produções culturais cuja “retórica reside sobretudo na imagem e secundariamente no texto escrito, que funciona mais como um complemento, muitas vezes até desnecessário, tal o impacto de significação dos recursos imagéticos” (PELLEGRINI, 2003, p. 15). Imersa nesse novo paradigma, a sociedade vem buscando formas de interpretação dessas produções, criando conceitos que subjazem à análise das narrativas visuais.

Considerando essa perspectiva cultural, torna-se pertinente trazer para o centro de discussão produções cinematográficas, pois estas atingem grande público no mundo inteiro, dos mais exigentes aos menos críticos. Além disso, articulam elementos da narrativa verbal e atraem *glamour* e muitos interesses (inclusive comerciais), já que envolvem milhões de dólares desde a produção fílmica até a distribuição do produto¹³⁷. Construídos com uma linguagem que se aproxima, em certo sentido, da obra de arte literária, mas apresentando elementos característicos que se distinguem desta, os filmes podem constituir significativos

* UFRGS.

¹ Napolitano (2005) explica que a construção de um filme começa pela escolha de uma idéia básica, chamada de *argumento*, que dá forma ao roteiro, depois se inicia a etapa de produção e filmagem, orientada pelo diretor da produção. Após a filmagem de cenas, que pode ser até cinco vezes superior a do produto final, o filme passa por um tratamento em laboratório para, posteriormente, ser editado, finalizado e distribuído no mercado.

instrumentos de leitura e análise crítica, em especial se forem postos em relação com outras artes.

Além da emergência das narrativas visuais, há uma tendência em identificar pontos de contato e divergência entre construções verbais e imagéticas, na tentativa de alargar as possibilidades de leitura tanto do verbal quanto do visual. É nesse sentido que os atributos formais do cinema – seqüência das cenas, posição da câmera, posição e vestimenta dos personagens, caracterização do cenário, etc – são correlacionados aos das narrativas verbais, como a literária, que combina na sua construção elementos semelhantes.

Nesse contexto, a literatura é uma forma de manifestação artística que permite o diálogo com outras artes, como a cinematográfica, o que é objeto de reflexão neste estudo. Com o objetivo de discutir as releituras de *A Senhorita Simpson*, de Sérgio Sant’Anna para o longa *Bossa Nova*, de Bruno Barreto, e a produção de *Crime delicado*, realizada por Beto Brant a partir do livro *Um crime delicado* de Sérgio Sant’Anna, este trabalho destaca aproximações e distanciamentos temáticos e formais entre as obras.

Interessa investigar a questão da adaptação cinematográfica da obra literária, concentrando-se em uma possibilidade de interpretação: a que se refere ao modo como o cineasta “vê” o livro, inspirando-se nele para recriação em tela. Essa perspectiva de análise procura verificar em que medida o filme estabelece uma relação intercultural e está baseada na premissa de que deve haver uma “atenção especial voltada para os deslocamentos inevitáveis que ocorrem na cultura, mesmo quando se quer repetir”, passando-se a “privilegiar a idéia de ‘diálogo’ para pensar a criação de obras, adaptações ou não” (XAVIER, 2003, p. 61).

Literatura e Cinema: a adaptação de romances de Sérgio Sant’Anna

Lançado no Brasil, no ano 2000 e com roteiro de Alexandre Machado e Fernanda Young, o filme *Bossa Nova*² retrata cenas urbanas do Rio de Janeiro da classe média alta e dos belos apartamentos, através de uma perspectiva atual e da aproximação ao gênero da comédia romântica. O trabalho dirigido por Bruno Barreto inspira-se na novela *A Senhorita*

² No filme de Bruno Barreto, há diversas cenas e histórias paralelas ao eixo narrativo principal, composto por Pedro Paulo, Mary Ann e Tânia. A multiplicidade de pequenas histórias faz com que o elenco do filme seja numeroso. Mary Ann Simpson, a professora de inglês, é interpretada por Amy Irving. Antônio Fagundes foi dado o papel principal, o de Pedro Paulo, associando-se a trajetória de galã do ator ao perfil do protagonista. Destaca-se o papel de Alexandre Borges, que vive o caricato jogador de futebol Acácio, que ilustra o protótipo dos jogadores brasileiros.

Simpson, cujo título seria inicialmente dado ao filme, mas, pela semelhança com o seriado norte-americano *The Simpson*, acabou se chamando *Bossa Nova*.

O título do filme é um elemento importante para compreender o enredo e a leitura que Bruno Barreto propõe para as cenas da novela de Sérgio Sant'Anna. A expressão remete diretamente a um momento marcante na história da música brasileira: a Bossa Nova, que se caracterizou, nos anos 60, como uma revolução da Música Popular Brasileira (MPB), projetando o Brasil no exterior como nunca havia acontecido. “Assimilando influências do jazz, mormente no que se refere à cadência e também ao improviso, o samba deu à luz a bossa nova”, que nasceu “com um jeitão mais malandro, malicioso”, destaca Montari (1988, p. 77-78), referindo-se a essa tendência da MPB. A presença da MPB na trilha sonora do filme é um referencial importante que não tem correlação com o enredo e a construção do romance de Sérgio Sant'Anna, assinalando um diálogo entre cinema e literatura marcado por um distanciamento inicial.

As primeiras imagens constituem uma apresentação de belas paisagens cariocas: as praias, os prédios à beira-mar, as águas límpidas. São ícones que introduzem a cena em que Mary Ann (professora de inglês e personagem central do filme) aparece nadando na praia. Para realçar a beleza do espaço onde se desenvolvem os acontecimentos, o filme explora a musicalidade de Tom e Vinicius de Moraes. Nesse sentido, a composição melódica das canções articula-se tanto à harmonia e beleza exuberante da paisagem e de Mary Ann, quanto à tranqüilidade do lugar do personagem.

A combinação entre as primeiras imagens, que são uma narrativa visual (o cenário aparece como pano de fundo para apresentar o nado da personagem), e a música de Tom e Vinicius de Moraes corroboram para uma visão idealizada, bela e romântica do Rio de Janeiro, algo relativamente similar ao espaço carioca que é cenário para a narrativa literária. Pode-se afirmar que no filme as músicas atuam como um complemento à narrativa visual, além de ser elemento básico da linguagem cinematográfica. Assim, a escolha desses compositores para a construção sonora do filme não é casual, pois “Todas as músicas de Jobim parecem fadadas a carregarem letras, mesmo quando foram escritas como peças instrumentais” (MAMMI, 2000).

Outro elemento significativo quanto à opção musical adotada por Bruno Barreto refere-se à idéia de sofisticação dos personagens, ou seja, à sua elegância. As músicas e letras da Bossa Nova são consideradas até hoje como obras de qualidade estética e conteudista, identificadas “com a classe média carioca, a dos apartamentos à beira-mar”, como aponta

Mammi (2000). Essa singularidade das canções da Bossa Nova correlacionam-se com a perspectiva do filme, pois este se concentra em narrar acontecimentos da vida de personagens de classe média que residem em apartamentos na beira-mar, têm boa condição socioeconômica e conhecimentos culturais. Assim, a narrativa visual e verbal da película encontra na trilha sonora um elemento para acompanhar e ressaltar as emoções suscitadas pelas cenas. E nesse sentido o filme opera novo distanciamento, pois no texto literário os personagens são provenientes de um meio social de classe baixa com conhecimentos culturais restritos, com estilo de vida simples e condições socioeconômicas limitadas.

Conhecido o espaço retratado pelo filme, é importante salientar o enredo e a seqüência narrativa. Mary Ann Simpson é uma ex-aeromoça, americana e viúva, que mora no Rio de Janeiro desde que seu marido faleceu e trabalha como professora num curso de inglês. Em seu trabalho ela lida com vários alunos, como o craque de futebol do Flamengo e da Seleção Brasileira Acácio (interpretado por Alexandre Borges) e o advogado Pedro Paulo (protagonizado por Antonio Fagundes)³. Acácio tem aulas particulares para aprender expressões típicas usadas pelos jogadores na Europa, pois a ele interessa conhecer palavras faladas pelos jogadores nas partidas. Pelo menos é isso o que seu empresário, Gordo, considera relevante, já que Acácio vai jogar em um time de Londres.

Mary Ann dialoga bastante com sua amiga Nadine, vivida por Drica Moraes. Nadine é uma mulher solteira que utiliza chat da internet para bate-papo e para encontrar namorado, o que acaba ocorrendo. Ela mantém contatos com um americano, que se diz chamar Gary. Nos diálogos que empreender com o namorado virtual, Nadine comete equívocos lingüísticos, o que acentua o tom de comédia do filme. Em meio a clipes da relação cibernética de Nadine, Mary Ann acaba se envolvendo com Pedro Paulo, seu aluno no curso de inglês. Mas outro aluno, Acácio, diz a Pedro Paulo que tem uma relação extra-aula com a professora, desestabilizando as emoções do personagem e sua promissora relação com Mary Ann. Nessa relação afetiva, um detalhe importante do filme é a ênfase no romantismo de Pedro Paulo e Mary Ann. Os olhares, gestos e as imaginações dos personagens remetem à perspectiva romântica e idealizada dos relacionamentos amorosos. É uma perspectiva que não transparece no livro, limitado a deixa o leitor imaginando se haveria ou não um envolvimento afetivo entre a professora e seus alunos.

³ As profissões dos personagens são distintas das presentes no livro, mantendo-se a professora de inglês em ambos, mas com um perfil diverso: no livro a professora Simpson é um personagem ambíguo que suscita o desejo masculino de seus alunos, embora não seja explicitada nenhuma relação pessoal aluno-professora, e estabelece relações parodísticas com o estilo docente tradicional, algo que desaparece no filme.

A inter-relação entre a história dos personagens e a história do livro didático usado nas aulas de inglês no romance de Sérgio Sant'Anna é um fator que singulariza a obra literária. No romance, não é possível distinguir as fronteiras entre a narrativa do livro e a vida dos personagens do romance do escritor, pois elas se confundem. Já no filme fica explícito que Pedro Paulo imagina as cenas do livro como se ele e Mary Ann fossem os personagens, não havendo ambigüidade. O ângulo da câmera, focada em Pedro Paulo, mostra claramente a imaginação do personagem, pois, enquanto as imagens centram-se na dança romântica de Pedro Paulo e Mary Ann, há a voz de Pedro Paulo lendo a história do livro didático. Assim, as dúvidas que poderiam ser suscitadas no espectador quanto à cena são totalmente eliminadas pela posição da câmera.

A referência ao enredo do filme mostra que ele apresenta vários distanciamentos temáticos se comparados à obra de Sérgio Sant'Anna. Um exemplo que comprova essa divergência temática liga-se à inclusão dos personagens Nadine e "Gary", que funcionam como eixos paralelos à história principal. Com eles o filme encontra o tom cômico e engraçado, típico de uma obra de entretenimento. Sob esse ponto de vista, Bruno Barreto cria uma "linguagem" diferente da de Sérgio Sant'Anna, pois o texto literário não enfatiza uma perspectiva tão cômica quanto no filme.

A finalização das obras também recorre a opções distintas. No desfecho do filme, Pedro Paulo encontra-se com Mary Ann, por quem se apaixonara. As cenas sugerem a consolidação do envolvimento deles, numa perspectiva idealizada com final feliz. Sérgio Sant'Anna encerra sua obra com um desfecho meio melancólico para Pedro Paulo. o personagem, sem a companhia de nenhuma mulher, abandona tudo e aventura-se em uma viagem no "trem da morte" sem previsão de retorno, sinalizando um contexto de crise existencial e uma melancolia.

A seqüência das obras também é fator que as distancia formal e tematicamente. No romance, Pedro Paulo narra os fatos sem obedecer a uma ordem cronológica, fragmentando as cenas. Por exemplo, o leitor toma conhecimento da separação de Pedro Paulo e Antonieta e das razões que a motivaram após narrações sobre as aulas de inglês (que são cronologicamente posteriores à separação). O filme, talvez pela necessidade de menos diálogos e de maior rapidez narrativa, apresenta nas primeiras cenas o personagem central já separado da esposa (Tânia) e não se ocupa em explicitar os motivos do fim do casamento de sete anos. Assim, enquanto Bruno Barreto constrói uma narrativa linear, Sérgio Sant'Anna opta pelos desvios cronológicos dos acontecimentos e pela fragmentação narrativa.

Já o romance *Um crime delicado* baseia-se na narração, em primeira pessoa, de um triângulo amoroso formado por Antônio Martins, um crítico teatral, Inês, uma modelo com deficiência física, e Vitório Brancatti, um artista plástico. É organizada segundo a lógica de um romance policial, com caráter investigativo, uma vez que as informações acerca de um suposto crime (estupro), quem o teria cometido e por que são reveladas pouco a pouco. Soma-se a esse traço, o discurso crítico do personagem Antonio Martins, apresentando suas análises sobre obras que observa ou a que assiste, bem como um bilhete com certa entonação erótica, o que mostra a presença do discurso dialógico da narrativa, presente também nas relações que o texto estabelece com as obras plásticas reproduzidas na capa e contracapa do livro.

As cenas relatadas são ambientadas no cenário carioca, especialmente no Largo do Machado, Leblon, Botafogo, Copacabana e Humaitá, onde o personagem central transita, e ilustram o cotidiano contemporâneo de três personagens, com ênfase na perspectiva de Antônio Martins, narrador das cenas e personagem que constantemente faz uma auto-reflexão acerca dos textos que escreve para publicação em jornal.

No filme *Crime delicado*⁴, o enredo apresenta similaridades, mas a técnica narrativa é diversa. A história está pautada nas vivências de Antonio Martins e Inês, que vive uma relação ambígua com um pintor. As ambigüidades do livro e a auto-reflexão sobre a arte proposta por Antonio Martins no livro são substituídas por uma ênfase ao triângulo amoroso entre o crítico, a modelo deficiente e o pintor. Beto Brant, adaptando o romance de Sérgio Sant'Anna, “cedeu lugar a uma narrativa na qual o traço pessoal e a interiorização dos protagonistas, que vivenciam um mundo em colapso” (SALVO, 2011, p.) são marcados por seus conflitos interiores.

Em relação a estruturas híbridas presentes no romance, notadamente no diálogo do enredo com as capas do livro, o que confere um diálogo interno na obra, e nas inserções de uma espécie de ensaio crítico de pensamento sobre a arte exposto pelo narrador, sinalizando o hibridismo da linguagem literária, a obra fílmica traz o hibridismo a partir de uma forma documental, inserindo trechos de peças teatrais – *Confraria Libertina*, *Woyzeck, o brasileiro* e *Leonor de Mendonça* – as ações vividas pelos personagens. Estes, ao contrário do que se percebe no livro, são sujeitos menos reflexivos e mais previsíveis, compondo o perfil situado à marginalidade social de um Rio de Janeiro urbano, marcado pela violência contemporânea, e com relações pautadas pela vulnerabilidade.

⁴ Neste filme, coube a Marcos Ricca o papel de Antonio Martins (crítico teatral); Lilian Taublib interpretou Inês; e Felipe Ehrenber deu vida ao pintor, denominado Jose Torres Campana, um pintor famoso por seus quadros eróticos que focalizam o próprio artista e Inês.

Conhecidas algumas peculiaridades das obras, é possível estabelecer questionamentos que visam a descobertas de aproximações e distanciamentos entre elas. A análise parte do pressuposto de que “a preexistência de uma obra a uma outra a qual esta se refere é um fato inelutável, uma realidade que não pode ser simplesmente esquecida e com a qual, de um modo ou de outro, se deve fazer uma comparação, nem que seja para localizar as linhas de divergência seguidas pelo filme e explicar suas razões” (ATTOLINI, 2002, p. 66). Nessa perspectiva, algumas questões são discutidas, em especial a que se refere à adaptação.

Da literatura ao filme: a questão da adaptação

O exame do percurso da literatura ao filme tem se voltado, na maioria dos estudos críticos, em investigações que buscam semelhanças e diferenças entre as obras literária e cinematográfica, pautando-se no problema de fidelidade da interpretação do cineasta em sua transposição do livro. Sob este ponto de vista, colocar em diálogo os livros com os filmes poderia, em um primeiro momento, significar uma análise da relação de fidelidade entre a obra original (o texto literário) e o filme. No entanto, fala-se em adaptação, não em fidelidade, pois esta tendência tem se mostrado pouco adequada para compreender as relações interculturais entre literatura e cinema. Betton (1987) argumenta que a fidelidade à obra original é rara e até impossível, porque, enquanto a leitura (do texto literário) faz nascer uma imagem, o filme oferece uma imagem para se ver e não para se imaginar gradualmente. E sob este ponto de vista os dois filmes operam movimentos semelhantes: dão as imagens ao leitor que, diante de obras menos complexas que os textos de Sérgio Sant’Anna, tem maior facilidade de compreensão.

Compartilhando essa visão, Johnson (2003) também sublinha que a insistência na “fidelidade” ignora diferenças essenciais entre cinema e literatura, pois, enquanto esta tem à disposição a linguagem verbal com sua riqueza metafórica e figurativa, o cineasta explora outros elementos, como: imagens visuais, linguagem verbal oral, sons não verbais, música e a própria língua escrita. Aliás, como ilustração, a música em Bossa Nova exerce um papel importante que reconfigura de certo modo o cenário das experiências dos personagens. Xavier (2003) também se sensibiliza com a questão da adaptação literária em contraposição à da fidelidade e acentua a dificuldade em se recusar, nas últimas décadas, o “direito do cineasta à interpretação livre do romance ou peça de teatro”, admitindo-se que ele pode “inverter determinados efeitos, propor outra forma de entender certas passagens, alterar a hierarquia

dos valores e redefinir o sentido das personagens” (2003, p. 61-62). Para o autor, esses fatores eliminam como critério maior de juízo crítico a fidelidade ao original.

Considerando essas premissas, salienta-se que os filmes dos cineastas não se configuram como uma mera transposição do livro, uma espécie de tradução. A linguagem do cinema e seus elementos constitutivos mostram relações intertextuais (diálogos) com a obra de Sérgio Sant’Anna. A questão do “foco” ou do ponto de vista das obras é um elemento importante para estabelecer um diálogo entre elas. Em *Senhorita Simpson*, por exemplo, o leitor se depara com a perspectiva pessoal do narrador-personagem, Pedro Paulo, que institui um grau de detalhamento capaz de explicitar as emoções e os pensamentos dos personagens, fazendo com que haja maior envolvimento do leitor com o narrado. No filme, o espectador é levado a observar as situações e experiências a partir da visão da câmera (não como no romance, que mostra os acontecimentos segundo a ótica de Pedro Paulo). A câmera, em geral, focaliza as cenas com distância (olhar do espectador não é a visão dos personagens, é uma visão externa, de fora); ou seja, o *close-up* aproxima-se de uma visão “totalizante” no sentido de não restringir o foco a muitos detalhes. Esse recurso procura marcar um ponto de vista mais objetivo, pois ao espectador é oferecida uma visão ampla das cenas.

Em relação às características dos protagonistas dos romances e dos filmes, há um distanciamento de perfil, pois em *Crime delicado*, por exemplo, aparece um crítico bem menos reflexivo do que o crítico do livro de Sérgio Sant’Anna. Além disso, pode-se salientar que, ao se inspirarem nos romances de Sérgio Sant’Anna, Bruno Barreto e Beto Brant elaboram uma obra pessoal, marcada pela sua visão cinematográfica e pelos seus objetivos. Isso explica as “distorções” temáticas, as configurações dos personagens, do cenário, da temporalidade, da posição do narrador. Nesse sentido, o filme é uma “re-criação”, pois o cineasta é um verdadeiro criador: utiliza a linguagem do cinema, seu patrimônio cultural. É sob este ponto de vista que Betton afirma que o adaptador “repensa totalmente seu tema [da obra literária] para lhe conferir uma visão inteiramente pessoal, às vezes completamente diferente da do romancista (1987, p. 119). Assim, *Senhorita Simpson* e *Um crime delicado* podem ser vistos como “matéria-prima” para a composição filmica, e não como uma obra apenas transposta para o cinema.

Considerando o romance como matéria-prima para o filme, é pertinente observar que não há razões para exigir do cineasta uma fidelidade em relação ao romance. O filme é uma adaptação e, como tal, é uma re-criação pessoal de seu produtor. Disso advém ainda que o filme, por suas peculiaridades e por seu diálogo intertextual com o texto de Sérgio Sant’Anna,

não é uma obra derivada, um simulacro do romance original. É, portanto, uma criação cinematográfica com linguagem própria, independentemente da linguagem e dos efeitos de sentido produzidos pelo texto literário.

Por constituírem linguagens distintas, o romance e o filme não devem ser comparados com o intuito de analisar em que medida a adaptação “deve” para o texto literário. Ou seja, a especificidade dessas artes exige do crítico uma perspectiva que põe em relação literatura e cinema, mas observando que são formas distintas de linguagem, de público, de construção. Outro aspecto relevante é que o texto de Sérgio Sant’Anna, por ser literatura (arte da palavra escrita), destaca cenas, pressupondo do leitor imaginação e criação. Já o cinema dá concretude a uma imagem mental, ou seja, transforma “o que na literatura é vago e diverso para cada leitor em uma imagem concreta, igual para todos (a imagem é única, mas é obvio que os seus efeitos podem ser tão diferentes para cada espectador como um livro o é para cada leitor)” (CREUS, 2006, p. 5). De um modo geral, pode-se dizer que o cinema materializa o que a literatura incita, indica ou narra, e essas diferenças no modo de narrar podem ser substanciais quando se observa a posição do leitor/espectador.

No romance de Sérgio Sant’Anna e em toda a sua obra de um modo geral, a posição do leitor é a de reorganizar as cenas, narradas sem uma seqüência cronológica e de modo fragmentário, para compreender o eixo temático desenvolvido e captar efeitos de sentido produzidos nas entrelinhas do texto. Sob este aspecto, os horizontes de expectativa do leitor são ampliados de modo que ele se torna o sujeito da leitura, o responsável por dar significação ao que lê. Assim, há maior exigência ao leitor porque as imagens não estão dadas e são filtradas pelo olhar do narrador em primeira pessoa, o que disponibiliza a sua visão parcial sobre os fatos. Isso obriga o leitor a refletir sobre as cenas, deslocando o ponto de vista, isto é, obriga-se a perceber os fatos segundo a ótica dos demais personagens e segundo a ótica de quem está fora da história.

O filme, em perspectiva distinta, apresenta as cenas, com movimentos, suposições, espaço caracterizado com cores e objetos, linguagem corporal etc que não estão materializados visualmente no texto verbal da literatura, embora estes traços possam ser reconstituídos pela mente do leitor. Ao fazer essa adaptação, Bruno Barreto também parece compartilhar a idéia de que o filme deve menosprezar a intelectualidade de seu espectador. Nesse sentido, o cineasta estaria recorrendo ao que Buñuel (1983) define como “vazio intelectual” do cinema, pois exige de seu espectador uma postura bem menos ativa do que a imposta pelo texto literário. Assim, para a compreensão do filme, “em virtude dessa espécie

de inibição hipnótica”, o espectador “perde uma porcentagem elevada de suas faculdades intelectuais” (BUÑUEL, 1983, p. 334).

Abstract: The relationship between literature and movie, such as novel and film, are questions that reflect nurture the literary text as it translates to the screen . There are distance and proximity between the productions. This paper aims to discuss the readings of *Senhorita Simpson*, Sérgio Sant'Anna for long *Bossa Nova*, produced by Bruno Barreto, and the *Crime delicado*, directed by Beto Brant from the book *Um crime delicado*, of Sérgio Sant'Anna. There are differences between the art forms of movie and literature, the effects of reading literary texts are different too. It is noteworthy that the language of film used facilitates understanding of the viewer and minimizes the intertextual and parodistic languages. Then, the dialogue with the original books is marked by divergence.

Keywords: Movie. Literature. Sérgio Sant'Anna.

Referências

ATTOLIN, Vito. Cinema: narrativa e escritura fílmica. In: CAMERINO, Vincenzo. *Cinema e literatura*. Manduria: Barbieri, 2002.

BETTON, Gerard. *Estética do Cinema*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

BOSSA Nova. Direção de Bruno Barreto. Produção de Lucy & Luiz Carlos Barreto. Roteiro de Alexandre Machado e Fernanda Young. Distribuição de Videolar SA. Manaus, 1999. 1 DVD (95 min).

BUÑUEL, Luis. Cinema: instrumento de poesia. In: XAVIER, Ismail (Org.) *A experiência do Cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal, Embrafilme, 1983.

CREUS, Thomas. *Do conto ao filme: a transposição narrativa breve ao cinema e seus modos de transformação*. 2006. 268f. Tese (doutorado em Literatura), Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006.

CRIME delicado. Direção de Beto Brant. Produção de Bianca Villar, Renato Ciasca e Marco Ricca. Roteiro de Beto Brant, Marçal Aquino, Maurício Paroni de Castro, Luís F. Carvalho Filho e Marco Ricca. Distribuição de Drama Filmes. Rio de Janeiro, 2005. 1 DVD (88 min).

JOHNSON, Randal. Literatura e cinema, diálogo e recriação: o caso de *Vidas Secas*. In: PELLEGRINI, Tânia. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: SENAC e Instituto Itaú Cultural, 2003.

MAMMI, Lorenzo. Uma promessa ainda não cumprida: música de Tom Jobim representa a ambição de uma modernidade leve para o Brasil que, às vezes, ressurge teimosa. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 10 dez. 2000. Caderno Mais.

MONTARI, Valdir. *História da Música: da Idade da Pedra à Idade do Rock*. São Paulo: Ática, 1988.

NAPOLITANO, Marcos. *Como usar o cinema na sala de aula*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2005.

PELLEGRINI, Tânia. Narrativa verbal e narrativa visual: possíveis aproximações. In: _____. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: SENAC e Instituto Itaú Cultural, 2003.

SANT'ANNA, Sérgio. *A senhorita Simpson: histórias*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. *Um crime delicado*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SALVO, Fernanda. A questão do sujeito contemporâneo no filme *Crime Delicado*, de Beto Brant. Disponível em: <<http://www.ufscar.br/rua/site/?p=1649>>. Acesso em: 11 maio 2011.

XAVIER, Ismail. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção o olhar no cinema. In: PELLEGRINI, Tânia et al (Orgs.). *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: SENAC e Instituto Itaú Cultural, 2003.

*A filosofia como espaço de construção da leitura reflexiva**

Ângelo Dutra de Oliveira**

Claudir Miguel Zuchi***

Resumo: A disciplina de Filosofia vem enfrentando o desafio de fomentar a leitura e reflexão de textos, ditos filosóficos, em sala de aula. A reflexão do papel da Filosofia, em sala de aula, torna-se necessária junto à perspectiva de abertura de espaços para leitura e reflexão filosófica. Tal forma de defrontar-se com textos é peculiar e exige não só o uso da semântica, mas também da hermenêutica como possibilidade de compreensão da realidade. É perceptível que alunos de Ensino Médio não possuem muito interesse em ler e interpretar textos de forma significativa, ficando muitas vezes em suas opiniões e conclusões superficiais, sem adentrar muito ao contexto que permeia a construção de um texto escrito. Assim, o desafio da disciplina de Filosofia, no Ensino Médio além de fomentar a reflexão sobre a estruturação da realidade, é trabalhar sobre a perspectiva de conhecer e compreender as estruturas de comunicação adotadas na contemporaneidade, incluindo a comunicação escrita, principalmente, e a falada. O texto, aqui, deve ser encarado como forma de comunicação que é dotado de autonomia frente ao seu leitor, e possibilita um universo de interpretações amplo e significativo. Trabalhar com alunos de Ensino Médio sobre a necessidade de refletir e compreender textos são desafios propostos ao treinamento para fomentar a leitura consciente e livre, por meio da crítica, que deve ser constante na construção da capacidade reflexiva. A Filosofia pode contribuir com a abertura de perspectivas para a interpretação e compreensão da realidade contemporânea, quando possibilitar a leitura crítico-reflexiva.

Palavras-chave: Filosofia. Textos. Interpretação. Reflexão. Realidade.

Introdução

“A palavra dos homens é o material mais duradouro [...]”
Arthur Schopenhauer, in “A arte de escrever”

Após um período de reinserção lenta e inconsistente da Filosofia, como disciplina obrigatória ao Ensino Médio, depara-se um novo problema, a necessidade em se pensar a metodologia de ensino da disciplina. Esta, por sua vez, vê-se cerceada pela necessidade de orientar um estudo que não só valorize o “como ensinar”, mas também “o quê ensinar”. Por isso, é preciso lembrar que a Filosofia é “[...] um processo reflexivo e, por outro, como uma atividade extremamente criativa e crítica – portanto, como um fazer que cria conceitos à medida que os pensa em confronto com o real [...]” (GHEDIN, 2008, p. 36).

Assim, a Filosofia tem como papel básico ser aquela que fomenta a construção de conceitos, de conhecimentos, de forma crítica, primordialmente, e criativa, substancialmente. A Filosofia, portanto, é aquela disciplina, que contém em si o dado da “inventividade” humana, pois trabalha com a própria capacidade de criar do ser humano que é a sua “razão”.

* Elaborado a partir dos estudos realizados pelo Projeto de Extensão; “A filosofia e seu ensino: necessidades e desafios da contemporaneidade”.

** Pesquisador do GPF, bolsista de Extensão na URI – Campus de Frederico Westphalen, pelo curso – de Filosofia, e professor de Filosofia na Escola Casa Familiar Rural.

*** Orientador do Projeto de Extensão da URI – Campus de Frederico Westphalen em questão, professor e coordenador do curso de Filosofia da URI.

Pode-se dizer que a Filosofia tem o papel de desenvolver, na escola, especialmente, a capacidade de refletir sobre a realidade, pensando soluções para problemas cotidianos e apontando saídas criativas para os mesmos. Caso este último não seja possível, cabe a Filosofia auxiliar o intercâmbio dos saberes para a solução destas problemáticas. Posto isto, tomar-se-á aqui o dado da criatividade como a colaboração da Filosofia para a Educação e, assim também, assume-se o dado da reflexão juntamente ao anteposto.

Outro fator que vale destacar é o da necessidade de humanização, pressuposto não dito essencial, mas inalienável da ação do pensamento filosófico. A Filosofia como atividade humana própria de sua capacidade racional busca:

[...] um filosofar que esteja permanentemente em busca do desvelamento da própria Filosofia como conteúdo que não mede a radicalismo de sua proposição [...] Desde os pensadores gregos antigos até os filósofos contemporâneos, tem sido constante e permanente a busca de compreender as dimensões da realidade e sua incidência na construção do humano, embora, em muitos momentos da trajetória, tenha havido desvios e distorções do objeto da Filosofia [...] (Ibidem, p. 40-1).

Os desvios e as distorções que o autor coloca referem-se à questão da diversidade de óticas adotadas pelos diferentes filósofos em cada momento histórico. É o dado da aceitação da historicidade na construção do pensamento humano, que no seu devir se molda a partir das necessidades que emergem da realidade em que está inserido. Assim, pode-se dizer que “o filosofar como atividade reflexiva própria da Filosofia, procura o ser esparramado na teia do cotidiano [...]” (Ibidem, p. 39). A busca pode ser dita como àquela que está no amago de toda a realização racional do ser humano. É uma busca que procura o “Ser”, não busca qualquer coisa como se fosse uma busca desenfreada e desorientada, mas é algo objetivo, algo focado em um fim. A Filosofia é busca do “Conhecimento do Ser”, ou seja, por fim é a busca pelo saber.

Até então, colocou-se a ideia do que seria a Filosofia e o objeto de seu trabalho. Mas, isso visa o desvelamento da Filosofia como “História do pensamento humano”, que se registra na “História” por meio de inúmeros textos e registro escritos dos mais diversos períodos. E neste, o ser humano busca compreender a si mesmo, os outros e a realidade que o cerca, por meio de seu pensamento. E para transmitir esse conhecimento ele registra da forma mais tradicional: a escrita.

Muitos e variados são os meios que o ser humano elaborou para compreender a si, aos outros, ao mundo. Uns pintam, outros bordam, alguns esculpem, muitos rezam, outros leem, mas nós, filósofos, comprazemo-nos com a arte de escrever, isto é, com a compreensão, a

explicitação e a instauração do sentido – da razão de ser do real, da vida – pela escritura! (ROHDEN, 2008, p. 215).

Coloca-se nas “Orientações curriculares para o Ensino Médio” que entre as competências e habilidades do aluno de Ensino Médio estão competências como a “Representação e comunicação” desenvolvidas juntamente a habilidade de “[...] ler textos filosóficos de modo significativos; ler de modo filosófico textos de diferentes estruturas e registros; elaborar por escrito o que foi apropriado de modo reflexivo [...]” (BRASIL, 2006, p. 33). Como posto na própria lei que normatiza a questão do ensino de filosofia no Ensino Médio está previsto desenvolvimento da habilidade da escrita como algo que está aliada à apropriação do conhecimento, por meio da reflexão.

A leitura e a escrita revestem-se de tamanha importância para a Filosofia como aquilo que fomenta a construção de um conhecimento e orienta a sua construção de forma crítica e reflexiva, ou seja, comprometida com a realidade. A escrita desvela-se na sua maioria por constituir ao final um livro no que se pode dizer: “Um livro nunca pode ser mais do que a impressão dos pensamentos do autor. O valor desses pensamentos se encontra ou na *matéria*, portanto naquilo *sobre o que* ele pensou, ou na *forma*, isto é, na elaboração da matéria, portanto naquilo *que* ele pensou sobre aquela matéria” (SCOPENHAUER, 2009, p. 63).

A filosofia e a leitura reflexiva

Agora, parte-se a análise da potencialidade dos textos em fomentar a construção da capacidade reflexiva dos indivíduos, tanto por meio da leitura, como por meio da escrita. É importante lembrar o papel do escrever:

Escrever é um modo de compreender o real, e isso não apenas porque podemos formalizá-lo, configurá-lo e expressá-lo linguisticamente, mas principalmente porque, no próprio processo escriturístico, nós nos revelamos, nos projetamos [...] e, desse modo, em parte, (re)construímos incessantemente o real, nossas vidas, é por isso que dizemos que precisamos saber ler as entrelinhas de um tema, pois nele estão contidos sentidos sobre os quais seu autor não possui domínio total (ROHDEN, op. cit., p. 220).

Rememorando o posto acima sobre a construção do autor acerca de seu escrito, seu texto, ou livro, é importante trazer presente a possibilidade das entrelinhas, que contém em si a tonalidade implícita de algo que o autor não diz claramente, mas o deixa tenuamente no texto. Nessa perspectiva, pode-se dizer que o desafio emergente a Filosofia como disciplina que preza pela construção de um saber reflexivo-crítico, está presente a necessidade de se pensar as possibilidades que um texto possui na questão de sua interpretação. O sentido de um

texto não está somente nas palavras que estão escritas, mas também, e, por vezes, implicitamente subentendido após a interpretação meticulosa e paciente do texto.

Surge o grande desafio na educação quanto à interpretação de textos de diferentes ordens, ou melhor, de diferentes disciplinas: que tonalidade está imersa na produção textual utilizada numa aula. A tonalidade que aqui se refere é a ideia por detrás da construção teórica. Parafraseando Schopenhauer um escrito é “a impressão de um autor”, e, posto isso, é necessário pensar as possibilidade de trabalhar com um texto buscando perspectivas de encará-lo criticamente. O encarar criticamente prevê ao seu desenvolvimento o estabelecimento da reflexão, que muitas vezes pode-se resolver com a experiência filosófica.

Filosofar é o ato de retomar, reconsiderar os dados disponíveis, revisar, vasculhar, numa busca constante de significado. É examinar detidamente, prestar atenção, analisar com cuidado. É uma espécie de entrega interpretativa que teoriza a prática e pratica a teorização como possibilidade de compreensão e superação dos limites de nosso ser, lançado no horizonte de sentido (GHEDIN, op. cit., p. 57).

O filosofar pode ser encarado como possibilitador da leitura reflexiva, pois contribui inteiramente ao processo de interpretação quando trata das questões da busca pelo significado de um objeto estudado. O filosofar, interessadamente, encara a situação de interpretação no seu próprio ato de ser, pois ele é a busca de sentido, dado primordial da interpretação, por isso, a partir de agora, quando se citar o termo filosofar se pode conotar a ideia de interpretar algo.

A filosofia desponta como perspectiva de leitura para a realidade que pode ser apresentada tanto teórica quanto empiricamente ao que se coloca a observar e estudá-la. É importante estabelecer aqui que a Filosofia propõe um método de leitura que prevê além da reflexão a crítica, como algo intrínseco a esta, e a capacidade criativa de sentidos como consequência do ato de leitura. Após uma leitura, é importante destacar que o próprio texto ou realidade deixa de existir por si só e preenche-se de sentido para seu interlocutor.

Insere-se aqui um problema de ordem, por assim dizer, ontológica, pois ao ser pensada uma dada realidade, um determinado texto passa a ser propriedade daquele que faz a leitura, e este está pronto a estabelecer sua compreensão sobre um texto e enquadrá-lo em seus esquemas. Dentro desta perspectiva, insere-se a possibilidade de trabalhar-se a necessidade de criar o hábito da leitura reflexiva nos indivíduos já dentro do processo educacional. Este instrumento está na potencialidade de um professor adotar a problematização de sua aula, a partir da leitura.

Ao problematizar, o professor convida o estudante a analisar o problema, o qual se faz por meio da problematização, o que pode ser o primeiro passo para possibilitar a experiência filosófica. É imprescindível recorrer a História da Filosofia e aos textos clássicos dos filósofos, pois neles o estudante se defronta com o pensamento filosófico, com diferentes maneiras de enfrentar o problema e, com as possíveis soluções já elaboradas, as quais orientam e dão qualidade a discussão (PARANÁ, 2008, p. 60 apud HORN; VALESE, 2010, p. 27-40).

A qualidade a que aqui se refere está na potencialidade que uma discussão pode ter se aliada a uma leitura, em especial, de um texto de cunho filosófico, que propicia não só uma compreensão de uma dada realidade, mas também aponta determinadas soluções. O que vale salientar é o fato de que a leitura deste tipo de texto possibilita o desenvolvimento de capacidades como a reflexão e a crítica, tão citadas nesta elaboração teórica. A interpretação de textos é marcadamente reflexiva e crítica, porém é preciso ampliar os pressupostos adotados na leitura que se quer oferecer aos interlocutores contemporâneos. Hoje, encontra-se uma complexidade imensa de meios de comunicação com diversos e divergentes e/ou convergentes pontos de vistas sobre determinadas situações. Com isso, é preciso desenvolver habilidades como a leitura, a reflexão e, por fim, a escrita.

A Filosofia surge num entremeio formativo como aquela que pode desmitificar visões e possibilitar uma leitura cada vez mais transversal de conteúdos antes tidos como estáticos e estagnados em perspectivas fechadas em suas áreas. A Filosofia entra como aquela que quer a leitura propriamente dita reflexiva e crítica, não almejando apenas uma leitura fragmentária daquilo ao qual se põe a pensar. Filosofar é interpretar a realidade buscando ler nesta a sua totalidade, buscando o sentido total e pleno que “se encontra esparramado nas teias do cotidiano [...] em nichos”, e, por que não dizer, nas teias das linhas literárias de um texto, em meio às palavras de um parágrafo, parafraseando Ghedin. O texto, tal qual a realidade está dado e aí para ser interpretado, e reflete em si uma compreensão de realidade de um autor.

É importante salientar, por fim, que no processo de estudo de análise de um texto, é preciso prender-se aos mínimos detalhes que as palavras conotam, não se fechando em seus sentidos estritamente particulares, mas adentrando no conjunto de significados que as diversas palavras, “unida”, apresentam. Por isso, a importância do filosofar em um processo de leitura está em ser um método de não apenas interpretar, mas também sentir as consequências que um texto carrega em si na sua compreensão de realidade.

Espaços de construção do sentido

Como último ponto a ser abordado neste pequeno estudo, está a necessidade em se compreender um pouco sobre o espaço de construção do sentido, tanto para os textos, quanto para a realidade, já que ambos são objetos de leitura ao ser humano. O importante de salientar aqui é a diferença existente entre a construção do sentido para textos e para a realidade. Para um tem de se levar em conta os valores do autor, e em outro se pode partir *ex nihilo* (do nada) para a construção do sentido, respectivamente.

O espaço de construção de sentido para textos prescinde da necessidade não só de concentração, mas de cuidado com o tempo e o espaço em que o autor constrói sua produção. Pois a produção literária nada mais é do que a produção de uma “verdade” que pode ser fictícia ou real, pois o que vale “[...] é a estrutura do argumento, o modo como este se ordena que determina a sua verdade. Faz-se necessário, pois, refazer, juntamente com o autor, os mesmos movimentos da argumentação para alcançar a verdade daquela reflexão” (MARTINS, 2008, p. 283).

Já o espaço de construção de sentido da realidade está determinado a subjetividade com que o leitor se põe a “ler” esta situação, e há uma necessidade em se compreender o dado de que a realidade é social, por isso:

[...] o processo sistemático da reflexão não é e não pode ser apenas um exercício intelectual ou mera atividade cognitiva de caráter psicológico, mas uma estrutura que só tem sentido como prática social, como ação política que intervém na interpretação e na situação do mundo em que vivemos. Isso quer dizer que a reflexão crítica há que ser uma forma de práxis. (GHEDIN, op. cit., p. 52)

A leitura nesta perspectiva assume uma magnitude maior, e com maior teor de responsabilidade, pois, o exercício da leitura em sala de aula a partir de textos de cunho literário, passa a leitura de realidade. Por isso da importância de um procedimento que leve a leitura ao desenvolvimento de competências e habilidades que tenham imbricações dentro da realidade social. Pode-se assim dizer, que a leitura, como procedimento metodológico para a educação tem seu papel assegurando quando prepara os indivíduos para sua ação social. O que vale dizer ainda sobre a construção de sentido, e de que em uma sala de aula há possibilidades do desenvolvimento da cidadania a partir do exercício abaixo citado, porém o exemplo trata-se aqui de um texto de cunho filosófico.

Outro aspecto a favor da análise do texto filosófico em sala de aula é sua condição democrática e isonômica. Mesmo que se torne o professor como o sujeito mais sábio em filosofia, no estudo em comum do texto filosófico essa distancia de saber diminui ou mesmo se anula. Isso porque o texto em questão é o mesmo para todos que estão sobre ele debruçados. As interpretações e as considerações que nascerão,

se tiverem o texto como referencial, serão iguais tanto para o professor quanto para os alunos [...] Com efeito, é um dos momentos mais ricos quando no estudo de um texto filosófico se confrontam duas interpretações possíveis, revelando a riqueza de certas filosofias [...] (MARTINS, op. cit., p. 284).

A sala de aula emerge como um espaço propício a construção das possibilidades de leitura e de reflexão sobre a realidade, além de ser um ambiente possibilitador da transcrição da realidade analisada por meio de textos. Isso seria de grande valia para o desenvolvimento da racionalidade e da capacidade reflexiva dos alunos. Por isso, além de provocar a reflexão crítica a partir da leitura de textos e, em um nível mais elaborado, da realidade, seria possível e necessário trabalhar a possibilidade de elaborar textos, a fim de exercitar ao máximo a capacidade de interpretação textual. Pois o ato de escrever é um ato de compreender a realidade ou algum outro teor estudado.

Do ponto de vista subjetivo, escrever é um modo privilegiado para elaborar nossas experiências, nossa concepção do real, e assim justificar nossa conduta. Ao escrever, esclarecemos, para nós e para os outros, a nossa visão e postura no mundo, convém codificar as experiências que realizamos, pois são únicas, pessoais e intransferíveis, mas, se lidas por outros, podem ser instrutivas [...] (ROHDEN, op. cit., p. 223-4).

Partindo desse pressuposto, pode-se compreender além do ato de escrever o ato de leitura, já que o que se escreve é para ser lido. Portanto, o máximo de cuidado deve ser tido ao se escrever, buscando ser claro e sucinto no que se quer expressar. Até o momento buscou-se aliar a questão da interpretação de textos a ideia de leitura filosófica, uma possibilidade à contemporaneidade, para estabelecer sua compreensão de mundo.

É importante ainda, postular que a razão humana se expressa no pensamento, e este no decorrer da História foi registrado por meio de escritos e sobre estes lembra-se que a “linguagem petrifica o pensamento”, pois:

A vida autêntica de um pensamento dura até que ele chegue ao ponto que faz fronteira com as palavras; ali ele se petrifica, e a partir de então está morto, entretanto é indestrutível, da mesma maneira que os animais e plantas petrificados da pré-história. Também se pode comparar sua autêntica vida momentânea à do cristal no instante de sua cristalização. (SCHOPENHAUER, op. cit., p. 66-7).

Conclusão

No decorrer da História do pensamento humano, como já fora colocado, precisou-se registrar as ideias elaboradas pelos indivíduos, seus pensamentos, suas compreensões. Tais elucubrações são frutos da racionalidade humana, inquieta, que sente a necessidade em se pensar, em se compreender, compreender aos outros e a realidade que a cerca. Para tal façanha desenvolveu-se a habilidade de realizar leituras da realidade e de aspectos que a

compõe, e, juntamente, elaborou-se mecanismos, instrumentos que possibilitam e orientam este procedimento um tanto que reflexivo.

Pode-se dizer que o problema da interpretações de textos e realidades, deu-se assim, da necessidade de compreensão, pressuposto imediato da reflexão racional. E o que desafia o profissional da Filosofia na contemporaneidade não é só motivar a leitura, mas também a construção literária. E, para tanto, precisa usar-se de seus instrumentos de reflexão, crítica e criatividade. Ambas indispensáveis no processo de construção da compreensão racional. A leitura, a reflexão e a criação são construções racionais que prescindem de um objeto fundante de suas elaborações.

Vale lembrar que a espacialidade é um pressuposto ontológico para a construção da compreensão, por isso a necessidade de existir um espaço de construção, para, enfim, poder existir um espaço de leitura e conseqüente reflexão. A leitura orienta a criação, pois instiga não só a capacidade de compreender a realidade, mas também a criatividade, comum a todo ser humano. Todos podem desenvolver essa potencialidade se exercitada de forma constante e rigorosa, por meio da leitura constante, aliada ao desenvolvimento da habilidade da escrita, que deve ser um exercício constante, lembrando aqui uma das regras “universais” e totalmente aceita: o conhecimento é processo. A leitura deve desencadear em seu interlocutor a inquietação de escrever uma resposta ao que pode refletir.

[...] a arte de escrever bem, como de filosofar bem, constitui um processo sem fim absoluto predeterminado, cujo prazer reside mais na sua atividade que no produto parido. Escrever filosoficamente filosofia, além de técnica e raciocínio, é também criação e reelaboração incessante do sentido do real, ou seja, do mundo e, melhor ainda, de nossa vida, no tempo e no espaço que nos foram concedidos (MARTINS, op. cit., p. 233).

Resumen: La disciplina de la Filosofía se ha enfrentado el desafío de fomentar la lectura y discusión de textos, que dicen ser filosóficos, en el aula. La reflexión del papel de la Filosofía en el aula, se hace necesario en la perspectiva de abrir espacios para la lectura y la reflexión filosófica. Esta forma de encuentro con los textos es peculiar y requiere no sólo el uso de la semántica, sino también de la hermenéutica como una posibilidad de entender la realidad. Cabe señalar que los estudiantes de secundaria no tienen mucho interés en la lectura e interpretación de textos de una manera significativa, quedando-se a menudo en sus opiniones y conclusiones superficiales, sin adentrar mucho en el contexto que impregna la construcción de un texto escrito. Por lo tanto, el desafío de la disciplina de la filosofía en la escuela secundaria, así como promover la reflexión sobre la estructura de la realidad, está trabajando en la posibilidad de conocer y comprender las estructuras adoptadas en la comunicación contemporánea, incluyendo la comunicación por escrito, sobre todo, y hablado. El texto aquí debe ser visto como una forma de comunicación que gozan de autonomía frente a su lector, y proporciona un universo amplio de interpretaciones y significados. Trabajar con los estudiantes de secundaria sobre la necesidad de reflexionar y comprender textos son desafíos propuestos a la formación para fomentar la lectura consciente y libre, través de la crítica, que debe ser constante en la construcción de la capacidad de reflexión. La filosofía puede contribuir a abrir perspectivas para la interpretación y la comprensión de la realidad contemporánea, cuando sea posible la lectura crítica y reflexiva.

Palabras-clave: Filosofía. Textos. Interpretación. Reflexión. Realidad.

Referências

GHEDIN, Eduardo. *Ensino de Filosofia no Ensino Médio*. São Paulo: Cortez, 2008.

HORN, Geraldo Balduino; VALESE, Rui. O sentido e o “lugar” do texto filosófico nas aulas de filosofia do ensino médio. In: NOVAES, José Luis; AZEVEDO, Marco Antonio Oliveira de (Org.). *A filosofia e seu ensino: desafios emergentes*. Porto Alegre: Sulina, 2010.

MARINS, José Antônio. O texto filosófico: uma necessidade. In: KUIAVA, Edvaldo; SANGALI, Idalgo José; CARBONARA, Vanderlei (Org.). *Filosofia, formação docente e cidadania*. Ijuí: Unijuí, 2008. p. 272-289.

ROHDEN, Luiz. Sobre a arte de escrever filosofia filosoficamente! In: KUIAVA, Edvaldo; SANGALI, Idalgo José; CARBONARA, Vanderlei (Org.). *Filosofia, formação docente e cidadania*. Ijuí: Unijuí, 2008. p. 215-234.

SHOPENHAUER, Arthur. *A arte de escrever*. Porto Alegre: L&PM, 2009.

Constructing a Brazilian Shakespeare: a theatrical analysis of Jô Soares' production of William Shakespeare's Richard III

Camila Paula Camilotti*

Abstract: The aim of this essay is to analyze Jô Soares theatrical production of William Shakespeare's *Richard III*, entitled *Ricardo III*, staged in São Paulo in 2006. From 2003 to 2006, Brazil went through a delicate moment in terms of politics. Several scandals happened during President Lula's government, being *Escândalo do Mensalão*, *Escândalo dos Bingos*, and *Escândalo dos Correios* the ones which popped out in 2005 and 2006, causing great political instability. Therefore, taking into account that a production of one of the most political plays of Shakespeare was staged in Brazil in the turmoils of political scandals, the analysis focuses on Soares' construction of scene 2, act 3, in which the citizens discuss the political condition of the country. The analysis of the scene, which corresponds to scene 6 in Soares' production, consists in observing how Soares constructed it in relation to the Brazilian political context of the time. The analysis demonstrates that *Ricardo III* seems to be making critical references to the political context of the time and to president Lula through the way Soares constructed the citizens' dialogue.

Keywords: *Ricardo III*. *Richard III*. Brazilian political context.

Along with *Coriolanus*, *Richard III* is the most political among Shakespeare's historical and Roman plays. The play is the epitome of the constant search for power that exists in the political world. Victor Kiernan (1993, p.78) observes this by pointing out that "in *Richard III* the whole play may be called a warning against the irremediable acts of violence that unfettered power seems doomed to give way to". Richard's ambition transforms him in the most devilish creature, who does not measure his actions when it comes to conquering the crown. Certainly, he is a typical example of a corrupt politician. With his undeniable intelligence, Richard is able to seduce the audience and to dominate the other characters in the play, besides all the devilish plans and strategies he uses to conquer the crown. Throughout the play, Richard commits crimes, lies, provokes quarrels in the family, plans the bloodiest strategies ever to occupy the English throne, and when he is finally nominated to be the king, Richard "refuses" the crown. Therefore, refusing the crown is another plan in Richard's list of strategies. Some readers may come to the conclusion that he simply does not serve to be a politician and the only thing he wants to do is to sit on the English throne and guarantee his crown for as long as he can.

Due to the possibility of relating *Richard III* with the sociopolitical context of a certain time, the purpose of this essay is to analyze Jô Soares' production of this Shakespearean play, entitled *Ricardo III*, in relation to the sociopolitical moment Brazil was going through at the time. Soares' production was staged in São Paulo in 2006, at Teatro Faap. In an attempt to

* Mestre em literatura inglesa pela Universidade Federal de Santa Catarina e doutoranda em Estudos da tradução, especificamente em tradução intersemiótica, também pela UFSC.

develop the issue, I shall analyze one scene of Soares' production and contextualize it into the sociopolitical surroundings of Brazil at the time: scene 6, which corresponds to Act 3, scene 2, in Shakespeare's playtext. It is worth saying that from 2003 to 2006, Brazilian politics was going through one of its most delicate moments since President Fernando Collor de Mello's government,¹ in 1992. This political instability happened due to several scandals that surrounded President Lula's government.

As a matter of organization, I start this essay by commenting briefly on the sociopolitical context of Brazil from the years 2003 to 2006. Then, I attempt to write some paragraphs about the development of Soares' production. Finally, I move on to the analysis of the aforementioned scene.

The years that go from 2003 to 2006 were surrounded by a delicate scenario in Brazilian politics. Ruled by President Luiz Inácio Lula da Silva, the political party from the left-wing, namely PT--*Partido dos Trabalhadores*--went through a polemic moment. The reason for this political instability had to do with scandals that occurred in President Lula's government, being *Escândalo dos Bingos*, *Escândalo dos Corrêios* and *Mensalão* the most remarkable ones. These scandals caused a negative impact in President Lula's government, harming his image as President and the image of PT.

The first scandal in Lula's government was *Escândalo dos Bingos*, also known as "*Caso Waldomiro Diniz*", which happened in February of 2004. On December 06, 2006, the newspaper *Folha Online* published an article, entitled "Entenda a CPI dos Bingos", defining *Escândalo dos Bingos* and explaining how it was discovered. According to an article published in *Folha Online* (2009, p. 23), "*Escândalo dos Bingos teve como característica principal a atuação do ex-assessor da casa civil, Waldomiro Diniz, flagrado em vídeo negociando dinheiro ilegal com um empresário do ramo de jogos.*" Due to the great impact caused by the discovery of this scandal, a CPI² was settled in June of 2005 to investigate the case.

¹ Fernando Collor de Mello's government was considered one of the most corrupt governments from the 1990s. Due to scandals and corruptions that happened in his government, the population, especially the youngsters, made a manifesto in favor of the President's impeachment. Because of the pressure of the population to take Collor away from the presidency, the congress voted the process that opened Collor's possible impeachment. On December 28, 1992, President Collor renounced his mandate before the congress decided to approve his impeachment. Thus, the President lost his political rights and was replaced by Itamar Franco. Without this manifesto made by the population, the impeachment would not have existed and Collor would have finished his mandate.

² In April 2006, *Veja* (p.52) published an article, entitled "O Sujeito Oculto", and defined CPI (comissão Parlamentar de Inquérito) as "*um órgão do Congresso Nacional criado toda vez que deputados senadores*

This CPI did not investigate only *Escândalo dos Bingos*, but it also started to investigate *Partido dos Trabalhadores*. The investigation resulted in the discovery of *Escândalo dos Correios*, which happened in May of 2005 and had to do with illegal actions committed by Mauricio Marinho, director of ECT - *Empresa de Correios e Telégrafos* - in Brazil. According to Policarpo Júnior (2008, par.1), from *Veja*, “*Marinho foi flagrado em uma gravação de vídeo recebendo dinheiro e narrando em detalhes o funcionamento de uma estrutura clandestina de arrecadação de dinheiro ilegal.*” Júnior also observes that besides Marinho, other eight members of ECT were involved in the scandal: Antonio Osório, Fernando Godoy, Julio Imoto, Eduardo Coutinho, Roberto Jefferson, João Henrique Almeida, Roberto Garcia Salmeron, and Horácio Batista. According to Júnior (2008, par.1), the images showed in the recording “*provocaram o maior escândalo político desde o impeachment do presidente Fernando Collor de Mello*”.

Unfortunately, the succession of scandals in President Lula’s government did not stop with *Escândalo dos Correios*. On June 06, 2005, the representative Roberto Jefferson, leader of PTB- RJ, confessed in an interview to *Folha de S. Paulo* the existence of an allowance of R\$30.000 paid for the representatives of PP (Partido Progressista) and PL (Partido Liberal) to vote in favor of President Lula’s projects. Such allowance was introduced to the Brazilian social and political vocabulary as *Mensalão*, and it was translated into English as “Big-monthly allowance” or “vote-buying” and to Spanish as “Mensalón”. Brazilians would remember that *Mensalão* was much more polemic than *Escândalo dos Correios*. Diego Escostesguy (2006, p. 54) from *Veja*, concludes that the record of scandals was broken in Lula’s government. There were about forty politicians involved in the scandal and such involvement might have been a strong factor to harm President Lula’s government.

The scandals in President Lula’s government served as a strong argument for the opposition to try to take Lula away from the presidency. In fact, every time that President Lula was a candidate, the opposition (right-wing parties) tried to prevent him from governing the country. In the elections of 1989, the opposition was trying to convince the population that there would be another dictatorship in Brazil if Lula became president. The same happened in the elections of 1994, 1998, and 2002. One typical example was the TV commercial starred by the actress Regina Duarte in 2002. In the commercial, Duarte pronounced the sentence: “*Eu tenho medo*” (I am afraid), which had to do with the fear of another dictatorship in Brazil

entendem que seja necessário fazer uma investigação aprofundada. Uma CPI tem poderes de polícia, podendo pedir quebra de sigilo telefônico, bancário ou fiscal ou dar ordem de prisão”.

if President Lula was elected. Certainly, this commercial, produced by the opposition and broadcast by *Rede Globo*, was part of a political campaign against the candidate Lula to convince the population that he should not be elected.

Whereas the opposition was thinking of an impeachment for the President, the left-wing parties were fighting against the accusations of corruption. According to Almeida (2007, p. 132), the media has highlighted the unfortunate incidents of the scandals in the government and the CPI that was settled after it contributed to harm the government. Almeida (2007, p. 132) observes that it is rather problematic to measure how much the media has used the scandals of Lula's government to weaken PT and the President's image. For instance, in the political debate that preceded the presidential elections of 2006, President Lula was absent, and *Rede Globo*, which broadcast the debate, took advantage of the President's absence to promote the candidate from the opposition.

In any event, the problematic scenario in Lula's government and all the media's struggle were not sufficient to take Lula away from the Presidency, since the president was reelected in 2006. The opposition expected that the population would make a manifesto, just like they had done in 1992 with President Collor, against the corruptions in President Lula's government, but the population, in general, did not take the scandals into consideration in the elections of 2006. According to Almeida (2007, p. 132), only 26% of the population believed that Lula's attitudes in relation to the scandals were deficient. Almeida concludes that no matter how corruptive Lula's government was in the first years, the population still considered Lula's mandate better than Fernando Henrique Cardoso's government.

My hypothesis in analyzing Soares' conception of *Ricardo III* in relation to the political context of Brazil in 2006 is that Soares, as an influential participant of the media, may have attempted to influence people's minds, in particular the middle-class theatergoing audience, as regards the oncoming presidential elections. The hypothesis becomes even stronger considering the fact that the production was staged in May, 2006, some months before the presidential elections. In the following paragraphs, I attempt to describe briefly the development of Soares' production, as well as analyze two scenes that may test my hypothesis.

Soares' production counted on the presence of a famous, mainstream cast. The leading roles were performed by Marco Ricca, as Ricardo, Gloria Menezes, as the Dutchess of York, and Denise Fraga, as Queen Elisabete. Marco Ricca had already interpreted the leading role in *Hamlet*, a spectacle directed by Ulysses Cruz, in 1996. Ricca, who is the co-producer

of *Ricardo III*, counted on Jô Soares' participation to direct and to translate the text. Soares, who had also directed Shakespeare's *Romeo and Juliet* in 1969, accepted the task.

After translating the text, Soares started to prepare the production. The first step was the preparation of the actors to interpret their roles, a step that is "the most difficult problem an actor has to solve in approaching [an] important role" (HALIO, 1988, p. 31). Because of the complexity of the characters, the cast had a long process of preparation. First, they started preparing themselves by reading the text with the director, to work the best way to interpret their characters. The next step concerned the stage rehearsals, which counted on the participation of Renata Mello to prepare the cast physically for the production. As for the costumes, they were designed by Cássio Brasil and Veronica Julian. According to Brasil, the material used to produce the costumes was taken from stores that sold equestrian goods. Ricardo's crown, for instance, was made of horse's spur. In relation to the music and lights, they were used to signal the changes of time and space, from one scene to another. The music, produced exclusively to *Ricardo III*, was composed by Eduardo Queiroz, and the lights were designed by Telma Fernandez.

As already implied, staging *Ricardo III* in the turmoil of corruptions and scandals in Brazil was at least revealing. In an attempt to draw the audience's attention to the political context of Brazil, Soares criticizes the corrupt politicians who work for the government, as well as the president's attitudes in relation to the scandals that happened in Brazilian politics at the moment of the spectacle's conception. In what follows, I shall analyze the chosen scene (scene 6), which is strongly related to the Brazilian sociopolitical context of the time.

An analysis of Scene 6

This scene, which corresponds to 2.3 in Shakespeare's *Richard III*, refers to the citizens' comments on the uncertain future of the country, because of King Edward's sudden death. The citizens' concern lies on the fact that the king's eldest son and heir of the crown, Prince Edward, is only 12 years old and due to his underage, the prince counts on his royal uncles' protection. In comparing Soares' scene *vis-à-vis* its correspondent scene in *Richard III*, it is possible to say that Soares seems to express a strong criticism on Brazilian politics that cannot be ignored.

The citizens' comments, especially in the beginning and in the end of the scene, seem to address some corrupt politicians and the problematic scenario of Brazilian politics at the time. Soares has omitted the presence of the third citizen in the scene and consequently has

cut some lines of the citizens' comments in *Richard III*. Thus, the conversation in *Ricardo III* happens between the first citizen, interpreted by Fábio Heford, and the second citizen, interpreted by Jiddu Pinheiro. Taking into account that the analysis of the scene is based on the text, I shall transcribe it below:

Cena 6

PRIMEIRO CIDADÃO- O rei morreu.

SEGUNDO CIDADÃO- Má notícia. Quando um rei morre, o Próximo quase sempre é pior. Lá vem desgraça

PRIMEIRO CIDADÃO- Que desgraça nada, o filho dele vai ser coroado.

SEGUNDO CIDADÃO- Eu só sei que, quando a chuva começa, os homens espertos já se cobrem. Uma tempestade fora de estação sempre traz miséria.

PRIMEIRO CIDADÃO- É verdade que tá todo mundo assustado, mas sempre acontece isso quando muda o governo.

SEGUNDO CIDADÃO- Coitado do país que é governado por uma criança.

PRIMEIRO CIDADÃO- Também não é assim. É um conselho de ministros que governa enquanto o rei for menino. Além disso, ele conta com a proteção dos tios: pelo lado da mãe e pelo lado do pai.

SEGUNDO CIDADÃO- Era melhor que os tios fossem todos do mesmo lado. Imagina só a briga que vai haver entre eles pra controlar o menino. O duque Ricardo é um homem perigoso e a família da rainha é muito ambiciosa.

PRIMEIRO CIDADÃO- Pára com isso. Vamos deixar tudo nas mãos de Deus.

SEGUNDO CIDADÃO- E tem outro jeito? Antigamente tinha Políticos honestos, preparados, tinha bons administradores com vontade de trabalhar.

PRIMEIRO CIDADÃO- Pode ser. Mas eu tenho esperança que as coisas vão melhorar. Vai ter mais comida na mesa. Adeus, vizinho.

SEGUNDO CIDADÃO- Adeus, vizinho. (Para a platéia): É, Toda vez que muda o governo falam isso, mas para nós sempre acaba em sopa. (2006, p. 61-2).

The first words that seem to refer to the Brazilian sociopolitical context are in the second citizen's answer in relation to the death of the King. The following words, "*Má notícia. Quando um rei more, o próximo quase sempre é pior*" (p. 61) corresponds to the second citizen's words in *Richard III* "Ill news, by'r lady- seldom comes the better./ I fear, I fear 'twill prove a giddy world" (p. 727). The citizen in *Richard III* does not seem to mention explicitly the fact that the next ruler is often worse than the first, which is clear in Soares' translation. Thus, it is possible to say that the second citizen's words in *Ricardo III* seem to express a criticism on the fact that the political crisis in President Lula's government has contributed to cause a feeling of disappointment in the population, who expected from President Lula, in general terms, a better political situation in Brazil. It seems that director Soares wanted to show that President Lula's government kept having the same characteristics of the previous governments and was involved in a succession of scandalous corruptions.

The first citizen's words: *é verdade que tá todo mundo assustado, mas sempre acontece isso quando muda o governo*" (p. 61) seems to refer to the population's insecurity and hopelessness in relation to the upcoming elections (2006) and a new government. New government, because with the election of President Lula in 2002, it was the first time that PT was governing the country. That is, in 2002 the government in Brazil changed indeed. Furthermore, in considering the fact that the production was conceived in a moment of a succession of scandals in the Brazilian government, the citizen's words, "*é verdade que tá todo mundo assustado*", might refer to the way the population felt in relation to the political crisis and to the aforementioned commercial "*Eu tenho medo*" made by Duarte in 2002.

At the end of the scene, Soares used an interpolation that seems to reinforce the idea of criticism on Brazilian politicians. The first citizen words: "*e tem outro jeito? Antigamente tinha políticos honestos, preparados, tinha bons administradores com vontade de trabalhar. Agora os tempos são outros*" (p. 62) seems to be not only criticizing the politicians of that time, but also comparing President Lula's PT in relation to previous governments, possibly affirming that President Lula's had broken the record of scandals and corruptions. Moreover, this line is not present in *Richard III*, which seems to confirm the hypothesis that Soares added this line in his textual translation to reinforce the criticism on President Lula's government.

The first citizen's answer: "*pode ser. Mas eu tenho esperança que as coisas vão melhorar. Vai ter mais comida na mesa. Adeus, vizinho*" (p.62) seems ironic, referring to those citizens who naively believe that politicians will keep their promises of providing better life conditions for the population. Besides, the word "*esperança*" (hope) was the key-word in PT's political campaign in 2002 and the sentence "*vai ter mais comida na mesa*" seems to be ironically referring to the project named *Fome Zero* developed by President Lula in the first year of his government. The aim of *Fome Zero* was to provide food for the lower classes.

Another passage that seems to be relevant is the second citizen's following answer: "*Adeus, vizinho. (Para a platéia): É, toda vez que muda o governo falam isso, mas pra nós sempre acaba em sopa*" (p. 62). This passage is possibly referring to the fact that promises made by some politicians have always been the same and have never been kept. Furthermore, The expression "*sempre acaba em sopa*" seems based on the Brazilian expression "*acabar em pizza*³," which gives the idea that there will never be punishment or solution to the scandals

³ Thaís Nicoleti de Camargo, from *Folha Online*, claims that the expression "*acabar em pizza*" has been mostly used in the 1990s by the Brazilian population to refer to the scandals and corruptions that have been occurring in

and corruptions. In relation to President Lula's government, this sentence sounds provocative, since it has been claimed by the opposition that President Lula acted passively in relation to the political crisis of PT. The expression also seems to refer to the fact that, although *Escândalo dos Bingos*, *Escândalo dos Correios*, and *Mensalão* were extremely polemic in the moment they happened, they ended up being forgotten. Besides, from the forty politicians who were involved in the scandal of *Mensalão*, only a few were prosecuted, including Roberto Jefferson.

The interpolation used by Soares in the end of the scene in which the citizen talks directly to the audience seems to reinforce Soares' intention of criticizing the attitudes of some politicians. The two citizens seem to represent the Brazilian population, who, in a certain way, was feeling insecure and disappointed with the delicate scenario of the country. The actors' performances and possibly the visual signs used in the staging of this scene contribute to this hypothesis. The citizens stand on the corner of the stage and their presence seems to be rather intimate. Furthermore, the citizens wear dark clothes, which reinforce the idea of insecurity and anxiety in relation to the sociopolitical situation of the country.

Besides the analyzed scene, Soares' production present another revealing passage, which seems to express, in a way or another, a criticism on the President and on the sociopolitical context of Brazil at the time. The end of scene 3 which corresponds to 1.3 in *Richard III*, refers to the moment that Ricardo calls the murderers to execute Clarence in the tower. In Shakespeare's play, the lines are the following: "But soft, here come my executioners./ How now, my hardy, stout resolved *mates*, / Are you now going to dispatch this thing?" (p. 729). Ricardo's words in Soares' production are: "Ah, meus carrascos! Amo vocês. Então, **companheiros**, estão prontos para resolver logo esse assunto?" (p. 44).

By calling the murderers "*companheiros*", Soares seems to establish a connection with President Lula, since one of the criticisms about the president is his custom of using the word "*companheiros*" in his speeches. The opposition simply hates this word, perhaps because it reminds them of the word "comrades" used by communists. Richard uses the word "mates", which could be translated to Portuguese as "*amigos, parceiros, colegas*". However, Soares chooses the word "*companheiros*", which, to my knowledge, was not by chance. In considering the fact that about forty politicians were involved in the scandal of *Mensalão*,

the Brazilian politics and that are never punished. According to Camargo, "ao dizermos que algo vai 'acabar em pizza', pretendemos afirmar que, ao fim e ao cabo, todos confraternizarão, naturalmente devorando uma pizza. [...] Em tempos de ameaça de CPI e das tão conhecidas manobras que se fazem com intuito de 'evitar o desgaste do governo', usa-se a expressão 'acabar em sopa'".

about eight (or more) were involved in *Escândalo dos Correios*, the reference that Soares makes to the President in this scene makes sense.

In a way or another, it is possible to say that, through the analysis of the scene and the passage above, Soares' production seems to criticize, with irony and humor, corruptive politicians, attempting to raise a reflection upon our passive attitudes as Brazilian citizens in relation to the scandals and corruptions that happened in the first years of President Lula's government. As for the protagonist, it is possible to say that Soares constructed his Ricardo as an ironic and sarcastic man, and reinforced his physical deformity. By depicting his protagonist with such characteristics, the message Soares seems to pass to the spectators is that the corruption and the illegalities that happened in Brazilian politics were not taken seriously enough by the population. He attempts to call the spectators' attention, so that they do not act passively toward the political turbulences of the government.

Soares' *Ricardo III* was much more praised than criticized by the reviewers. To my knowledge, Soares' undeniable sense of humor with which he conceived *Ricardo III*, as well as his effort in making an accessible textual translation and preparing the cast for the staging were important for the production's success. But above all, *Ricardo III* owes its success to the possibility of relating the production to the highly delicate moment that Brazilian politics were going through. With his production of *Ricardo III*, fraught with irony and humor, Soares could enable the spectators to reflect not only on the Brazilian political reality, but on the Brazilian society as a whole.

Resumo: O objetivo deste artigo é analisar a produção teatral brasileira de Jô Soares da peça *Richard III*, de William Shakespeare, intitulada *Ricardo III* e encenada em São Paulo em 2006. Vale lembrar que, de 2003 a 2006, a política brasileira passou por um período delicado. Vários escândalos aconteceram durante o governo Lula, sendo Escândalo do Mensalão, Escândalo dos Bingos e Escândalo dos Correios, os mais impactantes e os que causaram grande instabilidade política. Portanto, levando em consideração que uma produção de uma das peças mais políticas de Shakespeare foi encenada no Brasil em meio a esse turbilhão de escândalos políticos, a análise da produção *Ricardo III* limita-se em observar como Jô Soares construiu a cena 2, ato 3 em sua produção, na qual os cidadãos discutem a condição política do país. A análise da cena, que corresponde à cena 6 na produção de Soares, está baseada no contexto sócio-político brasileiro da época. A análise mostra que *Ricardo III* parece fazer uma crítica ao contexto político brasileiro e ao presidente Lula através da construção do diálogo dos cidadãos.

Palavras-chave: *Ricardo III*. *Richard III*. Contexto político brasileiro.

References

ALMEIDA, Jorge. Evolução da Imagem do governo Lula e comportamento eleitoral. *Política e Sociedade*, v. 6, n. 10, p. 118-152, 2007.

BLOOM, Harold. *Shakespeare: A invenção do humano*. Tradução de José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

BRASIL, Ubiratan. Ricardo III e o egoísmo sem máscara. *O Estado de São Paulo*, 27 maio, ed: D5, 2006.

CAMARGO, Thaís Nicoleti de. Vai acabar em pizza? *Folha Online*, 20 maio 2005. Disponível: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/colunas/noutraspalavras/ult267u21.shtml>>. Acesso em: 04 jul. 2009.

ENTENDA a CPI dos Bingos. *Folha de São Paulo*. Dec. 2005. Disponível em: <<http://www.folha.uol.com.br/folha/brasil/ult96u74415.shtml>>. Acesso em: 27 mar. 2009.

ESCOSTESGUY, Diego. Museu vivo do código penal. *Veja*, 12. jul. 2006, p. 54-65.

FACÇÃO criminosa: PCC foi criado em 1993. *Folha Online*. 30 maio 2006. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/cotidiano/ult95u121460.shtml>> acesso em 01>. Acesso em: 01 out. 2009.

HALIO, Jay. *Understanding Shakespeare's plays in performance*. USA: Scrivener Press, 1988.

JÚNIOR, Policarpo. Autópsia da corrupção. *Veja Online*. 30 jan. 2008. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/200108/p_046.shtml>. Acesso em: 30 maio 2009.

KIERNAN, Victor. *Shakespeare: poet and citizen*. London, New York: Verso, 1993.

LEGGATT, Alexander. *Shakespeare's political drama: The history plays and the roman plays*. London and New York: Routledge, 1988.

RICCA, Giuliano. *Perguntas sobre a produção de Ricardo III*. [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <kamillapc@yahoo.com.br> em 14 de maio de 2009.

SHAKESPEARE, William. *The Riverside Shakespeare*. USA: Houghton Mifflin, 1974.

SOARES, Jô. *Ricardo III*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006.

VEIGA, Luciana Fernandes et. Al. Debate presidencial: As estratégias de Lula e Alckmin na TV Bandeirantes. *Política e Sociedade*, v. 6, n. 10, p. 196-217, 2007.

J Juscelino Kubitschek: o mito na minissérie JK

Camilla Rodrigues Milder*
Caroline Casali**

Resumo: A pesquisa tem como objetivo investigar a construção da imagem do ex-presidente Juscelino Kubitschek de Oliveira na minissérie global *JK*. A hipótese inicial consistia na idéia de que a emissora construiu Juscelino Kubitschek como mito na minissérie e, para investigá-la, optou-se pela análise sob a ótica das figuras de expressão do mito propostas por Roland Barthes. Também foram estudadas biografias e revistas veiculadas na época do mandato de Juscelino, tais como *O Cruzeiro* e *Manchete*, para traçar uma comparação entre os fatos históricos que marcaram a trajetória de JK e a forma como o discurso midiático trabalhou estes fatos. Os resultados demonstram que a minissérie global legitimou um mito que vinha sendo midiaticamente construído desde seu mandato presidencial.

Palavras-chave: Juscelino Kubitschek.; Mito midiático.; Televisão.; Minissérie.

Considerações Iniciais

A televisão ainda é a grande soberana entre as mídias. Em um país onde o índice de analfabetismo é alto e o acesso à leitura segue precário, a televisão é um dos principais meios de informação e também de entretenimento social. Para Elizabeth Duarte (2004, p. 11), “a televisão vem significando para o homem comum contemporâneo a incrível e, muitas vezes, única possibilidade de participação de um tempo histórico”.

Ainda que sob baixos níveis de audiência, a televisão atinge milhões de pessoas e tem o poder de construir representações. Filmes, novelas, seriados, minisséries, anúncios televisivos, entre outros, veiculam imagens que contribuem na construção de representações de ambiências e comportamentos pelo público. A televisão contribui ainda na construção de mitos midiáticos, tais como estrelas de cinema, craques de futebol e personalidades políticas. Juscelino Kubitschek, ex-presidente do Brasil, é uma dessas personalidades que pelo tratamento midiático concedido a ele tornou-se mito.

As reportagens especiais exibidas em 2010 por comemoração dos 50 anos da cidade de Brasília lembraram a história que legitimou Juscelino como mito. O país que ficara órfão com o suicídio de Vargas, em 1954, encontrou em Juscelino Kubitschek, eleito presidente em 1956, um porto seguro. Os brasileiros inspirados por um presidente de alegria contagiante e

* Bacharel em Comunicação Social – Habilitação Jornalismo pela Universidade Federal de Santa Maria – UFSM e mestrandia em Patrimônio Cultural da UFSM.

** Orientadora do trabalho e Mestre em Ciências da Comunicação pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos – UNISINOS. Professora Assistente do Departamento de Comunicação da Universidade Federal de Santa Maria – UFSM – campus de Frederico Westphalen.

inovador, viam o país se industrializar, ao som da Bossa Nova, da literatura de Graciliano Ramos, Clarice Lispector e da conquista do primeiro título mundial de futebol.

Filmes como *JK- Bela Noite para Voar* e *Os Anos JK - Uma Trajetória Política* legitimaram recentemente Juscelino como mito nacional, mesmo que, ainda na década de 50 e 60, jornais e revistas já tratassem JK como mito para um grupo mais seletivo, não tão abrangente quanto o faz a televisão. Contudo, quando se fala de mídia de massa, é a televisão que alcança a maior parcela da população brasileira. A teledramaturgia é o produto televisivo mais popular, em especial as telenovelas e minisséries, sendo esta última apontada como “lugar de conhecimento sobre a História do Brasil” (FEITOSA, 2009, p. 76).

A Rede Globo trabalha determinadas minisséries por ocasião de datas comemorativas relacionadas ao tema da ficção. *JK*, exibida entre janeiro e março de 2006, é um desses exemplos: o ano comemorativo do cinquentenário do início do governo de Juscelino Kubitschek estimulou a produção da minissérie. Baseada na biografia do ex-presidente, a minissérie procura aliar aos fatos históricos um enredo e personagens fictícios. A produção apresenta o 21º Presidente da República Federativa do Brasil, Juscelino Kubitschek de Oliveira, nascido na cidade de Diamantina, no estado de Minas Gerais em 12 de setembro de 1902. Menino de boa família, mas pobre. Dona Júlia, viúva aos 28 anos devido à tuberculose, professora primária, ficara responsável pela criação e educação dos dois filhos, Maria Conceição e Juscelino. Anos mais tarde, já morando em Belo Horizonte e exercendo a profissão de médico, casa-se com Sarah Lemos, pertencente a uma família tradicional mineira e ligada à política.

Juscelino inicia sua carreira política como Chefe da Casa Civil em Minas Gerais, a pedido do amigo Benedito Valadares, que conhecera no front durante a Revolução Constitucionalista de 1932. Torna-se também deputado federal, prefeito de Belo Horizonte, Governador do Estado mineiro, Presidente da República e Senador. Foi o responsável pela construção da capital brasileira – Brasília, no interior do país. Faleceu em 1976, aos 73 anos, num acidente de carro.

Cabe lembrar que, além do cinquentenário do mandato de JK, o ano de 2006 marcava ano de eleição presidencial no Brasil, cujos principais candidatos eram Geraldo Alckmin, do Partido da Social Democrata Brasileiro (PSDB), e o então Presidente da República, Luís Inácio Lula da Silva, do Partido dos Trabalhadores (PT). Na ocasião, ambos procuravam, em seus discursos, comparar-se a Juscelino Kubitschek, legitimando seu carisma e sua competência. “Desse modo, o cinquentenário do mandato de JK, a eleição presidencial e a

exibição da minissérie na Rede Globo de Televisão resultou numa série de eventos e referências que trouxeram à tona os anos 50 e o governo de Juscelino como um exemplo a ser seguido” (FEITOSA, 2009, p. 80).

A minissérie, assim, mais que entretenimento e ficção, teve a função de trazer a história da política nacional à tona em um momento de reflexão e ação sobre a política no Brasil. Por isso, o presente artigo busca entender a construção da imagem de Juscelino Kubitschek na minissérie global, buscando indícios de sua construção e/ou legitimação como mito. Para tanto, foram analisados os DVD's da minissérie, com vistas a investigar a presença das figuras de construção do mito previstas por Roland Barthes na narrativa global.

1 A minissérie como subgênero e seus formatos na Rede Globo

A preocupação em criar limites entre a ficção e o real é desfeita por Ecco (1994 apud DUARTE 2004, p. 114), quando este afirma que “os mundos ficcionais são parasitas do mundo real”. Nesse sentido, visando entender a função e o regime de crença com que trabalham as minisséries, busca-se, neste capítulo, apresentar uma categorização da programação televisiva no que concerne ao gênero, subgênero e formato.

Ao analisar programas televisivos, Duarte (2004) traz por definição de gênero televisivo, uma macro-articulação de categorias semânticas capazes de abrigar um conjunto amplo de produtos televisivos que partilham poucas categorias em comum, que “se atualiza e realiza quando sobre ele se projeta uma forma de conteúdo e de expressão” (DUARTE, 2004, p. 68), divididos em *meta-realidade*, a *supra-realidade* e a *para-realidade*.

Assim, a *meta-realidade* seria um tipo de realidade discursiva que tem como referência direta o mundo exterior. Baseia-se na veridicção e atualiza-se em subgêneros como o telejornal, o talk show; que por sua vez, realizam-se em formatos como *Jornal Nacional*, *Programa do Jô*, etc. Nessa realidade, o compromisso com a verdade é o mais importante. A *supra-realidade* consiste na realidade que não tem compromisso direto com o mundo exterior, mas sim com uma coerência interna ao discurso que produz. Este nível está baseado no regime de crença da verossimilhança; atualiza-se em subgêneros como a telenovela, a minissérie, o seriado, etc., que, por sua vez, realizam-se em formatos como *Viver a Vida*, *A Grande Família*, entre outros. Na verossimilhança, a construção da realidade não tem compromisso com o mundo natural. Já a *para-realidade* é um novo tipo de realidade, um mundo paralelo cujos acontecimentos são artificialmente construídos no interior do próprio

discurso. Tem como regime de crença a multivisibilização, atualiza-se em subgêneros como reality shows e realiza-se em formatos como *Big Brother Brasil*.

Minisséries como *JK* trabalham, ao mesmo tempo, com o regime de crença da veridicção, ao citar atores sociais que fizeram parte da história nacional, bem como com a verossimilhança, pois os fatos narrados não têm compromisso direto com a reprodução da realidade. Desta forma, cabe atentar para o fato de que, por mais que caracterize uma obra de ficção, a minissérie aqui analisada joga com a representação do público sobre sua própria história, ao trabalhar com datas precisas, referências políticas e atores que fizeram parte da sociedade brasileira na época narrada.

Maria Adelaide Amaral, escritora da minissérie aqui em análise, afirma que neste jogo entre ficção e realidade, “o texto é romanceado para dar molho, mas tudo parte da realidade, em cima do que realmente está documentado, imaginamos cenas possíveis” (ÉPOCA, 2005, p.89). A afirmação de Maria Adelaide Amaral mostra que, por mais que a ficção não pretenda fidelidade aos fatos reais, ela se permite trabalhar com a veracidade, reforçando os mitos sociais.

2 Revisando Barthes - As Figuras de Construção do Mito

Para entender o processo de construção da figura de JK, é necessário recorrer a Barthes. O conceito de mito proposto pelo semiólogo ajuda a revelar um dos processos mais empregados pela mídia: a mitificação. O mecanismo de produção do mito constitui-se na transformação de signos em plano de expressão de um novo sistema semiótico.

O mito é um sistema particular, visto que ele se constrói a partir de uma cadeia semiológica que já existe antes dele: é um sistema semiológico segundo. O que é um signo no primeiro sistema transforma-se num simples significante no segundo. Desde o momento em que são captadas pelo mito, reduzem-se a uma pura função significante (BARTHES, 2007, p. 205).

O mito não é, então, determinado pela tematização de valores, mas por um modo particular de apropriação e tratamento desses valores. Para Barthes (2007, p. 200), “não existe uma manifestação simultânea de todos os mitos”, pois a História controla a vida e a morte do mito. O objetivo do mito é transformar a história em natureza, aquilo que é cultural em natural.

O semiólogo francês aponta figuras que se encaixam nas mais variadas formas do significante mítico. Essas figuras são empregadas na construção dos mitos midiáticos, na naturalização do que é cultural. São elas: 1ª) *Vacina*: confessar o mal accidental para melhor camuflar o mal indispensável; 2ª) *a Omissão da História*: tratamento de um objeto,

despojando-o de toda a História; 3^a) *Identificação*: incapacidade de imaginar o outro, a não ser transformando-o em si mesmo; 4^a) *Tautologia*: procedimento verbal que consiste em definir o mesmo pelo mesmo; 5^a) *Ninismo*: colocação de dois contrários, equilibrando-os, de modo a rejeitar os dois (nem isso e nem aquilo); 6^a) *Quantificação da Qualidade*: redução de toda a qualidade a uma quantidade; 7^a) *Constatação*: tendência ao provérbio, como forma de recusa à explicação.

A análise a seguir dar-se-á a partir da verificação destas figuras de construção do mito no discurso sobre JK na minissérie global.

3 O Mito JK Na Minissérie Global

As análises demonstram que todas as figuras de Barthes podem ser encontradas na minissérie *JK*, confirmando a hipótese de que o mito do político, se não construído, ao menos foi legitimado pela televisão no programa analisado. A seguir, evidenciam-se as figuras de expressão do mito tal como apareceram na minissérie, através da citação de alguns trechos.

3.1 A Omissão da História

A figura da Omissão da História destaca-se na minissérie, principalmente, na construção da relação entre JK e a capital nacional, Brasília. O disco 4 traz a inauguração da até então nova sede construída no sertão goiano. Em seu discurso, Israel Pinheiro, diretor da construtora responsável pela edificação da cidade, vivido pelo ator Paulo Goulart diz: “(...) hoje entrego a chave da cidade, ao senhor (Juscelino) que a sonhou, idealizou e fez construir.” A frase despoja-se de toda a construção e planejamento de Brasília feita através do Plano Piloto, da política, da vida dos candangos e atribui-se apenas a Juscelino a sua construção.

Da mesma forma, o ator José Wilker, que vive o personagem de Juscelino Kubitschek narra: “Nos últimos três anos eu vivera, sonhara, comera e dormira em função de uma data: 21 de abril de 1960” (disco 4). Tais citações do ex-presidente reforçam também a omissão de todos os demais personagens – Lucio Costa e Oscar Niemeyer como arquitetos, Israel Pinheiro como engenheiro e os candangos que migravam de diversos locais do país para trabalhar no canteiro de obras - envolvidos na grande meta-síntese do governo que foi a construção da capital. Reduz a construção de Brasília à vontade de JK, restringindo a luta de milhares de pessoas à vontade de apenas um personagem político, o que contribui de forma intensa para a construção do político enquanto mito.

3.2 Identificação

O uso desta figura pretende a naturalização do político JK como humano – assim como seus eleitores –, contudo um humano especial. Busca-se, na minissérie, identificar Juscelino não como alguém sobrenatural, mas como alguém que mesmo em seus limites, agiu em prol do Brasil. A personalidade de Juscelino, em suas habilidades conciliatórias, foi decisiva em sua vida política e na condução de seu governo, o que o tornou conhecido e respeitado por muitos.

Sim, Juscelino era uma pilha de simpatia. Mas sobretudo um político e raro homem de ação. Grande sonhador, mas também prático e pragmático. Determinado e carismático, sabia governar com a liberdade, liderar, construir, perdoar. Dono de humaníssima vaidade, mas cultor da humildade e da simplicidade. Avesso à soberba. Um dínamo de entusiasmo, de capacidade de comunicação com o povo, de otimismo, poder de persuasão, senso de autoridade. (COUTO, 2006, p.241).

Contudo Juscelino, se apresentado apenas em suas qualidades, beiraria o heroísmo, e tornar-se-ia alguém inalcançável frente a seu público. Por isso, a Identificação, enquanto figura de construção do mito, busca justamente transformar JK em um ser palpável. Juscelino foi apresentado na minissérie como um humano que também chora, ri, emociona-se, demonstra sentimentos e afetos. O sorriso largo, estampado em seu rosto em fotos de revistas da época ou mesmo em várias cenas da minissérie, é outro fator de Identificação muito forte.

Um mito jamais será super-herói, mas sempre um ser humano que é próximo a outro. É o que acontece no discurso criado em torno de Juscelino, mesmo sendo Chefe de Estado, com autonomia para decidir a vida de milhões de pessoas, ainda era um pai amável, religioso e temente a Deus, de gosto por dança e festas, peculiaridades que podem pertencer à grande maioria da população.

3.3 Tautologia

Dentre as figuras propostas por Barthes, a Tautologia tem a função de definir o mesmo pelo mesmo. No decorrer da minissérie, a Tautologia torna-se visível na crise que o casal Kubitschek enfrenta com o descobrimento, por parte de Sarah, de uma amante. Em conversa com suas filhas, Márcia e Maria Estela, a ex-primeira dama afirma que irá divorciar-se do marido. Márcia afirma: *“Você sempre será a mulher mais importante da vida dele. Você não nos ensinou que casamento não é só amor, mas também solidariedade, lealdade e companheirismo?”*. Em contrapartida, Maria Estela questiona: *“E o que você vai fazer sozinha, mamãe?”*. A questão presente aqui é a necessidade de manter o casamento explicada

pelo próprio fato de Sarah já estar casada, ou seja, não há justificativa para a manutenção do matrimônio além de sua própria existência.

A Tautologia é expressa pelo tratamento do casamento como provedor de amparo e companheirismo. A presença do homem é um porto seguro e, por mais que esteja sendo traída, a mulher, sem o marido, passaria a sofrer muito mais. Marisa, personagem da minissérie amante de Juscelino, é fictícia. Maria Adelaide Amaral, nos extras disponíveis no disco 5, fala sobre Maria Lúcia Pedroso, que partilhou 18 anos de história amorosa com Juscelino e de outras duas amantes. O resultado é a mistura das três em uma só mulher, mas fictícia: Marisa.

3.4 *Ninismo*

Outra figura recorrente na expressão do mito é o Ninismo, identificada principalmente nas lembranças da infância de Juscelino e de seu apelido, Nonô. A exemplificação desta figura é visível na primeira cena do disco 5, onde Dona Júlia conversa com sua nora, na esplanada do Palácio na noite da inauguração de Brasília: *“Estava aqui admirando Brasília, as luzes, os prédios. Só Nonô mesmo para fazer tudo isso.”* Apelidos não definem o indivíduo JK por si só. Juscelino não é tratado nem como político, nem como cidadão, simplesmente como “Nonô”. Mesmo que o apelido leve à identificação humana, não explica e nem define a função política de JK, seu papel no cenário nacional.

3.5 *Quantificação da Qualidade*

O conhecido slogan de campanha de JK, “50 anos em 5”, encaixa-se claramente na figura de Quantificação da Qualidade, na qual se reduz toda a qualidade a uma quantidade. Na minissérie, o poeta Schmidt trabalha no discurso de Juscelino para Presidente da República, quando exalta: *“Encontrei o slogan da campanha de Juscelino: 50 anos em 5!”* (disco dois).

Vargas cometera suicídio e pouco tempo depois Juscelino assumia a Presidência da República através de eleições, prometendo desenvolver o país, livrando-o do atraso econômico. O programa de Governo de JK e de seu vice, João Goulart, recebeu o nome de Plano de Metas, um ousado plano para o desenvolvimento nacional de energia, transporte, alimentação, indústria de base, educação e para a construção de Brasília, sua meta-síntese, representando o que poderia haver de mais moderno. Prometiam em apenas cinco anos de mandato o crescimento esperado de um país em cinquenta anos.

O otimismo e a força de vontade do presidente contagiaram vários setores, principalmente quando Juscelino multiplicou as rodovias em 18 mil quilômetros, a chamada “febre do asfalto”. Acompanhando o ritmo, o setor automobilístico também se desenvolvia no Brasil. No início dos anos 60, já havia mais de 133 mil cidadãos com fuscas, Simcas, Gordinis, DKW’s e FNMs. Da mesma forma que o padrão de vida do brasileiro aumentava, “o endividamento externo, a dependência do capital estrangeiro, déficit da balança comercial são termos que passaram a freqüentar as páginas de jornais” (COHEN, 2005, p. 112). A meta de Juscelino era desenvolver o país durante seu mandato, mas para isso, era necessária uma união de forças, e “o projeto não poderia se concretizar sem a associação entre o Estado, os capitais privados e o capital estrangeiro” (ARAGÃO, 2006, p. 21-22).

Como se vê, então, os esforços de desenvolvimento nacional, não foram atos heróicos de um presidente que governava sozinho, mas idéias postas em prática por todo um Governo. O tratamento conferido a JK pela mídia ilustra a maneira como um mito foi construído, minimizando a força do próprio Brasil frente à figura de Juscelino. Além disso, a minissérie, enquanto produto midiático, explicita o Plano de Metas destacando o slogan “50 anos em 5”, de forma a minimizar os efeitos negativos do desenvolvimento proposto por Juscelino e exaltar apenas a quantidade de feitos do ex-presidente, o que caracteriza a Quantificação da Qualidade enquanto figura de legitimação de um mito.

3.6 Constatação

Na figura da Constatação recorre-se principalmente a ditados, forças de expressão e frases de impacto, como uma recusa à explicação e tendências a universalismo. Muitas também são as recorrências a frases e confortos religiosos e espirituais, principalmente da família de Juscelino Kubitschek. Sarah demonstra sua confiança num ser superior após o marido vencer as eleições presidenciais: “*mas se Deus permitiu chegarmos até aqui, é porque daremos conta do que vier pela frente*” (disco 3).

A própria figura de Juscelino com o seu Plano de Metas e a construção de Brasília alça comparações e adjetivações históricas. Schmidt tentando fazer com que Roberto Marinho apoiasse JK atribuía-lhe marcas da mitologia: “*Juscelino é Dédalo, Prometeu, Ícaro!*” (disco 4). Estes enunciados, por si só, caracterizam a busca pela mitificação de Juscelino como político e como homem de ação, pois se trata de constatações não justificadas, apenas proferidas. Os trechos identificados com a figura da Constatação pretendem-se como falas

reflexivas, mas essa reflexão é preterida em nome do efeito expressivo do enunciado por ele mesmo.

3.7 Vacina

A Vacina tem como princípio confessar o mal accidental para camuflar um mal essencial. Na minissérie, está muito ligada ao caso extraconjugal de Juscelino com a personagem Marisa. Um pequeno defeito é apresentado – a amante –, mas também se apresentam fases bonitas desse romance, como a paixão por Marisa e o cuidado com Sarah, de forma a minimizar seu papel de traidor. Toma-se como exemplificação a situação onde Sarah, após encontrar as cartas de amor trocadas entre o marido e Marisa, confronta JK e exige o rompimento do romance, sentindo-se ridícula. Juscelino, então, busca confessar as qualidades da esposa escondendo os motivos da traição: “*Na verdade, Sarah, você é digna demais para ser ridícula*”, e continua “*Eu jamais esquecerei o que você fez por mim*”. Os elogios funcionam assim como uma vacina ao mal essencial: a desonestidade, a traição.

Sarah Lemos Kubitschek foi uma das primeiras-damas mais ativas do país, engajada em obras sociais e no apoio incontestável ao marido. Juscelino sempre foi retratado como um homem de família, amoroso e atencioso. Ainda na década de 50, a revista *O Cruzeiro* já trabalhava estas características do ex-presidente, enunciando “Adorava a D. Sara e as meninas. Tem verdadeira admiração pela espôsa. Sempre se refere a D. Sara nas conversas (O CRUZEIRO, 1956, p. 9). A descoberta do caso com Maria Lúcia Pedroso desestabilizou ainda mais o ex-presidente, que já estava fragilizado com seus direitos políticos cassados, com a perseguição por parte dos militares, com longos inquéritos, prisões e com a saúde debilitada. Decidido a ceder às pressões de Sarah, que ameaçava com o divórcio, Juscelino decidira conversar com Maria Lúcia, “por formação, religião, tradição, aparência, imagem, repercussões familiares e sociais. E também, claro, por seu estado de saúde” (COUTO, 2006, p. 316). JK liga combinando o encontro no Rio de Janeiro. Contudo, na Via Dutra, o carro onde o ex-presidente encontrava-se, junto de seu fiel motorista, sofre um acidente. Ao ser atingido na traseira por um ônibus, o carro perde o controle, invade a pista contrária, uma carreta carregada com 30 toneladas de gesso o atinge e, assim, o “Brasil perde dois filhos e consagra um mito” (COUTO, 2006, p. 320).

Considerações Finais

Pode-se verificar que a minissérie *JK* não construiu o mito, mas legitimou uma construção midiática que se dá desde o mandato presidencial em 1956. A minissérie seleciona JK como tema em 2006, ano do cinquentenário de seu mandato e também de eleições presidenciais, atribuindo-lhe um poder de mito na sociedade. Em um ano marcado por escândalos e denúncias de caráter eleitoral, a minissérie poderia adotar a opção de desconstruir o mito JK referindo-se ao governo de Kubitschek como corrupto, devido a supostos desvios de dinheiro com a construção de Brasília, mas a imagem de Juscelino não é denegrida.

As sete figuras de expressão do mito de Barthes – *Vacina, Omissão da História, Tautologia, Ninismo, Constatação, Quantificação da Qualidade e Identificação* – foram capazes de comprovar que o homem Juscelino é legitimado como mito, idolatrado e humanizado. Tenta-se, e com sucesso, ao longo da minissérie, fazer com que seja natural, algo que é cultural, construído pela mídia e pela sociedade. No mito, um signo – completo em termos de expressão e significado – se transforma em plano de expressão – significante – de outro sistema semiótico, o que é comprovado em *JK*. Busca-se, através das figuras do mito, transformar o político Juscelino Kubitschek – signo completo – em uma expressão de outro signo, com outro significado, como “criador”, como “pai de Brasília”.

Referências

ARAGÃO, G.P.V. *Meios de Comunicação como construtores de uma imagem pública: Juscelino Kubitschek através das revistas Manchete e O Cruzeiro*. Dissertação (Mestrado) - Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil – CPDOC, Rio de Janeiro, agosto 2006.

BARTHES, R. *Mitologias*. 3. ed. Rio de Janeiro: Difel, 2007.

BOJUNGA, C. *JK O Artista do Impossível*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

COHEN, M. *Juscelino Kubitschek: o presidente bossa-nova*. São Paulo: Globo, 2005.

COUTO, R.C. *Brasília Kubitschek de Oliveira*. Rio de Janeiro: Record, 2006.

DUARTE, E.B. *Televisão: ensaios metodológicos*. Porto Alegre: Sulina, 2004.

ÉPOCA. n. 387, 17 de outubro de 2005, Editora Globo.

FEITOSA, S. Minissérie de reconstituição histórica e discurso memorial hegemônico na construção da memória social da nação. *ECO-Pós*, v. 12, n. 1, janeiro-junho 2009, p.75-86.

O CRUZEIRO. n. 16, 4 de fevereiro de 1956, Rio de Janeiro. Diários Associados.

Há sátira em Antônio José da Silva?

Carlos Junior Gontijo Rosa*
Alexandre Soares Carneiro**

Resumo: O presente artigo apresenta um estudo teórico sobre sátira e a sua possível aplicação à obra do dramaturgo português Antônio José da Silva, o Judeu. A partir de leituras de estudos teóricos sobre as questões da sátira, encontramos três definições aceitáveis do termo. Tomando por base as peças *O Precipício de Faetonte* (1738) e *Anfitrião ou Júpiter e Alcmene* (1733), aplicamos o conceito de sátira mais embasado teoricamente, no qual ela possui função didático-moralizante. Perante a ineficácia de tal procedimento para identificar Antônio José da Silva enquanto satirista, aplicamos às peças supracitadas as outras possibilidades do conceito sátira. Dada a não identificação de tais conceitos com *O Precipício de Faetonte* e tampouco em *Anfitrião ou Júpiter e Alcmene*, constatamos que as afirmações de que Antônio José da Silva tenha sido um satirista do seu tempo mostram-se inapropriadas, uma vez que as teorias de sátira analisadas são rejeitadas ou não se adequam às peças do dramaturgo.

Palavras-chave: Dramaturgia. Sátira. Antônio José da Silva.

Instigados pela leitura do artigo “O gracioso e sua função nas óperas do Judeu”, de Paulo Pereira (1985), e outras pequenas passagens em diversos escritos sobre o teatro de Antônio José, fomos buscar o entendimento dos conceitos de sátira para, a partir daí, verificar a veracidade da aplicação do termo ao teatro de Antônio José da Silva.

Paulo Pereira, também autor da Introdução do livro *As comédias de Antônio José, o Judeu* (MARTINS FONTES, 2007), fala, no artigo acima citado, sobre a obra de Antônio José enquanto crítica à sociedade portuguesa do início do século XVIII. É um artigo que merece certa atenção, justamente por ser representativo de certa corrente interpretativa das obras literárias do período.

Pereira explicita de forma interessante a função do gracioso nas óperas do Judeu, conferindo ao criado “sentido prático” (p. 29), o “eixo da tessitura do discurso literário” (p. 30), “elo de ligação” (p. 32) e “fio condutor das ações” (p. 30). No entanto, sua análise tem como perspectiva um sentido exterior à própria criação literária, ou seja, o criado, para Pereira, carregaria um “discurso contra-ideológico, através da ironia, dos quiproquós, do trocadilho [...] para pôr a ridículo valores de uma época ultrapassada” (p. 30-31). Há uma insistência no texto de Pereira por afirmar em cada palavra do Judeu um tom de revolta pelo caminho que toma a sociedade portuguesa de sua época.

* Mestrando da Universidade Estadual de Campinas, UNICAMP.

** Professor Doutor da Universidade Estadual de Campinas, UNICAMP.

Paulo Pereira encontra o “satirista” Antônio José da Silva quando enxerga que o desenvolvimento da ação de seus textos é a “sátira cômica ao projeto de casamento” (p. 29), bem como “a sátira a conceitos barrocos [...] para pôr a nu os males da sociedade do seu tempo” (p. 29), a “sátira às instituições” (p. 30), “o resgate através do servo, da submissão a que todos estão sujeitos numa sociedade injusta” (p. 33). Também vê sátira no gracioso que “satiriza a aristocracia e as instituições que a simbolizam, por meio do humor que, na sua realização através do riso, é um instrumento de crítica social” (p. 33); na “sátira zombeteira que se fará da tradição fidalga” (p. 34) através da ridicularização de seus nomes por comparação aos burlescos nomes dos graciosos; na ironia com que trata os deuses mitológicos e também “aqueles que querem manter vivos os ideais da literatura clássica” (p. 35). Haveria crítica também quando “nos esquecemos da sua condição de escravos, servos, criados que não são pagos e que os seus senhores utilizam autoritariamente” (p. 34), usando o riso como arma “para inverter o processo de reificação social” (p. 34). Enfim, Pereira vê nas obras de Antônio José a preocupação “em colocar a sociedade da sua época diante dos próprios defeitos” (p. 30) através da sátira, que seria “o grande instrumento, aliado ao cômico e à paródia, que o Judeu utiliza para vergastar os poderosos e realçar o papel social das classes menos favorecidas” (p. 35).

Por entendermos que os argumentos de Pereira não são adequados para caracterizar a obra de Antônio José, buscamos em outras fontes argumentos para a sátira em suas peças. Embora Jürgen Brummack (apud SOETHE, 2003) afirme que a crítica do século XVIII ocupou-se ativamente da sátira, constatamos que a produção intelectual acerca do tema, ainda mais sobre o período estudado, é diminuta. Assim, fomos buscar definições deste conceito em textos que o utilizam como ferramenta, a partir destes extraindo possíveis sentidos para o termo.

João Adolfo Hansen, em *A sátira e o engenho* (2004), propõe um esquema detalhado da sátira presente na obra atribuída ao poeta seiscentista Gregório de Matos e Guerra (1636-1695). Através do cotejo dos poemas e documentação da então capital da colônia, Hansen chega à hipótese de que ambas partem do mesmo *locus* de enunciação no que se refere aos temas tratados, diferindo apenas no modo como esses temas são expostos. Acreditamos que, caso haja a sátira em Antônio José, ela seguiria estes mesmos preceitos. Nas obras do comediógrafo português ainda se percebe forte influência das preceptivas seiscentistas. Também as artes produzidas no período colonial brasileiro podem ser tomadas como

portuguesas, uma vez que recebem influência direta da metrópole e não têm intenção ou consciência de uma possibilidade de produção “nacional”.

A sátira, embora seja um subgênero do cômico, não exclui outros gêneros, dependendo para isso que a recepção entenda o texto enquanto sátira. Assim, antes de temas e tipos, deve-se encontrar a *persona* satírica e seu ponto de enunciação pois, para satirizar, o poeta lança mão de todas as tópicas que lhe couberem no poema. “A *persona* satírica é, como diz a voz etimológica, *vazia*: convenção retórica, é um ator móvel que pode ser investido por posições institucionais que asseguram, em cada ocorrência, o efeito de unidade virtuosa e contrativa do eu discursivo, bem como a possibilidade de sua mudança quando efetuado em outras posições, segundo outros registros” (HANSEN, 2004, p. 176, grifo no original). Ou seja, a *persona* satírica não é um homem empírico, mas um ponto de vista que se adota para abordar determinado objeto.

A sátira, ao menos enquanto recurso retórico no universo do período chamado “barroco”, não visa a derrisão da estrutura do corpo místico do Estado. Ao contrário, ela critica aqueles indivíduos ou procedimentos que corrompem ou fogem à estrutura. “A sátira é guerra caritativa: fere para curar” (HANSEN, 2004, p. 48). Seguindo ainda a metáfora explicativa do corpo, o Rei é a cabeça deste corpo místico, ocupando posição de ordem divina e intocável pela crítica. O Rei muitas vezes é visto como a “soberania curadora de outras partes corruptas do corpo místico” (HANSEN, 2004, p. 180). Corruptas porque não respeitam o uso e ordem preestabelecidos pelo pacto de sujeição. Silveira (1992, p. 148) ressalta também que o teatro de Antônio José da Silva “ataca episodicamente alguns costumes e valores do Sistema (a justiça, a poesia, a escolástica, a medicina) em proveito da ordem estabelecida, que deve ser sublinhada” sem, no entanto, evidenciar tais ataques.

Para se entender a sátira deve-se conhecer as convenções discursivas partilhadas pela recepção, pautadas todas pela concordância acerca da imagem caricatural que o discurso efetiva, mantendo em circulação o estereótipo de grupos, tipos, vícios e situações criticáveis. Não conhecer o sistema de normas do período histórico em que a sátira foi elaborada é o mesmo que não saber do que a sátira fala realmente.

Só pode ser satirizado aquilo que o poeta, no seu tempo e lugar, consegue enxergar como vício. Assim, o olho do poeta é o limite da crítica e da construção dos tipos satirizados. Ponto de observação da *persona*, isto é, do poeta satírico, à *persona* satírica é associado o conceito cultural de verdade das classes positivas, opositoras da vituperação presente em cada poema. Assim, o insulto não é utilizado na sátira apenas com sua própria significação e

associado aos seus próprios destinatários, mas pode ser utilizado como desmerecimento de um indivíduo que, por exemplo, não pertença àquela classe social ou religião, sendo neste caso usado para rebaixar o indivíduo em foco ou, indiretamente, sendo foco do vitupério primeiro a relação próxima, comumente familiar. Daí que toda palavra inserida num discurso não carrega só o *seu* significado, mas também o significado de todas aquelas que poderiam estar ali, mas *não* estão porque não são as ideais.

A sátira é, *grosso modo*, composta por duas vozes: uma é a voz objetiva da *persona* satírica, apresentando as razões políticas e morais, com suas referências eruditas; a outra é percebida apenas no avesso desta, por uma interpretação da metáfora contida nos versos e relacionada diretamente à recepção.

Numa sociedade em que a agudeza é tanto um processo poético generalizado quanto uma concepção providencialista da história articulados em toda prática, do comércio ao gosto acentuado pelos trocadilhos e jogos engenhosos de palavras, é justamente a capacidade de determinar a natureza e o valor das relações de troca simbólica que está em questão na metáfora incongruente e aguda, o que pressupõe a partilha de paradigmas culturais através dos quais a transferência é processada, avaliada e fruída (HANSEN, 2004, p. 374).

Assim como a *persona* satírica não é um ser empírico, mas uma projeção quase fabulosa, uma espécie de personagem, também “não se escreve nunca sobre algo supostamente visto ou dito, antes sobre modos históricos de ver e dizer, conforme repertórios de lugares-comuns, argumentos e formas da tradição retórico-política e suas transformações locais” (HANSEN, 2004, p. 50). A sátira aparece na história da humanidade “como forma literária sempre realizável, por corresponder a necessidades e possibilidades humanas permanentes, decorrentes do convívio social e da dinâmica de relações que ele estabelece” (SOETHE, 2003, p. 158).

De acordo com Fantinati (1995, p. 94), a sátira não atrai o interesse dos críticos e estudiosos por não estar ligada a qualquer forma específica, podendo estar agregada à lírica, épica e dramática com a mesma eficácia, uma vez que determina a sua orientação interna; além de operar com temas-tabus cruamente abordados e um vocabulário que choca pela baixeza¹.

¹ Segundo Soethe (2003, p. 157), “em literatura, o termo [sátira] pode referir-se a qualquer obra que procure a punição ou ridicularização de um objeto através da troça e da crítica direta; ou então, a meros elementos de troça, crítica ou agressão, em obras de qualquer tipo [...] Representação estética e crítica daquilo que se considera errado (contrário à norma vigente). Isso implicaria, na obra, a intenção de atingir determinados objetivos sociais”. As duas definições, complementares entre si, demonstram o que a sátira pode ser enquanto conteúdo. Já quanto à forma, a sátira é tida sempre como miscelânea, mistura, como se verá abaixo.

Segundo os estudos de João Adolfo Hansen (1990; 2004), a poesia seiscentista visa a um público muito diversificado. Sendo assim, sua escrita não pode ser sutil demais, dada a apreciação da plebe, e tampouco muito baixa, pela apreciação da alta sociedade. A sátira opera em chaves de decoro interno, pela adequação verossímil do discurso a casos ou lugares-comuns retóricos; e de decoro externo, pela adequação pragmática do discurso às circunstâncias e pessoas na recepção².

Lazarowicz (apud FANTINATI, 1995; ver também SOETHE, 2003; HANSEN, 2004) define como critério decisivo para a caracterização da sátira a visão do “mundo às avessas”. Por este viés, a sátira receberia impulsos da realidade e atuaria sobre o real. Mas ela também metaforiza e transforma o real. Assim, de acordo com Brummack (apud FANTINATI, 1995), a sátira exige três elementos, a saber, o ataque agressivo, a norma e a indireta.

Pelo ataque agressivo entende-se a “ação baseada numa motivação psico-individual [...] provocada no sujeito por certos objetos [...] que enfermam o indivíduo e a sociedade” (FANTINATI, 1995, p. 94). Para Hansen (1990), a distinção entre a sátira urbana e a sátira bufa é dada pela finalidade e pelo modo como é feita a vituperação. Podemos entender, assim, que o modo agressivo é aquele que carrega em si a maledicência aludida também por Tesouro. “É a *maledicência* que distingue a sátira da comédia, observando-se uma possibilidade de intercâmbio delas determinada não pela matéria deformada, objeto do canto, mas pelo *modo*. Em outros termos, um tema ridículo na matéria torna-se satírico, se o riso for articulado *com dor*” (apud HANSEN, 2004, p. 360, grifos no original).

Mas a sátira não é agressiva aleatoriamente, contra uma insatisfação do autor satírico. Ela sempre se refere a uma norma anterior a si mesma, um “ideal positivo contraposto à ameaçadora realidade negativa” (FANTINATI, 1995, p. 94). Sendo assim, a sátira liga-se diretamente a uma característica da conformação social da atualidade de sua elaboração e uma realidade utópica. A sátira só é construída a partir do momento que a realidade empírica está dissociada desta realidade ideal. Segundo Hansen (2004, p. 231), clareza, generalidade e didatismo caracterizam o bom funcionamento da sátira. Mas, ao mesmo tempo, a sátira não evidencia explicitamente as normas que ela defende, pois estas não fazem parte do seu discurso direto. Por outra, a defesa da ordem se dá pela crítica de seu não-estabelecimento. Assim, é indiretamente que se obtém seu verdadeiro discurso.

² Hansen (2004, p. 325) comenta sobre a poesia satírica seiscentista que “certo inacabamento da metrificação dos muitos poemas – descontando-se também as alterações de copistas -, marca da sua inferioridade estilística, quando o critério aplicado a eles é o da apreciação de gêneros escritos para serem lidos, é a marca efetiva da sua adequação à audição, no mesmo sentido aristotélico da adequação do gênero deliberativo às grandes assembleias movimentadas e barulhentas”.

Lembramos ainda que a norma é datada e concernente ao seu período histórico. Portanto, “para que possamos entender a sátira de épocas passadas é necessário ter presente seu sistema de normas, as normas ultrapassadas pelo desenvolvimento social e o partido tomado pelo autor” (FANTINATI, 1995, p. 95). Estas condições dificultam a compreensão da sátira, mas também nos ajudam a ter clareza para uma compreensão de quando há a sugestão de sátira ou a sátira propriamente dita. No início do século XVIII, por exemplo, assim como no século XVII, escreve-se pela tentativa de superação de modelos clássicos bem delimitados, sendo que a sátira apresenta características muito bem definidas, como nos refere Hansen:

A sátira aparece sempre como discurso de função poética mista, em que a adequação ao caso por satirizar determina o procedimento das misturas da fantasia poética. Isto significa que sua conceituação deve considerar as regras de classificação e, assim, de hierarquização da *persona* satírica e seus objetos, antes mesmo que seus temas e tipos, *topoi* estereotipados da tradição latina e medieval. A sátira é constituída das tópicos retóricas da sua invenção, evidenciando sua transformação pelo investimento léxico-semântico particular, operado segundo a adequação ou conveniência ao caso tratado e ao público receptor (HANSEN, 2004, p. 89).

Na obra de Antônio José da Silva, embora cômica, não podemos perceber tais características, o que reforça nossa hipótese de que ela tem a função primeira de divertir seu público. Um possível fundo moralizante – indispensável à sátira – não é perceptível como elemento fundamental à sua dramaturgia.

Quanto ao terceiro aspecto da sátira, a indireta, mais do que se perceber a norma a partir de “uma utopia *ex negativo*” (FANTINATI, 1995, p. 94), que se refere à norma implícita na derrisão, ela fala da “forma como o satirista faz o ataque agressivo” (FANTINATI, 1995, p. 95). O seu discurso é sempre fictício ou ficcional, e o conteúdo marcadamente cômico. “No caso da sátira, a utilização de recursos [de linguagem] está predominantemente ligada ao *enfrentamento* do lado ameaçador e negativo da realidade e à *predisposição para corrigi-lo*” (SOETHE, 2003, p. 168, grifo no original). Ou, por outra, o confronto com a realidade substancial percebida negativamente.

A sátira não está presente, por exemplo, numa tragédia ou numa reportagem de jornal, mas sua forma se liga às formas às quais pretende imitar (*mimesis*), apresentando os contrastes cômicos como sinais enviados ao leitor de que não deve receber *ipsis litteris* as informações transmitidas, mas compreendê-las indiretamente. “É redutor ler a sátira considerando apenas a deformação grotesca maledicente, pois a voz da prudência, que produz os monstros, captura-os em sua ponderação como um teatro da transgressão controlada” (HANSEN, 2004, p. 366).

Sobre esta relação indireta com o tema, Emanuele Tesauro, no *Tratado dos Ridículos* (1654), apresenta a sátira como efeito da maledicência, que distancia do ridículo por zombar de situações que causariam espanto. A sátira é mordaz e “punge com o horror da tirania dos vícios fortes, implicando a maledicência agressiva, o sarcasmo e mesmo a obscenidade” (HANSEN, 1992, p. 15). Para que se digam temas satíricos sem a ofensa escancarada, deve-se usar de metáforas e ambiguidades, a fim de que a maledicência seja coberta com o véu de se “dizer torpezas sem torpeza” (TESAURO, [1654] 1992, p. 49), pois que melhor é a sugestão da obscenidade que a obscenidade em si.

O “mundo às avessas” é a categoria que melhor caracteriza a sátira. Nela, há sempre a ruptura do ataque agressivo direto, através do emprego de recursos estéticos e a superação da situação discursiva real, que possibilitam abordar o desagradável de modo agradável (SILVA, 2006, p. 46).

A sátira, por utilizar recursos do cômico que não lhe pertencem exclusivamente, requer do leitor uma identificação com a perspectiva crítica do autor, de acordo com a função da literatura junto à consciência pública de sua época e, ao leitor deslocado historicamente, o exercício da compreensão histórica.

Retornando a um elemento característico da representação satírica em um texto, dramático ou de qualquer outro gênero, a *persona* satírica, podemos observar com Hansen (2004, p. 459) que, “etimologicamente, o termo *persona* significa *máscara*. Na sátira, a *persona* é uma convenção, ou seja, uma máscara aplicada pelo poeta para figurar as duas espécies aristotélicas do cômico, o ridículo e a maledicência, ou o vício não-nocivo, que causa riso, e o vício nocivo, que causa horror”. Sendo máscara, ela também opera como ator da sátira, não devendo ser associado diretamente ao autor empírico.

A sátira e o teatro do Século de Ouro espanhol operam em registro binário de verdade/mentira, certo/errado, bom/mau, Bem/Mal. Na sátira, a *persona* satírica é a representação moral icástica da virtude, enquanto que os tipos deformados física e moralmente representam em caricaturas fantásticas os vícios que corrompem a sociedade.

Retomando o artigo de Paulo Pereira (1985), lembramos que ele vê a derrisão contra a sociedade portuguesa setecentista em quase todas as passagens dos textos de Antônio José. Cada vez mais podemos perceber que sua visão tende a distorcer a coerência interna do cômico de Antônio José, que busca provocar o riso e justificar verossimilmente as situações cômicas, em diálogo com a realidade empírica em que vive o autor. Na parte conclusiva de seu artigo, Pereira (1985, p. 34) afirma que a obra do Judeu é uma “grande sátira política ao Portugal do seu tempo”. Muitos autores afirmam que o comediógrafo critica a Inquisição em

suas peças, especialmente na cena do seu *Anfitrião* (1733) em que Saramago e o próprio Anfitrião são presos no Limoeiro. Esta afirmação combina melhor com a personagem dramática Antônio José das tragédias inspiradas na sua vida, pois que não encontramos em seus textos subsídios para tais leituras, uma vez que

lembrando o óbvio – que a sátira é poesia; que a poesia é ficção; que o ‘eu’ satírico é um personagem; que o personagem é um tipo fictício; que seu caráter de tipo também é fictício e inventado tecnicamente pelo poeta para a finalidade satírica de expor o vício e a depravação – é útil também lembrar que os autores de sátiras manipulam o personagem satírico de maneira dramática, constituindo-o como ator” (HANSEN, 2004, p. 459)³.

Além do que, como “personagem dramática complexa, a *persona* satírica é ator capacitado a ocupar várias posições discursivas opostas, consecutivas ou simultâneas, conforme a matéria e a ocasião dos poemas” (HANSEN, 2004, p. 468), fazendo com que, ante a não-observação dos possíveis opostos, haveria uma leitura parcial, datada e posterior da crítica à dramaturgia do Judeu, tentativa de politização e elaboração de uma consciência crítica passível de observação apenas há uma distância segura de seu tempo e lugar.

Há uma direta relação entre a sátira e a realidade social do satirista e do satirizado através de convenções discursivas partilhadas pela recepção, pautadas todas pela concordância acerca da imagem caricatural que o discurso efetiva, mantendo em circulação o estereótipo de grupos, tipos, vícios e situações criticáveis. A utilização de tipos correntes na sociedade é uma ferramenta ao cômico de Antônio José, tanto quanto qualquer outra ferramenta que concorra para seu objetivo de fazer rir seu público. Anterior à defesa de uma ideia está a defesa do riso “como simples válvula de escape, o riso como acolhida, o riso de sedução, o riso de ternura existem também” (MINOIS, 2003, p. 47).

Ao que entendemos, a sátira opera em uma chave maniqueísta de Bem e Mal, dentro dos limites do corpo místico do Estado, entre cumpridores de suas funções e não-cumpridores por falta ou excesso⁴. Na dramaturgia de Antônio José, entendemos os conflitos em outro registro. O final das peças pode recompensar os bons e punir os maus, mas é um golpe de cena muito fraco perante o todo do enredo (cf. FURTER, 1964).

³ Ainda segundo Hansen (2004, p. 461), numa comparação mais direta com o poeta Gregório de Matos e Guerra, “segundo a convenção retórica, as inconsistências e contradições da *persona* são convenções aplicadas tecnicamente para figurá-la como *persona dramática*. Ou seja: supondo-se que o homem chamado Gregório de Matos e Guerra tenha querido publicar poeticamente seu ponto de vista individual sobre um assunto qualquer da sociedade baiana do século XVII, ele não poderia fazê-lo sem aplicar as convenções retóricas das paixões que modelam o ‘eu’ poético como tipo não-psicológico, ou seja, como tipo formalizado retoricamente. Em seu tempo, era impossível fazê-lo de outra maneira”.

⁴ “*Não se critica, portanto, o privilégio, mas os efeitos de seu excesso ou de sua carência*. Tanto o excesso quanto a falta ameaçam a concórdia do bem comum, desordenando a harmonia das partes do corpo político” (HANSEN, 2004, p. 284, grifos no original).

A sátira provém da mistura e da deformação das unidades e é construída através de preceitos que se mantêm unos na *persona* satírica, como “padrão avaliativo da deformação efetuada pra o destinatário” porque “a fantasia poética opera através de esquemas modelizadores” (HANSEN, 1990, p. 7). Quintiliano, comentado por Hansen (1990), escreve que as regras para elogiar o belo valem, simetricamente, para vituperar o feio. O objeto do elogio, ou da vituperação, é dividido pelo autor latino nas classes de deuses, homens, animais e seres inanimados, sendo que todo elogio, ou crítica, deve ser calcada em lugares-comuns próprios do discurso.

O próprio termo *sátira*, possivelmente oriundo da palavra latina *satura*, quer dizer *mistura*. A sátira, enquanto formulação mista,

é hiperinclusiva: a fantasia poética tanto cita e inverte textos líricos, épicos, trágicos, como paródia, quanto efetua tipos monstruosos, montando-os pedaço por pedaço por translação metafórica, como agressão, sarcasmo e maledicência. A sátira aparece sempre como discurso de função poética mista, em que a adequação ao caso por satirizar determina o procedimento das misturas da fantasia poética (HANSEN, 2004, p. 89).

Sendo puro contraste, seria incorreto tentar relacionar a sátira diretamente a qualquer recurso de linguagem, uma vez que “o decoro rebaixa a sátira a gênero misto, tornando-se impossível delimitá-la numa forma fixa ou num procedimento exclusivo: as misturas e as situações são ilimitadas e ela é estruturalmente aberta” (HANSEN, 2004, p. 85).

Mais interessada na “catarse da censura, que codifica moral e politicamente as ações reguladoras do bem” (HANSEN, 2004, p. 18), a causa da sátira toma proporções hiperbólicas no texto, chegando a excluir da narração o fato narrado. “A deformação satírica instrumentaliza os mistos como sensibilização do vício, tendendo à alegorização” (HANSEN, 2004, p. 372). “A sátira é um gênero retórico-poético de convenções para a caricatura”. Sua catarse, “se é cômica, não causa necessariamente o riso, pois o prazer que propõe é o de uma adequada aprendizagem de um dever ético-político como adesão a valores de opinião” (HANSEN, 1990, p. 14). Tal catarse, operante no registro didático-moral e que dispensa o riso como característica principal, não é condizente com a obra de um comediógrafo de comédias leves, “sem subentendidos humanitários e pseudofilosóficos”, que trazem sempre um final feliz, no qual as pancadas distribuídas entre as personagens são do tipo “que alegre, provocando os aplausos de um público simples” (PICCHIO, 1969, p. 195).

Nos séculos XVI e XVII, assiste-se à retomada – como podemos perceber em preceptistas como Emanuele Tesauro e Lope de Vega – de uma visão aristotélica da comicidade, tomando o riso como derrisão e rebaixamento, mas adicionando-se a ele o

conceito de *admiratio*. Tal conceito é, em sua base, relacionado ao riso alegre, satisfação sem escárnio, derrisão ou superioridade (cf. SANTINI, 2007, p. 16ss.).

Ainda segundo Pereira (1985, p. 29), “um aspecto relevante na obra de Antônio José é o de preparar literariamente o aparecimento do espírito iluminista no teatro português”. Se é que esse “espírito iluminista” posteriormente surgiu no teatro português, podemos questionar se Antônio José realmente conhecia intuitivamente a necessidade ou fatalidade deste movimento, se tinha consciência de que estaria fazendo tal preparação no cenário português. O Teatro do Bairro Alto era frequentado principalmente pela baixa burguesia e pelo povo, ou seja, um público simples que queria se divertir. Suas peças são despreziosas e de um humor baseado na simplicidade das falas e na comunicação do enredo. Talvez ele apenas escrevesse, sem pretensões de fama ou reconhecimento artístico além do de fazer entreter através de um teatro de bonifrates.

Se esta visão satírica enquanto recurso didático-moralizante não se enquadra às peças de Antônio José da Silva, buscamos justificar a postura dos comentadores que lhe conferem a função de satirista de seu tempo através de outra teoria, demonstrada por Hernández (apud CARIGNANO, 2007, p. 154, grifo nosso).

El ataque satírico tiene el propósito primario de ridiculizar e invalidar las interpretaciones y los principios normativos de víctimas que son retratadas con desprecio. En consecuencia, el autor de la sátira es percibido a menudo como un subversivo cuyo arte representa una norma valorativa opuesta, incompatible y abrumadora que desafía la legitimidad de figuras y valores normativos muy estimados.

Através desta visão, a sátira se levantaria contra as instituições e figuras de poder da sociedade. Ainda que se referindo ao momento da vida do poeta, como a visão anterior, esta postura – mais revolucionária – refere-se a uma consciência crítica da situação política que não seria possível naquele momento. Antônio José não entra em confronto direto, como dizem Saraiva e Lopes (1975) e apenas Saraiva (2010), com a casa real portuguesa no *Anfitrião*, tampouco se levanta contra a Inquisição, nesta mesma peça.

Sem dúvida, em seu joco-sério, o Judeu, zombando, dizia verdades. Mas essas verdades não eram “acerados venábulos” contra o Poder ou a nobreza. [...] foram críticas episódicas, circunscritas a cenas, já que nunca chegou a transformar os valores atingidos em temas de suas peças. [...] levantar a bandeira do engajamento no Judeu é subverter uma outra ordem, a do bom senso e da lógica, já que pretende transformar em fulcral o que é episódico. (SILVEIRA, 1992, p. 156-157).

Este, ainda aqui, é um olhar posterior, de leitores com distância crítica do momento histórico do autor. Olhar este que deu origem a obras como *Antônio José, ou o Poeta e a Inquisição*, de Gonçalves de Magalhães ou *O Judeu*, de Camilo Castelo Branco. Poetização

da vida do comediógrafo, idealização e projeção de um pensamento da época destes autores, que ecoa até hoje em muitos críticos.

Com a tentativa de tornar o Judeu um representante do pioneirismo literário em Portugal, atribuem-se a ele as mais distintas e discrepantes incumbências, todas elas mais fundadas na vontade do crítico que na obra propriamente dita. Soa incoerente que um mesmo autor, através da análise do conjunto de sua obra – no caso de Antônio José, uma obra de poucas peças e muito restrita temporalmente – reflita “uma grande sátira política ao Portugal do seu tempo” e seja “uma ponte para a chegada do Iluminismo em Portugal” (PEREIRA, 1985, p. 34-35). Como ele poderia ser, ao mesmo tempo, reacionário e revolucionário, conservador e visionário?

Notamos que qualquer dos estudiosos lidos que se debruçaram sobre o tema da sátira recentemente já a percebem como uma manutenção dos costumes de uma dada sociedade, contemporânea de sua elaboração. Apenas aqueles que fazem referências sumárias à sátira ainda a entendem enquanto crítica e afronta aos valores constituintes de uma sociedade. Assim temos que, embora a obra de Antônio José seja cômica, não pode ser chamada de satírica, pois que a função didático-moral não está no centro de sua questão. Ainda somos levados a sugerir que nem mesmo um tom satírico seja atribuído à obra do Judeu, uma vez que, como dito, a sátira não é um gênero literário, mas se demonstra a partir do modo elocutório do discurso, que domina o próprio gênero literário.

Abstract: This paper shows a theoretical study on satire and its possible application to the plays of Antônio José da Silva, the Jewish. From readings of the theoretical studies on the issues of satire, we find three accepted definitions of the term. Taking the plays *The Precipice of Phaeton* and *Amphitryon or Jupiter and Alcmena*, we apply the concept of satire more grounded in theory, in which the satire has didactic and moralizing function. Given the ineffectiveness of this procedure to identify Antônio José da Silva as a satirist, we apply to the plays above the other possibilities of the concept satire. Given the failure to identify such concepts with *The Precipice of Phaeton* and in either *Amphitryon or Jupiter and Alcmena*, we found that the allegations that Antônio José has been a satirist of your time are inappropriate, because the theories of satire analyzed are rejected or do not fit the your plays.

Keywords: Dramaturgy. Satire. Antônio José da Silva.

Referências

CARIGNANO, Maria Laura Moneta. *As formas do humor*. Copi: um caso argentino. [Dissertação de Mestrado]. Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”. Araraquara, 2007. Faculdade de Ciências e Letras.

FANTINATI, Carlos Erivany. Contribuições à teoria e ao ensino da sátira. In: SEMANA DE LETRAS, 8., *Anais...* Maringá, Universidade Estadual de Maringá, 1995, p. 93-98.

FURTER, P. “La structure de l’univers dramatique d’A. J. da Silva, ‘o Judeu’”. *Bulletin des Etudes Portugais*, n. s., n. 25, 1964, p. 51-75.

- HANSEN, João Adolfo. “*Anatomia da sátira*”. V Semana de Estudos Clássicos. A, apresentação oral, 1990.
- HANSEN, João Adolfo. “*Uma arte conceptista do cômico: o ‘Tratado dos Ridículos’ de Emanuele Tesauro*”. Referências, CEDAE, Campinas:, CEDAE, julho de jul. 1992.
- HANSEN, João Adolfo. *A sátira e o engenho: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII*. (1989) 2a. edição. São Paulo/ Campinas: Ateliê Editorial/ Editora da UNICAMP, 2004.
- MINOIS, Georges. *História do Riso e do Escárnio*. [trad. Maria Elena O. Ortiz Assumpção]. São Paulo: Editora UNESP, 2003.
- PEREIRA, Paulo. “*O gracioso e sua função nas óperas do Judeu*”. Colóquio: Letras, n. 84, março de 1985, p. 28-35.
- PICCHIO, Luciana Stegagno. *História do Teatro Português*. T[trad. Manuel de Lucena]. Lisboa: Portugália, 1969.
- SANTINI, Juliana. *Um mundo dilacerado entre o riso e a ruína: o humor na literatura regionalista brasileira*. [Tese de Doutorado]. Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”. Araraquara, 2007. Faculdade de Ciências e Letras.
- SARAIVA, Antônio José e LOPES, Oscar. *História da literatura portuguesa*. 8a. edição. Porto : Porto Editora, 1975.
- SARAIVA, Antônio José. *Iniciação à literatura portuguesa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- SILVA, Ana Maria Zanoni da. *Humor e sátira: a outra face de Edgar Allan Poe*. [Tese de Doutorado]. Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”. Araraquara, 2006. Faculdade de Ciências e Letras.
- SILVA, Antônio José da. *As comédias de Antônio José, o Judeu*. [Introd. Paulo Roberto Pereira]. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- SILVA, Antônio José. *Obras completas*. P[pref. José Pereira Tavares]. Lisboa: Sá da Costa, 1957-1958. 4 volumes.
- SILVEIRA, Francisco Maciel. *Concerto barroco às óperas do Judeu*. São Paulo: EDUSP/ Perspectiva, 1992.
- SOETHE, Paulo Astor. “*Sobre a sátira: contribuições da teoria literária alemã na década de 60*”. Fragmentos, n. 25, p. 155-175, Florianópolis, jul./-dez. /2003.
- TESAURO, Emanuele. “*Tratado dos Ridículos* ” (1654). Referências, CEDAE, Campinas, julho de 1992.
- VEGA, Lope de. *Arte nuevo de hacer comedias* (1609). Madrid: Cátedra, 2006.

“Quase Nada” - A poética do prosaico no traço de Fábio Moon e Gabriel Bá

Caroline Valada Becker*

Resumo: Este trabalho objetiva tecer um ensaio interpretativo acerca de um dos gêneros em quadrinhos produzidos por Fábio Moon e Gabriel Bá: as tiras intituladas *Quase Nada*, publicadas no jornal *Folha de S.Paulo*. O nome escolhido para a seção é o ponto de partida do estudo: o jogo de palavras “quase nada” levamos a pensar em aspectos insignificantes da vida. No entanto, as tiras são, justamente, o oposto; são recortes do cotidiano, pequenos rasgos do dia a dia, transcritos em desenho, cuja potencialidade poética e reflexiva é característica essencial. A condição humana, seus problemas e sentimentos mais prosaicos são, então, materializados nas tiras por meio de uma linguagem imersa em lirismo. Nessa construção temática e estilística, Fábio Moon e Gabriel Bá criam uma verdadeira poética do prosaico. Entre os caminhos teóricos e metodológicos percorridos neste artigo, estão um mapeamento temático, uma aproximação do conjunto de tiras *Quase Nada* ao gênero crônica – outra criação híbrida, cuja forma está no limiar do poético e do prosaico – e, por fim, um estudo do lirismo presente nas palavras que acompanham os desenhos, o que nos aproxima, inevitavelmente, do gênero lírico. *Quase Nada* é quase tudo, pois, com sua forma sucinta e seus desenhos artísticos, (re)cria a linguagem cotidiana, tornando-a poética.

Palavras-chave: Tira em quadrinhos. Fábio Moon e Gabriel Bá. Crônica. Poesia.

Introdução

A expressão “quase nada” remete-nos a algo fragmentado ou reduzido, a uma pequena parcela do todo. As tirinhas³⁸¹ criadas por Fábio Moon e Gabriel Bá são intituladas *Quase Nada* e a sua temática, de fato, apropria-se do fragmento, da parcela: elas são recortes do cotidiano, rasgos do dia a dia, enfim, o prosaico na sua simplicidade, recriado por um suporte artístico. Por meio de uma linguagem híbrida, imagem somada à palavra², os artistas criam uma poética do prosaico, isto é, uma proposta estética coerente que delinea uma percepção do cotidiano, trazendo, assim, ao leitor uma representação da vida contemporânea, marcada por simples eventos e sentimentos. Nesse universo da imagem, os quadrinistas convidam-nos a observar a condição humana, suas ansiedades, necessidades e incertezas mais comuns.

Quase Nada, produção artística, será analisada, aqui, como uma linguagem autônoma – nomeadas por Will Eisner como narrativa gráfica ou sequencial³ –, mas serão propostos alguns diálogos teóricos com a teoria da literatura. Isso é possível, pois, como toda produção

* Mestranda em Teoria da Literatura na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS)

¹ As tirinhas são consideradas um dos gêneros presentes no universo das histórias em quadrinhos, ou seja, da linguagem quadrinizada. Para definir o conceito gênero, podemos revisitar a teoria de Mikhail Bakhtin e sua obra *Estética da Criação Verbal*: para o teórico, o uso da linguagem dá-se por meio de enunciados, os quais compõem, em determinadas circunstâncias, uma estabilidade, o que forma o gênero (BAKHTIN, 1992, p. 279)

² Os quadrinhos misturam os sistemas semióticos, criando uma linguagem própria. Como diz Octavio Paz, “As diferenças entre o idioma falado ou escrito e os outros – plásticos ou musicais – são muito profundas; não tanto, porém, que nos façam esquecer que todos são, essencialmente, linguagem: sistemas expressivos dotados de poder significativo e comunicativo” (PAZ, 1982, p. 23).

³ O autor Will Eisner, quadrinista e teórico da arte gráfica, utiliza essa nomenclatura em suas duas obras teóricas: *Narrativas gráficas – princípios e práticas da lenda dos quadrinhos* (Devir, 2008) e *Quadrinhos e arte sequencial* (MARTINS FONTES, 1999).

artística, os quadrinhos suscitam associações, sejam temáticas, sejam estruturais. Aqui, a aproximação estrutural será o fio condutor: proponho um diálogo do gênero (ou subgênero) tirinha com algumas características do gênero crônica e do gênero lírico.

O cotidiano no jornal: entre crônicas e tirinhas

A crônica, assim como as histórias em quadrinhos, é um gênero híbrido. Sua construção como uma forma específica de comunicação sofreu mutações. Ela pode ser associada tanto aos relatos de viajantes, como Hans Staden, quanto à produção machadiana do século XIX e as criações de Luis Fernando Verssimo na contemporaneidade. Em meio às mudanças, permanece, em certa medida, a ideia de relato e de depoimento, ou seja, há um sujeito que enuncia um texto ao observar o mundo. Esse depoimento, relato, ou texto – enfim, produção escrita – vive no limiar, entre o caráter estético e a funcionalidade da linguagem jornalística. A mistura dá-se, em certa medida, devido ao meio em que a crônica é veiculada, o jornal. Do suporte físico surgem as relações com a contemporaneidade, com a simultaneidade do tempo, com o cotidiano; o caráter artístico, por sua vez, pode ser percebido em dois níveis: um estritamente narrativo⁴ – tipologia textual associada, em geral, à produção literária; outro relacionado à identidade do cronista, muitas vezes um escritor consagrado.

No livro *A crônica – o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*, encontramos estudos e reflexões que assinalam, com ênfase, a relação do gênero crônica com a historicidade. Entre as análises tecidas, estão, por exemplo, a obra de Fernão Lopes, Hans Staden, todos relacionados às crônicas de viagem; chega-se às crônicas de Machado de Assis, João do Rio e Mário de Andrade, as quais suscitam relações entre ficção e História. Segundo Margarida de Souza Neves, “o objeto da crônica, sua matéria-prima, é o cotidiano construído pelo cronista através da seleção que o leva a registrar alguns aspectos e eventos e abandonar outros” (NEVES, p. 76).

As definições de gênero são, sem dúvida, fluidas, mas, em determinado nível, interessantes para elaborarmos um estudo. Sendo assim, vamos tentar esboçar algumas das características que podem constituir uma crônica. Primeiramente, podemos analisar a temática recorrente no gênero – aspecto que aproximará a produção às tirinhas *Quase Nada* – e a forma textual, na qual o autor se inscreve.

Por meio dos assuntos, da composição aparentemente solta, do ar de coisa sem necessidade que costuma assumir, ela se ajusta à sensibilidade de todo o dia.

⁴ O que não significa que todas as crônicas são narrativas, pois esse gênero utiliza todos os tipos textuais (narrativo, descritivo, argumentativo, injuntivo, informativo).

Principalmente porque elabora uma linguagem que fala de perto ao nosso modo de ser mais natural. Na despreensão, humaniza; e esta humanização lhe permite, como compensação sorrateira, recuperar com a outra mão uma certa profundidade de significado e um certo acabamento de forma [...]”. (CANDIDO, 1992, p. 13).

O cronista, portanto, segundo Antonio Candido, relaciona-se com o dia a dia e o faz por meio da simplicidade. A “profundidade” sugerida pelo crítico pode ser uma referência ao caráter reflexivo da construção, uma vez que a crônica tece um passeio por alguma temática específica. O escritor de crônicas põe-se diante do cotidiano com um olhar diferenciado e, assim, percebe-o de modo único. Nas palavras de Jorge de Sá,

Para ver além da banalidade, o cronista vê a cidade com os olhos de um bêbado ou de um poeta: vê mais do que a aparência, por isso mesmo, as forças secretas da vida. Não se limita a descrever o objeto que tem diante de si, mas o examina, penetra-o e o recria, buscando sua essência, pois o que interessa não é o real visto em função de valores consagrados. (SÁ, 2005, p. 48).

Vinicius de Moraes, em um texto marcado pela metalinguagem, afirma que o cronista é prosador da prosa fiada, prosador do cotidiano.

(o cronista) senta-se diante de sua máquina, acende um cigarro, olha através da janela e busca fundo em sua imaginação um fato qualquer, de preferência colhido no noticiário matutino, ou da véspera, em que, com as suas artimanhas peculiares, possa injetar um sangue novo. Se nada houver, resta-lhe o recurso de olhar em torno e esperar que, através de um processo associativo, surja-lhe de repente a crônica, provinda dos fatos e feitos de sua vida emocionalmente despertados pela concentração. (MORAES, 2010).

Percebemos, assim, uma característica inerente ao cronista contemporâneo: ele está ligado ao mundo prosaico. Sem dúvida, essa relação constrói-se de maneiras múltiplas. A presença da contemporaneidade pode estar travestida em narratividade ou enunciada de modo reflexivo. A produção ocorre por meio do estilo de cada cronista – o que explicita sua relação artística com a linguagem. Podemos pensar no cronista do passado, preocupado em “fixar aquilo que, um dia, foi presente” e no cronista moderno, “cronista de jornal, que possui uma responsabilidade bem mais leve” (LOPEZ, 1992, p. 165).

Esse caminho teórico permite uma aproximação do gênero crônica às tirinhas. Estas têm como definição essencial a narratividade, como qualquer produção em quadrinhos; elas podem trazer personagens fixas – exemplos são *Mafalda*, de Quino, e a *Turma da Mônica*, de Maurício de Souza – ou não, afastando-se da composição de uma personagem. Segundo Paulo Ramos (2010), as tirinhas, na história da narrativa gráfica, sempre foram associadas ao humor, pois a maior parte dos quadrinistas utilizava tal recurso. Entretanto, Ramos percebe, hoje, uma modificação, uma liberdade de produção nas tirinhas, às quais nomeia “tiras livres”. Inclusive, um dos exemplos desse estilo citado pelo autor são as tirinhas *Quase Nada*. A liberdade dessa

produção está tanto na temática quanto na forma. Nesta, temos a organização em vinhetas (quadros) recriada, pois suas formas são variáveis, maiores; as personagens, por sua vez, são permutáveis, representando, então, uma identidade abstrata e coletiva. Naquela, a fuga ao humor parece reverter-se, no caso de *Quase Nada*, em um processo reflexivo, cujas temáticas relacionam-se à essência humana, criando indagações acerca de sentimentos – o que fica explícito na Figura 1.



Figura 1: indagações acerca da essência humana

Tanto as tirinhas quanto as crônicas são publicadas em jornais e ambas não têm a pretensão de uma publicação em livro – mesmo que muitas vezes isso ocorra. A relação dos dois gêneros, então, transita entre o artístico e o caráter “informativo” e “utilitário” do jornal. As crônicas partem de vivências do cronista ou de fatos narrativos para elaborar uma produção estética, ainda que amarrada ao cotidiano; as tirinhas, por sua vez, seguem o mesmo caminho artístico, transitam pelo prosaico. Para finalizar a proposta dialógica, cito Lopez que, ao analisar o gênero crônica, especificamente as produções de Mário de Andrade, parafraseia as ideias do autor modernista (veiculadas em um texto intitulado “Advertência”, publicado em 1943) e define a crônica como um “texto livre” (LOPEZ, 1992, p. 170), nomenclatura que vai ao encontro da definição de “tiras livres”. Liberdade, então, é o vocábulo essencial tanto para as crônicas, quanto para as tirinhas: liberdade temática e estilística.

Quase Nada, uma poética imersa no lirismo

O outro trânsito teórico entre a teoria da literatura e a teoria dos quadrinhos relaciona-se à poesia, um gênero mais estável que o gênero crônica. Para fundamentar o diálogo, revisito a proposta de Emil Staiger defendida na obra *Conceitos Fundamentais da Poética*.

Aproprio-me, principalmente, da ideia de impureza dos gêneros: para Staiger, as obras literárias participam em diferentes graus da tríade dos gêneros literários; além disso, ele propõe utilizarmos a nomenclatura dos gêneros de modos distintos: ora como substantivos – os quais carregam os sentidos já estabelecidos desde a poética –, ora como adjetivos – aspecto que possibilita a caracterização de uma obra como uma construção híbrida. Em síntese, nas palavras do autor, “os substantivos Épica, Lírica e Drama são usados em geral como terminologia para o ramo a que pertence uma obra poética considerada, globalmente, segundo características formais determinadas” (STAIGER, 1997, p. 185). A essa definição ele agrega o conceito de adjetivo: lírico, épico e dramático são “nomes de qualidades simples, das quais uma obra determinada pode participar ou não” (STAIGER, 1997, p. 186).

Essa articulação teórica permite que façamos análises literárias dialógicas, isto é, que permitam, por exemplo, a percepção de trechos dramáticos ou líricos em um romance. Assim, mesmo que estejamos diante de um romance, evoca-se a caracterização do gênero Drama e Lírico – os quais, como o Épico, possuem uma relação com a essência humana⁵. Seguindo esse perfil, a análise das tirinhas *Quase Nada* pode utilizar o adjetivo lírico, pondo em relação o tom subjetivo predominante na produção – o qual se refere, mais uma vez, ao estado de ânimo, à essência humana.

Para definir o gênero lírico, Staiger descreve algumas características ligadas ao sentir, à linguagem sensorial, essencialmente ao ânimo emocional. Eis o foco de aproximação com o objeto de análise deste ensaio. O que se percebe nas tirinhas de Fabio Moon e Gabriel Bá é uma inclinação ao sentimento, à expressão de uma subjetividade que pode se confundir com a coletividade.

Segundo Jonathan Culler, a poesia é uma “expressão de sentimento poderoso” cujo conteúdo aborda, ao mesmo tempo, “a vida cotidiana [...] e valores transcendentais, dando expressão concreta aos sentimentos mais interiores do sujeito individual” (CULLER, p. 76, 1999). Nas tirinhas de Fabio Moon e Gabriel Bá, encontramos, justamente, a aplicação de discussões transcendentais, as quais estão amarradas ao cotidiano e relacionadas à condição sujeito – um sujeito que é único e, ao mesmo tempo, representa a coletividade (serve-nos de exemplo, novamente, a Figura 1: há uma personagem que reflete acerca da sua essência, mas todos os leitores são convidados à indagação).

⁵ Entre as muitas distinções e definições que o teórico propõe, há a relação dos gêneros com a condição humana: “Os conceitos lírico, épico e dramático são termos da Ciência da Literatura para as virtualidades fundamentais da existência humana [...]” (STAIGER, 1997, p. 165).

Amarramos, neste momento, a teorização sobre a crônica e sobre a poesia: ambas trabalham a subjetividade, seja a do cronista, seja a do eu-lírico. Para Massaud Moisés, “Enquanto poesia, a crônica explora a temática do ‘eu’, resulta de o ‘eu’ ser o assunto e o narrador a um só tempo, precisamente como todo ato poético” (MOISÉS, 1967, p. 251).

Quase Nada, um mapeamento temático e estilístico

Em setembro de 2008, a série *Quase Nada* teve sua primeira publicação no jornal *Folha de S.Paulo* e, desde então, seguiu, sempre aos domingos. Ao todo, segundo o site dos quadrinistas Fábio Moon e Gabriel Bá, foram 115 tirinhas⁶. Um mapeamento temático é interessante para verificarmos as recorrências na série e, assim, relacioná-la aos conceitos acima enunciados.

A chave de leitura deste artigo é a palavra “cotidiano”, pois, nas tirinhas analisadas, encontramos, essencialmente, sentimentos, divagações, indagações, construções reflexivas inerentes ao dia a dia. Na Figura 2, abaixo, vemos uma jovem literalmente em uma encruzilhada, indagando-se para onde ir. Sem dúvida, esse é um processo metafórico, transcendente, que nos remete a discussões acerca de nossas decisões. Na tirinha, encontramos uma das características essenciais da produção dos Bá, o uso de um animal ou inseto – um ser não humano – em diálogo ou com a personagem da tirinha ou diretamente com o leitor. A escolha desse animal é sempre simbólica, uma vez que remete o leitor a um campo semântico de associações importantes para a elaboração do sentido da tirinha. No caso da Figura 2, a caveira de um animal afirma que todos temos medo de errar e cita o arrependimento – o qual pode dialogar com a morte, com a efemeridade do tempo. Sendo assim, há uma série de indícios visuais – signos – que auxiliam o leitor.

⁶ As tirinhas estão disponíveis no site dos quadrinistas: <<http://www.flickr.com/photos/10paezinhos/sets/72157606185530624/with/5687520734/>> e no site do jornal: <<http://search.folha.com.br/search?q=fabio%20moon%20e%20gabriel%20b%E1&site=jornal>>.



Figura 2: a reflexão, entre o abstrato e o concreto

A imagem da grande metrópole, um ambiente sufocante, é recorrente, e, muitas vezes, vem associada ao tempo e à efemeridade, à pressa, ao descompasso. Na figura 3, as palavras são imprescindível – e bastante poéticas: na cidade, “somos náufragos, isolados em ilhas”. O jogo de palavras soma-se à imagem: no último quadrinho, temos uma personagem imersa na água. A indagação do animal pode ser compreendida, novamente, como simbólica: sabemos nadar no mundo urbano?

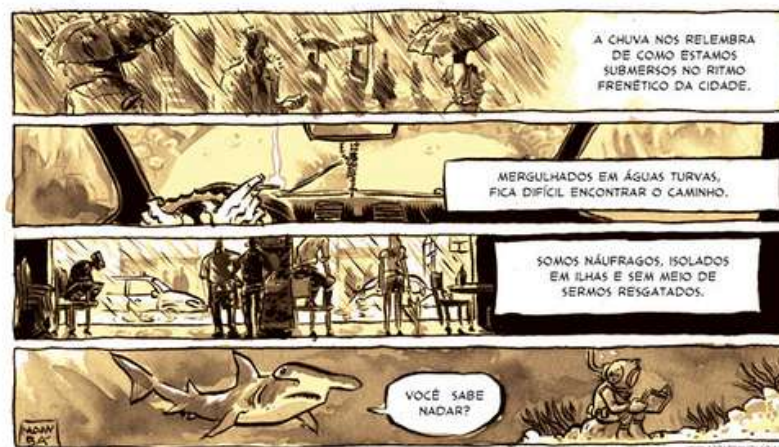


Figura 3: a cidade e a asfixia

Na figura 4, o tempo é a temática central – o tempo e as preocupações, o tempo e os amigos. Nesse exemplo, dois aspectos são interessantes. Primeiramente, o uso do “eu” – como temos em algumas crônicas, como temos nos poemas. Seria um eu-lírico? A nomenclatura não caberia e a simples nomeação não é importante. Interessa-nos a subjetividade explicitada. Em segundo lugar, temos outro animal, desta vez dialogando

conosco, ou seja, com o leitor. O pássaro - associado à temática da liberdade, ao ato de voar – dá uma ordem: “Dê um salto em direção ao querer”. Temos, assim, outra característica: em muitas das tirinhas, os animais – signos carregados de sentido – irão dialogar com o leitor por meio de duas ações: ordens, como a que vimos na Figura 4, e indagações, como na Figura 1 e 3, aspecto que, num ato injuntivo, convoca o leitor a participar da leitura.



Figura 4: a preocupação com o tempo

Na construção das tirinhas, há dois usos estruturais bastante perceptíveis. O primeiro traz cenas abstratas, imagens de ambientes – Figuras 1, 2 e 3; o segundo, ao contrário, elabora com maior fôlego a narratividade. Isso ocorre por meio de personagens que, por exemplo, dialogam, e cada quadrinho configura-se em uma cena desconexa (Figura 5); ou por meio de uma pequena história, onde todos os quadrinhos compõem uma narrativa (Figura 6). Neste exemplo, não temos uma voz narrativa ou um eu-lírico; há, apenas, as personagens. A maior parte da produção, entretanto, utiliza essa “instância organizadora ou enunciativa do texto”, a qual, em determinadas situações, pode ser interpretada como uma voz das personagens (Figura 7).



Figura 5: cenas desconexas, mas narrativas, elaboram a temática



Figura 6: a narratividade linear



Figura 7: a instância organizadora ou enunciativa do texto confunde-se com a personagem

A última reflexão direciona-se ao uso da linguagem dos quadrinhos, das narrativas gráficas. Os leitores íntimos dessa linguagem híbrida sabem que há uma dependência entre a palavra e a imagem. A Figura 8 demonstra isso com propriedade: se tivéssemos apenas o texto, não construiríamos o mesmo sentido. Além disso, mais uma vez, a simbologia está presente, ou seja, podemos estender a indagação “foi difícil chegar aqui, não foi?” a qualquer situação prosaica e não apenas àquele esforço físico sugerido.

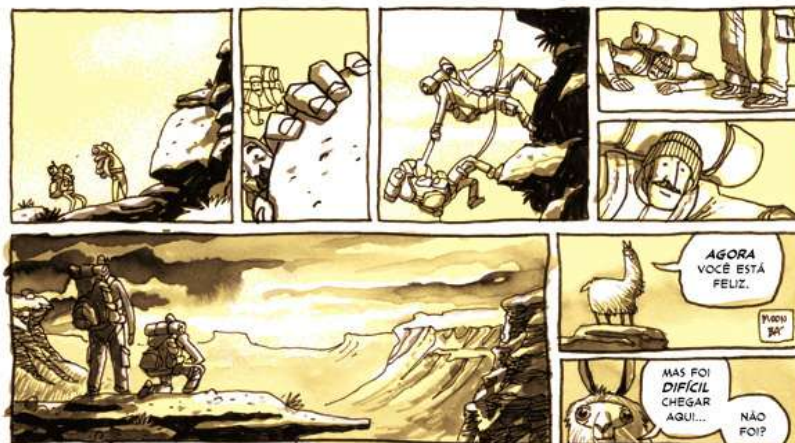


Figura 8: a narratividade por meio das imagens e o diálogo com o leitor

Conclusão

A arte, por incitar a subjetividade e a interpretação, possibilita que o receptor mergulhe nas suas memórias, nos seus conhecimentos, e estabelece relações. Este conciso artigo pretendeu, justamente, sugerir diálogos teóricos a partir da fruição das tirinhas *Quase Nada*, as quais, não há dúvida, são um objeto artístico. Importante reiterar que a linguagem dos quadrinhos é autônoma. No entanto, devido ao lugar que as tirinhas ocupam – jornal, revistas – e ao seu potencial reflexivo acerca de aspectos inerentes à humanidade, ela pode, sim, ser analisada em analogia com as crônicas e os poemas.

Abstract: The following research project seeks to create an interpretative essay around a specific type of comics written by Fábio Moon and Gabriel Bá: the *Quase Nada* comic strips, regularly published on *Folha de S. Paulo*. Its very name moves this essay forward: the wordplay ‘*quase nada*’ (‘almost nothing’) makes us think about insignificant aspects of life. The strips are, however, just the opposite: through drawing, they reenact glimpses of everyday life in such a way that it brings forward the strips’ poetic potentiality and their characteristic reflexiveness. As mundane as the problems related to the human condition might seem, they are conveyed through a profoundly lyrical language. In doing so, Fábio Moon and Gabriel Bá have created a poetic of the prosaic. Amongst this essay’s theoretical and methodological procedures, the following should be mentioned: a thematic mapping, an approximation between the *Quase Nada* comic strips and the chronicle genre (yet another hybrid, poetically - and prosaically -bound creation); as well as a study of the lyricism present on the words that go along the strips’ drawings – which inevitably brings us closer to the lyrical genre. *Quase Nada* is almost everything for – given its concise form and artistic-like drawings – it (re)creates everyday language, making it poetic.

Keywords: Comic strips. Fábio Moon e Gabriel Bá. Chronicle genre. Poetry.

Referências

- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- CANDIDO, Antonio. A vida ao rés-do-chão. In.: CANDIDO, Antonio (Org.) *A crônica: o gênero, sua função e suas transformações*. São Paulo: Editora Casa Rui Barbosa, 1992.
- LOPEZ, Telê Porto Ancona. A crônica de Mário de Andrade: impressões que historiam. In.: CANDIDO, Antonio (Org.) *A crônica: o gênero, sua função e suas transformações*. São Paulo: Editora Casa Rui Barbosa, 1992.
- CULLERR, Jonathan. *Teoria literária: uma introdução*. São Paulo: Beca, 1999.
- MORAES, Vinicius de. *Para viver um grande amor*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- MOISÉS, Massaud. *A criação literária: prosa*. São Paulo: Cultrix, 1983.
- NEVES, Margarida de Souza. Uma escrita do tempo: memória, ordem e progresso nas crônicas cariocas. In.: CANDIDO, Antonio (Org.) *A crônica: o gênero, sua função e suas transformações*. São Paulo: Editora Casa Rui Barbosa, 1992.
- PAZ, Octavio. *O Arco e a Lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- RAMOS, Paulo. *Tiras livres: um gênero em processo de consolidação*. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2010/resumos/R5-1976-1.pdf>>. Acesso em: 10 abr. 2011.
- SÁ, Jorge de. *A crônica*. São Paulo: Ática, 2005.
- STAIGER, Emil. *Conceitos Fundamentais da Poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.

Gêneros textuais e variação linguística: em busca da competência comunicativa

Cristiane Teresinha Mossmann Quevedo*
Marinês Ulbriki Costa**

Resumo: O projeto de iniciação científica “Variação linguística e gêneros textuais: interfaces entre as práticas de uso real da língua” tem como pretensão promover uma reflexão reflexivo-crítica acerca da variação linguística presente nos gêneros textuais a fim de compreender a mudança linguística como elemento constitutivo da própria natureza das línguas humanas, que muda ao longo do tempo como os demais elementos da cultura e da sociedade. Esse é o objetivo que está norteando a pesquisa. Para a realização de tal objetivo, realizam-se análises bibliográficas, busca-se desenvolver reflexões quanto a temática da variação linguística que nos remete aos estudos contemporâneos, uma vez que é uma área que estuda a língua em seu uso real, levando em consideração as relações entre a estrutura linguística e os aspectos sociais e culturais da produção linguística. Nesta etapa inicial, realizaram-se leituras teóricas, analisando-se a variação da linguagem utilizada nos textos escritos, os fatores linguísticos, e também os extralinguísticos que auxiliam na identificação dos fenômenos de variação: a origem geográfica, o estatus socioeconômico, o grau de escolaridade, a idade, o sexo e a situação ou contexto histórico em que se encontra o falante no momento da elaboração dos textos, além da variação morfológica, sintática, semântica, estilístico-pragmática e a variação lexical. Aprendeu-se que o trabalho com os diversos gêneros textuais em sala de aula proporciona aos alunos o desenvolvimento de competências comunicativas.

Palavras-chave: Variação linguística. Gêneros textuais. Práticas de uso real da língua. Produção linguística. Competências comunicativas.

Introdução

Este artigo tem o intuito de apresentar as contribuições teóricas apontadas por autores acerca das questões relativas à variação linguística e aos gêneros textuais. Os estudos em evidência partem do princípio de que as línguas são, por natureza, heterogêneas, em decorrência da relação entre língua e contexto e que os textos presentes no entorno social constituem-se como eventos comunicativos materializados em gêneros por diversas linguagens.

Assim sendo, o objetivo inicial da investigação é aprofundar questões teóricas inerentes à variação linguística presente nos gêneros textuais, visando a entender a diversidade como decorrente da própria natureza das línguas humanas que, assim como os outros elementos da cultura e da sociedade mudam ao longo do tempo.

Ainda, destacam-se demais objetivos no desenvolvimento deste trabalho, entre eles pesquisar teorias que abordam as questões pertinentes à variação linguística e aos gêneros textuais a fim de entender a dimensão social e cotidiana da prática linguística. Também, identificar os níveis de linguagem presentes nos gêneros textuais para perceber que os textos

* Aluna de Letras - URI- Campus de Frederico Westphalen.

** Professora – URI - Campus de Frederico Westphalen.

são produzidos em função de seu propósito comunicativo, destinatário e momento de veiculação. Por fim analisar a constituição dos gêneros textuais a partir da diversidade linguística com o intuito de considerar os diversos usos da língua, bem como a relatividade desses usos em relação à situação concreta de interação; e conhecer a funcionalidade dos gêneros a partir das escolhas linguísticas, visando a apontar as diferenças linguísticas e ampliar o repertório linguístico do leitor.

A composição teórica do estudo contempla os seguintes teóricos: Bagno; Bakhtin; Bortoni- Ricardo; Ilari e Basso; Koch e Elias; Scherre. Na análise, serão enfocados aspectos como a variação da linguagem utilizada nos textos escritos, os fatores linguísticos, e também os extralinguísticos que auxiliam na identificação dos fenômenos de variação: a origem geográfica, o status socioeconômico, o grau de escolaridade, a idade, o sexo e a situação ou contexto histórico em que se encontra o falante no momento da elaboração dos textos, além da variação morfológica, sintática, semântica, estilístico- pragmática e da variação lexical.

1 A variação linguística

Linguagem e sociedade estão ligadas entre si de modo inquestionável e essa relação não pode estar ausente nas reflexões sobre o fenômeno linguístico. As línguas humanas fazem parte da cultura dos povos, são mecanismos de identidade. “Um povo individualiza- se, se afirma e é identificado em função de sua língua” (SCHERRE, 2005, p. 10).

Como outros aspectos da cultura, a língua também é um acontecimento que identifica determinado grupo em um determinado momento histórico. Quanto a isso, afirma Scherre: [...] “uma das grandes questões que a linguística levanta é exatamente que todas as variedades linguísticas são manifestações da cultura de um povo, de um grupo, de uma comunidade, e que, portanto, merecem respeito” (SCHERRE, 2005, p. 14).

As variedades regionais apresentam- se como um instrumento de identidade, que confere característica aos grupos sociais, como afirma Bortoni- Ricardo: “Toda variedade regional ou falar é, antes de tudo, um instrumento identitário, isto é, um instrumento que confere identidade a um grupo social” (BORTONI, 2004, p. 33).

Ao se referir as variedades linguísticas, Scherre comenta:

[...] não se pode esquecer jamais de que toda e qualquer variedade do português brasileiro é rica, é complexa, é perfeita, mesmo se não estiver registrada nos dicionários e nas gramáticas... A língua materna de cada um de nós não é idêntica à língua materna de nosso companheiro. (SCHERRE, 2005, p. 12).

Ao falarmos em variação na língua portuguesa, estamos nos referindo a ela como sendo heterogênea. Bagno explica que, A heterogeneidade social é um fator importantíssimo para se compreender os fenômenos da mudança linguística_ a sociedade é composta por diversos grupos, cada um deles com seu modo característico de falar a língua, sua variedade linguística, com sua cultura particular. (BAGNO, 2007, p. 169).

Apresentamos abaixo, alguns conceitos de variações existentes, segundo Bagno (2007) que podem ocorrer em todos os níveis da fala:

Variação fonético-fonológica: são as variações que ocorrem na pronúncia de alguns fonemas como, por exemplo, a pronúncia do “o” da palavra coração que dependo da região é pronunciado aberto como c/ó/ração, além de outros como o r da palavra porta que em algumas regiões é pronunciado como “caipira” ;

- Variação morfológica: é a variação de alguns termos que apresentam a mesma ideia e o mesmo radical, mas em sua forma composicional possuem sufixos diferentes, como exemplo, podemos citar os termos pegajoso e peguento;

- Variação sintática: é a que se percebe na organização das frases;

- Variação semântica: é a variação que ocorre no sentido ou no significado dado pelo falante para as orações construídas no ato da fala ou da escrita, dependendo da origem do falante;

- Variação lexical: alguns termos se referem a mesma coisa, como por exemplo as palavras mandioca, aipim, macacheira;

- Variação estilo- pragmática: esta forma de variação ocorre dependendo do ambiente e do interlocutor, dos fatores externos para se determinar o grau de formalidade empregado.

O autor Bagno cita, ainda, outros fatores que podem ser analisados para identificar o fenômeno da variação, são os extralinguísticos.

- Origem geográfica: a maneira de falar varia de um lugar para outro, como o sotaque e a pronúncia marcante de alguns fonemas como o “o” que no Nordeste tem pronuncia aberta;

- Status socioeconômico: a maneira de falar das pessoas que tem renda mais baixa não é a mesma das que tem renda mais alta;

- Grau de escolarização: o grau de escolarização influencia na maneira de falar dos indivíduos;

- Idade: Bortoni- Ricardo cita em sua obra um exemplo dessa variação: uma aluna de pedagogia que trabalhava em uma casa lotérica contou a ela um episódio ilustrativo das diferenças linguísticas associadas a grupos etários: “um cliente, já idoso, sempre a procurava

para fazer o jogo e um dia lhe disse ‘moça ,qual é a sua graça?’ (qual é o seu nome?)’ (BORTONI-RICARDO, 2004, p. 47).

- Sexo: as mulheres costumam utilizar mais marcadores conversacionais do que os homens, expressões como “né?”, “tá?”, “tá bom?” e mais diminutivos como “trouxe essa lembrancinha para você, é uma coisinha de nada”.

- Mercado de trabalho: a profissão pode marcar a utilização de termos característicos, na produção linguística;

- Redes sociais: as pessoas mudam a maneira de falar de acordo com a situação e com o grupo com quem estão se comunicando; dificilmente um executivo contará uma piada em uma reunião de negócios, embora talvez no convívio com sua família isso ocorra;

Em relação ao fenômeno da variação linguística, Ilari e Basso explicam que “[...] a variação linguística é um fenômeno normal que, por manifestar-se de várias formas, leva os estudiosos a falar em variação diacrônica, variação diatópica , variação diastrástica e variação diamésica (ILARI, BASSO, 2006, p. 152)”. E os mesmos autores trazem a distinção destes conceitos:

A variação diacrônica diz que, “todas as línguas estão sujeitas à variação diacrônica, (etimologicamente é aquela que se dá através do tempo)” (ILARI, BASSO, 2006, p. 152). Já a variação diatópica traz o seguinte, “por variação diatópica (do grego dia: através de; topos: lugar) entende-se as diferenças que uma mesma língua apresenta na dimensão do espaço, quando é falada em diferentes regiões de um mesmo país ou em diferentes países” (ILARI, BASSO, 2006, p. 157). Ainda a variação diastrástica conceitua que, é o tipo de variação que ocorre quando se compara grupos diferentes da população; Também há a variação diamésica: é a variação que ocorre se comparada a língua falada e a escrita.

1.1 Gêneros textuais

Para Marcuschi apud Dionísio, Bezerra e Machado (2007, p. 19), gêneros textuais são “fenômenos históricos, profundamente vinculados à vida cultural e social. Fruto de trabalho coletivo, os gêneros contribuem para ordenar e estabilizar as atividades comunicativas do dia-a-dia”. Eles são definidos pelos PCNs (Parâmetros Curriculares Nacionais, 1998) de língua portuguesa como formas relativamente estáveis de enunciados, disponíveis na cultura para contribuir para organizar e estabilizar as atividades comunicativas do cotidiano.

Mesmo apresentando alto poder interpretativo das ações humanas em qualquer contexto discursivo, os gêneros textuais não são instrumentos de comunicação estanques,

assim como a linguagem, modificam-se no decorrer da história, surgem juntamente com as necessidades e atividades sócio- culturais, bem como com o aperfeiçoamento e o desenvolvimento de tecnologias, o que é perceptível se observada a quantidade de gêneros textuais existentes hoje em relação ao período anterior à comunicação escrita.

Segundo Marcuschi apud Dionísio, Machado e Bezerra (2007, p. 19), em um primeiro momento, povos de cultura essencialmente oral desenvolveram um conjunto limitado de gêneros. Posteriormente com a invenção da escrita alfabética, por volta do século VII A.C, a quantidade de gêneros multiplicou-se, surgindo os típicos da escrita. A partir do século XV, aumentam devido ao desenvolvimento da cultura impressa, e no século XVII, na fase de industrialização, inicia-se uma grande ampliação desse processo. Hoje, na denominada fase da ‘cultura eletrônica’, percebemos um grande aumento na quantidade de gêneros presentes em nosso meio.

Ao analisar os dados apresentados acima, podemos inferir que os gêneros surgem, situam-se e identificam-se com uma dada cultura em que se desenvolvem. Assim como surgem, podem desaparecer. Eles caracterizam-se por suas funções comunicativas, cognitivas e institucionais, além dos elementos linguísticos e estruturais. Embora não sejam caracterizados, nem definidos por aspectos formais, não se pode desprezar as formas. Em algumas situações são elas que determinam os gêneros. Eles são textos materializados que encontramos em nossa vida diária e que possuem características sócio-comunicativas definidas por conteúdos, propriedades funcionais, estilo e composição características.

Como explica Marcuschi (2002, p. 22) “É impossível se comunicar verbalmente a não ser por gênero, assim como é impossível se comunicar verbalmente a não ser por algum texto”. São inúmeros os textos que estão presentes em nosso dia a dia e que muitas vezes passam despercebidos aos nossos olhos, mas que são de fundamental importância para a comunicação e informação diária citamos entre eles: “telefonema, sermão, carta pessoal, horóscopo, bula de remédios, receitas culinárias, resenhas, piadas, conversação espontânea, conferência, carta eletrônica, notícia jornalística, crônicas, editoriais, lista de compras, instruções de uso, bate-papo por computador, aulas virtuais, entre outros [...]” (MARCUSCHI, 2002, p. 22).

Em relação a este tema, Bakhtin conceitua: “Gêneros eram tipos ‘relativamente estáveis` de enunciados elaborados pelas mais diversas esferas da atividade humana” (BAKHTIN apud MARCUSCHI, p. 29) e, caracterizam-se enquanto atividades sócio-

discursivas. Sendo assim, podemos dizer que nos expressamos utilizando o gênero mais apropriado para determinadas situações, considerando o ambiente e o interlocutor.

1.2 O trabalho com os gêneros textuais

Nas escolas, os professores, na maioria das vezes, ensinam a língua seguindo prescrições da gramática normativa através de alguns tipos textuais, querendo que os alunos dominem integralmente a norma padrão, mas seguindo essa metodologia estão fazendo com que os discentes, em sua maioria, deixem a desejar, muitos absorvem as estruturas de alguns tipos textuais, mas não estão aprimorando o seu repertório linguístico, competências e habilidades de compreender e elaborar sentenças discursivas nas mais diversas situações de interação social.

Os grandes fracassos dos programas de ensino devem-se à inadequação dos métodos para se trabalhar a língua, ensinando a gramática normativa e desprezando as formas dos falares regionais, que caracterizam as variedades culturais. Ensinar o falar culto é de fundamental importância para que as crianças também aprendam a se expressar em momentos formais, mas o objetivo maior da escola deve ser o desenvolvimento da capacidade de compreensão e produção de textos orais e escritos em todos os níveis linguísticos.

Os PCNs (1998) sugerem que o trabalho com textos no contexto escolar deve ser feito baseado nos gêneros textuais, tanto com textos orais como com textos escritos, pois se distribuem em todos os níveis da fala, desde o mais informal até o mais formal.

O estudo dos gêneros textuais permite que se trabalhe com a variação linguística, que tem tamanha importância para o desenvolvimento linguístico dos alunos. Existem competências que devem ser priorizadas, como, a de que o aluno consiga expressar sua personalidade, comunicar-se com os outros, elaborar conceitos que permitam que ele tenha percepção de mundo, tornar a linguagem um instrumento do raciocínio; e isso se torna possível, a partir do trabalho com a variedade de textos.

Cada gênero possui uma linguagem que lhe é peculiar e é caracterizado pelo conteúdo, pela composição, pelo estilo, pelos níveis linguísticos e pelos propósitos presentes em sua composição. Segundo Bakhtin apud Koch e Elias (2009, p. 60), os elementos acima mencionados são fundamentais para a constituição e caracterização dos gêneros.

A composição nada mais é que a estruturação, como se esquematiza os textos e como estão organizados os enunciados. Como exemplo podemos citar os poemas que podem se organizar em estrofes e verso e terem rimas, além de outras características próprias. O estilo

compreende a maneira que o produtor do texto escolhe para se expressar. O texto pode ser elaborado formal ou informalmente de acordo com a situação e a forma mais adequada de expressão, como explica Koch e Elias (2009):

O estilo está indissociavelmente vinculado a determinadas unidades temáticas e, o que é mais importante, a determinadas unidades composicionais: tipos de estruturação e conclusão de um todo, tipo de relação entre locutor e os outros parceiros da comunicação verbal (relação com o ouvinte, ou com o leitor, com o interlocutor, com o discurso do outro, etc.) (KOCH, ELIAS, 2009, p. 60). O conteúdo refere-se ao tema que é esperado na produção verbal.

Conclusão

Após estudo aprofundado dos pressupostos teóricos, constata-se que a variação linguística é uma realidade social, uma vez que a linguagem apresenta variantes que podem ocorrer em todos os níveis da fala (variação fonético- fonológica, morfológica, lexical, semântica, sintática, estilo- pragmática...), também podem ser identificadas se analisarmos os fatores extralinguísticos que compreendem a origem geográfica, o status socioeconômico, a idade, o sexo, o grau de escolaridade e as redes sociais das quais o falante participa.

A heterogeneidade linguística é um fato e merece respeito, pois todas as variedades são decorrentes de um processo contínuo de modificações que acontece no transcorrer da história. A heterogeneidade social é um fator importantíssimo para se compreender os fenômenos da mudança linguística- a sociedade é composta por diversos grupos, cada um deles com seu modo característico de falar a língua (sua variedade linguística), com sua cultura particular.

A gramática tradicional quer nos passar a ideia de que existe apenas uma forma certa de falar, mas a linguística demonstra que todas as expressões verbais possuem uma lógica linguística demonstrável, todas as construções tem organização gramatical. O português brasileiro apresenta diversas variedades regionais que caracterizam a nossa língua, são parte da nossa cultura. Nem uma variedade é mais importante do que a outra, todas têm sua história, um processo de formação característico.

O ensino da língua em sala de aula com base nos gêneros textuais permite o estudo das variações linguísticas, a ampliação do repertório linguístico e o domínio de uma grande variedade de textos que estão presentes no dia a dia, fazendo com que os alunos possam gozar de pleno desenvolvimento linguístico, com competência para expressar sua personalidade, comunicarem-se de maneira eficaz com os outros, elaborar conceitos que permitam organizar

a percepção do mundo, fazer da linguagem um instrumento do raciocínio. Nesse sentido, compreende-se que o trabalho com os gêneros textuais tem grande importância para o desenvolvimento linguístico das pessoas e, é fundamental estar presente no exercício docente.

Resumen: El proyecto de iniciación científica “Variación lingüística y géneros textuales: interfaces entre el uso real de la lengua” tiene como pretensión promover una reflexión reflexivo- crítica acerca de la variación lingüística presente en los géneros textuales a fin de comprender el cambio lingüística como elemento constitutivo de la propia naturaleza de las lenguas humanas, que muda a lo largo del tiempo como los demás elementos de la cultura y de la sociedad. Ese es el objetivo que está norteando la investigación. Para la realización de tal objetivo, se realiza un análisis bibliográfico, buscando desarrollar reflexiones cuanto a la temática de la variación lingüística que nos remete a los estudios contemporáneos, una vez que es un área que estudia la lengua en su uso real, llevando en consideración las relaciones entre la estructura lingüística y los aspectos sociales y culturales de la producción lingüística. En esta etapa inicial, realizáronse lecturas teóricas, analizándose la variación del lenguaje utilizado en los textos escritos, los factores lingüísticos, y también los extralingüísticos que auxilian en la identificación de los fenómenos de variación: el origen geográfico, el **status** socioeconómico, el grado de escolaridad, la edad, el sexo y la situación o contexto histórico en que se encuentra el hablante en el momento de la elaboración de textos, allá de la variación morfológica, sintáctica, semántica, estilístico-pragmática y la variación lexical. Se aprendió que el trabajo con los diversos géneros textuales en clase de aula proporciona a los alumnos el desarrollo de competencias comunicativas.

Palabras-clave: Variación lingüística. Géneros textuales. Prácticas de uso real de la lengua. Producción lingüística. Competencias comunicativas.

Referências

BAGNO, Marcos. *Nada na língua é por acaso*. Por uma pedagogia da variação linguística. São Paulo. Parábola, 2007.

BORTONI-RICARDO, Stella Maris. *Educação em Língua Materna*. 1. ed. Ed. Parábola, 2004.

BRASIL. Ministério da Educação. *Parâmetros Curriculares Nacionais- PCNs: língua portuguesa: terceiro e quarto ciclos do Ensino Fundamental*. Secretaria de Ensino Fundamental. Brasília: MEC/ SEF, 1998.

DIONÍSIO, Angela Paiva; BEZERRA, Maria Auxiliadora; MACHADO, Anna Rachel. *Gêneros Textuais e Ensino*. 5. ed. Rio de Janeiro: Ed. Lucerna, 2007.

ILARI, Rodolfo; BASSO, Renato. *O português da gente*. A língua que estudamos a língua que falamos. São Paulo: Ed. Contexto, 2006.

KOCH, Ingedore Villaça; Elias, Vanda Maria. *Ler e escrever- estratégias de Produção Textual*. Ed. Contexto, 2009.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. *Produção textual, análise de gêneros e compreensão*. Ed. Parábola, 2009.

SCHERRE, Maria Martha Pereira. *Variação linguística, mídia e preconceito*. 2. ed. São Paulo: Parábola Editorial, 2008.

A Compreensão Leitora Focada na Interação Autor-texto-leitor

Daiane Samara Wildner*

Resumo: O presente artigo tem como objetivo analisar a compreensão leitora a partir dos processos interacionais entre autor-texto-leitor. A pesquisa desenvolvida mostra os processos, as estratégias, os objetivos e os conhecimentos envolvidos durante a leitura. A compreensão leitora é complexa e exige do leitor um trabalho não apenas individual, mas também social. Para que ela se efetive, não basta apenas os fatores cognitivos que envolvem cada leitor individualmente, e sim uma gama de fatores sociais, como por exemplo, o contexto sociocultural vivido pelo leitor. Através dos estudos realizados foi possível concluir que, compreender exige habilidade, interação e trabalho, e que a atividade de leitura envolve ações lingüísticas, cognitivas e sociais e o sentido do texto não está no leitor, nem no texto, nem no autor, mas se constrói na interação entre eles.

Palavras-chave: Leitura. Compreensão. Interação autor-texto-leitor.

A leitura focada na interação entre autor-texto-leitor

Segundo Koch (2008) quando falamos em leitura devemos levar em consideração as concepções de leitura decorrentes da concepção de sujeito, de língua, de texto e de sentido que são adotados. Para ele a leitura pode ser vista sob três focos: o autor, o texto, e o leitor.

Koch (2008) afirma que, quando a leitura está focada no autor, “a concepção de língua como representação do pensamento corresponde à de sujeito psicológico, individual, dono de sua vontade e de suas ações.” (KOCH, 2008, p. 9). Nesta concepção o texto é visto como um produto do pensamento do autor, o qual deve ser captado pelo leitor sem levar em conta seus conhecimentos e experiências. Tornando-se assim uma leitura centrada no autor e nas intenções do autor, o leitor torna-se então um agente passivo.

Na concepção de leitura focada no texto, para Koch (2008, p. 10) “a língua como estrutura corresponde a de sujeito determinado, “assujeitado” pelo sistema, caracterizado por uma espécie de “não consciência”.” Neste caso o texto é visto como um produto codificado pelo emissor e decodificado pelo leitor, para isso basta apenas conhecer o código lingüístico utilizado. Nesta concepção, portanto, a leitura está focada no texto, no reconhecimento das palavras e estruturas do texto.

Por fim, temos o foco na interação autor-texto-leitor. Nesta perspectiva, Koch (2008) define a leitura como uma atividade de interação entre o autor-texto-leitor, onde há produção de sentido para o texto através dos elementos lingüísticos presentes, e também através das experiências e conhecimentos do leitor.

* Acadêmica do Curso de Letras da URI – Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai das Missões.

Diferentemente das concepções anteriores, na concepção interacional (dialógica) da língua, os sujeitos são vistos como atores/construtores sociais, sujeitos ativos que – dialogicamente – se constroem e são construídos no texto, considerado o próprio lugar da interação e da constituição dos interlocutores. Desse modo, há lugar no texto, para toda uma gama de implícitos, dos mais variados tipos, somente detectáveis quando se tem, como pano de fundo, o contexto sociocognitivo dos participantes da interação. (KOCH, 2008, p. 10-11).

A leitura pode ser entendida como uma atividade em que o leitor recebe, capta as informações e pensamentos do autor. Nesta atividade o leitor interage com o texto, atribuindo-lhe um sentido, neste processo o leitor não só decodifica o texto, percebendo as informações explícitas, como também consegue inferir informações implícitas, começando assim o processo de compreensão do texto.

A leitura é vista então, como uma atividade de produção de sentido, durante a qual se leva em conta as experiências e conhecimentos do leitor. Para isso, o leitor utiliza-se de estratégias como: seleção, antecipação, inferência e verificação, conforme Koch (2008) explica:

A leitura é o processo no qual o leitor realiza um trabalho ativo de compreensão e interpretação do texto, a partir de seus objetivos, de seu conhecimento sobre o assunto, sobre o autor, de tudo o que sabe sobre a linguagem, etc. Não se trata de extrair informação decodificando letra por letra, palavra por palavra. Trata-se de uma atividade que implica estratégias de seleção, antecipação, inferência e verificação, sem as quais não é possível proficiência. É o uso desses procedimentos que possibilita controlar o que vai sendo lido, permitindo tomar decisões diante de dificuldades de compreensão, avançar na busca de esclarecimentos, validar no texto suposições feitas. (PARÂMETROS CURRICULARES NACIONAIS DE LÍNGUA PORTUGUESA apud KOCH, 2008, p. 12).

Diante do exposto, entende-se que o leitor é o construtor de sentido, durante a atividade de leitura. Pois, enquanto lemos, agimos estrategicamente para controlar e dirigir o processamento do texto, ou seja, usamos algumas estratégias que nos possibilitam produzir sentido para o que estamos lendo. Neste processo, segundo Koch o leitor faz antecipações, levanta hipóteses, que são confirmadas ou rejeitadas no decorrer da leitura, o leitor critica, avalia ou contradiz a informação que tem diante de si, ativa os conhecimentos arquivados na memória, faz inferências, comparações. Tudo isso para dar sentido e significado ao que está lendo. Koch (2008, p. 14) explica:

Fazemos antecipações, levantamos hipóteses que, no decorrer da leitura, serão confirmadas ou rejeitadas. Neste último caso, as hipóteses serão reformuladas e novamente testadas em movimento que destaca a nossa atividade de leitor, respalda em conhecimentos arquivados na memória (sobre a língua, as coisas do mundo, outros textos, outros gêneros textuais e ativados no processo de interação com o texto).

Segundo Kleiman (2004), no processo de compreensão de textos, o leitor utiliza-se tanto de elementos extralinguísticos como também de elementos linguísticos. Utilizar-se de elementos extralinguísticos implica na utilização do seu próprio conhecimento de mundo, e a participação dos fatores: sócio-cultural e cognitivo. Enquanto que, utilizar-se dos conhecimentos linguísticos é saber usar os elementos de significação de um texto, materializados através de categorias lexicais, sintáticas, semânticas, estruturais.

A materialização formal destas categorias de significação e interação é vista sob dois aspectos importantes: coesão e estruturação do texto. Durante a leitura essas categorias são reconstruídas inconscientemente para que haja a compreensão do texto. Entende-se por coesão o conjunto de elementos na construção de um sentido global para o texto. Estes elementos são importantes para a construção de um texto coerente, ou seja, nos permitem ligar todos os dados do texto para formar o contexto adequado. É o que explica Kleiman (2004, p. 50):

O processo através do qual utilizamos elementos formais do texto para fazer as ligações necessárias à construção de um contexto é um processo inferencial de natureza inconsciente, sendo, então, considerada uma estratégia cognitiva de leitura. As estratégias cognitivas regem os componentes automáticos, inconscientes do leitor, e o seu conjunto serve essencialmente para construir a coerência local do texto.

Notamos então, que esse processo inconsciente durante a leitura, é fruto de uma interação entre os níveis sintático, semântico e extralinguístico e é nesta interação que se constrói a coesão e coerência do texto. Sendo assim, é possível perceber que o processamento de um texto se faz tanto a partir do conhecimento prévio e das expectativas e objetivos do leitor quanto a partir de elementos formais do texto à medida que o leitor os vai percebendo.

Koch (2008) afirma que a constante interação entre o conteúdo do texto e o leitor é regulada pela intenção com que lemos o texto, ou seja, por nossos objetivos de leitura. Há textos que lemos para nos manter informados (jornais e revistas), há outros que lemos para realizar trabalhos acadêmicos (livros, periódicos científicos, dissertações) há outros que lemos por prazer (poemas, contos) e assim podemos enumerar vários objetivos de leitura. Diante disso, conclui-se que, teremos facilidade em compreender e lembrar as informações de um texto, somente quando essas informações fizerem parte de nosso objetivo de leitura; as outras informações logo são esquecidas.

Marcuschi (2008) expõe alguns passos importantes que devem ser cuidados durante o processo de leitura: ler deve equivaler a ler compreensivamente, portanto, recitar um texto não significa tê-lo compreendido, memorizar também não é o mesmo que compreender.

Marcuschi continua explicando que a compreensão é um processo cognitivo, no momento da compreensão colocamos em ação nossas faculdades mentais, armazenamos informações, procuramos informações que saciem nosso objetivo de leitura.

Além disso, no processo de compreensão são desenvolvidas as atividades inferenciais, através de informações trazidas pelo texto e conhecimentos pessoais produzimos ou inferimos um sentido ao que se está lendo. Os conhecimentos prévios são grande fonte de informação e influenciam muito o processo de compreensão. Diante disso, se pode concluir que a leitura é mais do que uma simples decodificação do texto.

A compreensão leitora a partir dos conhecimentos linguístico, textual, enciclopédico e interacional.

Segundo Kleiman (2004) durante o processo de compreensão de um texto, o leitor ativa o conhecimento que possui em sua memória, conhecimento esse, que interage entre si para a construção de um sentido no texto. Esse conhecimento armazenado em nossa mente é chamado de conhecimento prévio e é dividido em conhecimento linguístico e conhecimento textual.

O conhecimento linguístico é o conhecimento que possuímos sobre o funcionamento de nossa língua (vocabulário, regras gramaticais e até o próprio uso da língua) esse conhecimento faz com que falemos fluentemente e é indispensável para a compreensão de um texto.

O conhecimento textual é o conhecimento relacionado à estruturação de um texto (como são organizadas narrações, descrições, argumentações e exposições). É fruto da interação entre autor e leitor. Quanto maior o conhecimento textual do leitor, conhecimento este adquirido pela exposição a vários tipos de textos, maior será a facilidade em compreender o texto.

Ainda, segundo Kleiman (2004), existem ainda outros conhecimentos ativados durante a atividade de leitura, dentre eles o lugar social, as vivências do leitor, relação com o outro, valores da comunidade, todos são ativados durante a leitura, possibilitando a criação de sentido para o texto.

Contudo, segundo Koch (2008), durante a atividade de leitura e produção de sentido, o leitor usa algumas estratégias sócio-cognitivas para conseguir processar o texto, ou seja, diante do texto, o leitor realiza alguns passos, extremamente rápidos, que funcionam como entradas a partir das quais consegue elaborar hipóteses de interpretação. Esses passos, ou

estratégias de processamento textual, por sua vez, utilizam-se de três grandes sistemas de conhecimento armazenados em nossa memória:

O conhecimento linguístico abrange o conhecimento gramatical e lexical. A partir deste conhecimento conseguimos entender a organização dos elementos linguísticos no texto, o uso de elementos coesivos e a seleção lexical adequada ao tema. Este conhecimento é importante e faz parte de leituras corriqueiras, leituras essas, muitas vezes incompreensíveis dependendo do nível de conhecimento linguístico que o leitor possui.

O conhecimento enciclopédico ou conhecimento de mundo, segundo Koch (2008) refere-se a conhecimentos gerais sobre o mundo, e experiências pessoais que nos permitam a produção de sentidos.

Por fim, o conhecimento interacional, que se refere à interação por meio da linguagem. Este conhecimento engloba outros conhecimentos segundo Koch (2008):

Conhecimento Ilocucional – “Permite-nos reconhecer os objetivos ou propósitos pretendidos pelo produtor do texto, em uma dada situação interacional” KOCH (2008, p. 46). Ou seja, é o conhecimento que nos permite reconhecer qual a intenção do autor ao produzir o texto.

Conhecimento Comunicacional – Diz respeito à: “quantidade de informação que é necessária numa dada situação comunicativa para que o parceiro consiga reconstruir o objetivo com que o texto foi produzido; seleção da variante linguística e adequação do gênero textual a cada situação comunicativa”. (KOCH, 2008). Este conhecimento permite perceber as diferenças existentes, por exemplo, nos gêneros carta e email.

Conhecimento Metacomunicativo – Para Koch (2008, p. 52) “é aquele que permite ao locutor assegurar a compreensão do texto e conseguir a aceitação pelo parceiro dos objetivos como que é produzido.” Para isso, usa vários tipos de ações linguísticas, como por exemplo, a introdução de sinais de articulação ou apoios textuais, atividades de formulação ou construção textual.

Conhecimento Superestrutural – Permite identificar o gênero textual, sabendo que cada gênero é utilizado em uma dada situação comunicativa e a escolha do gênero depende também da intenção e objetivo do autor. “Envolve também conhecimentos sobre macrocategorias ou unidades globais que distinguem vários tipos de textos, bem como sobre a ordenação ou sequenciação textual em conexão com os objetivos pretendidos” (KOCH, 2008, p. 54). O conhecimento superestrutural é conhecimento que nos permite logo na primeira olhada para o texto, perceber do que se trata. Ou seja, são as características estruturais que

variam de gênero para gênero, são visíveis e perceptíveis e nos permitem reconhecer se estamos diante de um texto de humor, ou de uma receita, poemas, notícias, classificados, entre outros.

Koch (2008) explica que “considerar o leitor e seus conhecimentos e que esses conhecimentos são diferentes de um leitor para outro implica aceitar uma pluralidade de leituras e de sentidos em relação a um mesmo texto.” Isso não quer dizer que o leitor pode ler qualquer coisa em texto, pois o sentido não está no leitor, nem no texto, e sim na interação autor-texto-leitor.

Leitura e compreensão como trabalho social e não atividade individual

Conforme explica Marcurshi (2008), compreender bem um texto exige habilidade, interação e trabalho, pois para ele a compreensão não é uma atividade natural, nem uma herança genética; nem uma ação individual isolada do meio e da sociedade em que se vive. A compreensão vai além de uma ação linguística ou cognitiva, é uma forma de se inserir no mundo.

Em geral, a comunicação seja ela verbal ou escrita, exige compreensão, assim é fácil perceber que em nosso cotidiano a compreensão é importantíssima. Há muitos casos onde não há uma expressão correta e ocorrem então os mal-entendidos, isso se deve à linguagem que não é transparente e por isso não temos controle sobre o entendimento que o leitor pode fazer de um texto. Assim, deve-se lembrar que a compreensão de um mesmo texto ou diálogo pode variar de leitor para leitor. É o que Marcuschi (2008, p. 231) explica a seguir:

Em primeiro lugar, sempre que produzimos algum enunciado, desejamos que ele seja compreendido, mas nunca exercemos total controle sobre o entendimento que esse enunciado possa vir a ter. Isto se deve à própria natureza da linguagem, que não é transparente nem funciona como uma fotografia ou xerox da realidade.

Em segundo lugar, a interpretação dos enunciados é sempre fruto de um trabalho e não uma simples extração de informações objetivas. Como o trabalho é conjunto e não unilateral, pois compreender é uma atividade colaborativa que se dá na interação entre autor-texto-leitor ou falante-texto-ouvinte, podem ocorrer desencontros. A compreensão é também um exercício de convivência sociocultural.

Não há como exercer total controle sobre um texto e sua interpretação, pois, a linguagem não é transparente, é ambígua muitas vezes, além disso, a compreensão é uma atividade que depende do contexto sociocultural vivido pelo leitor, cada leitor vive um contexto diferente do outro, assim, cada leitor tem sua visão individual de mundo.

Marcuschi (2008) diz que não somos tão lineares e transparentes quanto seria de se desejar, e a compreensão depende da cooperação mútua. É uma atividade de produção de

sentidos colaborativa, não é simplesmente identificar informações, mas construir o sentido com base em atividades inferenciais. Ou seja, entender um texto não é apenas entender o sentido literal das palavras, para entendê-lo é preciso levar em conta o contexto, sujeito, estilo e gênero textual. É no uso efetivo da língua e do texto e sua relação com o seu leitor que o sentido se constrói.

Marcuschi (2008) também fala da importância da língua como trabalho social, histórico e cognitivo:

A língua é muito mais do que um sistema de estruturas fonológicas, sintáticas e lexicais. A língua não é sequer uma estrutura; ela é estruturada simultaneamente em vários planos, tais como o fonológico, o sintático, o semântico e o cognitivo, que se organizam no processo de enunciação. A língua é um fenômeno cultural, histórico, social e cognitivo que varia ao longo do tempo e de acordo com os falantes: ela se manifesta no seu funcionamento e é sensível ao contexto. (MARCUSCHI, 2008, p. 240).

Portanto, através da língua podemos construir sentidos. Sendo uma forma cognitiva podemos expressar nossos sentimentos, crenças, ideias e desejos. A língua se manifesta nos processos discursivos, no nível da enunciação, concretizando-se nos usos textuais mais variados. A língua é sistema simbólico que pode significar muitas coisas, mas que não tem uma semântica imanente pronta nem plena autonomia significativa. Desta maneira, a língua permite uma pluralidade de significações e ambigüidades sintática e as pessoas podem entender algo que o autor não pretendeu dizer.

Marcuschi (2008) define um texto bem-sucedido como um texto que consegue dizer o suficiente para ser bem-entendido, supondo apenas aquilo que é possível esperar como sabido pelo leitor. O texto diz uma parte e o leitor completa o sentido com o seu conhecimento sobre o assunto, através das inferências.

Por fim, Marcuschi (2008) afirma que o texto é uma proposta de sentido e se acha aberto a várias alternativas de compreensão, porém há limites para a compreensão textual. Para evitar confusões deve-se lembrar do texto como um evento comunicativo em que convergem ações linguísticas, sociais e cognitivas e que o sentido do texto não está no leitor, nem do texto, nem no autor, mas se dá como um efeito das relações entre eles e das atividades desenvolvidas.

Abstract: This article aims to examining the reading comprehension from the interaction processes between author-text-reader. The undertaken research shows the processes, strategies, goals and knowledge involved during reading. The reading comprehension is complex and requires from the reader not only an individual but also a social practice. So, in order to become effective, it needs not just only cognitive factors involving each player individually, but a range of social factors, such as the sociocultural context surrounding the reader. Through the studies made, it was concluded that understanding requires skill, interaction and work, and that the

reading activity involves actions linguistic, cognitive and social actions, and the meaning of the text is not with the reader, or in the text, nor with the author, but it is built in the interaction among them.

Keywords: Reading. Understanding. Interaction author-text-reader.

Referências

KLEIMAN, Angela. *Texto e leitor: Aspectos cognitivos da linguagem*. São Paulo: Pontes, 2004.

KOCH, Ingedore Vilhaça e ELIAS, Vanda Maria. *Ler e compreender: os sentidos do texto*. São Paulo: Contexto, 2008.

LIÇÕES DO RIO GRANDE. *Referenciais Curriculares do Estado do Rio Grande do Sul: Linguagens, Códigos e suas Tecnologias*. Secretaria de Estado da Educação/ Departamento Pedagógico. Porto Alegre: SE/DP, 2009.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. *Produção textual, análise de gêneros e compreensão*. São Paulo: Parábola Editorial, 2008.

Arte literária e dramática: recursos na formação do leitor

Elmita Simonetti*

“Uma leitura bem levada nos salva de tudo, inclusive de nós mesmos.” (Daniel Pennac)

Resumo: Este artigo trata da necessidade da busca de novos caminhos para se motivar a leitura do texto literário, com uma proposta metodológica dinâmica que prioriza a imaginação e respeita a função estético-formativa da obra literária. É inegável a importância da leitura para se absorver o conhecimento guardado e transmiti-lo às novas gerações. Temos consciência do envolvimento cada vez maior com TVs e computadores, e que isso tem instaurado um estranho e incômodo silêncio, resultando em carências que permeiam a relação entre as pessoas. Isso tem nos afastado cada vez mais da riqueza de possibilidades que nos são ofertadas por muitas histórias. Atividades de leitura e expressão desenvolvem a capacidade de observação, percepção e imaginação, aptidões consideradas fundamentais para que cada um descubra o mundo, a si próprio e a importância da arte na vida humana. Partindo desse princípio elaborou-se um projeto com o objetivo de proporcionar aos participantes um contato efetivo com a leitura da literatura e com a arte dramática. Este artigo visa compartilhar alguns resultados obtidos a partir desse projeto de incentivo à leitura e estímulo para a arte-educação, desenvolvido com acadêmicos de Letras da UEPR - Campus FAFIPA, de Paranavaí - PR, ocasião em que lhes foi oferecido apoio teórico, laboratórios de expressão e contato com acervo da literatura infanto-juvenil. A última etapa do projeto constou de apresentações de leitura dramática de textos literários, concepção, elaboração e representação de peças teatrais para a comunidade acadêmica e alunos do ensino básico da comunidade regional.

Palavras-chave: Literatura. Arte dramática. Promoção da leitura.

Estamos cientes de que a leitura é um dado cultural, o homem poderia viver sem ela e, durante séculos, foi isso mesmo que aconteceu. No entanto depois que os sons foram transformados em sinais gráficos, isto é, com o surgimento da escrita, a humanidade enriqueceu-se culturalmente e tornou-se cada vez mais importante para o homem saber ler para absorver o conhecimento guardado e transmiti-lo às novas gerações. E ler não implica apenas saber decifrar o código escrito, mas, a partir dele, discutindo-o, contestando-o ou aceitando-o construir um pensamento próprio.

Ao tratar do ensino da literatura em sala de aula, Ezequiel Theodoro da Silva faz as seguintes e acertadas considerações:

A leitura pode ser tudo (ou pelo menos muito) ou pode ser nada, dependendo da forma como for colocada em sala de aula. Tudo, se conseguir unir sensibilidade e conhecimento. Nada, se todas as suas promessas forem frustradas por pedagogias desencontradas (ZILBERMAN, SILVA, 1990, p. 43).

Por isso, a importância de se buscar caminhos que priorizem métodos de leitura que viabilizem o ato de ler no sentido profundo do termo, que percebam a leitura como resultado

* Mestre em Estudos Literários pela UEL-2000. Docente das disciplinas de Teoria da Literatura, Literatura Infanto-juvenil e Metodologia do Ensino da Literatura da UEPR - Campus FAFIPA, Paranavaí, PR. Agradecimentos à Fundação Araucária e à Fundação de Apoio à FAFIPA pelo auxílio financeiro que possibilitou a participação no II SINEL.

da tensão entre o leitor e o texto, que valorizem o espaço de comunicação entre o escritor que elaborou, escreveu e teve impresso o seu pensamento, e o leitor, que se interessou e leu o texto.

E por que um projeto de leitura voltado especialmente para o texto literário? Por que ao pensar em leitura falamos de livros de ficção, isto é, livros que contam histórias?

Porque acreditamos que a leitura de ficção é a indicada quando se trata de atender as necessidades dos leitores iniciantes, devido ao interesse imediato que suscita. Falando diretamente à imaginação e à sensibilidade, o texto literário, sem compromisso com a realidade, mas referindo-se continuamente a ela, pode por sua força criadora, levar à comunicação leitor-texto que caracteriza o ato de ler.

Outro aspecto relevante é que a literatura dá uma visão de conjunto. Ela atende a curiosidade das crianças e jovens em diversos campos, chegando a reunir muitas disciplinas que compõem o leque do aprendizado, sem nenhuma obrigação de ser didática. E ainda, como diz Laura Sandroni ao se referir à criança e ao livro:

No mundo maravilhoso da ficção, a criança encontra, além de diversão, alguns problemas psicológicos que a afligem resolvidos satisfatoriamente; percebe em cada narrativa formas de comportamento social que ela pode aprender e usar no processo de crescimento em que se encontra, informações sobre a vida das pessoas em lugares distantes, descobrindo dessa forma, que existem outros modos de vida diferentes do seu (SANDRONI, MACHADO, 1986, p. 11).

Em pesquisa recente realizada na região Noroeste do Paraná, na cidade de Paranavaí (SIMONETTI, 2000), objetivando diagnosticar as bases atuais do ensino da literatura no contexto da escola pública do município, constatou-se que as afirmativas feitas pelos professores traduzem problemas de conceituação referentes à literatura e seu ensino. Percebeu-se a ausência de critérios, confusões conceituais, concepções distorcidas onde fica evidente a idéia de que para a maioria dos professores a literatura tem apenas função utilitária, desconsiderando a sua função estético-formativa. Sob esse ângulo, para esses professores, ensinar literatura é essencialmente um pretexto para o repasse do conteúdo do programa, chegando-se inclusive a afirmativas do tipo: *“O texto literário serve de gancho para finalizar ou para introduzir os conteúdos”*.

Acredita-se ser esse um problema de grande parte dos professores que não tiveram formação literária e metodológica adequada em nível superior.

Caberia, a nosso ver, repensar literatura nas Universidades, e repensar não só a formação específica em literatura, mas, no desenvolvimento dessa formação, atentar,

principalmente, para o fato de que boa parte desses acadêmicos será professor em nível de ensino básico, trabalhando com crianças a adolescentes.

Nessa pesquisa, que se mostrou bastante rica e reveladora, em contrapartida aos primeiros exemplos, encontra-se respostas dadas por alguns professores às mesmas questões: *“Ler uma história é extravasar sentimentos, é imaginar, viajar, criar, recriar, relacionar com a realidade do dia-a-dia”*; *“Lidar com o texto literário é trabalhar o emocional do leitor, saber de seus sonhos, suas fantasias, seus anseios e atender suas necessidades”*.

São alguns professores que têm a concepção de que o ideal da literatura é deleitar, entreter e educar. E como diz Lúcia Pimentel Góes: *“A literatura deve educar, instruir e distrair, sendo que a mais importante é a terceira. O prazer deve envolver tudo o mais”* (GÓES, 1991, p. 22).

Na sua concepção equivocada, a maioria dos professores age como um “credor apressado”, um “detentor do saber” que empresta com juros e tem pressa em cobrar os rendimentos. Não se dá conta que se não houver um ensino que produza o prazer de provocação que o texto literário desencadeia, suprimindo o desejo de evasão e desafio do leitor, a obra perde a sua função natural, deixa de ser literária e torna-se apenas didática.

Em seu ensaio sobre leitura Daniel Pennac afirma: *“A partir do momento em que o livro é dever, tudo contribui para afastar o jovem leitor da tarefa”* (PENNAC, 1998). Pennac não propõe nenhuma fórmula mágica para transpor essas barreiras. Para ele, quem lida com literatura em sala de aula precisa estar às voltas com soluções criativas. Buscar um ensino de literatura voltado para a imaginação criadora e que, ao mesmo tempo, se distancie de um ensino como simples ócio.

Marisa Lajolo (1994, p. 15) afirma: *“Ou o texto dá sentido ao mundo, ou ele não tem sentido nenhum. E o mesmo se pode dizer das nossas aulas.”* Chama-nos a atenção para o fato de que a postura acadêmica do professor acaba não garantindo maior mobilidade à agilidade do aluno (tenha ele a idade que tiver). Assim, é importante que o professor tenha concepção de um ensino que perceba o aluno como uma pessoa inteira, com sua expressão, sua afetividade, suas percepções, sua crítica, sua criatividade. Essa postura que integra a educação ao espaço do mundo ajudará a criança e o jovem a construir sua própria visão do universo.

Na já referida pesquisa com alunos da 4ª série do fundamental, com pais e professores, após a investigação inicial do processo e nível de leitura, sondagem da realidade e expectativas dos alunos, foram iniciados os encontros com as duas turmas de alunos e os primeiros contatos com as histórias e constatou-se a seguinte realidade: crianças desmotivadas

para a leitura (mas que gostavam que lhes contassem histórias), com dificuldade em efetuar oralmente uma leitura expressiva, incapazes de se concentrar numa leitura silenciosa se o texto fosse um pouco maior e com quase nenhuma habilidade crítica. Diante dessa realidade decidiu-se selecionar, juntamente com os alunos, algumas histórias da sua preferência para que as ouvissem e com elas efetuassem leituras dramáticas, como meio lúdico de se divulgar a obra literária e como exercício de leitura expressiva, atividades que os motivassem para a fruição dos recursos expressivos e lúdicos das histórias.

As primeiras tentativas de leitura oral foram frustrantes para quem lia e um suplício para quem ouvia. Apenas alguns alunos liam razoavelmente, conseguindo imprimir certo ritmo à leitura. A maioria o fazia abaixo de qualquer nível de expectativa que se possa ter em relação a alunos de uma 4ª série. Sua leitura correspondia à do período imediatamente posterior ao processo de alfabetização, uma leitura de palavras, sem fluência, sem ritmo e entonação, uma leitura linear, superficial. Inicialmente pensou-se que o fato de os alunos não lerem bem em voz alta, se justificasse pela inibição, uma vez que esse tipo de leitura não é o mais freqüente, nem o mais importante para a escola. Porém, com o decorrer dos encontros percebeu-se que esses alunos liam baixo, com voz quase inaudível, não porque eram tímidos, mas porque realmente não sabiam ler um texto e serem compreendidos pelos colegas.

Questionou-se então como deveria ser a leitura silenciosa daqueles alunos. Qual seria o nível de compreensão da leitura silenciosa daqueles alunos? Que conhecimentos conseguiriam obter em suas leituras nas diversas disciplinas? Alguns deles revelavam não haver vencido as etapas mais elementares da leitura; liam não apenas sem expressividade, mas atestavam ausência quase total das habilidades da leitura, escandindo as palavras aos arrancos e tropeços, trocando e saltando palavras, não percebendo a pontuação, repetindo a mesma fala duas, três vezes, sem conseguir entender-lhe o conteúdo e sem transmiti-lo aos ouvintes. Alunos da 4ª série, considerados alfabetizados, mas sem condições de realizar uma leitura literária num nível mais avançado.

A partir dessa realidade decidiu-se então, durante vários encontros, desenvolver com esses alunos a leitura oral ou dramática, especialmente de textos dialogados em que as falas pudessem ser ditas com as mais variadas intenções. É um verdadeiro trabalho artesanal essa tentativa de recriar a fala espontânea que nos chega em forma trabalhada, mas na modalidade escrita, sempre buscando a inflexão adequada.

Após alguns encontros, essas leituras dramáticas acabaram se constituindo num trabalho prazeroso e enriquecedor. Com vários retornos ao texto, quase a totalidade das

crianças conseguia recriar na leitura a fala espontânea e dar verdade à leitura. Alguns alunos perceberam que uma história pode dar margem a diferentes interpretações dependendo da entonação que lhe damos e descobriram o prazer de brincar com essas possibilidades.

Algumas indagações vieram, então, à mente a respeito do ensino e da prática da leitura oral ou dramática e do ensino da literatura na escola do ensino básico. O que aconteceria se os professores, em especial os de língua materna, considerassem necessários o aprendizado e a valorização da leitura oral no duplo aspecto de recepção e produção? Como seriam as aulas se tirassem proveito, esses professores, do aspecto lúdico que esse tipo de leitura oferece? Se pensassem que um mesmo texto pode oferecer gradações quase infinitas de inflexões e intenções? Se tirassem proveito dos inúmeros ritmos, timbres, intensidades, estados de espírito que um texto oferece? Que resultados alcançariam professores e alunos se unissem a arte literária e a dramática para deflagrar um processo de leitura?

O texto literário aliado a recursos da arte dramática, se bem explorados, podem tornar-se instrumento riquíssimo e agradável, lúdico mesmo, de iniciação das crianças e jovens na vivência da palavra com eficiência e até com arte.

O educador francês Philippe Meirieu, interessado em investigar mais profundamente a questão da arte e educação, realizou em 1992 uma pesquisa com crianças de 6 a 12 anos, habitantes da periferia da cidade de Lião. Meirieu, analisando as entrevistas com essas crianças ressalta que “aquelas habituadas a freqüentar salas de teatro, de cinema e a ouvir histórias demonstram maior facilidade de conceber um discurso narrativo, de criar histórias e de organizar e apresentar os acontecimentos da própria vida” (MEIRIEU, 1993, p. 14).

Flávio Desgranges, educador, escritor e diretor teatral da USP, refere-se ao valor educacional da arte dramática nos seguintes termos:

Na tentativa de compreender a atitude proposta ao espectador teatral enquanto experiência educacional, podemos recorrer ao enfoque sutil presente na alegoria benjaminiana (Benjamin, 1993), que sugere que “o ouvinte de uma história - ao ouvi-la, compreendê-la em seus detalhes e empreender uma atitude interpretativa – choca os ovos da própria experiência, fazendo nascer deles o pensamento crítico” (DESGRANGES, 2003).

Partindo-se do exposto acima e do princípio que atividades de leitura e expressão desenvolvem a capacidade de observação, percepção e imaginação, aptidões consideradas fundamentais para que cada um descubra o mundo, a si próprio e a importância da arte na vida humana, elaborou-se um projeto de incentivo à leitura e estímulo para a arte-educação, com o objetivo de proporcionar aos acadêmicos do curso de Letras da UEPR – Campus FAFIPA, um contato efetivo com a leitura da literatura e com a arte dramática. Este projeto

desenvolveu-se no período de abril a novembro de 2006 e parte do pressuposto que o processo de trabalho com a arte dramática deflagra um processo de trabalho do leitor. A arte literária aliada a recursos da arte dramática reorganizando, redefinindo e realimentando o processo de ensino. E ainda, oportunizando o equilíbrio entre a liberdade de expressão da criança e do jovem e a necessidade de levá-los ao contexto cultural, através da informação sistematizada.

Um outro objetivo importante desse projeto é instrumentalizar e motivar os acadêmicos envolvidos, futuros profissionais da educação, para a importância da arte-educação na formação da personalidade da criança e do jovem. Quando crianças e jovens lêem expressivamente uma história ou dramatizam uma situação, transmitem com isso uma parte de si mesmos: nos mostram como sentem, como pensam e como vêem.

O projeto desenvolveu-se em três etapas. Na primeira etapa houve a promoção de um curso de capacitação para os acadêmicos envolvidos, oferecendo-lhes laboratórios de expressão; apoio teórico e embasamento que esclarecesse os objetivos, os princípios e a importância da arte-educação. E ainda nesta etapa tiveram a oportunidade de conhecer, ler e comentar obras da literatura infanto-juvenil.

Na segunda etapa foram formados grupos para efetuarem leitura, seleção e estudo do texto a ser encenado pelo grupo na etapa final. Este texto acabou sendo apresentado também em forma de leitura dramática para as turmas de Letras e Pedagogia da instituição.

Na etapa final, os grupos ensaiaram as peças teatrais no palco. O cenário, figurino e sonoplastia também foram concebidos e elaborados pelos grupos. Finalmente houve a divulgação e representação da peça para a comunidade acadêmica e alunos e professores do ensino básico do município e região.

Para ilustrar alguns resultados obtidos a partir deste projeto nada melhor que destacar alguns comentários de acadêmicos participantes: *“Foi em meio a um turbilhão de atividades acadêmicas que nosso grupo se esforçou para levar ao palco o espetáculo ‘Aurora da minha vida’. As dificuldades não nos tiraram a alegria de apresentar este espetáculo que, para nós, foi e sempre será marcante”*; *“O auditório encheu-se de risos! Foi maravilhoso ver aquelas crianças deliciando-se com o espetáculo. Destaco o momento em que elas tomaram o palco durante a canção “Bola de meia, bola de gude”. Foi o ápice da peça”*; *“O resultado foi satisfatório. Levamos às crianças vários textos da nossa Literatura Infanto-juvenil, e foi nítida a aceitação por parte delas”*; *“A receptividade superou as nossas expectativas. O interessante foi que nos tornamos crianças com elas no palco”*; *“As crianças se identificaram conosco diante de toda aquela caracterização que nos aproximava de seu*

mundo”; “Nós, como futuros professores, muitas vezes pensamos que o diploma e alguns livros no armário nos bastarão... Então entra em cena este projeto renovador e interessante, e aí percebemos que precisamos buscar meios inovadores de transmitir a sabedoria dos livros”; O teatro leva a magia ao ensino, enfatizando a magia já existente na literatura”; “Tudo que absorvemos em termos de prática e técnica nesse projeto nos servirá na busca de soluções eficientes no nosso trabalho como professores”; “Este projeto não foi apenas um acréscimo de horas ao nosso currículo, e nem um certificado a mais. Foi uma experiência gratificante que nos tornou mais sensíveis e abertos aos sentimentos e necessidades daqueles que nos cercam, especialmente os pequenos”.

Como vimos na experiência relatada, professores e alunos poderão ir descobrindo as variadas possibilidades dinâmicas e lúdicas para a formação de leitores. Poderão ir descobrindo as variadas possibilidades de combinações, de intenções, de inflexões, recriando, na leitura, a fala espontânea e real do dia-a-dia, aprendendo a julgar e valorizar o trabalho dos profissionais da palavra, tornando-se, enfim, leitores eficientes de um texto escrito para que seja percebido em toda a sua riqueza.

Temos ciência que nossas vidas estão cheias de televisão e carentes de histórias, de bons leitores e de profissionais motivadores e dinamizadores de leitura. Um novo século se inicia, e nos assustam as carências que permeiam a relação entre as pessoas. A arteterapeuta Alessandra Giordano (GIORDANO, 2007), com sua sensibilidade e experiência, nos alerta para o fato que em meio a esse envolvimento crescente com TVs e computadores, o que se instaurou foi um estranho e incômodo silêncio, que tem nos afastado cada vez mais da riqueza de possibilidades que nos são ofertadas por muitas histórias. Mas, felizmente, ainda podemos acreditar que a arte literária tem seu lugar de direito em nossas vidas. Não há criança, adolescente ou adulto que não se encante com uma boa história desde sempre.

Para Walter Benjamin (1984, p. 16), os momentos de plenitude da infância e da adolescência se projetam como iluminações, como oportunidades de se redimir o mal-estar na cultura adulta: “Como alguém que executa o giro completo na barra horizontal, assim também girando a roda da fortuna, da qual então, cedo ou tarde, sairá a sorte grande. Pois somente aquilo que já sabíamos ou fizemos aos quinze anos representará um dia nossos atrativos” .

Não se pode negar que, de modo geral, constata-se, em se tratando do ensino literário, uma realidade nada animadora. No entanto cremos ser possível melhorar essa realidade.

Para que se possa produzir uma eficaz leitura da obra literária, entre outros requisitos, é importante que haja professores leitores com boa fundamentação teórica e metodológica,

programas de ensino que valorizem a literatura e, principalmente, que haja uma interação democrática e simétrica entre os alunos e o professor.

Assim, toda a atividade de literatura deve resultar num fazer transformador, numa leitura em que o aluno descobre sentidos, organiza seu universo interior e de valores e adquire uma postura crítica ante o mundo.

“O ato da criação não estaria, assim, na escrita mas sim na leitura, o verdadeiro produtor não seria o autor mas o leitor. O livro é uma reserva de formas à espera de sua significação...” (Borges)

Resumen: Este artículo trata de la necesidad de la búsqueda de nuevos caminos para motivarse la lectura del texto literario, con una propuesta metodológica dinámica que prioriza la imaginación y respeta la función estético-formativa de la obra literaria. Es innegable la importancia de la lectura para absorber el conocimiento guardado y transmitirlo a las nuevas generaciones. Tenemos conciencia del involucramiento cada vez mayor con televisores y computadoras, y que esto está instaurando un raro y incómodo silencio, resultando en carencias que permean la relación entre las personas. Eso está afastandonos cada vez más de la riqueza de posibilidades que nos son ofertadas por muchas historias. Actividades de lectura y expresión desarrollan la capacidad de observación, percepción e imaginación, aptitudes consideradas fundamentales para que cada uno descubra el mundo, a uno mismo y la importancia de la arte en la vida humana. Partiendo de ese principio se elaboró un proyecto con el objetivo de proporcionar a los participantes un contacto permanente con la lectura y con la arte dramática. Este artículo objetiva compartir algunos resultados obtenidos a partir de ese proyecto de incentivo a la lectura y estímulo para la arte educación, desarrollado con académicos de Letras de la UEPR – Campus FAFIPA, de Paranaíba – PR, ocasión en la cual le fue ofrecido apoyo teórico, laboratorio de expresión y contacto con acervo de la literatura infanto juvenil. La última etapa del proyecto constó de presentaciones de lectura dramática de textos literarios, concepción, elaboración y representación de piezas teatrales para la comunidad académica y alumnos de la enseñanza básica de comunidad regional.

Palabras-clave: Literatura. Arte dramática. Promoción de la lectura.

Referências

BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

_____. *Reflexões: a criança, o brinquedo, a educação*. Trad. por Marcus Vinícius Mazzani. São Paulo: Summus, 1984.

DESGRANGES, Flávio. *A Pedagogia do Espectador*. São Paulo: Hucitec, 2003.

GIORDANO, Alessandra. *Contar histórias: um recurso arteterapêutico de transformação e cura*. São Paulo: Artes Médicas, 2007.

GÓES, Lúcia Pimentel. *Introdução à Literatura Infantil e Juvenil*. São Paulo: Pioneira, 1991.

LAJOLO, Marisa. *Do mundo da leitura para a leitura do mundo*. São Paulo: Ática, 1994.

MEIRIEU, Philippe. Le théâtre et la construction de la personnalité de l'enfant de l'événement à l'histoire. In: CRÉACH, M. *Les enjeux actuels du théâtre et ses rapports avec le public*. Lyon: CRDP, 1993.

PENNAC, Daniel. *Como um romance*. Trad. por Leny Werneck. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

SIMONETTI, Elmita. *Literatura e Leitura: uma proposta metodológica para o ensino fundamental*. Dissertação de Mestrado em Estudos Literários. Londrina-PR: UEL, 2000.

SANDRONI, Laura C.; MACHADO, Luiz Raul (Org.). *A Criança e o Livro: guia prático de estímulo à leitura*. São Paulo: Ática, 1986.

ZILBERMAN, Regina; SILVA, Ezequiel Theodoro da. *Literatura e Pedagogia: ponto e contraponto*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1990.

A Via Láctea na “Divina Comédia Humana”: o romantismo de Olavo Bilac em Belchior

Fernanda Borges*

Resumo: O soneto XIII de *Via Láctea*, do poeta parnasiano Olavo Bilac, é um dos mais conhecidos da Literatura Brasileira. Mencionado pelo compositor cearense Belchior na canção “Divina Comédia Humana”, o poema é reinterpretado, destoando daquilo que cultural e academicamente costuma-se afirmar acerca da poesia de Bilac. O vínculo temático-formal estabelecido entre os dois textos e o fato de um texto imiscuir-se noutra demonstra que o caráter universal da arte pode aproximar duas personalidades temporalmente afastadas de modo a revelar novos significados tanto para o soneto quanto para a canção. Assim, a união da literatura com a música, naquilo que mais diretamente as relaciona, a linguagem verbal, reafirma o diálogo estético entre as diversas formas de expressão e de arte.

Palavras-chave: Poesia Brasileira. MPB. Olavo Bilac. Belchior. Diálogos.

I “Paralelas”

Olavo Bilac: poeta representativo do Parnasianismo Brasileiro, considerado o “príncipe dos poetas brasileiros”, precursor da “profissionalização” do escritor através do jornalismo, das conferências literárias e da propaganda no final do século XIX e no princípio do século XX. Belchior: cantor e compositor cearense que eternizou suas músicas sob a voz da cantora Elis Regina. Duas personalidades temporalmente afastadas que se aproximam através do caráter universal da arte e do legado canônico do artista.

Ao lermos um livro, escutarmos uma canção, vivenciarmos novas situações, a comparação é inevitável. Por vezes, imperceptível cotidianamente, a aproximação de fatos, discursos e textos por semelhança ou diferença é algo natural, necessário para a organização do pensamento. Cada experiência nova é imediatamente relacionada a experiências anteriores, tanto de caráter pessoal quanto de caráter social. Comparamos momentos pessoais e momentos históricos e é somente a partir dessa relação que é possível identificar e analisar criticamente as discussões latentes que nos rodeiam. Procedemos da mesma forma com o objeto artístico:

[...] fica igualmente claro que comparar não é justapor ou sobrepor mas é, sobretudo, investigar, indagar, formular questões que nos digam não somente sobre os elementos em jogo (o literário, o artístico) mas sobre o que os ampara (o cultural, por extensão, o social). (CARVALHAL, 1991, apud ROLLO, 2006, p. 33).

Desse modo, discutir os famosos versos de Bilac do soneto XIII da *Via Láctea* a partir da canção “Divina Comédia Humana” de Belchior é estabelecer um vínculo temático-formal que contribui para o resgate da obra desses artistas. A perspectiva de Belchior sobre esse

* Mestranda em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

poema parnasiano revela uma nova abordagem, que destoa daquilo que cultural e academicamente costuma-se afirmar acerca da poesia de Bilac.

Além disso, considera-se que “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto.” (KRISTEVA, 1974, p. 64) Assim toda obra literária se constrói como uma rede de influências e relações com textos literários preexistentes e com sistemas de significação não literários, como as linguagens orais ou a música. Daí a importância de seu estudo: “A verdade literária como a verdade histórica, só pode constituir-se na multiplicidade dos textos e das escritas – na intertextualidade.” (JENNY, 1979, p. 47)

O fato de um texto imiscuir-se noutro - nesse caso, os versos de Bilac nos versos de Belchior - demonstra uma convergência literária e estética dada através do processo comparativo do hipertexto, uma vez que a menção de *Via Láctea* em “Divina Comédia Humana” dá-se devido a uma convergência temática que pode ser muito ampla, já que a paixão e o amor já foram descritos de inúmeros modos na literatura. Assim a escolha desses versos específicos aponta não só a bagagem literária de Belchior como também a sua preferência por referir-se aos “clássicos” nessa canção. Somente em seu título, encontram-se três referências literárias ditas clássicas e canônicas: *A divina comédia*, de Dante Alighieri; *A comédia humana*, de Honoré de Balzac e *A comédia humana*, de William Saroyan.

Para compreender como os dois poemas aproximam-se, faz-se necessário expor algumas características atribuídas a Olavo Bilac e ao Parnasianismo para posteriormente unir o soneto à canção.

II “O valor relativo da poesia parnasiana está determinado pela porção de romantismo que conserva.” (Otto Maria Carpeaux)

Um dos últimos retratos que temos da poesia parnasiana na Literatura Brasileira é sob a perspectiva da primeira fase do Modernismo. Trabalhos e estudos acadêmicos foram realizados posteriormente sobre tal período literário, mas é a crítica dos modernistas que se faz presente na memória ao resgatar-se o Parnasianismo. Sendo um dos principais alvos de crítica dos intelectuais da Semana de 1922, que se contrapunham ao rigor formal, valorizando os versos brancos e livres, a poesia parnasiana tem como um de seus críticos mais contundentes o escritor Mário Andrade, que atribui a popularização dos versos de Bilac, por exemplo, a um maior progresso cultural e a uma maior erudição das classes dominantes e emergentes do país na época. Do “lirismo inculto”, como afirma ao referir-se aos poetas

românticos, a um lirismo mais comedido e formal, a poesia parnasiana foi, segundo Mário de Andrade, motivo de chacota entre os intelectuais modernistas.

A necessidade nova de cultura, se em grande parte produziu apenas, em nossos parnasianos, maior leitura e conseqüente enriquecimento de temática em sua poesia, teve uma conseqüência que me parece fundamental. Levou poetas e prosadores em geral a um ... culteranismo novo, o bem falar conforme as regras das gramáticas lusas. Com isso foi abandonada aquela franca tendência pra escrever apenas pondo em estilo gráfico a linguagem falada, com que os românticos estavam caminhando vertiginosamente para a fixação estilística de uma língua nacional. Os parnasianos, e foi talvez seu maior crime, deformaram a língua nascente, “em prol do estilo”. Manuel Bandeira cita o caso positivamente desaforado de Olavo Bilac, vendo erros em Gonçalves Dias, corrigi-lo ingratamente. [...]

Essa foi a grande transformação. Uma necessidade de maior extensão de cultivo intelectual para o poeta, atingiu também a poesia. Da língua boa passou-se para a língua certa. (ANDRADE, 1972, p. 11-12).

Mário de Andrade aponta o retrocesso linguístico, sob sua perspectiva, que a poesia parnasiana causou ao valorizar novamente a língua culta e gramatical. No entanto, o autor revela que, ao reler alguns poemas de Olavo Bilac, realmente os apreciou: “A escultura de palavras também tem suas belezas. A solaridade, a luz crua, a nitidez das sombras curtas de certos verbalismos enfunados, pelo próprio afastamento em que estão da verdadeira poesia, têm seu sabor especial, pecaminoso...” (ANDRADE, op. cit., p. 12). Mesmo reconhecendo “o afastamento da verdadeira poesia”, o intelectual modernista ressalta ao final de seu texto destinado ao Parnasianismo a qualidade estética de Bilac, a qual proporciona uma leitura agradável. Tal afirmação vai ao encontro das convenções parnasianas, uma vez que o culto à forma, a objetividade e a descrição na abordagem temática, tinham como meta um público-leitor universal, ou seja, aparentemente culto e distante.

Perspectiva similar a de Mário de Andrade tem o crítico Alfredo Bosi, que afirma: “Hoje parece consenso da melhor crítica reconhecer em Bilac não um grande poeta, mas um poeta eloquente, capaz de dizer com fluência as coisas mais díspares, que o tocam de leve, mas o bastante para se fazerem, em suas mãos, literatura” (BOSI, 2006, p. 227). De modo mais entusiástico e, até mesmo, pessoal, o crítico Agripino Grieco declara:

É curioso como quem ouça falar em Bilac pense logo num homem dado a amores fatais, num herói de romance romanesco. Pois seus amores foram todos de cabeça, puramente cerebrais. Nunca se lhe conheceu uma paixão ardente. Tudo, em seus versos líricos, parece simulado. E, como esses versos são sempre admiráveis, Bilac deu, sem querer, razão a quantos afirmam que arte é artifício e que as mulheres irreais, pela força do vago, do indeterminado, são as melhores inspiradoras dos artistas. (GRIECO, 1947, p. 58).

E ainda o poeta Manuel Bandeira, comparando o autor de *Via Láctea* aos seus companheiros de escola poética, endossa a superioridade literária desse.

Ao contrário dos seus gloriosos companheiros, que tatearam com indecisões a cidadela da Forma, Bilac, ao estrear com o seu volume de *Poesias*, aos vinte e três anos, se apresentava no maior rigor da nova escola, e no entanto com uma fluência na linguagem e na métrica, uma sensualidade à flor da pele que o tornavam muito acessível ao grande público. (BANDEIRA, 1954, p. 99-100).

O livro *Poesias*, de 1888, é composto por três partes: “Panóplias”, “Via Láctea” e “Sarças de Fogo”, e é a segunda parte da obra que assume importância para este estudo. Segundo Fischer (2003), “o Bilac das poesias iniciais é um romântico a quem afeiçoa o tema do platonismo amoroso, como nos vinte primeiros sonetos da ‘Via-Láctea’, incluindo o antologizado XIII, do “Ora (dizeis) ouvir estrelas!”, que indica também o tema da natureza solidária com o poeta [...]” (p. 224). E é esse romantismo, mesmo considerado superficial e convencional, que eternizou o soneto XIII de *Via Láctea* e que o une aos versos de Belchior. Esse soneto, o mais conhecido de Olavo Bilac, apresenta um jovem apaixonado que tem nas estrelas suas companheiras e conselheiras na conquista amorosa.

XIII

“Ora (dizeis) ouvir estrelas! Certo
Perdeste o senso!” E eu vos direi, no entanto,
Que, para ouvi-las, muita vez desperto
E abro as janelas, pálido de espanto...

E conversamos toda a noite, enquanto
A via láctea, como um pátio aberto,
Cintila. E, ao vir do sol, saudoso e em pranto,
Inda as procuro pelo céu deserto.

Dizeis agora: “Tresloucado amigo!
Que conversas com elas? Que sentido
Tem o que dizem, quando estão contigo?”

E eu vos direi: “Amai para entendê-las!
Pois só quem ama pode ter ouvido
Capaz de ouvir e de entender estrelas”. (BILAC, 2001, p. 17).

O eu-lírico do poeta contrasta à sua perspectiva o discurso daqueles que não compartilham de seu estado de graça e, por isso, desacreditam-no por dialogar com as estrelas. No entanto, responde a essa voz alheia afirmando a sua sensibilidade empírica, a sua superioridade por reconhecer e sentir o que aqueles que não amam não podem vivenciar. O diálogo indireto, simulado pelo eu-lírico, representa a sua consciência de estar descrevendo algo que foge à normalidade, ou à banalidade das mentes pragmáticas e objetivas daqueles que não sabem o que é amar e, logo, não sabem interpretar abstrações nem viver a poesia, sequer lê-la.

Afirma-se que o romantismo dos versos de Bilac não possui a contundência e o sentimento característicos dos poetas românticos brasileiros e, mesmo nos sonetos de *Via*

Láctea em que o eu-lírico demonstra a sua dor, parece haver comedimento e destreza ao lidar com a dificuldade amorosa. Porém, morrer de amor já estava “saindo de moda” e a dissimulação do amor e da dor, apenas por ser cerebral, não é desvantagem poética. Além disso, tal atribuição aos versos parnasianos só é possível através da comparação, mas que deve agregar as peculiaridades das estéticas em questão. Um poema parnasiano não *quer* ser um poema romântico, pelo contrário, por convenção poética é metucioso, formal. Contudo, analisando o soneto XIII, percebe-se certa distância desse padrão parnasiano, pois o eu-lírico despreza a racionalidade extrema ao retratar o sentimento amoroso. Tem-se então o soneto paradoxal e antológico de *Via Láctea*, aquele que não só exalta o coração, mas que nos convence de sua superioridade. A união da estética parnasiana com o platonismo romântico resulta na popularidade de tais versos de Bilac e na releitura realizada por Belchior quase um século depois.

III Todos os sentidos

O compositor Belchior alcançou destaque no cenário musical brasileiro a partir da década de 1970, com o lançamento do LP *Belchior a palo seco*. Formado na faculdade de Filosofia e Humanidades da Universidade Federal do Ceará, ingressa posteriormente no curso de Medicina, mas abandona-o no quarto ano para dedicar-se inteiramente à música. Em suas canções, encontramos uma série de referências a obras da literatura brasileira e universal e também a outras canções. Parte dessa recorrência explica-se pela formação acadêmica de Belchior, que recorre aos clássicos da literatura também para nomear discos, como *Elogio da loucura*, e canções, “Lira dos vinte anos” e “Amor de perdição”, por exemplo. As referências às composições de Caetano Veloso, Gilberto Gil, Luiz Gonzaga, Beatles, Rolling Stones e Bob Dylan estabelecem um diálogo com o contexto cultural da época, incorporando novos sentidos às suas canções e acrescentando interpretações às obras mencionadas.

A canção “Divina comédia humana” é a primeira faixa do LP *Todos os sentidos*, lançado pela Warner em 1978, mas foi regravada inúmeras vezes pelo compositor em antologias e shows. A letra da música expressa a necessidade e a importância de viver o amor em sua profundidade e singeleza.

Estava mais angustiado que um goleiro na hora do gol
Quando você entrou em mim como um sol no quintal
Aí um analista amigo meu disse que desse jeito
Não vou ser feliz direito
Porque o amor é uma coisa mais profunda que um encontro casual
Aí um analista amigo meu disse que desse jeito
Não vou viver satisfeito

Porque o amor é uma coisa mais profunda que uma transa sensual

Deixando a profundidade de lado
Eu quero é ficar colado à pele dela noite e dia
Fazendo tudo de novo e dizendo sim à paixão morando na filosofia
Eu quero gozar no seu céu:
pode ser no seu inferno
(Viver a divina comédia humana onde nada é eterno)

“Ora (dizeis), ouvir estrelas! Certo
Perdeste o senso! E eu vos direi no entanto:”
Enquanto houver espaço, corpo e tempo e algum modo de dizer não
Eu canto (BELCHIOR, 1978, faixa 1).

O eu-lírico da canção expõe a diferença entre o “amor raso”, puramente carnal e sensual, e o “amor profundo e filosófico”, também pautado na sensualidade, mas principalmente no sentimento, embora tal divisão pareça excessivamente romântica, clichê e moralista. Para ser feliz, portanto, é necessário viver esse amor sabendo de sua efemeridade e de seus perigos. A perspectiva apresentada pelo poema não é platônica ou estritamente romântica nos moldes dos séculos XVIII e XIX, pelo contrário, tem a consciência e a experiência das relações casuais do século XX e não alimenta sonhos quanto à eternidade do amor, e sim valoriza o *Carpe Diem*. A abordagem realista e racional encontra o seu momento de romantismo nos versos de Bilac, que retratam as alterações proporcionadas pela paixão nos sentidos e na mente de quem ama. A menção ao soneto XIII de *Via Láctea* é transcrita fielmente na parte final da canção, representando a união do tom racional com o tom romântico, uma vez que tais perspectivas, mesmo que em alguns momentos sejam paradoxais, não se excluem ao refletirmos sobre a estética amorosa.

Belchior também faz analogia *À divina comédia*, de Dante Alighieri, ao utilizar as ideias de céu e inferno no contexto amoroso, pois não importa onde a Beatriz do eu-lírico esteja ou onde viva, seu amor acompanha-a. Olavo Bilac também expressou sua estima pela obra-prima de Dante em seus sonetos. Em “Nel mezzo del camin”, de *Sarças de Fogo*, o poeta parnasiano dialoga com os versos do poeta italiano, muito mencionado em diversas obras da poesia brasileira. O acréscimo do adjetivo restritivo “humana” na canção de Belchior amplia o sentido do título do clássico italiano, pois remete-se à antítese eterno (divino) X efêmero (humano), unindo tais conceitos no paradoxo amoroso descrito por seus versos.

A preferência pelos clássicos é um elemento que une Bilac e Belchior nesse contexto de análise. A retomada do ideal clássico greco-romano e de obras que também remetem-se a tal estética é uma convenção do Parnasianismo.

O controle da manifestação das emoções, a severidade da forma e a consciência da autonomia da arte, componentes do que comumente vem designado como impassibilidade, constituem o terreno para a noção de “arte pela arte”, consigna de todo o grupo e base da opção pelo clássico, que lhes parecia então a melhor forma de, a um só tempo, rejeitar o mundo presente e superar a incontinência passional romântica. (FISCHER, 2003, p. 77-78)

Para Belchior, a menção aos clássicos Dante, Balzac, Saroyan³⁹ e Bilac, além de apropriar-se de obras com que dialoga, é uma forma de acrescentar sentidos a sua canção e de instigar o ouvido mais atento para os requintes de sua composição. O fato de Belchior referir-se aos clássicos da literatura não é motivo de crítica ou de despreço, mas de erudição e qualidade poética. Porém, a opção pelo clássico como convenção parnasiana é amplamente discutida e criticada, pois o classicismo seria uma fuga do debate social da época. Cabe, contudo, enfatizar que a presença do poema de Bilac na letra de Belchior evidencia não somente a retomada do clássico por seu valor isolado, mas a revalorização do amor clássico, visto pelo compositor cearense como uma carência contemporânea ao superestimar somente a concretude do amor carnal. Os versos de Bilac são invocados como um exemplo da profundidade do amor que o eu-lírico canta, opondo-se à superficialidade ilustrada na primeira parte da canção. Assim, Olavo Bilac, poeta tido como superficial e convencional, é deslocado de sua conceituação tradicional para ocupar o lugar daquele que sabe cantar o amor.

Belchior, portanto, apropria-se dos versos de Bilac, ou seja, acrescenta-lhes novo sentido, modificando o primeiro quarteto do soneto. De “*Ora (dizeis) ouvir estrelas! Certo /Perdeste o senso!*” *E eu vos direi, no entanto, /Que, para ouvi-las, muita vez desperto/ E abro as janelas, pálido de espanto...* o eu-lírico de “Divina Comédia Humana” canta “*Ora (dizeis), ouvir estrelas! Certo/ Perdeste o senso!*” *E eu vos direi no entanto:”/Enquanto houver espaço, corpo, tempo e algum modo de dizer não/ Eu canto.* Os versos do soneto XIII utilizados na canção referem-se a mesma voz dissonante que não acredita no amor do eu-lírico de *Via Láctea*, porém a resposta ao discurso que desconhece as reações do apaixonado é outra. Enquanto o eu-lírico parnasiano passa a explicar a sua condição ao interlocutor desentendido a fim de ser compreendido e a convencê-lo de sua paixão e sensibilidade, o eu-lírico da música enfatiza a sua convicção de que, apesar da efemeridade e da incerteza da duração do amor, ele deve ser vivido e cantado, dialogando assim com o poeta Vinicius de

³⁹ As relações mais aprofundadas entre a canção de Belchior e as obras de Balzac e Saroyan não serão analisadas neste trabalho por desviarem-se da discussão a partir do soneto de Bilac.

Moraes e seu “Soneto de fidelidade” (*Eu possa me dizer do amor (que tive)/ Que não seja imortal posto que é chama/ Mas que seja infinito enquanto dure*).

O romantismo de Olavo Bilac reinventado por Belchior conclui a canção com lirismo e inteligência, modificando concepções cristalizadas e ampliando os sentidos dos dois textos. Mesmo para quem não reconhece a intertextualidade entre os poemas, a emoção estética é o suficiente na leitura e audição das obras para aqueles que em algum momento já ouviram estrelas.

IV “*Meu bem, guarde uma frase pra mim dentro da sua canção*” (Belchior)

O professor Luiz Tatit, ao estudar a canção brasileira, aproxima a fala da melodia para caracterizar a MPB, afirmando que “[...] o que assegura a adequação entre melodias e letras e a eficácia de suas inflexões é a base entoativa. De maneira geral, as melodias de canção mimetizam as entoações da fala justamente para manter o efeito de que cantar é também dizer algo, só que de um modo especial.” (TATIT, 2004, p. 73) A menção do soneto XIII de *Via Láctea* na canção “Divina Comédia Humana” contribui para que Belchior diga algo de um modo especial, uma vez que os versos de Bilac acrescentam ainda mais lirismo à melodia. A música sustenta-se sem a relação com o soneto parnasiano, e vice-versa, mas o que cabe ressaltar é a revalorização do “príncipe dos poetas” e de sua qualidade estética, temática e formal.

Do mesmo modo, é necessário conceder a devida importância às composições de Belchior, pois com frequência seu nome é esquecido em antologias de música brasileira e na própria imprensa musical, que se preocupa em noticiar seu suposto desaparecimento, fuga ou inadimplência, mas sequer divulga seu trabalho. Além disso, o compositor oferece um vasto campo para os estudos literários na academia através das diversas relações que estabelece com a literatura e com a música, e também deve ser discutido, já que caetanos e chicos estão se esgotando devido a abordagens massivas.

Se o chavão de que a literatura imita a vida é verdadeiro, o contrário também o é. Muitas das concepções sobre a paixão e o amor que fazem parte do senso comum social são oriundas da literatura, principalmente dos poemas e romances do período romântico. Porém, sabemos das inúmeras fantasias e abstrações que tais ideias apresentam, bem como das belas descrições do amor como verbo intransitivo. Se o amor descrito por Bilac é considerado superficial é porque também somos superficiais e influenciáveis, porque nem sempre o amor é somente arrebatamento ou angústia. Logo, revisitar o amor dos clássicos é talvez dar voz a

essa condição que igualmente faz parte da comédia humana e que não sabemos o quão profunda ou superficial está. E, antes que um trabalho acadêmico transforme-se em um tratado amoroso, é necessário destacar que, por estar a sensibilidade presente em todas as formas de expressão, o diálogo estético sempre será possível.

Abstract: The sonnet XIII of *Via Láctea*, by the Parnassian poet Olavo Bilac, is one of the most famous in Brazilian Literature. Mentioned by the composer Belchior in the song “*Divina Comédia Humana*”, the poem is reinterpreted, not matching with what it is used to say culturally and academically about Bilac’s poetry. The thematic and formal bond between the two texts and the fact that a text appears in another demonstrates that the universal nature of art can reach two personalities temporally distant to reveal new meanings for both the sonnet and the song. Thus, the union of literature and music, in what more directly relates them, the verbal language, reaffirms the aesthetic dialogue between many ways of expression and of art.

Keywords: Brazilian Poetry. MPB. Olavo Bilac. Belchior. Dialogues

Referências

ANDRADE, Mário de. *O empalhador de passarinho*. São Paulo: Martins, 1972.

BANDEIRA, Manuel. *Apresentação da poesia brasileira*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1954.

BELCHIOR, A. C. G. *Todos os sentidos*. Warner, 1975. LP.

BILAC, Olavo. *Poesias*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BOSI, Alfredo. *História concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2006.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1976.

CARLOS, Josely Teixeira. *Muito além de apenas um rapaz latino-americano vindo do interior: investimentos interdiscursivos das canções de Belchior*. Fortaleza, 2007. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Programa de Pós-Graduação, Universidade Federal do Ceará.

FISCHER, Luís Augusto. *Parnasianismo brasileiro: entre ressonância e dissonância*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.

GRIECO, Agripino. *Evolução da Poesia Brasileira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1947. v. 2.

JENNY, Laurent. A estratégia da forma. In: *Intertextualidades*. Coimbra: Livraria Almedina, 1979.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

ROLLO, André Corrêa. *Duas representações de família: Os Glass, de J. D. Salinger, e os Tenenbaum, de Wes Anderson e Owen Wilson*. Porto Alegre, 2006. Mestrado em Literatura Comparada – PPGLT/UFRGS.

TATIT, Luiz. *O século da canção*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

A ética do cuidado significando o ser-no-mundo

Ilíria França Wahlbrinck*

A presente reflexão brota de questionamentos pessoais, inspirada pela leitura de Heidegger (1889 – 1976), filósofo existencialista e Lévinas (1905 – 1995). Na busca por respostas, propomo-nos pesquisar a temática do cuidado diante da atual crise da humanidade e estabelecer relações com o modo de ser humano, a ética, o que envolve, também, a espiritualidade do ser humano. O tema *A Ética do cuidado significando o ser-no-mundo* esta fundamentado em reflexões apoiadas, inicialmente, em *Ser e Tempo*, de Martin Heidegger, que traz o termo *dasein* (traduzido, em português, pelo termo *presença*), usado como axioma e que expressa a preocupação com a compreensão de qual seja a significação do ser na dinâmica complexidade da existência. A partir do *da-sein*, Heidegger procura demonstrar que a existência é a especificidade do ser humano que, “lançado no mundo de forma passiva, pode tomar a iniciativa de descobrir o sentido da existência e orientar suas ações em direções as mais diversas. A isso se chama transcendência” (ARANHA, MARTINS, 2000, p.305).

Dasein, como presença, é verbo e não substantivo: requer intencionalidade, identificação e relacionalidade. É participação irreduzível do Ser (que impulsiona ao poder ser) no ente (que busca o sentido de ser): transcendência significada na imanência (que se traduz como cura: revitalização do humano no humano) e, também, participação do ente (faz a hermenêutica do Ser) no Ser (se desvela à interpretação do ente): imanência como presença da transcendência. A isso se diz significação do sentido compreendido. O cuidado é o *humanitas do homo humanus*. Este *da-sein*, ser-no-mundo, como cura/cuidado, manifesta-se COMO (modo, jeito, forma) já-ser-em-junto-a-com-para.

Esse termo (*já-ser-em-junto-a-com-para*), criado, por Heidegger e que constitui uma junção simbólica precisa ser esclarecido para que possa ser devidamente compreendido. Então vejamos:

O *já-ser-em* consiste em abertura/ estar lançado/ constante devir. Configura um sempre JÁ ser-NO-mundo; um SER-no-mundo e um ser-no-MUNDO. O *dasein*, “a presença, é de tal modo que, sendo, realiza a compreensão de algo como ser” (HEIDEGGER, 2008, p. 55). Isso nos remete à reflexão sobre o significado desse ser, que não pode dar-se no vazio,

* Pesquisadora do Núcleo de Estudos Filosóficos na URI – FW. Bolsista no projeto de extensão Vida: questão ética e de cuidado, sob a orientação do P Claudionei V Cassol.

não pode presentificar-se a partir do nada ou direcionar-se sem direção, ou ser doador sem ter a quem. Há que *ser-no-mundo*. Ao tornar-se presença, *é*. Ao ser, em sendo, *é ser-no-mundo*. Ao *ser-no-mundo*, realiza, pela presença na existência, a essência do ser que a constitui em sua própria realização; cumpre, por assim dizer, com sua vocação. Assim sendo, *é sempre como* processo identitário/coerência do/com que a constitui, em sua essência, *modus vivendi*), *com-junto-a – Mitsein* - (outros que a possibilitem, justamente, realizar-se no seu ser) e *em* (o mundo em que pode, existencialmente, ser), mas vai além, uma vez que isso implica em relacionalidade¹ e em intencionalidade. O mundo é “a forma com que o sujeito mediatiza as coisas e os acontecimentos do seu estar-no-mundo ou do seu encontrar-se no mundo” (VAZ, 1992, p. 41). Assim, ao *ser-no-mundo*, igualmente, subentende-se um contexto histórico-social e cultural; *é um ser-com: Miteinandersein*.

O *como* consiste em consciência (*Bewusstsein*): Resolução/ Resposta afirmativa/ Responsabilidade (a partir da hermenêutica do Ser, da compreensão do sentido de ser. *É o modus vivendi*, a forma, o modo, o jeito de ser e de viver e que concretiza o aspecto identitário. Pela consciência *é* que o ser humano pode não simplesmente *estar* no mundo e nem ser, simplesmente, *para-si* antropologicamente falando. Para Heidegger, “[...] entendida *ontologicamente*, a presença *é cura*”² (op. cit., p. 103). *É precisamente por ser cura* que se estabelece um princípio de identidade do ente com o Ser³. Este, ao ser significado (coerentemente identificado na existência) no *ser-do-ente*⁴, manifesta-se como cuidado⁵,

¹ Sobre a questão da relacionalidade, *é precisamente* enquanto o ser humano “se constitui como relação consigo mesmo (*ipseidade* ou identidade reflexiva) que ele *é igualmente* abertura à realidade exterior na forma de uma *relação ativa*. Em outras palavras, o relacionar-se com o outro (relação de alteridade) *é, para ele, igualmente* ato, perfeição, *energeia*” (VAZ, 1992, p. 12).

² De acordo com a nota 13, na tradução de Ser e Tempo, “quando se pretende remeter para o nível de estruturação da presença em qualquer relação, usa-se o termo latino *cura*, pois indica constituição ontológica. Quando, porém se quer acentuar as realizações concretas do exercício da presença, ou seja, sua dimensão ôntica, utiliza-se a palavra *cuidado* e seus derivados.” (HEIDEGGER, op. cit., p. 565).

³ Quando optamos pelo Ser iniciado por maiúscula, referimo-nos à gênese do ser. Ao que transcendentemente envolve o transcendente de tal forma que o fundamenta e torna possível uma autêntica existência em sua manifestação, pelo *dasein*, caracterizado pelo *ser-no-mundo*, como ser do ente no imanente. Esse Ser deve ser entendido segundo suas propriedades transcendentais de unidade, verdade e bondade. Tais propriedades, por sua vez, devem ser pensadas como presença do Ser transcendental no imanente, ou seja, presença do Ser no ente, que se dá, efetivamente, na imanência, na existência (mediada pelo *dasein*/presença que, por *ser-no-mundo*, transcende, por sua vez, o ente). Esse ser transcende a própria realidade de tal forma que, embora se manifeste na imanência, não se reduz ao ser existencial, embora só por este possa ser experienciado (do ponto de vista humano).

⁴ Heidegger foi extremamente crítico diante do que “considerava uma confusão entre *ente* e *ser*, ocorrida ao longo da história da filosofia. Para Heidegger, o *ente é a existência*, a manifestação dos modos de ser. O *ser é essência*, aquilo que fundamenta e ilumina a existência ou os *modos de ser*” (COTRIM, 2006, p.200). Conforme Heidegger, “Ente *é tuido* de que falamos dessa ou daquela maneira, ente *é também* o que e como nós mesmos somos. Ser *está* naquilo que *é* como *é*, na realidade, no ser simplesmente dado (*Vorhandenheit*), no teor e recurso, no valor e validade, no existir, no dá-se” (2008, p. 42).

sendo o que o humaniza (humaniza o ente, tornando-o *ser humano*). O ser-no-mundo de que fala Heidegger e de que trata nossa abordagem significa a compreensão não de um conceito, mas de uma forma de ser que, em sendo, é, sempre perpassada pela idéia da incompletude, do inacabamento, num constante e sempre novo devir, marcadamente relacional. É um sempre *já-ser-em*; é abertura, está sempre lançado, pode presentificar-se, tornar-se presença, fazer-se presença, dar-se, ser-presença! Presença que é: ao ser, já é, embora esteja em constante devir, o que a torna *já-ser-em-como* que, por sua vez, traduz-se como transcendência na imanência.

O *ser (sein)* consiste em um verbo, é *dynamis*/ processo identitário (ôntico-ontológico). Implica em ação. É participação.

O *em* precisa ser, em nossa compreensão, ser compreendido como ser-em (*in sein*) a fim de expressar seu sentido ôntico, que significa estar embarcado (no barco da existência) e o em (no)-ser (*sein in*), a fim de expressar seu sentido ontológico, que significa, precisamente ser no interior do processo do ser, ou seja, perceber-se, sentir-se, saber-se embarcado.

O *ser-em* refere-se à existência, ao contexto. Constitui o mundo em tempo (historicidade) e espaço (lugar de relações). É a possibilidade de mediação a partir da situação e do sentido compreendido. Refere-se ao em-que/onde/no qual (*worin*), ao com que/com qual: em que posso servir (*womit*) e ao para onde (*worauf*).

O *junto-a-com* consiste na conjuntura: é co-presença e co-pertença. É comunhão, participação, complementaridade.

O *para (τέλος)* refere-se ao “o que”: a ética do cuidado que se efetiva, na concretude da existência sempre junto ao “quem”, que é o outro, com quem se pode, efetivamente, ser, pois o ser humano é um ser social, o que nos remete à reflexão sobre alteridade e ao “onde”, a comunidade onde a vida se desenrola, é tecida, se faz, acontece.

⁵ Entendemos que, justamente por isso o ente se torna humano, se humaniza. Isso pode ser facilmente compreendido a partir da Fábula do Cuidado, resgatada por Goethe de Herder como sendo das Fábulas de Higino (GOETHE apud HEIDEGGER, op. cit., p. 265) e que passamos a transcrever: “Certo dia, ao atravessar um rio, Cura viu um pedaço de barro. Logo teve uma idéia inspirada. Tomou um pouco de barro e começou a dar-lhe forma. Enquanto contemplava o que havia feito, apareceu Júpiter, o senhor de todos os deuses. Cura pediu-lhe que soprasse espírito nele, o que Júpiter fez, de bom grado. Quando, porém Cura quis dar um nome à criatura que havia moldado, Júpiter o proibiu, exigindo que fosse posto o seu nome. Enquanto Júpiter e o Cura discutiam surgiu, de repente, a Terra (*tellus*). Quis também ela conferir o seu nome à criatura, pois fora feita de barro, material do corpo da terra. Originou-se então uma discussão generalizada. De comum acordo pediram a Saturno que funcionasse como árbitro. Este tomou a seguinte decisão que pareceu justa: ‘Você, Júpiter, deu-lhe o espírito; receberá, pois, de volta este espírito por ocasião da morte dessa criatura. Você, Terra, deu-lhe o corpo; receberá, portanto, também de volta o seu corpo quando essa criatura morrer. Mas como você, Cura, foi quem, por primeiro, moldou a criatura, ficará sob seus cuidados enquanto ela viver. E uma vez que, entre vocês, há acalorada discussão acerca do nome, decido eu: esta criatura será chamada Humano (*homo*), isto é, feita de húmus, que significa terra fértil”.

O *pelo* refere-se, sempre, a outrem, independente de reciprocidade e é ampliado, na reflexão heideggeriana, sendo acrescido, por Lévinas, com o termo *pelo*.

Ser-no-mundo como presença é *ser-com*, *ser-junto-a* e *ser-para*. O que caracteriza o ser-no-mundo é justamente sua dimensão relacional, comunitária. Assim, temos um *já-ser-em* (lançado num mundo, em permanente abertura) - *como* (forma, modo de ser) - *junto-a-com* (aos outros, à realidade, ao mundo em que é possibilidade, à existência) - *para* (um alvo, uma meta que realiza a presença e em que esta se realiza a si mesma, em sendo, a partir de sua identidade, seu fundamento, o *telos*). O ser-no-mundo é norteado pela pergunta do sentido de seu ser. “A condição existencial de possibilidade de “uma preocupação com a vida” e “dedicação” deve ser concebida como cura num sentido originário, ou seja, ontológico” (Ibidem, p. 267).

Sem um comprometimento com uma necessária identidade esclarecida, ou minimamente elaborada, não há como falar em *dasein*/presença, em ser-no-mundo; dar-se-á um simples estar-aí com tendência ao caos ou à inércia. A consciência (de si, do outro e de seu fundamento) conduz à resposta afirmativa ao que o fundamenta, o que se traduz, na responsabilidade frente a si e ao outro, como cuidado. Tal responsabilidade é o *como*, caracterizada pelo cuidado, que constitui a essência do ser-no-mundo. Não há como falar em responsabilidade sem *já-ser-junto-a*, *ser-com*, nem tampouco sem falar em *ser-para*. Responsabilidade é sempre uma resposta, um empenho, um engajamento diante da possibilidade da existência mediada pela presença, sendo esta consciente da essência que a fundamenta, caracteriza, identifica, impulsiona, move.

Ser-no-mundo, então, pressupõe intencionalidade que conduza à ação. Quando o ser (humano)⁶ se percebe como possibilidade e se sabe capaz de ser *dasein*/presença, a ação será decorrência, pois terá compreendido quem/o que é, como é, o que e como deve ser – ainda que, por vezes, o porquê lhe pareça obscuro. Evidentemente que não estamos, aqui, falando de qualquer ação. Trata-se de uma ação que decorra, justamente, da compreensão do sentido de ser-no-mundo; uma ação que, em se direcionando, já é e está direcionada pelo Ser que impulsiona. Uma ação que se norteie por tal compreensão dará sua contribuição para que a vida seja contemplada em sua essência, aqui entendida como *já-ser-em-como-junto-a-para*, caracterizada pela responsabilidade do *dasein*/presença que, ontologicamente movido pela cura, conduz ao cuidado no sentido ôntico. A isso podemos denominar *Ética*.

⁶ O ser-no-mundo é, para Heidegger, “o traço fundamental da *humanitas* do *homo humanus*” (HEIDEGGER, 2005, p. 63).

A partir de sua compreensão como possibilidade de ser-no-mundo, o ser humano há de arriscar até o impossível, movido pelo imperativo (*cura*) que o compõe em sua essência e que se traduz na existência como cuidado. A percepção, a clareza de co-pertencer a um todo maior e de nele e por ele poder-ser é que o movem fazendo com que entrelace passado, presente e futuro num dinâmico e constante *já-ser-em-como-junto-a-com-para*. *Dasein*, portanto, em nossa compreensão, para ser corretamente compreendido, deve ser traduzido como “*ser-presença*”. Só há presença a partir de uma opção, à medida que se faz, é (verbo, ação); e isso constitui ética.

A realidade e concretude do ser-no-mundo na existência, é definido e caracterizado no aqui e no agora, embora em constante devir, pelo cuidado que se torna imperativo e significado desse ser. Esse modo ou jeito ou *modus vivendi* - ser-no-mundo - é marcado pelo cuidado porque o ser do Ser é cura (terapêutico, em sua essência), por isso é ética. Como a essência da presença está fundada na existência⁷ (é nela que pode *ser*, efetivamente), “toda concretização da presença se cumpre e exerce em dois planos: num, voltada para o movimento histórico da verdade e do sentido do ser e, no outro, recomendada ao destino social da co-presença” (HEIDEGGER, 2008, p. 571).

Todo ser-presença é ser-no-mundo, essencialmente caracterizado pela cura (ontologicamente) e pelo cuidado (ônticamente); é *ser-com*, *ser-junto-a* e *ser-para*. Não se dá de forma isolada ou no isolamento do ser, “... a presença é sempre co-presença (*Mitdasein*), o mundo é sempre mundo compartilhado (*Mitwelt*), o viver é sempre convivência (*Miteinandersein*)” (Ibidem, p. 571). A ação decorrente da compreensão de ser-no-mundo será sempre ação determinada (*já* e *em*) que implica um modo (*como*), visando uma situação concreta, também determinada (*junto-a*), mas compartilhada (*com*), que a exige e estará sempre voltada a (*para*), o que nem sempre é determinado, mas em vias de. O ser-presença é, portanto, superação da alienação pela compreensão do princípio identitário (sentido) que o caracteriza e o assumir desse princípio (significação) como fundamento essencial de seu ser tornando-se ética, cuidado.

Assim, “para onde se dirige “*o cuidado*”, senão no sentido de reconduzir o homem novamente para sua essência? Que outra coisa significa isto, a não ser que o homem (*homo*) se torne humano (*humanus*)?” (HEIDEGGER, 2005, p. 17). O ser-no-mundo dará significado à existência pela presença como *já-ser-em-como-junto-a-com-para* como ação, ética,

⁷ Precisa-se compreender que “a presença está lançada na existência. Ela existe como ente que tem de ser como ela é e pode ser.” (HEIDEGGER, 2008, p. 355).

comprometida com valores e princípios universais. Cícero (106 – 43 a.C.) supõe três elementos no humano, a saber: “1. Aquilo que define o homem como homem, 2. aquilo que vincula o homem a outro homem e aos homens em geral e 3. aquilo que forma o homem como homem” (apud RIBEIRO, 1985, p. 29). Os três elementos supõem uma construção subjetiva, numa relação complexa, fazendo-nos repensar a ética segundo a definição de Aristóteles (384-322 a.C.): “o mister do homem” e, nesse sentido, conceder-lhe status de essência.

Abordar a responsabilidade como resposta ao apelo da consciência ao ser-presença ou da ética do cuidado como significação do ser-no-mundo é abordar a ética a partir da ontologia, como *consciência* que se reflete na concretude da existência porque “ação, liberdade, começo, presente, representação – memória e história – articulam de diversas maneiras a modalidade ontológica que é a consciência” (LÉVINAS, 1993, p. 77). Porque “o pensar atenta para a clareira do ser, enquanto deposita o seu dizer do ser na linguagem como habitação da ex-sistência” (HEIDEGGER, 2005, p. 81) é que “pensar é um agir”. Agir, significar o ser-no-mundo a partir da ética do cuidado é revitalizar o sentido de ser pela hermenêutica do Ser, uma vez que “a significação precede os dados e os clareia” (LÉVINAS, op. cit., p. 25).

É precisamente na relação com o outro – relação ética – que “delineia-se a retidão de uma orientação ou o sentido” (Ibidem, p. 54); sentido que significa o ser-no-mundo como cura, cuidado. Tornou-se, pois, verdadeiro imperativo na atualidade um novo jeito de pensar e de viver, um ser-presença baseado no cuidado e que contemple a complexidade da existência, pois “com a erosão de todo absoluto, o próprio ser humano ficou exposto como banalidade aniquilável ou manipulável” (PIVATTO, op. cit., p. 12). Talvez por isso se parta em busca de diferentes regras e normas para um bom viver, esquecendo-se de que o que importa é a compreensão do sentido de ser para significá-lo no viver. Isso porque “mais importante que qualquer fixação de regras é o homem encontrar o caminho para morar na verdade do ser. É somente esta habitação que garante a experiência do que pode ser sustentado e dar apoio. O apoio para todo comportamento presenteia a verdade do ser” (HEIDEGGER, 2005, p. 81).

Abordar a responsabilidade como *práxis* é ampliar o ser-no-mundo como *já-ser-em-como-junto-a-com-para-pelo* e colocá-la como caracterizando a ética do cuidado, comprometida com a humanidade do ser na significação do sentido compreendido que pode

ser experienciado, é refletir e abordar a ética como *areté*⁸: empenhar-se por colocar os valores humanos acima dos valores comerciais, engajar-se na defesa de uma ética baseada em princípios universais onde o *Bonum facere* tem prioridade sobre o *Primum non nocere*⁹. Para Mounier, “A pessoa é para os outros e também nos outros, para o mundo e no mundo, antes de ser em si” (apud BELLINO, 1997, p. 118), o que nos remete à reflexão sobre alteridade. Derivado do latim *alther*, o termo refere-se, como já dito, à condição de outro em relação ao eu. O outro *com* quem se-é, *junto-a* quem se é, *para* quem se é, *pelo* quem se é que torna possível o autêntico ser-no-mundo. Isso é relação de doação, com-prometimento, com-vivência, com-partilhamento – ética do cuidado – traz cura em seu bojo: todos somos responsáveis por todos! É o único caminho possível, pois “se pretendemos realmente superar a crise em que nos achamos, o caminho ético se impõe” (FREIRE, 2006, p. 131). Não uma ética qualquer, mas esta compreendida como significação da compreensão do sentido de ser, no ser-no-mundo como cuidado: significar, na concretude da existência, a compreensão do sentido de ser, pelo cuidado. É precisamente por isso que falamos que o cuidado não é ato isolado, mas uma questão de atitude, não mera moral. É caminho para a cura e o resgate da essência humana, a própria essência do ser: o *humanitas do homo humanus*.

O que Heidegger propõe, em sua reflexão, é a descoberta ou tomada de consciência (conscientização identitária) do sentido do ser para, então, significar tal sentido na existência, única possibilidade de ser-no-mundo. Tal significação, por sua vez, traduzir-se-á como cuidado. Ser-no-mundo – *ser-presença* - movido pela compreensão do sentido do ser que é cura e que se expressa na existência como cuidado: característica essencial do “*humanitas do homo humanus*”. Dessa forma, é o (ser) humano que mediatiza a significação da transcendência na imanência. Talvez por isso Lévinas situe a ética como filosofia primeira. Ética fundamentada e comprometida com a compreensão ôntico-ontológica do ser, possível somente a partir do ser humano e que, precisamente, o caracteriza como tal em seu pensar e agir, uma vez que “pensar certo é fazer certo”, uma vez que o “Conhecer-se a si mesmo” leva ao “Tornar-se o que se é”.

Ser-presença, ser-no-mundo como cura, cuidado, é sempre resposta, exige empenho, posicionamento não estático (é *dynamis*), é engajamento, compromisso identitário e responsável, por isso *como*. Já que *ser-com*, *ser-junto-a*, *ser-para* e *ser-pelo* andam juntos, são indissociáveis e não possíveis sem que *no-mundo*, requer-se compreensão do sentido e

⁸ Aprofundamentos sobre a ética em seus primórdios podem ser feitos a partir da leitura de ARISTÓTELES, *Ética a Nicômaco*. 4ed. São Paulo: Martin Claret. 2001.

⁹ A este respeito, sugerimos a leitura de BELLINO, 1997, especialmente p. 65ss.

intenção por significar tal sentido; a potência se faz ato! Por isso, ser-presença é verbo, é expressão, é potência em ato, é ação consciente, identificada com o princípio ontológico que a fundamenta (cura) e o imperativo ôntico que a move (cuidado). Por ser ação, é ética; um ethos que caracteriza e fundamenta, tornando-se o lar onde habita o humano. É ética do cuidado que significa o ser-no-mundo: a revitalização da humanidade no humano.

Referências

ARANHA, Maria Lúcia de Arruda e MARTINS, Maria Helena Pires. *Filosofando: Introdução à Filosofia*. 2. ed rev. Atual. São Paulo: Moderna, 2000.

ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*. São Paulo: Martin Claret, 2008.

BELLINO, Francesco. *Fundamentos de Bioética*. São Paulo: EDUSC, 1997.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia da Autonomia*. 33. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2006.

HEIDEGGER, Martin. *Ser e Tempo*. . ed. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2008.

_____. *Carta sobre o humanismo*. São Paulo: Centauro, 2005.

LÉVINAS, Emmanuel. *Humanismo do outro homem*. Petrópolis: Vozes, 1993.

PIVATTO, Pergentino. Apresentação. In: _____. *Entre Nós: Ensaio sobre a alteridade*. 4. ed. São Paulo: Vozes, 2009.

RIBEIRO, Jorge Ponciano. *Gestalt-terapia: refazendo um caminho*. São Paulo: Summus, 1985.

VAZ, Henrique Cláudio de Lima. *Antropologia Filosófica*. São Paulo: Loyola, 2009. v. 1.

A ironia no discurso ideológico de “Mafalda”

Larissa Paula Tirloni*

Resumo: O discurso irônico de caráter ideológico está presente na fala das pessoas sem que elas percebam e funciona de acordo com o processo sócio-histórico em que estão inseridas, determinando o sentido com que as palavras e expressões são reproduzidas, pois a linguagem é considerada como um sistema capaz de ambiguidades. Esse discurso encontra-se nas histórias em quadrinho de “Mafalda”, publicadas na obra “Toda Mafalda”, do cartunista argentino Quino, das quais uma foi analisada. Neste trabalho, buscou-se identificar a ironia como estratégia de linguagem através dos pressupostos teóricos da Análise de Discurso, de linha francesa.

Palavras-chave: Ironia. Ideologia. Discurso. Sujeito discursivo.

Reflexões introdutórias

A Análise de Discurso desempenha papel fundamental na análise e compreensão de textos. É através dela que interpretamos aquilo que está implícito, que não podemos visualizar de imediato. Ela nos auxilia no desenvolvimento da criticidade e criatividade, por isso a necessidade de identificar todo o processo que envolve o discurso nas mais diversas formações discursivas, pois é preciso conhecer o que está intrinsecamente contido em um enunciado.

O objetivo deste trabalho é mostrar como a ironia presente no discurso ideológico é representada nas tiras em quadrinhos de “Mafalda”, de Quino, publicadas na obra “Toda Mafalda”. Utilizam-se, para tanto, os pressupostos teóricos da Análise de Discurso, de Michel Pêcheux, ciência interpretativa que busca compreender os processos discursivos por meio da articulação entre linguagem e ideologia. A tira que constituiu o corpus da presente pesquisa tem como tema a questão política. O interesse investigativo está focado na análise da ironia no discurso ideológico implícito que, articulada ao contexto-histórico, ao interdiscurso e às condições de produção, aponta para diferentes posições do sujeito.

As tiras de “Mafalda” têm como personagem principal uma criança de seis anos, Mafalda, uma menina encantadora, porém com uma mentalidade adulta, fazendo-nos refletir, repensar nosso mundo, nossos governantes, nossa sociedade, do ponto de vista mais simples ao mais “cruel”.

* Acadêmica do IX Semestre do Curso de Letras da URI – Universidade Regional Integrada e das Missões Campus de Frederico Westphalen.

1 A Análise de Discurso e a ideologia

A Análise de Discurso (AD) iniciou na França nos anos 60 com seu fundador Michel Pêcheux, um filósofo envolvido com a Linguística, que reflete sobre a história da epistemologia e a filosofia do conhecimento empírico, buscando estruturar um processo analítico de compreensão dos objetos da linguagem. Pêcheux, marcado pelo marxismo e pela política, e interessado na história, nos movimentos sociais e na luta de classes, tem como objetivo transformar a prática das Ciências Sociais, colocando a AD entre ela e a Linguística. Dessa forma, teoriza como a linguagem é materializada na ideologia e como esta se manifesta na linguagem, encontrando na Linguística uma base científica que a partir da constituição de uma teoria não-subjetiva de leitura aborda a política.

A relação linguagem, pensamento e mundo é vista ideologicamente marcada pela AD, porém instável, considerando o discurso não só estruturalmente, mas como um acontecimento no sentido de relacioná-lo necessariamente à história. De acordo com Orlandi, “reunindo estrutura e acontecimento a forma material é vista como o acontecimento do significante (língua) em um sujeito afetado pela história” (2000, p. 19). Pêcheux considera a linguagem como um sistema capaz de ambiguidade e define a discursividade como a inserção dos efeitos materiais da língua na história, incluindo a análise do imaginário na relação dos sujeitos com a linguagem.

A língua é vista em funcionamento e em relação com a exterioridade, porém concebendo-a como um lugar em que se concretizam as diferentes posições ideológicas e não simplesmente como um meio de comunicação.

O valor dependerá das condições em que o discurso se produz [...] era necessário encontrar traços, isto é, marcas linguísticas responsáveis pelas diferentes formas de funcionamento dos discursos [...] as marcas dizem respeito à organização do discurso e a propriedade tem a ver com a consideração do discurso como um todo em relação à exterioridade, com a situação (com as instituições, com o contexto sócio-histórico, com a cultura, com a ideologia). (ORLANDI, 1988, p. 25).

Para a AD as relações de linguagem são relações entre sujeitos, por isso define o discurso como “efeito de sentido entre locutores”, que deve ser entendido como uma prática discursiva, identificada a um domínio de saber. Ele é heterogêneo, formado por um conjunto de enunciados de diferentes formações discursivas (FD).

A FD se define como aquilo que a partir de uma posição dada em uma conjuntura sócio-histórica dada, determina o que pode e não pode ser dito. O discurso se constitui em seus sentidos porque aquilo que o sujeito diz se inscreve em uma FD e não outra para ter um sentido e não outro. As palavras não tem um sentido nelas mesmas, elas derivam seus

sentidos das FDs em que se inscrevem. As FDs representam no discurso as Formações Ideológicas (FI). É pela referência à FD que se pode compreender os diferentes sentidos, pois palavras iguais podem ter significados diferentes porque se inscrevem em FDs diferentes. Isso define o trabalho do analista, que é o de observar as condições de produção e verificar o funcionamento da memória, ele deve remeter o dizer à uma FD (e não outra) para compreender o sentido do que ali está dito.

A AD tem como unidade o texto. Na perspectiva da análise de discurso, o texto é definido pragmaticamente como a unidade complexa de significação, consideradas as condições de sua produção. Através da análise dos processos de produção e não do produto se encontra a regularidade do discurso.

A ideologia, em AD, é vista como uma “transposição de certas formas materiais (isto é linguístico-históricas) em outras, ou seja, como simulação (e não como ocultação, pois não há conteúdo escondidos ou falsos), na qual sentidos são projetados em outros, transparências são construídas para serem interpretadas por determinações históricas que aparecem, no entanto, como evidências empíricas” (ORLANDI, 2002, p. 265). Por meio disso é que a materialidade específica é apagada das condições de produção dos sentidos. É na interpretação que está um dos efeitos ideológicos, que é ao mesmo tempo negada por esse apagamento, tornando-a transparente.

É, ainda, a ideologia que nos mostra a direção nesse processo, devido à relação entre o mundo e a linguagem, que necessariamente precisa existir para que o homem se sinta inserido (possua um significado) nela. Ou seja, condições de produção específicas surgidas como universais e eternas acabam por reger a interpretação, proporcionando um sentido único e verdadeiro. A relação do sujeito com a língua e a história faz com que apareça uma ideologia, dando então um significado, que interpela os indivíduos em sujeitos e coloca os sentidos que foram recebidos e produzidos claramente.

A AD não vê o sujeito como fonte do dizer, por ser envolvido pela ideologia, sem perceber, através da ilusão de que exerce a sua própria vontade livremente. Ela considera que a apropriação das formas de linguagem é social, constitutiva e participa da ilusão do sujeito.

As palavras mudam de sentido conforme o pensamento e forma daqueles que as utilizam. Segundo Pêcheux, “o sentido de uma palavra, expressão, proposição não existe em si mesmo (isto é, em sua relação transparente com a literariedade do significante), mas é determinado pelas posições ideológicas colocadas em jogo no processo sócio-histórico em que palavras, expressões, proposições são produzidas (isto é, reproduzidas)” (1988, p. 238).

Os sentidos dependem das relações compostas pelas FDs e não são predeterminados por propriedades da língua. Para a AD há determinações históricas do sentido, pois ele não está fixado, mas também não pode ser qualquer um. Para o analista de discurso a história liga-se a prática e não ao tempo em si. “Ela se organiza tendo como parâmetro as relações de poder e de sentidos, e não a cronologia: não é o tempo cronológico que organiza a história, mas a relação com o poder (a política)” (ORLANDI, 1990, p. 35). Há uma grande relação do discurso com a história, pois o discurso é histórico na medida em que é produzido, projetado para o futuro, criando influências, podendo retomar o passado, atuando sobre a linguagem e funcionando no plano ideológico.

Ao questionar as relações entre as ciências humanas, sociais e a história, Paul Henry (1994) coloca que a história não pode ser reduzida a um acúmulo de fatos individuais, que ela não carrega consigo sentidos já pré-estabelecidos, ela se relaciona com a linguagem e está sempre em processo. Na AD é através da história que o objeto discursivo ocupa o seu lugar constituindo determinados sentidos, e isso não quer dizer que haverá uma estabilização de significado, pois como já foi dito, a história está sempre em processo, abrindo espaço para contradições de sentido conforme o momento, a circunstância. Como destaca Henry, “não há ‘fato’ ou ‘evento’ histórico que não faça sentido, que não peça interpretação (...) É nisso que consiste para nós a história, nesse fazer sentido, mesmo que possamos divergir sobre esse sentido em cada caso” (1994, p. 51-52).

1.1 Interdiscurso e ironia

Conforme colocado anteriormente, Pêcheux não separa categoricamente estrutura e acontecimento, relacionando a linguagem a sua exterioridade, ou seja, o interdiscurso. Ele define este como memória discursiva, o já-dito que torna possível todo o dizer. De acordo com este conceito, as pessoas são filiadas a um saber discursivo que não se aprende, mas que produz seus efeitos por intermédio da ideologia e do inconsciente. Segundo Orlandi “o interdiscurso é articulado ao complexo de formações ideológicas representadas no discurso pelas formações discursivas: algo significa antes, em outro lugar e independentemente. As formações discursivas, por sua vez, são aquilo que o sujeito pode e deve dizer em situação dada em uma conjuntura dada. O dizer está ligado às suas condições de produção. Há um vínculo constitutivo ligando o dizer com a sua exterioridade” (2005, p.11).

Toda a formação discursiva depende do interdiscurso, pois é nele que se constituem os sentidos e, para que as palavras tenham sentido é preciso que elas façam sentido também. “O

interdiscurso consiste em um processo de reconfiguração incessante no qual uma formação discursiva é conduzida [...] a incorporar elementos preconstruídos produzidos no exterior dela própria; a produzir sua redefinição e seu retorno, a suscitar igualmente a lembrança de seus próprios elementos, a organizar a sua repetição, mas também a provocar eventualmente seu apagamento, o esquecimento ou mesmo a denegação” (COURTINE; MARANDI apud BRANDÃO, 1994, p. 74).

As FDs podem ser vistas como regionalizações do interdiscurso, configurações específicas dos discursos em suas relações. O interdiscurso disponibiliza dizeres, determinando, pelo já-dito, aquilo que constitui uma FD em relação a outra. Dizer que a palavra significa em relação a outras, é afirmar essa articulação de FDs dominadas pelo interdiscurso em sua objetividade material contraditória.

A ironia pode ser observada como um processo discursivo podendo ser observada em diferentes manifestações de linguagem. Beth Brait afirma que

O produtor de ironia encontra formas de chamar a atenção do enunciatário para o discurso, e através desse procedimento, contar com sua adesão. Sem isso a ironia não se realiza. O conteúdo, portanto, estará subjetivamente assinalado por valores atribuídos pelo enunciador, mas apresentados de forma a exigir a participação do enunciatário.(1996, p. 129)

É possível perceber a relação existente entre o já-dito e o que está se dizendo ao observar o interdiscurso. Com isso, pode-se dizer que o interdiscurso coloca em relação dois elementos discursivos: o pré-construído e o intradiscurso. O primeiro “corresponde ao “sempre-já-aí” da interpelação ideológica que fornece-impõe a “realidade” e seu “sentido” sob a forma da universalidade” (PÊCHEUX, 1997, p. 164). O segundo é “o funcionamento do discurso com relação a si mesmo (o que eu digo agora, com relação ao que eu disse antes e ao que eu direi depois; portanto, o conjunto dos fenômenos de “co-referência” que garante aquilo que se pode chamar o “fio do discurso”, enquanto discurso do sujeito)” (p. 166).

O discurso irônico desencadeia um jogo entre o que o enunciado diz e o que o enunciador quer dizer, contando com o envolvimento do enunciatário ou leitor. Ainda nesse enfoque BRAIT (1996, p. 129-130), acredita que

O processo irônico fundamenta-se na lógica dos contrários na tensão entre o literal e o figurado e numa relação muito especial entre o enunciador e seu objeto de ironia, e entre o enunciador e o enunciatário. A ironia requer de seu produtor uma familiaridade muito grande com os elementos a serem ironizados, o que de imediato torna isomorfa a cisão constitutiva do seu sujeito, do seu produtor. Por outro lado, também o enunciatário espelha a cisão, na medida em que capta a sinalização emitida pelo discurso e, através dela, aciona sua competência discursiva, ou como parceiro de um ponto de vista do enunciador.

Desse modo, pode-se dizer que a natureza da ironia é a ambiguidade, por possuir vários sentidos e que o interdiscurso é todo o conjunto de formulações feitas e já esquecidas que determinam o que dizemos. Para que as palavras tenham sentido é preciso que elas já façam sentido. O sujeito ao falar se filia a redes de sentidos, mas não aprende como fazer isso, o faz determinado pela relação com a língua e a história, pela experiência simbólica e de mundo, através da ideologia.

2 Análise da tira



Nesta tira, Mafalda escuta seus pais combinando levá-la a um teatro infantil, porém todas as características explicitadas indicam (para Mafalda) que não se trata de um teatro, sim um congresso. O interdiscurso das tiras disponibilizou dizeres, determinando, pelo já-dito, aquilo que constitui uma Formação Discursiva (FD) em relação à outra.

Como lugar enunciativo/posições do sujeito¹, temos inicialmente os pais de Mafalda e posteriormente ela. O lugar enunciativo de criança torna possível fazer projeções de conduta, como a ingenuidade e a inocência. Entretanto, o que vimos nas tiras possibilita subverter o imaginário relativo a uma criança, as características, posturas de uma criança são invertidas, ou seja, sua FD é carregada de ideologia com um forte cunho irônico.

O pai de Mafalda conta para sua esposa que comprou ingressos para irem a um teatro infantil e ela fica muito feliz. Mafalda, ao entrar em casa, escuta silenciosamente tudo o que seus pais falam a respeito do espetáculo infantil: “Yo creo que a Mafalda le va a gustar. Son todos buenos actores, y dicen que el espectáculo es muy divertido”. Como aponta Brait (1996), a ironia é o “distanciamento entre o que é dito e o que o enunciador pretende que seja entendido: a expectativa da existência de um leitor capaz de captar a ambiguidade propositalmente contraditória desse discurso”.

¹ O lugar enunciativo é social e esse lugar pode comportar posições do sujeito que se ligam a FDs diferenciadas.

Imaginando que a menina fosse gostar do convite seu pai exclama: “¡ Eh, Mafalda!;Adiviná adónde te vamos a llevar!”. A expressão do pai, as imagens componentes da tira, nos mostra a tamanha expectativa em que estava para levar sua filha ao teatro, expectativa esta que acaba quando Mafalda lhe responde: “Ya oí: al Congreso”. Apesar de termos uma FD pequena, a mensagem que ela nos traz nos revela uma Formação Ideológica (FI) e irônica muito grande, pois com poucas palavras a menina foi extremamente clara, uma ironia que “destrói” seus pais, mas que também a deixa um tanto frustrada por ter que manifestar esta dura realidade. A determinação do sentido com que as palavras e expressões são reproduzidas ocorre por posições ideológicas no processo sócio-histórico em que estão em jogo, dependendo também das condições de produção de determinada situação discursiva. De acordo com Maingueneau, a ironia é um fenômeno sutil, passível de análises divergentes e cuja extensão é difícil de circunscrever (1989, p. 99)

No nível do intradiscurso temos as palavras: “fantástico” e “espectáculo” que, no início, aparentemente adjetivam o “teatro infantil”, mas que implicitamente caracterizam o “congresso”, constituindo então o fio do discurso. É da essência da ironia suscitar a ambiguidade, e frequentemente a interpretação não consegue resolvê-la.

Considerações finais

Buscando analisar o funcionamento discursivo da tira em quadrinhos da “Mafalda”, do cartunista Quino, fez-se uma investigação que permitiu verificar a presença de ironia no discurso ideológico implícito na fala dos personagens nesse espaço discursivo. Para isso, foram seguidos princípios fundamentais da Análise de Discurso, como a interdiscursividade, o contexto sócio-histórico e as condições de produção.

O interdiscurso, conforme se tentou demonstrar, remete a algo já-dito. Nele, o processo discursivo fundamenta-se sempre em um discurso prévio que, para ter sentido, precisa estar inserido em uma FD. Para se compreender como o interdiscurso é representado nas tiras, o foco é centrado nas posições-sujeito dos personagens da tira analisada. Na observação de tais posições, constatou-se que toda e qualquer formação discursiva produzida, tem filiação a redes de sentido, sem que o sujeito a perceba, estabelecendo-se a partir dos saberes constituintes da memória discursiva.

Portanto, neste trabalho, a ironia no discurso ideológico de “Mafalda” dá-se, então, pela inversão de papéis. A análise mostrou que a interpretação dos sentidos, para Mafalda, não segue o padrão de uma criança de sua idade, mantendo os de sua FD, os de uma menina

atenta e consciente dos problemas do mundo. A AD nos desperta para as diversas vozes que podem ser desveladas em um texto e para as enunciações que são criadas, mostrando como a ironia é um processo discursivo, podendo ser um grande instrumento de crítica política e social, mas que só se estabelece como tal se puder contar com o interlocutor.

RESUMEN: El discurso irónico de carácter ideológico está presente en el habla de las personas sin que ellas lo perciban y funciona de acuerdo con el proceso socio-histórico en que están insertadas, determinando el sentido con que las palabras y expresiones son reproducidas, pues el lenguaje es considerado como un sistema capaz de ambigüedad. Ese discurso se encuentra en los comics de “Mafalda”, publicadas en la obra “Toda Mafalda” del humorista gráfico argentino Quino, de los cuales uno fue analizado. En este trabajo, la búsqueda fue la de identificar la ironía como estrategia de lenguaje a través de los presupuestos teóricos del Análisis del Discurso, de línea francesa.

Palabras-clave: Ironía. Ideología. Discurso. Sujeto discursivo.

Referências

BRAIT, Beth. *Ironia em perspectiva polifônica*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1996.

BRANDÃO, Helena H. Nagamine. *Introdução à análise do discurso*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2004. 2. v.

CIRNE, Moacy da Costa. *Para ler os quadrinhos: da narrativa cinematográfica à narrativa quadrinizada*. Petrópolis: Vozes, 1975.

HENRY, Paul. A história não existe? In: ORLANDI, Eni (Org.). *Gestos de leitura: da história no discurso*. Campinas, SP: UNICAMP, p. 29-53, 1994.

LUYTEN, Sonia M. Bibe et al. *História em Quadrinhos: leitura crítica*. São Paulo: Edições Paulinas, 1985.

MALDIDIÉ, Denise. *A inquietação do discurso*. Re (ler) Michel Pêcheux hoje. Campinas, SP: Pontes, 2003.

MARCONI, Marina de Andrade; LAKATOS, Eva Maria. *Fundamentos de metodologia científica*. 5. ed São Paulo, SP: Atlas, 2003.

MARCONI, Marina de Andrade; LAKATOS, Eva Maria. *Metodologia do trabalho científico: procedimentos básicos, pesquisa bibliográfica, projeto e relatório, publicações e trabalhos científicos*. 7. ed. São Paulo, Atlas, 2007

MAZIÈRE, Francine. *A análise do discurso: história e práticas*. São Paulo: Parábola Editorial, 2007.

ORLANDI, Eni Pulcinelli. *Discurso e leitura*. São Paulo: Cortez; Campinas, SP: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1988.

_____. *Terra à vista! Discurso do confronto: velho e novo mundo*. São Paulo: Cortez, Campinas: Ed. da Universidade Estadual de Campinas, 1990.

_____. *Análise de Discurso: princípios e procedimentos*. Campinas: Pontes, 2000.

PÊCHEUX, Michel. *O discurso: estrutura ou acontecimento*. Trad.: Eni P. Orlandi. Campinas: Pontes, 1997. Edição original: 1983.

_____. *Por uma análise automática do discurso: Uma Introdução à Obra de Michel Pêcheux*. F. Gadet e T. Hak (Orgs.). 3 ed. Campinas, SP: UNICAMP, 1997.

QUINO. *Toda Mafalda*. 22. ed. Buenos Aires, Argentina: Ediciones de la Flor, p. 68-135, 2008.

QUINO. Disponível em: <<http://www.quino.com.ar/>>. Acesso em: 10 abr. 2011.

QUINO. Disponível em: <<http://www.clubcultura.com/clubhumor/mafalda/index/nacimiento.htm>>. Acesso em: 10 abr. 2011.

Artes cênicas e hipermídia na contemporaneidade: algumas considerações

Leonardo Amorim Roat*

Resumo: O presente artigo apresenta algumas considerações ligadas as artes cênicas na contemporaneidade; especificamente seus novos produtos estéticos originados a partir da incorporação da hipermídia e as perspectivas de (re)significação de seus elementos constituintes. Pois, a construção destes novos anseios artísticos, por parte de seus criadores e público, passam a ser resultado da diluição de fronteiras, de uma desterritorialização, de uma atual e emergente hibridização de diversos aspectos do conhecimento humano, entre eles destacam-se o meio e a linguagem digital conectados às artes cênicas, que num processo inédito de cruzamento entre as respectivas linguagens caracterizam a constante busca da comunicação na ampliação do telos humano através das artes. Busca-se também a compreensão das possíveis rupturas pragmáticas através de um olhar atento a revolução gerada pela cultura digital no campo das artes ancorada em um processo retroalimentar entre sujeito e contexto pós-modernos. Assim, toma-se como exemplo a recente montagem de *Romeu e Julieta*, do dramaturgo inglês William Shakespeare, pela conceituada cia. britânica de teatro Royal Shakespeare Company através da mídia/ferramenta Twitter como uma das possibilidades dessa complexa cena das artes cênicas na pós-modernidade.

Palavras-chave: Artes cênicas. Hipermídia. Contemporaneidade. *Romeu e Julieta*. Desterritorialização.

Artes cênicas e hipermídia na pós-modernidade: considerações iniciais

Pensar como o uso das novas mídias e tecnologias digitais no campo das artes cênicas contemporânea pode vir a possibilitar (re)significações em seus elementos constituintes e sua linguagem é o objetivo do presente estudo. A maioria das questões que são evocadas aqui surgem provenientes das reflexões e ações sócio-comunicativas utilizadas atualmente. Afinal, as práticas tecnológicas adotadas no processo comunicacional contemporâneo estão proporcionando uma transformação no modo de relacionamento em sociedade, de realização individual de tarefas diárias, de expressão, de troca informações, de posicionamento frente ao mundo em assuntos e meios de qualquer natureza, e entre outras tantas questões, estão alterando, por vezes substancialmente, o modo como criamos e fruimos arte.

A compreensão da arte para a realização deste estudo, ou pelo menos sua tentativa, passa necessariamente pelo estudo da linguagem, a partir da noção de cultura semiótica apresentada por Geertz (1989), onde a cultura aparece como um conjunto de sistemas entrelaçados de signos interpretáveis. Segundo Geertz:

[...] o homem é uma animal amarrado a teias de significados que ele mesmo teceu, assumo a cultura como sendo essas teias e a sua análise; portanto, não como uma ciência experimental em busca de leis, mas como uma ciência interpretativa, à procura do significado. (1989, p. 15).

* Bacharel em Artes Cênicas- Interpretação/Direção Teatral – UFSM. Aluno do Curso de Mestrado em Ciências da Linguagem- UNISUL.

A partir deste olhar, que suscita uma percepção simbólico-semiótica¹, toda a expressão artística pode ser considerada uma interação entre obra, artista e interpretante. Como nos diz Azevedo (et al.):

Os signos que compõem uma obra de arte são expressos pela interação entre a subjetividade da artista(emissão), o meio pelo qual ele dispõe para materializar sua obra (transmissão) E, à luz da teoria dos signos de Peirce, consideramos que o signo artístico como qualquer outro só adquire realmente sentido de arte quando exposto a um interpretante ou um interagente capaz de dinamizar a obra de arte (recepção). Desta forma, o processo artístico é um complexo inter-relacional, uma permutação sónica entre múltiplos elementos integrados a um campo dialógico em constante movimento, onde a cooperação e conflito originam uma linguagem estética que comunica uma ética inerente a cada cultura e a cada época, mas que está presente em todas as manifestações criativas. (2008).

Assim, pode-se refletir como as novas tecnologias digitais, tanto para produção quanto exibição/compartilhamento, empregadas atualmente no uso da arte implicam em diferenciados regimes de representação, produção e subjetivação, manifestam o entrecruzamento arte-tecnologia como possibilidade expoente de (re)significação dos elementos constituintes das artes cênicas como linguagem “consolidada”. Como nos apresenta Cohen:

A criação de novas arenas de representação com a entrada, onipresente, do duplo virtual das redes telemáticas (WEB-internet), amplifica o espectro da performance e da investigação cênica com novas circuitações, a navegação de presenças e consciências na rede e a criação de interescrituras e textos colaborativos. Com uma imersão em novos paradigmas de simulação e conectividade, em detrimento da representação, a nova cena das redes, dos lofts, dos espaços conectados, desconstrói os axiomas da linguagem do teatro: atuante, texto, público – ao vivo, num único espaço, instaurando o campo do Pós-Teatro. (2003, p. 99).

Mas para percorrer o caminho em busca de algumas possíveis respostas para esta hipótese de (re)significação deve-se ir de encontro, mesmo que brevemente, aos experimentos iniciais desse entrecruzamento. O artista de teatro, crítico e cineasta Michael Rush em seu livro “Novas mídias na arte contemporânea” (2006) nos apresenta alguns pontos presentes nos últimos cinquenta anos da arte contemporânea e como a integração entre as novas tecnologias, surgidas em cada período, e as artes, iam sendo incorporadas, recombinavam-se e acabavam por transformar radicalmente parte do cenário artístico e seus meios de produção.

¹ A Semiótica, ou Teoria Geral dos Signos, proposta por Charles S. Peirce, é ampla e complexa, envolvendo lógica matemática e simbólica, e concentra-se na definição de *signo* e na distinção entre os diversos tipos de signo. Peirce, que entende o signo como “algo que, para alguém, equivale a alguma coisa, sob algum aspecto ou capacidade”, divide os signos em três espécies principais: o *ícone*, que constitui um tipo de signo em que o significado e o significante apresentam uma semelhança de fato; o *índice* é um signo que não se assemelha ao objeto significado, mas indica-o casualmente; e o *símbolo*, que opera segundo uma contigüidade instituída, ou seja, depende da adoção de uma regra de uso. Para maiores informações, consultar em: PEIRCE, Charles S. Semiótica. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 1977.

Essa visão historicista apresentada por Rush, possibilita entre outras coisas, reforçar o entendimento que, o uso de tecnologias no mundo das artes, embora não seja bem visto algumas vezes pelos seus próprios criadores, sempre esteve presente em seu processo evolutivo ao longo do tempo, por artistas questionadores e contestadores de formas de expressão, conteúdo e sua conexão com o público fruidor de suas obras. Entre os momentos apresentados no livro, o papel decisivo e influente de Marcel Duchamp ao extrapolar a noção de limite no mundo das artes é destacado como um dos momentos fundamentais para o surgimento de novo experimentos:

A percepção em relação a Marcel Duchamp é, basicamente, a percepção à arte do final do século XX, tão profunda foi sua influência. Ele extrapolou qualquer noção limitante de arte e, com objetos prontos (rodas, pás, cabides que escolheu para exibir como arte) forçou a pergunta: “o que é arte?” até seu nível mais profundo. Duchamp produziu uma obra prodigiosa, que vai da pintura ao uso de diversos materiais [...] A radical mudança de ênfase de Duchamp, de objeto para conceito, permitiu a introdução de vários métodos em um empreendimento artístico redefinido. Sua importância para o presente estuo baseia-se não apenas no que ele fez, mas no que permitiu e suscitou na arte. O tipo de pensamento que ele encorajou fez com que investigações em diversos meios de expressão e formas artísticas parecessem naturais, quase previsíveis. (2006, p. 14-15).

Além da contribuição de Duchamp para quebras de paradigmas no mundo das artes, outros artistas no final dos anos 50 também contribuíram para que a diluição de fronteiras e novos pensamentos emergissem. Entre eles destacam-se as contribuições em instalações e inovadores conceitos na criação de suas obras do grupo Fluxus e as obras do músico John Cage e seu experimentalismo. Mas é fato que as performances multimídias dos anos 60 romperam definitivamente o experimentalismo para além da tela, e exposições de artes plásticas e trouxeram uma nova complexidade e autenticidade na mistura entre as mais distintas formas artísticas, como a dança e a música recombinadas com tecnologias como o vídeo, processos computacionais e softwares desenvolvidos especialmente para apresentações artísticas. A ampla colaboração entre artistas agora estendia-se a engenheiros das mais distintas áreas e compunha através das artes plásticas e visuais, integradas ao experimentalismo musical de Cage e a coreografias vanguardistas de Merce Cunningham, as bases das artes performáticas influentes nas artes visuais atuais (em campos como happenings e performances), em todas as suas mais inovadoras formas; e torna visível a ação de ascendência que exerce nesta nova possibilidade aberta na incorporação das cênicas com tecnologias digitais.

O que pretende-se evidenciar aqui é que as mudanças originadas pelo ambiente digital e seus dispositivos e aparelhos para produção, compartilhamento e armazenamento de

informações, sejam elas textos, sons, imagens, etc. estão influenciando fundamentalmente estruturas e formas rígidas de comunicação são uma continuidade de um processo constante de transmutação.

As transformações, proporcionadas pela hipermídia², obviamente atingiram todos os campos de nossa sociedade, mas nas artes, particularmente nas cênicas, o uso destes novos artefatos, mesmo que tardio se comparado às artes visuais ou à música em utilização, criação de possibilidades e aprimoramento de uso para produção de conteúdo artístico, já está proporcionando o surgimento de recentes produtos estéticos, os quais colocam em suspensão/colapso importantes elementos constituintes que a definiam como singular no mundo das artes. Em sua obra “Iniciação ao Teatro”, Magaldi apresenta o que considera como essencial:

[...] no teatro dramático são essenciais três elementos: o ator, o texto e o público. O fenômeno teatral não se processa sem a conjunção dessa tríade. É preciso que um ator interprete um texto para um público, ou, se quiser alterar a ordem, em função da raiz etimológica, o teatro existe quando o público vê e ouve ator interpretar um texto. Reduzindo-se o teatro à sua elementaridade, não são necessários mais que esses fatores. (1998, p. 8).

Porém, estes pesquisadores gostariam de atentar, e de certo modo acrescentar/evidenciar, mais dois elementos constituintes ao que Magaldi chamou de fenômeno teatral; eles ficam subtendidos durante o acontecimento cênico, mas estão sempre presentes e são fundamentalmente importantes e inseparáveis como princípios fundantes desta arte específica, conhecida também como arte do efêmero por muito artistas. Os elementos são: o tempo e o espaço.

Acredita-se necessário o destaque para tais pontos, ampliando deste modo a tríade essencial apresentada por Magaldi, para um quinteto essencial, pois este dois elementos talvez sejam os mais substancialmente transmutados nesse jogo da incorporação/inclusão das novas mídias e tecnologias digitais pelas práticas e fazeres teatrais. Deste modo o que passaria a ser considerado como elementos constituintes de um evento cênico seriam: artistas – texto – público – tempo – espaço.

Assim, para esta análise o que será observado e analisado como passível de (re)significação é: um grupo de artistas, que apresenta um texto qualquer, para um público em um evento ao vivo num único espaço. É sobre esse conjunto, sobre os elementos constituintes

² O termo hipermídia aqui é concebido como nos apresenta Gosciola (p. 15): “hipermídia - meio e a linguagem delimitado pelas tecnologias digitais(...)”.

das artes cênicas que as transformações/transmutações nesta era pós-moderna estão ocorrendo.

Uma reconfiguração dos elementos constituintes definitivamente traz consigo características que auxiliam a identificar tal processo de mutação. A não definição de nomenclatura, tanto para o novo fazer artístico em si, como para obras e seus criadores surge como primeira característica. Nesta pesquisa examinou-se que em palestras e workshops de debate sobre o tema, bem como em diversos artigos, livros e sites esta prática cênica ainda em desenvolvimento possui vários nomes, entre os mais recorrentes encontramos teatro digital, teatro virtual, teatralidade virtual e pós-teatro. Este fato isolado já aponta para a confirmação das sucessivas transformações que estão ocorrendo e direcionam para novos rumos artistas – texto – público – tempo – espaço; as constituintes fundantes da arte originária conhecida como teatro.

Entre os aspectos fundamentais das artes cênicas alterados pela interação arte-tecnologia, as noções espaço-temporais ganham destaque, pois estão tornando-se cada vez mais relativas para artistas e público, seja de forma consciente ou inconsciente, como um espelhamento das transformações das noções de mundo na contemporaneidade. Todavia o uso da tecnologia no mundo das artes cênicas convida não somente a (re)significação de conceitos como espaço-tempo em um evento teatral através de seu novo meio de expressão, mas também coloca em xeque a interação autor-obra-público suscitando, o que na maioria das vezes apresenta-se de modo passivo, a aparecer como uma interatividade exacerbada, sem hierarquia aparente, através das mais distintas formas de expressão e colaboração entre artistas e plateia em diversos momentos do espetáculo, explicitando deste modo novas características marcantes destes novos eventos cênicos, e transformando o processo de vivência do acontecimento em si como principal propulsor da experiência.

O público agora vive, interage, cria o espetáculo junto com os artistas nas mais variadas camadas de tempo e espaço e não fica mais apenas passivamente tirando suas conclusões de uma obra “fechada”, criada como objeto pronto para servir para conclusões óbvias.

Assim, apresenta-se neste estudo a percepção de mudança de perspectivas referente às noções dos elementos constituintes cênicos enquanto genes que compõem o DNA do espetáculo, e do processo e fazer artístico cênico, bem como a possibilidade de transmutação de linguagem da cena conhecida até os dias de hoje. Afinal os novos produtos gerados da integração da tecnologia e das formas teatrais definidas e acumuladas pela experiência de

séculos já existem para nossa fruição (além de muitas outras que surgirão brevemente após esta escrita, sendo perceptível a velocidade de desenvolvimento e utilização de tais produtos), e trazem um hibridismo típico de nosso tempo; e por conseguinte, compõem um novo fazer artístico e uma nova faceta na estética cênica contemporânea.

Atualmente os conhecimentos transbordam fronteiras; aliam-se e interagem de diversas maneiras, e em inúmeras vezes alheios a certas regras e dogmas que em nossos tempos, no mínimo soam antiquados. Pois os territórios cognitivos não conseguem mais estabelecerem-se como únicos e intransponíveis frente a outras fontes de conhecimento teórico e/ou prática em um embate pela verdade nesta era contemporânea. Ciência e arte misturam-se, como numa incontável experiência físico-química, e tentar controlar essas possibilidades de misturas é algo que desregula a lógica adotada atualmente nessa relação simbiótica entre a história cultural de nossa sociedade e a emergente cultura digital. Em seu livro *Modernidade Líquida* (2001), Baumann nos oferece uma excelente metáfora para como os conceitos e conhecimentos estão sendo mixados em nossa sociedade:

Os líquidos se movem facilmente. Eles fluem, escorrem, esvaem-se, respingam, transbordam, vazam, inundam, borrifam, pingam, são filtrados, destilados, diferentemente dos sólidos, não são facilmente contidos – contornam certos obstáculos, dissolvem outros e invadem ou inundam seu caminho. (2001, p. 8).

O livre trânsito dos conhecimentos, agora tido como objetos líquidos, de toda e qualquer natureza entre si, acarretam infinitas possibilidades de variações teórico-práticas. Assim, por exemplo, no passado o entrecruzamento de gêneros antes considerados estáticos - “sólidos”- e, portanto, quase isolados, como a engenharia computacional e a dramaturgia provavelmente não suscitaria em nada, vista a distância aparente entre as distintas áreas. Com esta miscelânea pode-se emergir possibilidades inovadoras tanto de mídias, como formas, efeitos de cena ou escrita, bem como recursos artísticos práticos, na criação de elementos para execução de determinada criação dramaturgicamente, viabilizando sua utilização em suas respectivas áreas através de computadores ou em combinações sem prévio conceito de *medium* definido.

Montechio e Capuleto via microblog

Um exemplo prático destas misturas entre conhecimentos, onde o desaparecimento de fronteiras começa a dar sinais de fluência líquida dentro do universo das artes cênicas foi a remontagem de Romeu e Julieta por uma das mais célebres companhias de teatro do mundo, a

Royal Shakespeare Company, da Grã Bretanha, internacionalmente conhecida pelas tradicionais montagens da obra de Wiliam Shakespeare.

As montagens desta companhia são reconhecidas pela alta qualidade de interpretação dos atores, direção correta e firme, apuros técnicos e fidelidade no referente ao em número de atos, personagens, figurinos, maquiagens, texto na íntegra, etc. Contudo, esta tradicional companhia decidiu inovar e remontou, acredita-se, o mais famoso texto do bardo inglês através da mídia twitter.³

Durante o período de 12 de abril de 2010 até 12 de maio de 2010 esta obra secular do dramaturgo britânico foi reescrita/reencenada utilizando unicamente esta ferramenta de comunicação social, altamente difundida na internet, em todas as suas possibilidades. Nesta remontagem seus personagens foram transportados para nossa época; sendo assim, Julieta e Romeu seriam jovens do século XXI, conectados na internet, estando no mesmo tempo presente que os seus “espectadores”, e não mais seriam dois adolescentes do século XVI.

Seguindo a lógica de uso do twitter para a nova construção dramatúrgica, seis dos principais personagens da peça eram avatares de suas pessoas “reais” (visto que eram atores de carne e o osso interpretando um personagem através de recurso midiático) no mundo digital, exatamente como qualquer pessoa que possua conta nesta rede social o é ao fazer uso da ferramenta. No twitter eles relatavam seus afazeres diários, davam suas opiniões, faziam perguntas exatamente como fazem os milhões de usuários do microblog. Os usuários desta mídia podiam seguir/acompanhar o que os personagens contavam seu dia-a-dia; assim como podiam seguir outras celebridades da música do mundo real e seus acontecimentos ordinários. Podiam, se desejassem conforme permite o twitter, conversar, deixar algum comentário, responder alguma pergunta ou colocar opinião sobre qualquer assunto postado por qualquer um dos personagens em sua conta pessoal na página do site. Isto poderia ocorrer somente entre atores, só entre público ou na interação de ambos.

Como cada personagem possuía agora seu espaço para relato, os espectadores podiam, pela primeira vez, acompanhar o que acontecia durante as vinte e quatro horas na vida de diversos personagens através de sua escrita. Viam além da coxia do teatro, os seguiam para dentro do texto, numa imersão antes impossível de se imaginar; estava além de tudo o que já havia sido proposto. Agora quem “assistia” o espetáculo invadia as casas e ambientes dos personagens através de fotos, sons e vídeos, via seus desejos, seus objetos de consumo,

³ Sobre o Twitter (twitter.com): Rede social e serviço de microblogging utilizando mensagens instantâneas, SMS ou de uma interface web. Site oficial: <www.twitter.com>. Disponível em: <http://www.alexa.com/siteinfo/twitter.com>. Acesso em: 20 mar. 2011.

presentes recebidos e passava a ter a possibilidade de perceber outras nuances sobre suas vidas e sentimentos. Esse acompanhamento seguia por caminhos que transcendem em muito os relatos das ações escritas e propostas pelo dramaturgo, pois acompanhava-se as ações dos personagens/avatars em tudo o que faziam.

Estes pesquisadores acreditam que a escolha da obra Romeu e Julieta por parte da Royal Shakespeare Company deve-se ao fato da história destes enamorados ser amplamente conhecida, fato que auxilia o público ao (re)assistir a obra em formato inédito, perceber sutis indicações para os momentos chaves do desenrolar cênico já conhecidos de grande parte da audiência.

Exemplo disso foi quando Julieta postou em seu microblog e no youtube⁴ um vídeo onde mostrava parte de seu quarto e nele podia-se ver além de um retrato de sua mãe e objetos pessoais, uma luminária no formato de rosas sob a cama. Esta peça da decoração, por seu formato peculiar, evoca de maneira sutil e delicada as famosas falas entre os enamorados no ato II, cena II⁵ para a audiência já familiarizada com todo o desenrolar da obra. Mesmo esperando pelas cenas que já conhecemos, esta nova possibilidade dramática rende surpresas; assim capta e mantém nossa atenção para a continuidade dos fatos.

Julieta, agora sob o avatar @julietcap16, (avatar seriam os correspondentes virtuais que cada pessoa (ator e público) criam e utilizam no mundo digital em seus mais variados ambientes e aplicações como extensões do mundo real) – poderia, se assim quisesse, tirar sua dúvida em relação a qual vestido usar na festa que iria participar a noite. O público poderia através de fotos na internet ajudá-la na escolha do vestido e, por conseguinte, passa a saber que através de sua opinião, está colaborando em um dos momentos decisivos da história. A heroína estaria solicitando a ajuda dos internautas para a escolha do vestido que

⁴ YouTube (www.youtube.com): O mais popular dos sites de compartilhamento de vídeo, o YouTube oferece upload ilimitado de clipes de vídeo de câmeras, celulares e filmadoras. Disponível em: <http://www.usatoday.com/tech/news/techinnovations/2005-11-21-video-websites_x.htm>. Acesso em: 25 set. 2010.

⁵ Trecho extraído da obra Romeu e Julieta de Wiliam Shakespeare. Disponível em: <http://www.culturabrasil.pro.br/romeuejulieta/romeu_e_julieta.htm >. JULIETA — Romeu, Romeu! Ah! por que és tu Romeu? Renega o pai, despoja-te do nome; ou então, se não quiseres, jura ao menos que amor me tens, porque uma Capuleto deixarei de ser logo. ROMEU (à parte) — Continuo ouvindo-a mais um pouco, ou lhe respondo? JULIETA — Meu inimigo é apenas o teu nome. Continuaras sendo o que és, se acaso Montecchio tu não fosses. Que é Montecchio? Não será mão, nem pé, nem braço ou rosto, nem parte alguma que pertença ao corpo. Sê outro nome. Que há num simples nome? O que chamamos rosa, sob uma outra designação teria igual perfume. Assim Romeu, se não tivesse o nome de Romeu, conservara a tão preciosa perfeição que dele é sem esse título. Romeu, risca teu nome, e, em troca dele, que não é parte alguma de ti mesmo, fica comigo inteira. ROMEU — Sim, aceito tua palavra. Dá-me o nome apenas de amor, que ficarei rebatizado. De agora em diante não serei Romeu.

iria usar na festa onde irá conhecer Romeu, onde eles seriam interator e não mais apenas espectador.

Esta ação proposta pela personagem, para receber a opinião de seus seguidores de qualquer parte do planeta em sua página pessoal no twitter na escolha do vestido a ser usado na festa; passa a permitir, mesmo que timidamente, a participação do público na escrita da obra, auxiliando, em mais uma forma, para a ampliação da imaginação deste em um dos momentos decisivos e lúdico da narrativa. Afinal, sabe-se que entre tantas outras coisas, o vestido auxiliou de alguma maneira para que Romeu apaixonasse-se por ela. O público participante ao colaborar nesta escolha, pode imaginar suas ações no decorrer da festa dentro de um figurino escolhido por ele e não somente pelo figurinista. A audiência como integrante da narrativa também saberia que colaborou para o ocorrido ser bem sucedido (o instante de enamoramento entre Romeu e Julieta), no exato momento em que o herói, também através de seu avatar @romeo_mo, comenta em sua página pessoal estar apaixonado por uma garota que usara um lindo vestido na festa onde foi.

Ao ser (re)contada desta maneira no ano de 2010; a obra escrita entre 1591 e 1595 surge como um exemplo concreto de um nova possibilidade de nova dramaturgia cênica, onde a mistura de novas mídias e tecnologias digitais faz-se presente. Esta releitura/remontagem através de um suporte inteiramente novo, atualiza a discussão sobre a diluição de fronteiras entre real e virtual. Afinal, é clara a percepção de que os mundos reais e virtuais alimentam-se mutuamente de fontes e referências, servem-se de tudo o que estiver disponível e for necessário para o desenvolvimento desta nova forma narrativa existente só neste tempo histórico híbrido.

Pode-se aqui pela ocasião e exemplo proposto, já pode-se realizar uma prévia da análise dos elementos cênicos constituintes e suas possibilidades de (re)significação através da incorporação da hipermídia na obra Romeu e Julieta realizada através da mídia twitter pela Royal Shakespeare Company. Colocando cada elemento do quinteto essencial dos constituintes das artes cênicas (artistas-texto-público-tempo-espço) em foco isolado neste caso em particular, percebe-se imediatamente pontos de interação e transmutação devido ao contato com componentes da tecnologia digital.

Os artistas, agora, assumem-se em duas frentes, uma pessoal “real” (o ator e o personagem encontram-se em um mundo físico) e seu avatar (sua representação está no mundo digital), e assim podem encontrar-se tanto fisicamente como virtualmente com seus espectadores, se assim desejarem. No instante em que estes atores/personagens passaram a

dominar estes mecanismos digitais de comunicação social, de uso diário de tantas pessoas no mundo atual, a sua performance passa a conceber o que acontece no mundo real integrada a interpretação no mundo virtual, gerando um duplo nunca antes realizado em um acontecimento cênico shakespeariano. Os atores podiam improvisar (para relacionarem/contracenarem com outros atores não somente através de suas falas/twittes (previamente adaptadas, ou não, de momentos do texto shakespeariano), mas também através de registros gravados ou suporte online ao vivo, via improvisações apresentadas em fotos, música e vídeo. As respostas em tempo real, ou não, para perguntas que eles improvisam e/ou não constavam no texto original podiam ser respondidas também pelos mesmos e diversos suportes empregados nesta encenação inovadora.

O texto, outro elemento constituinte das cênicas, é ampliado para além das falas escritas pelo dramaturgo, pois seguia-se os personagens por caminhos antes impossíveis, forçando a sua reinvenção constante pelos atores que agora também passam a atuar como dramaturgos. Ele sofre alterações contínuas, seja nas simples adaptações improvisadas de momentos que não existem na obra original (pois agora são apresentadas quase que integralmente as vinte e quatro horas de cada personagem); seja pela nova forma de proferi-lo usando uma linguagem do século XXI, mesmo que em alguns posts respeite-se as palavras originais da dramaturgia shakespeareana. E também deve-se atentar para a contribuição de comentários do público, agora incorporado ao texto originais escritos. Esses diálogos entre atores e público, tornam-se catalisadores de novos diálogos entre os próprios atores, por vezes, obrigados criarem novas falas e situações para, ao mesmo tempo em que respondem ao público direcionam com habilidade a manutenção da linha condutora da história original.

O público pode pela primeira vez acompanhar a história de Shakespeare de seis pontos de vista simultaneamente, através de diferenciadas mídias digitais reunidas através de uma única ferramenta e de alguma forma interagir com eles, sugerindo algo, comentando algum fato ocorrido, alertando ou gerando mais conflitos na dramaturgia conhecida. Assim, o público através do suporte escolhido para a representação passa a interagir constantemente com o espetáculo se assim desejar.

O tempo de encontro entre artistas e público passa a ser dilatado, não se restringindo a um único instante; pode acontecer tanto ao vivo como não, aparecendo sob a forma de registro; tanto na página do twitter de determinado personagem, quanto em seu canal de vídeos do youtube. Assim, o encontro não fica mais reduzido ao único momento em que estes dois grupos estariam em um único período temporal. O elemento tempo recebe agora

influências das ferramentas digitais comunicacionais de nossos dias que auxiliam a o diálogo e o compartilhamento de informações, em tempo real ou gravado. As informações e registros de encenação trafegam através de suportes ágeis de armazenamento e compartilhamento de som, texto e imagem e permitem a dilatação do tempo da execução de um espetáculo médio de duas horas para uma apresentação que acontece em um mês.

O espaço físico nesta montagem em questão foi o ciberespaço, independente de atores encontrarem-se entre si em local físico para “interpretar”/“twitter”, pois isto não ocorria entre eles e o público. O encontro só acontecia mediado por dispositivos moveis ou fixos conectados à internet, assim o ciberespaço foi o local onde a cena aconteceu. Público e artistas não se encontraram em um ambiente real onde suas presenças físicas interagiam; e sim num ambiente virtual, onde a conexão de redes telemáticas através da internet uniu suas presenças no compartilhamento de informações e trocas em comum durante o período da encenação. A presença tanto de público quanto de atores foi, neste caso, por meio de seus avatares no twitter e a criação dramaturgica, interpretações, contracenações só forma realizadas através da utilização das ferramentas digitais. Assim através do compartilhamento de informações, bits, é que se constituiu em conjunto o espaço de representação.

Participar da existência do evento cênico em si e do encontro entre artistas e público como descrito acima, em todas as suas alternativas apontam para novas possibilidades artísticas e outras formas de produção. E elenco e plateia comungam da cena, independente de suas localizações geográficas nesta encenação cênica, e isso é um das possibilidades que afirmam como inovadora esta ação para o futuro cênico contemporâneo.

Esta representação de Romeu e Julieta de Shakespeare através da mídia twitter serve de exemplo e amostragem prática do surgimento de novas poéticas e anseios estéticos por partes de artistas e público já familiarizados, em grande parte, com este mundo híbrido na troca de informações e experiências. Porém, de forma alguma deseja-se fazer apologia a tecnologia, sobrepujando a criatividade humana em expressar-se em qualquer mídia ou suporte. Bem como, caracterizar que o desenvolvimento de qualquer evento cênico com interações tecnológicas não é superior ou inferior a um evento cênico sem a utilização de artefatos digitais, eles são apenas formas diferentes expressão.

Porém, a discussão sobre agentes responsáveis pela existência de uma possível hibridização estética das artes cênicas com meios digitais, reconfigurando sua constituição central e orgânica faz-se pertinente, principalmente em razão da existência de produtos estéticos com características especificamente ubíquas entre elementos hipermidiáticos e

elementos cênicos. Uma das principais questões levantadas por artistas e público, quando discute-se sobre possibilidades de (re)significações em elementos cênicos constituintes, provém da questão presença entre estes dois grupos diante de si em um ato cênico e a incerta possibilidade de ocorrência da mesma em meios digitais.

Pode-se tomar como primeiro enlace para caminhar em direção a uma possível elucidação sobre este debate da existência ou não da presença e troca de informações em ambiente virtual (o ato um ser humano estar diante do outro de alguma forma em algum espaço) nos meios de comunicação digital utilizados em larga escala atualmente, o presença virtual em instrumentos digitais como MSN, SKYPE, GOOGLETALK, ou jogos multi-player online. Nas ferramentas comunicacionais citadas parece estar superado, ou talvez nem seja questionado, por boa parte da população mundial pelo uso comum e ordinário destas ferramentas a possível falta de presença entre emissor e receptor de qualquer mensagem via meio digital. Pois tornou-se amplamente aceita a visão dominante sobre a existência da presença entre interlocutores em ambientes virtuais; onde quando alguém conversa por texto, som ou imagem com outro ser humano localizado geograficamente até em outro hemisfério do planeta em tempo real pela imediata troca de experiências e informações sob a forma digital 0-1. Não existe mais oposição/dúvida sobre o fato de que estes interlocutores estiveram presentes diante de si durante o evento ocorrido, bem como existência de uma efetiva e bem sucedida troca de informações ou de comunicação estabelecida similar ao que chamamos de presencial.

Na encenação de Romeu e Julieta através da mídia twitter e no debate sobre a existência da presença cênica em espetáculos contaminados pelas tecnologias digitais, nota-se uma propensão aparente ao “nascimento” de mais uma forma de expressão, em todas as suas, ainda inimaginadas, possibilidades, fato que pode ser considerado brilhante, instigante e assustador. E o considerável envolvimento das artes cênicas com as novas mídias e tecnologias digitais traz algo de novo e inusitado, tanto pela criatividade de seus experimentos, quanto pela proliferação de novos produtos.

Este “nascimento” parece assumir a natureza híbrida de nossos tempos, sensível através das várias interações e conexões humano-digitais presentes em nosso cotidiano, e encontra-se em estado de plena expansão. A interação destes meios digitais em nossos hábitos de comunicação já é clara e manifesta, e sua imersão no campo das artes como extensão de suas possibilidades práticas, filosóficas e estéticas amplia não somente os recursos técnicos a disposição dos artistas e público, mas traz consigo novamente, pontos de complexidade para

reflexão de suas ações e possíveis desdobramentos em vários aspectos da vida humana, especialmente a linguagem.

Estas interações, arte e tecnologias digitais na contemporaneidade, podem estar levando ao limite as fronteiras do quinteto essencial das artes cênicas, artistas – texto – público - ao vivo - no mesmo espaço físico; deste modo seus produtos e suas práticas ficam sujeitos a situarem-se como modelos repletos de características pós-modernas. E a impossibilidade de nomeação, talvez seja uma das características mais marcantes para esta linguagem em pleno desenvolvimento.

Deste modo, a percepção de perspectivas de (re)significação de elementos constituintes das artes cênicas, mais que fruto da característica da própria arte em incorporar o novo em sua gênese; constitui-se síntese expressiva dos mecanismos presentes na sociedade atual, em sua construção de saberes e lugares. Sujeito e contexto produzem através de diálogo constante a essência formadora de uma arte de fronteiras líquidas. Suas mais variadas e distintas manifestações, sob a forma de novos espetáculos cênicos, servem como metáforas que num jogo constante de aproximações e afastamentos, provocam condições de um questionamento sobre a possível quebra revolucionária de paradigmas parciais ou totais desta arte, expressos pelas possíveis modificações em seus elementos constituintes.

Ainda acometida e impossibilitada de nomeação; esta modificação nas artes cênicas abre ao homem a posição de ser ao mesmo tempo, artista e público, emissor e receptor na feitura artesanal e maquínica dessa nova cena contemporânea onde emergem novas conexões e o processo contínuo de estar no limiar, de *work in progress*, torna-se um imperativo. Mas uma ressalva faz-se inevitável; esta conjectura de remixibilidade e imprevisibilidade nos elementos constituintes das cênicas, objeto de análise desta dissertação, só poderia acontecer neste determinado período histórico atual; onde através de avanços tecnológicos da hipermídia, como a internet e outras conquistas instrumentais eletrônicas e digitais da cultura contemporânea, o indivíduo pode diluir ainda mais barreiras, tão definitivas como tempo e espaço em seu processo de troca e comunicação.

Referências

AZEVEDO, Isabel; OLIVEIRA, Rosa maria; LARDOSA, Fernando. Arte e ciência, um novo olhar na Arte contemporânea. *Acta do 5 congresso da Associação Portuguesa de Ciências da Comunicação*. Braga, 2007.

BAUMAN, Zigmunt. *Modernidade Líquida*. Rio de Janeiro. Editora Jorge Zahar, 2001.

COHEN, Renato. Pós-teatro: Performance, tecnologias e novas arenas de representação. In: _____. *Teoria Digital – 10 anos do File*. São Paulo; Imprensa Oficial, 2010, p. 327-333.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

GOSCIOLA, Viscente. *Roteiro para novas mídias: do cinema às mídias interativas*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2003.

HALL, Stuart. *A Identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro. Editora DP&A, 2006.

JAMESON, Frederic. *A virada cultural: reflexões sobre o pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

MAGALDI, Sabato. *Iniciação ao teatro*. São Paulo. Editora Ática, 1985.

RUSH, Michael. *Novas mídias na arte contemporânea*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

SANTAELLA, Lúcia. *Linguagens líquidas na era da mobilidade*. São Paulo. Editora Papirus, 2007.

Janelas virtuais condensam páginas reais

Luana Aparecida Vargas*
Maria de Lourdes Bernartt**

Resumo: O tempo corre leva o homem, modela a evolução: uma constante transformação. E assim, constrói-se o século XXI, com o peso dos XX séculos passados, e a esperança de melhorar, no agora, os séculos que virão pela frente. Na contemporaneidade, as informações nos chegam de todos os lados, a tecnologia ultrapassa limites antes não imaginados, com tudo se transformando em descartável e a internet influenciando os nossos passos, perguntamo-nos: *a literatura também será reciclável?* Afinal, estamos vivenciando uma era onde o conhecimento está tão perto de nós, como jamais estivera antes. A internet está se tornando a casa inteira do conhecimento. Em face do exposto, o objeto de estudo deste trabalho é: *A literatura nas mídias sociais (blogs)*. Para isso, a pesquisa consistiu em uma investigação teórica, bem como de campo exploratória. No teórico, estudou-se: como *acontece a interação: blogs-livros, livros-blogs*. E na pesquisa exploratória fez-se um levantamento sobre blogs literários, observando se há interesse do autor do blog em incentivar o leitor para a leitura fora do âmbito da internet, ou se estamos construindo uma nova forma, mais rápida, de se conceber a literatura. Assim, o trabalho apontou que, se a literatura está adquirindo nova face neste século, é fato que se moldará sem perder as raízes nas grandes obras com seus clássicos autores, e que mesmo a internet trazendo inúmeras informações de forma rápida, a essência literária permanece nos mais diversos textos, influenciando, mesmo que indiretamente, o leitor a expandir a sua leitura.

Palavras-chave: Literatura. Blogs. Internet.

Introdução

O presente artigo foi produzido a partir da reflexão dos textos encontrados nos blogs, e tem por objetivo refletir sobre o papel dos *blogs literários* na construção de uma nova literatura no século XXI, uma vez que a internet vem propiciando um espaço cada vez mais amplo para a dissipação de conhecimento no nosso meio, torna-se necessário a discussão dos novos parâmetros literários. Para isso, desenvolveu-se um estudo teórico e uma pesquisa exploratória, buscando, a partir do *blog O Tempo é Outro*¹, outros *blogs*, que possuem como característica uma ligação à literatura. Nestes blogs, foi possível analisar as vertentes que a literatura vem construindo nesse novo século, com as mídias sociais. Assim, este trabalho apresenta uma breve abordagem da construção literária através do tempo, refletindo e ao mesmo tempo questionando o seu papel no nosso meio, abordando as transformações provocadas pela internet.

Um olhar sobre a Literatura no tempo

* Acadêmica 1.º Período do Curso de Licenciatura em Letras Português – Inglês, da Universidade Tecnológica Federal do Paraná, *campus* Pato Branco – PR.

** Docente do Curso de Licenciatura em Letras Português-Inglês. Docente do Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento regional da UTFPR *campus* Pato Branco. Doutorado em Educação (UNICAMP).

¹ Disponível em: <<http://www.otempoeoutro.blogspot.com/>>.

O homem constrói seu tempo e é construído por ele, torna sua evolução constante e constrói transformação. Transformação dialética que revela o homem e seu meio com o tempo, através do tempo. Transformação que é provocada pelas relações que o homem constrói com seu meio, e, que acabam por estabelecer novas relações que resultam em novas transformações. Podemos comparar essas relações e transformações, com fósforos que estão prestes a acender e, por menor tempo que permaneçam acessos, permitem que outros fósforos também se acendam, para que a partir do pequeno queimar desses fósforos, uma grande fogueira possa ser acesa. Tal fogueira pode ser acesa e crescer, na medida em que os pequenos fósforos encontram combustíveis que excitam o crescimento da fogueira. Então, quando a fogueira torna-se grandiosa e exuberante, carregando consigo toda a energia dos pequenos fósforos, e, refletindo a vontade do queimar dos fósforos em todo o esplendor do fogo, ela passa a aquecer a pele daqueles que a contemplam de perto. Da mesma forma que encanta os olhos daqueles que abstraem do fogo a essência das faíscas dos pequenos fósforos. Embora, certas vezes, acabemos por não perceber a essência presente nas faíscas, não deixamos de nos encantar com o brilho que o fogo produz. Porém, a pele que se aquece com o calor do fogo e os olhos que se encantam com a essência das faíscas que iniciaram o fogo, podem então, originar novas faíscas para a construção de novas fogueiras. Assim são as marcas do homem na história: pequenos fatos agindo como alicerces na construção de grandes fatos. Faíscas incentivando o resplandecer das fogueiras. Pois, mesmo que, certas vezes, não percebamos as faíscas que iniciaram a fogueira, elas estão presentes em todo o calor que o fogo transparece.

Assim também é a literatura: transformando-se através dos tempos, moldando-se com o homem e sua evolução. Construindo com as faíscas das palavras, uma grande fogueira que revela o homem no tempo. Afinal, a literatura carrega consigo o encanto que mostra o homem com suas múltiplas faces. Ela consegue transparecer a grandiosidade dos fatos nas mais simples palavras. Como consegue também, transformar fatos simples, nos mais grandiosos, com o leve dançar das palavras, que acabam por refletir a essência do ser, no estar – no papel.

A literatura consegue capturar a essência do ser no real, e transportá-la para a ficção, sem perder as raízes na compreensão da realidade, cuja finalidade é a de melhorá-la. A literatura faz uso da imaginação para refletir e compreender o homem no seu meio junto com o tempo.

Desse modo, o homem começa o fogo literário com as pequenas faíscas que expressam os seus sentimentos. Por exemplo, com o lirismo, consegue transportar as

subjetividade dos sentimentos individuais, para as palavras, com lindas sonoridades. Então, partindo da reflexão dos próprios sentimentos, o homem vai percebendo os sentimentos presente nos fatos que acontecem a sua volta. Começa, então, a transformar os sentimentos desses fatos em uma das mais magníficas expressões artísticas: a literatura.

A literatura permitiu não apenas que o homem expressasse seus sentimentos com uma linguagem artisticamente elaborada, como também permitiu que o homem relatasse os sentimentos decorrentes a sua volta. Assim, transcrevendo como ele se sentia, como se sentiam os outros e os meios que formavam a vida humana, o homem pode então projetar no papel não só suas próprias vontades, como também as vontades que observava nos homens a sua volta. Com a literatura, o homem pôde satisfazer todas as vontades não superadas na vivência com o meio. O homem pôde satisfazer suas vontades fixando-as no papel.

Quando o homem fixa no papel as palavras que expressam o caráter de um determinado tempo, ele permite que a fogueira literária não se apague. Da mesma forma que torna determinado tempo eterno. Pois, quando o homem fixa as palavras no papel, por mais leves que tais páginas literárias possam parecer, elas carregam consigo o peso das mãos que, de uma forma ou de outra, conseguiram viver e transparecer o enlevo extremamente singular que somente o homem possui. Fazendo assim, com que as páginas literárias sejam de suma importância na compreensão do homem em suas relações. Afinal, mesmo que as páginas acabem por não aquecer os sentimentos humanos através da leitura, acabam aquecendo a pele com o calor do papel. Revelando no calor do fogo literário, o próprio calor do homem. Por que a literatura armazena no papel, de forma especificamente singular a história do homem no tempo.

Entretanto, estamos vivenciando um século que carrega o peso dos XX séculos passados, e espera melhorar no agora, os séculos que virão pela frente. Este século, onde o calor do papel parece estar rumando para a Era do Gelo, onde as faíscas doces das páginas brancas que aguçam a imaginação, estão sendo substituídas pelas faíscas das páginas brancas que não podemos amassar, mas que produzem calor tão igual quanto as páginas embutidas nas capas de couro. Afinal, o homem acaba revelando sua essência nas faíscas, mesmo quando o fogo é virtual.

Neste século, na contemporaneidade, as informações nos chegam de todos os lados, a fumaça do fogo literário também pode ser vista por todos os lados. Pois, a tecnologia vem crescendo cada vez mais e ultrapassando limites jamais imaginados. Com a internet, estamos vivenciando um século, onde o conhecimento está tão perto de nós como jamais estivera

anteriormente na história. É como se pudéssemos tocar com nossas próprias mãos as faíscas que acenderam os fósforos nas construções das fogueiras. A internet não está sendo apenas a janela do conhecimento, como está se tornando a casa inteira do conhecimento.

A Construção dos Blogs e a Literatura

É em meados da última década do século XX, que a internet acelera os seus passos e começa a se estruturar. Ocupando cada vez mais, um papel fundamental na vida do homem. E, entre meio a sua estruturação, surgem os *blogs*.

O termo *blog* é uma derivação do termo *weblog*, que era usado para designar um ‘diário virtual’ contido em determinados sites. Evoluiu, de forma que saiu da especificidade dos sites, e tornou-se ele mesmo, seu próprio elemento para formar uma página na internet. Com isso, os *blogs* foram se moldando conforme a necessidade dos usuários que buscavam, de certa forma, uma ‘liberdade de expressão’ que somente a internet possui. Essa liberdade que os *blogs* transparecem, é um dos principais motivos que levam cada vez mais a sua expansão nas mídias sociais².

Dessa forma, a literatura estendeu-se dos livros para a internet com os *blogs literários*. Permitindo que o fogo literário permaneça aceso. Pois, os *blogs literários* carregam consigo, nas páginas virtuais, os mesmos encantos que a literatura possui nas páginas de papel. Os *blogs literários* permitem que a literatura chegue de forma rápida e prática para o leitor. Por isso, é necessário estabelecer um vínculo entre os *blogs literários* e os livros. Um vínculo que existe de forma concreta, pois, os *blogs literários* incentivam mesmo que indiretamente o leitor, a buscar também fora da internet meios de expandir a sua leitura. Com isso, o fogo literário não se perderá no tempo.

Contudo, este mesmo século, que permite uma aproximação muito ampla com o conhecimento, que permite que o fogo literário se dissipe de forma rápida e prática, é o mesmo século que está aproximando a palavra conhecimento da palavra descartável. As construções do homem estão se tornando cada vez mais descartáveis. A internet nos proporciona um espaço amplo e livre para a construção de ideias, que, dia-a-dia, se não são ‘atualizadas’ acabam por se tornar descartáveis para aqueles que absorvem informação.

A construção literária na internet possui uma grande importância para a literatura deste século. Afinal, a literatura tem por característica usar da utopia para refletir a realidade. Nada mais propício para reflexão da realidade, do que algo que contém praticamente todo o reflexo

² Termo usado para designar meios sociais que possuem como característica a participação – do ouvinte, leitor.

dos nossos dias: a internet. Nela encontramos praticamente todas as formas de expressões das criações humanas. Por isso, ela está se tornando uma ferramenta primordial na formação de opinião no nosso meio. Com isso, a ideia que se tem de literatura, estende-se da forma clássica para uma “nova” forma literária, com textos mais curtos e com linguagem um tanto quanto fácil. Isso atrai um leitor que procura voracidade com rapidez na busca pelo conhecimento. A internet então, permite que muitos fósforos literários se acendam. Além dela acompanhar a evolução tecnológica do homem, também resgata para o ‘novo’, tornando ainda mais viva as raízes das grandes obras literárias e os seus clássicos autores. Agindo assim, não perde a essência literária que foi construída através dos tempos, mas aprimora essa essência.

Também, na medida em que a internet amplia nosso olhar sobre a literatura, faz-nos questionar qual é a visão que temos hoje sobre a literatura. Pois, mesmo que a literatura apresentada nos *blogs literários* carregue consigo a essência da literatura clássica, é fato que está encaixando-se nos moldes deste século. É fato que está se transformando. E essa transformação produz efeitos demasiados para a literatura. Afinal, a internet transparece a ideia de praticidade descartável. Ou seja, é muito fácil ocorrer ao leitor, a ideia de que os conteúdos expressos nos *blogs literários*, não tenham o mesmo valor dos textos publicados nos livros. A internet transmite o conceito de desvalorização do não palpável, já que possui uma quantidade relevante de *blogs literários*; o fato de que qualquer pessoa pode publicar textos, ajuda a se dissipar a desvalorização dos *blogs literários*; a quantidade faz a qualidade perder um pouco o foco.

É preciso então, perceber que as páginas virtuais são tão reais quanto as páginas de um livro. Que a literatura contida na internet, por meio dos *blogs literários*, está assumindo uma grande importância em comparação com os livros. Que a literatura virtual tem valor e encanto como os livros. Que a literatura virtual não é isolada da literatura contida nos livros, mas sim, é uma extensão.

Podemos perceber em *blogs*, como por exemplo o já citado, O Tempo é Outro, e também nos blogs, Ambiestria³ e Incubadora Literária⁴, entre outros, que a literatura está presente nos mais diversos meios. Que o fogo literário passeia pelas mais diversas áreas: encontramos historiadores produzindo literatura, advogados produzindo literatura. Enfim, a literatura virtual está presente nas mais diversas áreas atuantes do homem. O que comprova

³ Disponível em: <<http://ambiestria.wordpress.com/>>.

⁴ Disponível: <<http://www.incubadoraliteraria.com.br/>>.

que a arte literária continua fascinando o ser humano, e espalhando faíscas que mantêm o fogo literário aceso, mesmo numa época onde existam tantos meios, longe das palavras, para se aquecer.

Considerações Finais

A partir deste trabalho podemos avançar um passo na compreensão das transformações literárias decorrentes deste século, através das observações e reflexões acerca da forma com que a literatura é concebida nos dias atuais, e pela forma com que se expande nas mídias sociais, usando a internet a seu favor.

Dessa forma, podemos perceber que, embora a literatura esteja fixa nos moldes permanentes dos livros, ela também assume um caráter tanto concreto, como flexível revelado pelos blogs. Permitindo assim, que a fogueira literária continue acesa.

Conclui-se então, que a literatura está encaixando-se nos moldes rápidos deste século. Porém, continua produzindo as mais diversas obras sem perder a verdadeira essência literária. Permitindo assim, que o leitor dos textos expressos nas mídias sociais, não somente contente-se com a leitura na internet, mas que busque também nos livros a expansão da sua leitura, para que também, possa produzir e expressar-se através da internet.

Abstract: Time runs and leads man, models evolution: a constant transformation. And so, we build the twenty-first century, with the weight of the twentieth centuries gone by, and the hope of improving, now in the centuries to come ahead. In contemporary times, with information reaching us from everywhere, technology going beyond boundaries never previously imagined, with everything becoming disposable and the Internet influencing our steps, we wonder: will literature also be recyclable? After all, we are experiencing an era where knowledge is so close to us as never been before. The Internet is becoming the whole house of knowledge. Before all of that, the object of this paper is: The literature in social media (blogs). For this, the work consisted of a theoretical research and field exploration. In theory, it was studied about the interaction that happens between blogs-books, books-blogs. And in the exploratory research was done a survey of literary blogs, noticing if there is the blog author's interest in encouraging the reader to read outside the internet, or if a new and faster way of conceiving literature is being built. Therefore, this work has pointed out that, if literature is acquiring a new face in this century, it is a fact that it will be built without losing its roots with renowned and classical authors and works. It has also shown that even with this pouring out of fast accessible knowledge internet brings, the literary essence remains on many texts, influencing, though not directly, the reader to expand his reading.

Referências

LYOTARD, Jean François. *A Condição Pós Moderna*. 1979

MAYFIELD, Antony. *What is Social Media*. Versão 1.4. Disponível em: <<http://www.icrossing.co.uk/>>. Acesso em: 7 dez. 2008.

PRIMO, Alex Fernando Teixeira. *Pesquisa sobre conteúdo e interações nos blogs em Português*. Parte 1. Disponível em: <<http://www.interney.net/blogs/alexprimo/2008/12/09/>>.

SCHAFF, Adam. *A Sociedade Informática*. São Paulo: Brasiliense, 1995.

LENDO.ORG. Disponível em: <<http://www.lendo.org/200-blogs-literarios/>>.

Programa de leitura bolsa amarela: cidadania e formação de leitores

Márcia de Souza*
Alâna Capitaneo*

Resumo: Este artigo apresentará a forma de organização, objetivos, metodologia e resultados do Programa de Leitura Bolsa Amarela: cidadania e formação de leitores, a sua relevância para o contexto da extensão universitária, tendo como princípio a formação humana e social da comunidade envolvida, 350 alunos da educação básica dos anos iniciais da Escola Municipal Santa Terezinha - Xaxim/SC, professores, acadêmicos e familiares. As atividades decorrem do trabalho com a Literatura Infantil contemporânea, a qual oferece uma concepção de leitor, de texto, aberto a múltiplas leituras, questionamentos, reflexões e, assim, torna-se forte aliada à formação de leitores, que deve ser assinalada pela vivência de leituras significativas, pela troca de experiências, pela criação e, sobretudo, pela escrita de textos produzidos nas diferentes representações que as linguagens podem assumir. As atividades são interdisciplinares, buscam a interação com os processos de aprendizagem, cultura local, vida cotidiana e comunidade.

Palavras-chave: Leitura. Literatura. Inclusão. Extensão universitária.

Os livros são os mais silenciosos e constantes amigos; os mais acessíveis e sábios conselheiros; e os mais pacientes professores. (Charles W. Elliot)
A leitura é uma fonte inesgotável de prazer, mas por incrível que pareça, a quase totalidade, não sente esta sede. (Carlos Drummond de Andrade)
Pesquisar é questionar, é relacionar teoria e prática num movimento de busca da competência e da inovação. (Maria Fani Sheibel)

A organização do programa de leitura

O programa de leitura Bolsa Amarela¹ organiza-se enquanto projeto de extensão, é coordenado pela professora Márcia de Souza, está vinculado à Área de Ciências Humanas e Jurídicas da Unochapecó e conta com a participação de quatro bolsistas², três acadêmicas do curso de Letras e uma acadêmica do curso de Matemática, área que se inseriu no projeto em julho de 2010, com o projeto de extensão LUDOTECA³, observando-se a efetivação de um dos objetivos do trabalho com a leitura em suas diferentes linguagens.

As ações são resultado de uma parceria da Unochapecó com a Secretaria de Educação e Cultura do Município de Xaxim/SC, atendendo aos propósitos do Plano de Desenvolvimento Institucional, quanto à necessidade de implementar projetos permanentes de

* Mestre em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina, professora e coordenadora do projeto na Unochapecó.

** Acadêmica do Curso de Letras da Unochapecó e bolsista de extensão.

¹ O nome Bolsa Amarela surgiu a partir de um trabalho desenvolvido com a obra de Lygia Bojunga Nunes, como escolha das crianças para identificar a sala de realização das atividades. É um dos mais premiados e populares livros infanto-juvenis brasileiros. Neste livro a autora conta a inteligente e divertida história de Raquel, uma menina que presta muita atenção a tudo que passa a seu redor e busca a realização de seus sonhos.

² Alâna Capitaneo, Rosana Janete Gonçalves, Jéssica Coutinho e Jéssica Brancalione.

³ O projeto LUDOTECA é coordenado pelas professoras Cláudia Maria Grando e Rosemari Ferrari Andreis, está vinculado à Área de Ciências Exatas e ambientais da Unochapecó.

extensão nos locais de abrangência da Unochapecó e atender à demanda colocada pelo município, ações de incentivo à leitura nas escolas, considerando-se os resultados obtidos, em 2008, nos exames do Sistema de Avaliação da Educação Básica, Ministério da Educação (MEC).

O projeto teve início em abril de 2009. É realizado todas as quartas-feiras nos períodos matutino e vespertino, atendendo de modo permanente 350 alunos da educação básica dos anos iniciais da Escola Municipal Santa Terezinha⁴, Xaxim, a qual disponibilizou uma sala específica para as atividades. Nesse espaço montou-se um ambiente propício para receber as crianças, com muito colorido, mas com muitos livros. Hoje, contamos com acervo de aproximadamente 500 obras, tendo-se a expectativa de, no mínimo, 600 até o final deste ano.

As crianças envolvidas no programa de leitura integram famílias em situação de vulnerabilidade social⁵ e econômica, apresentam índices de precarização das condições de trabalho, com baixas remunerações salariais, na sua maioria participantes dos programas assistências do governo federal. De acordo com informações do Projeto Político Pedagógico da escola:

A maioria dos pais trabalha como cortadores de erva, diaristas, carregamento de frango, bóias-frias, operários, serventes de pedreiros, donas de casa, entre outros, além disso, muitos estão desempregados, e, alguns ainda, recebem auxílio saúde e são aposentados. "[...] Alguns alunos trabalham para o sustento familiar, seja no corte da erva, carregamento de frangos, como coletores de papelão, na colheita, quase sempre no período noturno, o que acarreta em dificuldades para a aprendizagem, bem como muitos fazem uso de substâncias químicas lícitas e ilícitas. (Projeto Político Pedagógico)

Em 2011, treze turmas com média de 25 alunos, do primeiro ao quinto ano, participam do programa de leitura, as quais são organizadas por meio de calendário sugerido pela direção da escola. A partir do cronograma, preparam-se as atividades, seleção de obras, temas a serem trabalhados, faz-se o planejamento para todas as turmas. A cada quarta-feira, atendem-se quatro turmas, e a média para o retorno da mesma equipe na sala de leitura do Bolsa Amarela é de trinta dias. A cada encontro uma nova obra, nova história, novas leituras, brincadeiras, jogos, com diversas produções.

É necessário destacar que os professores, responsáveis pelas turmas, acompanham as atividades. A experiência, na sala de leitura, faz com que os profissionais continuem algumas

⁴ Tendo em vista algumas especificidades, a Escola Municipal Santa Terezinha foi escolhida pela Secretaria de Educação e Cultura para o desenvolvimento do projeto.

⁵ O termo vulnerabilidade descreve melhor a realidade dos mercados de trabalho e da sociedade dos países latino americanos, conseguindo apreender o dinamismo do processo de desigualdade de forma mais ampla. (Garcia, 2006).

atividades em sala de aula. As histórias prosseguem em outro contexto, agora no espaço formal, havendo com isto, a partir da leitura, um avanço na construção do conhecimento interdisciplinar.

As atividades de leitura, potencializadas no projeto, visam produções humanas e sociais à medida que incentivam a formação de leitores na região de Chapecó, geram subsídios técnicos e científicos para o desenvolvimento de políticas públicas de incentivo à leitura, e estimulam a constituição de novos programas. Deste modo, desenvolvem-se ações afirmativas que minimizam a exclusão social, proporcionando acesso a bens culturais.

A literatura nos anos iniciais

“Um livro de Literatura Infantil é, antes de mais nada, uma obra literária. Nem se deveria consentir que as crianças frequentassem obras insignificantes, para não perderem tempo e prejudicarem seu gosto” (MEIRELES, 1984).

A contação de histórias é utilizada como estratégia, como ferramenta de apoio, para a implementação de uma política de incentivo à leitura e de produção literária. Todas as atividades são planejadas com a coordenação do projeto e contam com a colaboração dos professores da escola, tendo como princípio a leitura e a produção de conhecimentos para as crianças, professores e acadêmicos envolvidos. Por meio da atividade específica de leitura “hora da leitura” - mecanismo previsto na Lei Federal nº 10.753, de 31 de outubro de 2003 –, estimula-se a leitura, com atividades que apresentam novas formas de observação e manuseio do livro, discussões, interpretações, oficinas de produção de textos em diferentes linguagens, recreações e brincadeiras.

A literatura, e em especial a infantil, tem uma tarefa fundamental a cumprir nesta sociedade em transformação: a de servir como agente de formação, seja no espontâneo convívio leitor/livro, seja no diálogo leitor/texto estimulado pela escola.
(Nelly Novaes Coelho)

As atividades levam em consideração os princípios da metodologia participativa. Por meio da literatura torna-se possível a relação do conhecimento científico com a realidade social das crianças, estimulando-as à participação, à intervenção e à produção de conhecimentos em sala de aula e, fora dela, em comunidade. Por outro lado, é possível relacionar ensino, pesquisa e extensão, uma vez que o projeto é resultado de pesquisa acadêmica e também se efetiva como uma possibilidade de formação aos acadêmicos que dialogam com os conteúdos teóricos trabalhados na aula universitária, nos diferentes componentes curriculares.

A literatura contemporânea oferece uma nova concepção de leitor, de texto, aberto a múltiplas leituras, questionamentos, reflexões, tornando-se aliada à formação de leitores, que deve ser assinalada pela vivência de leituras significativas, pela troca de experiências, pela criação de atividades que desenvolvam diferentes linguagens e, sobretudo, pela escrita de textos produzidos nas diferentes representações que as linguagens podem assumir. Nessa diversidade de experiências surgem alternativas variadas para a formulação e reformulação de um programa de leitura, que não aceita, portanto, modelo ou proposta única para a dinamização do ato de ler e de ser leitor.

[...] os livros que têm resistido ao tempo, seja na Literatura Infantil, seja na Literatura Geral [...] os que possuem uma essência de verdade capaz de satisfazer à inquietação humana, por mais que os séculos passem. São também os que possuem qualidades de estilo irresistíveis cativando o leitor da primeira à última página, ainda quando nada lhe transmita de urgente ou essencial. (MEIRELES, 1984, p. 117).

A leitura e a escrita perpassam todas as áreas do conhecimento, tornando-se o instrumento metodológico para o desenvolvimento de todas as ações pedagógicas. Desse modo, o programa Bolsa Amarela promove a reflexão e a discussão sobre leitura e escrita, atuando em diferentes frentes: formação de leitores; formação continuada do professor; dinamização da leitura e da escrita; interação com novas tecnologias de apoio à formação de leitores; articulação com as políticas públicas de incentivo à leitura, bem como a articulação com o projeto de extensão LUDOTECA - Atividades lúdicas para aprendizagem em matemática.

A inserção das ações do projeto LUDOTECA ocorreu no mês de julho de 2010, mas havia, desde o início das discussões dos objetivos do projeto, a intenção de envolver outros projetos de extensão para que se pudesse considerar a leitura em um contexto de interação com as diferentes linguagens. O trabalho de articulação da matemática com a literatura é feito no sentido de desmistificar a ideia construída nas escolas de que a criança que gosta de leitura e de literatura não gosta de matemática, mas, pelo contrário, são áreas que desafiam a capacidade de abstração das crianças. Assim, as atividades promovem a interdisciplinaridade, buscando a articulação entre os processos de aprendizagem, a cultura local e a vida cotidiana, além da integração com a comunidade.

Destaques de algumas obras trabalhadas

Os Três Porquinhos, história tradicional do folclore inglês, coletada pelo estudioso folclorista Joseph Jacobs, é um conto de fadas cujos personagens são exclusivamente animais. As primeiras edições do conto datam do século XVIII, porém, imagina-se que a história seja

mais antiga. O conto se tornou mais conhecido graças à versão em animação feita pela Disney, em 1933. É considerado um clássico da literatura para crianças e, pelas características da narrativa, possibilitou diferentes leituras e atividades: contação da história, leitura da obra com as crianças, pois todas tiveram acesso ao livro, reelaboração da história de acordo com a realidade das crianças, desenhos dos diferentes tipos de casas, trabalho com dobraduras.

Adivinha quanto eu te amo, Sam MacBratney. O texto deste livro celebra o amor entre pai e filho representados não por humanos, mas por dois coelhos, únicos personagens da história. O fio condutor do enredo é a tentativa dos animais de mensurar o tamanho do amor que um sente pelo outro. É o filho quem inicia o diálogo na hora de dormir, no momento em que o pai acomoda-o na cama.

O autor consegue dar uma nova roupagem a um tema bastante desgastado e quase sempre conflitante: as relações entre pai e filhos. Histórias de pais que abandonaram filhos na floresta ou os confiaram aos cuidados de madrastas ciumentas foram muito exploradas na literatura voltada para crianças, desde os contos de fada. No entanto, o autor consegue revigorar o tema ao abordar o amor na relação pai e filho, sem a presença da figura materna, que não só biologicamente, mas também por tradição mantém maior vínculo com os filhos em todas as culturas. O texto apoia-se em uma linguagem acessível à compreensão do leitor, sem abrir mão da qualidade literária. Com esta leitura foi possível discutir os diferentes tipos de amor, de afeto nas relações entre as pessoas.

Camilão, o comilão, Ana Maria Machado. Nesta história, Camilão é um porquinho esperto e guloso que passeia pelas páginas fazendo sua feira semanal. Só que o comilão não é muito chegado ao esforço físico, então pede alimentos a todos os bichos que encontra. Camilo tinha muitos amigos e, apesar de comilão, é solidário e divide o que tem. A partir desse enredo, da observação dos aspectos literários, pode-se também analisar as representações de número e conceitos de alimentação saudável.

João e Maria, título original: Hänsel und Gretel. Trata-se de um conto de fadas de tradição oral, coletado pelos irmãos Grimm. O texto relata a aventura dos irmãos João e Maria, filhos de um lenhador que, em conversa com a esposa, decide largar as crianças na floresta, porque a família não tem mais condições de mantê-los. A partir daí a história se desenvolve com grandes aventuras das crianças tentando encontrar o cominho devolta para casa.

A história foi contada a partir de fantoches. Foram confeccionados dedoches dos personagens João e Maria. Elaborou-se uma cruzadinha com elementos da história. Em

seguida, foi realizado um passeio pelo bairro, para trabalhar as direções e localizações. No caminho eram feitas brincadeiras com perguntas referentes ao passeio e à história “João e Maria”. As principais questões colocadas para essa atividade foram: trabalhar os personagens através dos dedóches e a escrita através da cruzadinha. O passeio pelo Bairro também foi feito para os alunos conhecerem os nomes das ruas, as direções, a localização dos principais pontos do bairro. Trabalhou-se com pontos referência, com distâncias. Os relatos eram elaborados por meio da oralidade e desenhos. Nesses relatos destacavam-se aspectos geométricos de posição e localização.

Jogo “Coleta Correta”. Os alunos foram divididos em grupos, conforme o número de pessoas estabelecido pelo jogo. No chão da sala desenhou-se uma trilha a ser percorrida, na qual os alunos eram as peças vivas do jogo. Os dados eram jogados pelos alunos e a cada lançamento feito havia uma caixa com perguntas referente à história e ao passeio, a cada acerto avançavam as casas, caso contrário era a vez do adversário. No passeio também foi trabalhado com o jogo vocabulário/termos ligados à localização: direita/esquerda; para cima/para baixo; dentro/fora; em frente/atrás; perto/longe. No papel, também foram trabalhadas atividades de caça-palavras e de percorrer um labirinto saindo de um ponto para chegar em outro determinado.

Os alunos tiveram a oportunidade de brincar e ao mesmo tempo aprender através do jogo “Coleta Correta”, que tem como objetivo trabalhar a coleta de lixo e a reciclagem. A intenção das atividades era mostrar a importância da reciclagem, da coleta de lixo e da separação correta do mesmo, trabalhando as cores correspondentes a cada tipo de lixo: amarelo: metal; orgânico: marrom; papel: azul; plástico: vermelho e vidro: verde.

As perspectivas do Bolsa Amarela na extensão universitária

Em 2010 o projeto priorizou o atendimento a Escola Municipal Santa Terezinha, mas considerando as demandas apresentadas, deve ampliar o atendimento para outras escolas de Xaxim e da região. Também está em andamento uma nova ação, decorrente do Bolsa Amarela, que atuará com as famílias. Tem-se a intenção de fortalecer o programa envolvendo as famílias do Bairro Santa Terezinha, local que abriga um *campus* da Unochapecó.

A avaliação prevê o acompanhamento da Secretaria de Educação e Cultura de Xaxim, da Diretoria de Extensão, dos profissionais envolvidos no projeto e da comunidade escolar.

Em 2010, em entrevista realizada pela TV Universitária a professora Lucélia Nardi dos Santos⁶, diretora da escola, fez a seguinte observação:

Nesse espaço onde as crianças freqüentam mensalmente, com profissionais dedicados especificamente ao trabalho da leitura, a gente já está vendo resultado, está vendo as crianças muito mais motivadas na questão da leitura, vindo até a Biblioteca da escola que antes era pouquíssimo utilizada, vindo em busca de novos livros, justamente por esse trabalho, por essa motivação que as crianças estão tendo lá na sala de leitura, onde se realiza o programa Bolsa Amarela: cidadania e formação de leitores.

A avaliação da direção menciona o fato de, na atualidade, a biblioteca ser um lugar de busca constante das crianças, o que não era percebido antes das atividades da Bolsa Amarela. Isto vem ao encontro das informações repassadas pelas professoras que observam um novo comportamento das crianças em sala de aula, e a espera ansiosa pelo momento de participar das atividades do projeto. Os professores que acompanham as atividades, sentem-se parte do projeto, sugerem melhorias e adequações, interagindo com as ações de leitura e produção.

O retorno do trabalho desenvolvido com as crianças da Escola Santa Terezinha pode ser avaliado à medida que a equipe de profissionais envolvidos percebe um novo comportamento das crianças diante dos livros e da leitura. Agora a leitura passou a fazer parte do cotidiano das crianças, há interesse em ler, tocar os livros, contar as histórias lidas ou ouvidas, reescrevê-las, desenhá-las. Chegar à sala de leitura para simplesmente ler. Os verdadeiros livros infantis são aqueles que “[...] na sombra de uma prateleira, uma criança livremente descobriu, pelo qual se encantou e, sem figuras, sem extravagâncias, esqueceu as horas, os companheiros, a merenda [...]” (MEIRELES, 1984, p. 31). E são essas as histórias que devem fazer parte da infância como forma de alimento para a imaginação.

O retorno dessas atividades para a universidade, no campo pedagógico, dá-se na indissociabilidade: ensino, pesquisa, extensão. Isto aliado aos princípios pedagógicos institucionais: o ensino, como socialização do conhecimento (aprendizado); A pesquisa, na produção do conhecimento (investigação); E a extensão, com a relevância política do conhecimento (Ética). Atividades de intervenção que visam produções humanas e sociais, no caso em questão, assegurando às crianças o pleno exercício do direito de acesso e uso do livro, cidadania também é formação de leitores.

Deve-se considerar que o desafio para a extensão, na atualidade, é a superação de olhares e práticas que a conceberam historicamente de modo assistencialista e ou mercadológico, devendo-se efetivar, junto ao ensino e a pesquisa, como função da

⁶ SANTOS, Lucélia Nardi. Entrevista concedida à TV Universitária. Chapecó, out. 2010.

universidade. Para além de prestar serviços às classes populares ou instituir-se como lugar de venda de serviços, a extensão deve ser o lócus de formação humana e social, observando-se ainda a relevância política e ética da sua realização, independentemente da área de conhecimento em que se desenvolve.

Articulada com a missão, visão e princípios das universidades, a extensão garante mudanças significativas na qualidade de vida da população, justamente por ser o meio que assegura a prática de ações com a comunidade interna e externa à universidade. Digam-se, ações com e não para a comunidade, o que implica pensar projetos sociais de extensão que considerem os desejos dessa comunidade e que estejam em sintonia com o ensino, a pesquisa, e com as orientações institucionais, coletivamente construídas.

Silva e Frantz destacam:

[...] pela extensão [...] a universidade torna-se presente na sociedade, onde ela aprende e ensina; uma rede estendida de produção de conhecimentos; um olhar da ciência para a sociedade e da sociedade sobre a ciência; é uma expressão acadêmica sobre a cultura, os sonhos, a cidadania do povo, o desenvolvimento das comunidades próximas. (SILVA, FRANTZ, 2002, p. 171).

Na área de letras e, neste caso, também da matemática, a extensão universitária, articulada aos objetivos das disciplinas, integra-se ao currículo dos cursos. Resultados de pesquisas são consolidados em projetos permanentes de extensão, articulados à teoria e à prática, ao mesmo tempo em que oferecem à comunidade acadêmica espaços de formação e de inserção profissional.

Abstract: This article aims to present a way of organization, objectives, methodology and the results of the Reading Program Bolsa Amarela: readers' citizenship and education, as well as its relevance to the context of the university extension, having as its principle the human and social education about the community involved, 350 students in the beginning years of the elementary school from Santa Terezinha municipal school – Xaxim/SC, teachers, academics and family. The activities are the result of the work with contemporary children's literature, which provides reader's and text's conceptions, opened to multiple readings, questions, reflections which become a powerful allied for readers' education, this should be notable for significant reading experience, for experience exchange, for creation and, especially, through the writing of texts produced in different representations that languages can assume. The activities are interdisciplinaries, seeking interaction with the learning processes, local culture, daily life and community.

Keywords: Reading. Literature. Inclusion. University Extension.

Referências

CHARTIER, Anne-Marie. *A importância da escola na formação do leitor*. Disponível em <http://www.redebrasil.tv.br/salto/entrevistas/am_chartier.htm>. Acesso em: abr. 2011.

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. *A formação da leitura no Brasil*. 3. ed. São Paulo: Ática, 2003.

SILVA, Enio Waldir da; FRANTZ Walter. *As funções sociais da universidade: o papel da extensão e a questão das comunitárias*. Ijuí: Ed. Unijuí, 2002.

MEIRELES, Cecília. *Problemas da Literatura Infantil*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

SANTOS, Lucélia Nardi. *Entrevista concedida à TV Universitária*. Chapecó, out. 2010.

UNOCHAPECÓ. *Plano de Desenvolvimento da Extensão*. Chapecó: Unochapecó, 2007.

O Parnasianismo revisitado em célebres canções da bossa nova

Márcio Júnior de Souza*

Resumo: este artigo presta-se a levantar e analisar as semelhanças entre a visão de mundo da lírica parnasiana e a bossa nova. Os preceitos do Parnasianismo que embasam tal aproximação são o ideal clássico da *ars gratia ars* – típico da *belle époque* franco-parnasiana e atualizado no esteticismo bossa-novista que se traduz na alienação socioeconômica e política da maioria de suas canções e em seu próprio teor metalinguístico – e o superficial artificialismo filosófico parnasiano que, na versão bossa-novista, desemboca em uma notória tendência ao *Kitsch*.

Palavras-chave: Parnasianismo. Bossa nova. *Ars gratia ars*. *Kitsch*.

Considerações iniciais

O presente artigo tem por objetivo apontar as semelhanças entre a visão de mundo da lírica parnasiana e alguns de seus temas mais recorrentes e o gênero musical de João Gilberto e companhia. Para tal, lançarei mão de alguns dos mais conhecidos poemas de nossos poetas parnasianos e das trinta principais composições bossa-novistas¹.

Apresentação da bossa nova

O movimento teve como marco inicial a gravação, pela Odeon, de dois compactos de duas músicas cada por parte de João Gilberto no ano de 1958: o primeiro trazia “Chega de saudade” e “Bim bom” e o segundo “Desafinado” e “Ho-bá-lá-lá”. Considerado um dos marcos de fundação da bossa nova, o LP “Chega de saudade” costuma provocar uma enorme confusão quanto à sua data de gravação, pois que muitos o tomam pelo anteriormente referido

* Graduado em Letras na Universidade Federal do Rio Grande do Sul e mestrando em Literatura Comparada na mesma instituição com o apoio da CAPES.

¹ É uma tarefa inglória estabelecer um *corpus* de análise representativo de um gênero musical variado como é o caso da bossa nova. Assim, optei por adotar a seleção das *trinta principais canções da bossa nova*, da jornalista Mariana Filgueiras, em matéria intitulada *Coroa enxuta*, da edição especial dos 50 anos do gênero da revista *Desvendando a História: Bossa nova*. Os títulos escolhidos por Filgueiras e nas quais me baseei aqui, ainda que não sejam todas comentadas diretamente, são: “A felicidade”, de Tom Jobim e Vinicius de Moraes; “Águas de março”, Tom Jobim; “Amazonas”, de João Donato e Lysias Ênio; “Balanço da zona sul”, de Tito Madi; “Batida diferente”, de Durval Ferreira e Maurício Einhorn; “Berimbau”, de Baden Powell e Vinicius de Moraes; “Bim bom”, de João Gilberto; “Canto de Ossanha”, de Baden Powell e Vinicius de Moraes; “Chega de saudade”, de Tom Jobim e Vinicius de Moraes; “Corcovado”, de Tom Jobim; “Desafinado”, Tom Jobim e Newton Mendonça; “Dindi”, de Tom Jobim e Aloysio de Oliveira; “Ela é carioca”, de Tom Jobim e Vinicius de Moraes; “Garota de Ipanema”, Tom Jobim e Vinicius de Moraes; “Influência do jazz”, Carlos Lyra; “Insensatez”, Tom Jobim e Vinicius de Moraes; “Lobo bobo”, Carlos Lyra e Ronaldo Bôscoli; “Manhã de carnaval”, de Luís Bonfá e Antonio Maria; “Mas que nada”, de Jorge Bem Jor; “Minha namorada”, de Carlos Lyra e Vinicius de Moraes; “Naná”, de Moacyr Santos e Mário Telles; “O barquinho”, de Roberto Menescal e Ronaldo Bôscoli; “Samba da bênção”, de Baden Powell e Vinicius de Moraes; “Samba de uma nota só”, de Tom Jobim e Newton Mendonça; “Samba do avião”, de Tom Jobim; “Só tinha de ser com você”, de Tom Jobim e Aloysio de Oliveira; “Sonho de Maria”, de Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle; “Tarde em Itapoã”, de Toquinho e Vinicius de Moraes; “Você”, de Roberto Menescal e Ronaldo Bôscoli; “Wave”, de Tom Jobim, e “Zelão”, de Sérgio Ricardo.

compacto de 1958, sendo que a versão, digamos, definitiva do LP viria ao lume no ano seguinte com um total de onze músicas.

O contexto histórico em que surgiu e floresceu o gênero foi de intensos otimismo e confiança no futuro, seja em nível nacional, seja internacional. Em 1953, a morte de Josef Stalin e a ascensão de Nikita Krushev ao poder, na União Soviética, geraram um período menos tenso na Guerra Fria e a coexistência por ora razoavelmente pacífica entre as duas potências, afastando, então, a ameaça iminente de um confronto nuclear. No Brasil, a década começara bastante sombria devido a fatos funestos, como a acachapante derrota sofrida por nossa seleção para os uruguaios na final da Copa do Mundo em 1950 e a perda de importantes figuras nacionais, entre os quais a dos cantores Francisco Alves e Carmem Miranda, e o nebuloso suicídio de Getúlio Vargas.

A ausência de grandes conflitos socioeconômicos e as alvissareiras novas perspectivas de consumo de uma classe média urbana que cada vez mais tinha a seu alcance as maravilhas da civilização moderna, contudo, garantiam uma aura de enorme euforia no país, que, assim, superava a passo acelerado sua baixo-estima e seu derrotismo de há pouco. O presente de estabilidade econômica, de modernização e incremento da indústria brasileira, bem como de intenso desenvolvimentismo dos “anos dourados” do governo de Juscelino Kubitschek (1956-1961) dava a certeza de um futuro grandioso para a nação, que tinha como símbolo de seu crescimento a construção de Brasília, sua imponente nova capital federal.

O já citado João Gilberto formou com Tom Jobim e Vinicius de Moraes a tríade dos mais ilustres compositores do movimento, que teve como uma de suas principais inovações técnicas o modo como cantavam seus intérpretes. Diferentemente do que se observava até então, quando a maioria dos cantores preconizava a impositação de voz, o novo gênero musical caracterizou-se por um cantar em estilo meio falado, como que em uma confissão, uma conversa de bar, ressaltando sobremaneira a extrema oralidade das performances. Neste quesito, a bossa nova – que foi herdeira da revolução coloquial na música brasileira dos anos 1920 e 1930, notadamente de Noel Rosa – obviamente que se distancia do eruditismo linguístico dos parnasianos.

A bossa nova foi um movimento musical típico das classes média e alta urbanas da zona sul carioca, especificamente nos bairros que ficam às margens da baía de Guanabara, como Copacabana, Ipanema, Leblon, etc., e que transpôs para o plano estético-artístico a mundividência destas classes sociais. O gênero não se notabilizou, no entanto, só em âmbito nacional, sendo muito valorizado nos Estados Unidos, no Japão e na Europa, e elevando a

música brasileira ao nível de exportação. Aliás, nossa música tornou-se, então, uma das melhores do mundo, o que pode ser explicado por dois motivos basicamente: o universalismo dos temas: e a sofisticação das composições.

Atualmente, a crítica costuma dividir as composições bossa-novistas em três fases. À primeira, a que nos interessa por ora, somaram-se à genial tríade referida acima nomes como Ronaldo Bôscoli, Roberto Menescal, Carlos Lyra, Nara Leão e Chico Feitosa, e, pela predominância na forma sincopada de tocar violão e de um cantar intimista à maneira do mestre João Gilberto, bem como por seus temas e valores encerrados nas composições, é considerada a própria essência do movimento. Em 1962, por ocasião do antológico e consagrador show no Carnegie Hall, em Nova Iorque, a bossa nova ganhou o mundo, uma vez que grande parte dos músicos brasileiros assinara contrato com gravadoras estadunidenses, seguindo-se célebres versões em inglês de clássicos do gênero e parcerias de nossos compositores com músicos estrangeiros da grandeza de Frank Sinatra e do saxofonista Stan Getz.

Mãos à obra, os pontos de contato entre Parnasianismo e bossa nova

Vistas as particularidades da bossa nova, retomemos as características do Parnasianismo que acredito poderem ser ligadas às letras de canções bossa-novistas.

1 O ideal clássico da ars gratia ars²

Os poetas parnasianos demonstraram absoluta alienação social, legitimando os fatores sociais que acarretaram o acúmulo de renda na mão da burguesia e veiculando a mundividência desta elite tão enriquecida quanto deslumbrada com o capitalismo industrial. Produto artístico da chamada *belle époque*, o Parnasianismo traduziu os valores e expectativas de uma burguesia para qual a poesia era a expressão de um mundo alegre, festivo e elegante, típico dos cafés parisienses.

À elite nenhum conteúdo interessava senão aqueles de bom gosto, daí a total indiferença que os parnasianos adotaram para com os dramas sociais ou individuais das

² A discussão teórica sobre o ideal de uma arte que se bastasse a si mesma remonta a Aristóteles, que acreditava no valor intrínseco da arte na medida em que esta se mostra destituída de sentido prático. Já Horácio defendia que a relevância da arte centra-se em sua capacidade de proporcionar deleite estético ao público. Note-se que o Parnasianismo francês trouxe novamente à baila tal discussão, notadamente por intermédio de Théophile Gautier, no prólogo do romance *Mademoiselle de Maupin* (1835). Para os interesses momentâneos, lancemos mão da sumária definição de arte pela arte de Massaud Moisés: “Teoria segundo a Arte visa exclusivamente a proporcionar prazer estético, ou seja, desconhece fins utilitários como a moral, a educação, a política, etc.” (MOISÉS, 2011, p. 41).

massas humanas. Surgia aí a típica postura parnasiana de julgar a realidade do alto da *torre de marfim*, mantendo distância das mesquinhas do dia-a-dia, em uma postura eminentemente esteticista.

Evidentemente que o elitismo bossa-novista não se traduz apenas pela quase obsessiva descrição de objetos de suposto bom gosto, mas pela quase absoluta ausência de inquietação social em suas composições. Somente duas canções do *corpus* analisado refletem o universo social oposto ao da zona sul, isto é, o desamparo que campeia nas favelas. “Zelão” narra o deslizamento de terra e o conseqüente desmoronamento do barraco do sambista Zelão, que vê seus poucos bens, entre os quais o amado violão, serem levados pelas águas. Vale um duplo aparte: primeiro, a mensagem que permanece da canção não é o abandono social do protagonista e sim a solidariedade entre os desvalidos em momentos extremos como esse; segundo, o fato de Sérgio Ricardo ser um compositor da segunda geração da bossa nova, a mais engajada socialmente.

A canção de nosso *corpus* que mais abertamente veicula algo que, forçando o argumento, pode-se classificar como crítica social é “Sonho de Maria”, que traz a descrição da vida de sofrimento e privação da protagonista. Habitando um barraco localizado em um morro, Maria é uma lavadeira que trabalha de sol a sol e cuja dureza do cotidiano não lhe permite sonhar. Aparentemente extenuada, para de repente de arrumar o barraco ao ouvir uma voz... Era a morte repentina que a vinha buscar, sob a figura de um anjo. Para além do drama de deixar desamparado o pequeno filho a chorar, o efeito buscado, nas últimas duas estrofes, é antes da ordem do lírico e do poético do que da crítica panfletária: [...] *A vida é uma canção para se cantar / Mas é tarde pra voltar / Maria deixou a criança chorar / E uma estrela deixou de brilhar // Chorou, chorou, o céu chorou / E a lágrima do céu apagou / Tudo o que Maria deixou / E Maria pra sempre acabou / E Maria pra sempre acabou.*

No mais, apenas “A felicidade” apresenta em uma de suas estrofes uma subliminar e tênue crítica social, sendo que essa tampouco é o ponto de partida para sua escrita. Todavia, no conjunto, seus versos constroem-se segundo a máxima que encerra o chavão de que a felicidade é circunstancial na vida humana, contrariamente à regra que é a tristeza. O que salva a letra de “A felicidade” da extrema e redutora obviedade são as estrofes que definem poeticamente o aforismo.

Feitas as ressalvas acerca das letras que apresentam traços de consciência social no cerne das mais conhecidas composições bossa-novistas, vamos àquelas cujos sujeitos poéticos traem absoluta despreocupação para com a realidade social. Aqui, haja vista serem a maioria,

será preciso que façamos comentários mais genéricos sobre as mesmas. Assim, tentarei estabelecer linhas de força temáticas que comprovem a revisitação do ideal clássico da arte pela arte nas composições da bossa nova.

Em primeiro lugar, destaque-se o grande número de canções que sublimam os encantos naturais fluminenses como um genuíno paraíso. Neste sentido, a poética bossa-novista parece ser a letra de “O barquinho”:

01. Dia de luz
02. Festa de sol
03. E o barquinho a deslizar
04. No macio azul do mar
05. Tudo é verão
06. O amor se faz
07. Num barquinho pelo mar
08. Que desliza sem parar
09. Sem intenção nossa canção
10. Vai saindo desse mar
11. E o sol beija o barco e luz
12. Dias tão azuis

13. Volta do mar
14. Desmaia o sol
15. E o barquinho a deslizar
16. E a vontade de cantar
17. Céu tão azul
18. Ilhas do sul
19. E o barquinho é um coração
20. Deslizando na canção
21. Tudo isso é paz
22. Tudo isso traz
23. Uma calma de verão e então
24. O barquinho vai
25. A tardinha cai
26. O barquinho vai

Note que é a extrema beleza plástica da paisagem natural que se descortina diante dos olhos maravilhados do sujeito poético que o inspira a cantar (versos 13 a 18). Por um lado, o barquinho é metaforizado em um *coração* – órgão que, no senso comum, encerra os sentimentos humanos – que *desliza na canção* (versos 19 e 20), sugerindo o acento emotivo suscitado no eu-lírico ao contemplar o belo quadro natural com que se depara.

Por outro lado, nos versos finais, o eu poético apressa-se em afastar a ideia de um forte arroubo diante do espetáculo que contempla, afirmando sua contenção emocional, pois que se sente tomado por uma incrível paz de espírito (versos 21 a 23), enquanto segue admirando o espetáculo proporcionado pela natureza carioca (versos 24 a 26). Nada que fuja à fruição do momento de total enlevo estético interessa ao sujeito poético de “O barquinho”, acabando por retomar uma postura tipicamente parnasiana.

Algo como um hedonismo banal e elitista traduzido no extremo prazer pela despreocupada contemplação de cenários que agradam aos olhos e à própria alma é quase uma obsessão bossa-novista. Deste modo, a paisagem a causar regozijo pode ser:

1) *Natural*: em “Corcovado”, o Cristo Redentor, em toda sua magnificência; “Tarde em Itapoã”, embora saindo do meio fluminense, sua letra canta o encanto do eu poético para com a praia baiana de Itapoã; entretanto, a suma do prazer visual ligado ao cenário carioca dá-se em “Samba do avião”, onde o eu-lírico extravasa sua enorme emoção ao rever a tão querida cidade.

2) *Humano*: lindas mulheres bronzeadas, cujo caminhar gingado e sensual pelos calçadões da zona sul rumo às praias deixa extasiados os sujeitos líricos. Além da referencial “Garota de Ipanema”, lembremos “Ela é carioca”, o que fica patente, segundo o apaixonado eu poético, sobretudo pelo inconfundível *jeitinho dela andar*. Já em “Balanço zona sul”, o eu-lírico descreve o aglomerar de homens do Leme até o Leblon para ver uma linda moça passar com seu balanço voluptuoso em direção à praia.

Ficam do conjunto de letras citado duas perguntas norteadoras: “*Que voz enunciadora costuma estar presente nas composições do movimento?*” e, em última instância, “*Qual a visão de mundo que elas transmitem?*”. Para respondê-las, focalizemos aspectos que não costumam chamar a atenção em suas letras. Vejamos:

- O encantamento com as curvas e o molejo das passantes que rumam para a praia, em “Ela é carioca”, “Garota de Ipanema” e “Balanço zona sul”;
- A metalinguagem, direta ou implícita, matéria de sete dos trinta títulos do *corpus*: “Batida diferente”, “Bim bom”, “Desafinado”, “Influência do jazz”, “Mas que nada”, “Samba da bênção” e “Samba de uma nota só”;
- O universalismo que, embora se queira filosófico, não ultrapassa a mera banalidade em “A felicidade”, “Berimbau”, “Canto de Ossanha”, “Nanã”, “Só tinha de ser você”, “Wave”, “Corcovado” e “Manhã de carnaval”.
- Os paradisíacos cenários praianos da zona sul fluminense e de Itapoã (BA) e o culto ao ócio em “Corcovado”, “Balanço zona sul”, “Ela é carioca”, “Garota de Ipanema”, “Samba do avião” e “Tarde em Itapoã”.

A suma dos temas e dos valores encerrados nas composições bossa-novistas aponta para uma palavra: elitismo. Vejamos, quem é o eu poético das canções senão o típico homem de classe média ou alta urbana carioca, que bem pouco parece se ocupar no cotidiano a não

ser em bebericar e petiscar nas mesas dos bares do calçadão a olhar o traseiro das mulheres que passam.

Comprova ainda o elitismo das composições em pauta o fato da realização pessoal do sujeito poético estar, geralmente, vinculada ao campo afetivo, pois seus problemas existenciais passam longe da consumação material que ele denota já possuir. Lembremos que a visada elitista que ambas as “artes” (Parnasianismo-bossa nova) trazem é, em certa medida, contrária: as inquietações amorosas bossa-novistas tornam-se até mesmo opostas ao cabotinismo materialista da *belle époque* parnasiana. Por fim, o reiterado elitismo esteticista metalinguístico bossa-novistas, de certo modo análogo ao esteticismo parnasiano, parece constituir uma forma atualizada da *torre de marfim* e da arte que se volta de maneira quase obsessiva para a autoteorização.

2 O artificial universalismo filosófico

No influxo da tendência pretensamente filosófica do Parnasianismo francês, poetas como Olavo Bilac e Raimundo Correia demonstraram uma propensão ao clichê e ao convencionalismo filosófico, o que parece explicar seu enorme sucesso junto ao medíocre gosto popular dos leitores da época, no que são ilustrativos poemas como “In extremis”, de Olavo Bilac, e “Mal secreto”, de Raimundo Correia. Assim, o esforço dos parnasianos não raro concentrou-se no sentido de disfarçar ideias banais e lugares-comuns sob a máscara de uma eloquência vazia, tomando-os por temas profundos e universais, conforme assevera a crítica:

[...] o parnasiano necessita de um soneto inteiro para traduzir um pensamento importante, como em “A máscara da face”³, de Raimundo Correia. Tal soneto diz que as dores que correm no espírito não são percebidas no rosto e que se tal ocorresse um dia, teríamos pena de quem temos inveja. Isso é tudo. O restante é preenchimento alegórico. (RODRIGUES et al., 1979, p. 189).

O artificialismo filosófico de boa parte da lírica parnasiana brasileira levou nossos poetas a incorrerem no fenômeno artístico chamado de *Kitsch*, ou seja,

Diz-se que um artista pratica *Kitsch* quando mistura formas e truques com o fito de impressionar o apreciador. O *Kitsch* e suas astúcias são uma das bases ideológicas da indústria cultural. O contrário do *Kitsch* é o trabalho espontâneo e legitimamente criativo, que nasce de uma intuição original do artista. [...] O *Kitsch* revela inconsciência do valor humano e modelador da arte. Seu motivo é ostentar, provocar admiração, através de certos efeitos previamente estudados. [...] Qual a finalidade? Provocar efeitos, sugerir conotações prestigiosas disso e daquilo. O Parnasianismo teve muito disso. (RODRIGUES et al., 1979, p. 189).

³ Ao que tudo indica, o crítico está referindo-se ao soneto “Mal secreto”.

Expliquemos a relação entre o conceito de *Kitsch* e o *modus operandi* poético de nossos parnasianos mediante rápida análise do soneto “As pombas”, de Raimundo Correia:

Vai-se a primeira pomba despertada...
Vai-se outra mais... mais outra... enfim dezenas
De pombas vão-se dos pombais, apenas
Raía sanguínea a madrugada...

E à tarde, quando a rígida nortada
Sopra, aos pombais de novo elas, serenas,
Ruflando as asas, sacudindo as penas,
Voltam todas em bando e em revoada...

Também dos corações onde abotoam,
Os sonhos, um por um, céleres voam,
Como voam as pombas dos pombais;

No azul da adolescência as asas soltam,
Fogem... Mas aos pombais as pombas voltam,
E eles aos corações não voltam mais...

Os versos de Correia retomam, de modo alegórico-poético, o desgastado mote filosófico de que a passagem do tempo gera a conseqüente perda das ilusões humanas. Não obstante a plasticidade da imagem presente nos quartetos de “As pombas” em seu poder de sugestão, a revoada das pombas remete à sucessão de decepções que aguarda o ser humano com a passagem do tempo (amadurecimento) através da anáfora *Vai-se*.

Há diversos momentos em que as letras bossa-novistas incidem em um tipo de filosofar que resulta em conclusões bastante triviais. Avaliemos textualmente algumas ocorrências a este respeito nas canções do *corpus*. Conforme já apontado, a letra de “A felicidade” traz subjacente a máxima de que predominam na vida humana os momentos de tristeza, esporadicamente pontuados por instantes de felicidade, ou, segundo o dito popular, de que não há felicidade plena, mas apenas momentos felizes.

Vítima do desprezo e da ingratidão de sua amada, o sujeito poético de “Desafinado” dita um moralismo barato traduzido no popular axioma: *Os feios também amam*. Já a filosofia existencial que vê na alegria a verdadeira prova dos nove para a existência humana tem em “Samba da bênção” sua tradução, ainda que lírica, demasiado superficial em termos de reflexão: “*É melhor ser alegre que ser triste / Alegria é a melhor coisa que existe / É assim como a luz no coração [...]*”.

Os versos “*Que eu não sou ninguém de ir / Em conversa de esquecer / A tristeza de um amor / Que passou / Não! / Eu só vou se for prá ver / Uma estrela aparecer / Na manhã de um novo amor...*”, de “Canto de Ossanha”, trazem, de modo subliminar, duas velhas crenças: primeira, a de que o sofrimento durante algum tempo em conseqüência da perda de

amor é, em última instância, positiva como parte de um processo de reciclagem do indivíduo antes de vivenciar novas experiências amorosas; segunda, a de que somente um novo amor cura as penas de um amor passado. Amparada no senso comum, “Corcovado” defende o pressuposto de que apenas o amor garante um sentido mais autêntico para uma vida até então sensaboria, no que é, de certa maneira, seguida por Você” e “Só tinha de ser você”. Finalmente, a primeira estrofe de “Wave“ traz outra pérola da filosofia de boteco. De antemão seu eu-lírico parafraseia toscamente o reconhecido aforismo nietzscheano de que, mecanicizados pelo dia-a-dia, nossos olhos perderam a naturalidade do enxergar, e com ela a capacidade de discernir aquilo que mais deveria nos interessar; seguindo-se uma dupla tirada da mais completa trivialidade: “*Fundamental é mesmo o amor*” e “*É impossível ser feliz sozinho...*”.

Conclusão

O que parecia de antemão um completo disparate – isto é, uma correlação plausível entre a poesia Parnasiana e a bossa nova –, realizadas as devidas amarrações, pode até ser o esboço de um futuro estudo que se proponha a levantar outros possíveis aspectos deste interessante diálogo. Por exemplo, haveria alguma afinidade entre a falsa ideologia nacionalista de Olavo Bilac, quando de suas descrições da paisagem brasileira e até mesmo ao abordar motivos indígenas, e o pintar bossa-novista do cenário natural carioca como um verdadeiro paraíso perdido? Portanto, o bate-bola Parnasianismo-bossa nova parece ter fôlego para ir ainda adiante das feições aqui analisadas.

Abstract: this article aims at bringing up as well as analysing the similarities between the world view concerning the lyrical aspect of the Parnassianism and the bossa nova. The principles which support such approximation are the classical ideal of the *ars gratia ars* (typical of the franco-parnassian *belle époque* and updated by means of the bossa nova aestheticism which is translated into the socio-economical and political alienation presented in most part of its songs, together with its own metalinguistic core) and the superficial philosophical artificialism of the Parnassianism that, in the bossa-nova version, falls into a conspicuous trend to the Kitsch.

Keywords: Parnassianism. Bossa nova. *Ars gratia ars*. Kitsch.

Referências

FILGUEIRAS, Mariana. Coroa enxuta: Aos 50 anos, a bossa nova se recicla e lembra que os grandes compositores e intérpretes do Rio de Janeiro dos anos 1950 e 1960 continuam essenciais. *Desvendando a História*: Bossa nova. São Paulo: Escala, v. 1, n. 5, 2008.

GAUTIER, Théophile. *Mademoiselle de Maupin*. Rio de Janeiro: Ediouro, s. d.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. Edição publicada originalmente pela editora Cultrix. Versão online. Disponível em: <<http://books.google.com.br/books?id=0Pn4qAZQyoC&pg=PA317&lpg=PA317&dq=ideal+l>

atino+arte+pela+arte&source=bl&ots=3qTMHrWLQn&sig=LpSOBBYZSEk6OnlVhZcBynr5nc&hl=ptBR&ei=rSmJTZuCEu2D0QHutZTfDQ&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=2&ved=0CCIQ6AEwAQ#v=onepage&q&f=false>. Acessado em: 12 mar. 2011.

RODRIGUES, Medina et al. *Antologia da literatura brasileira: Textos comentados*. São Paulo: Marco Zero, 1979. v. 1.

REVISTA DESVENDANDO A HISTÓRIA: Bossa nova. São Paulo: Escala, v. 1, n. 5, 2008.

Todas as letras das composições que compõem o corpus foram extraídas do site <<http://letras.terra.com.br/>>. Acesso em: 12 mar. 2011.

Alex Flemming e William Kentridge: linguagens inventadas e outras conexões

Mari Lúcie da Silva Loreto*

Resumo: O texto busca refletir sobre as interfaces entre as artes visuais e a literatura e as estratégias utilizadas no cenário contemporâneo onde as fronteiras entre o verbal e o visual são diluídas. A palavra, imagem e objeto figuram sobrepondo-se em misturas permitindo observar a valorização do corpo, do cotidiano e de memórias. Ao enfrentar esses questionamentos a pesquisa explora as produções artísticas de Alex Fleming e William Kentridge.

Palavras-chave: Arte contemporânea. Hibridismo. Memória. Cotidiano. Corpo.

Introdução

Nas produções artísticas contemporâneas podemos observar a trajetória de interfaces e contaminações interdiscursivas. A partir do estudo de alguns exemplos das obras dos artistas Alex Flemming e William Kentridge, busca-se verificar a articulação das inquietações no cenário contemporâneo como vetores de linguagens inventadas e de suas conexões e ressignificações.

Os estudos de caso possibilitam a análise comparativa entre a literatura e as artes visuais. Soma-se a isso, uma inevitável preocupação do presente trabalho quanto aos problemas metodológicos e seus limites em relação com outros campos de conhecimento como a teoria da literatura. Dentre as abordagens que buscam averiguar as relações intertextuais entre literatura e artes visuais, uma vertente tem crescido em importância no âmbito dos estudos de estética comparada: a que se preocupa com as questões relativas aos limites dos campos. Assim, longe de buscar uniformização de métodos, a pesquisa comparatista investe nas intersecções dos campos de estudo, em detrimento mesmo de limites que o próprio método científico possa apontar.

A partir do período posterior as duas guerras mundiais, ou nos anos 60 e 70, se percebe um marco cronológico para fixar o surgimento da Arte Contemporânea, ou ao menos o início de um rompimento da produção artística com uma tendência “modernista”. Característico da época moderna foi a categorização, ou classificação do mundo. Na arte não foi diferente, pois pintura, escultura, arquitetura, música ou teatro, pertenciam ou eram apresentados em museus, salas de concertos ou palcos, respectivamente, e eram entendidas como linguagens autônomas e consolidadas, se desenvolvendo em vários estilos.

* Doutorado em Literatura Comparada (UFRGS), Professora Adjunta na Universidade Federal de Pelotas.

A partir dessa tendência classificatória, críticos como Clement Greenberg, impunham muitas vezes uma explicação baseada puramente na visualidade - ou valor visual - das obras. As propostas entendidas hoje como de Arte Contemporânea, embaçaram as categorias e linguagens tradicionais da arte moderna, particularmente as apontadas pelo crítico, tendo como pano de fundo o surgimento de novas mídias, o avanço acelerado da tecnologia, a internacionalização da cultura, e a expansão feroz do mercado de arte.

Ainda que surjam alguns movimentos artísticos na Arte Contemporânea, principalmente nos anos 60 e 70, não é mais possível entendê-los ou pensá-los como seguidores do tipo de atividades desenvolvidas pelas vanguardas modernas, pois eles não só contribuíram para desconstruir ou problematizar toda uma epistemologia da arte, que tinha, por exemplo, muitas vezes na pureza das linguagens artísticas, ou no desejo de ruptura constante com o passado, a sua marcha e intenção, mas também chegavam muitas vezes a seguir algumas idéias modernistas. Nesse sentido, a ruptura com a tradição moderna acabou produzindo todo o tipo de hibridização de linguagens da arte e a aproximação da arte com as práticas e a cultura cotidiana.

Este estudo pretende tecer reflexão sobre os entrecruzamentos, zonas de contágio, entre os gêneros artísticos. Na atualidade, as fronteiras entre o verbal e o visual são diluídas, permitindo tecer também a valorização do cotidiano e de memórias. A palavra, a imagem e o objeto sobrepõem-se em misturas e formações mais diversas como podemos observar nas obras de Alex Flemming e William Kentridge.

Alex Flemming: experiências e contágios

A produção artística de Alex Flemming costuma apresentar reflexões essenciais da arte contemporânea. O artista brasileiro parece dar continuidade às vanguardas dos anos de 1960, ao experimentar, em suas obras, diferentes mídias. A poética de Flemming integra a pintura, a fotografia, a gravura, a escrita e as imagens computadorizadas. Trata-se de uma pintura nômade e inusitada por se instalar sobre os suportes não convencionais: bichos empalhados, móveis, roupas, vidros e também sobre telas.

A obra de Flemming sugere uma relação estreita com a morte e com a vida, o efêmero. É comum, para Alex Flemming, o ato de reutilizar objetos, pinturas, palavras e frases. Nesse exercício de apropriação, o artista reelabora as formas, e retoma temas e soluções técnicas em combinações diversas. A revitalização das relações entre verbal e visual inclui toques de ironia, erotismo e alguns elementos políticos. São inúmeras as variações da produção de

Flemming, como por exemplo, a experiência que o artista recupera de 1986 – quando produziu uma pintura somente com escritos – ele retoma, no tríptico de 1993. Obra composta por mapas e frases construídas com moldes de letras.

Nas primeiras obras em que usa as letras, como as da série “Altura”, por exemplo, o faz de modo tímido, apenas para escrever o nome das pessoas retratadas. Mas a partir de 1994, a pintura de Flemming é invadida por um verdadeiro mar de letras. A partir deste momento é o modo ambíguo e produtivo de usar as palavras o que acentua a tensão e força das suas obras. Para isso, Flemming escreve em línguas diferentes dos locais em que expõe os trabalhos, corta as sílabas de forma ortográfica incorreta e cria mil artimanhas para cifrar a obra. De fato, o artista exige dois níveis importantes de compreensão da obra: o primeiro é o plástico e o segundo é o criptográfico. Sobre isso o artista conta que usa textos mais variados, como os de jornais, ou os do antigo testamento, na série política dos *Body Builders*, que pregam a guerra e o extermínio do outro, ou seja, uma obra que pode ser poética ou de denúncia.

O uso das palavras como denúncia é característico da série que desenvolveu em Berlim, são pinturas sobre telas de pequenas dimensões que refletem o cotidiano da sociedade alemã. Os textos usados reproduzem fielmente os anúncios sexuais e têm como fundo pictórico os retratos de personagens consagrados da história alemã, que interagem com o texto. O erotismo é camuflado pela dificuldade de leitura. O corte não usual das sílabas, a ordem intercalada, tudo contribui para a ilegibilidade do texto. Flemming emprega máscaras ou moldes para pintar as letras, cada uma delas apresenta uma cor distinta sobre o fundo monocromático. Em outra produção subsequente ele utiliza o mesmo procedimento, desta vez os retratos são de pessoas anônimas da atualidade, o que acentua a reflexão social. A sensibilidade demonstrada com os conflitos sociais e com o cotidiano de injustiças humanas leva o artista a recuperar esses elementos (estampados em noticiários que percorrem o mundo todo) como espécie de matéria-prima pictórico-caligráfica que convida a reflexão.

Em outra série de quadros com inscrições, o artista joga com as ambigüidades, através das citações bíblicas (em português), frases (em alemão) tais como “*Arbeit macht frei*” /o trabalho liberta/, fragmentos de anúncios de jornais locais, ou matérias escritas em outras línguas (alemão, português, inglês e espanhol). No entanto, o conteúdo jornalístico é abstraído e incorporado ao seu novo envolvimento pictórico, no qual as letras são pintadas em cores distintas, sem espaço livre entre elas, as manchetes não são reproduzidas na íntegra, além de a ordem das frases e palavras não ser necessariamente respeitada. Os textos parecem sobrepor-

se uns aos outros, decifráveis somente pela cor das letras, desde que se o observador compreenda a língua empregada em cada caso.

O artista desenvolveu uma série autobiográfica, pintando sobre suas próprias roupas, espécie de máscara protetora, marcadas e desgastadas por seu corpo. Flemming usa pigmento acrílico puro de cores berrantes para cobrir calças, camisas, gravatas etc., e escreve sobre esses suportes um depoimento associado a uma palavra ou frase pintada em sua superfície, tais como: *Eitelkeit* (vaidade), *Zorn* (ira), insensatez, exuberância.

Com essa série de roupas pintadas, estou realizando um inventário pessoal de meus sentimentos, pois após encharcar as roupas por mim utilizadas em pigmentos acrílicos e as converter em uma espécie de armadura, eu escrevo um sentimento sobre ela. Aliás, como já falou Otto Dix: “Tudo o que a gente pinta é auto-representação. (BARBOSA, 2002, p. 163).

Com efeito, trata-se da representação através do corpo. “Não é um corpo construído para o olhar contemplativo, mas o corpo que se dissolve em auto-definição, em conflitos e em linguagem cultural e ao se dissolver torna-se coletivo.” (BARBOSA, 2002, p.19.) Nesse sentido, o corpo em seus diversos contextos é um tema referente em sua obra: corpo coletivo, político, mítico (mitos e iconografia da cultura popular – anjos, sereias, Iemanjá), a fragmentação e desconstrução do corpo, a ausência do corpo (móveis), a memória do corpo (roupas usadas), o corpo e a identidade.

Se na série móveis, o corpo é simbolizado por meio de sua ausência, seus vestígios de uso e de posturas (de descanso ou de descaso); na instalação da Estação Sumaré metrô de São Paulo, o corpo está associado a sua identidade. Nessa instalação, Flemming emprega letras coloridas em ordem aleatória aplicando-as sobre as imagens das fotos de documentos de diversas pessoas. São fragmentos de textos literários e poemas de escritores brasileiros de José de Anchieta a Haroldo de Campos.

A opção de Flemming pela cartografia do corpo aparece na série *Body Builders*, que problematiza o referente e a história. Na perspectiva das teorias pós-colonialistas, assinala Barbosa, temos uma possível leitura dos *Body Builders* como ritualização corporal. O corpo individual é representado e marcado pelas lutas territoriais de ontem e de hoje, lutas estas que mapeiam as diferenças culturais. Ao utilizar as fotografias de detalhes de corpos seminus, digitalizadas em grandes dimensões, e manipuladas por computador, inserindo mapas e letras, o artista produz verdadeiros torsos gregos pós-modernos. Na série dos *Body Builders*, a inquietante corporeidade é acentuada pela riqueza cromática, a sensualidade da matéria, o efeito tátil, as alterações de brilho. Assim, observa-se o jogo completo da figura no espaço, o

espaço na figura e o espaço como figura ao ser textualizado. Alex Flemming experimenta os limites, expansões dos gêneros e explora a territorialidade, identidade, o coletivo, corpo, geografia em formas de contágios dinâmicas e instigantes.

Experiências poéticas na obra de William Kentridge

Na obra do artista sul-africano William Kentridge¹ observa-se o gesto poético do artista que constrói e desconstrói ao realizar suas animações transgredindo técnicas e suportes tradicionais. A poética do artista incorpora os espaços limiares entre desenho, animação e ilustração na busca de identidade e possibilidade de comunicação. É, ainda, ponto de discussão a idéia da remodelação da arte e dos meios de comunicação contaminados por conceitos de hibridismo, experimentação e interdisciplinaridade.

Sua obra apresenta certa singularidade no traço poético. Ao apreciar seus traços algumas interrogações são inevitáveis. Como uma obra aparentemente tão tradicional pode causar tamanho estranhamento? Desenho em movimento? Animação (*drawing for projection*) ou hibridismo de linguagem? O artista William Kentridge possui uma técnica de animação muito peculiar, ao usar em seus desenhos, sobretudo o carvão e tinta pastel, criando um universo visual muito particular. Contudo, a principal singularidade do seu trabalho é a técnica de utilizar a mesma folha de papel para realizar todas as cenas de um vídeo, ao contrário da animação tradicional em que cada movimento é desenhado em uma folha separada. As experiências audiovisuais do artista abordam temas políticos e sociais, além de assuntos pessoais onde passa a ser autor e personagem de seus próprios trabalhos.

A obra de Kentridge é um exemplo nítido do entrecruzamento de fronteiras e de interdisciplinaridade. A interdisciplinaridade que segundo uma observação de Homi Bhabha, “é o reconhecimento do signo emergente da diferença cultural produzida no movimento ambivalente entre interpelação pedagógica e performativa” (2001, p. 229).

Por outro lado, está presente nos trabalhos de Kentridge a busca de maturidade com uma noção clara dos limites da representação transformando-se em cultura. Nesse sentido, o interesse do artista na estratégia da representação e da auto-representação. Num contexto em que o próprio conceito de “cultura nacional homogênea” e o da tradição estão em processo de transformação e redefinição como sugere Homi Bhabha.

¹ William Kentridge nasceu em Johannesburgo, na África do Sul, em 1955. Bacharel em política e estudos africanos pela *Witwatersrand University*, 1976, e mímica e arte dramática na *École Jacques Lecoq*, 1981-82 em Paris. Vive em Johannesburgo.

Na obra de Kentridge encontramos algumas pistas que orientam o caminho que (desenterra os fantasmas repressores) e mostra as diferenças. A perspectiva do artista introduz o embate cultural (conflituoso e complexo) e o intercâmbio de valores que emergem das diferenças culturais na África do Sul.

Kentridge realiza uma série de filmes a partir de desenhos a carvão que ele registra quadro a quadro, e vai refazendo no processo da filmagem. Técnica peculiar que desenvolve a partir de desenhos para projeção. Como um poema denso e insistente, que move através do tempo, suas obras ou associações reflexivas sobre temas tais como memória, medo, amor, ódio usam um processo (diferenciado da animação) a partir de desenhos que seguem uma seqüência narrativa e introduzem uma temporalidade.

O artista afirma que sua obra está intimamente enraizada na cidade natal, Johannesburgo. “Nunca tentei fazer ilustrações do *apartheid*, embora os desenhos e os filmes certamente sejam gerados e alimentados, por uma sociedade brutalizada e entregue a seu próprio destino. Interesse-me por uma arte política, ou seja, uma arte de ambigüidade, contradição, gestos incompletos e finalizações incertas. Uma arte (e uma política) em que o otimismo permanece em xeque e o niilismo à deriva.” (KENTRIDGE, XXIV Bienal de São Paulo – Representações Nacionais, p. 272).

Ao contar suas histórias visuais impregnadas de temas que são um mero pretexto para desenhar, o artista transgredir a narrativa através do processo do desenho que ele constrói – desconstrói no jogo tênue da memória pessoal e histórica. Trata-se do contínuo apagar, induzir ao esquecimento coisas que não querer lembrar, mas que de um modo ou de outro não podem ser suprimidas da memória.

Para Kentridge, o desenho é uma espécie de fluidez, uma constante metamorfose. Em sua obra, os objetos do cotidiano, gestos familiares e ritmos do dia a dia sofrem rasuras e transmutações, como por exemplo, um gato se transforma em telefone, a fumaça de um cigarro se materializa em uma máquina de escrever batendo uma mensagem.

O artista diz que: “*drawing for me is about fluidity, so drawing is a testing of ideas; a slow-motion version of thought.*” O tema em sua obra não é o ponto de partida, mas apenas instaura a vontade de desenhar. A propósito, os desenhos de Kentridge lembram os dos expressionistas alemães, especialmente Otto Dix e Max Beckmann. Contudo, o artista explora os novos meios e técnicas na execução de suas obras, tais como as projeções em edifícios, desenhos em grande dimensão na paisagem, vídeos instalações e desenhos feitos com fogo.

Nos anos 70, os artistas sul-africanos foram impedidos de participar de várias exposições internacionais, entre inúmeras sanções impostas ao seu país, devido a certas questões políticas, mais precisamente, depois da morte de 700 pessoas no conflito de Soweto em 1976. Nesse período, uma arte de denúncia e de resistência se desenvolveu na África do Sul, conhecida como “*Resistance Art*”, reativando a tradição expressionista.

Para William Kentridge, os anos 70 e 80, marcam seu envolvimento com o teatro. Por outro lado, o artista foi buscar experiência no cinema, tendo trabalhado na indústria cinematográfica por quatro anos. Dessa experiência, Kentridge aprendeu algumas técnicas, um pouco de edição, o que permitiu a execução de seus trabalhos². O artista explica que a técnica usada é muito primitiva. O suporte é o papel, em que ele desenha e apaga, registra, desenha e apaga e assim, sucessivamente, depois edita e acrescenta o som e a música.

O inusitado em sua obra é, justamente, o procedimento usado. Se a fotografia alterou o modo de representarmos o mundo e, conseqüentemente, o nosso modo de ver, desdobrando-se no cinema. Kentridge recupera não mais a fotografia, mas o desenho para fazer filmes. Para ele, o ato de desenhar é nada mais do que a metáfora do pensamento. Um pensamento que está constantemente se refazendo, tal como o desenho que o artista apaga para introduzir detalhes e assinalar o movimento da cena seguinte. Este constante ato de criar e apagar o que foi feito, é uma das principais marcas da sua obra. Nela podemos encontrar os vestígios de traços de desenhos antigos, que foram deixados no papel. Segundo o depoimento do artista: “*I later understood that the traces left on the paper were integral to the drawing’s meaning*” (2001, p. 17)

Filming enables me to follow this process of vision and revision as it happens. This erasing of charcoal, an imperfect activity, always leaves a gray smudge on the paper. So filming not only records the changes in the drawing but reveals too the history of those changes, as each erasure leaves a snail-trail of what has been.” (KENTRIDGE, 2001, p. 114).

O processo artesanal dos filmes de William Kentridge demanda muito tempo para serem realizados, um único filme pode levar vários meses. Inicialmente, o artista produz vários desenhos em tamanho grande, de cada cena, uma espécie de *story board*. Não encontramos truques ou efeitos especiais nos seus filmes.

² O artista afirma em entrevista a Christov Barkaiev: “I’m more competent now at understanding how I can edit, with a close-up here or a linking scene there, but I sometimes wish I could reconstruct the absence of that knowledge. I suddenly wonder if I am just drawing a film, rather than constructing something out of drawing” (p. 17). (WK).

Para Christov-Bakargiev, existe uma conexão entre o resgate da memória e a recuperação da arte figurativa depois dos movimentos não figurativos como a arte conceitual e o minimalismo dos anos 60 e 70. Ele observa, também, que há uma constante (e quase obsessiva) temática que refere a paisagem relacionada com o corpo humano. A relação corpo, espaço, paisagem transforma-se em objetos de representação, segundo a análise de Bakargiev. Em Kentridge o desenho não parte de um projeto moral, mas do simples prazer de colocar marcas de carvão no papel, da alquimia na transformação do papel em algo mais. Nesse sentido, os elementos éticos e morais surgem na superfície em consequência desse processo.

O reconhecimento internacional da arte de Kentridge, nos meados dos anos 90, acontece paralelo à emergência do multiculturalismo e das discussões sobre o local e o global, sobre o centro e a periferia. Christov-Bakargiev observa que embora a sua formação cultural européia, o processo da narrativa nas obras de Kentridge recai, de alguma forma, nas histórias africanas, um exemplo de hibridismo cultural.

O impacto da sua obra acontece a partir de 1997, na Bienal de Havana, na de Johannesburg e na Documenta X, em Kassel, devido à fusão de novos componentes com os tradicionais. Atualmente sua obra é reconhecida internacionalmente. Obra que tanto refere à esfera pública, quanto à esfera privada, quando introduz os elementos do cotidiano, elementos da intimidade.

Os filmes realizados pelo artista seguem uma linha histórica, nos primeiros – *Johannesburg, 2nd greatest city after Paris* (1989), *Monument* (1990), *Mine* (1991) – Kentridge introduz as memórias subterrâneas, reprimidas e sufocadas. Em *Sobriety, obesity e Growing Old* (1991), o artista explora temas de culpa, amor, medo e morte que se estende aos últimos filmes. *Felix in exile* (1994) é uma analogia entre a paisagem e a mente. A paisagem esconde o passado histórico dos olhos, de modo similar a mente protege, com extrema serenidade, pelo esquecimento e repressão, o que não se quer lembrar. Os filmes mostram a trajetória de Soho Eckstein um homem próspero, com privilégios e conforto, empresário em Johannesburg – indiferente às condições de vida de seus operários, bem como das necessidades emocionais de Mrs Eckstein, sua esposa insatisfeita, de Felix Teitlebaum, o poeta sonhador que deseja realizar os sonhos de Mrs Eckstein. As personagens pertencem à mesma classe social do artista, ou seja, branca e de origem judia.

O filme *History of the main complaint* (1996) mostra a doença de Soho Eckstein. Inicialmente, podemos presumir que o colapso do império Eckstein induz o ataque cardíaco de Soho. A trilha sonora é Monteverdi, ruídos sonoros, telefone tocando, som de sirene

distante provocando uma atmosfera de tensão. Os aparelhos que rodeiam Soho parecem modernos em sua função, mas tem um design dos anos 30. No monitor, vemos o interior do corpo de Soho, marcas de cruces vermelhas sinalizam os locais onde o médico explora no corpo do paciente. O médico ao seu lado é Félix (o artista), embora Felix apareça no primeiro filme como rival de Soho (opostos/contrários imutáveis). A equipe médica surge, todos vestem uma roupa similar a de Soho, o que nos leva a pensar que são talvez versões de Soho. Kentridge repete cenas de outros filmes, como a cena de rua em Johannesburg (já usada no filme *Johannesburg, 2nd greatest city after Paris*), repete também alguns objetos, assim como os instrumentos hospitalares, tais quais os objetos de poder de Soho. Esses objetos, bem como a própria decoração do escritório pertencem a um tempo passado (anos 40-50). Pode-se, então, observar um elemento de nostalgia nos filmes de Kentridge, um olhar retrógrado. Em outra cena, algumas memórias resultam da reminiscência de um longo passeio de automóvel. O pára-brisa do carro está embaciado. A vista da cidade desaparece sob a fuligem. Quando a fuligem se dissipa estamos na estrada em campo aberto. Os olhos no espelho são os de Soho. A metamorfose é uma das técnicas mais usadas nas animações de Kentridge, (uma técnica da fase clássica de Hollywood).

Numa segunda seqüência de estrada, o caminho *orienta-se com as* verticais. Se na paisagem de Ruysdael ou Hobbema são comuns as verticais, na obra de Kentridge as verticais (uprights) são abstratas, feitas pelo homem.

Para Coetzee, *History of the main complaint* não é um filme difícil, mas está repleto de elementos de outros filmes da série Soho Eckstein. Explora a memória, através do resgate da imagem, já usadas em outras animações.

Em suas obras as linhas de demarcação não são mais precisas. Kentridge explora o “entre-lugar” e o meio escolhido é um ‘quase-cinema’. Aliás, o cinema é um meio singular ou uma pletera de modos possíveis de comunicar, espécie de síntese da escrita (ilustrada), do teatro (ópera), da pintura (em movimento), da música (a serviço da imagem), uma arte híbrida. E, sobretudo, o cinema redimensiona a questão do espectador, do público e da imagem.

Kentridge valoriza uma certa ‘in-disciplina’, ou busca da liberdade de linguagem, que podemos observar ao resumir o procedimento usado pelo artista: - no jogo que estabelece na escolha dos meios de expressão, no uso do carvão (busca de um prazer sensual), no efeito obtido entre escuridão e claridade (na relação entre preto e branco), - nas ambigüidades das marcas de carvão, dos vestígios do apagamento, dos traços ambíguos que introduzem a

sensação de que o processo ocorre no papel é impregnado do sentido de passagem do tempo, - no retorno ao figurativo (evocação da paisagem e do corpo) e ao narrativo, o que efetivamente realça o desejo interdisciplinar.

Nas produções artísticas analisadas podemos observar interfaces entre as artes visuais e a literatura e as contaminações interdiscursivas onde as fronteiras entre o verbal e o visual são diluídas. A arte contemporânea emerge de um processo de fluidificação do meio poético ao ultrapassar os conceitos tradicionais de espaço e tempo, imagem e discurso apagam as suas fronteiras para revitalizar os campos artísticos aproximados.

Abstract: This essay attempts to reflect on the interfaces between visual arts and literature and the strategies used in the contemporary scenario, where the boundaries between the verbal and visual are diluted. Word, image and object play important roles, overlapping over each other in mixtures, allowing us to observe the high regard given to the body, everyday life and memories. In addressing such issues, this paper explores the artistic production of Alex Fleming and William Kentridge.

Keywords: Contemporary art. Hybridism. Memory. Everyday life. Body.

Referências

BARBOSA, Ana Mãe (Org.). *Alex Flemming*. São Paulo: Edusp, 2002.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves, Belo Horizonte: UFMG, 2001.

CHRISTOV-BARKAGIEV, Carolyn. *William Kentridge*. Brussels: Société des Expositions du Palais des Beaux-Arts de Brussels, 1999.

FERREIRA, Glória e MELLO, Cecília Cotrim. *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Zahar Editor, 1997.

GERHEIM, Fernando. *Linguagens inventadas*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

HEARTNEY, Eleanor. *Pós-modernismo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

KENTRIDGE, William. Catálogo do artista. Textos de CAMERON, Dan, CHRISTOV-BAKARGIEV, Carolyn, COETZEE, J. M. Londres: Phaidon Press, 1999.

KENTRIDGE, William (Catálogo) Museum of Contemporary Art Chicago, New Museum of Contemporary Art, New York: Harris N. Abrams, 2001.

LAUXEROIS, Jean; SZENDY, Peter (Org.) *De la différence des arts*. Paris: L' Hartmattan, Ircam/ Centro Georges-Pompidou, 1997.

Leah Ollman “*Closure is unthinkable after such societal trauma*”. New York: Art in América, Jan. 1999, p.70.

LESSING, G. E. *Laocoonte: ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. Trad. Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1998.

MAFFESOLI, Michel. *A contemplação do mundo*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1995.

SAID, Edward. *Cultura e imperialismo*. Trad. Denise Bottman, São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SILVA, Denise de Almeida. *The Standard of the Body: Bodily Inscriptions in J. M. Coetzee's Novels of the Apartheid Period*. Tese de Doutorado. Porto Alegre: UFRGS, 2000.

SANT'ANNA, Affonso Romano. *Paródia, Paráfrase & Cia*. São Paulo: Ática, 1988.

Palavra e Traço: Discurso social em Cacau, de Jorge Amado, pintura de Cândido Portinari e Gilberto Freyre

Marília Conforto*

Resumo: Apresenta-se a relação entre a pintura, a literatura e o discurso social como narrativas das vozes sociais no Brasil de 1930, tomando-se como exemplo para a análise o romance cacau de Jorge Amado, a pintura de Cândido Portinari e o estudo de Gilberto Freyre. O romance Cacau de Jorge Amado será analisado como leitura social do período. O discurso ficcional revela através das vozes de seus personagens e do narrador as condições do cotidiano de trabalho, das relações interétnicas e de poder na região produtora de cacau no Sul do Estado da Bahia. A pintura de Portinari dialoga com a ficção e a análise de Gilberto Freyre através do traço e da cor. Para o estudo da pintura de Portinari escolheu-se Peter Burke que analisa a pintura partindo do conceito de evidências que se constituem a partir do traço e da cor. Gilberto Freyre contribuirá com o discurso antropológico fundamentado no conceito de cultura, grande inovação na década de 30, permitindo analisar como se constrói o pensamento social e as reflexões a cerca do Brasil.

Palavras-chave: Literatura. Discurso social. Jorge Amado. Cândido Portinari. Gilberto Freyre.

O artigo é fruto do projeto: *À Brasileira: A formação social brasileira em Gilberto Freyre, José Lins do Rêgo e Jorge Amado*, desenvolvido na Universidade de Caxias do Sul, no PPG Mestrado em Letras, cultura e regionalidade. O estudo terá como objetivo investigar a formação social brasileira a partir da perspectiva do diálogo interdisciplinar entre a história, a literatura e a pintura. A base teórica transita na área dos estudos culturais estabelecendo as aproximações entre os discursos históricos e literários. Além disso, os estudos culturais permitirão embasar as reflexões referentes à idéia de região enquanto construção cultural que se formará a partir dos textos ficcionais, historiográficos e do estudo sócio-antropológico realizado por Gilberto Freyre. Possibilitando identificar a contribuição dos estudos sociais e da ficção na formação dos tipos regionais na construção da identidade brasileira.

Desde a chegada de Pedro Álvares Cabral às costas da Baía, em 1500, os portugueses descreveram a terra brasileira para o Rei D. João III, através da carta de Pero Vaz de Caminha, com um misto de surpresa com a exuberância da terra e possibilidades de exploração econômica do novo território. Passado a primeira impressão era necessário estabelecer um processo de exploração e colonização que atendessem à política econômica da época, o mercantilismo. Ressaltamos que o binômio exploração-colonização das terras brasileiras não é apenas uma

* Professora do Programa de Pós-Graduação Mestrado em Letras, Cultura e Regionalidade e do curso de Licenciatura em História da Universidade de Caxias do Sul.

questão de terminologia para explicar o processo econômico e social. No caso do Brasil o processo de exploração determinou: a forma de ocupação da terra, o lugar social de cada etnia nesse processo e o modo de produção econômico.

No ano de 1822 deu-se a independência e o Brasil tornou-se um Império entre Repúblicas latino-americanas. O Estado Nacional brasileiro nasce com características muito particulares. Não houve modificação na política, uma vez que, a casa real portuguesa através de D. Pedro I continua determinando os destinos políticos, judiciais e econômicos da jovem nação através da constituição outorgada de 1824. Em nível econômico o modo de produção escravista, a grande propriedade rural e os produtos agroexportadores eram as bases de enriquecimento dos grandes senhores de terras e escravos e da Coroa. O processo de independência se fez com a participação efetiva dos senhores escravocrata sem a participação do povo.

A idéia do povo é problemática uma vez que o país era constituído basicamente de trabalhadores escravos que do ponto de vista jurídico e social não eram considerados humanos e sim instrumentos de trabalho. Quanto à população pobre, mas livre, vivia sob o poder inquestionável dos grandes proprietários de terras como agregados defendendo interesses políticos e econômicos desses senhores. Com a abolição da escravidão em 1888, o Império perdia seu principal apóio, dos grandes senhores de terras. Assim em 1889, finalmente, o Estado Nacional Brasileiro tornava-se uma República. Novamente a constituição de 1891 determina a idéia de povo e nação e estabelece nova organização constitucional para a jovem república. Na prática o poder dos grandes senhores de terras café, os cafeicultores são os construtores da República. Nas palavras de José Murilo de Carvalho o povo brasileiro assistiu bestializado à passagem do Império para a república.

Entre os vários problemas que a elite política brasileira terá que resolver cita-se: o processo de industrialização, a questão da cidadania de negros e índios, a grande massa de imigrantes disputando as vagas nas poucas indústrias existentes. É importante ressaltar que falar em povo é muito complicado em um país onde os negros foram considerados cidadãos de segunda categoria e os brancos pobres ainda eram agregados continuando a defender os interesses dos grandes senhores de terras.

As teorias raciais herdadas do final do Império eram, na verdade, a explicação para o atraso no desenvolvimento brasileiro. O processo de miscigenação é defendido como uma forma de “limpar etnicamente” a jovem república de uma etnia que já cumprira seu papel em nível

econômico, na época da Colônia e Império, determinando assim o seu lugar na sociedade republicana brasileira.

Após a queda da bolsa de Nova York em 1929 e por consequência a restrição na importação do café brasileiro, as disputas das oligarquias brasileiras por um lugar no poder levam o gaúcho Getúlio Vargas à presidência em 1930. A Revolução de 1930 destruiu as estruturas políticas da Primeira República e abriu caminho para a modernização do Estado brasileiro. A revolução de 1930 foi uma revolução das chamadas camadas médias urbanas contra o predomínio e a hegemonia das oligarquias rurais cafeeiras.

Getúlio Vargas chega ao poder com o compromisso de modernizar o país e essa modernização passa necessariamente pela industrialização. Alguns problemas terão que ser resolvidos por Vargas sob pena do fracasso do processo de industrialização e conseqüentemente o rompimento dos compromissos assumidos pelo presidente ao chegar ao poder. Entre os problemas a serem resolvidos podem ser divididos em dois níveis: tecnológicos e sociais. Quanto aos tecnológicos o governo Vargas teria que organizar uma infra-estrutura para que a industrialização se efetivasse. Entre eles a criação de redes de comunicação, energia elétrica, malha ferroviária e siderurgia. Os problemas sociais, mais delicados implicariam num projeto de nacionalização para o país construindo uma idéia de povo que atendesse aos planos de industrialização especificamente a formação de uma classe operária que não fosse composta majoritariamente por imigrantes, mas, também, por brasileiros. Nesse sentido os estudos de Gilberto Freyre foram fundamentais para a criação do “cadinho de raças” que formará o povo trabalhador brasileiro no governo Vargas. O Estudo de Freyre é feito a partir da introdução do conceito de cultura desenvolvido pelo antropólogo norte-americano Franz Boas. É importante ressaltar que exemplo do que acontecerá na formação do Estado Nacional brasileiro em 1822, a literatura foi importante também em 1930, para a construção do significado de povo brasileiro para atender ao processo de industrialização daquele momento.

Desde o movimento Modernista a cultura brasileira vem passando por um momento de importantes e significativos questionamentos no plano social e das idéias. O tema do nacionalismo será o eixo aglutinador desses movimentos e questionamentos. Como já referimos acima ao lado do ideário nacionalista, ocorre ainda intenso processo de modernização do país fazendo com que a classe política tenha que programar estratégias de ação repensando; as

estruturas sociais e políticas até então vigentes. Veloso e Madeira caracterizam esse processo de modernização a partir de:

Crescente urbanização, da formação de um proletariado, com a imigração internacional, da formação de um mercado interno consumidor, da industrialização, da criação de uma indústria editorial, da fundação de universidades e outras mudanças significativas nos âmbitos econômicos e político. (VELOSO; MADEIRA, 1999, p. 137).

Num espaço de 10 anos observamos duas rupturas importantes trazendo modificações que se refletem na cultura, na política, na economia e na sociedade. O Movimento modernista em 1920 inicia a primeira ruptura nas artes plásticas, na música, na criação estética e na literatura. Em 1930 ocorre a segunda ruptura no plano político com a revolução de 1930 e seus desdobramentos. Segundo Veloso e Madeira:

Os intelectuais sentem necessidade de agir concretamente, no sentido de organizar a cultura, pois eles se sentem responsáveis por essa organização. No Brasil, isso se torna característico: os intelectuais assumem a postura de falar em nome do povo. Povo sempre, e até esse momento, é considerado como um infante, ou seja, aquele que não fala, por isso é preciso que alguém o represente. Daí a idéia de missão, de organização da sociedade e de nação que os modernistas vão compartilhar, lançando-se em trabalhos concretos, como o da criação de um conjunto enorme de instituições culturais (VELOSO, MADEIRA, 1999, p. 138).

É nesse contexto cultural que Gilberto Freyre escreve suas obras: *Casa grande & senzala* e *Sobrados e mucambos*. Motivado por essas transformações Freyre desloca a reflexão sobre as questões brasileiras do conceito de raça introduzindo o conceito de cultura, provocando uma revolução no pensamento social brasileiro naquele momento. Assim:

Deixar de pensar em nação por meio da idéia de raça e passar a vê-la pela idéia de história, de cultura, de uma razão universal, que nós, brasileiros, também, deveríamos possuir. No livro *Casa grande & senzala*, é nítido o gosto que Gilberto Freyre tem pela palavra “civilização”. E não é só ele, todos naquele momento têm essa profunda admiração pela idéia de civilização. Mário de Andrade a utiliza, assim como Carlos Drummond, Sérgio Buarque e Afonso Arinos. (VELOSO, MADEIRA, 1999, p. 140).

Gilberto Freyre assim como outros intelectuais como Sérgio Buarque de Holanda e Caio Prado Júnior revisitam o passado histórico brasileiro buscando nele elementos para a compreensão das profundas diferenças sociais brasileiras. A literatura não ficou à margem dessa reflexão. Através dos romances contribuem através da construção ficcional em suas narrativas da idéia de povo e sociedade trançando um amplo mosaico dos tipos regionais brasileiros. E ao lado dos estudos antropológicos, sociais, históricos e econômicos organiza-se um amplo panorama para compreensão da cultura brasileira e do próprio Brasil. Além disso, tanto a literatura,

regionalista, como a pintura se antecipa ao discurso social denunciando as mazelas da economia e de seus trabalhadores marginalizados. A exploração dos trabalhadores do cacau, da cana-de-açúcar, suas famílias, a perda da terra para os grandes coronéis, a exploração do trabalho feminino e infantil são denunciados através da palavra e do texto em um Brasil que procura modernizar-se através da industrialização e para tanto constrói a idéia de um só povo, o cadinho de raças.

A Revolução de 30 encerrou a política do “café com leite”. É a substituição do Brasil do campo, da agricultura agro-exportadora que imperava como poder político e econômico desde a colônia, pelo Brasil industrial da região sudeste, especificamente a região de São Paulo. No plano ficcional o Brasil marginalizado e reduzido aos pedaços, os esquecidos pela civilização são recuperados e reinventados como fundamentos da nossa formação social e portando são chamados a contribuir com a nova ordem econômica, a industrialização. Eles são o povo brasileiro. A ficção antecipa-se ao discurso político denuncia que o homem do campo será mais uma vez marginalizado, esquecido em detrimento do operário urbano, peça fundamental, para o sucesso do projeto industrial de Getúlio Vargas. As narrativas de José Lins do Rêgo e Jorge Amado descrevem e desvelam as mazelas de um modo de produção ferozmente policiado pelo coronelismo de parentela, tanto na economia açucareira como no cacau.

Nelson Werneck Sodré em sua obra clássica **História da Literatura Brasileira**, enquadra as obras de fic o escritas por José Lins do Rego e Jorge Amado; como decorrência do processo de nacionaliza o da literatura brasileira inaugurada com a Semana de Arte Moderna de 1922. É importante para a análise que essa nacionaliza o transita na inclusão dos tipos regionais que até então eram tratados, como matéria ficcional, como “pano de fundo” nos romances em detrimento dos personagens pertencentes ao ciclo do café, mais condizentes com a força econ mica e política que representavam.

O *corpus* proposto para o estudo sobre a forma o social brasileira parte da obra de Gilberto Freyre: *Casa Grande & Senzala*. Das obras ficcionais de José Lins do Rêgo: *Menino de Engenho*, *Usina* e *Fogo Morto*. E de Jorge Amado: *Cacau*, *O país do carnaval*, *Suor* e *Gabriela*. O critério de escolha dos romances foi a problemática social e a representa o ficcional dos tipos regionais retratadas nas narrativas. Para estabelecer o diálogo com a pintura escolhemos as obras de Cândido Portinari que através do pincel e da tinta traçam um amplo quadro das questões econ micas, sociais e políticas do período escolhido para o estudo. É importante ressaltar a

importância de uma obra teórica para embasar a análise das pinturas de Portinari e estabelecer sua relação com o discurso ficcional e social.

A teoria escolhida para a análise das pinturas de Portinari é o livro de Peter Burke, denominado **Testemunha ocular. História e imagem**, Burke reflete sobre o desafio na utilização de imagens para compreender outras épocas. Ele argumenta nas páginas de **Testemunha ocular**, que as imagens não devem ser consideradas simples reflexões de suas épocas e lugares, mas sim extensões dos contextos sociais em que elas foram produzidas. O autor retoma os historiadores da arte e seus métodos utilizados na análise das imagens procurando demonstrar que muitas vezes eles são insuficientes para descrever as complexidades da linguagem visual. Entendemos que a ficção, as pinturas e a historiografia compõem um mosaico para a compreensão de um período da história do Brasil especificamente a região do nordeste açucareiro e cacauero. O pressuposto teórico que foi enunciado por Burke e não é novo, ele parte da concepção de que os documentos, os testemunhos orais e as imagens se constituem indícios que “lidos em conjunto”, no caso dessa pesquisa, ficção e pinturas, se tornando evidências históricas permitindo o desvelamento de aspectos culturais do cotidiano de uma sociedade, no caso, o nordeste brasileiro na época de 1930. A citação retirada de Burke sintetiza nossa idéia:

Imagens nos permitem ‘imaginar’ o passado de forma mais vivida. Como sugerido pelo crítico Stepaen Bann, nossa posição face a face com uma imagem nos coloca ‘face a face com a história’. O uso de imagens em diferentes períodos, como objetos de devoção ou meios de persuasão, de transmitir informação ou de oferecer prazer, permite-lhes testemunhar antigas formas de religião, de conhecimento, crença, deleite, etc. Embora os textos também ofereçam indícios valiosos, imagens constituem-se no melhor guia para o poder de representações visuais nas vidas religiosa e política de culturas passadas. (BURKE, 2004, p. 17).

Os historiadores buscando o entendimento do processo histórico das sociedades incorporaram, como objetos de pesquisa, novas fontes. Assim, a literatura, a cartografia, o vestuário e as imagens dialogam com as fontes “tradicionais” utilizadas pela história. Essa problematização através do uso da imagem como fonte segundo a análise de Burke evidencia que:

Historiadores tradicionais, ou mais exatamente historiadores céticos quanto ao uso de imagens como evidência histórica, freqüentemente afirmam que imagens são ambíguas e que podem ser “lidas” de muitas maneiras. Uma boa resposta a este argumento seria apontar para as ambigüidades dos textos, especialmente quando são traduzidos de uma língua para outra. Exemplo disso é o livro que você está começando a ler [**Testemunha ocular. História e imagem**]. Escrito em inglês com o objetivo de atingir o público de língua inglesa, ele às vezes emprega coloquialismos de difícil compreensão para leitores

estrangeiros, ou admite facilmente pressupostos quando seria necessária uma explicação para o outro lado de uma fronteira cultural. (BURKE,2004, p. I).

Traço e palavra: Ferramentas de construção do contexto social

O narrador e personagens do romance *Cacau* em diversos momentos ressaltam o poder inquestionável dos coronéis senhores de tudo e todos. Em uma passagem destacamos:

Honório riu um riso alvar, com seus dentes brancos, magníficos, que contrastavam com o rosto negro e os lábios grossos:

-Mané Frajelo.

-Mané Miserável Saquia Tudo.

Honório cuspiu:

-Merda Mexida SemTempêro.

Ficaram olhando. Como era grande a casa do coronel... E morava tão pouca gente ali. O coronel, a mulher, a filha e o filho, estudante, que nas férias aparecia, elegante, etúpido, tratando os trabalhadores como escravos. E olhavam as suas casas, as casas onde dormiam. Estendiam-se pela estrada. Umas vinte casas de barro, cobertas de palha, alagadas pela chuva. (AMADO, 1971, p. 59).

As plantações de cacau são o lar dos nordestinos explorados como trabalhadores e tanto na ficção como no traço da pintura constroem-se as etnias trabalhadoras: negros, mulatos, braços são explorados pelos coronéis. O tratamento ainda é o mesmo do tempo da escravidão. Se antes o chicote e o feitor determinavam o ritmo do trabalho hoje é a fome, a fuga da seca, o débito na venda do coronel que escravizam os trabalhadores não importando se o produto que será colhido é o cacau ou a cana-de- açúcar, o enriquecimento será para o coronel e quase nunca para seus empregados.

Na pintura de Portinari observamos os pés descalços, a pouca roupa, o facão afiado colocando em risco a vida dos trabalhadores na colheita dos frutos de ouro, o cacau. Retomando Jorge Amado:

Colodino acendia um cigarro. Honório pegou da foice de podar os cacauzeiros e contou:

-A roça lá detrás do rio ta assinzinha de cacau. Um safrão.

Esse ano o homem colhe umas oitenta mil.

Nós ganhávamos três mil e quinhentos por dia e parecíamos satisfeitos. Ríamos e pilheriávamos. No entanto nenhum de nós conseguia economizar um tostão que fosse. A despesa levava todo o nosso saldo. A maioria dos trabalhadores devia ao coronel e estava amarrada à fazenda. Também quem entendia as contas de João Vermelho, o despenseiro? Éramos todos analfabetos. Devíamos... Honório devia mais de novecentos mil-réis e agora nem podia se tratar. Um impaludismo crônico quase o impedia de andar (AMADO, 1971, p. 59).



Figura 1: Colheita do cacau. Portinari

Contando com um grande número de mão-de-obra que fugia da seca, os coronéis do cacau não se preocupavam com um pagamento justo ou com a sorte dos trabalhadores e de suas famílias, que, por sua vez, aceitavam as condições precárias e todo o tipo de afazeres para fugir da sentença de morte que a seca representava.

É o caso de sinhá Margarida, que andara ao léu e acabara, “na fazenda Fraternidade a vender caldo de cana. Os filhos já ajudavam os trabalhadores na juntagem, ganhando quinhentos réis por dia. Apesar de odiar o cacau, temia voltar para o Ceará com a seca. Ali, pelo menos, ela e os filhos comiam. Jaca havia com fartura” (AMADO, 1971, p. 72).



Figura 2: Seca. Portinari

Mestiços, negros e brancos o que diferenciavam homens e mulheres além da cor de sua pele era o lugar de nascimento. Ou seja, se nascidos na casa grande os homens do cacau eram os coronéis que enriqueciam e mandavam os filhos para estudar em Salvador e suas mulheres de mãos delicadas e unhas pintadas de vermelho fiscalizavam o trabalho da casa e eram inevitavelmente madrinhas das crianças filhas dos trabalhadores sem camisa e suas mães de mãos calejadas e sujas.



Figura 3: Cabeça de negro. Portinari

O quadro de Cândido Portinari, cabeça de negro, parece dar vida à descrição de Jorge Amado: “Honório riu um riso alvar, com seus dentes brancos, magníficos, que contrastavam com o rosto negro e os lábios grossos” (AMADO, 1971, p. 59). Além das descrições físicas a

literatura também descreve a dura vida dos trabalhadores sem muita esperança de que um dia suas vidas possam ser diferentes. Terminado o dia de trabalho, nove horas da noite:

O silêncio enchia tudo e a gente se estirava nas tábuas que serviam de cama dormíamos um sono só, sem sonhos e sem esperanças. Sabíamos que no outro dia continuaríamos a colher cacau para ganhar três mil e quinhentos que a despensa nos levaria. Aos sábados íamos a Pirangi pôr o sexo em dia. Alguns levavam meses para sair da fazenda e se satisfaziam nas éguas da tropa. Mineira, a madrinha da tropa, era viciada e disputada. Os meninos desde garotos se exercitavam nas cabras e ovelhas. (AMADO, 1971, p. 63).

Concluindo, considera-se muito importante o trabalho de pesquisa com a interlocução entre a ficção, a historiografia e a pintura, pois podemos “ler” nos textos e imagens as estruturas do cotidiano de uma época, de uma determinada sociedade. Novamente recorreremos a Burke que entre as inúmeras vantagens do uso da imagem escolhemos uma definição que pontua nossa perspectiva de trabalho. Segundo ele, “uma vantagem particular do testemunho de imagens é a de que elas comunicam rápida e claramente os detalhes de um processo complexo, como o da impressão, por exemplo, o que um texto leva muito mais tempo para descrever de forma mais vaga” (BURKE, 2004, p. 101).

Abstract: We present the relationship between painting, literature and social discourse such as narratives of social voices in Brazil in 1930, taking as an example to analyze the cocoa novel by Jorge Amado, Brazilian painter Candido Portinari's painting and the study of Gilberto Freyre. The novel by Jorge Amado *Cocoa* will be analyzed as social reading of the period. The fictional speech revealed through the voices of its characters and narrator of the conditions of daily work, inter-ethnic relations and power in cocoa-producing region in southern Bahia. Portinari's painting speaks to the analysis of fiction and Gilberto Freyre through line and color. To study the painting by Portinari Peter Burke was chosen to analyze the painting from the concept of evidence which is from the line and color. Gilberto Freyre contributes to the anthropological discourse based on the concept of culture, great innovation in the 30s, allowing analyzing how to build social thinking and thinking about Brazil.

Keywords: Literature. Social discourse. Jorge Amado. Candido Portinari. Gilberto Freyre

Referências

AMADO, Jorge. *País do carnaval; cacau; suor: romance*. 29. ed. São Paulo: Martins, 1971.

BURKE, Peter. *Testemunha ocular. História e imagem*. Trad.: Vera Maria Xavier dos Santos; revisão técnica Daniel Arão Reis Filho. Bauru, SP: EDUSC, 2004.

PINTURAS: Cândido Portinari. Disponível em: <www.portinari.org>.

SANTOS, Mariza Veloso Motta; MADEIRA, Maria Angélica. (Org.) *Leituras Brasileiras. Itinerários no pensamento social e na literatura*. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da literatura brasileira*. 10. ed. Rio de Janeiro: Grafia, 2002.

A representação, o melodrama e o vilão

Paula Fernanda Ludwig*

Resumo: Mimese – termo que, já na *Poética* de Aristóteles, vem sendo associado à concepção do possível elo entre a obra de arte e o domínio chamado realidade. Trata-se de um tópico essencial no campo da comunicação estética, há muito discutido no âmbito teórico. Sob esse viés, o trabalho com o texto escrito a partir da problemática da representação apresenta-se como fonte rica para a compreensão do objeto de um estudo literário. No caso desse trabalho, há um objeto que se propõe observar a partir dessa perspectiva: um texto dramático intitulado *A Filha do Mar*, de Lucotte, melodrama fornecedor do mote para um intuito outro – o estudo da personagem classificada como vilão. Apoiando-se numa análise literária cujo mote principal está no material escrito, porém sem deixar de lado o que se pode apreender do contexto circundante, chega-se até questões que relacionam a personagem literária à situação do homem que vive em sociedade, à medida que se percebe o vilão como representante do desvio do código social, civilizado, em função da vazão da paixão, da vontade individual em detrimento do coletivo.

Palavras-chave: Literatura. Teatro. Representação. Melodrama. Vilão.

Introdução – a representação

A noção de mimese associada à idéia de representação há muito desempenha um papel central no intento de entender a literatura, segundo diversas abordagens. A representação pode ser vista como possibilidade de conhecimento e compreensão do mundo através de atos de nomeação, de manipulação de signos para a construção de sentidos. O trabalho não se dá com o elemento em si, mas sim com algo que toma o seu lugar – uma pedra esculpida pode representar um homem. Sob essa perspectiva, são bem-vindas perguntas do tipo: como se dão as representações, o que se representa, e mediante qual acordo elas são compreendidas, validadas por um determinado grupo. Deve-se lembrar que o uso do signo é individual, mas ele advém e é emitido num contexto social e histórico.

Por essa direção, nota-se um caminho apropriado na reflexão acerca da literatura e da arte dentro da esfera do social, trabalhando com ideias que funcionam socialmente – não existem objetos estéticos, mas sim o como olhar para um objeto e identificar nele uma função estética. O objeto pode ser construído visando à manifestação dessa propriedade, mas ela só se concretiza mediante uma percepção que se dá no contexto de sua recepção. A obra pode ter sido feita para suscitar efeitos, mas para que eles sejam concretizados e se mantenham, ela precisa ser

* Mestranda em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), bolsista pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Linha de pesquisa: Comparatismo e crítica social.

socializada. Seguindo esse raciocínio, entende-se que a arte não se efetiva no material concreto, ela é uma idéia, passível de mudanças.

Sob esse viés, o trabalho com o texto escrito a partir da problemática da representação, cuja perspectiva dilata-se entre material lingüístico e campo social, apresenta-se como fonte rica para a compreensão do objeto de um estudo literário. No caso desse trabalho, há um objeto que se propõe observar a partir dessa perspectiva: um texto dramático intitulado *A Filha do Mar*, de Lucotte, melodrama fornecedor do mote para um intuito extra – o estudo da personagem conhecida como vilão.

O melodrama e o vilão

Sobre o vilão, um dos primeiros aspectos que se apresenta é a sua configuração como personagem antagonica, concretizada em uma forma teatral popular, o melodrama de origem francesa, nascido no seio da Revolução Francesa entre o final do século XVIII e início do XIX. No caso deste trabalho, a peça selecionada é um melodrama constituído por um prólogo e quatro atos. A trama gira em torno da história de uma menina órfã, Luiza, apaixonada por um conde com quem não pode se casar em virtude da diferença de classe social (a realização amorosa é coibida por uma condição social). Mas, apesar desse empecilho central, o desenvolvimento do conflito é permeado pela luta contra obstáculos oriundos da ação de outras personagens, com destaque para o mordomo Koppen, cujos planos constantemente influenciam no percurso da heroína, estabelecendo um embate fundamental no texto: a virtude (representada por Luiza) em oposição ao vício (representado pelo vilão, Koppen).

Ação e conflito são elementos característicos do texto dramático configurador da apresentação de um mundo em que as mediações, como a exercida pelo narrador, são subtraídas. O destaque reside no objeto em si mesmo, cuja concretização está diretamente relacionada com as personagens que “constituem praticamente a totalidade da obra: nada existe a não ser através delas” (PRADO, 1987, p. 84). O diálogo, o discurso direto, é característico desse tipo de texto e está vinculado com a composição das personagens – como são escassas as mediações, o conhecimento acerca delas se dá mediante as suas falas. A predominância do discurso direto pressupõe um tipo de texto puro, sem o contato, por exemplo, com outros tipos de linguagens. Não é essa a situação observada em *A Filha do Mar*. Nessa peça, além das falas, nota-se a

reiteração de outros aspectos, como as rubricas explicativas, o uso de canções e a exploração de efeitos e elementos grandiosos.

Funções como comentário, acentuação e descrição, tradicionalmente desempenhadas em narrativas pelo narrador, no caso de uma peça teatral, geralmente não são enfatizadas no diálogo escrito, em que se destaca a ação apresentada como tal, e vão se efetivar na cena, através da exploração de elementos como a cenografia, a pantomima e a música. Contudo, há um espaço característico para semelhante papel no texto dramático: as rubricas – “Essa função se manifesta no texto dramático através das rubricas, rudimento narrativo que é inteiramente absorvido pelo palco” (ROSENFELD, 2008, p. 35).

As rubricas são registros escritos, cuja real efetividade e sentido estão na prática, na encenação. Sua presença na dramaturgia, segundo Ramos (1999, p. 15): “compreende a literatura dramática como necessariamente vinculada a um fazer teatral específico e não como autônoma do espetáculo”. Trata-se de um espaço direcionado à montagem, “registro literário de uma certa poética cênica, o vestígio ou a marca de um método” (RAMOS, idem, p. 17). Cria-se, assim, um vínculo direto com a representação cênica, cuja efetivação se dá na atualidade – a ação não é contada, mas sim presenciada, apresentada por personagens que atuam diante do público. Os acontecimentos desenrolam-se por si, trabalham com a ação humana, com a experiência empírica compartilhada por ator e espectador e, a cada encenação, é como se tudo se originasse novamente, pela primeira vez. O texto dramático vinculado à encenação pressupõe o imediato do acontecimento que se dá no aqui e agora e não no passado.

Esses traços podem ser observados em *A Filha do Mar* mediante a constatação do grande número de rubricas encontradas ao longo do texto. As rubricas funcionam como indicações precisas para a montagem da peça, dando referências sobre inúmeros aspectos, desde descrições de cenários até o gestual específico de cada personagem, como pode ser observado nos exemplos retirados da peça de Lucotte: descrição de espaço - “Salão em casa da Condessa de Ispal, ricamente mobiliada. Portas laterais e ao fundo, dando para outro salão, uma janela na D.A. deixando ver o mar. Mesa, cadeira, etc...” (p. 23), descrição de efeitos cênicos - “Forte explosão” (p. 62), “Tiro de canhão” (p. 39), descrição de gestos e ações das personagens - “Cobre o rosto com as mãos. Koppen levanta o punhal. Toque de campainha, dentro. Koppen recua” (p. 24). A partir dessa observação chega-se à noção do **texto espetacular** (DE MARINIS apud

CAMARGO, 2005) isto é, o texto escrito com a função de ser encenado, a dramaturgia é organizada visando a encenação.

As rubricas indicam a composição de uma escrita direcionada para a encenação das situações contidas no texto dramático. No caso da peça *A Filha do Mar*, percebe-se, nas situações, uma tentativa de aproximação com uma realidade empírica – os locais onde se passa a ação, a classe social de cada personagem, as profissões, títulos de nobreza... Nada disso foge à reprodução de noções conhecidas no mundo empírico. Nota-se o uso desse tipo de referente que se estabelece por si – não há a exploração de uma projeção do mundo a partir de uma percepção subjetiva da realidade e de suas coordenadas, o espaço e o tempo (em que a consciência prescreve as leis do mundo e não o contrário). A percepção subjetiva é característica de representações abstratas em que se busca eliminar a ilusão de espaço e tempo como elementos bem organizados. No caso do tempo, quebra-se a ordem causal, cronológica – desaparece a marcação do relógio e explora-se o tempo produto da mente. Contudo, não é essa a organização verificada na peça de Lucotte em que tempo e espaço são definidos segundo uma organização lógica, causal.

O uso da seqüência causal assinala uma maneira de perceber a realidade segundo uma ordem natural, não caótica. As situações obedecem a uma causa, podem ser explicadas, possuem lógica. Não há caos, busca-se a clareza da exposição. A preocupação com a clareza pode ser percebida constantemente na peça: apesar dos engodos e das reviravoltas, a organização da trama segue a ordem causal, usa-se constantes “a partes” para que não sejam obscuras as intenções dos personagens (que participam de um jogo maniqueísta, sendo facilmente identificáveis) e o único mistério que não é revelado com rapidez diz respeito à grande reviravolta no percurso da protagonista. Esse tipo de construção não favorece a exploração de sentidos ambivalentes. O texto dramático enfatiza o direcionamento para uma apresentação que explora a provocação de efeitos não através de jogos semânticos contidos nas falas, mas através da exploração sensorial, associada à encenação. Tal aspecto pode ser verificado pela utilização de canções e rubricas que descrevem efeitos de cena, como explosões, trovões... Esses elementos apontam para o trabalho com outros tipos de linguagens, calcadas na sensibilidade humana, em vias ligadas ao sonoro e ao visual.

Esses traços apontam para uma aproximação da peça com uma noção de realidade empírica, delimitada pelo que os sentidos captam, sem a representação de processos mentais,

como o fluxo de consciência. Há a ligação com esse tipo de referente, o real, fato que favorece a aproximação do drama com o espectador a tal ponto que, como afirma Thomasseau (2005), não raro o ator que interpretava o vilão era confundido com seu personagem pelo público e o resultado eram as agressões dirigidas a ele na saída do teatro. Contudo, deve-se observar que essa relação traçada entre a obra e o mundo empírico é apenas uma tentativa de percepção acerca do texto dramático, abordado nesse trabalho, como representação. O uso de descrições (rubricas), a notação de causalidade, a representação que se dá através de um lugar e um momento, uma personagem e uma ação, podem ser índices de uma intenção realista, mas até mesmo esse intuito pode ser questionado quando confrontado com noções como a de ilusão referencial, abordada por Bessière (1995) e Compagnon (1999). Sob esse ponto de vista, destaca-se na obra uma relação lingüística que não se estabelece entre texto e mundo, signo e referente, mas entre texto e outro texto, destacando a representação regida pela lógica da verossimilhança e pela convenção, ou código, partilhada entre o produtor e o receptor do objeto artístico.

O texto dramático em questão também pode ser observado por outro viés: ao mesmo tempo em que nele se percebe um movimento em relação à suspensão do conhecimento do público de que a obra não é a realidade empírica, mas uma peça, ficção, observa-se que não há ênfase no disfarce das convenções cênicas, pelo contrário, exploram-se recursos como a música e efeitos que apontam para a grandiosidade e para o maravilhoso, o extraordinário, como o milagre da salvação com o aparecimento da aurora boreal (no terceiro ato, cena XV). A verificação da composição do texto dramático com o intuito enfatizado de encenação já aponta para esse aspecto. O teatro depende da convenção. A peça pode tentar recriar eventos que se assemelham a acontecimentos observados no mundo empírico, mas não pode fugir de suas condições – como elaborar uma aurora boreal sem o apoio do aparato técnico da iluminação? Como colocar um navio em cena, no palco? Como mostrar um batalhão do exército quando se dispõe de poucos atores? Nesse contexto, o simbólico é explorado em auxílio do vínculo que a obra pretende estabelecer com a platéia, especialmente, no caso da peça abordada, através da via da percepção sensorial e da emoção.

Outro fator que se destaca na construção da relação entre o texto dramático e o público é a personagem que “representa a possibilidade de adesão afetiva e intelectual do leitor, pelos mecanismos de identificações, projeção, transferência, etc” (CANDIDO, 1987, p. 54). Nas formas dramáticas, a personagem é essencial no estabelecimento do canal entre espetáculo e

espectador. Na peça abordada, verifica-se que o trabalho com a possibilidade de adesão afetiva do receptor segue a via da emoção: o antagonismo entre as personagens busca provocar a simpatia ou a antipatia, segundo julgamentos valorativos. As personagens são expressão direta desse elemento valorativo na obra, em que a heroína virtuosa é recompensada e o vício punido. Esse é o esquema básico do funcionamento dos personagens-tipo na peça. Os personagens-tipo são “construções extremadas, que reúnem em si um número reduzido de características e emoções, sendo então dotados de uma menor mobilidade de caráter e/ou personalidade” (BRAGA, 2005, p. 39). Como aponta Thomasseau (2005) essas personagens eram identificadas pela aparência física e pelo gestual. Os tipos são máscaras de comportamentos e linguagens fortemente codificadas - “de um lado os bons, de outro os maus. Entre eles, nenhum compromisso possível. Esses personagens construídos em um único bloco representam valores morais particulares” (THOMASSEAU, 2005, p. 39).

Nota-se que a representação de valores morais em *A Filha do Mar*, está associada à defesa de uma ordem social. Na peça, entre as personagens, a ordem é clara – não há meio-termo, os bons são bons e os maus são maus. O conflito, causador de desordem, resolve-se no fim, sendo que a personagem responsável pela ação desencadeadora de obstáculos concretos na trama é punida no desfecho da história. A preconização da ordem não está relacionada apenas com a clareza de exposição dentro da história, mas também aponta a ênfase numa concepção do mundo que prima pela afirmação da organização em detrimento do caos. Hierarquias são respeitadas (mesmo a protagonista só se une ao seu amado, rico conde, após saber que não é pobre nem órfã, mas sim aristocrata, filha de uma condessa), o triunfo da heroína oprimida sobre seu opressor contenta o povo oprimido, sem incitá-lo à rebelião.

Apesar dessa exaltação da ordem, deve-se reconhecer que o caos não é suprimido da peça. A sensibilidade é marcada pelo conflito antagônico, pelo choque entre dualidades opostas. Tal característica aponta para a noção de uma organização social que funciona muito mais pela definição através da lógica das contradições do que pela lógica da identidade – para existir o um, deve existir o outro. Sem o mal, o bem não é definido. É necessário o conhecimento acerca dessa divisão para que esse duplo exista. É bom lembrar que o estabelecimento do melodrama na época da Revolução Francesa se deu em meio a um contexto caótico de mudança de padrões e violência banalizada. O melodrama, nesse sentido, concretizou-se como uma opção para esse tipo de situação, apontando para o entretenimento. Na peça abordada, percebe-se a ênfase no trabalho

com a emoção e a sensação, exploradas segundo constantes variações entre cenas calmas e movimentadas, alegres e tensas – é a exaltação do sentir em detrimento do refletir.

As mudanças de padrões econômicos, sociais e culturais, entre os séculos XVIII e XIX, repercutiram na concepção da personagem. “A partir da segunda metade do século XVIII, a concepção de personagem herdada de Aristóteles e Horácio entra em declínio [...] Essa mudança de perspectiva se dá a partir de uma série de circunstâncias que cercam o final do século XVIII e praticamente todo o século XIX. É nesse momento que o sistema de valores da estética clássica começa a declinar, perdendo a sua homogeneidade e a sua rigidez. É também nesse momento que o romance se desenvolve e se modifica, coincidindo com a afirmação de um novo público – o público burguês” (BRAIT, 1985, p. 37).

Sobre tal questão escreve Hauser (1994) apontando para um processo de nivelamento cultural através do surgimento de um novo e regular público, que paga pela obra artística e, dessa forma, assegura a muitos escritores o sustento livre de obrigações pessoais. Esse novo público devia sua existência primeiramente à crescente importância da burguesia abastada, cuja situação reflete-se no movimento romântico que “em geral, com sua ênfase burguesa nos sentimentos, nada mais é do que o produto da rivalidade intelectual e um instrumento na luta contra a visão de mundo classicista da aristocracia” (HAUSER, 1994, p. 550). A burguesia tornou-se “tão próspera e influente que pode permitir-se uma literatura própria, tenta impor por sua própria individualidade, em oposição a essas classes superiores, e falar sua própria linguagem” que “se converte em uma linguagem do sentimentalismo. A revolta das emoções contra a frieza do intelecto” (Idem).

A constituição do vilão como personagem-tipo do melodrama acompanhou todo esse processo. A palavra “vilão” por si só, ao longo dos tempos, acentuou em si um sentido pejorativo. Inicialmente, ela era usada para identificar habitantes de vila, camponês medieval que trabalhava para um senhor feudal, mas tinha o direito de abandonar a gleba. Um plebeu, nem nobre, nem guerreiro. Contudo, o significado dessa palavra que prevaleceu para o senso comum foi o significado depreciativo: rude, grosseiro, indigno, desprezível...

Em *A Filha do Mar*, o vilão destaca-se como o antagonista que acaba conduzindo a ação. A perseguição da vítima inocente, movida pelo vilão, desencadeia o conflito que sustenta o desenrolar da ação dramática. Tal aspecto aponta para um contraponto dentro da tradição literária. No teatro clássico, por exemplo, a personagem está condicionada a uma ruína

proveniente do seu destino, não há escapatória – fica explícita então, a fragilidade do homem diante da vontade divina, ele é vítima do seu destino. No caso do melodrama, percebe-se que as desgraças que recaem sobre a heroína são geradas por outro personagem. Tal origem do conflito aponta para traços na concepção da personagem que estão relacionados à sua função dentro da representação, sendo que o que se pode notar é uma quebra da noção do destino condicionador. As desgraças estão relacionadas à ação de outro, o erro, a desmedida, vem de outro personagem, antagonista.

O modelo clássico, pensado no âmbito social, enfatizava a relação entre arte e vida social. A arte era vista como erudita – pressupunha uma educação formal que fornecesse os parâmetros de suas regras. O padrão do herói trágico, honrado e digno, era exaltado. Tal perspectiva cedeu lugar à expressão das emoções singulares, ao domínio do sentimento e o herói, que passou a sofrer por paixão, deixou de ser modelar para ser exemplar. A linguagem utilizada adaptou-se ao público leitor – não se endereçava mais somente aos escolarizados, era para o entendimento geral das massas. A preocupação com o indivíduo era maior do que a preocupação com a norma. Antes, o princípio da reflexão sobre a vida e a essência do humano, o exercício intelectual, que aos poucos passou a ser substituído pelo predomínio do sentimento, pelo efeito do imediato que ainda hoje é forte na cultura ocidental. Mukarovsky (1977) aponta a tendência representativa da emoção na arte popular. O aspecto emocional predomina como função, o valor da obra está em sua capacidade de comover.

No caso do vilão, o que se percebe é que a sua configuração como personagem traz uma gama de preceitos ideológicos contrapostos ao que dita o padrão ético. Ele é o antagonista, anti-ético do protagonista. Em sua ação, utiliza os expedientes rejeitados pelo herói, como o engodo, a violência e a traição. Sua construção caricata marca o conflito maniqueísta entre o bem e o mal. Nesse embate, pode-se constatar uma polarização - o choque entre duas forças, o bem e o mal, representadas pelas personagens. A luta entre o bem e o mal é ponto central de um equilíbrio/desequilíbrio que há muito faz parte da concepção de paradigmas cuja elaboração está relacionada a convenções sociais, regulamentadoras de comportamentos, visões do mundo...
Fonte para compreensão do indivíduo e suas realizações dentro do âmbito coletivo.

Em *A Filha do Mar*, o vilão associado à condução da ação que resulta na desgraça de outras personagens representa o desvio do código social, civilizado, em função da vazão da paixão, da vontade individual em detrimento do coletivo. Tal condição relaciona-se com a noção

de livre arbítrio dentro de uma coletividade (já na origem epistemológica da palavra vilão há esse indício – um homem com a possibilidade de uma escolha: submeter-se a uma comunidade feudal ou abandonar a gleba). Sair do código civilizado e dar vazão às vontades individuais, às paixões individuais em detrimento do coletivo, gera o conflito na relação com o outro e proporciona a percepção da condição humana marcada por questões como até que ponto se pode exercer o livre arbítrio se se vive em sociedade.

Considerações finais

É preciso esclarecer que o que se apresentou nesse trabalho foi uma tentativa de percepção acerca de uma obra, sobre o enfoque da representação. Sabe-se que, no campo teórico, não existem verdades absolutas e que muitas das considerações aqui traçadas podem e devem ser objeto de questionamentos – essa atitude é extremamente enriquecedora.

A obra escolhida, mote para o desenvolvimento do raciocínio, foi um melodrama. A partir do olhar sobre ela, destacou-se um tipo de texto dramático encaixado numa modalidade de drama popular, de tramas complexas, emoções exacerbadas e violência patética. Sua composição bipolar, que opõe personagens representativas de valores opostos (vício e virtude), está intimamente relacionada com o ato cênico, enfatizando um tipo de arte cuja pretensão é de provocar prazer pelo viés da percepção sensorial, da adesão emocional. A peça, ao contrário do que valorizava a cultura clássica, aponta para uma dramaturgia feita especificamente para ser encenada e não lida, enfatizando as massas não escolarizadas.

Esse aspecto está diretamente relacionado ao tipo de público associado historicamente ao melodrama e aponta para uma dicotomia que se consolidou ao longo dos anos: a divisão entre a cultura promovida pelas formas populares e a cultura intelectual erudita. Na França, com a ascensão do melodrama, as salas oficiais como a Comédie Française e o L'Opéra perderam seu público para os teatros populares como o Ambigu e o Porte de Saint Martin. Paralelamente a isso, críticos e intelectuais eruditos criavam um forte desprezo ao gênero (CARLSON, 1997). Tal juízo, construído historicamente, encontra respaldo ainda hoje. Mas contentar-se com tal posição, advinda de um contexto distante em coordenadas temporais e espaciais, não seria validar uma maneira de percepção crítica por demais simplificadora? Observa-se, contudo, que outras direções são possíveis: “a reiterada tendência para o melodrama, que alguns críticos simplesmente estigmatizam” pode deixar de ser categoricamente valorada, aproximando-se da

busca compreensiva – “na verdade, é uma das maneiras sensíveis próprias das camadas populares” (CABAÑAS, 2006, p. 178).

Nesse sentido, percebe-se o quão importante é a busca por uma ampliação de horizontes que busca evitar o olhar pré-moldado, definitivo. Mesmo a obra literária não se encaixa em uma visão definitiva.

Abstract: Mimesis - a term that, as in Aristotle's Poetics, has been associated with the design of a possible link between the artwork and the area called reality. This is a crucial topic in field of aesthetic communication, there is much discussed in the theoretical realm. In the case of this work, there is an object that intends to observe from this perspective: a dramatic text entitled *A Filha do Mar*, Lucotte, melodrama provider motto to order another one - the study of character classified as a villain.

Keywords: Literature. Theatre. Representation. Melodrama. Villain.

Referências

BRAGA, Claudia Mariza. *Melodrama um gênero a serviço da emoção*. Tese de livre docência, Instituto de Artes da UNICAMP, 2006.

BRAIT, Beth. *A personagem*. São Paulo: Ática, 1985.

BESSIÈRE, Jean. Literatura e representação. In: ANGENOT, Marc (Org.). *Teoria Literária*. Lisboa: Dom Quixote, 1995.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

CABAÑAS, Teresa. *Da representação à representatividade: quem legitima? Provocação ao debate*. Revista de Crítica Literária Latinoamericana (Peru) v. 63-64, p. 169-186, 2006.

CAMARGO, Robson Corrêa de. *O Espetáculo do Melodrama: Arquétipos e Paradigmas*. Tese (Doutorado em Teatro), ECA/USP, 2005.

CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, A.; PRADO, Décio de A.; GOMES, Paulo E. S. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade*. São Paulo, Ed. UNESP, 1997.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

HAUSER, Arnold. *História Social da Arte e da Literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

LUCOTTE. *A Filha do Mar*. Copiado à mão por J. Vianna, Pará, 10/11/1911.

MUKAROVSKÝ, Jan. *Escritos de Estética y Semiótica Del Arte*. Barcelona: Gustavo Gilli, 1977.

RAMOS, Luiz Fernando. *O parto de Godot e outras encenações imaginárias*. São Paulo: Hucitec, 1999.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

THOMASSEAU, Jean-Marie. *O melodrama*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

As casas tomadas: um diálogo entre a Literatura e o Cinema

Tiago Lopes Schiffner*

Resumo: Este trabalho apresenta uma comparação entre *Os outros*, película de Alejandro Amenábar, e *Casa Tomada*, narrativa curta de Julio Cortazár. O objetivo é explicitar a consonância dos efeitos insólitos e as similares dos temas tratados no conto do autor argentino e no filme do diretor espanhol. O cotejo parte da leitura atenta, da seleção de cenas e excertos e da análise a partir da ótica comparatista, com auxílio dos escritos de Julio Cortazár (1993), David Roas (2004), Edgar Allan Poe (1999) e Tzvetan Todorov (1975). O método é intertextual, assim, busca-se evidenciar que “hay como pequeños paréntesis en [la] realidad” e na forma de narrar das duas narrativas (CORTÁZAR, s/d., s/p.). E conclui-se, com esse trabalho, que a tradição literária e a cinematografia dialogam e mantêm arquétipos e contextos simétricos, que se reiteram no cotejo de obras e de leituras.

Palavras-chaves: Casa tomada. Os outros. Intertextualidade.

1 Contínuo descontínuo

Depois de uma noite de pesadelos, o grito estilhaça o silêncio do quarto. A mulher loira acorda do susto e olha ao redor na busca de algum intruso. No cômodo, somente a (in)consciência onírica e o pavor a acompanham. Ela se levanta rapidamente e pensa nos filhos. Vai até o quarto deles. Nada de anormal no sono tranquilo da menina e do menino. Sai, silenciosamente, do quarto das crianças e entra no banheiro. Lava o rosto e troca a camisola branca pelo vestido preto de todos os dias. Desce as escadas e vai preparar o café das crianças. Quase chegando à cozinha, escuta uma batida na porta. Ao olhar pela janela, vê dois velhos e uma moça esperando na escada da entrada. Os velhos contam uma história estranha. Dizem que já trabalharam naquela casa e se oferecem para prestar serviço à família. A mulher loira, desconfiada, aceita a ajuda, afinal, há muito a ser feito naquela casa grande de vários cômodos.

* Aluno do 7º semestre de graduação da UFRGS – Universidade Federal do Rio Grande do Sul – Brasil. Bolsista de Iniciação Científica - PROPESQ/FAPERGS.

Certo dia, enquanto a mulher loira costura, ruídos altos começam a ressoar no andar de cima. Primeiramente, imagina que a moça estivesse varrendo com displicência. Ao olhar pela janela, ela a avista ajudando os velhos na limpeza do jardim. Pensa, então, nas crianças. Ao procurar o menino, encontra-o estudando silenciosamente no escritório. A menina, por sua vez, está sentada no degrau da escada lendo a Bíblia. Ao passar, a filha diz à mãe que o barulho vem do sótão. A mulher loira vai até a porta de maneira descrente, porque ela mesma havia trancado o cômodo.

Ao destrancar a abertura, ela se vê em meio a vários móveis antigos, cobertos por panos. Os sons não param e soam por ali. Ela não consegue precisar de onde vêm. Num misto de raiva e medo, começa a rasgar os lençóis. Assim, ao descortinar os objetos, encontra um espelho. Ao se deparar com sua imagem, ela não reconhece seu reflexo. O rosto de uma palidez cadavérica marcado pelo tempo e os olhos levemente contornados de preto lhe parecem estranhos. Os barulhos cessam. O espelho vai ficando fosco até apagar a imagem dela. O ímpeto da mulher loira é fugir, contudo a curiosidade a mantém estática. Um homem se materializa no lugar do reflexo, olha para ela. Ele parece não a ver. O homem arruma o cabelo e sai. Novamente, ela se vê, entretanto a imagem é autônoma e se penteia diante dela. Após alguns minutos, outra vez desaparece. Vê-se uma parede. A mão suada e trêmula pega um candelabro. O choque estilhaça o espelho. Sobre os cacos, ela coloca um pano. Sai e tranca a porta.

Ao comparar o conto *Casa tomada*, de Julio Cortázar, e o filme *Os outros*, de Alejandro Amenábar, esse estudo pretende justapor e colar os pedaços do espelho quebrado. Para tanto, far-se-á a escolha dos pedaços mais simetricamente correspondentes nas duas narrativas.

Percebemos algumas semelhanças entre os elementos da estrutura narrativa dos dois textos (pensando o filme como um texto visual). Um exemplo desta similaridade é o foco narrativo. Como afirma Todorov:

O narrador representado convém pois perfeitamente ao fantástico. [...] Ele é preferível ao narrador não representado, e isto por duas razões. Primeiro, se o acontecimento sobrenatural fosse contado por um narrador desse tipo estaríamos imediatamente no maravilhoso; não haveria possibilidade de duvidar de suas palavras [...]. Em segundo lugar, e isso se liga à definição do fantástico, a primeira pessoa “que conta” é a que permite mais facilmente a identificação do leitor com a personagem, já que como se sabe o pronome “eu” pertence a todos. (TODOROV, 1975, p. 92).

No conto de Cortázar, a primeira pessoa é evidente, sendo caracterizada por um narrador-personagem. Ele expõe as lembranças sobre a irmã e sobre a casa em que moravam: “Mas é da

casa que me interessa falar, da casa e de Irene, porque eu não tenho nenhuma importância” (CORTÁZAR, 1986, s/p.).

No caso de *Os outros*, não há um(a) narrador(a), mas o foco narrativo está colado em Grace e nas crianças. Dessa forma, o leitor implícito se assusta e percebe todos os fatos, supostamente, sobrenaturais, pelos olhos dessas personagens, o que pessoaliza a narrativa. Além disso, por diversas vezes, somos levados a duvidar da sanidade mental de Grace ou da veracidade das histórias contadas pelas crianças, principalmente as de Anne.

É, justamente, a personalidade/parcialidade que faz do filme de Amenábar uma película tão bem construída. Dessa forma, se o foco narrativo variasse, abarcando os *outros*, saberíamos, desde o início, quem são os vivos e quem são os mortos, o que determinaria o fim da hesitação e do suspense da narrativa.

Certamente, um estudo mais apurado sobre a estrutura de *Casa tomada* e *Os outros* exporia semelhanças esclarecedoras sobre a construção dos dois textos. Entretanto, nesse ensaio, dá-se preferência às similaridades temáticas entre o conto de Cortázar e o filme de Amenábar. Assim, ao recolher os cacos de vidro, reconstroem-se as últimas imagens do espelho.

2 As casas, os outros e os cacos

Ao escreverem *Os outros* e *Casa tomada*, respectivamente, Alejandro Amenábar e Julio Cortázar apresentam ao leitor “una transgresión de [...] [la] concepción de lo real, puesto que [tratan] de fenómenos imposibles, inexplicables [...]” (ROAS, 2006, p. 95). Ainda, os personagens dessas narrativas, como “nosotros, [...] necesitan acotar la realidad, delimitar nuestro mundo para poder funcionar dentro de él” para poder entendê-lo (Ibid., p. 97). Como define Roas: “[...] Lo fantástico [justamente] consiste en la transgresión de este limite”. Una transgresión que al mismo tiempo provoca el extrañamiento de la realidad, que deja de ser familiar y se convierte en algo incomprensible y, como tal, amenazador (Ibid., p. 97).

Ao balizarem seus horários e residirem em reduzidos cômodos, os personagens de Cortázar e Amenábar transparecem o medo do inexplicável. Há uma tentativa de manter a ordem, a rotina, a naturalidade, sistematizando e cronometrando as atividades domésticas, por exemplo. Assim, tanto em *Os outros*, quanto em *Casa Tomada*, os personagens valorizam a pontualidade das atividades cotidianas.

No conto, o narrador-personagem relata: “Fazíamos a limpeza pela manhã, levantando-nos às sete, e pelas onze eu deixava a Irene as últimas peças por repassar e ia à cozinha. Almoçávamos ao meio-dia, sempre pontuais”(CORTÁZAR, 1986, p. 11). Já no filme, Grace (a mulher loira) exige pontualidade dos empregados nas refeições: “eu tomo café às 8h, as crianças às 9h e o almoço será servido às 13h. E o jantar, às 19h 30 min” (AMENÁBAR, 2001).

Ainda, a costura e a leitura, nas narrativas, são outras possibilidades de distanciamento dos fatos estranhos. Desta feita, o tempo das crianças, na película, é preenchido com estudos bíblicos e orações. Em *Casa tomada*, o irmão lê livros franceses ou aprecia os selos do pai falecido. Já Grace e Irene se distraem cosendo:

Fora sua atividade matinal, ela (Irene) passava o resto do dia tricotando no sofá do seu quarto. Não sei por que tricotava tanto, eu penso que as mulheres tricotam quando consideram que essa tarefa é um pretexto para não fazerem nada. Irene não era assim, tricotava coisas sempre necessárias, casacos para o inverno, meias para mim, xales e coletes para ela. (CORTÁZAR, 1986, s/p.)

A especificidade das atividades acima descritas é a concentração e a introspecção. Assim, o silêncio é valorizado nas duas narrativas. Em *Os outros*, logo da chegada dos empregados, Grace lhes afirma que “não há telefone, rádio ou qualquer barulho”, porque “o silêncio é algo que [é valorizado naquela] casa” (AMENÁBAR, 2001). Na narrativa de Cortázar, a casa é permeada por diversos ruídos até ficar casmurra e soturna.

Na cozinha e no banheiro, que ficavam encostados na parte tomada, falávamos em voz mais alta ou Irene cantava canções de ninar. Numa cozinha há bastante barulho da louça e vidros para que outros sons irrompam nela. Muito poucas vezes permitia-se o silêncio, mas, quando voltávamos para os quartos e para o salão, a casa ficava calada e com pouca luz, até pisávamos devagar para não incomodar-nos. (CORTÁZAR, 1986, s/p.)

Diante do referido, nota-se uma diferença no tratamento para com os intrusos nas histórias. Enquanto Grace não aceita nem a referência aos estranhos, em *Casa tomada*, há a consciência da existência de que há algo atrás da porta de mogno maciça. Por isso, os irmãos teatralizam o seu cotidiano. Assim, fingem até mesmo a existência de uma criança e, por meio dos ruídos, marcam sua presença e minimizam a dos invasores.

Ainda, a incomunicabilidade/ilhamento das famílias exacerba o silêncio. Assim, ninguém sai ou chega da/à moradia de Grace, cuja característica é ser cercada por um forte nevoeiro. A respeito disso, a matriarca diz não ter contato com a família – inclusive com o marido - desde a invasão alemã, em 1940.

Na casa de Irene, não é diferente. Os irmãos não possuem contato com parentes e há somente a referência a alguns primos que, possivelmente, pudessem herdar a casa: “morreríamos ali algum dia, vagos e distantes primos ficariam com a casa [...]”. (Ibid., s/p.). Além disso, o narrador afirma só sair “aos sábados [para ir] ao centro para comprar lã” e também, “aproveita[r] [...] para dar uma volta pelas livrarias e perguntar em vão se havia novidades de literatura francesa. Desde 1939 não chegava nada valioso na Argentina.” (Ibid., s/p.).

À noite, os pesadelos e as insônias dos personagens são constantes e destroem/contrapõem a fictícia passividade dos dias. Uma voz poderia ecoar nas habitações: “[...] não poderás dormir porque assassinaste o sono, o sono inocente que defaz o intricado nó das dores; o sono, descanso de toda a fadiga, mais doce alimento que se serve na mesa da vida [está morto]” (SHAKESPEARE, 1979, p. 234).

Ao final do filme, sabemos que não são somente os intrusos os quais atormentam os sons de Grace. Ela, como Lady e Macbeth, está com as mãos sujas de sangue e com a consciência intranquila. Dessa forma, os *outros* são a/o consciência/coro que presentifica o erro. Por isso, acorda-se gritando no início do filme. E, também, por esse motivo, ela repreende várias vezes Anne, quando a menina se refere aos intrusos, chegando a negar a existência dos outros em um jantar: “É melhor vocês fiquem em casa com a mãe e o pai, que amam vocês”, diz Grace. Anne, após, diz: “E com os intrusos”. Ao que Grace diz: “Não há intrusos aqui!” (AMENÁBAR, 2001).

No que diz respeito à *Casa tomada*, “hay como pequeños paréntesis en [la] realidad” da narrativa (CORTÁZAR, s/d., s/p.). Assim, ao entrarmos na mansão, nos deparamos com diversos vazios físicos, mimetizados nos cômodos desocupados. Desse modo, paradoxalmente, mesmo com uma habitação imensa, os irmãos decidem viver num espaço restrito cuja extensão aparenta a de um apartamento.

Quando a porta estava aberta, as pessoas percebiam que a casa era muito grande; porque, do contrário, dava a impressão de ser um apartamento dos que agora estão construindo, mal dá para mexer-se; Irene e eu vivíamos sempre nessa parte da casa, quase nunca chegávamos além da porta de mogno, a não ser para fazer a limpeza [...] (Ibid., s/p.)

Pelo isolamento e pela referida falta de otimização das lacunas da habitação – que poderia abrigar até “oito pessoas sem se estorvarem” - desconfortantes oscilações sonoras são percebidas no interior da casa dos irmãos (Ibid., s/p.). Desse modo, por um lado, os sons imprecisos e baixos, advindos da parte afastada, impossibilitam o conhecimento do que ocorre no lado tomado, o que cerceia qualquer tipo de resistência ou ato de contenção à invasão.

Andei pelo corredor até ficar de frente à porta de mogno entreaberta, e fazia a curva que levava para a cozinha quando ouvi alguma coisa na sala de jantar ou na biblioteca. O som chegava impreciso e surdo, como uma cadeira caindo no tapete ou um abafado sussurro de conversa. Também o ouvi, ao mesmo tempo ou um segundo depois, no fundo do corredor que levava daqueles quartos até a porta. Joguei-me contra a parede antes que fosse tarde demais, fechei-a de um golpe, apoiando meu corpo; felizmente a chave estava colocada do nosso lado e também passei o grande fecho para mais segurança. (Ibid., s/p.)

Já em outras oportunidades, os ruídos altos também são sentidos. Criados pelos irmãos – esses barulhos são uma espécie de defesa do *habitat*, e se tornam desconfortáveis à audição quando ressoam dos pesadelos de Irene. Desse modo, ao lermos *Casa tomada*, vemos, novamente, mortos o sono e o descanso diário.

Quando Irene sonhava em voz alta eu perdia o sono. Nunca pude me acostumar a essa voz de estátua ou papagaio, voz que vem dos sonhos e não da garganta. Irene falava que meus sonhos consistiam em grandes sacudidas que às vezes faziam cair o cobertor ao chão. Nossos quartos tinham o salão no meio, mas à noite ouvia-se qualquer coisa na casa. Ouvíamos nossa respiração, a tosse, pressentíamos os gestos que aproximavam a mão do interruptor da lâmpada, as mútuas e frequentes insônias. (CORTÁZAR, 1986, s/p.)

Como pode se notar, a casa - segundo Bachelard, “o nosso canto do mundo”, no conto de Cortázar e no filme de Amenábar - deixa de “abriga[r] o devaneio, [...] (de) protege[r] o sonhador, de permit[ir] sonhar em paz” (BACHELARD, 2000, p. 26). Ela é estéril de son(h)os, sendo frutífera em pesadelos e medos. Cada porta fechada é detentora de uma surpresa incontrollável e de um fato impermeável às mãos e impenetrável aos olhos. Nas habitações comparadas, não há a verticalização “proporcionada pela polaridade do porão e do sótão. (Ibid., p. 36). Destarte, nessas obras, “a racionalidade do porão” se confunde com a “irracionalidade do sótão” (Ibid.). Portanto, nas duas obras, o delírio/devaneio/sonho e a loucura/medo/pavor coexistem numa espécie de casa de (con)(de)tenção horizontalizada.

Diante do exposto, a estrutura da casa e a forma de habitá-la dizem bastante da constituição dos personagens, sendo o contrário também verdadeiro. Dispersos e contidos, como os cômodos lacunares; tranquilamente loucos, como as portas de mogno, as quais mais parecem tampas de uma caixa de pandora; solitários e soturnos; estéreis, sem devaneios ou sonhos, cultivando os porões trancafiados, numa tentativa de esconder as falhas, os erros; ambíguos, unindo ao mesmo tempo aspectos de castelo e de casa, de reis e de rainhas de um universo destronado – macho: castelo; fêmea: casa; macho: Hermafrodito; fêmea: Salmacis. Assim são as casas e os homens das narrativas comparadas. No verso, dois irmãos unidos por um casamento de

suposta incestuosidade e, no reverso, uma mãe - que assume a posição materna e paterna - e um casal de crianças, as quais se escondem e são escondidas da luz. Dessa feita, como afirma Bachelard:

[...] para além das lembranças, a casa natal está fisicamente inserida em nós. Ela é um grupo de hábitos orgânicos. [...] Todo o ser da casa se desdobraria, fiel ao nosso ser. [...] Em suma, a casa natal gravou em nós a hierarquia das diversas funções de habitar. [...] Mais que um centro de moradia, a casa natal é um centro de sonhos.” (BACHELARD, 2000, p. 33/34)

Nesse sentido, abandonar a casa natal é submergir no desconhecido e perder a identidade, caindo “fuera del ser em las tinieblas exteriores por donde yerran los réprobos” (FOUQUES, 2000, p. 532). Cada passo surdo do outro (do desconhecido) cinde a integralidade do ser e da habitação. Não há como manter as rotinas, o extra e o ordinário, simbioticamente, estão ligados/aglutinados numa residência onde vivos e mortos, invasores e proprietários dividem/esbarram-se nos mesmos espaços. Nesse sentido, há duas atitudes a serem todas diante dessa ameaça: fugir ou ficar.

No caso de *Os outros*, a escolha é pelo combate. Desse modo, Grace pede aos filhos – após saber que todos estão mortos - que repitam com ela: “Esta casa é nossa, a casa é nossa, a casa é nossa” (AMENÁBAR, 2001). A família não aceita perder a residência, porque, se assim fosse, as últimas certezas da vida e a proteção da mansão se extinguiriam.

Com a reafirmação da posse da moradia pela família, a eternidade dos mortos passa a definir a eternidade da casa. Com isso, nos termos de Bachelard, a “casa onírica”- representação memorialística da casa natal – não sucumbe à temporalidade do corpo.

Pela impossibilidade de enfrentar o desconhecido, os irmãos, no conto, veem o fio de Ariadne e suas memórias ficarem sob o vão da porta. As possibilidades de retorno são descartadas, como as chaves cujo destino é o bueiro obscuro. Não fosse nenhum “pobre-diabo ter a idéia de roubar e entrar na casa, a essa hora e com a casa tomada”, diz o narrador (CORTÁZAR, 1986, s/p.). Mesmo com a fuga, também a “casa onírica” dos irmãos, quando transposta à literatura, conquista a eternidade. Assim, as *personas* se desdobram em personagens e a casa tomada se transforma um dos cenários mais enigmáticos da Literatura. Nesse momento, cada gesto pensado e escrito pelo narrador-personagem passa a compor “o universo (que outros chamam a Biblioteca) comp[osto] de um número indefinido, e talvez infinito, de galerias

hexagonais, com vastos poços de ventilação no centro, cercados por balaustradas baixíssimas.” (BORGES, s/d., s/p.).

Imortais, as duas mansões e seus moradores já fazem parte da história do Cinema e da Literatura e se encontram no ponto de intersecção entre as duas artes.

3 Outra chave

Passados alguns dias, Grace, sentada na mesma poltrona daquele dia, relembra o barulho. Levanta-se e vai até o quarto do espelho. Em meio das cinquenta chaves, retira a daquela porta. Um, dois giros. Ao abrir a porta, vê um rapaz, juntando os últimos cacos cristalinos. Admirado e sem percebê-la, ele olha para o mosaico. Ela se aproxima, o rapaz parece não notar sua presença. Grace olha o espelho e, dessa vez, a mulher ou o rapaz não aparecem. Outros estranhos passam rapidamente pela frente do espelho. Uma mão, lentamente, se aproxima e um pano cai sobre a imagem.

O rapaz, ao fazer a comparação e a união dos pedaços, percebeu similaridades entre as realidades d’*Os outros* e de *Casa tomada*. Certo de que muitos pedaços ficaram sob algum móvel, conseguiu ver, como se olhasse por uma fechadura, que a união entre as famílias e entre as casas não se faz somente pelo o reflexo das imagens na moldura da parede.

A porta, outra vez, se abre e outro rapaz, com uma chave na mão, entra na sala.

Abstract: This paper compares “The Others”, a film by Alejandro Amenábar and “House Taken Over”, short story written by Julio Cortázar. The main aim of this article is to present the harmony of the extraordinary effects of both works and the similarities between the Argentinian author and the Spanish director themes - in the mentioned works. This comparison was conceptualized through a careful reading, through of the scene and passage selections, and through an analysis conceived by the comparative view - aided by the writings of Julio Cortázar (1993), David Roas (2004), Edgar Allan Poe (1999) e Tzvetan Todorov (1975). The method used is intertextuality, therefore, it intends to evince that “hay como pequeños paréntesis en [la] realidad” and on the narration form of both narratives (CORTÁZAR, s/d., s/p.). This paper concludes that the literary and cinematographic tradition interact and keep archetypes and symmetrical contexts, which reiterate themselves in the comparison of works and readings.

Keywords: House Taken Over. The Others. Intertextuality.

Referências

BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BORGES, Jorge Luis. *A Biblioteca de Babel*. Disponível em: http://conselheiroacacio.wordpress.com/2008/08/14/a_biblioteca_de_babel/. Acesso em: 25 abr. 2011.

CORTÁZAR, Julio. *Casa tomada*. Disponível em: <http://www.releituras.com/jcortazar_casa.asp>. Acesso em: 30 mar. 2011.

_____. *Lo sentimiento de lo fantástico*. Disponível em: <<http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/cortaz5.htm>>. Acesso em: 02 abr. 2011.

FOUQUES, Bernard. *Casa tomada o la Auto-significación del Relato*. Disponível em: <<http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/3174/3356>>. Acesso em: 02 abr. 2011.

OS OUTROS. Roteiro e direção de Alejandro Amenábar. Miramax films, 2001, 144 min. Legendado Port.

ROAS, David. *Hacia una teoría del miedo y lo fantástico*. Semiosis, v. 2, n. 3, p. 95-116, fev./jun. 2006.

SHAKESPEARE, Willian. *Macbeth*. Rio de Janeiro: Otto Pierre Editores, 1979.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à Literatura Fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

Estudo Semiótico no Videoclipe Thriller

Tiago Marques Luiz*

Resumo: O videoclipe é um suporte que sintetiza linguagens sonoras, visuais, entre outras e explicita uma intertextualidade ilimitada, passando por diversos tipos de textos e pode ser considerado hoje um dos formatos audiovisuais mais criativos e inventivos que se apresentam nas mídias e na arte. Analisando o seu plano de conteúdo e o seu plano de expressão, a semiótica plástica tem muito a contribuir para depreender o seu alto grau de aceitação e de veiculação. Como ramificação da tecnologia midiática, o videoclipe, por sua vez, não está restrito somente a um entretenimento, como divulgação de um sucesso de um artista renomado, mas o que está por trás do jogo de imagens presentes nele é o objeto de estudo de críticos do entretenimento, da música e até mesmo de um mero telespectador. Será tomado como objeto de análise semiótica, o videoclipe “Thriller”, de Michael Jackson, com base na semiótica textual de Algirdas Julien Greimas. Para melhor compreensão da análise, apresentar-se-ão bases teóricas, para melhor compreensão do procedimento do estudo. A metodologia consiste na análise dos efeitos de ficção e realidade presentes no videoclipe, como também os processos semióticos de produção de sentido com os quais o videoclipe conta em suas ambas produção e recepção. Dentre os níveis que compõem a semiótica textual, a análise se restringirá respectivamente aos níveis fundamental e narrativo.

Palavras-chave: Estudo Semiótico, Videoclipe, Thriller, Michael Jackson, Ficção-Realidade

Introdução

Dentre tantos meios de comunicação como a televisão, o rádio e a propaganda, raramente se questiona o processo de significação presente no videoclipe. Além de prover entretenimento em diversos contextos, por trás do entretenimento há um processo de significação como pano de fundo.

O videoclipe é um suporte de linguagem relativamente recente, que conta com diversos recursos de significação, tanto verbais quanto não verbais. Considerando seu alto grau de aceitação e de veiculação, bem como sua recente aparição, acredita-se que trabalhos de análise e estudos possam contribuir para a consolidação do lugar desse veículo enquanto suporte de significação.

O homem continuou com sua capacidade inata de comunicação não verbal, apesar de ter descoberto a linguagem verbal para se comunicar. Aliás, a comunicação não-verbal, muitas vezes, é mais expressiva ainda do que a verbal. Pode-se comunicar através dos olhos, da postura, do olfato, dos gestos, da distância, do toque e de outras inúmeras maneiras sinuosas, utilizando unicamente o próprio corpo.

* Mestrando em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina.

Tomando como base os pressupostos teóricos desenvolvidos por Algirdas Julien Greimas, no tocante aos planos de expressão e de conteúdo, o presente trabalho visa a analisar o videoclipe Thriller, do artista Michael Jackson, com relação à dualidade realidade-ficção e, por conseguinte, desenvolver uma análise comparativa entre o recurso audiovisual e a respectiva letra de música, composição de Rod Temperton, direção de John Landis e Jerry Kramer, produção de Quincy Jones e Michael Jackson.

No decorrer da análise, certos trechos da letra da música que estão em negrito farão alusão ao refrão.

Bases Teóricas

Para melhor compreensão da análise, apresentar-se-ão bases teóricas, para melhor compreensão do procedimento da análise. Será usada a referência teórica da semiótica greimasiana.

Será apresentada a noção de texto, o percurso gerativo de sentido e seus respectivos níveis (fundamental e narrativo).

Entende-se o texto por duas vertentes: uma como um “todo de sentido”, no que diz respeito à sua organização e estrutura. As análises voltadas para a estruturação do texto são denominadas por Barros (2008) como *análises internas ou estruturais do texto*. E texto é compreendido como objeto de comunicação entre emissor e destinatário num dado contexto sócio-cultural, cujas análises são denominadas *externas*.

Conceitua-se o texto como

uma relação entre um plano de expressão e um plano de conteúdo. Entende-se como plano de conteúdo o que o texto diz e como faz para significar aquilo que diz, e por plano de expressão é compreendido como o texto se manifesta, seja de forma verbal, não verbal ou sincrético. (PIETROFORTE, 2007, p.11).

No tocante ao *percurso gerativo de sentido*, encontram-se as instâncias (níveis) das estruturas do texto, desde a mais simples a mais complexa, ou seja:

nível fundamental (caracterizado pela oposição semântica);

nível narrativo (os sujeitos presentes no texto) e suas respectivas sintaxe e semântica;

A Semiótica Plástica

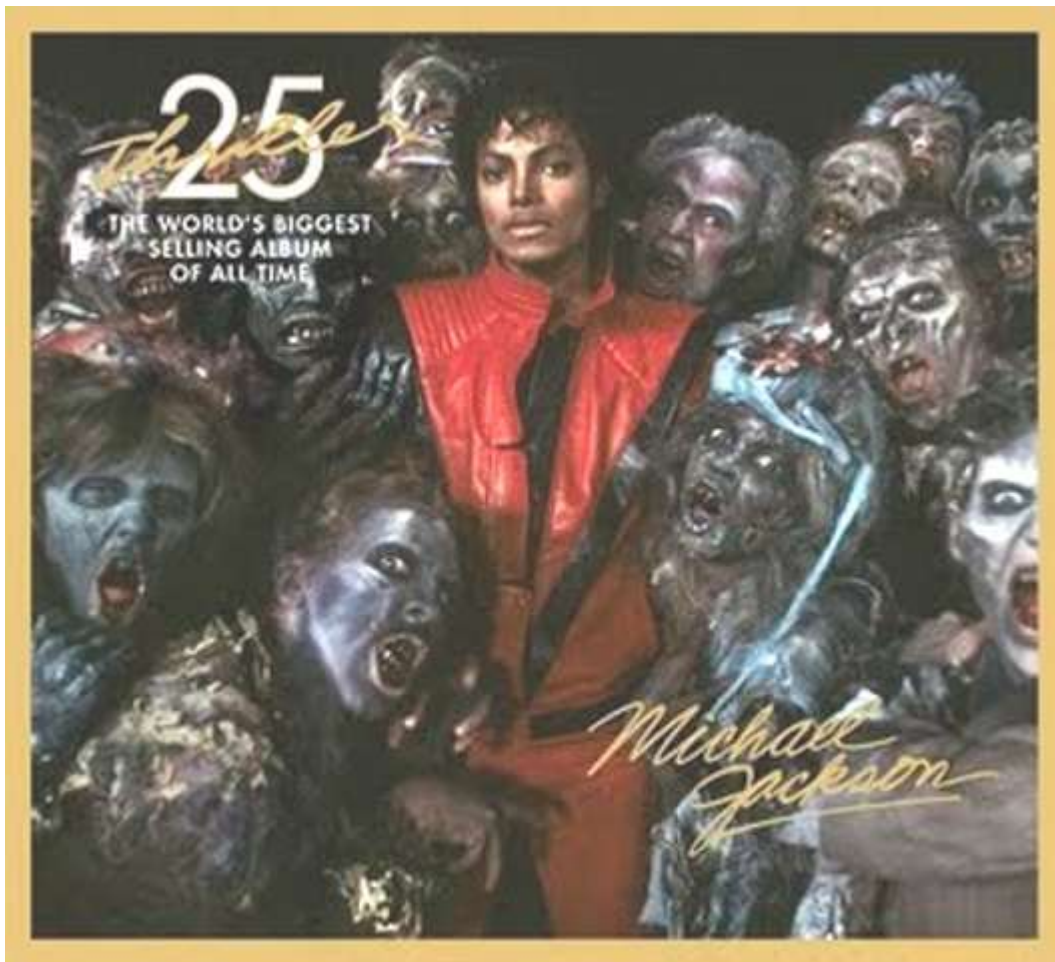
A Semiótica Plástica teve sua origem através de trabalhos desenvolvidos pelo semioticista francês Jean Marie Floch, ao publicar a obra *Petites Mythologies de l'ail et de l'esprit. Pour une sémiotique plastique*. Atribui-se à terminologia “plástica” o estudo do plano de expressão dos recursos visuais, seja de natureza artística, midiática ou propriamente natural. Considera-se como texto visual, a arquitetura, escultura, paisagem natural, pintura, desenho, gravura, fotografia, é construído por um arranjo específico de sua plástica, organizada por mecanismos estruturais particulares de seu sistema com as suas regras, resultando em uma dada sintagmatização das unidades mínimas.

O videoclipe é um suporte que sintetiza linguagens sonoras, visuais, entre outras e explicita uma intertextualidade ilimitada, passando por diversos tipos de textos e pode ser considerado hoje um dos formatos audiovisuais mais criativos e inventivos que se apresentam nas mídias e na arte. Analisando o seu plano de conteúdo e o seu plano de expressão, a semiótica plástica tem muito a contribuir para depreender o seu alto grau de aceitação e de veiculação.

Como ramificação da tecnologia midiática, o videoclipe, por sua vez, não está restrito somente a um entretenimento, como divulgação de um sucesso de um artista renomado, mas o que está por trás do jogo de imagens presentes nele é o objeto de estudo de críticos do entretenimento, da música e até mesmo de um mero telespectador.

Analisado o videoclipe, é possível extrair contribuições da literatura, da tradução, da tecnologia, comunicação, entre outras demais ciências inseridas internamente neste suporte de significação. O videoclipe, como signo plástico, possui expressões e conteúdos próprios, como as formas e as cores. Explicitando esse ângulo, o título do filme, o letreiro do cinema e a jaqueta do artista são ressaltados pela cor vermelha, como se estivessem ensangüentados, remetendo ao terror, caracterizado pelo derramamento de sangue das vítimas.

Análise Plástica da Capa



Como ponto de partida, aplicaremos os conceitos de semiótica plástica para análise da capa do álbum de comemoração dos 25 anos deste *hit*. Pressupostamente, uma análise semiótica de uma capa de disco é defini-la como texto, produto da articulação do plano de conteúdo com o plano de expressão, sendo o primeiro conceitual e o segundo sincrético.

Segundo Pietroforte, “na maioria das capas [...] elas apresentam o conteúdo desses trabalhos figurativizado pelo artista. O conteúdo, nesses casos, não é o homem, mas seu papel social de cancionista, com seu estilo e suas composições” (2008, p. 26).

São visíveis as tonalidades *coloridas* na capa, que estão inseridas na categoria *cromática*, em contraste com a tonalidade *monocromática*, presente nas figuras dos mortos-vivos, em tons azulados e escuros.

Análise de Thriller

Iniciaremos a análise da letra do hit *Thriller*, de Michael Jackson, e, por conseguinte, será feita uma correspondência entre a letra e o videoclipe, gravado pela EPIC RECORDS em 1982 e distribuído pela *MJJ Production*. Antes de proceder à análise, serão fornecidas algumas informações relevantes sobre o videoclipe, bem como uma explicação sobre seu enredo. Em seguida, será feita a análise do clipe nos níveis fundamental e narrativo; esse regido por suas respectivas sintaxe e semântica. O videoclipe foi extraído do portal eletrônico YOUTUBE, através do link: <http://www.youtube.com/watch?v=mu-N_mo9DCU>.

Informações sobre o videoclipe

O videoclipe *Thriller* foi produzido em 1983 e dirigido por John Landis. A música é composição de Michael Jackson para o álbum também intitulado *Thriller*. Ele é estrelado pelo cantor e tem duração de curta metragem, com 14 minutos e créditos no final.

Essa obra audiovisual foi lançada no sistema *home-video* em março de 1984, no formato VHS. *Thriller* foi acompanhado por um documentário sobre os bastidores da produção, com o título *Making Michael Jackson's Thriller*. No clipe, percebem-se as referências dos filmes de FICÇÃO e dos musicais. O cantor, além de compor a música, participou ativamente das etapas de criação do roteiro e produção.

Enredo

No começo do clipe aparece uma tela preta com os dizeres: “*Due to my strong personal convictions, I wish to stress that this film in no way indorses a belief in the occult*” de Michael Jackson, que significa “*devido as minhas fortes convicções pessoais, desejo enfatizar que este filme de maneira alguma aprova uma crença no oculto*”. Entra o som de respiração, ao mesmo tempo em que aparece o nome da música, na cor vermelha, como se estivesse ensangüentado.

O personagem passeia de carro com a namorada e, de repente, o carro fica sem gasolina. O casal caminha pela floresta e ele a pede em casamento. Depois do pedido, ele diz que precisa contar uma coisa. Quando está prestes a contar, a Lua Cheia aparece e ele se transforma em lobisomem.

Na cena são exibidos os detalhes da transformação: os olhos grandes e amarelos como os de um gato, os dentes enormes, as orelhas ficando pontudas, as mãos com unhas crescendo, o pêlo no rosto, as cenas são acompanhadas por uma trilha sonora de suspense.

A garota foge pela floresta e durante a fuga, a trilha de suspense continua. Quando o lobisomem vai atacá-la, corta para cena de Michael Jackson e a personagem do filme assistindo a um filme, enquanto comem pipoca. Há um diálogo entre o casal:

Namorada: Por favor, vamos embora;
Michael Jackson: Não, eu estou gostando.
Namorada: Bom, eu não posso olhar pra isso.

Dando prosseguimento a descrição: M. Jackson hesita um pouco, mas acaba acompanhado a namorada e também sai. Só por volta dos quatro minutos e onze segundos de clipe a música começa. A cena seguinte evidencia a fachada da sala de cinema com o letreiro: *Thriller*, estrelado por Vincent Prince. Ainda tem outro diálogo sobre o medo do filme:

Michael Jackson: É apenas um filme.
Namorada: Bem, eu não gostei dele.
Michael Jackson: Você ficou assustada, não é?
Namorada: Eu não estava assim tão assustada. (fala com tom baixo e sai)
Michael Jackson (tom de brincadeira): É, você ficou assustada. (vai atrás dela)

Michael começa a cantar e ambos caminham, ele com passos coreografados e ela anda dançando. Na seqüência, eles andam abraçados e passam diante de um cemitério. A voz de Vincent Prince profetiza enquanto os monstros saem dos túmulos. Esses monstros saem em busca de algo e circundam o casal de namorados, que ficam assustados. Cabe uma das definições de monstro, segundo o autor Luiz Nazário, citado por Correa: “Todo monstro é, materialmente, uma máscara: seu horror é externo, sua interpretação dá-se por intermédio da fantasia. Os filmes de terror dizem respeito, em última análise, à força dramática da aparência.” (2009, p. 4).

De volta ao andamento do clipe, a música pára, entram os ruídos dos monstros, e em seguida, a trilha de suspense volta. O casal está cercado e quando a garota olha para Michael, como se esperasse uma solução, ele também é um monstro!

Ele começa a cantar novamente e dá seus gritos característicos, a coreografia com os monstros continua. Ele volta a ser monstro e persegue, junto com os outros, a namorada que entra numa casa abandonada. Neste momento a música pára novamente e dá lugar à trilha inicial. A casa é invadida pelos monstros, a garota assustada se encolhe no sofá.

O monstro-Michael aproxima-se da garota que grita, ele volta à aparência humana e pergunta: “o que aconteceu?”, e conclui: “vamos, eu vou te levar para casa”. Ela se alegra e sai com o namorado, mas ele vira para trás, com a tela congelada e se transforma em monstro mais uma vez, finalizando o filme com a risada sarcástica de Vincent Prince.

Nível Fundamental (Oposição de Bases Semânticas)

Iniciando a análise pelo nível fundamental, vê-se a oposição de categorias semânticas representadas por REALIDADE e FICÇÃO. A REALIDADE é uma categoria eufórica (institui valores positivos), enquanto a FICÇÃO é uma categoria disfórica (institui valores negativos).

Essa passagem da realidade para a FICÇÃO é representada no seguinte verso da letra:

Você escuta a porta bater
E percebe que não há para onde correr
Você sente uma mão fria
E pensa se ainda vai ver o sol
Você fecha os olhos
E espera que seja tudo imaginação, garota
Mas enquanto tudo isso
Você escuta a criatura rastejando
Sua hora chegou!

A relação de oposição de bases presentes na letra é a passagem da REALIDADE para a FICÇÃO, esquematizada da seguinte forma:

REALIDADE → FICÇÃO
(Euforia¹) (Disforia²)

A categoria FICÇÃO, denominada como Não-Eufórica aparece no refrão:

Porque isso é terror,
Noite de terror
E ninguém vai te salvar
Da besta pronta para atacar
Você sabe que é terror,
Noite de terror
Você está lutando por sua vida
Numa noite
Assassina de terror, yeah!

¹ Entende-se a euforia o termo positivo da categoria tímica, que serve para valorizar os microuniversos semânticos – instituindo valores positivos – e para transformá-los em axiologias.

² Entende-se a disforia como o termo negativo da categoria tímica, que serve para valorizar os microuniversos semânticos – instituindo valores negativos – e para transformá-los em axiologias.

Nível Narrativo (Ação de Sujeitos)

Na segunda instância, estão os níveis das estruturas narrativas, ou seja, os elementos das oposições semânticas fundamentais são assumidos como valores por um sujeito e circulam entre sujeitos, graças à ação também de sujeitos. O protagonista e a namorada representam por meio de suas ações no clipe essa dualidade realidade-ficção. A namorada apresenta no decorrer do clipe, a realidade (sua realidade), pelo fato de estar acompanhada do namorado e não sentir medo, ao seu lado.

Contudo, em um determinado momento, ela leva um susto ao ver seu namorado ser abduzido ao grupo de mortos vivos, causando terror à jovem, que foge do grupo e esconde-se numa casa abandonada, enquanto ele e os demais zumbis a perseguem.

Nota-se o contraste entre a ficção e a realidade, pela presença dos mortos-vivos, zumbis, caçadores da morte e demais monstros, que saíram de suas covas ao brilho da lua cheia, para causar terror à jovem. Retomando os conceitos de *plano de conteúdo* e *plano de expressão* citados por Pietroforte, pode-se então afirmar que os mortos-vivos são elementos peculiares do plano de expressão da ficção, enquanto os efeitos de sentido da realidade estão contidos no plano de expressão da realidade.

O autor evidencia essa relação no clipe, ao por duas personagens reais em contraste com algo fictício, não típico de sua realidade; o outro elemento que afirma essa relação é a transformação do próprio artista em um morto-vivo, o que, trazendo à nossa realidade, é algo irreal, imaginário, fictício. Pode-se dizer que há uma realidade dentro da realidade, e uma realidade dentro da própria ficção no videoclipe.

Considerações Finais

Após a análise, foi possível comprovar os efeitos de ficção e realidade dentro do videoclipe, devido à sua riqueza de detalhes. Como instrumento de mídia e cultura de massa, o videoclipe tem muito a oferecer aos estudiosos da Semiótica Visual, Semiótica Plástica e Textual, não obstante de ciências como a Lingüística, Análise do Discurso, Semântica, entre outras. Analisado seu contexto de origem, os recursos visuais e sonoros presentes, certamente há muito o que explorar neste recente suporte de significação, altamente aceito e veiculado pelo mundo todo.

Percebe-se a utilização de metalinguagem, o gênero audiovisual videoclipe falando do gênero audiovisual cinema. Podemos perceber não só porque a trama se desenvolve na sala de

cinema, mas devido a todo o aspecto técnico do clipe. Ele é montado como um filme: com a música funcionando como trilha, com efeitos especiais de maquiagem (só então utilizados no cinema), características dos filmes de ficção (iluminação e roteiro) e também elementos de musicais (a música ganhando muita importância na encenação).

O diretor do clipe, John Landis, fez um filme sobre lobisomem em 1981, intitulado *Um lobisomem americano em Londres*. Segundo o diretor, o filme não fala apenas de lobisomem, mas, também, da puberdade, da transformação que o corpo do jovem passa nesse período, já que o filme é dirigido ao público adolescente.

Em *Thriller*, o processo é parecido, e o público alvo é o mesmo. A metáfora da transformação da puberdade também foi utilizada. Um dos grandes diferenciais que o filme apresentou foi a representação do lobisomem quadrúpede – em filmes anteriores, lobisomens eram bípedes.

No filme, a transformação do homem em lobisomem acontece com muita luz, diante das câmeras. É uma mudança total: as mãos viram patas, a orelha se faz pontiaguda, o rosto perde a forma humana e ganha um focinho de lobo e ele se torna quadrúpede com pêlos por todo corpo. O filme e o clipe têm mesmo assunto e público. No clipe, o lobisomem é bípede, no filme é quadrúpede.

A iluminação do clipe é oposta à do filme, porque no filme a maior parte das cenas é bastante iluminada e no clipe há uma escuridão quase total. A caracterização de lobisomem também é diferente. O que é semelhante é o efeito especial em maquiagem utilizado em ambos. Outra semelhança ocorre na transformação, o detalhe da orelha ficando pontuda.

O figurino e a maquiagem do clipe aliados aos efeitos especiais e a edição foram eficazes, porque atingiram o objetivo de fazer um clipe de FICÇÃO. Guilherme Bryan comenta sobre o clipe:

Thriller tem o mérito de ter transformado o videoclipe num espaço fundamental não só para divulgação de uma canção e de seu intérprete, mas também para invenções audiovisuais. É por estas e outras razões que Michael Jackson deve ser considerado fundamental para a história recente da música, do audiovisual e do comportamento dos jovens. (In: CORREA, 2009, p. 5).

O clipe *Thriller* de certa maneira aborda o tema “eu e o outro”, a alteridade. O outro como o monstro, o que acaba caracterizando a tensão de construção da identidade. Ou ainda, o monstro como o outro, segundo L. Nazário:

O monstro é o outro, o estranho, o estrangeiro, o “inimigo natural”, pronto a encarnar o mal e contaminar, com sua simples presença, a humanidade identificada com a idéia que os perseguidores fazem de si. Cada perseguidor vê no “outro” o avesso de si “mesmo” [...] (In: CORREA, 2009, p. 7).

O videoclipe *Thriller* tem como público-alvo os adolescentes que gostam de música pop e filmes de FICÇÃO, afirmando o consumo da música para ouvir e ver. Ele evidencia a tendência de que a cultura contemporânea é extremamente calcada na conjugação do som com a imagem.

Um detalhe que chama a atenção, mas passa despercebido, é o uivo do lobo no início do cinema. O uivar de lobo remete à meia noite, aos perigos, e de modo geral, faz alusão aos elementos do mal, do terror e da própria ficção. É possível notar alguns elementos como a luta entre o bem e o mal, a luta pela sobrevivência, e por fim, a realidade versus a ficção, desencadeando determinados efeitos de sentidos.

Conclui-se então que a ficção e a realidade, por mais que sejam opostas entre si, estão vinculadas no suporte de significação, despertando a curiosidade de estudiosos, críticos e até mesmo de um mero telespectador. Uma vez que a ficção não é paralela ao mundo real, ela estará presente em todas as instâncias possíveis de comunicação, seja num livro, numa novela, num filme e até mesmo num videoclipe.

Referências

BARROS, Diana Luz Pessoa de. *Teoria do Discurso. Fundamentos Semióticos*. 3. ed. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 2001.

_____. *Teoria Semiótica do Texto*. 4. ed., 8ª reimpressão. São Paulo: Ática, 2008.

CAPA. Disponível em: <<http://img227.imageshack.us/img227/6228/dvdthrillercj7.jpg>>.

CORREA, Laura Josani Andrade: O processo de representação social no remake de *Thriller* com os presos das Filipinas: In: CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO NA REGIÃO SUL, 10, 2009. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/regionais/sul2009/resumos/R16-0796-1.pdf>>.

GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS, Joseph. *Dicionário de semiótica*. São Paulo, Contexto, 2008.

OLIVEIRA, Ana Claudia. *Semiótica Plástica*. 1. ed. Hacker Editores: São Paulo, 2004.

PIETROFORTE, Antonio Vicente. *Semiótica Visual: Os percursos do olhar*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2007.

RECTOR, Monica. *Para Ler Greimas*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1978. (Série Para Ler).

THRILLER. *Wikipédia*. Disponível em:
<[http://pt.wikipedia.org/wiki/Thriller_\(can%C3%A7%C3%A3o\)](http://pt.wikipedia.org/wiki/Thriller_(can%C3%A7%C3%A3o))>.

ZUMTHOR, Paul. *A Letra e a Voz: A “Literatura” Medieval*. Trad. Por: Amálio Pinheiro, Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

O mito de Fausto no cinema: Coração Satânico e Fausto 5.0

Vanderléia de Andrade Haiski*
Marcelo Marinho**

Resumo: O mito de Fausto, na literatura e nas culturas ocidentais, representa o ser humano em sua luta contra a sua condição limitada e finita, seus desejos desmedidos e inesgotáveis. Este trabalho analisa as manifestações do mito de Fausto na obra homônima de Goethe e nos filmes *Coração Satânico* (1987) e *Fausto 5.0* (2001) com base nas mais recentes teorias da tradução intersemiótica, com especial atenção ao contexto e os sistemas culturais de produção do filme.

Palavras-chave: Mito de Fausto. Cinema. Tradução intersemiótica.

Introdução

Os mitos, como parte consolidada da cultura universal, exercem um papel fundamental na conduta do comportamento humano, servindo de exemplo e guia para as escolhas e ações dos seres humanos. O mito de Fausto é um mito que se concretizou também de forma literária já no século XVI, na Alemanha, e ainda hoje apresenta-se extremamente atual e sólido em diferentes culturas. Desde o seu surgimento, o mito de Fausto tem influenciado e inspirado as mais diversas artes, como o teatro, a música, a pintura, o cinema e a literatura. Este artigo tem como objetivo verificar como o mito de Fausto é representado no cinema. Para tanto, são bases deste trabalho a obra literária *Fausto* (GOETHE, 2004) e as produções cinematográficas *Coração Satânico* (1987) e *Fausto 5.0* (2001). A partir dessas obras, é possível verificar a representação do mito de Fausto no cinema e também abordar alguns aspectos da tradução intersemiótica entre o cinema e a literatura.

1 O mito de Fausto: aspectos históricos e culturais

Os mitos estão presentes em praticamente todas as culturas, sendo eles das mais variadas origens, e exercendo um papel fundamental sobre o comportamento humano. Segundo Mircea Eliade (2006), os mitos representam acontecimentos primordiais, em consequência dos quais o ser humano se converteu no que é hoje. Para o autor os mitos representam uma história portadora

* Vanderléia de Andrade Haiski é mestranda em Letras – Literatura Comparada pela Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões – URI – Campus Frederico Westphalen.

** Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões. Universidade Eötvös Loránd de Budapeste.

de verdades, sagrada, reveladora, significativa e primordial que explica o início da existência e o modo de funcionamento dos fatos, além de fornecer modelos para o comportamento humano, significação e valor para a vida. Os temas dos mitos são atemporais e a inflexão cabe à cultura, além disso, eles descrevem e desvendam as diversas irrupções do sagrado ou sobrenatural no mundo. De acordo com o autor, os mitos estão vinculados às necessidades religiosas, aspirações morais e pressões e imperativos de ordem social e até mesmo exigências práticas. Assim, o mito é “um ingrediente vital da civilização humana; longe de ser uma fabulação vã, ele é ao contrário uma realidade viva, à qual se recorre incessantemente...” (ELIADE, 2006, p. 23).

Em uma sociedade dessacralizada, como a atual, a literatura representa um dos campos privilegiados por meio do qual um mito pode manifestar-se. Conforme Pierre Brunel (2005, p. 731) na criação literária, o mito interfere no relacionamento “do escritor com sua época e seu público: um escritor exprime sua experiência ou suas convicções através das imagens simbólicas que repercutem um mito já ambientado e/ou são reconhecidas pelo público como exprimindo uma imagem fascinante”. Desse modo, “o texto literário não é em si um mito: ele retoma e reedita imagens míticas, ele próprio pode adquirir valor e fascínio mítico em certas circunstâncias, para determinado público durante certo tempo” (BRUNEL, 2005, p. 732). Vale ressaltar que, um tema literário passa a ter valor mítico quando é capaz de “expressar a constelação mental em que se reconhece um grupo social [...] e torna a ser, quando deixa de fascinar o público, um simples tema ao qual só se volta por hábito ou tradição literária” (BRUNEL, 2005, p. 732).

Se por um lado é possível afirmar que os mitos literários são insuficientes para falar do “todo” dos seres humanos e da vida, pelo viés oposto é fácil averiguar que nos casos mais importantes,

...eles implicam uma *referência* indispensável a uma *visão totalizante* que lhes serve de pano de fundo, sem a qual seriam inconcebíveis. Assim o mito primitivo de Fausto foi constituído sobre um fundo de religião luterana popular (tal como o de Don Juan, sobre um fundo de catolicismo popular), onde se apresenta muito mais como uma questão de julgamento e condenação do que de perdão evangélico (BRUNEL, 2005, p. 734).

Assim, entre os diversos mitos literários que são referenciais para a conduta humana, é plausível citar o mito da donzela guerreira, o de Hamlet, o de Dom Quixote, o de Don Juan e o próprio mito de Fausto. Essas obras têm suas origens em mitos populares e se tornaram grandes sucessos da literatura.

O mito de Fausto narra a história do homem que vendeu sua alma ao diabo, em troca de satisfazer os seus desejos humanamente inalcançáveis. A insatisfação do ser humano com a sua condição limitada e frágil, predestinado a dor e a morte, mas também com anseios inalcançáveis, o faz buscar no sobre-humano ou sobrenatural uma explicação para o talento e o sucesso. Conforme Pierre Brunel (2005), em seu histórico sobre o mito de Fausto, os primeiros e poucos documentos (notas administrativas e correspondências) que mencionam a vida do doutor Johannes George Faust, aproximadamente entre 1480 e 1540, descrevem o astrólogo como uma figura pouco louvável, que, assim como às vezes era admirado, às vezes também era suspeito de charlatanice. O doutor, que por vezes aparecia no papel de mestre-escola, levou uma existência errante na Alemanha meridional e teria morrido cruelmente degolado, morte que impressionou muito e que foi logo atribuída ao diabo.

Em 1587, foi publicada por um redator anônimo, na feira de Frankfurt – Alemanha, a narrativa intitulada *Historia von Dr. Johann Fausten*, também conhecido como *Volksbuch*, que, embora nem sempre coerente com a sua estrutura, foi uma narrativa popular impressionante, que consolidou a narrativa de Fausto. Um pouco mais adiante, Christopher Marlowe escreveu um de seus melhores dramas da tradução inglesa do *Volksbuch*, *The Tragical History of D. Faustus*, o qual foi encenado em Londres pouco depois de 1590. Em 1808, Goethe publica a primeira parte do seu poema dramático “Fausto”, no qual trabalhou desde a juventude.

Nos séculos XVII e XVIII, Fausto faz grande sucesso na Alemanha, nos palcos das feiras e no teatro de marionetes, além de surgirem várias reedições das narrativas populares. A proliferação de Fausto na Alemanha se dá em todos os gêneros literários. A história de Fausto cresceu no meio católico e luterano e procede de uma religião popular que se apóia, sobretudo, no medo ao diabo e ao julgamento divino. Desde então, o mito de Fausto tem servido de inspiração para as diversas artes, através das quais, poetas, escritores e outros artistas insistem no pacto de Fausto e nas suas consequências. É de grande valia apontar alguns exemplos de trabalhos das diferentes artes, inspiradas no pacto do homem que vendeu sua alma ao diabo.

Brunel (2005) menciona exemplos de artistas que, nas mais diversas artes, representaram o mito de Fausto. No balé, pode-se citar *Abraxas* (1948) de W. Egk; no drama, *Time runs* (1950) de OlsonWelles; na comédia, *Faust 67* (1967) de T. Landolfi; na ópera, *Johann Faustus* (1952) de H. Eisler e, *Faust in Manhattan* (1963) de L. Cadoni e Mario Nascimbene; em filme, *Marguerite de la Nuit* (1955) de Claude Autant-Lara; no romance, *La femme Faust* (1978) de V.

Voutcho; na pintura, *The vision of the Rabenstein* (1811) de Peter Cornelius e, saltando para os dias atuais, *Faust*, segundo *Johann Wolfgang von Goethe* (2006) de David Vandermeulen e Ambre. Enfim, são abundantes em quantidade e diversidade as artes que tem buscado inspiração no homem que vendeu a sua alma, na tentativa de alcançar aquilo que humanamente era inalcançável.

Nesta perspectiva, servirão como referência para análise da relação entre cinema e literatura a obra literária *Fausto* de Goethe (2004) e os filmes *Coração Satânico* (1987) e *Fausto 5.0* (2001). O tema é um dos mais populares tanto da literatura quanto do teatro e cinema. Fausto é um poema dramático, no qual Goethe trabalhou desde a juventude, e que teve sua primeira parte publicada em 1808, e a segunda, postumamente. Com base no mito faustiano, Goethe aborda sobre o conflito do homem, Dr. Fausto, que se atormenta e se divide entre a vontade de se elevar espiritualmente e o desejo pelos prazeres e bens terrenos, entre a razão e a emoção e entre a consciência e a natureza humana.

Várias versões cinematográficas com reminiscências no mito de Fausto têm sido produzidas ao longo da história do cinema, cada uma com suas particularidades. O filme *Coração Satânico*, dirigido por Alan Parker, foi produzido nos Estados Unidos em 1987. A história se passa em Nova Iorque, no ano de 1955, e logo se desloca para Nova Orleans, em Luisiana. O filme conta a história de Harry Angel, um detetive particular que se envolve em uma complicada investigação, após ser contratado por Louis Cyphre para encontrar um cantor. Quanto mais o detetive se aprofunda no caso, mais pessoas vão morrendo de maneira trágica.

Já o filme *Fausto 5.0*, dirigido por Alex Ollé e Isidoro Ortiz, foi produzido na Espanha, em 2001. Dr. Fausto é um médico especializado em doenças terminais, que vive diariamente rodeado de fracassos e morte, mas, no entanto, tem um toque que lhe permite, por vezes, salvar doentes que deveriam estar mortos. De viagem para uma convenção médica, Dr. Fausto começa a ser seguido por um paciente que, contra a lógica, ainda está vivo, e que lhe promete realizar todos os seus desejos. É neste momento que a linha entre a realidade e a ficção começa a desvanecer. E assim, nessas diferentes tramas, o mito de Fausto se atualiza e se reapresenta.

2 Cinema e literatura: aspectos comparatistas

Desde o início da história do cinema, os cineastas buscam inspiração na literatura. O primeiro filme de ficção científica, *Le voyage dans la lune* (1902), um curta-metragem produzido

na França, foi inspirado em um livro de Júlio Verne. Já um dos primeiros filmes de terror, *Frankenstein* (1910), produzido nos Estados Unidos, teve inspiração no romance de terror de Mary Shelley, escrito em 1831. E assim, é possível citar *E o vento levou* (1939), clássico dirigido por Victor Fleming e baseado em obra homônima de Margaret Mitchell; *Laranja Mecânica* (1971), o qual foi dirigido por Stanley Kubrick e tornou-se um clássico do cinema mundial, baseado em romance homônimo de Anthony Burgess; *O iluminado* (1980), de Stanley Kubrick, baseado no livro de Stephen King; *O paciente inglês* (1996), filme de Anthony Minghella, inspirado no livro de Michael Ondaatje; dentre muitas outras obras cinematográficas de sucesso, cuja inspiração foi encontrada na literatura.

Por esse prisma, é imprescindível refletir sobre a maneira através da qual o cinema e a literatura se articulam, tendo em vista que o cinema reaproveita a literatura de forma tão intensa como fonte de inspiração para suas produções. Anelise Reich Corseuil (2009) afirma que a comparação entre o cinema e a literatura ilustra a dimensão intertextual das artes. Corseuil (2009) retoma as idéias de Stam (2000) de que a intertextualidade decorrente da adaptação cinematográfica é uma transformação de um “hipotexto” (texto original) que pode, em sua forma adaptada, sofrer variações por meio de uma série de operações como seleção, atualização, amplificação, crítica, concretização, extrapolação, analogização, popularização e recontextualização.

Conforme análise de Seymour Chatman (1992), qualquer tipo de narrativa, como por exemplo, cinema ou literatura, apresenta uma mesma estrutura de base, denominada *deep structure*, comum a todas as formas narrativas, seja qual for o seu meio de expressão, o que poderia ser um facilitador para a transição da narrativa entre uma arte e outra. Nessa perspectiva, sendo as narrativas também responsáveis pela transmissão de certos mitos, o cinema pode ser uma forma de discurso mítico, reforçando ideias e valores por vezes já expressados na literatura. Corseuil (2009, p. 373) sustenta que, “a análise comparativa de um filme e de um texto literário serve, nesse sentido, para que se busque definir elementos que podem ser transferidos de um meio ao outro e aqueles que oferecem resistência e exigiram [...] uma narrativa menos linear, mas nem por isso menos vinculada ao cinema”. Dessa forma, nas relações existentes entre o cinema e a literatura, é importante considerar as especificidades e semelhanças de cada meio.

Corseuil (2009, p. 371) retoma certos conceitos de Andrew (1984) e sustenta que “os filmes podem estabelecer uma relação com o texto literário que varia em grau de intensidade,

expandindo, criticando e reatualizando o texto original”. Nessa perspectiva, é fundamental ressaltar que o cinema possui uma linguagem própria, diferente do romance e, portanto, não se deve analisar um filme sob a ótica de sua fidelidade à obra literária, pois não há uma relação de fidelidade entre a literatura e o cinema, mas sim uma recriação. Em sua análise, Corseuil (2009, p. 372) sustenta que a adaptação cinematográfica é uma obra independente, “capaz de recriar, criticar, parodiar e atualizar os significados do texto adaptado”.

Segundo análises de Corseuil (2009, p. 371), o termo “adaptação” pode ser utilizado para definir “qualquer relação semiótica de uma forma de expressão com outra”, envolvendo assim os diversos meios artísticos como a música, dança, teatro, cinema ou a pintura. Sob essa óptica, é imprescindível dar ênfase à tradução intersemiótica. Roman Jakobson (1999) foi o primeiro autor a definir tradução intersemiótica, dentre outras possíveis formas de interpretação dos signos verbais. Para o autor, “a tradução intersemiótica ou *transmutação* consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistema de signos não-verbais (grifos no original)” (JAKOBSON, 1999, p.65). Pelo mesmo viés, as produções cinematográficas *Coração Satânico* e *Fausto 5.0* são interpretações visuais (não-verbais) da obra literária (ou mito literário) intitulada *Fausto*.

Tratando-se de tradução intersemiótica, é necessário considerar as relações com vários outros textos e contextos que refletirão na obra a ser traduzida. Bernardo R. Espíndola (2008), pondera que:

[...] deve-se observar o contexto que envolve a tradução, para que se observe como outros textos interferem na semiose. Isso quer dizer que um texto nunca é traduzido isoladamente, mas em relação a outros textos – muitos dos quais, frutos de outras semioses – com os quais dialoga. A adaptação de um texto para o cinema, por exemplo, incorpora leituras ou convenções interpretativas desse texto que não estão no texto, mas em seu uso (ESPÍNDOLA, 2008, p. 3).

Assim, os aspectos presentes numa tradução intersemiótica consideram não apenas o texto em si a ser traduzido, mas também outros elementos como a época, a cultura, além de todo o contexto em que a tradução é efetuada, considerando as especificidades e as relações intertextuais de cada arte, como o cinema e a literatura.

Nessa perspectiva, cabe analisar de que forma duas produções cinematográficas, inspiradas no mesmo mito literário, resultaram em obras tão diferentes entre si. Julio Plaza (2008) defende a ideia de que a tradução como trânsito criativo de linguagem não está relacionada com a fidelidade, mas sim cria a sua própria verdade, tecendo uma relação entre os seus diversos

momentos, isto é, o passado, o presente e o futuro, bem como o lugar e o tempo no qual ocorre o movimento de transformação de estruturas e eventos. Assim, cada obra considera a época, o lugar, a cultura e vários outros aspectos para realizar a tradução intersemiótica da literatura para o cinema do mito de Fausto.

O filme *Coração Satânico* se passa em Nova Orleans, no ano de 1955, em uma região marcada pela cultura afro-descendente, mas que também teve influências culturais francesas, espanholas. A influência da cultura afro-americana é extremamente marcante nesta região, na qual se destacam as religiões de origem africana. Fazem parte destas religiões cultos e rituais marcados, entre outras características, por rezas, músicas, danças e sacrifícios de animais. E é em meio a essa cultura, marcada por rituais sangrentos, jazz e outros costumes da população local, que o mito de Fausto se apresenta em *Coração Satânico*.

Já em *Fausto 5.0*, o mito faustiano se transporta para a Espanha. A cultura espanhola é uma cultura europeia, que tem suas origens em diversas fontes como nas culturas ibérica, celta, celtibera, latina, visigótica, católica romana e islâmica. É um país de população predominantemente branca e de maioria católica. Neste contexto cultural, o mito de Fausto recebe uma configuração diferente da apresentada em *Coração Satânico*, pois ele é recontextualizado para a cultura espanhola. Dessa forma, tanto os diretores de *Fausto 5.0* quanto o de *Coração Satânico* recriam o pacto faustiano e suas consequências com base na cultura local em que cada obra foi produzida, respeitando as características e peculiaridades de cada contexto histórico-cultural, mas, contudo, preservando aspectos centrais do mito de Fausto.

3 O mito de Fausto no cinema: *Coração Satânico* e *Fausto 5.0*

Passaremos a análise de tradução intersemiótica e sistema culturais, com base em duas adaptações cinematográficas de *Fausto* de Goethe (2004): *Coração Satânico* e *Fausto 5.0*. Essas três obras, *Fausto* de Goethe, *Coração Satânico* e *Fausto 5.0*, são uma atualização de um mito de origem popular, recorrente na cultura de matriz judaico-cristã. Assim, essas obras, mesmo com diferentes adaptações, apresentam aspectos comuns, porém cada uma numa releitura própria. Um primeiro aspecto em comum dessas obras é o motivo que leva o homem a buscar ajuda no sobrenatural: a insatisfação com a sua condição humana. O Dr. Fausto, de Goethe (2004, p. 79), já no início da obra declara: “Em que pode me contentar o mundo?”, demonstrando tristeza e insatisfação diante de sua condição. Em *Coração Satânico*, Harold Angel, mais conhecido como

Harry Angel, frente ao perigo que sua vida corria e da impotência diante da morte, faz o pacto com o demônio, o qual só é revelado no final do filme.

Em *Fausto 5.0*, Dr. Fausto é um médico que trata de pacientes terminais e que, tomando consciência de suas limitações e impotência diante da morte, aceita os “favores” vindos do demônio, em busca de prazeres e satisfação. Já no início do filme, Dr. Fausto aparece pensando em suicídio, pois nele havia um misto de impotência, solidão e desamparo, além de um grande abismo entre os seus desejos e a sua capacidade em alcançá-los. Na obra de Goethe (2004, p. 269), Mefistófeles fala à Fausto: “Que do abismo ao fundo já chegaste”, e é exatamente nesta circunstância, quando o Dr. Fausto e Harry Angel estão em uma situação muito difícil, que o diabo se apresenta e os seduz, mostrando os benefícios de se aliar ao “sobrenatural”. Em suma, a motivação para o pacto é sempre semelhante, pois quem se satisfaz diante das limitações que (des)humanamente são impostas a todos os meros mortais?

Conforme a obra de Goethe (2004, p. 323), os seres humanos são “desde Adão até hoje seduzidos”. Nas três obras, o diabo oferece e satisfaz a cada um dos personagens conforme os seus desejos, seduzindo-os. E nas palavras de Fausto à Mefistófeles: “Pois seja assim! Tentar quero a experiência: no teu Nada encontrar espero o Tudo” (GOETHE, 2004, p. 268), percebe-se como os personagens, na ânsia ter os seus desejos satisfeitos, aceitam o pacto sem muita relutância. Tanto no cinema quanto na literatura, manifesta-se a crença dos seres humanos no sobrenatural como forma de obter o sucesso que, por méritos próprios, seria inatingível.

Outro aspecto a considerar é o nome dos personagens. Em cada obra, o demônio, ou diabo, se apresenta com um nome diferente. Mefistófeles é o nome escolhido por Goethe, mas o próprio personagem afirma: “Com nomes infinitos me designam” (GOETHE, 2004, p. 304). Em *Coração Satânico*, filme que se passa nos Estados Unidos, o demônio recebe o nome de Louis Cyphre, que como o próprio personagem revela no final do filme, é uma “brincadeira” com o nome Lúcifer, outro conhecido nome do diabo. *Fausto 5.0*, produzido na Espanha, também considera a língua, o contexto cultural, e designa o personagem como Santos Vella. “Santo” em espanhol, uma das línguas do país de produção, significa “santo” e “vela” tem como um dos significados “velar”. Ou seja, “o santo que vela”, que cuida ou zela. Talvez, seria uma ironia ou brincadeira dos produtores, o personagem Santos Vella enfatizar repetidas vezes que era Vella com “dois eles”, possivelmente num sentido de pluralidade, visto que Dr. Fausto não era

observado apenas por Santos Vella, mas também por outros pacientes que, por condições sobrenaturais, ainda estavam vivos.

No tocante as similaridades destas três obras, é possível destacar que em todas elas o personagem referente à Fausto tem envolvimento sexual com meninas menores de idade. Na obra de Goethe (2004), Dr. Fausto se envolve com Margarida, que é descrita pelo autor como uma “moçoila” que “inda és mui nova” (GOETHE, 2004, pp. 119, 170). Considerando à época em que foi escrito, nos anos de 1800, uma “moçoila” era uma jovem virgem, provavelmente com menos de 15 anos, visto que os casamentos se davam entre os ainda muito jovens. Em *Coração Satânico*, Harry Angel se envolve com uma jovem de 17 anos chamada Epiphany, cujo nome significa epifania, ou seja, revelação. Ironicamente, no final da obra é revelado que Epiphany, com quem Harry Angel teve relações sexuais, era sua própria filha. Dr. Fausto, em *Fausto 5.0*, também teve seus desejos realizados ao ter relação com uma jovem virgem, a quem desejava. Enfim, de uma forma diferente, as obras apresentam um mesmo fato marcante na representação deste mito.

O meio de transporte usado pelos personagens também é uma aspecto interessante. Em *Fausto*, de Goethe (2004), são mencionados velozes cavalos negros, que era um meio de transporte muito rápido. Contudo, como recriar “velozes cavalos negros” como meio de transporte em produções cinematográficas do século XX e XXI? Para tanto, em *Coração Satânico*, Harry Angel usa como meio de transporte, para transitar entre diferentes áreas dos Estados Unidos, o trem e o carro. Já Dr. Fausto, em *Fausto 5.0*, utiliza na Espanha o trem Talgo, veloz e conhecido trem da companhia espanhola Talgo, líder nos segmentos de trens de alta velocidade.

Por esse viés, é também relevante considerar o cenário das obras. Na obra literária, percebe-se, pela descrição, um cenário sombrio, sangrento e tenebroso, na qual o autor faz descrições como “de sangue o lago tingiram”(GOETHE, 2004, p. 322) e descreve cenas em “galeria obscura” (GOETHE, 2004, p. 265). No filme *Coração Satânico*, surgem cenários semelhantes, como nas escadarias obscuras do edifício que aparecem repetidas vezes, além de rituais e sacrifícios sangrentos. Aliás, cenas com muito sangue é uma característica marcante deste filme. Em *Fausto 5.0*, os mesmos cenários obscuros e sangrentos aparecem, mas em uma configuração diferente. O cenário sombrio aparece na estação de metrô e também em um edifício, com repartições e escadarias obscuras, que confundem o espectador quanto ao tempo e espaço.

Os diferentes cenários dessas três obras conseguem despertar sensações ou impressões semelhantes em quem as aprecia.

Nessas obras, outro aspecto relevante a ser abordado é a noção de realidade e imaginário. Desde a obra de Goethe (2004, p. 331), a questão do real e imaginário transparece em declarações como “Descansa! Tudo isso é imaginário”. O próprio personagem de Mefistófeles afirma que “A perfeita consciência não atinges!” (GOETHE, 2004. p. 329). Em ambas as obras cinematográficas, os personagens Harry Angel e Dr. Fausto muitas vezes agem como se não tivessem consciência do que estão fazendo, como se estivessem confusos. A linha entre o que é real e o que é imaginário é tênue para esses personagens. Roland Barthes (1980), ressalta a ideia de que o imaginário toma posse das imagens internalizadas pelos indivíduos, numa relação de alternância pois “ao libertar-se do real que são as imagens primeiras, pode inventar, fingir, improvisar, estabelecer correlações entre os objetos de maneira improvável e sintetizar ou fundir essas imagens” (BARTHES, 1980, p.27). Assim, o imaginário tem como possibilidade a capacidade de mudar o real, o que não exclui totalmente a realidade, mas mantém essa relação entre o real e imaginário.

Por fim, é perfeitamente plausível a hipótese de que o grande sucesso e as premiações atribuídas ao filme *Fausto 5.0* devam-se em grande parte a identificação do público com essa produção. Em *Coração Satânico*, toda a ambiguidade, que por vezes foi apresentada no decorrer da trama, é eliminada no final do filme, não deixando margens para possíveis diferentes interpretações. Porém, em *Fausto 5.0*, assim como no decorrer da produção, o final também se mostra ambíguo, dando margem à diferentes interpretações e análises, pois não é possível estabelecer com precisão uma única hipótese sobre o desfecho. Assim como no mito de Fausto, todo o ser humano é extremamente complexo, possuidor de vários “eus”, com seus pensamentos e desejos ambíguos. E em saber identificar-se com esses aspectos, está toda a grandeza da tradução deste mito literário para o cinema.

Considerações Finais

O mito literário de Fausto é representado no cinema, através da tradução intersemiótica, de forma recontextualizada de acordo com os sistemas culturais do país de produção do filme. Entretanto, vários aspectos centrais do mito de Fausto são preservados nas diferentes releituras deste mito, tais como a motivação para o pacto, o envolvimento sexual do personagem com

menores e o cenário sangrento e obscuro. Contudo, saber transferir esses e outros elementos de forma adequada para a cultura em que esse mito é representado, pode ser uma tarefa um tanto que complexa, pois exige uma análise cuidadosa dos aspectos histórico-culturais do local da produção cinematográfica e sensibilidade da produção para uma adaptação ao mesmo tempo adequada e verossímil, em que o público se identifique com o que lhe é apresentado.

Abstract: The Faust myth, in the western literature and culture, represents the human being and his conflicts against his limited and finite condition and his immeasurable and infinite desires. This work analyses the Faust myth manifestations through the homonym work written by Goethe and the movies *Angel Heart* (1987) and *Faust 5.0* (2001), based on the recent theories about intersemiotic translation and with special attention to the movies production context and cultural systems.

Keywords: Faust myth. Cinema. Intersmiotic translation.

Referências

BARTHES, Roland. *Mitologias*. Trad. Rita Buongiorno; Pedro de Souza. 4. ed. São Paulo: Difel, 1980.

BRUNEL, Pierre (Org.). *Dicionário de mitos literários*. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005. 939p.

CHATMAN, Seymour. What novels can do that films can't (and vice versa). In: MAST, G.; COHEN, M.; BRAUDY, L. (Orgs.). *Film theory and criticism*. Oxford: OUP, 1992. p. 403-419.

CORAÇÃO Satânico. Produção de Alan Marshal e Elliot Kastner e direção de Allan Parker. EUA: Canal-Image International, 1987. 1 DVD (112 min.): DVD, son., color. Legendado. Port. Ingl.

CORSEUIL, Anelise Reich. Literatura e cinema. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (Orgs). *Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 3. ed. Maringá: Eduem, 2009.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006. 179 p.

ESPÍNDOLA, Bernardo Rodrigues. Tradução, transcrição e intertextualidade: a semiose intermídia. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC: Tessituras, Interações, Convergências, 11., 2008, São Paulo. Anais eletrônicos. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/061/BERNARDO_ESPINDOLA.pdf>. Acesso em: 08 mar. 2011.

FAUSTO 5.0. Produção de Ramón Vidal e Eduardo Campoy e direção de Alex Ollé e Isidoro Ortiz. Espanha: Fausto P. C. y 42nd Street Production. 2001. 1 DVD (93 min.): DVD, son., color. Legendado. Esp. Ingl.

GOETHE, Johann Wolfgang Von. *Fausto*. São Paulo: Martin Claret, 2004. 497 p.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. Trad. Izidoro Blikstein e Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1999. 166 p.

PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

O método comunicativo e o ensino de língua espanhola

Vanice Hermel*

Resumo: Neste trabalho, a análise de livros didáticos disponíveis a professores de Língua Espanhola será fundamentada com base nas habilidades que constituem a competência comunicativa, as quais devem ser reconhecidas para um ensino de língua estrangeira participativo, produtivo e eficaz. Esta pesquisa teve a pretensão de analisar os materiais didáticos disponíveis na busca de uma reflexão a respeito das propostas, abordagens e metodologias de ensino numa perspectiva comunicativa. Traçando assim, um paralelo entre o que se proporciona ao aluno e o que é eficaz em seu processo de aprendizagem. A opção pela temática surgiu da necessidade de compreender a importância do enfoque comunicativo no ensino de língua estrangeira, a fim de refletir sobre as práticas de ensino baseadas em atividades com livros didáticos. Constatou-se que qualquer ensino que desenvolva a competência comunicativa em um contexto real é considerado uma forma de ensino aceitável e benéfico. A aprendizagem de língua estrangeira se avalia tendo em vista, como o aluno desenvolve sua competência comunicativa, a qual pode-se definir como a capacidade que o aluno tem para usar seu conhecimento sobre os aspectos formais e sociolingüísticos da língua para comunicar-se de maneira adequada.

Palavras-chave: Livros didáticos. Língua espanhola. Enfoque comunicativo.

Neste novo contexto de ensino e aprendizagem no contexto escolar instalou-se nas atividades realizadas pelo professor uma dicotomia constante que está entre o fazer ideal e o fazer possível. O fazer ideal nasce a partir de estudos a cerca da aquisição de segunda língua dos aspectos funcionais, estruturais e sociais. Agir de encontro com este pensamento exige do professor uma atitude interacional de valorização dos conhecimentos dos alunos e ambiente favorecedor de aprendizagem. O fazer possível revela a atuação dos professores que atuam hoje em dia e executam atividades diárias, mas que carecem de oportunidades e materiais para a utilização de um método comunicativo de ensino.

O método comunicativo no ensino de língua espanhola centraliza o ensino na comunicação. Espera-se assim, que o aluno comunique-se em LE e adquira uma competência de comunicação.

O essencial de uma competência de comunicação reside, portanto, nas relações entre estes diversos planos ou diversos componentes. Ou seja, uma competência de comunicação compreende uma competência gramatical, uma competência sociolingüística e uma competência estratégica. A abordagem comunicativa eleva à produção dos alunos no sentido em que tenta

* Professora de língua espanhola da URI-Campus de FW. Especialista em língua espanhola e cultura hispânica pela URI.

favorecer estas produções, dando ao aluno a ocasião múltipla e variada de produzir na língua estrangeira, ajudando-o a vencer seus bloqueios, sem o corrigir sistematicamente. A aprendizagem é centrada no aluno, não só em termos de conteúdo como também de técnicas usadas em sala de aula (MARTINS-CESTARO,1997).

Hymes (1995) define a competência comunicativa como composta de quatro competências interligadas, cujo desenvolvimento paralelo tornará o aprendiz de LE proficiente na língua-alvo. A competência gramatical, sociolingüística, discursiva e estratégica. A competência gramatical está relacionada com o domínio do código lingüístico (verbal ou não-verbal) esta competência está direcionada ao conhecimento ao ato de aprender e expressar adequadamente o sentido literal das expressões. A competência sociolingüística está ligada a regras socioculturais de uso e regras de discurso na medida em que as expressões são produzidas e entendidas adequadamente em diferentes contextos. A competência discursiva está relacionada com o modo que combinam-se as formas gramaticais e os significados para conseguir um texto falado ou escrito em diferentes gêneros. A competência estratégica compõe-se do domínio das estratégias de comunicação verbal e não-verbal.

A partir dos trabalhos de Hymes, a noção de competência de comunicação foi rapidamente utilizada em didática. Saber comunicar significa ser capaz de produzir enunciados lingüísticos de acordo com a intenção de comunicação e conforme a situação de comunicação.

Littlewood (1998) desenvolveu uma teoria que afirma que a aquisição da competência comunicativa é um exemplo do desenvolvimento das habilidades. Segundo ele, este desenvolvimento envolve tanto o aspecto cognitivo quanto o aspecto comportamental. O aspecto cognitivo refere-se a internalização de sistemas para a criação de um comportamento, ou seja, a internalização de regras gramaticais, procedimentos para a seleção do vocabulário e o estudo das convenções sociais envolvidas com a fala. Já o aspecto comportamental é a automatização desses sistemas, para que eles possam ser introduzidos dentro da comunicação fluente, ou seja, se converta sistemas em desempenho, teoria em prática.

Foi com a teoria de Littlewood que as habilidades comunicativas foram enfatizadas. Assim, valorizou-se todas as formas de comunicar.

As maneiras mais comuns de se comunicar conforme Littlewood (1998) são:

- 1) Participar de uma conversa na LE, onde há necessidade de se falar e entender o que é dito.

- 2) Ouvir música, uma conferência, ou assistir a um filme. Neste caso, não precisamos necessariamente falar a língua nem ser capazes de ler e escrever
- 3) Ler textos numa LE. Para fazer isso, não devemos necessariamente ser capazes de escrever, falar ou ler
- 4) Escrever textos na LE. Uma vez mais, ser capaz de escrever numa LE não implica necessariamente na capacidade de falar e ouvir uma LE, embora naturalmente se pressuponha a leitura de uma LE na sua forma escrita.

Para Littlewood (1998), há quatro campos amplos de habilidades que constituem a competência comunicativa de uma pessoa, e que devem ser reconhecidos no ensino de línguas estrangeiras:

- O estudante tem que alcançar um nível de competência tão alto como seja possível. Quer dizer, deve desenvolver a habilidade para manipular o sistema lingüístico até o ponto de poder usá-lo de uma maneira espontânea e flexível, a fim de expressar a mensagem que está tentando transmitir.
- O estudante tem que distinguir entre as formas que domina como parte de sua competência lingüística e as funções comunicativas que as mesmas realizam.
- O estudante deverá desenvolver habilidades e estratégias, a fim de usar a língua para comunicar significados de uma maneira eficaz como seja possível em situações concretas. Há de aprender a usar reações que provoca para valorar seu êxito e, se é necessário, solucionar o que falhou usando um nível de língua diferente.
- O estudante deve ser consciente do significado social das formas lingüísticas. Para muitos estudantes pode ser que isso não implique na habilidade de variar sua fala para ajustá-la a circunstâncias sociais diferentes, ou de usar formas gerais aceitáveis e evitar as que sejam potencialmente ofensivas. (LITTLEWOOD, 1998, p. 5).

O fato de a denominação ser método comunicativo ele não caracteriza-se como tal, assim não pode-se esperar que sejam encontradas “receitas prontas” para o ensino comunicativo de LE, ou mesmo práticas de aulas definidas. Ele é considerado um enfoque de ensino geral. David Nunan (1991) elaborou uma lista das características do método comunicativo:

- 1) Coloca ênfase na comunicação na língua estrangeira através da interação.
- 2) Introduce textos reais na situação de aprendizagem.
- 3) Oferece aos alunos oportunidades para pensar no processo de aprendizagem e não somente na língua.
- 4) Dá importância para as experiências pessoais dos alunos como elementos que contribuem para a aprendizagem em aula.
- 5) Tenta relacionar a língua aprendida na aula com atividades realizadas fora dela. (NUNAN, 1991).

Baseado nesta lista verifica-se que o professor interessa-se pelo aluno e seu anseio em aprender, bem como na língua que é ensinada e no uso desta língua no contexto de comunicação geral.

Professores de língua estrangeira que fazem uso do método comunicativo interessam-se pelas necessidades e desejos dos alunos como pela relação que existe entre a língua que se ensina

em aula e a que é utilizada fora dela. Por meio de tais atitudes comunicativas o professor proporciona a prática de atividades globais. Melhora a motivação do aluno para aprender, pois o mesmo estará sempre comunicando-se em sua nova língua. A aprendizagem acontece de forma natural.

Ser comunicativo significa preocupar-se mais com o próprio aluno enquanto sujeito e agente no processo de formação através da língua estrangeira. Isso significa menor ênfase no ensinar e mais força para aquilo que abre ao aluno a possibilidade de se reconhecer nas práticas do que faz sentido para a sua vida do que faz diferença para o seu futuro como pessoa (ALMEIDA FILHO, 1998, p. 42).

Como orientador, facilitador, organizador é que o professor passa a atuar em sala de aula no processo de ensino-aprendizagem. Porém, o professor deve apresentar-se de maneira compreensiva, sensível e paciente. Em suma, o papel do professor é de facilitador da aprendizagem e pode ter que realizar vários papéis concretos, por separado ou simultaneamente, incluindo os seguintes:

- Como supervisor geral da aprendizagem dos seus estudantes deve se propor coordenar as atividades para que formem uma progressão coerente que leve até uma maior habilidade comunicativa.
- Como diretor da aula é responsável de organizar as atividades em grupos adequados e também decidir sobre seu próprio papel dentro de cada atividade.
- Em muitas atividades pode desempenhar o conhecido papel de instrutor da língua: apresentará as novas estruturas, exercerá um controle direto sobre a atuação dos estudantes, avaliará e corrigirá.
- Em outras atividades não intervirá depois de iniciado um procedimento, pois deixará que a aprendizagem aconteça somente pela atividade.
- Pode atuar como assessor enquanto as atividades estão sendo desenvolvidas.
- Às vezes desejará participar em alguma atividade como um comunicador a mais entre os estudantes. Neste papel poderá estimular e apresentar conhecimentos novos. (ALMEIDA FILHO, 1998, p. 62).

Nas atividades comunicativas, o aluno ativa e integra seu conhecimento pré-comunicativo e suas habilidades a fim de utilizá-los para a comunicação de significados. Por tanto, põe em prática a habilidade total de comunicação. Para Larsen-Freeman 1986 (apud Richards 2002) é o professor que dirige todo o comportamento dos alunos. Os alunos são imitadores do modelo verbal utilizado pelo professor em sala de aula. Ellis 1984 (apud RICHARDS, 2002) aponta para a função do professor “Una gran proporción del total de los esfuerzos comunicativos del profesor ha de dedicarse a integrar a los alumnos en el proceso comunicativo. El profesor ha de atraerse la atención del alumno, supervisar su comprensión y auxiliar siempre”.

Os livros didáticos de língua espanhola e a função do professor

Segundo Souza (apud Camargos 2004) o livro didático tem um forte caráter de autoridade e é, por isso mesmo, considerado como “depositário de um saber estável a ser descoberto, de uma verdade sacramentada a ser transmitida e compartilhada por todos”.

Significa dizer que o LD apresenta grande credibilidade no meio escolar entre muitos professores. Por este motivo acredita-se que nele as atividades estarão sempre corretas e atualizadas de acordo com as necessidades estudantis. Ainda conforme Souza (apud CAMARGOS, 2004) cabe ao professor apenas mostrar-se capaz de lidar com o conteúdo do livro didático, oferecendo à sociedade (e obviamente, à sala de aula) repostas claras e sentidos que pareçam transparentes, homogêneos, completos, universais.

Atividades autênticas apresentam-se como a base para um ensino comunicativo, já que o aluno deverá ser encaminhado para utilizar a LE em contextos reais de uso de maneira real e imponente. A teoria comunicativa privilegiará, portanto, os documentos autênticos, tarefas autênticas, amostras de língua autêntica e a interação entre os participantes da aula, de forma que as atividades se aproximem da modalidade de língua que os falantes nativos utilizam nas mais diversas situações (SILVA apud RIGHI 2004).

Nesta perspectiva de autenticidade, pode-se perceber que o LD não se encaixa por si só numa proposta comunicativa de ensino. Isso pode ser confirmado ao passo que o LD não se preocupa com o contexto nem consegue atender a demanda das necessidades dos alunos de determinada região e assim por diante.

Por material autêntico entende-se as situações de amostras reais e naturais em LE, o que irá resultar em competência comunicativa. Significa ensinar aquilo que faz a diferença para o aluno fora do contexto escolar.

Os textos que seguem abaixo foram retirados de materiais para o ensino de LE para brasileiros.

LIVRO A:

Este libro está dirigido a jóvenes y adultos brasileños: estudiantes de nivel médio o universitario que se acercan por primera vez a la lengua española. Su objetivo es servir de apoyo a profesores y alumnos en el estudio del español sin olvidar que conocer otra lengua es mucho más que aprender estructuras gramaticales y comunicativas: es disponerse al contacto con

culturas de otros pueblos, con otros modos de vivir e de pensar. Así que el éxito de nuestros propósitos será alcanzado si, mientras asimila las estructuras gramaticales y comunicativas, el alumno se identifica con lo universal y aprende a respetar lo diferente.

LIVRO B:

Querido estudiante

Éste es tu libro de español. En él vas a encontrar actividades que te ayudarán a aprender el idioma y también a conocer un poco a los pueblos hispanohablantes. Como vas a comprobar, esta propuesta está basada en dos ejes fundamentales: la reflexión sobre la lengua y el conocimiento de las manifestaciones culturales de los pueblos. Para reflexiones sobre la lengua te proponemos la realización de innumerables tareas, buscando siempre la progresión de los contenidos comunicativos y gramaticales. Verás que lo más importante no es memorizar reglas sino entender para qué sirven.

LIVRO C:

Los enfoques comunicativos han arraigado con fuerza en la enseñanza del español como lengua extranjera. Prueba de ello es que gran parte de los profesores programan actualmente sus clases a partir de una organización nocio-funcional de los contenidos. Por otra parte, en los últimos años se ha desarrollado una intensa actividad de investigación sobre el aprendizaje de lenguas extranjeras en el aula. Estos estudios arrojan una nueva luz sobre la relación entre actividades de uso de la lengua y procesos de aprendizaje y nos permiten contemplar en el aula de E/LE bajo nuevas perspectivas y explotar su potencial comunicativo. Este material asume con convicción la orientación comunicativa e integra todas las aportaciones que ésta ha generado, tanto desde el campo de las aplicaciones prácticas como desde el foro de los debates teóricos.

Quem lê o texto de apresentação do livro didático pensa que nele está instalado a aprendizagem que possibilitará o desenvolvimento da competência comunicativa. Na apresentação do LD acredita-se que a aula comunicativa está garantida. Parece que o LD constitui a verdade absoluta e definitiva. Seria assim só segui-lo para propiciar um ensino de qualidade. Em ambos os materiais analisados, o professor é levado a acreditar que o material atua no desenvolvimento das quatro habilidades: Ler, ouvir, escrever e falar.

Depois do contato com a apresentação e posterior análise das unidades do livro didático, verifica-se que há uma divergência entre teoria de aquisição de LE, competência comunicativa e atividades propostas. Analisa-se assim, que os materiais disponibilizados indiferente de nome, de

edição ou autor, buscam conquistar o professor ao mencionar que as atividades que seguem nas unidades de tal livro aplicam-se de acordo com o método comunicativo de ensino.

Novamente é tarefa do professor saber fazer dentro de sala usando o que se têm mas de modo adequado e de acordo com a realidade. Não se pode enquanto professor, julgar todos os materiais de modo qualitativo nem tão pouco extingui-lo da sala de aula. Então, nasce com esta pesquisa um novo professor que está inserido em uma constante busca pelo ensinar, o qual compreende o ensino como uma rua de mão dupla: ensinar versus aprender; ensino de qualidade versus participação e comunicação em sala de aula. Contextualização versus entendimento, compreensão e uso;

De que modo o material didático poderia adaptar-se aos alunos? O ideal seria, sem dúvida, que, em vez de usar um livro, o professor adaptasse a aula aos desejos dos alunos, dando-lhes os meios gramaticais e lexicais que lhes permitissem dizer o que eles gostariam de expressar. Porém, um tal método não seria viável pelas seguintes razões:

Numa turma há tantas personalidades – com seus interesses e vontades – quantos alunos, e o que um aluno quer saber, em matéria de léxico e gramática, muitas vezes não interessa aos outros.

Os alunos não ficam durante anos na mesma turma, nem na mesma instituição, e como os conhecimentos adquiridos variariam de turma para turma, a mudança de um grupo para outro significaria que os alunos não teriam a mesma base de conhecimentos, não podendo portanto comunicar-se sem uma considerável perda de tempo – tempo em que os conhecimentos de uns deveriam ser passados aos outros.

Os alunos precisam de material que lhes permita não só fazer exercícios em casa, mas também rever fatos esquecidos.

Não tendo uma base comum, os alunos não podem ser avaliados de modo objetivo. É verdade que exames constituem um problema, pois sabe-se quão injustos podem ser e quanta angústia e inibição podem causar. Mesmo assim, certas exigências administrativas (concessão de bolsas, avaliação do nível de alunos novos, etc.) e também à vontade de muitos alunos de saber como é seu desempenho dentro do grupo ou em relação a media dos alunos de uma instituição fazem testes de conhecimentos e de competência necessários. (LITTLEWOOD, 1998).

A escola é um espaço institucional de oferta de ensino/aprendizagem, e é justamente por isso que mesmo que os professores busquem atividades comunicativas desfocadas do uso absoluto do LD elas refletirão um espaço de ensino e deverão responder as necessidades da comunidade escolar. Justifica-se também que mesmo um material autêntico não garante por si só uma aula comunicativa.

O professor, enquanto linguista aplicado transforma-se ao constituir-se sujeito diante da sociedade, do mundo, pois falar/ ensinar uma LE é falar e ser falado por ela. Desse modo, ele não

é somente um reproduzidor consciente de modelos preestabelecidos, mas um sujeito desejante de transformações, deslocamentos e questionamentos porque ao colocar em jogo sentidos novos e inesperados que o sujeito se constitui como inconsciente sujeito de desejo, sujeito que não se reduz às determinações ideológicas do discurso (GASPARINI, 2003, p. 234).

Molina apud Righi 2004 reforça esse argumento, afirmando que o professor deveria ser/estar preparado para fazer a escolha do livro e não apenas receber amostras grátis de editoras para usar, como se fossem remédios distribuídos nos hospitais e consultórios médicos. É importante deixar claro que faz parte das estratégias do mercado editorial, iludindo os professores – principalmente os sem formação adequada –, afirmar que tal “método” (livro) é “comunicativo” quando na verdade ele está seguindo uma abordagem claramente gramatical.

A ingenuidade, de grande parte, dos professores de LE em adotar a abordagem comunicativa como sendo a melhor, pode ser constatada por aqueles que tiveram experiências com o ensino/aprendizagem de espanhol.

Coracini (apud CAMARGOS, 2004) nos diz que ,é num mundo de ilusões que se encontram o cientista em geral e, de modo, particular, o cientista aplicado. Este, talvez até mais do que o cientista da área básica também chamado de cientista “puro” (sem as máculas da ideologia e da subjetividade), constitui-se de regiões de discursos em conflito, entre certezas e incertezas, entre o um e o múltiplo, entre o desejo da valorização e a experiência da desvalorização, entre o desejo de controle e a contingência do inefável, do incontornável que assolam seu poder teórico e, com maior força, seu saber-fazer. Esse conflito que não temos, ou raramente temos, a coragem de assumir, talvez por medo de não encontrarmos um lugar reconhecido e, portanto, acolhedor, no discurso da ciência, lugar que desejamos ardentemente ocupar.

Considerações finais

Concluí-se que um enfoque comunicativo deve estar embasado na obtenção de respostas referentes às necessidades e interesses dos aprendizes. Para tanto as competências gramatical, lingüística, estratégica e discursiva deverão ser evidenciadas no desenvolvimento e planejamento das aulas de LE. O aluno deve ter oportunidades para interagir nos contextos reais de uso.

Para um professor de LE fazer uso de um método comunicativo é necessário propiciar experiências de aprender com conteúdos de significação para a prática e uso da nova língua que o

aluno reconhece como experiências válidas de formação e crescimento intelectual. O professor neste processo precisará, acima de tudo respeitar a variação individual quanto a variáveis afetivas tais como: motivação, ansiedade, inibições, empatia com as culturas dos povos que usam a língua-alvo.

Dessa maneira, o objetivo do método comunicativo é criar condições favoráveis para a aquisição de um desempenho real numa nova língua e incentivar a prática de linguagem através de atividades de autoconhecimento, interação verdadeira sobre tópicos reais e ideologicamente conflitivos.

A dicotomia entre o fazer ideal e o fazer possível está entre uma das maiores dúvidas e inquietações do ensino aprendizagem vigentes. É claro que discussões acerca do método comunicativo não se esgotam assim, já que são inúmeros os materiais didáticos disponíveis para o ensino de LE.

Resumen: En este trabajo, el análisis de libros didácticos será fundamentada con base en las habilidades que constituyen la competencia comunicativa, las cuales deben ser reconocidas para un ensino de lengua extranjera participativa, productiva y eficaz. Esta pesquisa tuvo la pretensión de analizar los materiales didácticos disponibles de lengua española en la búsqueda de una reflexión a respecto de las propuestas, abordagenes e metodologías de ensino en una perspectiva comunicativa. Trazando así, un paralelo entre lo que se proporciona al estudiante y lo que es eficaz en su proceso de aprendizaje. La elección por la temática surgió de la necesidad de comprender la importancia del enfoque comunicativo en la enseñanza de lengua de extranjera, a fin de refletir sobre las prácticas de ensino basadas en actividades de libros didácticos. Se concluyó que cualquier ensino que desarrolla la competencia comunicativa en un contexto real es considerado un ensino aceptable y beneficioso. El aprendizaje de lengua extranjera se aprueba teniendo en cuenta, como el alumno desarrolla su competencia comunicativa, la cual puede ser definida como la capacidad que el alumno tiene para usar su conocimiento sobre los aspectos formales e sociolingüísticos de la lengua para comunicarse de manera adecuada.

Palabras-clave: Libros didácticos, lengua española, enfoque comunicativo.

Referencias

ALMEIDA FILHO, J. C. P. de. *Dimensões comunicativas no ensino de línguas*. Campinas, SP: Pontes, 1993.

CAMARGOS, Moacir Lopes. *A proposta de ensino de uma série didática de espanhol como le:entre o desejo e a realidade*. Artigo:Letras & Letras, Uberlândia, v. 20, n. 1, p. 185-196, jan./jun. 2004.

DAVID Nunan. *El diseño de las tareas para la clase comunicativa*, 1996.

FALCAO, Carla Aguiar. *Ensino de pronuncia no curso de espanhol do nucleo de línguas da UECE: diagnostico e proposta didática*. Universidade Estadual do Ceara. Centro de humanidades: Programa de Pos-Graduação em Linguística Aplicada. Fortaleza, 2009. Disponível em: <www.slideshare.net/.../metodologias-para-o-ensino-de-lguas>. Acesso em: 20 abr. 2010.

LITTLEWOOD, Willian. La enseñanza comunicativa de idiomas: introducción al enfoque comunicativo. Cambridge: Press, 1998.

LLOBERA, Miquel; WIDDOWSON, H. G; HYMES, D. *Competencia comunicativa: documentos basicos en la enseñanza de lenguas extranjeras*. Madrid, Edelsa, 1995 159 p (Colección Investigación Didáctica)

LOMAS, Carlos; OSORO, Andres; TUSON, Aamparo. *Ciência del lenguaje, competencia comunicativa y enseñanza de la lengua*. Buenos Aires: Paidós 1993.

PORTELA, Keyla Christina Almeida. *Abordagem comunicativa na aquisição de língua estrangeira*. Artigo publicado em revista eletrônica. *Revista Unioeste*. Disponível em: <revista.unioeste.br/index.php/expectativa/article/download/>.

RICHARDS, Jack C; RODGERS, Theodore S. *Enfoques e mitos en la enseñanza de idiomas*. Madrid, Cambridge University Press, 1998.

RIGHI, Eliana Maria Rojas Cabrini. *O paradoxo possível da comunicação com livro didático não comunicativo*. (Mestranda em Lingüística Aplicada - UNICAMP) Artigo: *Estudos Lingüísticos* XXXIII, p. 976-981, 2004.

SOUZA, D. M. E o livro não “Anda”, Professor? In: CORACINI, M. J. R. F. (Org.). *O jogo discursivo na aula de leitura: língua materna e língua estrangeira*. Campinas, SP: Pontes, 1995.

*A fronteira na literatura de Douglas Diegues**

Waldyr Imbroisi Rocha**

Resumo: As situações de línguas em contato, especialmente em fronteiras entre países, geram um contexto cultural e linguístico propício à mixagem e à troca. Nas fronteiras do Brasil com os países hispanofalantes, temos frequentemente uma mistura linguística entre o português e o espanhol falada por seus habitantes, por vezes ainda polvilhada de vocábulos de outras línguas que compartilham o mesmo espaço. O presente trabalho tem como objetivo analisar a obra *Dá gusto andar desnudo por estas selvas*, de Douglas Diegues (2002), como uma formação cultural da língua própria das fronteiras. O autor vem escrevendo textos e poemas em uma interlíngua que ele chama de *Portunhol salvaje*, que, embora não sendo reconhecida oficialmente como idioma, vem sendo paulatinamente enriquecida por “obras” e “traduções”. As reflexões suscitadas por este trabalho seguem no sentido de analisar a literatura em portunhol como uma literatura pequena (CASANOVA, 2009) que está, possivelmente, em um processo de desenvolvimento de sua literariedade, bem como refletir sobre a situação dessa poética em termos de territorialidade (HAESBAERT, 2004).

Palavras-chave: Portunhol. Fronteira. Douglas Diegues.

Portunhol: interlíngua e literatura

O presente trabalho está inserido nas discussões e pesquisas a respeito das línguas mestiças, em especial no que toca à produção literária realizada em portunhol. Assim, analisamos a obra *Dá gusto andar desnudo por estas selvas*, do escritor Douglas Diegues (2002), especialmente no que toca à sua linguagem e sua postura em termos de território. Nossas hipóteses caminham no sentido de territorializar a poética de Diegues no espaço poroso da fronteira, em uma situação em que enriquece a literariedade dessa “não língua” que é o portunhol (CASANOVA, 2009).

De acordo com Lipski, o rótulo *Portunhol* é regularmente usado para dois fenômenos distintos, a saber: para designar a interlíngua nas fronteiras bilíngues entre Brasil e os países hispanofalantes (e, em menor escala, entre Portugal e Espanha) e para designar fenômenos de interferência, em que o falante de uma das línguas, em situação de aprendizagem da outras, não conseguem suprimir a interferência de sua língua de casa / língua mãe.

Marcos Martín postula: “Espanglish y portuñol son linguas francas, que sirven para que hablantes que no manejan bien el inglés o el portugués usen una fórmula simplificada, con un

* Este trabalho foi orientado pela professora doutora Silvina Carrizo, docente do Departamento de Línguas Estrangeiras Modernas da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora.

** Graduando do curso de Letras pela Universidade Federal de Juiz de Fora – UFJF.

fuerte componente español, en los Estados Unidos o en el Brasil” (apud LIPSKI, 2006, p. 4). Em sendo línguas de fronteira ou interlínguas, compostas por elementos do português ou inglês e do espanhol, têm um caráter fluido e heterogêneo, sendo distintos para cada pessoa e para cada situação. No caso específico do portunhol, “O alto nível de sobreposição léxica e sintática entre espanhol e português implica que a maioria das enunciações mixadas não devem ser encaradas como *code-switches*¹, mas sim como entrelaçamentos linguísticos ou outras formas mais integralmente ligadas de combinação entre línguas. Estabelecer uma matriz linguística para as enunciações em *portunhol* é normalmente impossível usando os supramencionados critérios sintáticos”² (LIPSKI, 2006, p. 13. Tradução nossa).

Com relação às manifestações literárias, a mixagem de línguas nos textos não é um fenômeno novo³, mas ganhou novos tons com os textos dos escritores Néstor Perlongher, Wilson Bueno e Douglas Diegues. O primeiro, Perlongher, foi um poeta argentino radicado no Brasil desde 1982, que usa o portunhol em seus textos como experiência estética: “Perlongher, argentino exilado no Brasil, encontra no portunhol a expressão e a metáfora desse não-lugar do desterrado e com isso uma grande liberdade sobretudo para subverter o castelhano portenho e a solenidade de máscaras da sua literatura canônica” (CARRIZO, 2010). Wilson Bueno, em seu romance *Mar paraguay* – que considera um divisor de águas em sua vida – constrói o texto em puro portunhol, com diversas palavras em Guaraní, língua falada, de acordo com Bueno, “por 99% dos paraguaios”⁴ (BELON, 2008).

Já Douglas Diegues viveu na fronteira, em Ponta Porã, e optou por escrever em um portunhol denominado portunhol selvagem, “um portunhol salbahem enquanto habla y escritura y non-lengua” (DIEGUES, In: <<http://portunholselvagem.blogspot.com/>>). Também empregando termos em Guaraní, utiliza principalmente seu *blog* na internet como veículo de divulgação de sua produção literária. Lipski, referindo-se aos sonetos de Diegues, diz que são “criações

¹ Por *code-switch*, entendemos exatamente o que o conceito enuncia: a mudança do código linguístico durante a produção de um enunciado, seja de uma sentença a outra ou dentro de sentenças.

² No original: “The high degree of syntactic and lexical overlap between Spanish and Portuguese entails that most mixed utterances should not be handled as code-switches but rather as language intertwining or other more integrally linked forms of language combination. Establishing of a matrix language for *portuñol* utterances is normally impossible using the aforementioned syntactic criteria” (LIPSKI, 2006, p. 13).

³ Para Douglas Diegues: “Existem vestígios de lo proto-portunhol selvagem enquanto escritura em algunas páginas de Sousândrade, Oswald de Andrade, Haroldo de Campos, Héctor Olea, Wilson Bueno, Nestor Perlongher, Antonio Fraga...” (DIEGUES, 2008 apud REIS, 2010).

⁴ Embora essa valor seja exagerado, um senso de 2002 mostra que quase 90% da população do Paraguai fala Guaraní (Dgeec. Resultados Finales Censo Nacional de Población y Vivienda 2002).

literárias, e não baseadas em acuradas imitações do discurso das regiões de fronteira, mas que revelam verdadeira consciência das possibilidades gramaticais de mudança de código e uso híbrido [da língua]”⁶ (LIPSKI, 2006, p. 05, tradução nossa).

Diegues e a desterritorialização

A partir do momento em que se escolhe utilizar uma interlíngua como o portunhol ao invés de utilizar uma das duas línguas canonicamente reconhecidas – o português e o espanhol – Diegues processa uma *des-reterritorialização*, no dizer de Haesbeart (2004).

Resgatando os conceitos de Deleuze e Guattari, Haesbeart propõe um amplo entendimento de um território como um produto de um *agenciamento*, ou seja, é qualquer espaço, não necessariamente físico, criado a partir da conexão de duas partes – sejam elas mecânicas, biológicas, sociais, imaginárias etc (HAESBEART, 2004, p. 116-117). O autor aponta três dimensões da territorialidade que possuem certa tradição: uma *econômica*, uma *política* e uma *simbólica* ou *cultural*.

Em quaisquer circunstâncias, um território é definido por uma certa estabilidade do agenciamento. Assim, pode-se considerar o Brasil como um território geográfico a partir do agenciamento do povo que aqui vive, da idéia de identidade desse povo, da língua que falam, da organização do poder em um Estado; ou pode-se considerar o território social e político do feudalismo, composto pelo agenciamento da terra, das relações entre suserano, vassalo e servo, do corpo do cavaleiro e do cavalo (2004, p. 124-125). Em resumo, “um território pode ser visto como o produto “agenciado” de um determinado movimento em que predominam os “campos de interioridade” [a estabilização desse agenciamento sobre “as linhas de fuga”, ou, em outras palavras, um movimento mais centrípeto que centrífugo” (2004, p. 123).

Em oposição, a *desterritorialização* seria a desestabilização desse agenciamento, o predomínio das *linhas de fuga* de determinado território. Em contraposição a uma grande quantidade de autores que postulam a desterritorialização como um atributo específico da chamada pós-modernidade, Haesbaert considera-a um fenômeno existente em todas as épocas, e reforça, inclusive, que não existe nenhuma desterritorialização que não se siga de uma reterritorialização: “como já indicavam Deleuze e Guattari, desterritorialização como processo

⁶ No original: [...] these are literary creation and not based on accurate imitations of the speech of border regions, but they do reveal awareness of the grammatical possibilities of code-mixing and hybrid usage. (LIPSKI, 2006, p. 5).

distinto, dissociado da territorialização, não existe [...] a desterritorialização é sempre a outra face, sempre ambivalente, da construção de territórios” (HAESBEART, 2004, p. 365).

Nesse sentido, não é possível caracterizar os escritores do portunhol como *desterritorializados* unicamente, posto que o movimento de desterritorialização re-territorializa-os, necessariamente, a partir de novos agenciamentos. Esse processo de des-reterritorialização, efetuado pelo “brasiguaió-carioca” Douglas Diegues, é que nos interessa mais detidamente.

Antes escritor de língua portuguesa, Diegues inspirou-se a escrever em uma mistura entre português e espanhol. Assim como seus predecessores, Diegues processa, no plano da escrita, uma desterritorialização das duas grandes línguas oficiais do Brasil e da América hispânica, de modo que o território de escrita em português e em espanhol se desestabiliza. Entretanto, a partir do agenciamento tanto do português quanto do espanhol – e, além de ambos, do guarani – ele reterritorializa-se no *portunhol selvagem*.

Essa reterritorialização linguística é bastante óbvia, mas abre espaço para algumas reflexões interessantes. Argumenta-se a ausência de território ou mesmo extraterritorialidade dos autores do portunhol baseando-se na sua não adequação a nenhum território físico. Para Haesbeart, mais uma vez, isso se configura como um mito: “É verdade que muitas vezes a territorialidade aparece num sentido muito mais simbólico do que concreto, mas há sempre algum vínculo com o espaço material” (HAESBEART, 2004, p. 356). Nesse sentido, encontramos em Diegues uma territorialidade específica da *fronteira*, posto que é o lugar, por excelência, em que se processam os fenômenos de entrelaçamento linguístico do portunhol.

De forma ainda mais específica, podemos lançar a hipótese de que essa fronteira em que a poética de Diegues se reterritorializa é a fronteira específica do sul do Brasil, corroborando com os apontamentos de Claudia Freitas Reis, baseando-nos não só no fato de Diegues ter vivido no Mato Grosso, mas principalmente no uso do guarani, elemento-chave que diferencia as enunciações linguísticas do sul do Brasil dos entrelaçamentos possíveis entre nosso país e, para citar alguns exemplos, a Bolívia, Colômbia ou Venezuela, ou mesmo nas regiões de fronteira entre Portugal e Espanha.

Tal fenômeno ainda é pouco patente no livro base de nossa análise, *Dá gusto andar desnudo por estas selvas* (2002); entretanto, pode-se percebê-lo em dois sonetos específicos. No soneto #2, que combina uma interessante sexualização com um desacordo e uma crítica ao “sistema”, desembocando, ambas, em uma sugestão de escrever (“escribe con tu berga um buén

poema” – DIEGUES, 2002, p. 9), Diegues utiliza a palavra *leche* com sentido de esperma. O que aparece como muito interessante é o fato de Ángel Larrea, na composição do glossário do livro, chamar atenção para o fato de que *leche*, “no *Paraguay* e na *Argentina*, também significa esperma” (idem, p. 39, grifos nossos), ao passo que tal gíria também é usada em países como México, Peru, Honduras e Colômbia (vide www.tuBabel.com, o maior dicionário virtual de gírias da América Latina). A opção por reforçar os dois países citados não pode ser justificada por serem os únicos a terem tal significado, mas sim por serem o *locus* privilegiado em que acontecem as interações em portunhol em que se baseia Diegues em seus textos.

No soneto #5 temos uma ocorrência semelhante: o poema encara a modernidade e o valor dado às futilidades de forma crítica, e convida o leitor, no dístico final, a tomar uma champanhe antes que “todo se convierta em uma sopa de heridas e pus quente”, celebrando a necessidade de não deixar as boas coisas para o futuro. No final da primeira estrofe, temos a curiosa expressão “tatu ro’ô”, cujo significado é também aclarado pelo glossário de Larrea: “tatu ro’ô” provem da expressão “Tatu ro’o metafísico”, cunhada pelo poeta paraguaio Cristino Bogado e que significa, *em guarani paraguaio*, “vulva carnuda metafísica”, uma vez mais uma expressão de teor sexual (Ibidem, p. 40).

Dessa forma, encontramos algumas evidências de que, de fato, o portunhol selvagem é uma construção reterritorializada geograficamente no longo território da fronteira do Brasil com a Argentina e o Paraguai, conhecida politicamente como a tríplice fronteira.

Portunhol e captação de herança

Em *A República Mundial das Letras* (2002), Pascale Casanova trabalha com conceitos de *capital literário* ou *literariedade*, com os quais iremos trabalhar nesta seção tendo em vista o Portunhol. Para a pesquisadora, existe uma “economia literária” que configura um mapa intelectual e cultural no mundo que não é necessariamente igual ao mundo político. Esse capital literário está vinculado não só ao país, mas essencialmente à *língua*, material por excelência da literatura, e é composto, em primeira instância, da produção material em determinada língua; assim, “quanto mais antiga a literatura, mais importante o patrimônio nacional, mais numerosos os textos canônicos que constituem, sob a forma de “clássicos nacionais”, o panteão escolar e literário nacional. A antiguidade é um elemento determinante do capital literário” (CASANOVA,

2002, p. 29). Seguindo esse raciocínio, Casanova propõe chamar o capital *linguístico-literário*⁷ das línguas de “literariedade” (2002, p. 33).

Dentro da “história mundial da literatura”, o francês colocou-se desde cedo como língua de cultura e de arte, tornando Paris a grande cidade literária do mundo. Diante do imenso patrimônio cultural e literário francês, havia poucas alternativas que não copiar-lhes os padrões ou mesmo render-se a escrever na língua francesa, a fim de se conseguir ocupar um espaço privilegiado no mundo literário. Ao longo da história, porém, foram sendo desenvolvidos formas de enriquecer o capital linguístico-literário das outras nações, seja pela redescoberta do povo e pela revolução herderiana que direcionou diversas nações para buscar capital literário no povo (na primeira metade do século XIX, principalmente), seja pelas “intraduções” ou pela captação de herança.

O que nos interessa mais detidamente é a captação de herança. Tal conceito é entendido como o “desvio e a apropriação dos bens disponíveis”, a saber, a “conversão” ou devoração, ou mesmo, nos termos do nosso Oswald de Andrade, a antropofagia do capital estrangeiro para fins de enriquecimento simbólico, que permite, a longo prazo, a produção de uma literatura autônoma (CASANOVA, p. 283-287). Tal processo não é apenas uma série de opções estéticas ou de condições de produção, mas também uma atitude de *política literária*, cujo objetivo último, ainda que inconsciente, é desenvolver a autonomia da literatura em determinada língua com relação a potências colonizadoras de mesmo idioma e países que exercem forte domínio econômico e/ou cultural. Esse tipo de estratégia é amplamente usado por Diegues em *Dá gusto andar desnudo por estas selvas*.

Douglas Diegues vê-se, ao mesmo tempo, diante de duas imensas tradições literárias. A primeira vista, é herdeiro tanto de Camões, Garret, Machado de Assis e Drummond quanto de Cervantes, Lorca, Borges e Darío. Entretanto, ao mesmo tempo em que se coloca no interstício dessas duas heranças, trabalha dentro de um território emergente e jovem: oportunhol selvagem.

Nesse contexto, Diegues torna-se herdeiro direto de uma tradição de misturas linguísticas, cujos expoentes mais próximos no tempo e em linguagem estão em Wilson Bueno e Perlongher. Torna-se, de certa forma, um expoente dentro de uma tradição relativamente nova – quando

⁷ Trata-se aqui, inicialmente, de uma literariedade que envolve inexoravelmente a identidade entre *nação e língua*, posto que a formação dos estados-nação e das literaturas nacionais nascem “do mesmo princípio de diferenciação” (CASANOVA, 2002, p. 54). Tal situação já não é mais patente na contemporaneidade, como nosso objeto de estudo atesta vivamente.

comparada às tradições de língua portuguesa e espanhola, e pode levar a cabo um processo de enriquecimento do portunhol por meio de traduções e da captação de herança.

O livro de nossa análise é rico em referências e a captações de heranças de outras línguas. Além de citar e de trabalhar com referências de autores como Oswald de Andrade, Manoel de Barros, Maiakóvski e Calderón, apropria-se de uma forma poética canonizada por Shakespeare para todos os trinta poemas do livro: o soneto inglês ou shakesperiano. A apropriação do soneto por Shakespeare, por sua vez, pode ser vista também como um movimento de captação de herança por parte do bardo inglês: em um contexto em que o grande centro literário era a França, a adoção de uma forma fixa da poesia vinda da Itália (mais especificamente da Sicília) cuja criação é atribuída a Jacopo Notaro e aperfeiçoada e disseminada por Petrarca, a inserção desse elemento enriquece a língua e a literatura inglesas, aumentando-lhes o capital literário. O poeta inglês, por seu turno, modificou a estrutura canônica do soneto (outrora estabelecida “definitivamente” por Petrarca) e iniciou o soneto shakesperiano.

Diegues mantém o padrão de rimas intercaladas⁸ e o fechamento clássico do soneto inglês, que é realizado no último dístico. Entretanto, a métrica é totalmente deixada de lado; alguns poemas chegam a ter um verso de sete sílabas seguido por um de vinte e quatro (soneto #5). Percebemos, assim, que a apropriação feita do soneto inglês não foi uma mera cópia ou assimilação, mas sim uma apropriação criativa de uma herança canônica inglesa que enriquece o capital linguístico e literário do portunhol.

Em termos de linguagem, percebemos uma sintaxe simples e uma linguagem muito próxima do cotidiano, repleta de gírias e de referências localistas, embora haja diversas referências a autores importantes do cenário literário mundial – como citado acima. Nesse ponto, diverge também dos sonetos de Shakespeare, cuja linguagem é culta e nobre. A temática desses últimos transita em meditações sobre o amor, a reprodução humana, a passagem do tempo e a morte; há também referências ao amor homossexual. Quanto a Diegues, este prefere tematizar a efemeridade dos valores contemporâneos, a banalidade dos dias e das buscas da sociedade de consumo, a problemática da construção poética e a necessidade de engajamento social e humano, que enaltece em diversos poemas.

⁸ Eis o padrão de rimas do soneto shakesperiano: ABBA CDDC EFFE GG.

Essa “antropofagia” realizada com a forma inglesa do soneto incita uma herança explícita da literatura da Inglaterra (o subtítulo do livro analisado é *sonetos salvajes* e, além disso, um soneto aparece em seu blog com a explicação: “sonetito salvaje shakesperiano publicado en mio primer libro” (DIEGUES, 2010) e abre caminho, juntamente com as traduções⁹ por ele efetuadas e pelos textos publicados, para a composição de uma literariedade própria do portunhol.

Abstract: The situations of languages in contact, especially in the borders between countries, create an environment which conducts to linguistic and cultural mix and exchange. In Brazil’s borders with Spanish speaker countries we have often a linguistic mix between Portuguese and Spanish spoken by its inhabitants, yet sometimes sprinkled with words from other languages that share the same space. This paper aims at analyzing the work *Dá gusto andar desnudo por estas selvas*, by Douglas Diegues(2002), as a cultural formation of the border’s language. The author has been writing texts in an interlanguage which he calls *Portunhol salvaje*, which, although not officially recognized as a language, has been gradually enriched by “works” and “translations”. These considerations lead us to analyze literature in Portunhol as a small literature (CASANOVA, 2009) that is possibly in a process of developing its literariness, as well as to reflect on the state of this poetry in terms of territoriality (HAESBAERT, 2004).

Keywords: Portunhol. Border. Douglas Diegues.

Referências

DIEGUES, Douglas. *Dá gusto andar desnudo por estas selvas*. Curitiba: Travessa dos Editores, 2002.

_____. *Portunhol Selvagem*. Disponível em: <<http://portunholselvagem.blogspot.com>>. Acesso em: 03 maio 2011.

CARRIZO, Silvina. *Projetos literários: linguagens e territórios*. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/espanhol/Anais/anais_paginas_%202010-2501/Projetos%20liter%20rios.pdf>. Acesso em: 13 abr. 2011.

CASANOVA, Pascale. *A República Mundial das Letras*. São Paulo, Estação Liberdade, 2002.

HAESBEART, Rogério. *O mito da desterritorialização: do “fim dos territórios” à multi-territorialidade*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

_____. *Da desterritorialização a multiterritorialidade*. In: ENCONTRO DE GEÓGRAFOS DA AMÉRICA LATINA, 10. *Anais...* São Paulo: Universidade de São Paulo, 2005.

LIPSKI, John M. Too close for confort? The genesis of “Portuñol/Portunhol”. In: *Selected Proceedings of the 8th Hispanic Linguistics Symposium*, ed. Timothy L. Face and Carol A. Klee, 1-22. Somerville, MA: Cascadilla Proceedings Project, 2006

⁹ A análise das traduções que Diegues realiza para o portunhol suscitam longas e importantes reflexões, de modo que pretendemos retornar a isso em um próximo trabalho.

REIS, Claudia Freitas. *Os sentidos de portunhol e spanglish no espaço enunciativo da internet: um estudo das relações de determinação e (des)legitimação*. Dissertação (Mestrado Linguística) – Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas, 2010.

LUGAR, ESPAÇO, TERRITÓRIO

O duplo deslocamento do imigrante em “Coming Home”

Ângela de Fátima Langa*

Resumo: A comunicação propõe-se a analisar a (des)construção do conceito de lar em “Coming Home”, conto da escritora barbadiana June Henfrey que narra a vida de uma imigrante na Inglaterra e o seu retorno à terra natal. Destaca-se o duplo deslocamento: o sentimento de não pertencimento da migrante em terra estrangeira, e o seu deslocamento no retorno ao país natal, Barbados, que mudara desde a sua partida e em nada se assemelham ao lar de suas lembranças. Inicialmente, expõem-se fatores essenciais para a construção do conceito de lar, em suas duas dimensões, a pública e a privada. Passa-se, após, à análise de como a presença e/ou ausência desses fatores no conto influencia o senso de pertencimento da protagonista. Busca-se mostrar que, para se experimentar a sensação de estar no lar, não basta viver na terra de nascimento.

Palavras-Chave: “Coming Home”. Lar. Deslocamento. June Henfrey. Pertencer.

“Coming Home”, da escritora barbadiana June Henfrey, conto final da coletânea homônima, narra a trajetória de Hilda: sua migração para a Inglaterra, e retorno ao Caribe após vários anos. Ao longo da obra, percebe-se que tanto Hilda quanto o marido não são felizes em solo inglês e descobre-se o porquê disso. Nota-se a ausência do sentimento de lar durante sua permanência na Inglaterra, pois, como eles mesmos admitem, sentem-se estrangeiros, deslocados em terra estranha; Hilda, ainda mesmo depois de retornar a sua terra de origem não encontra o senso de lar, a não ser por breve período, quando tem a companhia de Vincent. Grande parte desse sentimento de deslocamento ao retornar se deve ao fato de o Caribe estar mudado: o lugar que encontra não é o mesmo das suas lembranças do passado. Sendo assim, percebe-se a desconstrução do conceito de lar, se levarmos em conta que antes de partir aquela terra era o seu lar.

Cabe primeiramente expor alguns aspectos considerados indispensáveis para a concretização do conceito de lar. O enraizamento, cujo significado encontra-se no sentido, literalmente, de pertencente a algum lugar, é elemento essencial à formação do conceito de lar. Ao longo da vida, um indivíduo desenvolve inúmeras rotinas comportamentais, cognitivas e afetivas, que são geralmente repetidas na vida diária, e que demandam não só investimento de recursos como se forjam através do comprometimento emocional. Chegar a casa depois de um dia de trabalho e encontrar o conforto do lar, nos traz o verdadeiro conforto emocional. É dentro

* Bolsista PIIC/URI – Frederico Westphalen.

da própria morada que se vivenciam convicções, reafirmam-se valores, ratificam-se pontos de vista. Enfim, assume-se uma verdadeira identidade.

A repetição é um elemento essencial na transformação de lugar em lar (TERKENLI, 1995, p. 326-329). Ainda associado ao enraizamento, está o senso de controle. Um espaço só é transformado em lar quando conseguimos controlar as suas fronteiras e entradas; caso contrário, suas qualidades essenciais de lar são perdidas (HUTTUNEN, 2005, p. 179).

O conceito de lar possui duas dimensões, a privada e a pública. Considera-se a primeira como sendo a casa ou apartamento aonde se compartilha de intimidades e vida familiar; o segundo espaço tem-se como sendo a „pátria-mãe“/ „pátria-lar“, espaços públicos marcado por questões políticas carregadas de pertencimento (HUTTUNEN, 2005, p. 179). O sentido público refere-se ao país em que o indivíduo vive. Em ambos os casos, esses espaços devem ser sinônimo de segurança para que possam ser considerados lar. Além disso, torna-se indispensável a boa convivência social.

Relações sociais são, também, de extrema importância para que um espaço possa ser transformado em lar, uma vez que ninguém consegue construí-lo em isolamento: são os relacionamentos que nos validam como seres humanos. Mesmo a relação familiar, quando não acompanhada de afetividade e sensação de segurança, em nada contribui para a formação desse conceito. Assim, a casa, que na maioria das vezes, é vista como um lar, deixa de ser assim percebida quando um indivíduo não associa a ela as experiências de abrigo, segurança e afetividade.

Normalmente, a ideia de pátria está ligada à terra que se ama e a qual se pertence ou pelo menos se deveria pertencer. No conto “Coming Home”, Hilda sente que não pertence à Inglaterra, nem a ama. Embora tenha vivido grande parte da sua vida nesse país, não se sente em nenhum momento no lar. Muito se deve ao preconceito que sofre por ser negra. À época retratada no romance, a parte medial do século XX, os negros são vistos na Inglaterra como sinônimo de decadência, e desencadeadores de problemas como desemprego, conflitos raciais e decadência urbana. Assim, a protagonista tem dificuldade para transformar em realidade os sonhos de prosperidade e bem estar que havia construído, em seu país de origem, com relação a sua estada na Inglaterra.

Compartilhando a visão difundida na colônia da Inglaterra como a “pátria-mãe”, a terra da liberdade, o lugar ideal para ser feliz, Linton, quando ainda namorado de Hilda, deixa o Caribe e

parte para esse país. Hilda vai depois para reencontrá-lo; não só por isso, mas também, assim como ele, viaja porque era o que vários compatriotas seus estavam fazendo naquele momento. Entretanto, para Hilda, a visão idealizadora não se concretiza. Logo ao chegar, se decepciona ao conhecer o lugar em que Linton vive: o espaço é pequeno e, além disso, é dividido com outras pessoas. Essa intimidade compartilhada poderia ter contribuído para que considerasse aquele espaço como lar, e para a formação de uma família estendida. Contudo, essa possibilidade não se concretiza, pois as pessoas que vivem ali são estranhas para ela e nenhum laço afetivo as une. Como Hilda mesma diz, são apenas inquilinos. Mesmo depois de casados, Hilda e Linton não sentem a sua casa como um lar, tendo em vista que se percebem, no casal, apenas momentos rotineiros, sem carinho, destituídos da afetividade que contribuiria para transformar o espaço compartilhado em, verdadeiramente, um lar.

Com as decepções cotidianas, falta de emprego melhor, humilhações e preconceito, o sonho de progresso e felicidade que o casal busca realizar em um país estrangeiro está longe de se tornar realidade. Como consolo, sempre recordam juntos a terra que deixaram e alimentam ainda mais o desejo de voltar ao lar. A desilusão da chegada acompanha Hilda durante toda a sua estadia nesse país. O senso de exclusão é dimensionado, por exemplo, pela percepção, por parte da protagonista, de que, como faxineira, limpa os resíduos das festas, mas jamais é convidada para delas participar. Desanima, não sente esperanças de melhora: “Gradualmente percebeu que o trabalho de limpeza no hospital não era um trampolim para outras coisas, mas uma ocupação permanente, tudo que era capaz de fazer nesse país” (HENFREY, 1994, p. 90)¹.

Decepciona-se com ela mesma, pois assim como sua mãe, esperava ser capaz de fazer algo de melhor nesse país, encontrando um trabalho de maior prestígio. Apesar do sofrimento, admite que a Inglaterra também lhe proporciona bons momentos; porém, as lembranças que predominam são as dos dias difíceis e humilhantes, e define o tempo que passou em Londres como “anos de tribulação e solidão profunda” (HENFREY, 1994, p. 84).

Embora as afrontas sofridas no local de trabalho sejam, gradativamente, amenizadas por atos de cortesia, estes são insuficientes para que Hilda sintasse bem. As pessoas se afastam, dificultando, assim, a formação de relacionamentos sociais significativos. No ônibus, ninguém

¹ Esta, e todas as outras citações do conto, em tradução da autora, na falta da edição em Língua Portuguesa da coletânea.

senta ao seu lado, mesmo que todos os outros lugares estejam ocupados. Dessa forma, embora cercada de pessoas, a sensação é de solidão.

O isolamento a que é submetida não a fere tanto quanto o fato de ela e outra mulher negra terem sido apedrejadas por dois meninos quando transitavam calmamente por uma rua. Esse ato de violência é algo que Hilda jamais esperava sofrer, ainda mais quando vinda de dois meninos que nem estão plenamente conscientes da dimensão de sua agressão, mas agem por influência da sociedade ou até mesmo dos pais. Como o texto descreve, são: “jovens demais para entender o que estavam fazendo” (HENFREY, 1994, p. 86), o que transmite a noção de que o estigma do preconceito está enraizado na sociedade britânica, e presente desde a infância. A partir desse acontecimento, Hilda percebe que não está segura nesse país, pois vive com a sensação de que algo ruim sempre está prestes a acontecer. Isso colabora para que seu senso de lar se enfraqueça e, finalmente, desapareça.

Por outro lado, o sentimento de exclusão leva-a a reavaliar o espaço deixado para trás. Nesse momento, à distância, reforça o senso de lar em relação a sua Dominica natal. Lembra-a, conta aos netos histórias de sua infância naquela terra, exaltando o seu antigo lar e, dessa forma, mantém viva em sua memória as lembranças do Caribe. Com a morte de Linton, deixa de ter alguém com quem compartilhar a recordação das experiências vividas na terra natal, e falar dela aos descendentes passa a ser a única maneira de lembrar aquele espaço. Dessa forma, a memória é fundamental tanto em relação à intensificação do senso de não pertencimento no estrangeiro, como à reavaliação de Barbados, e sua reavaliação como lar.

Essa reavaliação é a tal ponto fundamental para a protagonista que, embora ame igualmente a todos os netos, passa a ter afeto especial por Claudette que, além de representar a filha que não pode ter, distingue-se dos demais descendentes por compartilhar seu interesse por Barbados. É a que mais a questiona sobre sua terra natal (“ela queria saber mais” (HENFREY, 1994, p. 87), possibilitando-lhe viagens imaginativas de volta ao passado: “revivendo sua vida para alimentar a curiosidade da criança, encontrava a si mesma de volta naqueles lugares e tempos. Em cada história que contava a Claudette, doze outras repercutiam em sua cabeça” (HENFREY, 1994, p. 88). A protagonista descreve cada espaço frequentado em sua infância, desde a casa da avó até o mercado, e o modo como, do jardim, podia ver o mar e os barcos de pesca, quando chegavam. A comparação com a Inglaterra é inevitável: “aqui os peixes não têm gosto bom, mas lá em casa, nós fazíamos peixe bom”. Nota-se que a lembrança explícita refere-

se somente a comida; no entanto, implicitamente, relembra a família (nós, lá em casa), a afetividade que existia na sua infância, e opõe o espaço da Inglaterra (o “cá”) ao “lá”, representado por Barbados. Com referência a esse lugar, as memórias são sempre alegres, reforçando em Hilda a convicção de que o Caribe é realmente seu lar. Então, decide voltar.

Como ela mesma diz, voltar é muito diferente de ir. No entanto, destaca-se um sentimento que acompanha a personagem tanto na ida quanto no retorno: a esperança, seguida da decepção. Tal qual ocorrera quando se deslocara para a “pátria-mãe”, parte sem o apoio da família: sua mãe não aceitara que fosse para a Inglaterra encontrar Linton; agora, anos depois, a família que forma no que para ela é o estrangeiro não concorda que retorne ao Caribe. Até mesmo os meios de transporte utilizados pela protagonista são diferentes. Migra para a Inglaterra em uma embarcação desconfortável, porém lotada de pessoas que partilhavam sonhos e objetivos semelhantes aos seus. Retorna de maneira muito mais confortável, de avião, (o que indica que, apesar da situação marginal ocupada na Inglaterra, alcançou padrão de vida mais elevado do que o que tinha originalmente), porém os passageiros são estranhos a ela, ainda que a terra que buscam seja a mesma. Transformado em paraíso turístico, o Caribe atrai turistas, que se encantam pelo lugar. No entanto, o que ela encontra não a satisfaz.

Na ida à Inglaterra, vai à busca de uma terra que não conhece, mas que imagina ser maravilhosa. Quando desembarca em Barbados, se depara com algo oposto ao que pensava. Ao retornar, está contente, pois pensa conhecer o espaço no qual está chegando, porém, se decepciona, porque ele está completamente diferente daquele das suas lembranças. A casa não era mais a mesma, embora estivesse no mesmo lugar. A parede de madeira tinha sido substituída por pedras, envolvendo a construção original em uma concha externa, à maneira tradicional da ilha. Semelhantemente, toda a comunidade estava reestruturada. Há um novo caminho para a praia, ao lado de um Shopping Center com supermercado, farmácia e até loja de roupas, que conhecera como lojas isoladas, agora integram o shopping². Nota-se uma ênfase ao referir-se a loja de roupas usando a palavra “até”, indicando que, antes de sua partida, isso era algo inexistente na ilha. Hilda percebe também bancos de madeira e mesas de piquenique na praia, onde as pessoas podem sentar e descansar. Há um novo mercado de peixes, e até mesmo a

² “The new path emerged alongside a shopping mall, complete with supermarket, a chemist’s and even a smart dress shop” (HENFREY, 1994, p. 90).

limpeza e a desossa é feita de maneira mais fácil. Outra mudança marcante é a presença de surfistas na praia e o aeroporto moderno, que ela vê pela primeira vez ao desembarcar.

As modificações dificultam a concretização do sentimento de estar no lar de forma que, mesmo em sua terra natal, a sensação de deslocamento continua a fazer parte da sua trajetória. Hilda sente-se perdida no seu próprio país. O “seu” antigo Caribe cedeu espaço ao Caribe moderno; até as pessoas não são mais as mesmas, o que dificulta suas relações sociais e afetivas.

Vincent, um homem solitário, é o único que se aproxima dela. É um homem separado, que vive sozinho e sem família desde que sua mulher o abandonou e sua mãe e irmã faleceram. Assim como Hilda, também sente a necessidade de ter alguém ao seu lado, não para simples conversas ou encontros casuais, mas, como ele mesmo diz, “deseja alguém para se preocupar, até mesmo cuidar” (HENFREY, 1994, p. 93).

Além de preencher as necessidades afetivas de Hilda, Vincent a faz, de alguma forma, reviver o Caribe do passado, facilitando o seu reingresso na vida da ilha. Representa continuidade: acentua o fato de que seus bisavôs eram amigos, o que sugere que há algo enraizado entre eles. Por isso, seu papel é muito importante na vida da personagem, pois enquanto tem a sua companhia, ela consegue reconstruir o conceito de lar com respeito à sua terra natal. Idas ao mercado de peixes e caminhadas matinais na praia com Vincent são fatos que contribuem para que ela se sinta bem na ilha; tais ações, repetidas, tornam-se rotina, o que solidifica o senso de lar, levando-se em conta que a repetição é um fator essencial na construção desse conceito (TERKENLI, 1995, p. 326-329).

A construção do senso de lar é testada com a chegada da neta: Claudete anuncia, por carta, sua próxima chegada à ilha. A adolescente representa um referencial das poucas lembranças boas que Hilda tem de Londres, pois é parte da família que construiu em terra alheia, recuperando um pouco da sensação familiar. Contudo, à medida que a menina conquista amizades na ilha, a avó é deixada um pouco de lado e a solidão volta a atormentá-la. Além disso, a estadia da neta desencadeia uma crise na relação com Vincent, já que a avó muda sua rotina para agradar a adolescente durante as suas férias no Caribe, o que provoca o afastamento de Vincent enfraquecem o senso de lar, que é fortalecido por rotinas comportamentais e relacionamentos significativos. A situação piora quando discute com Linton, e este vai embora. Ambos sentem que o relacionamento tinha sido abalado.

Um fator digno de nota é o fato de que é a própria protagonista que desconstrói o senso de lar, reconstruído através do relacionamento com Vincent. Dessa forma, o deslocamento ocorre por suas próprias escolhas e não somente por intromissão de outros ou de fatores sociais. Essa opção narrativa reflete o cuidado de June Henfrey de não construir retratos estereotipados do migrante duplamente deslocado. Já não vítima das circunstâncias, mas agente, Hilda está em situação de avaliar o caminho a seguir, e abraçar sua opção. Ao escolher a neta, relegando ao segundo plano a amizade e companhia de Vincent, desconstrói também o sentimento de lar que ele havia construído, já que a amizade de Hilda veio suprir, para o solitário Vincent, a necessidade de ter alguém ao seu lado que lhe fosse realmente significativo.

Diante do contexto abordado, pensa-se então que o conceito de lar não depende somente de fatores sociais, rotinas comportamentais, controle sobre o ambiente ou afetividade para que se concretize. Além de tudo isso, é imprescindível que o espaço público, ou seja, o país em que viva seja fonte de segurança e acolhimento. No caso de Hilda, em momento algum percebe-se o espaço público como sinônimo de lar. Na Inglaterra, a protagonista é isolada e não tem vida social pelo fato de ser diferente das demais pessoas, em outras palavras, sofre preconceito por ser negra. Quando retorna ao tão desejado antigo lar, o deslocamento a acompanha. O ambiente que encontra não é mais o mesmo. As modificações são tantas que ela já não o reconhece, conseqüentemente, não o trata como seu lar.

Hilda é vítima de fatores sociais, pois não depende dela ser incluída ou excluída da sociedade. Sendo assim, neste contexto, tais fatores influenciam diretamente no sentimento de deslocamento da protagonista, que dessa forma não se sente no lar na Inglaterra. Da mesma maneira ocorre com o ambiente que se modifica com o tempo não permitindo que qualquer ser o domine. Sendo assim, ambos os fatores, ambientais e sociais, não dependem de escolhas pessoais e a sua influência na vida de cada indivíduo é independente da vontade de cada um.

Por outro lado, conquanto existam aspectos independentes, há também aqueles que permitem a ação de indivíduos sobre eles. As rotinas comportamentais e as relações afetivas são demonstrações de tal afirmação. No contexto do conto, a protagonista tem total controle sobre sua rotina, tanto que decide afastar Vincent da sua vida e coloca em seu lugar Claudette. Porém, não percebe que tal ação prejudica o sentimento de lar que havia reconstruído. Vincent também é o laço afetivo maior que Hilda havia constituído desde que retornara a Ilha. Dessa vez, tais escolhas e suas conseqüências ocorrem por escolha própria da protagonista.

Finalmente, o que se percebe é que o lar tanto pode ser construído por esforços próprios como também pode se desfazer por escolhas indevidas e não pensadas. Pensa-se, assim, que as ações pessoais são importantes na concretização e até mesmo na perda do sentimento de lar. Embora o indivíduo não tenha poderes sobre o ambiente em que vive, as suas ações tem ampla participação na perda ou encontro do lar.

Abstract: The communication proposes to examine the (de) construction of the concept of home in "Coming Home", short story by barbadian writer June Henfrey which narrates the life of an immigrant in England and her return to her homeland. Noteworthy is the double movement: the feeling of not belonging to the migrant in a foreign land, and their movement on returning to her native country, Barbados, had changed since her departure and in no way resembles the home of her memories. Initially, sets out key factors to build the concept of home in its two dimensions, the public and private. One goes after, the analysis of how the presence or absence of these factors influences the story a sense of belonging of the protagonist. We seek to show that to experience the feeling of being at home, not just live in the land of birth.

Bibliografia

CIOLKOWSKI, Laura. Charting the emotional terrain of longing, belonging. 2004. Disponível em:

<http://www.boston.com/ae/books/articles/2004/01/25/charting_the_emotional_terrain_of_longing_belonging/>. Acesso em: 13 ago. 09.

COOPER, Richards. There's No Place That's Home. 2003. Disponível em <<http://www.nytimes.com/2003/10/19/books/there-s-no-place-that-s-home.html?pagewanted=2>>. Acesso em: 01 set. 09.

DAVIES, Carole Boyce; FIDO, Elaine Savory. *Out of the kumbla*. Caribbean women and literature. Trenton, NJ: Africa World P, 1990.

HENFREY, June. Coming home. In: _____. *Coming home and other stories*. England: Arts Council, p. 83-97, 1994.

HUTTUNEN, Laura. Home and ethnicity in the context of war: Hesitant diasporas of Bosnian refugees. *European Journal of Cultural Studies*. London, v. 08, n. 02, p. 177-195, 2005.

SANTOS, Eloína Prati dos. Pós-colonialismo e Pós-colonialidade. In: FIGUEIREDO, Eurídice (Org.). *Conceitos de Literatura e Cultura*. Juiz de Fora: UFJF, 2005. p. 341-363.

TERKENLI, Theano S. Home as Region. *Geographical Review*, v. 85, n. 3, jul. 1995, p. 324-334.

VERKAAIK, Oskar. At Home in Karachi: Quasi-domesticity as a way to know the city. *Critique of Anthropology*. London; Los Angeles, New Delhi, Singapore and Washington DC, v. 29, n. 01, p. 65-80, 2009.

Atonement: entre a culpa e o desejo de reparação

Carla Luciane Klôs Schöninger*

Resumo: Este estudo analítico tem por objetivo propor uma leitura do texto literário *Atonement* de Ian McEwan. *Atonement* é um romance contemporâneo que apresenta múltiplas possibilidades de investigação. O embasamento teórico e a análise da obra estabelecem conexões entre literatura e psicanálise. A Psicanálise é colocada, como viés investigativo, acentuando-se o afeto do sentimento de culpa e suas representações, que estão diretamente ligadas ao desejo de reparação. A base para o estudo analítico encontra-se nos textos de Sigmund Freud (1920), Antonio Imbasciati (1998), Jacques Lacan (2005), Antonio Marcus Vieira (2001) que tratam da representação dos afetos e Sigmund Freud (1923-1926), Françoise Dolto (1984), Leonardo da Silva Brasileiro (1999) e Melanie Klein (1996) que abordam a questão do sentimento de culpa e desejo, em específico, o desejo de reparação. O que se investiga é a motivação da protagonista em criar seu próprio texto literário, elaborando uma (auto)biografia ficcional. Isto deriva do sentimento de culpa causado pelo medo da perda do amor. A protagonista pretende, através da escrita, satisfazer seu desejo de reparar um erro do passado. Os sintomas do sentimento de culpa persistem, o que está exposto de modo evidente na narrativa.

Palavras-chave: *Atonement*. Ian McEwan. Sentimento de culpa. Desejo de reparação.

Este estudo investigativo contempla a análise do romance *Atonement*, escrito pelo inglês Ian McEwan. A obra apresenta complexidade em sua composição, envolve aspectos históricos e sociais, bem como descrição sobre o que se passa na mente dos personagens através de um narrador onisciente. Este estudo é feito através de uma análise pelo olhar psicanalítico numa abordagem sobre a representação do sentimento de culpa e o desejo de reparação.

A estrutura de *Atonement* se dá em três seções principais e uma conclusão (LONDON, 1999). Deste modo, em sua primeira parte, *Atonement*, que inicia em 1935, introduz a protagonista Briony, a qual, aos treze anos, sente o desejo de ser escritora. Escreve uma peça teatral para ser encenada ao seu irmão mais velho Leon, que viria no dia seguinte. Os personagens seriam interpretados pelos seus primos, os gêmeos Jackson e Pierrot, de nove anos, e a irmã Lola, de quinze anos. A irmã de Briony, Cecília Tallis, também retorna para casa, depois de estudar em Cambridge. Ela demonstra estar confusa quanto aos sentimentos que nutre pelo seu amigo de infância Robbie Turner, o filho da faxineira. Robbie também voltara de Cambridge para passar o verão. Os estudos de Robbie foram financiados pelos pais de Cecília, Emily e Jack Tallis. Certo dia, quando Cecília pega água na fonte com um vaso de porcelana, relíquia da família deixado pelo seu tio Clem, ela e Robbie discutem, neste instante uma parte do objeto cai e

* Mestre em Letras pela Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões de Frederico Westphalen. Pós-graduada em Língua e Cultura Inglesa pela Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões. Graduada em Letras: Português, Inglês e respectivas literaturas.

quebra. Ela se despe e entra na fonte para pegar os pedaços de porcelana. Briony ao ver pela janela a cena, interpreta-a de maneira totalmente equivocada. No mesmo dia, o irmão mais velho Leon Tallis volta juntamente com um amigo Paul Marshall.

Na tentativa de pedir perdão a Cecília pelo mau comportamento na fonte, Robbie escreve uma carta para a moça. Ele acaba escrevendo seus desejos mais íntimos e põe no papel uma palavra obscena. Rapidamente escreve outra versão, mas acaba por entregar a primeira por engano para que Briony a entregue à irmã. Ao ler a carta, Briony passa a enxergar Robbie como um psicopata, do qual ela deve proteger Cecília.

Cecília lê a carta, primeiro sente ódio de Robbie, mas percebe que o ama e eles fazem amor na biblioteca da casa. Briony os vê e interpreta como um abuso sexual. Durante o jantar, os gêmeos fogem de casa, deixando um bilhete. Todos vão procurá-los. Nesta noite, Briony encontra Lola, que foi abusada por um homem. Briony imediatamente declara ser Robbie, mesmo sem tê-lo visto. Policiais vão até a casa dos Tallis para investigar. Quando Robbie chega com os gêmeos ele é acusado perante o testemunho de Briony. Somente Cecília e a mãe de Robbie, Grace, acreditam na sua inocência.

A segunda parte, sob a perspectiva de Robbie, revela os momentos por ele vivenciados na Segunda Guerra Mundial, depois de permanecer três anos na prisão. Cecília tornou-se enfermeira e preferiu desligar-se totalmente da família. Robbie e Cecília encontraram-se uma vez depois disso. A comunicação entre eles acontecia somente por cartas. Ele tentava entender as possíveis razões de Briony o acusar. Era o seu amor por Cecília que o mantinha vivo.

Na terceira parte, Briony retrata a sua vida como estagiária de enfermeira em Londres. Ao perceber o grande erro que cometera, o de mentir e acusar Robbie, ela recusou sua bolsa em Cambridge e encontrou este meio como autopunição para tentar reparar o erro. Neste trabalho ela poderia ajudar os soldados feridos da guerra e, talvez, Robbie. Depois de muito tempo ela se dá conta de que quem esteve com Lola naquela noite era Paul Marshall. Então, finalmente vai visitar a irmã. De modo inesperado, encontra, junto dela, Robbie. Briony falou aos dois que estava arrependida e pediu perdão. Ela prometeu mudar seu depoimento e tirar a acusação contra Robbie.

A quarta e última parte da obra é o epílogo. Neste, a própria Briony encontra-se em Londres no ano de 1999, ela está com setenta e sete anos e sofre com a perda da memória, que vai a levando à morte. No epílogo há uma revelação: toda a narrativa fora criada pela

protagonista Briony. Ela, neste momento, confessa que o casal apaixonado nunca mais pôde se encontrar. Robbie morreu na praia de Dunquerque e Cecília com uma bomba lançada sobre a estação de metrô. Briony quis fornecer, ao menos no romance, um final feliz para sua irmã Cecília e Robbie Turner. Ela não conseguiu através da expiação do pecado, reparar seu erro.

Briony passa a ingressar no mundo adulto e percebe a relação de sua irmã Cecília com Robbie. Uma série de interpretações errôneas é feita pela adolescente que acaba por confundir o imaginário com o real. Estas interpretações a fazem cometer o grande crime ao julgar Robbie culpado pelo abuso da prima Lola. Um erro que ela tentaria reparar, através da expiação, no decorrer de toda sua vida. Ela encontra a satisfação de seus desejos através de ilusões, por meio do fantástico, acabou sobrepondo as normas da ficção sob os fatos da vida. As representações, através da escrita de Briony, passam a simbolizar o retorno ao recalcado. Os sintomas do sentimento de culpa: o incômodo, inquietação e intranquilidade derivam do impulso reprimido, o qual passou a renovar as exigências de satisfação. A partir disso ocorreram as satisfações substitutivas através do simbólico, ou seja, Briony tentou satisfazer seu desejo de reparação através da produção de uma obra literária.

A tradução do título de romance *Atonement*, para a língua portuguesa é “expiação”. Por “expiação” entende-se o cumprimento de uma pena ou castigo, um tipo de penitência, sacrifício que provém do sentimento de culpa. Briony demonstra sua preocupação em pagar o preço que fosse preciso para reparar seu erro e expiar seu pecado. Esta palavra condensa os significantes da obra. A protagonista luta para ordenar o caos através da literatura. A narração é vista como um ato de interpretação, que por sua vez abre a oportunidade do erro interpretativo. Briony, aos treze anos, sofre devido a um julgamento errado e o erro de interpretação, o qual proveio da ordem do imaginário. O sentimento de culpa provém da certeza e consciência de ter tido uma atitude que considera ser ‘mau’. Briony, anos mais tarde procura a irmã para falar sobre ato terrível que cometera: “A tensão entre o severo Superego e o Ego, que a ele se acha sujeito, é por nós chamada de sentimento de culpa” (FREUD, 1930, p. 127).

O sujeito em Briony não sente mais tranquilidade, a culpa impede de seguir sua vida normalmente, perpetuando os sintomas de perturbação, comoção e desorientação. Ela sente a necessidade de punição. Para esta autopunição ela deixa de lado a família, a carreira profissional de sucesso e decide ser enfermeira. O sentimento de culpa pode ser direcionado ao medo da perda

do amor. As ações das pessoas possuem uma influência estranha, decidindo o que seria bom ou mau.

Briony amava a irmã e lembrava-se de o quanto esta retribuía ao amor fraterno no passado. A protagonista queria evitar a perda do amor da irmã e Robbie. Os sintomas de Briony provenientes do sentimento de culpa: desorientação, comoção e perturbação persistem e surgem em sua mente, tanto de modo consciente, como inconscientemente, ou seja, em pensamentos e devaneios.

Com o reconhecimento do pecado cometido, a protagonista toma consciência, o que faz com que eleve suas exigências, assim “impõe-se abstinência e se castiga com penitências” (FREUD, 1930, p. 130). No caso de Briony, desistência de uma boa carreira profissional, afastamento da família e a troca de seus sonhos pelo trabalho como enfermeira. A desistência de objetos vitais diante da culpa ocorre, pois o Ego incentiva isso para evitar conflito com o Superego.

Freud explica como acontece esse processo do sentimento de culpa e a busca por uma punição: “vem a renúncia ao instinto, devido ao medo de agressão por parte da autoridade externa, [...] a organização de uma autoridade interna e a renúncia ao instinto devido ao medo dela, ou seja, devido ao medo da consciência [...] as más intenções são igualadas às más ações e daí surgem sentimento de culpa e necessidade de punição” (FREUD, 1929, p. 131).

A motivação para a criação da obra de Briony deve-se ao sentimento de culpa que prevaleceu durante toda sua vida. Ela busca reparar seu erro do passado, através da repetição, usa-se do simbólico, ou seja, da produção literária na tentativa de se redimir. A narrativa toda ocorre por trás de máscaras e a verdade é revelada somente no epílogo da obra. Briony deixa de lado seus interesses para pensar em ganhar o perdão. A atitude por ela tomada foi a de repetir seu passado, transformando os fatos. Ao elaborar o texto literário, como numa (auto) biografia Briony repetiu sua vida e a de sua família, da maneira como ela desejava que tivesse acontecido, ou seja, mascarando verdades. A protagonista revela:

Sei que haverá sempre um tipo de leitor que se sente obrigado a perguntar: mas, afinal, o que foi que aconteceu de verdade? A resposta é simples: o casal apaixonado está vivo e feliz. Enquanto restar uma única cópia, um único exemplar datilografado de minha versão final, então minha irmã espontânea e fortuita e seu príncipe médico haverão de sobreviver no amor (McEWAN, 2002, p. 443).

Briony, que agora trabalhava em um hospital, sente-se culpada pela mentira que dissera, pela acusação contra Robbie que era inocente e declara que foi Paul Marshall, o amigo do irmão Leon, quem abusara de Lola. Diante da autocomiseração e arrependimento por ter separado sua irmã e o amor da vida dela, os pensamentos não cessam: “Sua tortura secreta e a comoção pública da guerra antes pareciam mundos separados, mas agora ela se dava conta de que a guerra poderia agravar seu crime ainda mais. Se Robbie não voltasse...” (McEWAN, 2002, p. 344). Evidencia-se a consciência de Briony quanto ao erro que cometera. Tenta expiar seu pecado, sacrificando seus sonhos e sua carreira. Ela pensa que poderia estar na faculdade em que sua irmã estudara e não no hospital dela, mas, diante do erro, percebia que deveria estar ali, e fazer parte da assistência aos soldados da guerra. E mesmo trabalhando: “Os pensamentos de Briony permaneciam fixos em seus temas de sempre” (McEWAN, 2002, p. 344). Diante da impossibilidade de voltar no tempo e mudar suas ações, emerge o recalque do desejo reprimido: “Ela não tinha perdão” (McEWAN, 2002, p. 341).

Com a leitura do texto freudiano sobre *A interpretação dos sonhos*, nota-se que o desejo é visto como algo eterno já que nunca alcança sua satisfação plena, mas, ao fixar a satisfação e mais tarde fazer o desejo desaparecer, aparece a dor. A tentativa de esconder as verdades que lhe machucavam e ao mesmo tempo descrever sobre sua própria vida, podem ser observadas na seguinte citação:

Aquelas páginas intermináveis sobre luz, pedra e água, a divisão da narrativa entre três pontos de vista diferentes, a imobilidade de ação em que quase nada parecia acontecer — nada disso conseguia ocultar sua covardia. Será que ela realmente achava que podia se esconder por trás de alguns conceitos de literatura moderna emprestados de outros escritores e afogar sua culpa num fluxo de consciência — não um, três? As evasões daquela novela eram precisamente as de sua vida. Tudo o que ela não queria enfrentar também fora eliminado da novela — e a novela se ressentia dessa falta. O que ela haveria de fazer agora? O que lhe faltava não era a espinha dorsal de uma história. Era espinha dorsal (McEWAN, 2002, p. 383).

O destino do desejo é sempre a busca pelo objeto perdido, direciona-se à falta. A realidade que interessa no estudo psicanalítico é a realidade psíquica, ou seja, a realidade dos desejos inconscientes. O desejo, energia que “investe representações simbólicas” (Cf. ESPOSITO, 1985, p. 32) produz o relacionamento humano tendo como efeito situações concretas. O destino do desejo de Briony é a busca pela reparação, direcionado pela falta do perdão.

Ao investigar sobre o “desejo de reparação” no texto de Ian McEwan, faz-se necessário o estudo sobre o desejo e o conceito de reparação. Entende-se por reparação “o elemento mais forte dos impulsos construtivos e criativos” (HINSHELWOOD, 1992, p. 456). Melaine Klein esboça em suas obras a capacidade do ser humano de ter piedade e desejar restaurar erros cometidos. A psicanalista traz três tipologias diferentes de reparação: a) a reparação maníaca: que traz em si o triunfo; b) a reparação obsessiva: uma repetição compulsiva de ações para tentar anular algum erro, buscando a aplacar de maneira mágica e c) a reparação baseada no amor e respeito pelo objeto. A reparação está relacionada aos impulsos, mas, ao mesmo tempo incide na fantasia de corrigir seus os efeitos causados.

Em *Atonement*, a protagonista quer restaurar o erro cometido, tentando uma reparação obsessiva: por enviar várias cartas a Cecília, escrever e reescrever seu texto repetidamente até o momento em que fica numa versão feliz. Este processo ocorreu em vários anos, a persistência do sentimento de culpa fez com que esta tentativa de reparar o erro virasse uma obsessão. E também por meio da reparação baseada no amor e respeito pela irmã, Robbie e a si mesma.

Laplanche e Pontalis descrevem a reparação da seguinte maneira: “Mecanismo em que o sujeito procura reparar os efeitos produzidos no seu objeto de amor pelas suas fantasias destruidoras. [...] Está ligado à angústia e à culpabilidade depressivas; a reparação fantasística do objeto materno, externo e interno, permitira superar a posição depressiva garantindo ao ego uma identificação estável com o objeto benéfico (LAPLANCHE, PONTELIS, 2001, p. 447).

Melanie Klein expõe que a tendência do ser humano é deixar esse sentimento de culpa em segundo plano devido à dor profunda que ele traz. As manifestações deste sentimento se dão de maneiras diversas, em formas disfarçadas, no entanto, prevalecem como “fonte de perturbação nas relações pessoais” (KLEIN, 1996. p. 350). Os estudos da psicanálise revelam que as sensações de inferioridade têm raízes mais profundas do que se supõe e estão sempre ligados de alguma maneira ao sentimento de culpa. Briony sente-se inferior, não pensa mais em estudar, não procura se divertir, ela acostuma-se à rotina de enfermeira e se conforma com isso por um bom tempo.

Melanie Klein em seu livro *Amor, culpa e reparação* enfoca este sentimento: “Nas profundezas da mente, o desejo de deixar as pessoas felizes está ligado à forte sensação de responsabilidade e de preocupação com elas, que se manifesta através da solidariedade genuína com os outros e da habilidade de compreender como eles são e como se sentem (KLEIN, 1996, p.

352). A percepção do erro, da culpa se dá através do fator moral, um sentimento de culpa se recusa a abandonar a punição do sofrimento: “o sentimento de culpa e a necessidade de fazer reparação estão intimamente ligados a emoção do amor” (KLEIN, 1996, p. 362).

Deste modo, no texto de Briony em que teria se encontrado com a irmã o desejo de reparação se resume a retirar o testemunho de modo oficial e legal, inocentando Robbie, todos teriam então, uma chance de recomeçar. Robbie sonhava em ser um homem declarado inocente e livre para amar e seguir sua vida.

Briony então revela finalmente a verdade: “Foi o Paul Marshall”. Foi ele quem abusou de Lola naquela noite e que a propósito estava se casando neste dia com a prima Lola, Briony tinha vindo da igreja antes de ir a casa de Cecília. Mas Briony logo percebeu que nada de essencial mudaria.

O problema destes cinquenta e nove anos tem sido este: como pode uma romancista alcançar reparação quando, com seu poder absoluto de decidir resultados, ela também é Deus? Não há ninguém, nenhuma entidade ou forma superior que ela possa recorrer ou ser ocultada, ou que pode perdoá-la [...] Em sua imaginação ela tem estabelecido os limites e os termos. Não há reparação para Deus, ou romancista, mesmo se forem ateus. Foi sempre uma tarefa impossível, o qual foi precisamente o ponto. A tentativa era tudo (McEWAN, 2002, p. 443).

A espinha dorsal da história era o que em sua produção inicial, *Dois vultos junto a fonte*, ela tentou mascarar: seu crime. Para a protagonista, não houve reparação: “Juntos, ela, sua irmã e Robbie tinham um único assunto em comum, e ele estava fixado no passado imutável” (McEWAN, 2002, p. 416). No entanto, esta conseguira atingir seu objetivo ao elaborar o texto literário, o de fazer prevalecer a sua verdade enquanto a obra existir.

No epílogo, em 1999, quando Briony estava em Londres, ela descreve sobre a conclusão de sua obra que tinha iniciado aos 18 anos e termina aos 77 anos. Sublinha que alguns elementos que coloca no texto teriam realmente acontecido conforme escreveu. Nesta parte final, a narração é feita em primeira pessoa, Briony trata sobre seus pensamentos, enquanto está em pé na frente da janela de um dos quartos da casa que pertencia a sua família: “Passei um tempo em pé à janela, [...] deixo os jovens apaixonados viver e ficar juntos no final. Dei-lhes a felicidade, mas não fui egoísta a ponto de fazê-los me perdoar [...] Se eu tivesse o poder de evocá-los... Robbie e Cecília, ainda vivos, ainda apaixonados, [...], sorrindo de *Arabella em apuros*? Não é impossível (McEWAN, 2002, p. 444). A busca pela satisfação do desejo da protagonista permaneceu em sua

mente. Esta o satisfaz somente no fantástico, ou seja, na satisfação substitutiva através do simbólico. Sua angústia continuou, pois não houve a satisfação do desejo de reparação.

Portanto, observa-se que o título de *Atonement* (Expição) é uma condensação da obra. Apesar de a obra traduzida apresentar o título *Reparação*, numa terminologia diferenciada adotada pelo autor e tradutor, pode-se dizer que ambas estão diretamente conectadas, no texto em estudo. Isto se deve ao fato de que Briony tentou através da expiação, com o pagamento de penitências redimir-se do pecado do erro, (afastamento da família, trabalho em um hospital e recusa de sua bolsa de estudos em Cambridge) buscando a reparação.

Os sintomas do sentimento de culpa de Briony: perturbação, desorientação e comoção, derivam do impulso reprimido. Os sintomas passaram a renovar as exigências de satisfação da protagonista, seu Ego deu sinal de desprazer, iniciando um processo de defesa. A partir disso ocorreram as satisfações substitutivas através do simbólico, ou seja, Briony tentou satisfazer seu desejo de reparação através da produção de uma obra literária.

A falta em *Atonement* era a impossibilidade de reparação. Assim, a protagonista realizou a busca incessante em reencontro perdido com o real. Através da repetição, mesmo que pela ficção, Briony desperta sua consciência e busca a satisfação de seu desejo. No caso do texto de Ian McEwan, o real invade o simbólico, assim como o imaginário invade o real. Explicando, os fatos da vida de Briony teriam-na inspirado para escrever seu texto, a vida é simbolicamente retratada no papel. Quando Briony faz as interpretações errôneas e comete seu crime através da mentira, isso se deve ao fato do imaginário invadir seu real. As histórias por ela imaginadas e suas fantasias implicaram na sua percepção da realidade.

Ao abordar sobre o estudo da representação dos afetos, observa-se que o sentimento de culpa, provém do medo ou da perda do amor, está apresentado na obra principalmente através de Briony, que ao tomar consciência do erro, busca incessantemente repará-lo. Ela sente a necessidade de punição, é então perseguida pelos sintomas devido ao recalque do desejo impedido de ser realizado.

Assim sendo, apesar de produzir o texto literário e tentar a reparação obsessiva e a reparação baseada no amor, o sentimento de culpa prevaleceu, já que, a protagonista mesma se dá conta de que não há reparação possível para a alma humana, apesar das tantas tentativas. O estudo através das concepções psicanalíticas sobre a questão do sentimento de culpa, desejo de reparação e do próprio fazer literário direcionam o leitor a uma compreensão mais aprofundada

do texto, permitindo que se compreenda o que passa na mente dos personagens, desvelando enigmas que eram ocultados.

Abstract: This analytical study aims to propose a reading of literary texts *Atonement* by Ian McEwan. *Atonement* is a contemporary novel that presents multiple opportunities for research. The theoretical analysis of the work makes connections between literature and psychoanalysis. Psychoanalysis is placed as an investigative bias, widening the feeling of guilt and its representations, which are directly linked to the desire for reparation. The basis for the analytical study can be found in the writings of Sigmund Freud (1920), Antonio Imbasciati (1998), Jacques Lacan (2005), Marcus Antonio Vieira (2001) dealing with the representation of affects and Sigmund Freud (1923-1926) Françoise Dolto (1984), Leonardo da Silva Brasiliense (1999) and Melanie Klein (1996) which addressed issues of guilt and desire, in particular, the desire to repair. What is investigated is the motives for the protagonist to create her own literary texts, developing a (self)biography fictional. This stems from the feeling of guilt caused by fear of love's loss. The protagonist seeks, through writing, to satisfy her desire to repair a past mistake. The symptoms of guilt persist, which is exposed so clearly in the narrative.

Keywords: *Atonement*. Ian McEwan. Feeling of guilt. Desire to repair.

Referências

BARTUCCI, Giovanna. (Org.). *Psicanálise, literatura e estética de subjetivação*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 2001.

BRASILIANSE JUNIOR, Leonardo da Silva. *O desejo da psicanálise*. Porto Alegre: Sulina, 1999.

DOLTO, Françoise. *No jogo do desejo*. Rio: Zahar, 1984.

ESPOSITO, Silvia Leonor Alonso. Desejo e recalque In: ESPOSITO, Silvia Leonor (Org.) BERLINCK, Manoel T. et al. *O desejo na psicanálise*. Campinas: Papyrus, 1985.

FRANÇA, Maria Inês. *Psicanálise, estética e ética do desejo*. São Paulo: Perspectiva, 1997.

FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos* (primeira e segunda parte). Obras completas de Sigmund Freud Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. Inibições, sintomas e ansiedade (1926). Rio de Janeiro: Imago, 1996. In: FREUD, Sigmund. *Um estudo autobiográfico, inibições, sintomas e ansiedade, análise leiga e outros trabalhos*. Rio, Imago, 1972.

_____. Além do princípio do prazer (1920) *Além do princípio do prazer psicologia de grupo e outros trabalhos*. (1920 – 1922). Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. 18.

_____. O Ego e o Id (1923). In FREUD, Sigmund: *O Ego e o Id e outros trabalhos*. Rio, Imago, 1972.

GARCIA, Célio. Consciência e desejo em sistemas autônomos. In: ESPOSITO, Silvia Leonor (Org.) BERLINCK, Manoel T. et al. *O desejo na psicanálise*. Campinas: Papyrus, 1985.

GONÇALVES, Robson Pereira. *Percurso do aprendiz: literatura e psicanálise*. Santa Maria: UFSM, Centro de Artes e Letras, Curso de Mestrado em Letras, 1997.

HINSHELWOOD, R. D. *Dicionário do pensamento kleiniano*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1992.

KAUFMANN, Pierre. *Dicionário enciclopédico de psicanálise: o legado de Freud e Lacan*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

KLEIN, Melanie. *Amor, culpa e reparação e outros trabalhos*. Tradução de André Cardoso. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1996.

LAPLANCHE, Jean, PONTALIS. *Vocabulário da psicanálise*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MC EWAN, Ian. *Atonement*. London: Vintage Books, 2001.

MC EWAN, Ian. *Reparação; tradução Paulo Henriques Brito*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

NASIO, Juan-David. *A fantasia: o prazer de ler Lacan; tradução, André Telles e Vera Ribeiro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.

VIEIRA, Marcus André. *A ética da paixão: uma teoria psicanalítica do afeto*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

“Eles” caminham pela cidade de São Paulo

Carlos Batista Bach*

Resumo: Este artigo faz uma análise do romance *Eles eram muitos cavalos*, de Luis Ruffato, evidenciando a forma como o autor vai descrevendo a cidade de São Paulo, através da descrição da vida de cada personagem. É pelo caminhar de cada participante dessa grande metrópole que Ruffato traça um retrato da grande cidade. O cotidiano da cidade é visto através do cotidiano desses “eles” que percorrem os caminhos dessa metrópole. Caracteriza-se, assim, a personagem principal, a cidade de São Paulo, não por seus prédios e ruas, mas pelos fragmentos de vida que compõem a rotina desse lugar. Afim de melhor percorrer esse caminho, a análise se pauta pelo que diz Michel de Certeau sobre o cotidiano, que é transformado pelas escolhas de seus caminhantes.

Palavras-chave: Cotidiano. Ruffato. São Paulo. Certeau.

1 Aquele que escreve o caminho? Ou seria aquele que sugere o caminho?

Nascido em Cataguases, MG, Luiz Ruffato, jornalista e escritor, vem se consolidando como um dos grandes contadores de histórias da atualidade. Entre suas publicações estão *Cotidiano do medo* (1984), *Histórias de remorsos e rancores* (1998) e *(os sobreviventes)* (2000), pelo qual recebeu menção especial do Prêmio Casa de las Américas, em 2001. Em entrevista concedida a Heloisa Buarque de Hollanda, publicada no *site* Portal Literal, Ruffato fala sobre sua vida e seu trabalho como escritor. Discorre sobre sua origem humilde, filho de uma lavadeira e um pipoqueiro, sobre sua convicção pela literatura e sobre seu modo de escrever. Em certa parte da entrevista, deixa claro que os livros *Histórias de remorsos e rancores* e *(os sobreviventes)* foram classificados como livros de contos, mas que não era esse seu objetivo ao escrevê-los, mas sim que fossem vistos como romance, como ocorreu com *Eles eram muitos cavalos*. O autor esclarece que imaginou o livro *Eles eram muitos cavalos* como um simulacro de forma e conteúdo “procurei colocar em xeque a própria forma do romance. Eu queria que a precariedade de São Paulo fosse a precariedade da forma do romance.”

Claramente, essa (des)estrutura é percebível no primeiro contato com o livro. Um romance formado por 69 capítulos que denotam o cotidiano de uma grande metrópole, no caso São Paulo. No entanto, os fatos que ocorrem em cada trecho do texto poderiam ocorrer em qualquer grande cidade, pois tudo o que avulta aos olhos do leitor são imagens do dia-a-dia, encaradas a cada esquina, a cada rua em que o caminhante escolha passar. É um recorte de um

* Mestre em Literatura Brasileira Portuguesa e Luso-Africanas pelo Programa de Pós-Graduação do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e Doutorando pelo mesmo PPG.

cotidiano maior, da cidade, retratado em breves narrativas, oriundas de diferentes pontos da cidade e de diferentes esferas sociais.

2 A caminhada começa

No título do livro, *Eles eram muitos cavalos*, já se percebe uma marcação da “não-pessoa”, pois segundo Benveniste (1995) a noção de “pessoa” é “própria de eu/tu, e falta em ele” (p. 278). Nesse sentido, o título por si só já indica uma generalização, não se está falando de alguém específico; *eles*, neste caso, são todos os participantes da esfera social de uma grande cidade. São os cavalos do *Romanceiro da Inconfidência*, de Cecília Meireles, de onde é tirada a epígrafe que abre o livro de Ruffato.

A não-pessoa é o único modo de enunciação possível para as instâncias de discurso que não devam remeter a elas mesmas, mas que predicam o processo de não importa quem ou não importa o que, exceto a própria instância, podendo sempre esse não importa quem ou não importa o que ser munido de uma referência objetiva. (BENVENISTE, 1995, p. 282).

Enfim, o pronome “eles” representa o povo, não importa o nome ou a situação social. Embora marque a ausência de um nome, o pronome estabelece uma relação com as personagens e com o próprio leitor.

3 A rapidez...a lentidão....a percepção do caminho

As personagens do romance trilham seus caminhos em um cotidiano marcado pela desestrutura. Fato esse que é percebido pelo leitor através da estrutura do texto de Ruffato. Assim como as personagens caminham pela cidade, o leitor caminha pelo texto. Essa união entre forma do texto e a forma de caminhar foi observada por Michel de Certeau (2008). O texto, de que fala Certeau, seriam os discursos cotidianos capazes de organizarem itinerários, assim como quando o caminhante escolhe o caminho pelo qual fará seu trajeto.

As caminhadas dos pedestres apresentam uma série de percursos variáveis assimiláveis a “torneios” ou “figuras de estilo”. Existe uma retórica da caminhada. A arte de “moldar” frases tem como equivalente uma arte de moldar percursos. Tal como a linguagem ordinária, esta arte implica e combina estilos e usos. (CERTEAU, 2008, p. 179).

Dessa forma, é através da caminhada pelo texto que o leitor constrói as imagens de sua jornada. O caminho já foi determinado pelo narrador, mas a percepção das nuances da paisagem dependem da astúcia do caminhante-leitor. Assim, com esse caminhar que já possui um trajeto

determinado, mas que pode mudar as filigranas de sua paisagem, conforme o caminhante aguça seu olhar, adentra-se a prosa de Luiz Ruffato.

A narrativa se inicia de uma forma não convencional, uma vez que, já na primeira página, estão numerados quatro capítulos, o que não é nada convencional em um romance. O primeiro capítulo é denominado cabeçalho, como se fosse uma redação de um trabalho científico. Nesse cabeçalho vem a identificação do lugar (espaço) e do tempo: “São Paulo, 9 de maio de 2000. Terça-feira” (RUFFATO, 2005, p. 11). Dessa forma, delimita-se a estrutura do romance que procura, através de vários flashes – os capítulos – retratar a fragmentação, a precariedade do viver em uma grande metrópole.

A partir do capítulo 4, o leitor é levado a percorrer a cidade como se fosse através de uma câmera filmadora, que vai focando vários pontos diferentes a cada capítulo. Nesse primeiro capítulo (4), intitulado *A caminho*, o texto desenrola-se num ritmo alucinado. As palavras vão criando imagens que rapidamente se esvanecem, dando origem a outras, com cortes rápidos, instantâneos de vários pontos da cidade. É um turbilhão de gestos, cheiros, cores e sensações que mostram, por um breve instante, a multiplicidade existente nessa cidade. Faz-se, então, necessário estabelecer um ponto de corte para, através do micro, visualizar o macro. Isso é o que acontece a partir do capítulo seguinte, em que o foco se volta para três pessoas que caminham à beira de uma rodovia: um pai, seu filho e um “conhecido-de-vista”. Os três caminham enquanto o pai elogia o conhecimento do filho que decorou todas as cidades do país e sabe exatamente em que estado estão localizadas. É um pequeno instante da vida desses personagens que dialogam a beira dessa rodovia, em que passam caminhões, carros e ônibus. Esse último meio de transporte aparece também no capítulo seguinte (6. Mãe), no qual uma mãe vem de Garanhuns para São Paulo ver o filho e sua família. Nesse momento, a estrutura textual se assemelha ao fazer poético, pois, como o recurso do encadeamento do verso poético ou “enjambement”, segundo Norma Goldstein (1999), em que um verso se liga ao seguinte, um capítulo se liga ao outro através do ônibus de Garanhuns. No capítulo 5, o ônibus que passa na rodovia, ao lado do pai e do menino, é o mesmo que no capítulo 6 leva a mãe para ver seu filho. Além disso, os recursos poéticos como a rima, a aliteração, a assonância, o paralelismo, e as figuras de linguagem, como a onomatopéia e o polissíndeto também se fazem presentes:

E
o motor zunindo em-dentro do ouvido (zuuuummmm)

nuvens, noite, a noite noite, a pá, o pé, a poeira, paragens, picadas,
pedras pedras pedras, pontes, plantações, ratos, roupas, o sertão, a
seca, o sol, o silencio, o sumo, o sol o sol o sol o sol o sol, anzol,
terra seca, urubus, umbus, urubus, as vargens, o verde, o cinza, as
cinzas, e o cheiro de

Importante acrescentar que esses recursos não aparecem somente nesse capítulo, o que denota uma aliança entre a prosa e a poesia. O autor constrói, assim, uma narrativa na qual o leitor avança pela rapidez das construções sintáticas mas também para e observa as imagens formadas pelas palavras. O caminho muda, os passos se alternam e o caminhante se acerca da paisagem que vai construindo a partir de sua caminhada.

4 Os que vão pelos caminhos

Muitas são as personagens criadas por Ruffato para figurar nesse ambiente caótico que é a cidade de São Paulo. A maioria dessas personagens não possui um nome. Elas são identificadas como a mãe, o pai, o cachorro, o velho, a prostituta, etc. São os tipos que vivem em qualquer grande cidade. São diferentes maneiras de viver e de agir, que convivem dentro de um mesmo espaço. Esta “coexistência de diferentes estilos de vida e visões de mundo” é, segundo Gilberto Velho (1999), “uma das principais características das sociedades complexas” (p. 14). Dessa forma, a cidade de São Paulo enquadra-se nessa categoria de sociedade complexa, pois abarca dentro de suas fronteiras uma miríade de diferentes personagens, com diferentes ocupações, diferentes modos de agir e sentir. Dentro de uma grande metrópole, são encontradas diversas classes sociais e econômicas que convivem no fluxo do seu cotidiano. Então, são essas diferentes personagens que agem e interagem dentro do romance *Eles eram muitos cavalos*, que se mostra como um mosaico, composto de peças de diferentes formas, tamanhos e cores. São diferentes modos de viver, que com suas peculiaridades vão se integrando às páginas do livro para conseguir caracterizar a personagem central do romance: a cidade de São Paulo. Nessa grande metrópole, estão presentes histórias de vida que, muitas vezes, convivem com a violência e a dor. Da mesma forma, essas histórias aparecem no romance, que procura configurar o cotidiano desse “eles” que vivem numa das maiores metrópoles da América Latina.

Nesse contexto, pode-se perceber o quanto da desestrutura da precariedade das grandes cidades percorrem as páginas do romance. Personagens de diferentes camadas sociais passeiam diante do olhar do leitor. Entre essas personagens, podem-se encontrar aquelas que exemplificam

a redundância, condição em que determinadas pessoas, segundo Zygmunt Bauman (2005), vivem dentro de uma sociedade. Ser redundante, segundo Bauman, é “ser extranumerário, desnecessário, sem uso – quaisquer que sejam os usos e necessidades responsáveis pelo estabelecimento dos padrões de utilidade e de indispensabilidade.”. Então, redundante é o indivíduo que está desempregado e não encontra emprego porque já não há. Não existe ocupação para ele na sociedade, ele é dispensável, porque “os outros não necessitam de você. Podem passar muito bem, e até melhor, sem você.” (BAUMAN, 2005, p. 20). Assim como no capítulo 15, em que uma atriz desempregada aguarda o telefonema de um agente que nunca liga.

O telefone tocou? Fran? Augusto, agosto Bicalho, tudo bem? Olha, tenho um papel sob medida pra você, é uma. Não, não tocou. Mergulha a unha sem esmalte no uísque-caubói, chupa-a. [...] Um ano já nesse apartamentinho, Jardim Jussara, quando pedem o endereço diz Morumbi, [...] Ah Augusto, velho Augusto, bom Augusto, no celular sempre a secretária eletrônica, Deixe seu recado após, no escritório a Miriam, Deixa comigo, meu bem, assim que puder ele retorna a ligação, ele já sabe do que se trata, pode ficar. (RUFFATO, 2005, p. 35-6).

Essas pessoas não se inserem no sistema capitalista da grande metrópole, pois já não são mais consumidoras em potencial. Logo, estão à margem da sociedade. Então, as personagens se misturam ao caos da cidade e mostram suas mazelas de desesperança e, ao mesmo tempo, revelam a banalização da violência que desvaloriza a vida dentro de uma sociedade que tem pressa de consumir.

para quê
tudo
se daqui a alguns milhares de anos a terra sucumbirá
numa hecatombe deixará de girar fria inerte
e o sol se consumirá bola de hélio que devora o próprio
estômago
para quê
se tudo acaba
tudo
tudo se perde num átimo
o sujeito no farol se assusta
atira
e o cara sangrando sobre o volante o carro ligado
e o povo puto atrás dele
ele
atrapalhando o trânsito
o povo puto atrás dele
buzinando
buzinando
puto atrás dele. (RUFFATO, 2005, p. 73).

A própria estrutura do texto de Ruffato retrata a desestrutura da vida, do cotidiano sem esperanças que se revela a essas personagens. Não há como preencher os vazios dessas vidas. Os espaços, as ausências figuram no texto através de uma estrutura que, suspensa na página em branco, vai se evolvendo no vácuo que é a vida sem sentido desses indivíduos. Eles se encontram em suspenso dentro de uma sociedade capitalista que não lhes dá mais o direito de participar de sua mesa de jogo, pois já não possuem mais o perfil para continuarem como jogadores/consumidores e, assim, “só podem estar certos de uma coisa: excluídos do único jogo disponível, não são mais jogadores – e portanto não são mais necessários” (BAUMAN, 2005, p. 22). Nessa galeria de atores do cotidiano, figuram outros como índios, prostitutas, porteiros, etc todos aguardando a sua hora de deixar o jogo. Essa é uma parte da grande metrópole, criada nas linhas do texto. Existem outros pedaços desse mosaico como o advogado corrupto, que ascendeu socialmente ajudando bandidos, a mãe que escreve uma carta ao filho, a mulher casada que se descobre insatisfeita com a vida que leva, o homem que percebe que o vizinho morto poderia ter sido seu amigo, etc. Vidas e histórias comuns que podem estar ali, ao nosso lado, e, ao mesmo tempo, constroem, em determinadas passagens do texto, momentos poéticos de reflexão, instantâneos de um cotidiano que podem traduzir a simplicidade da vida.

A mãe tem trinta e dois anos e é muito engraçada. Costuma chegar no rabinho da tarde, novidadeira, sempre, escondida, uma história na bolsa. Diarista, remexe os nortes da cidade esvoaçante. Pois é só enfiar a chave na fechadura que a menina já pula da poltrona, agarra-se ao seu pescoço, Você trouxe alguma coisa pra mim?, os atores da novela bisbilhotando. (RUFFATO, 2005, p.78).

Dentro desse contexto, vão se enfileirando ao lado das personagens pequenos fragmentos do cotidiano: uma lista de livros de uma estante, uma oração a Santo Expedito, listas de empregos, classificados de sexo e de namoro, simpatias, certidão de batismo. Partes de um dia-a-dia na cidade de São Paulo. Recortes do cotidiano que se inserem dentro do texto para contextualizar a cidade, como se aquele que percorre o caminho fosse encontrando (como é rotineiro em qualquer caminhada pela cidade) esses pedaços de vida pelo caminho.

36. Leia o Salmo 38
leia o salmo 38
durante três dias seguidos
três vezes ao dia
faça dois pedidos difíceis
e um impossível
anuncie no terceiro dia
observe o que acontecerá no quarto dia (RUFFATO, 2005, p. 73).

Essa técnica de recolher os fragmentos do cotidiano (orações, classificados, simpatias, horóscopos, etc) cria uma conexão com o que se denominou *Pop Art*, movimento que trazia objetos de uso cotidiano para dentro do circuito artístico ressignificando-os. Segundo Michael Archer (2001), “A Pop Art surgiu e foi reconhecida como movimento nos EUA bem no começo da década de 60” acrescenta que esse movimento utilizava “temas extraídos da banalidade”, assim, por exemplo, pilhas de latas de sopas enfileiradas numa prateleira viravam obras de arte. A Pop Art caracterizou-se pelo uso da repetição, pelo excesso. Tudo o que se vê em excesso deixa de ter sentido passa a ser banal, torna-se corriqueiro. Sobre isso, Andy Warhol (apud ARCHER, 2001) diz que “quando você vê uma figura medonha repetidas vezes, ela não produz nenhum efeito”. Esse excesso se observa no cotidiano, nos noticiários (os acidentes, as tragédias, as mortes) nos semáforos, nas esquinas, nas praças, nos olhos de cada criança abandonada, de cada morador de rua, que não são mais vistos, porque já fazem parte da “paisagem cotidiana”. Assim, dentro da narrativa de Ruffato, surgem esses objetos do cotidiano (orações, simpatias, etc) como constituintes de um caminho pelo qual se percorre mas também como desestabilizadores de uma leitura convencional de um romance. Então, essa desestabilização passa a ser característica dessa narrativa que se faz ora vibrante, ora calma e poética. Nos espaços que se descortinam vão se construindo as personagens, para que se configure a personagem Cidade. Assim, a sala de aula, a copa, a rua, o ônibus, o táxi, o barraco, a rua, ou seja, lugares por onde andam as personagens, em sua caminhada pela cidade, servem para caracterizá-las. É pela caminhada por esses lugares que as personagens se mostram ao leitor e se identificam. Pelos lugares percorridos, deixam suas marcas e suas lembranças. As personagens se fazem presentes na ausência pela simples descrição do espaço que habitam cotidianamente. Assim, nesse caminhar pela cidade, forma-se uma identidade dessas personagens e da própria cidade.

5 O companheiro de jornada? ou seria aquele que escolhe o caminho?

Nas páginas de *Eles eram muitos cavalos* se constrói um percurso pela cidade de São Paulo. A leitura desloca-se pelas linhas do texto percorrendo cada palavra para construir a rede de significados que constitui a tecitura do livro. Para construir essa rede de significados o leitor paira sobre o texto, transita por diversos mundos. Essa imagem remete a uma outra, criada por Michel de Certeau (2005), a respeito do caminhante que se subtrai da massa de passantes na rua subindo ao alto de um prédio e visualizando a cidade. “Sua elevação o transfigura em voyeur. Coloca-o à

distância. Muda num texto que se tem diante de si, sob os olhos, o mundo que enfeitiçava e pelo qual se estava “possuído”. Ela permite lê-lo, ser um Olho solar, um olhar divino” (CERTEAU, 2005, p. 170).

Da mesma forma que o voyeur observa a cidade também o leitor observa o texto e analisa-o, mas ao contrário do voyeur que se mantém distante e passivo, o leitor interage com o texto. A partir do momento que se inicia a leitura, perde-se a passividade e a inocência diante do texto, pois se inicia uma troca de percepções da realidade. O leitor vislumbra a realidade que se desvela no romance e confronta-a com a sua. Nesse momento, o leitor é convocado para adentrar o mundo textual e preencher com suas vivências as lacunas que ali se mostram, assim, o ato de ler “torna-se um piquenique em que o autor leva as palavras e o leitor, a significação” (RICOEUR, 1997, p. 289).

Com certeza, isso é perceptível na leitura de *Eles eram muitos cavalos*, pois o texto sugere uma atmosfera de uma grande cidade que deve ser corroborada pelo leitor. Há situações, lugares, sentimentos que devem ser vivenciados pelo caminhante e vazios que devem ser preenchidos pela bagagem levada por ele. Cite-se como exemplo o caso do médico que se nega a operar o paciente porque era um dos assaltantes que havia invadido sua casa (capítulo 52, De branco).

– Tarcísio... você lembra do assalto?, daquele assalto lá em casa? Pois então: um era esse, cara... Um era esse! E eu não vou salvar ele não, cara, não vou mesmo! Não vou mexer uma palha pra salvar ele... Ele quase fodeu a minha vida, cara, quase fodeu... Eu não vou operar ele não, estão me ouvindo? Não vou operar ele não! Se vocês quiserem, chamem outro, me denunciem pro CRM, façam o que vocês quiserem, não estou nem aí, eu não estou nem aí, estão me entendendo?, nem aí! (RUFFATO, p. 111).

Na sociedade em que se vive, transfigurada pela violência, não há como negar tal fato. E o leitor se sentaria ao lado do paciente? Ou tomaria o partido do médico? Isso tudo dependerá da vivência de cada um, da bagagem de mundo que traga consigo. Então, é o leitor que escolhe o caminho, o texto apenas o aponta, o desvela. Há um mundo sendo criado dentro dessas páginas, mas é um mundo criado a partir de um fragmento da vida de cada personagem. São fragmentos que vão se unindo, para configurar o caleidoscópio narrativo que refrata a realidade e vice-versa.

6 A paisagem, a cidade...a personagem principal

Então, o leitor de *Eles eram muitos cavalos*, a partir de cada uma das histórias contadas dentro do romance, vai se dando conta que a personagem que está sendo caracterizada é a cidade. Ou seja, assim como os espaços, em muitas das histórias, servem para caracterizar as

personagens, também estas e suas histórias configuram as características do espaço maior que é a cidade. Segundo Certeau (2005), “‘A cidade’, à maneira de um nome próprio, oferece assim a capacidade de conceber e construir o espaço a partir de um número finito de propriedades estáveis, isoláveis e articuladas uma sobre a outra” (p. 173). Essa cidade que se personifica é formada justamente por esses microcosmos que lhe formam a face, ao mesmo tempo em que ela lhes fornece uma identidade. No entanto, “a identidade fornecida por esse lugar é tanto mais simbólica (nomeada) quanto, malgrado a desigualdade dos títulos e das rendas entre habitantes da cidade” (CERTEAU, 2005, p.183). Há uma identificação simbólica entre seus habitantes sem que, no entanto, isso lhes configure como semelhantes. Ironicamente, apesar de pertencerem a mesma “mãe”, seus “filhos” são tratados de forma diferente. São várias classes sociais e econômicas dentro de um mesmo contexto. Enormes redes se entrecruzam criando contextos de novas histórias.

Os caminhos que se respondem nesse entrelaçamento, poesias ignoradas de que cada corpo é um elemento assinado por muitos outros, escapam à legibilidade. Tudo se passa como se uma espécie de cegueira caracterizasse as práticas organizadoras da cidade habitada. As redes dessas escrituras avançando e entrecruzando-se compõem uma história múltipla, sem autor, nem espectador. (CERTEAU, 2005, p. 171).

Nessas várias visões, vão se configurando as micro-histórias que participam da história maior da cidade. Nas grandes metrópoles, não há tempo a perder, tudo é muito rápido. As histórias menores são apagadas em detrimento da macro-história. No entanto, são esses pequenos momentos da vida cotidiana que vão configurar o rosto da cidade de São Paulo, no romance de Luiz Ruffato. Através dessa caminhada, o leitor vai percebendo os pequenos cacos de vida que vão compondo esse mosaico. Durante o trajeto, o narrador de *Eles eram muitos cavalos* faz com que o leitor se sinta presente e, ao mesmo tempo, deslocado nessa cidade, assim como as personagens do romance, que caminham por essa cidade à procura de si.

Caminhar é ter falta de lugar. É o processo indefinido de estar ausente e à procura de um próprio. A errância, multiplicada e reunida pela cidade, faz dela uma imensa experiência social da privação de lugar – uma experiência, é verdade, esfarelada em deportações inumeráveis e ínfimas (deslocamentos e caminhadas), compensada pelas relações e os cruzamentos desses êxodos que se entrelaçam, criando um tecido urbano, e posta sob o signo do que deveria ser, enfim, o lugar, mas é apenas um nome, a Cidade. (CERTEAU, 2005, p. 183).

Logo, a cidade por si só não existe como entidade, mas se personifica simbolicamente, através de cada um de seus habitantes. São eles que, através de suas histórias de vida, de suas

experiências, vão criando essa identidade simbólica, vão dando vida a essa ficção chamada São Paulo.

Em *Eles eram muitos cavalos* a cidade serve como elo de ligação entre as histórias, é ela que é primeiro nominalizada. Em cada lembrança, em cada ato das personagens, em cada descrição de espaço, lá está a configuração da cidade. Uma cidade degradada, com ambientes precários em que vivem seus habitantes – muitas vezes marginalizados –, cheia de ilusões que se desfazem em pouco tempo, permeada por um excesso de violência. Ao mesmo tempo, essa cidade se mostra acolhedora, capaz de suscitar poeticidade em sua ferocidade, capaz de alentar sonhos. Tudo isso é perceptível sobre a cidade no romance de Ruffato. Assim como Michel de Certeau (2005) descreve a cidade como uma construção simbólica, que é composta pelas pequenas histórias de cada um, Ruffato desenha a cidade de São Paulo a partir da visão de cada momento único na vida de suas personagens. No romance, o que importa não é vivenciar o caos da grande cidade, mas o pulsar da vida de cada partícula que a compõe. E assim, através dessa vivência, conhecer não a grande metrópole sob a visão capitalista e urbanística, mas a metrópole que subjaz no cotidiano de cada habitante dessa cidade. Ao fazer isso se encontra o correspondente do pronome “eles” do título do romance; esses habitantes são os “eles” que fazem a grande cidade, são anônimos e ao mesmo tempo são únicos em suas histórias de vida.

Abstract: This article analyses the novel *Eles eram muitos cavalos*, written by Luís Ruffato, emphasizing how the author describes the city of São Paulo, through the depiction of the characters' life. It's by the walking of each person of this metropolis that Ruffato draws a picture of the big city. The everyday life of the city is seen through the 'people' that go through the ways of it. Thus, the main character, the city of São Paulo, is characterized, not by its buildings and streets, but by the fragments of life that make up the routine of the place. In order to better go this route, the analysis is based on the words of Michael de Certeau about the everyday life, which is changed by the walkers' choices.

Keywords: Everyday life. Ruffato. São Paulo. Certeau.

Referências

ARCHER, Michael. *Arte contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BAUMAN, Zygmunt. *Vidas desperdiçadas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

BENVENISTE, Émile. *Problemas de linguística geral I*. Campinas, São Paulo: Pontes, 1995.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. 11. ed. Petrópolis: Vozes, 2005.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. 9. ed. São Paulo: Loyola, 2003.

GOLDSTEIN, Norma. *Versos, sons, ritmos*. 11. ed. São Paulo: Ática, 1999.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de Hollanda. *Literatura com um projeto*. Entrevista com o escritor Luiz Ruffato. Disponível em: <http://www.literal.com.br/artigos/literatura-com-um-projeto>. Acesso em: 14 ago. 2009.

RICOUER, Paul. *Tempo e narrativa*. Trad. Roberto Leal Ferreira. Campinas, SP: Papyrus, 1997. (Tomo III)

RUFFATO, Luiz. *Eles eram muitos cavalos*. 3. ed. São Paulo: Boitempo, 2005.

VELHO, Gilberto. *Projeto e Metamorfose: antropologia das sociedades complexas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

A face da verdade na obra de Kate Chopin

Deisi Luzia Zanatta*

Resumo: O presente trabalho tem por objetivo analisar a construção da individualidade feminina no romance *The Awakening* (O despertar), de Kate Chopin. O foco da análise centra-se de como isso marca a denúncia da verdade às condições submissas através das quais as mulheres eram submetidas no século XIX. Para isso, estudaram-se os postulados de Bakhtin (1988), Costa Moraes (2004), Lakoff e Johnson (1981), Sroczynski (2004), objetivando compreender as relações de poder e submissão na obra e segundo Johnson (1995), a compreensão das diferentes maneiras de interpretar a palavra escrita. A história apresenta as condições de tratamento submisso referente à mulher através da protagonista Edna Pontellier, que era tratada como um simples objeto de posse de seu marido e por causa disso, vai construindo seu discurso de emancipação, ao qual os filósofos e teóricos tentam explicar e a literatura não deixa passar longe dos nossos olhos. Irônica e criticamente, Chopin consegue mesclar comparações e processos culturais entre a sociedade real puritana de New Orleans e a obra literária *The Awakening* (1889). Com isso, a obra literária por um momento é como um templo que guarda mistérios, mas na medida em que o leitor vai explorando-a, ela torna-se a dádiva do acontecimento da verdade, fazendo com que o leitor vá construindo várias interpretações da mesma. Essa abertura para várias interpretações pode fazer com que o leitor entre no universo textual da tensão, para que tire suas próprias conclusões de sujeito histórico e fragmentário, relacionando a verdade de sua condição com a da obra de Chopin. Portanto, se é na obra literária que a verdade habita, é essa verdade que investiga-se na obra de Kate Chopin.

Palavras-chave: Obra. Verdade. Ironia. Feminismo. Kate Chopin.

Kate Chopin (1850-1904) foi uma das precursoras na literatura realista nos Estados Unidos e tem a temática de sua obra ligada ao Feminismo, ou seja, suas obras expõem a situação feminina no universo patriarcal, com todas as implicações negativas para a mulher, fazendo com que sua literatura expressasse uma visão crítica da sociedade vitoriana no século XIX.

Considerada a frente de seu tempo, Chopin surpreendeu pela habilidade narrativa e pela coragem em lidar com temas polêmicos, sendo que sua escrita é elaborada na forma e ousada no conteúdo. Chopin tornou-se uma mulher destemida a partir da audácia de sua avó, que foi a primeira mulher a se divorciar em Saint Louis, no século XIX e, já com idade avançada, tornou-se empresária. Kate fica viúva aos 32 anos e, com isso, passa por dificuldades, tendo que se sustentar sozinha. Porém, foi nesta fase de sua vida que descobriu sua verdadeira vocação, ser escritora. Assim, tornou-se uma excelente romancista e conquistou sua independência como escritora.

* Licenciada em Letras, Português, Inglês e suas respectivas literaturas e especialista em Língua e Cultura Inglesa pela URI - Campus de Frederico Westphalen. Mestranda em Letras, na linha de pesquisa Produção e Recepção do Texto Literário pela Universidade de Passo Fundo.

Entretanto, seu início de vida como escritora não foi tão fácil, encontrou muitas dificuldades para publicar suas obras, tudo isso porque nelas mencionava temas tabus como alcoolismo, divórcio, tensões raciais, preconceitos morais e religiosos, a frivolidade burguesa, entre outros. O tema de suas obras afrontava a moral estabelecida, pois Kate construía personagens femininas fortes, as quais representavam o desejo feminino de independência e colocavam em xeque preceitos morais e o comportamento padrão que a sociedade impunha à mulher, sendo esse comportamento, alvo de suas ironias.

Na literatura, a representação dos homens e mulheres, e das relações entre eles, tem há muito tempo o caráter de reservar à mulher uma condição de inferioridade. Até mesmo nas narrativas contemporâneas, a mulher continua representada em condição marginal. Quando criam personagens femininas em situações inferiores, os autores (na maioria homens), de certa forma, são agentes de exclusão das mulheres. Kate Chopin rompe esta barreira, pois estabelece representações que questionam e contestam as posições ocupadas por homens e mulheres na sociedade, durante a Era Vitoriana.

A família nunca foi tão reverenciada e sentimentalizada quanto na Era Vitoriana. O lar transformou-se num templo de perfeição, regido por aquela que representava o ideal de fidelidade, maternidade, zelo pelo grupo familiar; era uma espécie de refúgio onde os homens podiam deixar de lado suas *máscaras* de advogados, soldados, etc., para serem apenas homens.

Mas esse culto ao lar, essa divisão em esferas diferentes, implicou necessariamente a inferiorização da mulher, já que à sua personagem era praticamente negado o acesso à vida pública, ao estudo, à participação nos assuntos da comunidade de modo geral. Associava-se a moralidade à mulher e o intelecto ao homem. (COSTA MORAIS, 2004, p. 28).

Com isso, a inclusão social da mulher passa por um processo de renovação da sua identidade em todos os setores, inclusive no campo literário. E é essa questão que Kate Chopin aborda em *The Awakening*.

Chopin publicou seu livro com recursos próprios. Por um lado, teve certo reconhecimento da crítica, por possuir muito talento em suas obras, mas, por outro lado, enfrentou a resistência de editores e leitores que estavam arredios diante de tamanha ousadia. Em sua época, Kate foi condenada, porém, hoje é reconhecida mundialmente na literatura. As obras de Chopin são resgatadas na contemporaneidade, porque tratam de temas atuais, principalmente, o da luta da mulher para conquistar seu espaço, reconhecimento e igualdade, mas especificamente, da reformulação da identidade feminina na sociedade.

De estilo realista e uma narrativa enxuta, Chopin se preocupa com descrições dos ambientes o suficiente para elaborar a construção emocional das personagens, fazendo de maneira que isso mexa com a imaginação dos leitores para que preencham vazios colocados propositalmente no decorrer do livro, fazendo com que o leitor passe a viver os momentos de tensão ocorridos no texto.

Um dos momentos de tensão da obra é quando Edna começa sua trajetória de passagem de objeto para sujeito, através das vozes ressoantes do mar. O mar está presente durante o processo inicial e final da emancipação de Edna, ou seja, a princípio ela está somente passando férias no Golfo, mas no decorrer da narrativa, ela aprende a se desvencilhar de máscaras que a envolveram a vida toda. Ela descobre a paixão; aprende a nadar e vai descobrindo cada vez mais a profundidade de seu ser, através dos passeios com Robert na praia. “In short, Mrs. Pontellier was beginning to realize her position in the universe as a human being, and to recognize her relations as an individual to the world within and about her”¹ (CHOPIN, 1998, p. 25). Com isso, Edna ouve a voz do mar e este faz com que a protagonista busque e entenda suas potencialidades até o momento de desaparecer nele.

Representar explicitamente em um romance a emancipação feminina durante o período vitoriano era afrontar os preceitos morais e religiosos da época de uma maneira muito intensa, uma vez que o papel da mulher era o de ser mãe exemplar e esposa fiel. Se o fio condutor da narrativa *The Awakening* não é necessariamente o questionamento feminista em torno dos direitos da mulher, sem sombra de dúvidas o “despertar” da protagonista está anexado ao seu papel enquanto esposa e mãe. Os desempenhos de papéis sociais e papéis naturais se chocam com a peregrinação em busca da afirmação do desejo. Com isso, Chopin cria uma personagem feminina que vai contra as regras do sistema patriarcal e da religião. Isso se evidencia pelo seguinte trecho da obra.

Em suma a Sra. Pontellier não era uma mulher-mãe. As mulheres-mães pareciam predominar naquele verão em Grand Isle. Era muito fácil reconhecê-las, batendo suas asas estendidas, protetoras quando qualquer mal, real ou imaginário, ameaçava suas preciosas ninhadas. Elas eram mulheres que idolatravam seus filhos, veneravam seus maridos, e consideravam um santo privilégio anular-se como indivíduos e cultivar asas como anjos auxiliares (CHOPIN, 2002, p. 19).

¹ Em suma, a Sra. Pontellier estava começando a perceber sua posição no universo como ser humano e a reconhecer suas relações, enquanto indivíduo, com seu mundo interior e com o que a cercava.

Essa passagem da obra de Chopin expressa a percepção da instauração de um mundo: o mundo subjetivo de Edna, que longe dos laços patriarcais abre um espaço para a libertação do seu eu feminino. Com isso a obra *The Awakening*, abre através do texto, o mundo da emancipação feminina de Edna, ou seja, Chopin estabelece uma tensão dicotômica entre o terreno que se encontra enclausurado na obra e o mundo que se faz revelar através do texto contido nela. Desta forma, o leitor é forçado a entrar nesse universo textual da tensão, refletindo, fazendo elucubrações, concordando ou discordando, mas principalmente, pensando criticamente sobre o que lê e sobre suas próprias convicções de sujeito histórico e fragmentário. Esse jogo de tensões que participa através da obra literária, faz com que o leitor perceba que o todo identitário nada mais é do que fragmentos. Na obra de Kate Chopin, o leitor é convidado a participar da tensão entre a escritura do texto e a carga política de seu contexto, bem como perceber o enclausuramento material e finito da literatura, representado pela Obra e a abertura infinita dos sentidos da textualidade, representada pelo Texto. Através disso, o leitor entra em contato com diversas percepções e interpretações da obra chopiniana, bem como com os marcos linguísticos que nela se encontram.

Um elemento que ajuda na constituição da face da verdade na obra Chopiniana são os marcos linguísticos presentes no texto, sejam eles os de dominação ou contra-hegemônicos. Com isso, de acordo com Bakhtin

Na realidade, não são as 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 (1998, p. 95).

Para essa questão, os capítulos III e IV do romance mostram os marcos linguísticos e discursivos que caracterizam o relacionamento matrimonial entre o Senhor e a Senhora Pontellier, e o papel social que era esperado da mulher enquanto de esposa e mãe. Um acontecimento interessante no capítulo III é quando o Senhor Pontellier retorna a casa onde passam as férias de verão, após passar a noite jogando cartas com amigos no Klein's hotel. Coloca o dinheiro que ganhou no jogo em cima da cômoda e fica ressentido ao perceber que sua esposa estava com sono e não lhe deu a menor atenção. Aqui se evidencia o valor que Leonce atribuía a sua esposa. Porém, ao entrar no quarto dos filhos e ao perceber que um deles está com febre, repreende Edna por descuidar das suas obrigações de mãe.

Ele repreendeu sua esposa por sua desatenção, sua habitual negligência com as crianças. Se não fosse a função de uma mãe tomar conta de crianças, de quem seria afinal? Ele próprio estava ocupado com seu negócio de corretagem. Ele não podia estar em dois lugares ao mesmo tempo: ganhando a vida para sua família na rua e ficando em casa para garantir que nenhum mal lhes acontecesse. Falava de maneira monótona, insistente (CHOPIN, 2002, p. 15).

Perante o sistema patriarcal, a conduta de Edna pode ser considerada “fora do seu estado normal”. O capítulo XXII da obra evidencia exatamente isso, pois apresenta o diálogo entre Leonce e o Dr. Mandelet. Leonce está preocupado, pois sua esposa anda fugindo das convenções sociais e procura o médico, a fim de descobrir se isso poderia ser um problema mental. Ele afirma que sua esposa anda agindo de forma inadequada, podendo ser explicitada através da seguinte passagem: “Eu lhe digo, ela está esquisita. Eu não gosto disso. Estou um pouco preocupado” (CHOPIN, 2002, p. 123). Leonce segue com suas preocupações até comentar que Edna se nega em ir ao casamento de sua irmã, afirmando que o casamento é o espetáculo mais lamentável do planeta. Leonce pede ao amigo e Dr. Mandelet que faça uma visita a Edna.

Porém, Edna está decidida a não viver mais num mundo de conveniências só para agradar aos outros, preferindo acordar para a vida. Seu último discurso ao amigo e Dr. Mandelet, mostra que Edna já fez sua escolha: “But I don’t want anything but my own way”² (CHOPIN, 1998, p. 182).

Entre esse elo de tensão, Kate Chopin se vale de um recurso metafórico e irônico de proibição em relação ao discurso de libertação de Edna: a repressão da religião. Essa voz é interpretada pela personagem *lady in black*. Segundo Lakoff e Johnson (1981, p. 19) “nenhuma metáfora pode mesmo ser compreendida ou mesmo adequadamente representada, independentemente de sua base experiencial”, isto é, a metáfora *lady in black* está enraizada no texto de acordo com específicos preceitos culturais, ou seja, a análise de sua função é importante para o foco de estudo do romance. De maneira totalmente irônica, “a dama de preto” representa a proibição religiosa em relação ao discurso da paixão, isto é, a metáfora religiosa representada pela “dama de preto” tenta barrar a construção da individualidade feminina e do discurso de Edna Pontellier.

Segundo Sroczynski

Porém é aqui reside a ironia de apresentá-los metaforizados em uma dama de preto, tais nominados, não são abertamente discutidos. Sobre eles, coisa proibida, nefasta e

² “Mas não quero nada além do meu próprio caminho” (p. 146) (Trad. Nossa).

pecaminosa, paira o manto da reserva e do silêncio. Eles são atravessados pela rejeição que a sociedade imputa aos que ousam desafiar as rígidas instituições sociais, rejeição que é sancionada pela religião (2004, p. 37).

Ao ficar evidente o que ela realmente deseja, a “dama de negro” desaparece efetivamente do romance, pois não há mais recados a dar aos “pecadores”.

Se a religião e o sistema patriarcal barravam a tentativa de libertação de Edna, esta busca também na leitura, um auxílio para sua trajetória. A leitura era uma prática dominada somente pelos os homens, as mulheres eram banidas de poderem usufruir da leitura, pois os livros eram considerados “inadequados e perigosos”, que diante da visão masculina eram totalmente desnecessários para as mulheres, uma vez que a função delas era zelar pelo lar e não serem despertadas para vida. “Edna sentou-se à biblioteca depois do jantar e leu Emerson³ até ficar com sono. Percebeu que negligenciara suas leituras e tomou a decisão de enveredar de novo por uma trajetória de estudos proveitosos...” (CHOPIN, 1998, p. 199). Contudo, se praticar a leitura de acordo com as convenções sociais era impróprio para as mulheres, praticar a leitura de Emerson não era praticar qualquer leitura, mas sim ler um escritor que escreveu ensaios filosóficos, literários e poemas que exaltam a valorização do ego e de emoções individuais. Isso não significa que esse tenha sido o principal estopim que tenha despertado a protagonista pela busca de sua libertação individual, mas com certeza o contato com esse tipo de leitura literária, influenciou Edna para que defendesse seus atos e opiniões.

Num século em que se acreditava na inferioridade natural das mulheres, em que cientistas realizavam estudos de antropometria e craniometria para demonstrarem cientificamente essa condição de inferioridade intelectual, às mulheres cabia um tipo de instrução que reforçasse o seu caráter frágil, de bordadeiras e organizadoras das tarefas do lar.

A separação das esferas de atuação (feminina e masculina) na vida vitoriana foi sempre reforçada pelo que era tido como elevado e sublime papel das mulheres – o de serem mães exemplares e esposas fiéis. O exercício do saber somente atrapalharia essa sua vocação natural e, pior, havia certo temor de que, ao adquirirem um maior grau de conhecimento, elas se sobressaíssem de tal modo a superarem seus maridos. (COSTA MORAIS, 2004, p. 64).

Se a essência de uma obra literária é conter a dádiva da verdade e exigir do leitor uma participação direta de leitura e uma vivência do texto lido, a fim de transpor as barreiras entre ficção e realidade, para que perceba os sentidos que a textualidade literária possa lhe trazer para

³ Ralph Waldo Emerson (1803-82) foi um dos mais importantes membros de um movimento intelectual conhecido como Transcendentalismo, que defendia a individualidade de todas as formas de vida. (Cf. *Enciclopédia Compacta Isto É – Guinness*. São Paulo: Ed. Três, 1995, p. 227).

vida cotidiana, pode-se considerar que Chopin vai além disso, pois estabelece o elo de tensão entre a Obra como algo fechado e o Texto como abertura, fazendo com que o leitor entre em contato com as “maneiras diferentes de ver a palavra escrita” (JOHNSON, 1995, p. 40), podendo fazer e refazer leituras atemporais de suma preciosidade da obra chopiniana.

Dotado de ironia e crítica, *The Awakening* é um clássico da literatura norte-americana que causou muito impacto na sociedade de New Orleans no ano em que foi publicado por arrancar as máscaras das convenções patriarcais e religiosas da época que encobriam a verdade e os direitos das mulheres no século XIX, mas que desde então, ultrapassa gerações, conquistando leitores e leitoras em todo o mundo.

Abstract: This study aims at analyzing the construction of feminine individuality in the novel *The Awakening*, by Kate Chopin. The focus of analysis is to show how that reveals the submissive conditions through which women were subjected in the nineteenth century. Therefore, we studied the tenets of Bakhtin (1988), Costa Morais (2004), Lakoff and Johnson (1981), Sroczynski (2004), to understand relations of power and submission in the work and, according to Johnson (1995), to understand the different ways to interpret the written word. The story presents the conditions regarding women submissive treatment through the protagonist Edna Pontellier. The protagonist was treated as a single object in the possession of her husband and because of that, she builds her discourse of emancipation, which philosophy and theory attempt to explain and literature don't let pass unnoticed. Ironically and critically, Chopin manages to merge cultural processes and comparisons between the real society of New Orleans and the Puritan literary work in *The Awakening* (1889). Thus, the literary work, for a certain moment, is like a temple that holds mysteries, but to the extent that the reader will explore it, it becomes the gift of the truth, making the reader build several interpretations of it. This openness to various interpretations can make the reader enter into the textual world of tension, drawing his/her own conclusions as a fragmentary and historic subject, making relations between the truth of his/her conditions and the work of Chopin. Therefore, if it is in the literary work that the truth dwells, it is this true that is investigated in the work of Kate Chopin.

Keywords: Art. Truth. Irony. Feminism. Kate Chopin.

Referências

BAKHTIN, Mikhail (Volochinov). *Marxismo e filosofia da linguagem*. 4. ed. São Paulo: Hucitec, 1988.

CHOPIN, Kate. *O despertar*. Trad. Carmen Lúcia Foltran. São Paulo: Paz e Terra S/A, 2002.

CHOPIN, Kate. *The Awakening*. Intr. by Deborah L. Williams. Toronto: Washington Square Press, 1998.

COSTA MORAIS, Flávia. *Literatura Vitoriana e Educação Moralizante*. Campinas, São Paulo. Editora: Alínea, 2004.

ENCICLOPÉDIA COMPACTA ISTO É – GUINES. São Paulo: Ed. Três, 1995, p. 227.

JOHNSON, Barbara. Writing. In: LENTRICCHIA, Frank; McLAUGHLIN, Thomas (Ed.). *Critical Terms for Literary Study*. Chicago; London: The University of Chicago Press, 1995.

SROCZYNSKI, Maria Eloisa Z. *Uma análise lingüístico-discursiva de O Despertar de Kate Chopin*. Pelotas, 2004. 113f. Tese (Mestrado em Letras) - UCPel, Universidade Católica de Pelotas, 2004.

Antares em foco: as visões sobre a cidade

Glauciane Reis Teixeira*

Resumo: *Incidente em Antares*, de Érico Veríssimo, publicado em 1971 é uma narrativa de denúncia social, composta com um tom entre sarcástico e irônico, e um misto de sátira e humor negro, aborda diferentes pontos: o terror, o gótico, a brutalidade, o fantástico, a tragicomédia (entre divertida e macabra), o moralismo e o político. Com esse romance Veríssimo filia-se a tendência moderna em que a cidade e/ou as ruas são transformadas em personagem. Antares, ambiente onde se desenrola a trama, é mais uma cidade fictícia criada pelo autor, assim como Jacarenga e Santa Fé, civilizações imaginárias do Rio Grande do Sul. Nesse sentido, o presente trabalho tem como objetivo deter o olhar sobre Antares, acompanhar a construção do tornar-se urbano e focar a organização da cidade e as visões contraditórias que os habitantes, vivos e mortos, de diferentes posições políticas, têm da mesma.

Palavras-chave: Cidade. Antares. Dominados. Dominantes.

Incidente em Antares, publicado em 1971, foi o último texto ficcional escrito por Erico Veríssimo. Essa é uma narrativa de denúncia social, na qual Veríssimo filia-se a tendência moderna em que a cidade e/ou as ruas são transformadas em personagem. Antares, ambiente onde se desenrola a trama, é mais uma cidade fictícia criada pelo autor, assim como Jacarenga e Santa Fé, civilizações imaginárias do Rio Grande do Sul. Nesse sentido, o presente trabalho tem como objetivo deter o olhar sobre Antares, acompanhar a construção do tornar-se urbano e focar a organização da cidade e as visões contraditórias que os habitantes, vivos e mortos, de diferentes posições políticas, têm da mesma.

O romance apresenta sua estrutura separada em “Antares”, composta por 79 capítulos, e “O Incidente” com 110 capítulos. A primeira parte caracteriza-se por ser uma crônica política, que inicia a partir do ano 1830 e se estende a 1963. Durante esse período o narrador-cronista procura apresentar Antares desde a sua fundação até o presente. Já a segunda parte descreve lentamente os quatro dias (11, 12, 13 e de dezembro) em que a cidade virou palco para o incidente.

A urbe é uma rede complexa de difícil apreensão, de um lado há a racionalidade geométrica e de outro lado encontra-se as existências humanas e em meio a esses pólos localiza-se a utopia de organizar o geométrico e o humano. Nesse sentido é importante compreender que não é apenas a arquitetura e a construção civil que a constituem, mas, principalmente, os homens

* Glauciane Reis Teixeira, Mestre em Literatura Brasileira pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, (UFRGS). Professora de Literatura e Língua Portuguesa do Colégio Sinodal Ibirubá.

que a habitam (cf. REBELO, 2006, p. 26). Embora todas as cidades tenham planos semelhantes, cada uma tem uma forma de organização, dependente dos ideais do agrupamento humano que a caracterizam e a tornam única.

A cidade real é dinâmica e mutável, fato que dificulta sua totalização, por isso há diferentes formas de captá-la: como partes, cortes seletivos, por analogia, por convergência, por retalhos que podem ser ligados e montados de diferentes formas (cf. GOMES, 1994). Elas são conhecidas, assim, não apenas pela sua estrutura física, mas também pelos relatos dos habitantes sobre ela. Encontramos na narrativa *As cidades Invisíveis*, de Ítalo Calvino, a supremacia do relato da cidade sobre a estrutura física, isto é, Kublai Khan busca nas crônicas de Marco Polo conhecer todas as cidades de seu império e a real situação econômica das mesmas.

Na obra em análise o narrador-cronista primeiramente expõe a localização geográfica de Antares, “na fronteira do Brasil com a Argentina” (VERISSIMO, 1995, p. 1)¹ situada à margem esquerda do Rio Uruguai, e sua pré-história. Através de uma escavação feita nas terras do município foram descobertos ossos fósseis de “um gliptodonte, animal antediluviano” (p. 1). A real preocupação e indignação do povo é o fato de que Antares, um município com poder legislativo, executivo e judiciário, não consta no mapa do Rio Grande do Sul. Para retomar as origens do município são recuperadas as crônicas do francês Gaston Gontran d’Auberville, escritas no livro *Voyage Pittoresque au Sud du Brésil*, 24 e 25 de abril de 1830, e a carta do Pe. Juan Bautista Otero, escrita em 4 de dezembro de 1832.

Em ambos os documentos, Antares era ainda um povoado, conhecido como Povinho da Caveira e tinha como proprietário das terras Francisco Vacariano, homem com ar autoritário e de falas altas. Segundo relato de Gaston, o dono das terras recebe o estrangeiro com cortesia no primeiro momento, por achar que o francês fosse mascate, mas depois de saber a intenção científica do naturalista não lhe dá crédito. Em forma de agradecimento a hospedagem, Gaston localizou no céu a constelação de Escorpião e mostrou a Francisco a estrela de Antares, de proporções maiores que o Sol. O proprietário rural fica encantado com a palavra, pois “*Para mim quer dizer ‘lugar onde existem muitas antas’, bem como nestas terras perto do rio*” (p. 6). Neste primeiro relato já evidenciamos a preocupação dos personagens com a significação das palavras,

¹ Neste trabalho utilizo a 45ª edição de *Incidente em Antares*, publicada em 1995, assim nas próximas citações referentes ao romance apenas citarei a página.

visto que o francês pensa que Vacariano provém de vaca, enquanto o Chico pensa que Antares deriva de Anta².

Já o missionário Otero descreve o povoado através dos pontos que o chocam como religioso. A imagem que transmite ao provincial de sua ordem é de um *povoado-pecado*, em que a luxúria domina o ambiente, pois os índios vivem em “pecaminosa mancebia”, enquanto os homens brancos satisfazem seus desejos carnis com as índias, pois mulheres de cor branca não existiam na aldeia. Fica aterrorizado diante do modo de vida do senhor “Bacariano” que tem muitos filhos com as nativas, os quais não são batizados nem legitimados, o que futuramente pode vir a tornar-se incesto.

No dia 25 de maio de 1853, a comunidade foi elevada a vila e teve seu nome de Povinho da Caveira alterado para Antares. A alteração é um ato simbólico, porque o nome está eminentemente ligado a identidade, assim ao mudar o nome, a identidade também sofre alteração (cf. BERND, 1992, p. 35). Dessa forma, inicia uma nova fase não só para a aldeia, bem como na vida do proprietário Francisco Vacariano.

Até 1860, Vacariano foi a autoridade suprema da comunidade, todos respeitavam as suas ordens e desordens. Contudo, a tranquilidade de seu reinado absoluto, no verão desse ano, chegou ao fim, pois Anacleto Campolargo, natural de Uruguaiana, “criador de gado e homem de posses” (p.10) desejava comprar terras na região. Outro homem de posses apresenta-se como um rival aos poderes de Francisco. A *ameaça estrangeira* consolida-se, Anacleto consegue adquirir terras da vila e muda-se para a mesma. A primeira atitude do forasteiro foi construir uma grande casa de alvenaria, no centro da comunidade.

A construção da casa de Campolargo é o marco do início da construção civil em Antares. A arquitetura é um dos aspectos constituintes da cidade e as construções, como lembra Renato Cordeiro Gomes, são meios de explicitar quem tem poder (cf. 1994, p. 25). A localização da casa no centro e em frente ao poteiro, que futuramente se transformaria na praça da cidade, marca a força e a autoridade do Campolargo.

² Ao analisar a significação e formação da palavra Antares, Furlan afirma que essa é de origem grega, composta pelo prefixo “Anti”, que significa contra, e “Ares”, que tem como acepção guerra, destruição, peste. Além disso, “Ares” era o nome que os gregos davam ao mitológico deus da guerra. Partindo dessa explicação, Furlan menciona que o nome da cidade é uma chave de leitura, “dado que a insensatez da violência humana, das torturas, da opressão e dos assassinatos constituem uma tônica da narrativa” (1977, p. 71).

Formaram-se dois pólos de poder que obrigavam os moradores a optarem por um dos lados. O início dessa disputa tem como marco a politização da cidade, Anacleto Campolargo constituiu o Partido Conservador, em contrapartida Francisco Vacariano fundou o Partido Liberal. Bem mais tarde, em 1915, com a chegada do futebol, a disputa chegou ao âmbito esportivo, os Campolargo organizaram o clube Esportivo Missioneiro enquanto os Vacarianos apoiavam o Fronteira F. C..

No dia 15 de maio de 1878, Antares foi emancipada de São Borja, tornou-se cidade e sede do município. Esse projeto tão desejado por Francisco foi atingido por meio dos esforços do seu antagonista. Durante a comemoração da elevação da comunidade, o chefe do clã Vacariano, aborrecido pela conquista rival, morreu. Anacleto em respeito transferiu os festejos e mandou em nome de sua família uma coroa de flores ao finado. Tal ato foi interpretado como atitude desrespeitosa pela família que recebeu. No final do ano, durante as comemorações, Anacleto também veio a falecer. Os herdeiros dos tronos, ambos dotados de ressentimento assumiram o poder. Iniciou-se um período cruel na formação da cidade. A disputa entre as duas famílias que era de caráter político assumiu tom eminentemente pessoal, partiu-se para a violência física. Através de vinganças brutais, as dinastias procuravam impor o poder. A barbárie humana foi desenvolvida pelo escritor que retratou torturas, degolamento e estupro em praça pública. Assim Antares nasceu e cresceu, entre a guerra dos Vacarianos e Campolargos.

O tempo passa e na década de 20, do século XX, o progresso alcança o interior do Rio Grande do Sul. A pequena urbe agropastoril começa a industrializar-se com a instalação de um frigorífico norte-americano, telégrafo, cinema, jornais, revistas, estrada de ferro, rádio e carros são as novidades que invadem a comunidade. A mudança material acarreta a mudança intelectual. Muitos dos descendentes oligárquicos passam a estudar na capital do estado e voltam de lá com uma visão mais larga do mundo. A cultura e os costumes dos habitantes mudam. A partir de 1925, honrando o acordo de paz assinado pelos pais, Zózimo Campolargo e Tibério Vacariano assumem a chefia dos clãs. O primeiro, casado com Quitéria, e o segundo, casado com Brijolanja; apesar das divergências do passado, passam a conviver de forma pacífica, tornam-se amigos.

Diferente do campo, na cidade necessita-se de dinheiro para saciar as necessidades e demonstrar o seu poder (cf. LE GOFF, 1998, p. 36). A personagem que melhor configura a ambição pelo dinheiro e conseqüentemente o desejo do poder na cidade é Tibério Vacariano. Homem esperto que através de artimanhas políticas realiza diversas fraudes, mas sempre com

cuidado extremo, evita tudo que possa compromê-lo: “jamais escrevia cartas ou mesmo bilhetes. Negava-se terminantemente a assinar compromissos escritos, até mesmo os rigorosamente legais” (p. 54). Em busca do poder, Tibério estabelece relações políticas com presidente do Brasil, Getúlio Vargas, na época. O poder econômico aliado com o poder político o tornam uma figura de grande importância para o desenvolvimento econômico da cidade. No entanto, essa importância é ambígua, visto que diferente da formação da cidade antiga, em que “os interesses da comunidade prevalecem sobre os interesses individuais” (REBELO, 2006, p. 18) é a formação de Antares. O grande representante do poder não se preocupa com o bem estar comum, mas visa o *seu* próprio desenvolvimento econômico fundando a fábrica, *Seda Flor da Fronteira*, que sobrevivia do contrabando de sedas vindo da Argentina.

Mais tarde, também em proveito próprio, consegue trazer a indústria chinesa, Cia de Óleos Comestíveis Sol do Pampa. Instalam-se também o Frigorífico Pan-Americano e a Cia. Franco Brasileira de Lãs. É relevante ressaltar que todas as fábricas são construídas nos arrabaldes da cidade, repetindo o modelo das cidades medievais nas quais as fábricas e ambientes de trabalho eram situadas no subúrbio, fora das muralhas (cf. LE GOFF, 1998, p. 32). Com as indústrias, Antares tem exaltada uma das funções primordiais da cidade, oportunidade de trabalho (cf. LE GOFF, 1998, p. 49).

A separação das classes é evidente, há os dominadores - os estrangeiros e os estancieiros - e os dominados, operários das fábricas e demais desfavorecidos. O narrador menciona a diferença social através das posições geográficas, no centro concentram-se os dominadores, nos arredores os dominados. A separação classista é acompanhada pela divisão religiosa, ou seja, no centro há a igreja tradicional, que defende os interesses da sociedade aristocrática, repetindo as rezas convencionais e a mesma liturgia praticada há milênios. Essa igreja é guiada pelo Pe. Gerônimo que demonstra estar ligado ao grupo opressor e conservador da cidade. Distanciado, nas regiões periféricas, próximo das fábricas, há o bairro dos operários (mencionado vagamente) e a favela Babilônia, sempre silenciada pelas autoridades locais. A região dos menos favorecidos também conta com o poder religioso do Pe. Pedro Paulo, um idealista de tendência liberal. A igreja do Bairro Operário é voltada para os pobres e miseráveis, nela há a possibilidade das vozes sociais abafadas serem ouvidas, seus membros clamam por justiça e lutam contra as arbitrariedades humanas.

Na cidade surgem ambientes pecaminosos, mantidos por homens que buscam em desconhecidas a satisfação sexual. Na *cidade-vício* de Antares há o bordel da Venusta, financiado por Tibério. Assim como a pobreza, o vício é expurgado do centro e destinado a uma região periférica de pouco movimento, o que possibilita o trânsito dos *senhores respeitáveis* e garante o anonimato de seus pecados. O bordel localiza-se na parte baixa da cidade, em uma rua pouco iluminada que “tinha nos fundos do seu pequeno quintal um portão que dava para um terreno baldio – espécie de entrada secreta ou pelo menos discreta” (p. 67).

A separação da sociedade em camadas, o abafamento da existência da Babilônia e a localização do bordel em uma rua obscura são justificados pelo fato de que os planejadores da cidade sempre pretendem construí-la de modo harmônico, agradável aos olhos e ordenada socialmente. Tal organização implica no ato de “apagar os indícios do atraso, desembocando na questão social” (PESAVENTO, 2002, p. 277).

As estruturas sócio-políticas garantem o *status quo* das personagens dominadoras, as quais buscam manter a toda forma a sua posição social. Lutam contra qualquer onda de natureza reformista, principalmente contra aquelas que deságuam na subversão, na desordem e no esquerdismo. A tendência reacionária fica expressa na atitude de Quitéria fundar o “Clube Legionários da Cruz”, que tem como lema “Deus, Pátria, Família e Propriedade”. Para assegurar o status oligárquico, Tibério Vacariano junto com o prefeito Vivaldino Brazão, ambos de caráter pervertido pela corrupção unem suas forças, econômica e política, com o advogado Cícero Branco - que em vida também era corrupto- e manipulam todas as esferas do município da saúde à segurança pública.

A esfera contrária, formada pelos operários, desfavorecidos e intelectuais que se unem por solidariedade é o grupo de tendência democrática-liberal, taxados como comunistas e subversivos. Estes repudiam regimes totalitários, combatem o modelo socialmente injusto e perverso do capitalismo, mostram-se simpáticos às reformas socializantes buscando tornar mais humanas e menos corruptas as estruturas sociais, políticas e econômicas.

O primeiro olhar da classe não dominante de Antares é registrado em 1961, por Martin Francisco Terra, professor da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Este, acompanhado de um grupo de jovens, tem a intenção de realizar uma pesquisa científica, para descobrir “que tipo de cidade é Antares, como vive a sua população” (p. 128). Martin Francisco adota uma posição distanciada de narrador-observador para descrever a *cidade real*, abandona a subjetividade em

favor da objetividade do olhar científico. No entanto, a recepção da obra, *Anatomia duma cidade Gaúcha de Fronteira*, pelos mandarins de Antares não teve boa aceitação, a revelação de uma sociedade duramente separada em classes, racista, maquinaista, prosaica, que não incentiva o hábito da leitura e da arte popular são algumas verdades que incomodam os “pró-homens”. O ponto que mais irrita o prefeito é a questão da desigualdade social, uma vez que o professor Terra ilustra com fotos e descrições minuciosas a pobreza da cidade, no que se refere à alimentação e no que tange a moradia e assistência social da favela:

Homens, mulheres e crianças aqui vivem – se a isto se pode chamar viver – na mais terrível promiscuidade, num plano mais animal do que humano, em malocas feitas com pedaços de caixotes e de latas... sem o mais elementar serviço sanitário... bebendo a água poluída duma lagoa próxima... pisando nas próprias fezes... etc... etc... e comendo o que catam nos monturos de lixo da cidade” [...] O visitante que se aproxima desse arraial da miséria e da desesperança sente de longe o fedor que dele se exala, mesmo nos dias sem vento... [...] No verão as crianças dessa aldeia fantasma morrem como moscas, de disenteria e desidratação. Encontram-se aqui, entre os grandes e os pequenos, casos crônicos de tuberculose e outras doenças propiciadas pela subnutrição.(p. 138-139).

A citação acima incomoda o prefeito porque expõe a falta de comprometimento político do mesmo, a irresponsabilidade social com o saneamento básico, o esquecimento dos pobres. Enfim, revela o que se esconde. Diante do perigo de chamar a atenção aos pontos negativos da constituição da cidade, os representantes do poder preferem silenciar as opiniões e frear a indignação sobre o polêmico estudo. Ao ignorar o resultado final da pesquisa, os Antarenses dominantes abafam a verdade, continuam seguindo normalmente a vida, falsamente alicerçada na moral e bons costumes de uma sociedade equilibrada e sem desigualdades.

O equilíbrio trabalhista entra em crise quando os operários das três grandes indústrias mobilizam-se e juntam suas forças para reivindicar direitos trabalhistas mais justos e humanos. Frente à impossibilidade de acordo com os empregadores, mobilizados por Geminiano, líder dos operários, e com o apoio religioso do padre Pedro Paulo, todas as classes trabalhadoras sensibilizam-se com os operários, inclusive os coveiros, e dia 11 de dezembro de 1963 anunciam Greve Geral.

A cidade se agita durante o primeiro o dia da paralisação e sete pessoas de diferentes classes sociais morrem: a matriarca Quitéria Campolargo, o pianista e professor de música Menandro Olinda, o sapateiro anarco-sindicalista José Ruiz, João Paz considerado como ‘subversivo’ e por isso torturado pelo delegado, o bêbado Pudim de Cachaça, a prostituta Erotildes; por fim, Cícero Branco, advogado. Os mortos são tomados como reféns da greve,

ficam insepultos do lado de fora do cemitério. Na madrugada da sexta-feira treze, Quitéria é despertada do sono da morte por saqueadores, logo após Cícero Branco é acordado pela dama. A matrona deseja abrir os outros féretros, porém o advogado afirma que os outros eram “gentinha sem importância” (p. 234), contudo, a morta consciente de sua situação peculiar afirma: “Morto não tem classe” (p. 234). Nessa assertiva evidenciamos que na vida há diferenças sociais, os espaços são distribuídos seguindo uma ordem hierárquica econômica, porém o cemitério é o espaço que ricos e pobres ocupam ao mesmo tempo, não há distinções, a morte iguala a todos.

A morte que iguala também revela a verdade, pois o morto, distanciado do palco da vida, tem a possibilidade de ver tudo claramente. Fora do círculo da vida a máscara da falsidade motivada pelas convenções sociais é desativada e dá lugar a verdade, como explica Cícero: “Já que estamos mortos e não somos mais personagens da comédia humana, posso ser absolutamente franco” (p. 233). O clima tenso iniciado no dia anterior intensifica-se no decorrer da sexta-feira, visto que os defuntos após uma breve apresentação e negociação arquitetam uma greve contra os vivos. Combinam descer para a cidade e se encontrar no coreto da praça às 12 horas. Quando voltam para seus lares e abrigos cada morto revela um tipo de corrupção sócio-política da cidade.

A primeira face revelada da sociedade é o desprezo familiar em lugar da valorização material. Através da discussão das filhas e genros de Quitéria, sobre as jóias familiares, é exposta a ganância da classe dominante e o desrespeito para com os mortos. Já Cícero Branco ao voltar para casa depara-se com as imoralidades sexuais cometidas pela esposa adúltera, a qual tinha preferência por jovens estudantes. Já com José Ruiz e Menandro é expressa a solidão na cidade, através de duas formas distintas. O primeiro, sapateiro, volta para casa e acaricia seus instrumentos de trabalho, mas a sua consciência e engajamento político falam mais alto, o mesmo não fica só vai em busca de justiça, dirige-se à delegacia munido do desejo de “dizer umas verdades” para o delegado torturador. O segundo, pianista frustrado, volta para casa e toca a *Appassionata*, de Beethoven.

No entanto, a sociedade não vive apenas de falsidades e individualismo, existem laços de amizade representados nas personagens Erotildes e Pudim de Cachaça. Ambos são discriminados pela classe dominante, voltam à cidade com a finalidade de rever seus amigos que os recepcionam com carinho e afeição. Além da condição marginalizada deles, o que os aproxima em seus dramas é que são os amigos que preparam os corpos para serem sepultados, mas tanto a prostituta quanto o bêbado são levados ao caixão sem sapatos. Veríssimo revela na humilde e

singeleza, dessas duas personagens, uma grandeza comovente. Provavelmente por isso, não assustam os amigos visitados depois de mortos. Finalmente, João Paz é o único entre os sete mortos que mantém vínculo com a vida, ou seja, volta à cidade com o único ideal de rever a mulher, Rita, e sentir o filho que esta carrega no ventre. Das horas que lhe restam para o descanso eterno, ele as ocupa cuidando da fuga da mulher para a Argentina, longe da ditadura e da tortura policial Antarense.

Depois das visitas realizadas aos seus afetos e desafetos, os insepultos dirigem-se ao coreto da praça e realizam de forma paródica um julgamento dos vivos. Sob a condução de um promotor eleito entre os mortos, Cícero, o julgamento desenvolve-se de forma democrática, isso é, cada morto tem direito a voz e a exposição de verdades contra os vivos. O primeiro que se anuncia é o ex-advogado que revela todas as falcatruas políticas do prefeito e do Coronel Tibério. O segundo a pronunciar-se é Quitéria que se revolta contra a sociedade de estrutura arcaica e materialista da qual fazia parte. Em seguida Barcelona revela todos os adultérios e traições conjugais, mostrando através de Erotildes a face pecaminosa e a negligência dos médicos para com os pobres. A voz de Pudim de Cachaça é exigida pelo seu amigo, Alambique, e Menandro Olinda não realiza nenhuma denúncia ou insulto frente ao público. A mais cruel revelação é a do abuso do poder por meio do órgão que deveria proteger os cidadãos, a polícia. A violência assume uma conotação cruel e negativa, é uma “brutalidade sistematizada, transformada em instrumento de uma classe que finge renegá-la, mas alicerça nela os seus privilégios”. A tortura policial assume sua força à medida que é mascarada e ignorada pela sociedade. Os detentores de poder não a praticam diretamente, “com as próprias mãos; mas não a dispensam e, antes, a encorajam. A denúncia moral dos mortos insepultos se torna denúncia política” (CANDIDO, 1972, p. 51).

Os mortos são encarados com desprezo pela população, incomodam pela presença, pelo mau cheiro, pela ameaça sanitária que representam. São como o lixo de Leônia, “uma vez que as coisas são jogadas fora, ninguém mais quer pensar nelas” (CALVINO, 2003, p.109). No momento em que as pessoas morrem, os familiares não querem mais pensar nos falecidos, a morte implica no esquecimento das pessoas. A volta dos mortos trás como consequência a revelação da verdade que deveria ser silenciada, a corrupção e podridão da carne dos mortos é a metáfora da corrupção e podridão moral dos vivos. Terminado o espetáculo macabro, a verdade que não convém aos representantes do poder precisa ser apagada. A solução é realizar a Operação

Borracha, que tem como finalidade enterrar a verdade junto com os mortos, na tentativa de retomar o ambiente sereno e apaziguador.

Incidente em Antares apresenta a gênese das cidades do interior do Rio Grande do Sul, representando os contornos das típicas cidades brasileiras em que uma só família era o esteio da cidade e origem de toda uma monarquia que perdurava por anos. De acordo com Furlan, a cidade fictícia de Veríssimo é uma caricatura objetiva de todas as cidades que formam a América Latina, todas elas com cinturões de miséria e em constante tensão entre regimes totalitários e regimes democráticos (1977, p. 72).

O romancista aborda uma sociedade ordenada em classes, de um tom esquemático e caricatural, transparece a impossibilidade de acordo e harmonia entre opressores e oprimidos, entre conservadores e liberais. A impossibilidade de harmonia entre antagonistas reflete na divergência dos relatos sobre Antares, cada um descreve a cidade conforme a sua perspectiva sócio-política³. Com isso, temos sempre o impasse entre a cidade real e a ideal. Os representantes do poder ignoram as diferenças sociais, silenciam os ambientes viciosos e os lugares não desenvolvidos que revelam o atraso, vivem em uma cidade feita de aparências e fachadas. Em contrapartida, o estrangeiro Martín Francisco Terra, por não estar inserido nessa estrutura viciosa tem a possibilidade de deter o olhar sobre as diferenças sociais da cidade.

Por fim, os mortos, libertos das máscaras sociais, revelam diferentes faces da corrupção da cidade. A cidade-vício de Antares denunciada pelos defuntos aproxima-se do império de Kublai, o qual “apodrece como um cadáver no pântano” que contamina tanto as aves “que o bicam quanto os bambus que crescem adubados por seu corpo em decomposição [...] o império esta doente e, o que é pior, procura habituar-se às suas doenças” (CALVINO, 2003, p. 59). Analogicamente, podemos afirmar que Antares a decomposição revelada em praça pública são sintomas de um corpo tomado pelo vírus da corrupção moral, política e econômica, que desde a sua formação esteve contagiado pela violência física e pela barbárie humana.

Abstract: *Incidente em Antares*, of Erico Verissimo, published in 1971 is a narrative of social criticism, written with a sarcastic and ironic tone, and a mix of satire and black humor, deals with different points: the horror, the gothic, the brutality, the fantastic, the tragicomedy (between fun and macabre), morality and politics. With this romance Verissimo is affiliated to the modern trend in which the city and / or the streets are transformed into character. Antares, the environment where the plot unfolds, it's a fictional town created by the author, as well as Jacarenga and

³ Marco Polo explica a divergência dos olhares sobre as cidades: “a cidade de quem passa sem entrar é uma; é outra para quem é aprisionado e não sai mais dali; uma é a cidade à qual se chega pela primeira vez, outra é a que se abandona para nunca mais retornar, cada uma merece um nome diferente” (CALVINO, p. 119).

Santa Fé, imaginary civilizations of Rio Grande do Sul. In this sense, the present work aimed to stop the look on Antares, follow the construction of becoming urban and focus the organization of the city and the contradictory views that the inhabitants, living and dead, from different political positions have about this city.

Keywords: City. Antares. Dominated. Dominant.

Referências

BORDINI, Maria da Glória. *Criação Literária em Erico Veríssimo*. Porto Alegre: L&PM / EDUPUCRS, 1995.

CALVINO, Ítalo. *As Cidades Invisíveis*. Trad. Diogo Mainardi. Rio de Janeiro: O Globo, 2003

FURLAN, Owaldo Antônio. *Estética e crítica social em Incidente em Antares*. Florianópolis: UFSC, 1977.

GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as cidades, a cidade*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LE GOFF, Jacques. *Por amor às cidades: conversações com Jean Lebrun*. Trad. Reginaldo Carmello Corrêa de Moraes. São Paulo: Fundação da editora UNESP, 1998.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *O Imaginário da Cidade: visões literárias do urbano- Paris, Rio de Janeiro, Porto Alegre*. 2ed. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 2002.

REBELO, António Manuel Ribeiro. A idéia da cidade na antiga Grécia e actualidade de seus valores. *Biblos*. Cidade (s) e cidadania. Revista da Faculdade de Letras: Universidade de Coimbra. v. 4. série 2, 2006. p.13-35.

VERISSIMO, Erico. *Incidente em Antares*. 45. ed. São Paulo: Globo, 1995.

Verso e Reverso: O Rio de Janeiro de José de Alencar

Luiza Rosiete Gondin Cavalcante*

Resumo: Este trabalho se propõe a verificar como se dá a organização do espaço urbano, focalizado na cidade do Rio de Janeiro, na peça de teatro *Rio de Janeiro: Verso e Reverso* (1857), do escritor cearense José de Alencar (1829-1877). Para que sua consecução fosse possível, recorreu-se a alguns romances do autor; a diversas vozes teóricas, que discutem acerca da configuração da cidade e suas relações com a formação humana e social; como também a referências que abordam aspectos da construção do texto literário, da estética romântica e do estilo de Alencar. Com base em tais argumentos, buscou-se observar e analisar, examinando tanto os romances quanto a produção teatral em questão, como a configuração da *urbe* na obra alencariana está fortemente relacionada com o modo de constituição literário-textual dos seus personagens, fazendo com que, através da íntima relação entre ambos, seja possível refletir sobre a escrita literária enquanto execução artística que oferece diversos itinerários de leitura.

Palavras-chave: José de Alencar. Teatro. Romance. Construção literária. Espaço urbano.

Lançar palavras, construir espaços

A organização artístico-racional dos elementos que compõem o texto literário, sua ossatura, faz com que este ofereça ao leitor inúmeras chaves de leitura, numa diversidade interpretativa proporcional às avaliações críticas e aos instrumentais teóricos disponíveis no momento da leitura.

O cânone do escritor cearense José Martiniano de Alencar (1829-1877) é vasto, formado por escritos políticos, jurídicos, romances e um poema inacabado (*Os filhos de Tupã*, 1863), tal multiplicidade de produções proporciona perspectivas de abordagem, igualmente variadas, para observadores curiosos que desejem explorar o estilo do autor. Opta-se, nestas linhas, por verificar como se dá a construção da cidade do Rio de Janeiro, na peça teatral *Rio de Janeiro: Verso e Reverso* (1857), nela o espaço urbano se descortina através da personagem Ernesto. A modificação do ambiente se coaduna com a variação de posicionamentos e ações do protagonista: ao longo da comédia, o local se faz em e com a figura, de modo que, em *Verso e Reverso*, tem-se um texto que mescla humor, em uma escrita inerente ao período romântico, e crítica social.

Para avaliar como se processa a configuração da cidade na obra alencariana, faz-se necessário observar, ainda que de modo sucinto, como esta aparece em alguns romances urbanos, visto que, nos mais bem elaborados, segundo a crítica tradicional (a saber, *Senhora e Lucíola*), há pontos de contato com traços advindos do “código” teatral: linguagem, descrições, dentre outros.

* Mestranda em estudos literários pelo Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, da Universidade Federal de Alagoas (PPGLL/Ufal).

Portanto, parece admissível afirmar que, algumas peças teatrais, compostas nos primórdios do Alencar-escritor – entre os anos de 1857 a 1860 –, contêm *germens* críticos e artísticos das questões mais amplamente desenvolvidas em sua prosa urbana. Esse raciocínio autoriza um pequeno rompimento com a ordem cronológica de escrita para examinar características do romanesco antes de chegar à análise de *Rio de Janeiro: Verso e Reverso*.

A cidade alencariana: um reverso de contradições

É sabido que a estética romântica tem sua fundação baseada nos signos da experimentação, da tensão e da contradição. Em oposição à rigidez clássica, os românticos optam por quebrar padrões, fundir ideias, problematizando a constituição humana, social e literária, numa linguagem tão poética quanto acessível e próxima do leitor: “o caráter do drama é o real; o real resulta da combinação natural de dois tipos, o sublime e o grotesco, que se cruzam no drama, como se cruzam na vida e na criação, [...] a poesia completa está na harmonia dos contrários” (HUGO *apud* PRADO, 2005, p.171). Nessa nova “realidade” literária, na qual os elementos sociais são transformados em internos ao texto, através de um processo mimético de seleção e manipulação produtiva de dados da linguagem, nada é linear, simplório, tudo é construção racional, preme de sentidos por desvendar, sem, contudo, obter respostas prontas ou definitivas: “Neste abandono às forças instintivas, tão distante do esteticismo clássico, atento ao decoro e à harmonia mesmo nos instantes do maior desespero, consistia o realismo romântico” (PRADO, 2005, p. 183).

Os romances do Alencar maduro não fogem à convenção romântica, trazem à tona questões de diversa ordem, muitas vezes por meio da presença dos contrários: a oposição entre o Fernando ideal e o Seixas social, ou entre a Aurélia, ora doce ora fria negociante, em *Senhora* (1875), é determinante para que os sentidos da trama se entrelacem e sustentem; em *Lucíola* (1862), o duplo conflitante Lúcia/ Maria da Glória dilacera a protagonista, tornando-se a mola-mestre de grande conflito psicológico; em *A pata da gazela* (1870), nos oponentes Horácio e Leopoldo, há a encarnação de dois moldes (e por que não dizer, problemas) românticos: a degradação materialista no primeiro contrasta com a firmeza de alma e ações do segundo. Os poucos exemplos elencados demonstram que a contradição, a dualidade entre contrários longe de ser um traço de ocasião, torna-se operacional, tomando parte da estrutura de alguns romances.

A representação da cidade nos romances urbanos também é pautada no conflito. Ambientados, em sua maioria, na Corte (Rio de Janeiro), os espaços não servem como mero cenário para que as personagens desfilem, mas sim, fazem-se com elas de modo que transmitem informações acerca de seus caracteres complexos. Observe-se um exemplo em *Lucíola*:

[...] Para um provinciano recém chegado à Corte, que melhor festa do que ver passar-lhe pelos olhos, à luz da tarde, uma parte da população desta grande cidade, com seus vários matizes e infinitas gradações?

Todas as raças, desde o caucasiano sem mescla até o africano puro; todas as posições, desde as ilustrações da política, da fortuna ou do talento, até o proletário humilde e desconhecido; todas as profissões, desde o banqueiro, até o mendigo; finalmente todos os tipos grotescos da sociedade brasileira, desde a arrogante nulidade até a vil lisonja, desfilarão em face de mim...

[...] – Quem é esta senhora? Perguntei a Sá.

A resposta foi o sorriso inexprimível, mistura de sarcasmo, de bonomia e fatuidade, que desperta nos elegantes da corte a ignorância de um amigo, profano na difícil ciência das banalidades sociais.

– Não é uma senhora, Paulo! É uma mulher bonita. Queres conhecê-la?

Compreendi e corei da minha simplicidade provinciana, que confundira a máscara hipócrita do vício com o modesto recato da inocência (ALENCAR, 1999, p. 14-5).

O primeiro contato sensível de Paulo com a Corte se dá sob uma visão da “cidade-turbilhão” (ARGULLO, 1994, p. 59), em que não há ordenamento, fixidez, mas mistura, mobilidade. Os hábitos e, sobretudo, os olhos provincianos da personagem não conseguem permanecer incólumes ao excesso de informações, são rapidamente contaminados por ele, primeiro, como simples contemplação de tipos aglutinados e depois, pela negatividade. Em contraposição a Paulo, que representa, de certo modo, a pureza “rural” (leia-se aí, um traço do conservadorismo de Alencar), existe Sá, fruto do sistema socioeconômico artificializante da cidade, que produz malícia e esperteza em detrimento ao otimismo e à pureza de sentimentos. Neste ponto, é interessante notar um dado curioso, que atesta a contradição, tanto nas concepções da cidade-espaço, quanto nas de cidade-homem: Paulo é designado pelo primeiro nome, o que pode vir a apontar para a intimidade e a proteção do seio familiar que particulariza o humano, enquanto a evocação de Sá se dá pelo sobrenome, marca social que faz do indivíduo mais um em uma multidão de desconhecidos.

Seguindo-se um raciocínio plausível de que no romance alencariano a cidade é, em certa medida, formadora do homem (sendo o contrário também verdadeiro), pode-se dizer que, cabe a Sá, a “tarefa” de exercer a influência negativa sobre Paulo. Aquele lhe descortina uma possível (visto que ainda não se conhece Lúcia/ Maria em sua integridade) face da cidade que perde a

conotação de uma “sociedade personificada, na maioria das vezes, na figura da matrona, da mulher-mãe” (CIRLOT apud ROCHA; SILVA, 2006, p. 87), representada pela doçura da mulher desconhecida, modelo perfeito para dar perenidade à instituição familiar, dando lugar a um espaço gasto, no qual duelam “a máscara hipócrita do vício” e o “modesto recato da inocência”: “A corte tem mil seduções que arrebatam um provinciano aos seus hábitos, e o atordoam e preocupam tanto, que só ao cabo de algum tempo o restituem à posse de si mesmo e ao livre uso de sua pessoa” (ALENCAR, 1999, p. 17). Instaura-se assim, na cidade (re)elaborada por Paulo, o nível do teatral, das aparências, que oprime, cega, modificando o espacial e o humano: “Se a cidade já é, desde os seus inícios, o ‘lugar de representar’ face ao ‘lugar de habitar rural’, a metrópole moderna [...] se constitui no *lugar do encenar*” (ARGULLOL, 1994, p. 60, grifo nosso). Os pólos opostos, e não pacificados, inocência e malícia, vício e virtude, mimetizados deste modo em *Lucíola*, problematizam e criticam, dentre outros pontos (como as bases da estética romântica e o processo de composição literários, não unívocos, e sim, híbridos), as fraquezas da “boa sociedade fluminense [...] referida sucessivamente como elegante, atrasada e vil” (SCHWARZ, 2000, p. 65). Desse modo, a representação¹ do indivíduo não se separa da cidade onde vive, tornando-se propício verificar, em uma análise mais avançada, a natureza de tal inter-relação.

Candido (2000, p. 201, 203, 204) estabelece uma classificação para a galeria de personagens do cânone alencariano, dividindo-o em três:

[...] o Alencar dos rapazes, heróico, altissonante, [...] o Alencar das mocinhas, gracioso, às vezes pelintra e outras quase trágico [e o] Alencar dos [...] adultos, formado por uma série de elementos pouco heróicos e pouco elegantes, mas denotadores dum senso artístico e humano que dá contorno aquilino a alguns de seus perfis de homem e de mulher.

Baseando-se na argumentação discutida, é cabível afirmar que, analogamente ao quadro do crítico, para cada grupo de figuras há um tipo de “representação”, compreensão e envolvimento com a cidade. Para as personagens que vivem no regaço da família, quando distantes de complicações sentimentais e psíquicas, a cidade é fértil e acolhedora, reduzindo-se a um lugar de passeios e estabilidade, reproduzidos, em continuidade, no interior das casas daquelas. Indicam-se alguns exemplos: Carlota, em *Cinco minutos* (1856), Guida, em *Sonhos*

¹ Leia-se aqui o termo *representação* não simplesmente como sinônimo de espelhamento, cópia, mas como um processo que envolve um trabalho artístico-produtivo de linguagem, que seleciona e combina dados para produzir diversos efeitos de sentido.

d'ouro (1872), Amélia em *A pata da gazela* (1870) e Amália em *Encarnação* (1877). No momento em que sentimentos, outrora, desconhecidos vêm à tona, os “encantos” da cidade não trazem a mesma satisfação; o obstáculo interior gera o conflito, este pode ser momentâneo, um lance de continuidade narrativa, como no trecho de *Cinco Minutos*: “Fui todos os dias a Andaraí no ônibus das sete horas, para ver se encontrava a minha desconhecida; indaguei de todos os passageiros se a conheciam e não obtive a menor informação” (ALENCAR, 2004, p. 6). Ou pode, ainda, configurar-se como sintoma da complexidade da personagem:

Seixas era homem honesto, mas ao atrito da secretaria e ao calor das salas, sua honestidade havia tomado essa têmpera flexível da cera que se molda às fantasias da vaidade e aos reclamos da ambição.
Era incapaz de apropriar-se do alheio, ou de praticar um abuso de confiança; mas professava a moral fácil e cômoda, tão cultivada atualmente em nossa sociedade.
Segundo essa doutrina, tudo é permitido em matéria de amor; e o interesse próprio tem plena liberdade, desde que transija com a lei e evite o escândalo. (ALENCAR, 1993, p. 57).

A cidade de duas faces é revelada e criticada em Seixas (aqui também designado pelo sobrenome): como conseguem conviver, num mesmo espaço, anímico, urbano e social, duas realidades antagônicas, sem prejuízo para uma das partes? Atenuando-se a disparidade por meio da “moral fácil e cômoda”. Sob a dubiedade da personagem, é plausível “ler” os desajustes de uma cidade/sociedade que por sua organização se faz dupla, segregada, privilegiando uma minoria em detrimento aos demais: “São cidades que flutuam entre duas tendências confrontadas cotidianamente, conferindo-lhe dois rostos. Um aparente, visível, de mecanismo funcional e funcionante; o outro é o rosto da crise que rechaça o modelo urbano funcional” (GOMES, 1994, p. 54).

A desarmonia não se dá somente na aproximação *urbe/homem/sociedade*, mas também, na configuração espaço-temporal da cidade: o Fernando amoroso e puro cultiva seu idílio na escuridão e simplicidade do bairro de Santa Teresa; o Seixas fútil exhibe sua elegância na luminosidade artificial dos teatros:

Fernando frequentou assiduamente *a modesta casa de Santa Teresa, onde passava as primeiras horas da noite*, que de ordinário ia acabar no baile ou no espetáculo lírico. Quando saía da sala humilde, onde a paixão o retinha preso aos olhos de sua amada, sentia o elegante moço algum acanhamento. Parecia-lhe que derogava de seus hábitos aristocráticos e inquietava-o a idéia de macular o primor de sua fina distinção (ALENCAR, 1993, p. 99, grifo nosso).

Segundo o narrador de *Senhora*, Fernando Seixas é cera flexível que se deixa moldar, a sua maleabilidade de moral e costumes o permite ver os problemas em si e em seu entorno como traços naturais; só o desnudamento de sua superficialidade faz com que haja a tomada de consciência e o embate entre: “[...] realidades em fricção desestabilizadora que se enfrentam e põem em questão o ordenamento espacial da grande cidade” (GOMES, 1994, p. 54). O enfrentamento de si mesmo faz com que as representações de cidade que lhe pareciam aprazíveis, os teatros, a casa luxuosa de Aurélia, tornem-se desagradáveis e opressoras:

A sociedade no seio da qual me eduquei, fez de mim um homem à sua feição; o luxo dourava-me os vícios, e eu não via através da fascinação o materialismo a que eles me arrastavam. Habituei-me a considerar a riqueza como a primeira força viva da existência, e os exemplos ensinavam-me que o casamento era meio tão legítimo de adquiri-la, como a herança de qualquer honesta especulação. [...] Hoje saberia afrontar a adversidade, e ser homem; naquele tempo não era mais que um ator de sala; sucumbi. Mas a senhora regenerou-me e o instrumento foi esse dinheiro. Eu lhe agradeço (ALENCAR, 1993, p. 240).

As personagens que não possuem a inclinação a uma mudança de comportamento são apresentadas por vias do cômico e/ou irônico, recursos que apontam e criticam “o mecânico aplicado sobre o vivo” (BERGSON, 1993, p. 38). Nesses tipos, a mecanicidade é lida como natural, por isso, cômica e a cidade é um espaço receptivo, propício às futilidades e negociações escusas. Tal dado pode ser constatado nos excertos de *A pata da gazela* e *Senhora*, respectivamente:

Nesse momento, porém, dobrando a Rua da Assembleia, se aproximara um moço elegante, não só no traje do melhor gosto, como na graça de sua pessoa: era sem dúvida um dos *príncipes da moda, um dos leões da Rua do Ouvidor...*

[...] Como admitir que um príncipe da moda não aproveitasse a aventura do carro, para sobre ela bordar um romance de rua, com que excitasse a curiosidade dos amigos? Realmente é admirável; e seria incompreensível se não fosse a circunstância de ter poucos passos adiante encontrado uma das mais ricas herdeiras do Brasil, a quem o nosso leão arrastava... ia dizer a asa, mas isso seria anacronismo; dizia-se no tempo em que os leões chamavam-se galos; hoje deve dizer-se *arrastar a juba*; é mais bonito e indica mais submissão. Arrastar a asa é enfunar-se; arrastar a juba é prostrar-se (ALENCAR, 2007, p. 13-14, grifo nosso).

Queria que me os senhores moralistas, o que é esta vida senão uma quitanda? Desde que nasce um pobre-diabo até que o leva a breca não faz outra coisa senão comprar e vender? Para nascer é preciso dinheiro, e para morrer ainda mais dinheiro. Os ricos alugam seus capitais; os pobres alugam-se a si, enquanto não se vendem de uma vez, salvo o direito do estelionato.

[...] Ao sair da casa de Seixas, Lemos dirigiu-se à casa do Amaral, onde entabulou uma negociação que devia assegurar o êxito da primeira.

Desenganado o moço da Adelaide e dos trinta contos, não tinha remédio senão aceitar a consolação dos cem; consolação que levaria o pico de uma vingança zinha (ALENCAR, 1993, p. 52).

Após a rápida passagem pela galeria de personagens (e “cidades”) elaboradas por Alencar, surge a questão: há o equilíbrio entre as realidades contrárias? A resposta é positiva. Ele existe no momento em que entra em cena a idealização, já que além de uma postura crítica, o romantismo buscou proporcionar formas alternativas de escape:

As imagens [...] recobrem o som degradante do dinheiro que vai ao mercado e tudo compra. Sobre a aparência desagradável do “ermo sáfaro” que é o mundo, o romancista pinta o mito do Amor invencível. [...] Sua narrativa projeta o sonho de uma outra sociedade, utopia mítica “iluminada por uma aurora de amor” (LAFETÁ, 2004, p. 8-9).

Equilibradas as tensões, a nova cidade, agora ruidosa e alegre, é compatível ao sonho das personagens. O narrador de *Cinco Minutos* assim a descreve: “A cidade começou a erguer-se no meio das ondas, linda e graciosa, como uma donzela que, recostada sobre um monte de relva, banhase os pés na corrente límpida de um rio” (ALENCAR, 2004, p. 39).

No teatro alencariano, a mesma dinâmica se deixa perceber. Utilizando recursos e linguagem próprios a essa manifestação artística, no início de seu percurso literário, Alencar lança ao público as primeiras sementes de questões iluminadas no “palco” dos seus romances urbanos. Desafios, cujos versos e reversos, a análise a seguir procurará iluminar.

(Re)vendo Rio de Janeiro: verso e reverso

Nas seções anteriores, discutiu-se acerca da configuração do urbano em alguns romances de José de Alencar, na maioria deles, o espaço é ora acolhedor (no plano da idealização ou do humor/ ironia), ora fundado na tensão, no conflito entre o real que se deixa observar e o ideal que a personagem deseja alcançar. Na peça teatral *Rio de Janeiro: Verso e Reverso* (1857) o mesmo acontece: a representação do lugar é dada a conhecer ao espectador pelo olhar do protagonista, o estudante Ernesto; no entanto, esta não é sempre pacífica, mas conflituosa, variando de acordo com a alteração de sentimentos do rapaz². Sob os olhos de Ernesto, desenha-se um Rio de Janeiro, baseado na oposição entre cristal e chama³. Segundo Gomes (1994, p. 40): “[...] o cristal, com seu facetado preciso e sua capacidade de refratar a luz, é a imagem da invariância e da

² A trama da peça é simples: o estudante Ernesto, de férias, resolve visitar parentes no Rio de Janeiro; o que sabe sobre a cidade é fruto de comentários e leitura de textos literários, crê que esta seja um espaço pacífico, belo e idílico; contudo, o contato real com o lugar lhe transmite uma opinião totalmente oposta (aí reside um dos veios cômicos da trama), que só mudará pela paixão de Ernesto por sua prima Júlia.

³ Gomes (1994), em um dos capítulos do livro *Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana*, utiliza os termos cristal e chama para analisar o romance *As cidades invisíveis*, de Ítalo Calvino. Toma-se tal terminologia de empréstimo desse autor por ela parecer apropriada à discussão proposta.

regularidade, ao passo que a chama [...] conota vivência que é efêmera; pulsão forjando uma forma”. A partir desse argumento, percebe-se que a presença de contrários colocados lado a lado, não é um dado meramente ilustrativo na história, mas sim, parte indissociável de sua estrutura. Alencar a classifica como uma comédia; esta, como qualquer outro texto, deve ter uma organização mínima determinada para que os efeitos de riso existam e façam sentido: “A comédia pressupõe uma visão contrastada, até contraditória do mundo: um mundo normal geralmente reflexo do mundo do público espectador, julga e caçoa do mundo anormal das personagens consideradas diferentes, originais, ridículas e, portanto, cômicas” (PAVIS, 1999, p. 53).

O embate entre as ideias ordenadas, fixas, ingênuas e provincianas de Ernesto sobre o Rio de Janeiro, que podem ser comparadas a imaleabilidade do cristal, e o turbilhão que um contato real lhe apresenta, lembrando o caráter mutável e, muitas vezes, fugaz da chama, garantem o sucesso da trama, reforçando a viabilidade da estrutura e das discussões levantadas, por uma comédia de costumes, definida por Pavis (1999, p. 55) como: “Estudo do comportamento do homem em sociedade, das diferenças de classe, meio e caráter”. Um olhar sobre o homem e suas diferenças; ambos os eixos estão presentes em *Verso e Reverso*, ao problematizá-los, Alencar exercita o modo de escrita romântico (a ser expandido em sua prosa), baseado no híbrido, na inserção de questões cotidianas e na simplicidade da linguagem, próxima ao espectador, como também tece uma contundente crítica, mascarada pelo riso, a uma sociedade que supervaloriza as aparências em detrimento aos valores humanos tidos como essenciais⁴: a maioria das personagens é designada, na rubrica, pelo sobrenome e pelas posições que ocupam, por exemplo, “Teixeira – capitalista, tio de Ernesto” (ALENCAR, 1977, p. 11). A conciliação entre humano e social, representado pela cidade, acontece através da concretização amor, com a qual a trama termina, porém antes que chegue ao fim, a personagem e (seu modo de ver) o espaço sofrerão modificações que conferem leveza e dinâmica à peça.

A presença de dois pólos distintos é perceptível na totalidade textual, de modo que ler/ ver a peça, observando sua estruturação significa ter acesso uma das formas de legibilidade do Rio de Janeiro. A configuração da cidade elaborada artisticamente, tornada literária por um processo de manipulação de recursos linguísticos, permite que a produção seja um veículo de reflexão sobre a

⁴ Note-se que tais problematizações também aparecem nos romances, o que autoriza a análise comparativa, entre diferentes manifestações literárias, presente neste artigo.

organização da cidade “real” e os problemas dela advindos: “Com efeito, pouco a pouco, a cidade passa a ser movida por duas lógicas distintas (escravista e capitalista) e os conflitos gerados por esse movimento irão se refletir claramente no seu espaço urbano” (ABREU, 1987, p.36). Em outras palavras, o duplo Rio de Janeiro presente, em *Verso e reverso*, sinaliza, metaforicamente, a duplicidade, as diferenças sociais do meio fluminense; o espaço urbano é mimeticamente transformado em *corpus* literário.

Divide-se a representação em dois atos, concentrados em dois espaços: no primeiro, a agitada Rua do Ouvidor, no segundo, a pacífica e protetora casa de Teixeira, no bairro das Laranjeiras. Essa organização sinaliza os dois prismas pelos quais o Rio de Janeiro e Ernesto – pois a existência de ambos é interdependente – serão (re)elaborados e mostrados. Tal chave de leitura é indispensável para a compreensão global da produção.

No primeiro ato, o leitor/espectador tem contato com o Rio de Janeiro por meio da movimentada Rua do Ouvidor, numa loja, que a rubrica indica ser “montada com luxo e ao gosto francês” (ALENCAR, 1977, p. 11). Descontadas as necessidades cênicas dessa sinalização, é aceitável lê-la como uma crítica à importação, pouco refletida, de costumes estrangeiros que poderia vir a diminuir o valor dos traços nacionais. A busca por uma definição de uma nacionalidade social e literária é discussão constantemente abordada nas obras do autor:

José de Alencar já ingressou no teatro com um propósito definido, armado de uma teoria. Não escrevia por escrever. Escrevia com o intuito de melhorar o teatro de seu tempo.

[...] Pondo no primeiro ato de sua comédia a Rua do Ouvidor, lembrou-se Alencar de caracterizá-la com a apresentação de alguns dos parasitas urbanos que a infestavam, a começar pelos vendedores de bilhetes de loteria e passadores de ingressos para “festas artísticas”, o que constituía uma verdadeira praga, uma desagradável tradição do teatro de então (JÚNIOR, 1977, p. 12-3).

A exposição de Ernesto a um ambiente em ebulição, no qual o contato interpessoal não é estreito, mas calculado, em um mecanismo de compra e venda de produtos e/ou favores, faz com que o caráter de negatividade da cidade, esmagadora de sentimentos e relações, se sobressaia, revelando-se hostil à simplicidade, estreiteza e pureza inerentes ao homem do campo:

ERNESTO: Está me parecendo que esta gente não faz outra coisa desde o princípio até o fim do ano senão beneficiar-se mutuamente; mas beneficiar-se desta maneira! Proudhomme que definiu a propriedade um roubo legitimado pela lei, se visse ao Rio de Janeiro, não podia deixar de definir o benefício do estelionato legitimado pela sociedade. A pretexto de teatro e de baile um amigo abusa da nossa confiança e nos toma cinco ou dez -mil réis contra a nossa vontade (ALENCAR, 1977, p. 15).

Há aqui, um choque entre códigos, o tradicional, patriarcal, em que papéis e funções são bem definidos – a estaticidade do cristal – e o moderno, efêmero como a chama, *locus* capitalista que se alimenta da fugacidade do novo, da satisfação de necessidades imediatas, da produção e troca de bens e serviços, que fazem a sociedade avançar ao mesmo tempo em que seus membros tendem a se reificar ou a buscar o isolamento:

Dramatiza-se aqui, a pólis perversa, a cidade que perdeu seu métron, campo fértil da crise urbana contemporânea. A cidade descentrada, labiríntica, babélica – da desorientação dos sentidos –, que não se deixa ler. As formas foram esgotadas; diluíram-se as redes de relações que as engendraram; são retículos sem início nem fim, sua armadura desmoronou-se. (GOMES, 1994, p. 53).

Essa ausência de um centro norteador, tão cara à integridade da personagem romântica, determina o olhar negativo e de Ernesto bem como a “contaminação” deste traço no seu modo de compreender a cidade. Segundo Rocha; Silva (2006, p. 91), o *flâneur* é “uma personagem do final do século XIX, um indivíduo que vive na rua como se em casa estivesse, fazendo dos cafés a sua sala de visitas e das bancas de jornal a sua biblioteca”. No primeiro ato, o protagonista é o avesso dessa definição, não só está deslocado na cidade como também, sem pertencer a ela, critica-a, rechaça-a, enxergando-a sob o ponto de vista do caos e do desgaste, repreendendo duramente as manifestações literárias em que, segundo ele, haveria um suposto falseamento do “real”:

ERNESTO: Eis como se diverte um homem aqui na corte, olhando para o tempo e sofrendo as maças de todos estes importunos! Oh! Os Srs. Folhetinistas com seus contos de mil e uma noites são os culpados do que me acontece! Quem os lê e quem vê a realidade!

ERNESTO: Eu lhe conto. Logo que cheguei, não vi, como já lhe disse, no aspecto geral da cidade, nada que me impressionasse. Muita casa, muita gente, muita lama; eis o que há de notável. Porém, isto não é nada; de perto é mil vezes pior [...].

Quando passei? Por ventura passeia-se no Rio de Janeiro? O que chama a senhora de passear? É andar um homem saltando na lama, como um passarinho, atropelado por uma infinidade de carros, e acotovelado por todo o mundo? É não ter um momento de sossego, e estar obrigado a resguardar os pés de uma carroça, o chapéu de um guarda-chuva, a camisa dos respingos de lama, e o ombro dos empurrões? Se é isto que a senhora chama de passear, então sim, admite que se passeie no Rio de Janeiro; mas é preciso confessar que não são muito agradáveis esses passeios. (ALENCAR, 1977, p. 14, 18).

A visão da exterioridade gera a triste constatação do enfraquecimento de sentimentos e relações, do quase desaparecimento do eu, diante da coletividade, situações em que tudo é mascarado e efêmero, atingindo não só a cidade, mas a constituição do próprio ser humano: “Dentro de tais condições, era preciso que se tivesse todos os sentidos embotados, para ser feliz;

e, antes de mais nada era preciso que se perdesse o próprio paladar” (MUNFORD, 1998, p. 510). Apontados e julgados os problemas, é chegada a hora de equilibrar as tensões, já que sem esse movimento nem a comédia, nem Ernesto, enquanto personagem tipicamente romântica, teriam razão de existir. Como se dará a restauração do que antes era desordenado? Pela inserção do amor na trama, força que tudo redime e ordena. A idealização do ser que ama faz com que a cidade esmagadora, adquira novas feições, otimistas e idílicas. Deste modo, o reverso se torna verso, o cristal, inerte, mas agora coberto e justificado por uma auréola de amor, ganha força:

ERNESTO: [...] Esses poetas que se alimentam de folhas de rosas, têm a imaginação pobre e raquítica. Pouco depois dava um passeio com Júlia pelo jardim, apanhávamos juntos, flores para os vasos, eu escolhia a mais linda para os seus cabelos, e assim passávamos o tempo até a hora do almoço, em que meu tio ia à cidade tratar dos seus negócios na Praça... Bela instituição esta da Praça do Comércio! Foi criada expressamente para que os pais e maridos deixassem suas filhas e mulheres livres, sob pretexto de tratar de seus negócios. A princípio aborreceu-me... [...] Agora compreendo suas inúmeras vantagens. (ALENCAR, 1977, p. 17).

O segundo ato abrange a transformação de Ernesto, o retorno às suas bases de sustentação, torna propícia uma segunda leitura da cidade, agora reescrita pela idealização, a cuja “poesia”, não simulada, mas nascida do cotidiano, tudo se rende, até mesmo as atividades mais “cruas” – o amor revigora a literatura, antes criticada –, e a Praça, símbolo das trocas que separariam os homens, agora é instrumento de união. Desnudando a crua realidade, o romantismo propõe uma evasão, através da criação e projeção de ideais, sem as quais, neste caso, a cidade se tornaria insuportável àqueles que não se submetem às suas regras: “Aprender, assim, as cidades é detectar o fio condutor de seu discurso, o seu código interno. Descrever e rearticular esse fio é a tentativa de ler a cidade, que perece um quebra-cabeça ilegível, semelhante a um sonho” (GOMES, 1994, p. 50). Cabe ressaltar que essa rearticulação não ocorre num espaço público, cujos múltiplos ruídos e o afrouxamento de laços afetivos impediriam um retorno à ordem primeira, mas no campo do privado, na casa, espaço, por excelência, simbólico de proteção:

ERNESTO: Sim, mas no meio desse vasto montão de edifícios, encontra-se aqui e ali um oásis magnífico, *onde a vida é um sonho, um idílio*, onde nada falta para a comodidade da existência e o gozo do espírito; onde apenas se forma um desejo ele é logo satisfeito. Vi alguns desses paraísos terrestres, minha prima, e vivi três meses em um deles, aqui nas Laranjeiras, nesta casa... (ALENCAR, 1977, p. 32, grifo nosso).

Longe dos olhos e vozes que escancaram as fraquezas do mundo, torna-se mais fácil e seguro recriá-lo: “o poder da imaginação para inventar um mundo outro está ancorado em um corpo que nasceu em um lugar, num momento particular do tempo, mas toda sua liberdade, nem

por isso deve ser condicionada por esses fatos de vida” (GOMES, 1994, p. 59). Dessa forma, o plano onírico e, por que não dizer, utópico, de retorno a um “paraíso perdido” demonstra que, na realidade, o que se altera não é o espaço físico da cidade, mas o modo como Ernesto a absorve, a sua legibilidade. Seria um final aberto? Ou a projeção de um ideal otimista, segundo o qual todas as situações são mutáveis? Cabe ressaltar que o casamento entre Júlia e Ernesto se torna possível quando este conta com a sorte, ganhando um prêmio de loteria! Um único texto, vários olhares possíveis. O leitor decidirá o que ver, revisitando cidades, recompondo os reversos e seus versos.

Considerações finais, mas não definitivas

Após a leitura das discussões propostas, apoiadas nos referenciais teóricos que leem a construção da cidade como um fator intimamente relacionado ao desenvolvimento humano e social, buscou-se verificar como o espaço urbano é, literária e artisticamente, construído na obra teatral *Verso e Reverso*, de José de Alencar. Para reforçar esse objetivo, alguns romances urbanos também foram (re)lidos sob a ótica proposta.

Tal exercício de aproximação comparativa, entre prosa e teatro, deu a perceber, que em ambos os casos, o Rio de Janeiro articulado por Alencar envolve inúmeras possibilidades de interpretação: a cidade se faz com e para as personagens, como um palco no qual vêm à luz reflexões sobre o fazer artístico, inquietações humanas e sociais, inseparáveis da urdidura textual graças a um processo de lapidação de dados da linguagem. Tais questões não se esgotam na materialidade do escrito, pois enquanto o leitor atento deseja estabelecer ligações entre suas perguntas e os “espaços” interpretativos para percorrê-las, a “cortina” de novas leituras poderá ser sempre aberta.

Resumen: Este trabajo tiene el objetivo de verificar como ocurre la construcción y organización del espacio urbano, centrado en la ciudad de Río de Janeiro, en la obra teatral *Río de Janeiro: Verso e Reverso* (1857), de José de Alencar (1829-1877). Para que esta actividad fuera posible, se ha buscado informaciones en algunas novelas del autor, en algunas voces teóricas que examinan la configuración de la ciudad y sus conexiones con la formación humana y social, así como en materiales que tratan de la de construcción de los textos literarios, de la estética romántica y del estilo del autor. Basado en los argumentos aludidos, el artículo busca analizar, sea en las novelas urbanas o en el texto teatral elegido, como la construcción de la ciudad en las obras alencarianas está fuertemente unida a la manera como sus personajes son constituidas, literaria y textualmente. La unión entre esas dos instancias ofrece posibilidades de reflexión sobre la escrita literaria, comprendida como una ejecución artística que presenta muchos caminos de lectura y interpretación.

Palabras-clave: José de Alencar. Teatro. Novela. Construcción literaria. Espacio urbano.

Referências

ABREU, Maurício de A. O Rio de Janeiro no século XIX: da cidade colonial à cidade capitalista. In: _____. *Evolução urbana do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: IPLANRIO/Zahar, 1987.

ALENCAR, José de. *A pata da gazela*. São Paulo: Ática, 2007.

ALENCAR, José de. *Cinco minutos*. São Paulo: Ática, 2004.

ALENCAR, José de. *Lucíola*. São Paulo: Ática, 1999.

ALENCAR, José de. *Senhora*. São Paulo: FTD, 1993.

ALENCAR, José de. Rio de Janeiro: Verso e Reverso. In: *Teatro Completo (Volume 2)*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1977.

ARGULLOL, Rafael. A cidade-turbilhão. In: VV.AA. *Cidade. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, número 23*, 1994.

BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*. Tradução Guilherme de Castilho. Lisboa: Guimarães Editores, 1993.

CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira (Volume 2)*. 9. ed. Rio de Janeiro: Vila Rica Editoras Reunidas Limitada, 2000.

GOMES, Renato Cordeiro. O cristal e a chama. In: _____. *Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

JÚNIOR, R. Magalhães. Sucessos e insucessos de Alencar no teatro. In: _____. *Teatro Completo (Volume 1)*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1977.

LAFETÁ, João Luiz. As imagens do desejo. In: ALENCAR, José de. *Senhora*. 34. ed. São Paulo: Ática, 2004, p. 3-9.

MUMFORD, Lewis. Paraíso paleotécnico: Coketown. In: _____. *A cidade na história. Suas origens, transformações e perspectivas*. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. Tradução J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PRADO, Décio de Almeida. O Teatro Romântico: a explosão de 1830. In: GUINSBURG, J. (Org.). *O romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

ROCHA, Lúcia Maria Vieira da; SILVA, Enaura Quixabeira Rosa e. Angústia: O romance de Maceió. In: ROSA E SILVA, Enaura Quixabeira (Org). *Angústia: 70 anos depois*. Maceió, Editora Catavento, 2006.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Duas Cidades/ Ed. 34, 2000.

Sionismo e preconceito em The Nature of Blood: a luta de judeus pelo seu lugar

Rudião Rafael Wisniewski*

Resumo: Este artigo tem como objetivo analisar o preconceito racial e o sonho de habitar a Terra Prometida como herança aos judeus. Tal tema é abordado através das personagens Eva e Stephan Stern bem como Malka, componentes do livro de Caryl Phillips: *The Nature of Blood* (a natureza do sangue), publicado em 1997. Stephan é um grande idealizador do sonho sionista, colaborando para que vítimas do preconceito racial como sua sobrinha Eva, sobrevivente do Holocausto, e a judia-etíope Malka, que representa formas atuais de preconceito, possam também viver dignamente em Israel. Essas personagens denunciam as formas expressas ou veladas de preconceito, ainda hoje impedindo seres humanos de viverem com igualdade e desfrutarem de um lugar para si, tanto na sociedade, quanto territorialmente.

Palavras-chave: Sionismo. Preconceito. *The Nature of Blood*.

“Por isso desci para livrá-lo das mãos dos egípcios, e para fazê-lo subir daquela terra para uma terra espaçosa, para uma terra que mana leite e mel”.
Êxodo 3:8

Em *The Nature of Blood*, Caryl Phillips recorre a diferentes vozes para contemplar as diversas identidades, e as diferenças locais e temporais, escrevendo um ambicioso romance histórico, construído por várias tramas entrelaçadas, que transcorrem em diversos locais – Alemanha, Veneza, Londres, Palestina, Chipre. As narrativas, intercaladas, têm lugar em vários pontos no tempo, desde a Renascença até a Segunda Guerra Mundial e à atualidade. A personagem central é uma jovem judia alemã, Eva Stern, cuja vida é narrada desde meados de 1930 até sua libertação dos campos da morte. Outra trama é sobre a vida do tio de Eva, Stephan Stern, que foge da Alemanha nazista ao custo de perder sua esposa e filho, sacrificando a família, a fim de ajudar a fundar uma força militar na Palestina.

Phillips também remonta ao Renascimento, uma época de ouro da cultura europeia, em busca das raízes históricas da intolerância. Reconta a história de um pequeno grupo de judeus do século XV, os quais fogem da perseguição na Alemanha e se instalam na República de Veneza, na cidade de Portobuffolè. Chegam como estrangeiros, e estrangeiros permanecem. A Veneza renascentista é também o local de uma outra trama: Phillips reconta a história de Otelo, trazido para guerrear contra os turcos infiéis. Veneza precisa do general mouro – da mesma forma que da

* Mestre em Letras – Professor do IFFarroupilha, Campus Santo Augusto.

agiotagem dos judeus – para proteger o seu império, mas não espera que ele viole suas barreiras raciais e religiosas.

O romance termina como começa, com uma visão fugaz de Sião. A celebração reúne dois judeus – um branco e outro negro: Stephan Stern, tio de Eva Stern, e uma enfermeira jovem, bonita e desempregada, chamada Malka, que chega à pátria judaica vinda da Etiópia. Dessa forma, unem-se, no final, os dois grupos étnicos a partir dos quais se desenvolve a meditação sobre o preconceito e desrespeito contra o ser humano nesse romance, em que o desejo de todas as personagens centrais é o da possibilidade de possuir um lugar onde possam viver em paz e que, em vez da raça, a natureza do sangue, comum a todos, seja levada em conta.

A trama de Stephan Stern inicia no pré-guerra e encerra-se no final do século XX, expressando os preconceitos ainda hoje existentes. Stephan é tio de Eva Stern, irmão de Ernst, seu pai. Ambos são médicos bem-sucedidos. Eva assim o apresenta:

Uncle Stephan was Papa's only brother. He had journeyed to the British colony of Palestine, for he wanted to defend the new Jewish settlements against attacks from the Arabs, and to prepare the land for large-scale settlement by Jews of all ages and backgrounds (PHILLIPS, 1997, p. 73)¹.

Stephan Stern sacrifica tudo para ir para a então “Palestina”, com o intuito de reconstruir a pátria dos judeus. Seu sonho de retornar à sua terra, o faz um membro engajado do Sionismo, um movimento político que defende o direito à autodeterminação do povo judeu e à existência de um Estado Judaico. Tal sonho é maior que qualquer outro sentimento, levando-o a abandonar a profissão, esposa, filho, irmão, cunhada e sobrinhas na Alemanha para lutar por um lugar onde todos os judeus pudessem assentar-se para terem um lar. Israel seria o nome dado à terra destinada a eles. No Museu do Holocausto dos Estados Unidos – o qual pode ser visitado via internet – aprende-se um pouco sobre a história dos campos para deslocados de guerra:

A Administração das Nações Unidas para Assistência e Reabilitação administrava centenas de campos para deslocados de guerra. Muitos refugiados judeus ficaram em campos e centros nas áreas de ocupação americanas e britânicas na Alemanha. Eles receberam uma importante assistência dos órgãos judeus. Em meados de 1947, a população judaica de deslocados de guerra somava cerca de 250.000 pessoas. Os horrores do Holocausto, aliados ao antisemitismo e à violência do pós-Guerra, fez com que muitos sobreviventes tentassem deixar a Europa. Em números cada vez maiores, os sobreviventes judeus escolhiam a área do Mandato Britânico no Oriente Médio, onde hoje é Israel, como destino; muitos outros tentavam ir para os Estados Unidos. No

¹ “Tio Stephan era o único irmão do papai. Ele havia viajado para a colônia britânica da Palestina, pois ele queria defender os novos assentamentos judaicos contra os ataques dos árabes, e para preparar a terra para o assentamento em grande escala de judeus de todas as idades e origens”.

entanto, os Estados Unidos continuaram a restringir a imigração e os britânicos, que mantinham o controle sobre sua área de dominação no Oriente Médio, limitavam a imigração para a área sob seu controle. Milhares de refugiados judeus procuravam evadir as restrições britânicas naquela área. Eles fugiam por rotas de fuga que atravessavam toda a Europa, e faziam exaustivas viagens marítimas para cruzar o Mediterrâneo e chegar à terra dos seus ancestrais (ENCICLOPÉDIA DO HOLOCAUSTO, 2010, p. 1).

Stephan ajuda a liderar um campo de refugiados em Chipre e uma pequena guerrilha, lutando para abrigar fugitivos de guerra e, posteriormente, sobreviventes judeus que não podem retornar à sua pátria antiga. Sua história ilustra o movimento migratório internacional ocorrido por ocasião da

criação do Estado de Israel, em 14 de maio de 1948, [que] possibilitou o início de uma era de imigração judaica irrestrita para o novo estado judaico. Com isto, entre 1948 e 1951, mais da metade dos judeus deslocados de guerra na Europa puderam ingressar livremente em Israel (ENCICLOPÉDIA DO HOLOCAUSTO, 2010, p. 1).

Depois de todo o sofrimento infligido aos judeus, eles recebem como consolo Israel, uma pátria pequena – menor do que Sergipe, o menor estado brasileiro –, onde não podem viver em segurança nem em paz, pois situa-se em uma região onde o controle de 22 estados é dos árabes. Essa proximidade e dificuldade de relacionamento já provocou cinco guerras, um grande número de conflitos armados de menores dimensões e dois levantes populares.

Além de denunciar o eurocentrismo, Phillips incentiva a ruptura com suas raízes, que deixaram problemas nas antigas colônias europeias, vivendo até hoje contextos diferentes dos países do chamado Primeiro Mundo, mas com os mesmos preconceitos. Apesar de ter a certeza de não possuir uma solução para o problema, o autor insere-o em seu livro para chamar a atenção a esse tema, sem precisar se tomar partido dos israelenses, nem dos palestinos.

The Middle East conflict is something which I see in a different light from most people. I see it as an attempt to resolve British colonial ineptitude. You go right back to the Balfour declaration. British irresponsibility over Palestine, and their lack of responsibility as they withdrew [...] Nobody took any responsibility for the emotions which go alongside possession and dispossession of land. The British colonial rulers had contempt for the 'native' peoples, including Palestinians. These days, British anti-Semitism remains powerful. British people have little time for Jewish people. British people also dislike Catholics, hence the problems in Ireland, and they definitely don't like Blacks – and it shows. Just take a look at the globe – there are problems like this all over the so-called 'Third World' whose historical roots lead back to Europe, and British in particular (PHILLIPS, 2009, p. 90-91)².

² “O conflito no Oriente Médio é algo que eu vejo de forma diferente da maioria das pessoas. Eu vejo isso como uma tentativa de resolver a inépcia colonial britânica. Lembre, por exemplo, da declaração de Balfour. A irresponsabilidade britânica sobre a Palestina, e sua falta de responsabilidade, enquanto dominavam [...] Ninguém se

A rememoração é causadora do grande problema que Stephan enfrenta: seu imenso sonho sionista, muito forte nos que rememoram a promessa divina da Terra Prometida, feita a Abraão, antecessor de Jacó, cujo nome foi trocado por Deus para Israel.

O ex-médico não desperdiça a possibilidade de tornar esse sonho judeu uma realidade, despede-se de todos e vai para Chipre, ajudar no preparo dos internos dos campos de refugiados para entrar na Palestina, posterior Estado de Israel. Como a cota britânica era de 700 pessoas por mês, milhares de pessoas passavam semanas presas nos abrigos ingleses. Os profissionais que se ofereceram como voluntários preparavam seu povo para a vida futura. “At first there were two camps, then three, then four, and now there were almost a dozen, containing over thirty thousand refugees of all ages and nationalities, whose sole aim in life was to escape war-ravaged Europe and reach the promised land” (PHILLIPS, 1997, p. 5)³.

A memória de seu irmão Ernst lhe repreendendo por querer criar outro lar, em uma terra primitiva, a qual ele tinha ajudado a patrocinar a compra do território dos árabes, lhe incomoda. Mas, Stephan acredita que a nova terra é a prometida, a que “mana leite e mel”, como aprendeu de seus antepassados. Ao contemplar a possibilidade de uma terra que se configurasse em um lar, no pleno sentido da palavra, ele sente-se culpado por não ter insistido e levado consigo o irmão e as sobrinhas que não lhe saem da mente.

Sua sobrinha Eva também creu que a Palestina pudesse ser um lar, quando estava sendo enviada a um dos campos de refugiados. Pensa que o sonho sionista seria realizado, e seu sofrimento seria rememorado: “The journey that we are making across the bones of Europe is a story that will be told in future years by many prophets. After hundreds of years of trying to be

responsabilizou pelas emoções que acompanham a posse e a desapropriação de terras. Os governantes coloniais britânicos tinham desprezo pelos povos ‘nativos’, inclusive palestinos.

Atualmente, o antissemitismo britânico continua poderoso. Os britânicos tem pouco tempo para os judeus. Os britânicos também não gostam de católicos, por essa razão há problemas na Irlanda, e eles definitivamente não gostam de negros – e demonstram. Basta dar uma olhada no mundo - existem problemas como este em todo o chamado ‘Terceiro Mundo’, cujas raízes históricas levam de volta para a Europa, e Inglaterra, em especial”.

³ “No início havia dois campos, depois três, depois quatro e agora há quase uma dúzia, com mais de trinta mil refugiados de todas as idades e nacionalidades, cujo único objetivo na vida é escapar da Europa devastada pela guerra e alcançar a terra prometida”.

with the others, of trying to be the others, we are now pouring the direction of home” (PHILLIPS, 1997, p. 45)⁴.

A memória judaica é exercitada e coletiva, mas a individual e involuntária é uma constante no cotidiano de Stephan Stern: “Memory. That untidy room with unpredictable visiting hours. I am forever being thrust through the door and into that untidy room” (PHILLIPS, 1997, p. 11)⁵.

Os acontecimentos de Colônia e Portobuffolè são demonstrações de uma forma de preconceito conhecida atualmente como “antissemitismo”. Há um intervalo de cinco séculos entre a execução dos judeus de Portobuffolè e a Shoah (seis séculos no caso da catástrofe de Colônia), mas o sentimento que motivou o horror em todos os casos foi o ódio contra os judeus.

A palavra “semita”, raiz do termo “antissemitismo”, refere-se à linhagem dos descendentes de Sem, filho de Noé. No entanto, não só o judaísmo, como o cristianismo e o islamismo têm raízes semitas. Conforme explicado em nota do capítulo anterior, o termo foi utilizado pela primeira vez no século XIX e, desde então, convencionou-se utilizá-lo no sentido de “judeofobia”. Originalmente usada para designar aos filhos de Judá, que era filho de Jacó, a expressão “judeu” foi posteriormente empregada para designar os nascidos na Judeia. Depois da libertação do cativeiro babilônico, passou a designar aos hebreus.

Na verdade, a definição de judeu é baseada em um conceito de identidade essencialista, o que não condiz com a realidade, haja vista cada ser humano possuir uma identidade que pode ser comum ou partilhada, mas que difere mesmo entre pessoas da mesma etnia. As reivindicações essencialistas têm a identidade como fixa e imutável:

Algumas vezes essas reivindicações estão baseadas na natureza; por exemplo, em algumas versões da identidade étnica, na “raça” e nas relações de parentesco. Mais frequentemente, entretanto, essas reivindicações estão baseadas em alguma versão essencialista da história e do passado, na qual a história é construída ou representada como uma verdade imutável (WOODWARD, 2008, p. 13-14).

Porém, Fausto Colombo (1991, p. 118) ressalta que “a identidade não pode ficar indiferente ao problema da memória” e que não se pode definir identidade como o

⁴ “A viagem que estamos fazendo através dos ossos da Europa é uma história que será contada nos anos futuros, por muitos profetas. Após centenas de anos tentando estar com os outros, tentando ser os outros, agora estamos vazando em direção de casa”.

⁵ “Memória. Essa sala desarrumada com imprevisíveis horários de visitação. Estou sempre sendo empurrado pela porta para dentro dessa sala desarrumada”.

reconhecimento próprio no tempo, como na concepção clássica. Essa identidade está em transformação e, numa visão crítica, é “mera etiqueta externa para o reconhecimento de um grupo, que se define com base nas relações com o mundo exterior e por conseguinte com base na própria *diferença*”.

Após a criação do Estado de Israel e o assentamento dos internos dos campos de refugiados na sua terra prometida, Stephan se aposenta, vende seu apartamento, pois com o dinheiro da troca e da aposentadoria poderia viver bem até a morte chegar. Sua única distração passa a ser frequentar um clube ao qual se associou em Tel Aviv. É lá que conhece Malka, depois de muito tempo sem interessar-se por ninguém. Além de sua esposa, só manteve um relacionamento com uma austríaca, cuja filha curou a bronquite, e Renata, uma violoncelista. As demais mulheres com quem saiu deixaram-no insatisfeito. Mas Malka parece ser diferente, e é. Apesar da grande dificuldade financeira, corresponde com a expectativa de Stephan de que não seja uma prostituta, tornando-se, acima de tudo, uma companhia amiga. Ela conta ser formada em enfermagem, mas nunca ter conseguido emprego por ser negra. No dia seguinte ao encontro, a solidão volta a incomodar o senhor Stern. Como todos os dias, sente-se culpado por ter abandonado a família.

His only companion was memory, and how he struggled with the burdensome weight of this single relationship. He now understood that to remember too much is, indeed, a form of madness. And he understood that people are not made to live alone, neither when things are good, nor when they are bad (PHILLIPS, 1997, p. 211)⁶.

A passagem supracitada ratifica três ideias trabalhadas presentes em *The Nature of Blood*: a primeira refere-se à importância da memória para a cultura e tradição judaica, sendo a única companhia de Stephan; a segunda, à importância do esquecimento para se poder seguir em frente, como teorizou Seligmann-Silva; e a terceira, refere-se ao dano causado pela solidão na vida de uma vítima do nazismo ou um cidadão comum, como ele.

Stephan encerra o livro abraçando o passado, como se fosse possível viver dele. Só é possível utilizá-lo para sobreviver, como fez Eva. Para viver precisa-se seguir em frente, usando a dor como motivação, tal qual os sobreviventes do Holocausto fizeram com o horror.

⁶ “Sua única companhia era a memória, e como ele lutou com a dureza do fardo desta relação única. Ele já compreendeu que lembrar muito é, na verdade, uma forma de loucura. E ele entendeu que as pessoas não são feitas para viver sós, nem quando as coisas estão boas, nem quando eles estão ruins”.

Obviamente, a ligação entre a trama de Stephan e a de Eva é grande, mas há também uma sutil ligação, além de Stephan, de Malka e Eva, especialmente na descrição da partida de Malka de sua terra natal: *“And then you herded us on to buses. [...] And then on to the embassy compound, where we were stored like thinning cattle. Grazing on concret”* (PHILLIPS, 1997, p. 199)⁷. Esta imagem de pessoas tratadas como gado é muito semelhante à descrição de Eva do vagão lotado, repleto de pessoas a quem não é sequer dada a oportunidade da decência, tratadas pior que animais, pois não são nem alimentadas.

Naturalmente, as situações são diferentes. A história de Malka gira em torno de um esforço de vida melhor, enquanto Eva viaja para o campo da morte. Mas ambas rumam para um lugar estranho e estrangeiro. E ambas têm a mesma decepção a respeito do seu despertamento, pois quando Malka fala sobre o lugar que ela e sua família receberam para morar em Israel, ela pergunta se é possível chamar aquilo de lar.

Quando Eva vai à Inglaterra para recomeçar sua vida com a promessa de um casamento, ela é vista como uma excentricidade. Ela está completamente deslocada. Seu mundo era um lugar de grandes privações: o campo de concentração nazista. Sua vida, e as das pessoas ao seu redor, estava se esvaindo e era puramente baseada na sobrevivência. O mesmo acontece com Malka, embora de forma mais branda. A precariedade do seu local de origem era extrema. Ao chegar em Israel, sua mãe destruiu uma televisão pois estava passando uma imagem de fogo e ela nunca havia visto um aparelho assim. Tal qual Otelo, ambas tentam infrutiferamente adaptar-se.

Além de judia e mulher como Eva, Malka ainda é negra, o que liga sua trama à de Otelo. Pode-se também fazer inferências a respeito dos dois: ambos originam-se da África, precisam aprender a língua da nova terra e recebem uma função que não os impede de sofrer preconceito racial – ele um general que não pode casar-se com uma aristocrata, ela uma enfermeira que não consegue emprego.

Malka é representante das formas de discriminação atuais, e é para isto que chama a atenção: para a diversidade identitária presente em cada ser humano. Todos possuem diferenças que precisam ser respeitadas. Phillips utilizou casos marcantes para que o leitor reavalie sua

⁷ *“E então vocês nos arrebanharam em alguns ônibus. [...] E, em seguida, para a embaixada, onde fomos armazenadas como gado de corte. Pastoreio em concreto”.*

atitude diante da sua própria humanidade, pois, como disse a estudantes em Leeds, na Inglaterra, local onde sentiu na pele a força do preconceito:

I never want anybody to read a book that I've written and feel the same about the world when they've finished the book. I want them to feel differently about the world. I want them to see the things around them in a slightly different way, even something as simple as I want them to be kinder to other people, or to be more tolerant of difference, you know? Or look to the person that is selling "The Big Issue". I want people to think with more empathy about the world around them (PHILLIPS, 2010, p. 1)⁸.

Portanto, embora de forma mais velada e não tão contundente quanto a de Otelo e mais ainda a de Eva, a individuação de Malka é "unicamente única" na medida que abarca múltiplas formas de preconceito, dificultando sua conquista de uma vida melhor. Ela começa a ter a impressão de que sua batalha é vã. Segundo Paul Ricoeur, "é a impressão enquanto afecção que resulta do choque de um acontecimento, que podemos qualificar como notável, marcante. Essa impressão é essencialmente sentida. [...] na medida em que é a alma que recebe a impressão" (RICOEUR, 2007, p. 33). E essa impressão continua sendo sentida por muitas pessoas em suas diásporas, e por judeus que, como Stephan e Malka, só desejavam ser felizes em sua terra prometida.

Abstract: This article aims at analyzing the racial prejudice and the Jewish dream of inhabiting the Promised Land. This issue is broached through the characters Eva and Stephan Stern besides Malka, who compound the book by Caryl Phillips: *The Nature of Blood*, published in 1997. Stephan is a great fan of the Zionist dream, working for victims of racial prejudice as was his niece, Eva, a Holocaust survivor and Malka, a Jewish-Ethiopian, who represents the current forms of prejudice. Stephan fights for the right of living with dignity in Israel. These characters denounce expressed or covert forms of prejudice, which still restrain people of living equally, enjoying a place for their own, whether in society or territorially.

Keywords: Zionism. Prejudice. *The Nature of Blood*.

Referências

BÍBLIA. Português. *Bíblia Sagrada*. Tradução: Centro Bíblico Católico. São Paulo: Edições Loyola, 1989.

COLOMBO, Fausto. *Os arquivos imperfeitos* – Memória social e cultura eletrônica. Trad. Beatriz Borges. Porto Alegre: Perspectiva, 1991.

ENCICLOPÉDIA DO HOLOCAUSTO. *United States Holocaust Memorial Museum*. Disponível em: <http://www.ushmm.org/wlc/ptbr/media_nm.php?MediaId=133>. Acesso em: 21 set. 2010.

⁸ "Eu não quero que ninguém leia um livro que escrevi e sinta o mesmo a respeito do mundo quando terminar o livro. Eu quero que sintam de maneira diferente sobre o mundo. Eu quero que eles vejam as coisas ao seu redor em uma forma ligeiramente diferente, mesmo algo tão simples quanto eu desejo que sejam gentis com as outras pessoas, ou mais tolerantes com a diferença, sabe? Ou olhar para a pessoa que está vendendo 'The Big Issue' [revista vendida por sem-tetos]. Eu quero que as pessoas pensem com mais empatia em relação ao mundo ao seu redor".

PHILLIPS, Caryl. *Conversations with Caryl Phillips*. Edited by Renée Schatteman. Jackson: University Press of Mississippi, 2009a.

_____. *In the Falling Snow*. Meeting with students and staff at Old Broadcasting House: Leeds, 2009b. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=2ucTNFYp5oM>>. Acesso em: 12 set. 2010.

_____. *The Nature of Blood*. New York: Vintage, 1997.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Trad. Alain François [et al.]. Campinas: UNICAMP, 2007.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. SILVA, Tomaz T. (Org.). 8. ed. Petrópolis: Vozes, 2008. p. 7-72.

Budapeste e As cidades invisíveis: um diálogo possível

Sheila Katiane Staudt*

Resumo: O presente trabalho tem por objetivo realizar uma leitura intertextual entre o texto-teoria *As cidades invisíveis*, de Ítalo Calvino e o romance *Budapeste*, de Chico Buarque. Os diferentes diálogos encontrados entre os dois textos e as semelhanças existentes entre suas personagens principais – o viajante Marco Polo e o *ghost writer* José Costa – apontam para uma das possíveis leituras destas duas obras, nas quais a problemática cidadina faz-se presente. Perceber como cada texto abordará a questão da cidade, propriamente dita, bem como cotejar a viagem que torna possível cada encontro com diferentes experiências cidadinas são desafios nesta travessia. Para tanto, recorreremos aos estudos de Kevin Lynch, Walter Benjamin, Sandra J. Pesavento, Sérgio Cardoso, entre outros.

Palavras-chave: Intertextualidade. Cidade. Olhar. Viagem.

A intertextualidade existente entre estes dois textos é fato. O texto-teoria de Calvino e o romance de Chico Buarque apresentam diálogos interessantes ao redor da problemática cidadina. Ambas viajantes, suas personagens principais olham para a cidade e tentam penetrar aquele universo singular, percebendo suas nuances, detalhes e características individuais.

Marco Polo e José Costa destacam-se por serem observadores perspicazes. Suas viagens são tanto de deslocamento quanto imaginadas o que os torna, definitivamente, viajantes que olham e não apenas veem as cidades nas quais estiveram. De acordo com Sérgio Cardoso, há uma grande diferença entre os verbos ‘ver’ e ‘olhar’:

O ver em geral, conota no vidente uma certa discrição e passividade ou, ao menos, alguma reserva. Nele um olho dócil, quase desatento, parece deslizar sobre as coisas; e as espelha e registra, reflete e grava. [...] com o olhar é diferente. Ele remete, de imediato, à atividade e às virtudes do sujeito, e atesta a cada passo nesta ação a espessura da sua interioridade. Ele perscruta e investiga, indaga a partir e para além do visto, e parece originar-se sempre da necessidade de “ver de novo” (ou ver o novo), como intento de “olhar bem”. Por isso é sempre direcionado e atento, tenso e alerta no seu impulso inquiridor [...] (CARDOSO, 1990, p. 348).

Segundo Pesavento, “a cidade é objeto de múltiplos discursos e olhares, que não se hierarquizam, mas que se justapõem, compõem ou se contradizem, sem, por isso, serem uns mais verdadeiros ou importantes que os outros” (PESAVENTO, 2002, p. 09). As inúmeras descrições e minúcias presentes nos dois romances proporcionam ao leitor a reconstrução, ponto por ponto, daquela cidade narrada, seja pelo mercador veneziano, seja pelo *ghost writer*. São traços cidadinos, referências espaciais, costumes e hábitos, enfim, detalhes que impressionaram o

* Doutoranda em Literatura Brasileira pela UFRGS e professora de língua portuguesa e inglesa no IFRS – Campus Canoas.

viajante em questão e desassossegam o leitor que tenta captar e remontar os locais narrados naquelas travessias. Deste modo, percebemos o olhar lançado por ambos narradores sobre o local por eles vistado, um olhar que olha devagar, sem pressa, quase que interagindo com a cidade que em sua frente se apresenta.

Há frases que, se retiradas dos dois textos ao acaso, são quase impossíveis de discernir o texto fonte, tamanha a intertextualidade existente entre eles. A fim de exemplificar esta questão temos os trechos: “eu mesmo já vi por alto tantas cidades que hoje *sou capaz de confundir-las todas*. [...] de repente trafegávamos numa cidade tão iluminada que dela não se enxergavam as fachadas, as esquinas, os espaços, mas somente as luzes” (BUARQUE, 2007, p. 47, grifos nossos) e “Viajando percebe-se que as diferenças desaparecem: *uma cidade vai se tornando parecida com todas as cidades*” (CALVINO, 2006, p. 125, grifos nossos). A semelhança entre as cidades visitadas parece ser uma constatação tanto de José Costa quanto de Marco Polo. Até mesmo o Grande Khan passa a ter a mesma sensação após escutar inúmeros relatos das cidades visitadas pelo viajante veneziano: “*Kublai Khan percebera que as cidades de Marco Polo eram todas parecidas, como se a passagem de uma para outra não envolvesse uma viagem mas uma mera troca de elementos*” (CALVINO, 2006, p. 43, grifos do autor).

Uma das consequências da modernidade é a uniformização das cidades, ou seja, os traços começam a ser idênticos, simétricos não importando as distâncias que as separam. Segundo a pesquisadora Marcella Delle Donne, “toda a grande cidade é hoje a imagem do mundo inteiro, espaço homogeneizado sob o signo da coexistência pacífica [...] A cidade, o urbano, é um espaço-tempo neutralizado, homogeneizado, um espaço-tempo de indiferença” (DELLE DONNE, 1990, p. 200). O próprio Marco Polo descreve uma de suas cidades que é a representação de todas as demais cidades existentes, denominada Trude:

Se ao aterrissar em Trude eu não tivesse lido o nome da cidade escrito num grande letreiro, pensaria ter chegado ao mesmo aeroporto de onde havia partido. [...] Por que vir a Trude, perguntava-me. E sentia vontade de partir.
- Pode partir quando quiser – disseram-me –, mas você chegará a uma outra Trude, igual ponto por ponto; o mundo é recoberto por uma única Trude que não tem começo nem fim, só muda o nome no aeroporto. (CALVINO, 2006, p. 118).

O uso da imaginação faz parte das estratégias de José Costa e Marco Polo para conhecerem uma cidade: “para conhecer uma cidade, melhor que percorrê-la em ônibus de dois andares é *se fechar num aposento dentro dela*” (BUARQUE, 2007, p. 7, grifos nossos) e n’As

idades invisíveis, o diálogo entre o imperador mongol e o viajante demonstra a veia criativa deste último:

KUBLAI: Não sei quando você encontrou tempo de visitar todos os países que me descreve. A minha impressão é que você nunca saiu deste jardim.

POLO: Todas as coisas que vejo e faço ganham sentido num espaço da mente em que reina a mesma calma que existe aqui, a mesma penumbra, o mesmo silêncio percorrido pelo farfalhar das folhas. No momento em que me concentro para refletir, sempre me encontro neste jardim, neste mesmo horário, em sua augusta presença [...] (CALVINO, 2006, p. 95).

A concordância entre as duas personagens sobre a dispensável necessidade de se viajar para conhecer uma cidade é outro ponto comum entre elas. O quarto – para José Costa – e o jardim – para Marco Polo – bastam para que se conheça o espaço citadino em sua plenitude. A unidade de pensamento entre os dois viajantes fica evidente, uma vez que Budapeste é imaginada por José Costa através da leitura e decodificação de seu mapa dentro de um quarto de hotel, enquanto Marco Polo deixa subentendido talvez nunca ter visitado todas aquelas cidades por ele descritas ao Khan, já que tendo como matriz Veneza – e estando naquele augusto jardim –, ao relembrar sua cidade natal, ele inventa todas as demais cidades conquistadas pelo imperador.

A partir de um determinado momento da narrativa d’*As cidades invisíveis*, o grande Khan – interlocutor de Marco Polo – passa a querer ele mesmo descrever cidades, lançando mão dos mesmos artifícios deste contador a fim de, também ele, inventar cidades:

- De agora em diante, começarei a descrever as cidades – dissera Khan. – Nas suas viagens, você verificará se elas existem.

Mas as cidades visitadas por Marco Polo eram sempre diferentes das imaginadas pelo imperador. [...]

- Eu também imaginei um modelo de cidade do qual extraio todas as outras – respondeu Marco. - É uma cidade feita só de exceções, impedimentos, contradições, incongruências, contra-sensos. (CALVINO, 2006, p. 67).

Kublai Khan, por ser um ouvinte atento, percebe a tática de Polo e tenta imaginar cidades da mesma forma que fazia o viajante. Deste modo, tanto José Costa, como Marco Polo e também o Khan tornam-se inventores de cidades ao fazerem uso do recurso da imaginação a fim de construir as suas próprias cidades imaginárias. Em outro momento de *Budapeste*, a personagem José Costa, em momentos de solidão ou estando isolado dos demais, “fechava os olhos e inventava países. Inventava cidades históricas, vulcões, dava nome aos grandes rios e seus afluentes, e com sorte pegava no sono” (BUARQUE, 2007, p. 115).

O silenciamento nos grandes centros urbanos é um dos problemas da vida em cidades. Esta questão está presente em ambos os textos deixando mostras de uma dificuldade característica do universo citadino:

Vinha Kriska toda falante, os passos dos patins retinindo na calçada, os lampejos de letreiros e faróis na cara, mas nem bem nos sentamos à luz chapada da cafeteria do hotel, acendeu um cigarro e emudeceu. [...] E uma boa meia hora permanecemos assim, olhando as cinzas no cinzeiro, porque eu não tinha como apontar as coisas que me passavam pela cabeça, minha mulher em Londres, as meninas de patins em Ipanema, a risada fina do meu sócio, o olho azul do meu cliente sem pestanas, o homem que escrevia em mulheres, os escritores anônimos em Istambul, as meninas de patins em Ipanema, minha mulher em Londres. [...] Segui observando seu silêncio, decerto mais profundo que o meu, e de algum modo mais silencioso. (BUARQUE, 2007, p. 61).

N'As cidades invisíveis, o silêncio parece propiciar um melhor discernimento dos fatos que cercam as personagens:

Frases e atos talvez apenas pensados, enquanto os dois, silenciosos e imóveis, observavam a lenta ascensão da fumaça de seus cachimbos. A nuvem ora se dissolvia num fio de vento ora restava suspensa no ar; e a resposta estava naquela nuvem. Diante da brisa que dispersava a fumaça, Marco pensava nos vapores que enevoam a amplidão do mar e as cadeias das montanhas, e que, ao rarearem, tornam o ar seco e diáfano revelando cidades longínquas. O seu olhar queria alcançar o lado de lá daquela tela de humores voláteis: a forma das coisas se distingue melhor a distância. (CALVINO, 2006, p. 93-94).

As duas cenas dialogam entre si: duas personagens; presença de fumantes; o silêncio; o deslocamento espacial via pensamento. Além de haver em ambos os recortes a questão do silenciamento, há outro detalhe interessante que é a fumaça do cachimbo e do cigarro. É nessa neblina cinzenta que os pensamentos das personagens “pegam carona” e voam para longe dos locais onde as mesmas se encontram.

Outra característica comum entre Polo e José Costa é a dificuldade frente a idiomas por eles ignorados. Em suas viagens, as personagens deparam-se com a necessidade de compreender o outro e a língua local como forma de captarem a alteridade que se apresentava diante de seus olhos:

E a caminho do hotel tive minha primeira e peripatética aula de húngaro, que consistiu em ela dar nome às coisas que eu apontava: rua, patins, gota d'água, poça, noite, pizzaria, discoteca, bar, galeria, vitrine, roupa, fotografia, esquina, mercado, bombom, tabacaria, arco bizantino, balcão art nouveau, fachada neoclássica, estátua, praça, ponte pênsil, rio, verde-musgo, ladeira, portaria, lobby, cafeteria, água mineral e Kriska. (BUARQUE, 2007, p. 60).

José Costa, sem conhecer uma palavra do idioma, apontava os objetos e recebia a pronúncia em húngaro pela nativa Kriska. Marco Polo, por sua vez, sofre para se fazer entender pelo Khan, pois não sabia falar as línguas do Levante:

Recém-chegado e ignorando completamente as línguas do Levante, Marco Polo não podia se exprimir de outra maneira senão com gestos, saltos, gritos de maravilha e de horror, latidos e vozes de animais, ou com objetos que ia extraindo dos alforjes: plumas de avestruz, zarabatanas e quartzos, que dispunha diante de si como peças de xadrez. (CALVINO, 2006, p. 25).

Ambos com dificuldade para apreender o idioma, utilizam assim, artifícios diversos a fim de conseguirem compreender o outro/o diferente (caso de José Costa) ou se fazer compreendido pelo outro/diferente (caso de Marco Polo). Os diferentes dialetos aprendidos após o idioma oficial também é um dos diversos intertextos entre os dois romances. Em *Budapeste*, José Costa aprende o “székely” e Marco Polo, n’*As cidades invisíveis*, “adestrou-se na língua tártara e em muitos idiomas de nações e dialetos de tribos” (CALVINO, 2006, p. 26).

A partir do rastreamento das redes simbólicas atreladas à fisionomia urbana, podemos compreender um pouco mais o texto que emana da cartografia de uma cidade, pois, como definiu o estudioso Angel Rama,

As cidades desenvolvem suntuosamente uma linguagem mediante duas redes diferentes e superpostas: a física, que o visitante comum percorre até perder-se na sua multiplicidade e fragmentação, e a simbólica, que a ordena e interpreta, ainda que somente para aqueles espíritos afins, capazes de ler como significações o que não são nada mais que significantes sensíveis para os demais, e, graças a essa leitura, reconstruir a ordem. (RAMA, 1984, p. 53).

Ao afirmar ser possível compreender a sociedade ao lermos o mapa de uma cidade, Rama nos mostra que, por meio da decodificação de sua linguagem e das redes física e simbólica que as constituem, reordenamos e significamos o espaço, originando o que ele denomina de *cidade letrada*. A leitura das cidades é realizada diversas vezes pelos dois viajantes. José Costa analisa o mapa da cidade de Budapeste e recria uma outra cidade por meio das diferentes cores e marcações contidas naqueles guias pensados para turistas:

Desisti da excursão, subi ao quarto, me estirei na cama e abri o folheto, que era um mapa ilustrado da cidade, as ruas brancas sobre fundo bege, os jardins em matizes de verde e o Danúbio azul. À margem leste, Pest, a oeste, Buda, onde o Hotel Plaza estava assinalado com uma seta vermelha. Não havia o nome das ruas, [...] pretendia passear os olhos com calma naquele urbanismo. E ao longo do dia, esquadrinhei ruas e becos de Buda, andei com desenvoltura por cima de sua muralha, entrei pelas paredes do castelo medieval. Não me aborrecia caminhar assim num mapa, talvez porque sempre tive a vaga sensação de ser eu também o mapa de uma pessoa. (BUARQUE, 2007, p. 55-56).

O segundo passeio de José Costa em meio às ruas da capital húngara acontece sobre a cartografia daquela cidade desenhada em um folheto. Percebemos sua destreza nesta segunda travessia pela cidade, posto que sua primeira tentativa, logo após chegar ao Hotel Plaza, fora um tanto quanto frustrada ao encontrar um casal desconhecido, que o abordara numa rua próxima ao hotel e o seguira até seu quarto. Ao estudar o mapa da cidade e ficar livre daqueles sujeitos de comportamento estranho, o *ghost writer* identifica-se com aquele passeio singular, uma vez que acredita ser ele também um tipo de mapa: o de uma pessoa.

O viajante veneziano também tem facilidade com a leitura das cidades nos mapas. Em um dos seus vários diálogos com Kublai Khan, Marco Polo é testado pelo imperador mongol para ter certeza do seu conhecimento a respeito dos lugares por ele visitados:

[...] Ele folheia os mapas sob o olhar de Marco Polo para colocar à prova o seu conhecimento. O viajante reconhece Constantinopla na cidade de três margens [...]; recorda que Jerusalém está situada sobre suas colinas de altura díspar e colocadas face a face; não hesita ao apontar Samarcanda e seus jardins. [...]
- Parece que você conhece melhor as cidades por meio do atlas do que visitando-as pessoalmente – disse o imperador a Marco, fechando o livro de repente. (CALVINO, 2006, p. 124-125, grifos do autor).

Sendo assim, cada personagem tenta compreender um pouco mais sobre os seus lugares de interesse com o auxílio de mapas. De acordo com Rama, a linguagem do complexo universo citadino é composta por redes físicas e simbólicas que tentam ser desvendadas e decodificadas pelo olhar perspicaz de seus visitantes, neste caso, os nossos dois viajantes, a fim de compreenderem a alteridade.

O estranhamento é um dos sentimentos comuns ao visitarmos uma cidade até então desconhecida. Tudo parece tão estranho aos olhos das personagens que a sensação de total desorientação chega a atormentar os viajantes:

Tinha cortado o som pouco depois de ligar o aparelho, pois escutar uma *língua tão estranha* já começava a me perturbar. [...] pensei que ao despertar, me surpreenderia falando uma *língua estranha*. Imaginei que no dia seguinte sairia pela *cidade estranha* falando uma língua que todos entenderiam, menos eu. (BUARQUE, 2007, p. 56, grifos nossos).

O mesmo sentimento parece repetir-se nas inúmeras viagens de Marco Polo, entretanto, este consegue retirar um aprendizado daquela experiência singular: “*Ao chegar a uma nova cidade, o viajante reencontra um passado que não lembrava existir: a surpresa daquilo que você deixou de ser ou deixou de possuir revela-se nos lugares estranhos, não nos conhecidos*”

(CALVINO, 2006, p. 28, grifos do autor). Os estudos de Kevin Lynch vão ao encontro desta procura do ser humano por um local conhecido: “a necessidade de reconhecer e padronizar nosso ambiente é tão crucial e tem raízes tão profundamente arraigadas no passado, que essa imagem é de enorme importância prática e emocional para o indivíduo” (LYNCH, 1997, p. 04). Para Lynch, o ser humano precisa de referenciais e imagens claras com o propósito de organizar o espaço ao seu redor, provocando um sentimento de segurança emocional ao indivíduo.

A marcação temporal, em ambos os romances, é marcada pela passagem das estações do ano: “Com o passar das estações e das missões diplomáticas, Marco adestrou-se na língua tártara e em muitos idiomas de nações e dialetos de tribos” (CALVINO, 2006, p. 26). Em *Budapeste*, reconhecemos o tempo do romance através de descrições do narrador sobre a estação em que se passa um dado acontecimento: “Eu tinha tomado vinho, barbitúricos, o avião se atrasara em Frankfurt, houve escala em São Paulo, malas se extraviaram, fuso horário, jet lag, fiz uma ducha, [...] meninas de patins, sol de outono, parei o carro em Ipanema” (BUARQUE, 2007, p. 14). Mais adiante, há outra percepção da passagem do tempo neste romance, sabe-se apenas que agora é verão: “Girei a chave, na sala havia uma árvore de Natal, a Vanda estava no quarto, do corredor ouvi sua voz: no verão as mulheres ficam mais atrevidas, têm necessidade de mostrar o corpo...” (BUARQUE, 2007, p. 75).

Uma das cidades invisíveis descritas por Marco Polo pode ser uma das inúmeras metáforas para a Budapeste de José Costa veladas no romance de Calvino. Esta cidade é Fílide:

Ao chegar a Fílide, tem-se o prazer de observar quantas pontes diferentes entre si atravessam os canais [...] Em todos os pontos, a cidade oferece surpresas para os olhos: um cesto de alcaparras que surge na muralha da fortaleza, as estátuas de três rainhas [...], uma cúpula em forma de cebola [...]

Sucede, no entanto, de permanecer em Fílide e passar ali o resto dos dias. A cidade logo se desbota, apagam-se os florões, as estátuas sobre as mísulas, as cúpulas. (CALVINO, 2006, p. 85).

O efeito de ‘desbotamento’ da cidade trazido pela permanência do indivíduo naquele local apresenta-se em ambos os romances. A percepção primeira de José Costa sobre Budapeste parece ser totalmente diferente daquela que se apresenta diante de seus olhos quando este passa um tempo maior de sua vida naquela cidade: “E a lourinha me conduziu à varanda, de onde se avistava Budapeste de ponta a ponta. Nascia um dia nebuloso e a cidade era cinzenta; engraçado que eu imaginava Budapeste amarela, mas era toda cinzenta, os edifícios, os parques, até o Danúbio [...]” (BUARQUE, 2007, p. 51). A semelhança entre Fílide e Budapeste está na

perspectiva empregada por cada viajante. O *ghost writer* sobrevoa, numa outra ocasião, a capital húngara e a vê amarela, com uma língua exótica, misteriosa, pois está apenas de passagem por ali, não permanece naquele lugar e não tem tempo de perceber sua cor verdadeira: cinza. Em Fílide, acontece o mesmo: se estivermos apenas de passagem, a cidade é bela e atraente, dá mostras de seu fascínio a qualquer observador que por ela atravessar. Entretanto, se decidirmos ficar em Fílide para sempre, notaremos, de imediato, seu apagamento, bem como de seus símbolos, antes vivos e radiantes, mostrados dessa maneira somente a um olhar passageiro.

N'As *idades invisíveis*, há uma reflexão de Marco Polo acerca da estreita afinidade existente entre a memória e as cidades: “A memória é redundante: repete os símbolos para que a cidade comece a existir” (CALVINO, 2006, p. 23). Notamos, assim, que a existência da cidade mantém um forte elo com a memória, uma vez que é através do exercício constante de repetição dos seus símbolos que ela passa a existir. Veneza e o Rio de Janeiro são constantes na memória dos nossos viajantes. Conforme os estudos de Walter Benjamin,

para o autóctone obter a imagem de sua cidade, são necessárias motivações diferentes, mais profundas. Motivações de quem, em vez de viajar para longe, viaja para o passado. Sempre o retrato urbano do autóctone terá afinidade com o livro de memórias, não é à toa que o escritor passou sua infância neste lugar. (BENJAMIN apud BOLLE, 2002, p. 316).

Rememorar o passado e, sobretudo, a sua cidade de origem quando ausente de sua pátria é um recurso utilizado por Marco Polo e por José Costa em suas narrativas e viagens. As imagens e singularidades de sua cidade natal – o Rio de Janeiro – começam a povoar o pensamento do escritor anônimo José Costa no exato instante em que este lembra-se da esposa brasileira: “Deitei-me com Kriska, e para melhor abraçá-la me lembrei de Vanda” (BUARQUE, 2007, p. 68). A sequência da narração mostra que o *ghost writer* relembra detalhes de sua cidade que seriam, segundo ele, desacreditados pela namorada húngara: “Uma cidade chamada Rio de Janeiro, seus túneis, viadutos, barracos de papelão, as caras de seus habitantes, a língua ali falada, os urubus e as asas-delta, as cores dos vestidos e a maresia [...] pensar no Pão de Açúcar, digamos, ou num menino careca fumando maconha, [...]”(BUARQUE, 2007, p. 68). O afastamento de suas raízes provoca uma trajetória de reminiscências acerca da sua cidade, dos detalhes que a fazem única ou apenas diferente daquela em que está no instante em que se encontra, neste caso, Budapeste.

Por sua vez, o viajante veneziano, no entendimento do Grande Khan, realizava “uma viagem através da memória” (CALVINO, 2006, p. 93), além de recordar e relembrar Veneza em cada uma das cidades que descreve ao imperador:

E Polo:

- Todas as vezes que descrevo uma cidade digo algo a respeito de Veneza. [...]
- Para distinguir as qualidades das outras cidades, devo partir de uma primeira que permanece implícita. No meu caso, trata-se de Veneza.
- Então você deveria começar a narração de suas viagens do ponto de partida, descrevendo Veneza inteira, ponto por ponto, sem omitir nenhuma das recordações que você tem dela. [...]
- As margens da memória, uma vez fixadas com palavras, cancelam-se – disse Polo. Pode ser que eu tenha medo de repentinamente perder Veneza, se falar a respeito dela. Ou pode ser que, falando de outras cidades, já a tenha perdido pouco a pouco. (CALVINO, 2006, p. 82).

Marco Polo afirma estar um pedacinho de Veneza em todas as outras cidades descritas ao Khan. A lembrança de Veneza parece estar viva na memória deste viajante que retorna ao passado e busca características da sua cidade para, enfim, compor o relato da nova cidade que perante seus olhos se apresenta.

Realizar uma leitura intertextual entre estas duas obras fascinantes faz com que tal exercício torne-se mais e mais instigante e acaba por levar o leitor a inúmeras outras interpretações de cada romance em particular, passando a compreender, ainda mais, cada um deles por meio da análise do outro. Enumerar apenas alguns pontos do intertexto entre eles, permite percorrer, ao lado de cada viajante, sua viagem singular, olhando atentamente todas as maravilhas e particularidades das cidades visitadas, ao mesmo tempo em que encontramos, nessas travessias, “a resposta que dá às nossas perguntas” (CALVINO, 2006, p. 44).

Abstract: The main purpose of this work is to present an intertextual reading between the text-theory *As cidades invisíveis*, by Ítalo Calvino and the novel *Budapeste*, by Chico Buarque. The different dialogues found between these two texts and the similarities between their main characters – the traveler Marco Polo and the ghost writer José Costa – point to one of the several possible readings of these books, in which the problematic of the city takes place. Understanding how each text will address the city itself, as well as compare the journey that makes possible each meeting with different experiences in the city are some of the challenges of this research. For this reason, we turned to studies of Kevin Lynch, Walter Benjamin, Sandra J. Pesavento, Sérgio Cardoso, among others.

Keywords: Intertextuality. City. Look. Travel.

Referências

BENJAMIN, Walter. A Paris do Segundo Império em Baudelaire. In: _____. *Walter Benjamin*. São Paulo: Ática, 1985. p. 44-122.

_____. Paris, capital do século XIX. In: _____. *Walter Benjamin*. São Paulo: Ática, 1985. p. 30-43.

BOLLE, Willi. *Fisiognomia da metrópole moderna*. São Paulo: EDUSP, 2000.

BUARQUE, Chico. *Budapeste*. São paulo: Companhia das Letras, 2007.

CALVINO, Ítalo. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

CARDOSO, Sérgio. O olhar viajante (do etnólogo). In: NOVAES, Adauto (Org.). *O olhar*. São Paulo: Cia. das Letras, 1988. p. 347-360.

DELLE DONNE, Marcella. *Teorias sobre a cidade*. Lisboa: Edições 70, 1990.

LYNCH, Kevin. *A imagem da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *O imaginário da cidade: visões literárias do urbano – Paris, Rio de Janeiro, Porto Alegre*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 2002.

RAMA, Angel. *A cidade das letras*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

Leite derramado, sob o ângulo da Poética do espaço

Simone Maria dos Santos Cunha*

Juracy Ignez Assmann Saraiva**

Daniel Conte***

Resumo: Em *A poética do espaço*, Gastón Bachelard enfatiza a importância da espacialidade ao explicar que a memória não registra a duração concreta e que, por isso, ela precisa localizar os acontecimentos guardados nos salões da memória por meio do vínculo com os espaços que marcaram as lembranças do indivíduo. Portanto, ele define como função do espaço reter o tempo comprimido, uma vez que o inconsciente permanece nos locais. O autor utiliza o termo topoanálise para definir o estudo psicológico sistemático dos locais de nossa vida íntima e inicia sua análise pela casa, o primeiro universo do ser humano, o canto mais íntimo de cada ser. A proposta deste artigo é analisar *Leite derramado*, de Chico Buarque, a partir das considerações de Bachelard sobre a espacialidade, uma vez que o romance desenvolve-se sob a conjugação de dois planos espaciais: o espaço real, que é demarcado pelo hospital, e o espaço da memória, cujos salões são continuamente revisitados pelo personagem Eulálio Assumpção, que busca recolher com um conta-gotas o leite derramado ou um passado que não volta mais. Esses planos espaciais correspondem a outros dois planos: o físico e o psicológico, que se entrecruzam na realidade da sobrevivência no hospital e nas lembranças de sua vida. Nessas lembranças, a família Assumpção percorre um itinerário no qual são descritos diversos espaços do Rio de Janeiro, os quais desvelam sua degradação moral e material.

Palavras-chave: Espacialidade. Leite derramado. A poética do espaço. Rio de Janeiro. Chico Buarque.

Como manifestação cultural, a arte proporciona ao ser humano o encontro consigo e com o outro por meio da catarse. Ao perceber os problemas que assolam a humanidade representados simbolicamente, o homem tem a oportunidade de experienciá-los, mantendo a distância estética que a obra de arte possibilita.

Dentre as Artes, a Literatura tem uma função humanizadora e, portanto, deveria, segundo Antônio Cândido, figurar entre os direitos humanos, porque, tanto no plano da produção quanto no da fruição, se baseia “numa espécie de necessidade universal de ficção e de fantasia que decerto é coextensiva ao homem”, pois está tão presente em sua vida quanto estão as exigências elementares da alimentação e do sono. (2002, p. 80). Essa interação que o texto literário proporciona está intimamente relacionada ao trabalho artesanal do escritor. Ele tece os elementos composicionais da narrativa de tal forma, que o entrelaçamento dos fios contribui para a eficaz recepção do leitor como agente interativo do processo de leitura. Nesse jogo de espelhos, no qual

* Aluna do Curso de Mestrado em Processos e Manifestações Culturais da Universidade Feevale. Graduada em Letras pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos – Unisinos.

** Pós-Doutora em Teoria Literária pela Universidade Estadual de Campinas. Coordenadora do Comitê Interdisciplinar da FAPERGS. Professora, pesquisadora da Universidade Feevale.

*** Doutor em Literatura Brasileira, Portuguesa e Luso-africana pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Professor, pesquisador da Universidade Feevale.

ficção e realidade se desvelam, o tratamento dado à espacialidade tem um valor fundamental. E, embora existam outros referenciais teóricos sobre o estudo do espaço nas narrativas ficcionais, neste ensaio será analisada a inscrição de alguns aspectos elencados em *A poética do espaço* por Gaston de Bachelard¹ no romance *Leite derramado*, escrito por Chico Buarque.

Em seu livro, Bachelard (1996, p. 28) define “topoanálise” como “o estudo psicológico sistemático dos locais de nossa vida íntima”. Ele afirma que no “teatro do passado que é a memória, o cenário mantém os personagens em seu papel dominante”, assim, a função do espaço é reter o “tempo comprimido”.

O autor explica ainda que “o inconsciente permanece nos locais” (BACHELARD, 1996, p. 28-29), por isso, “o espaço é tudo”, uma vez que “a memória não registra a duração concreta”, pois não é possível reviver “as durações abolidas. Só podemos pensá-las, pensá-las na linha de um espaço abstrato privado de qualquer espessura”. Assim, segundo o autor, “as lembranças são imóveis” e o espaço permite que encontremos os “belos fósseis de duração concretizados por longas permanências.” Portanto, para Bachelard:

Mais profunda que a biografia, a hermenêutica deve determinar os centros de destino, desembaraçando a história de seu tecido temporal conjuntivo que não atua sobre o nosso destino. Mais urgente que a determinação das datas é, para o conhecimento da intimidade, a localização nos espaços da nossa intimidade. (BACHELARD, 1996, p. 28-29).

Logo, se o ser humano deseja reconstruir a história de um indivíduo, de um grupo ou de uma sociedade ou compreender uma narrativa em sua profundidade, deve vasculhar os espaços que retêm as lembranças, pois eles serão como o fio de Ariadne, que permitiu a Teseu desvendar o enigma do labirinto. Em seus devaneios, ao percorrer os espaços vividos, o homem reconstrói toda uma vida, como o faz Eulálio Assumpção, protagonista de *Leite derramado*. Os deslocamentos do personagem pelos salões da memória conjugam simultaneamente presente, passado e futuro e comprovam a afirmação de Bachelard sobre a função do espaço, que é a de reter o tempo comprimido.

Outra afirmação de Bachelard que se revela no discurso do próprio personagem de *Leite derramado* é o fato de a memória não registrar a duração concreta:

¹ Os espaços são examinados por Bachelard em *A poética do espaço*, numa perspectiva denominada topofilia, definida pelo autor como o valor humano dos espaços (BACHELARD, 1996, p. 19).

A memória é deveras um pandemônio, mas está tudo lá dentro, depois de fuçar um pouco o dono é capaz de encontrar todas as coisas. Não pode é alguém de fora se intrometer, como a empregada que remove a papelada para espanar o escritório. Ou como a filha que pretende dispor a minha memória na ordem dela, cronológica, alfabética, ou por assunto. (BUARQUE, 2009, p. 41).

Bachelard (1996, p. 30-31) explica também o devaneio do “homem que anda”, ou o chamado “devaneio do caminho”, dizendo que seriam encontrados “mil intermediários entre a realidade e os símbolos” se fossem dadas às coisas todos os movimentos por elas sugeridos”. Para enfatizar seu argumento, ele cita a afirmação de George Sand², que sonhando à beira de um caminho de areia amarela, vê a vida escoar. Escreve ela: “Que pode haver de mais belo que um caminho? É o símbolo e a imagem da vida ativa e variada” (BACHELARD, 1996, p. 30-31). Bachelard complementa, afirmando que “o espaço convida à ação, e, antes da ação a imaginação trabalha” (1996, p. 31).

Em *Leite derramado*, Eulálio, no tempo presente, está preso a uma cama de hospital, mas transita pelos caminhos que cruzou durante sua vida no passado e projeta o sonho de reencontrar a felicidade perdida. Como George Sand, ele também vê a vida escoar em meio aos seus devaneios. Ao mesmo tempo em que relembra o passado e sonha casar com a enfermeira e voltar a habitar a fazenda “de sua feliz infância, lá na raiz da serra” (BUARQUE, p. 5), ele também vivencia sua realidade de moribundo no hospital, cada vez que é acordado para tomar remédios e injeções ou levado pelos corredores para fazer exames, como na passagem abaixo descrita:

Mas hoje a moça não está para conversas, voltou amuada, vai me aplicar a injeção. O sonífero não tem mais efeito imediato, e já sei que o caminho do sono é como um corredor cheio de pensamentos. Ouço ruídos de gente, de vísceras, um sujeito entubado emite sons rascantes, talvez queira me dizer alguma coisa. O médico plantonista vai entrar apressado, tomar meu pulso, talvez me diga alguma coisa. Um padre chegará para a visita aos enfermos, falará baixinho palavras em latim, mas não deve ser comigo. Sirene na rua, telefone, passos, há sempre uma expectativa que me impede de cair no sono. É a mão que me sustém pelos raros cabelos. Até eu topar na porta de um pensamento oco, que me trará para as profundezas, onde costumo sonhar em preto-e-branco. (BUARQUE, 2009, p. 8).

² SAND (Amandine Lucie Aurore Dupin, baronesa Dudevant), romancista francesa (Paris, França, 1804 - Nohant, França, 1876). Seus livros foram muito populares no séc. XIX e atribui-se a ela o mérito de ter sido a primeira mulher a viver de sua produção literária. Começou a escrever artigos para o jornal *Le Figaro*, com a colaboração de seu amante Jules Sandeau. Usavam, então, o pseudônimo de Jules Sand – inspirado no nome de Sandeau. Em 1831, lançaram o livro *Rose et Blanche*. Passou a usar o pseudônimo de George Sand em 1832, quando escreveu, sozinha, o romance *Indiana*, que fez grande sucesso. Disponível em: <<http://www.miniweb.com.br/Literatura/Artigos/sand.html>>. Acesso em: 29 mar. 2011.

O romance desenvolve-se, pois, sob a junção de dois planos espaciais: o espaço real, que é demarcado pelo hospital, e o espaço da memória, cujos salões são continuamente revisitados pelo personagem que busca recolher com um conta-gotas o leite derramado ou um passado que não volta mais. Esses planos espaciais correspondem a outros dois planos: o físico e o psicológico, que se entrecruzam na realidade da sobrevida no hospital e nas lembranças do passado. Nessas, a família Assumpção percorre um itinerário no qual são recuperados espaços do Rio de Janeiro, mais especificamente casas, que desvelam sua degradação moral e material.

Os espaços podem representar forças adversas ou positivas (BACHELARD, 1996, p. 19), pois para a imaginação todo espaço é o vivido. “E vivido não em sua positividade, mas com todas as parcialidades da imaginação. [...] Concentra o ser no interior dos limites que o protegem” (BACHELARD, 1996, p. 19).

Eulálio recupera os espaços que marcaram a sua vida e retoma continuamente como ideal de futuro a casa na qual foi feliz, que lhe propicia o encontro íntimo do ser. Os limites dela o protegem porque denotam a posição social elevada que a família possuía na época e o aconchego das terras do avô. Além disso, Eulálio busca em seus devaneios com a enfermeira, o amor e o cuidado que gostaria de ter:

[...] moraremos na fazenda da raiz da serra. Vamos nos casar na capela que foi consagrada pelo cardeal arcebispo do Rio de Janeiro em mil oitocentos e lá vai fumaça. Na fazenda você tratará de mim e de mais ninguém, de maneira que ficarei completamente bom. E plantaremos árvores e escreveremos livros, e se Deus quiser ainda criaremos filhos nas terras de meu avô. (BUARQUE, 2009, p. 6).

Esse espaço é revivido no devaneio e contrasta com a triste realidade da miséria e o abandono da vida real, na qual Eulálio é um simples moribundo, atirado num leito de hospital:

É o tal negócio, me arrancam da cama, me passam para a maca, ninguém quer saber dos meus incômodos. Nem bem acordei, não me escovaram os dentes, estou com a cara amassada e a barba por fazer, e com este péssimo aspecto me fazem desfilar sob a luz fria do corredor que é um verdadeiro purgatório, com um monte de gente estropiada pelo chão, fora os vagabundos que vêm ali a fim de ver desgraça. Por isso puxo o lençol e cubro meu outrora belo rosto, que logo tornam a expor para não parecer que estou morto, porque causa má impressão, ou é vexatório para maqueiro transportar defunto. Depois tem o elevador, onde todos olham sem cerimônia para a minha cara, em vez de olhar o chão, o teto, o mostrador de andares, porque também não custa nada olhar para um traste. (BUARQUE, 2009, p.23)

Assim, “a imagem de casa se torna a topografia do nosso ser íntimo” (BACHELARD, 1996, p. 23), pois como já foi referido, em seus devaneios, Eulálio concentra as lembranças em torno das casas nas quais viveu, como centros difusores de lembranças e demarcatórios das

diversas fases de sua vida. Logo, essas casas citadas por Eulálio não se constituem em meras descrições subjetivas ou objetivas nas quais o personagem lembra o passado, mas encerram uma rede de significados ligados à “função original do habitar” (BACHELARD, 1996, p. 24). Para o autor é importante ainda, dizer de que forma aconteceu o enraizamento do ser num “canto do mundo” (BACHELARD, 1996, p. 24), tendo em vista que a casa representa para cada ser humano o canto particular do mundo, o primeiro universo.

Dessa forma, Eulálio, ao transitar pelos seus devaneios e pelas moradas do passado, revive momentos que marcaram sua vida e, protegido pelos limites de sua imaginação, percorre espaços louvados: a fazenda da feliz infância, o casarão de Botafogo e o chalé de Copacabana, os seus cantos de enraizamento no mundo. São esses ambientes vividos que, de acordo com a fenomenologia, revelam “concretamente os valores do espaço habitado, o não-eu que protege o eu” (BACHELARD, 1996, p. 24). Assim, Eulálio, representa o ser que encontra abrigo e “sensibiliza os limites do seu abrigo. Vive a casa em sua realidade e em sua virtualidade, através do pensamento e dos sonhos” (BACHELARD, 1996, p. 24). Ele revive as emoções do passado e sonha com um futuro melhor por meio dos espaços evocados.

Conforme o autor são essas

luzes fugidias de devaneio que iluminam a síntese do imemorial com a lembrança. Nessa região longínqua, memória e imaginação não se deixam dissociar. Ambas trabalham para o seu aprofundamento mútuo. Ambas constituem, na ordem dos valores, uma união da lembrança com a imagem. Assim, a casa não vive somente no dia-a-dia, no curso de uma história, na narrativa de nossa história. Pelos sonhos, as diversas moradas de nossa vida se interpenetram e guardam os tesouros dos dias antigos. Quando, na nova casa, retornam as lembranças das antigas moradas, transportamo-nos ao país da Infância Imóvel, imóvel como o Imemorial. Vivemos fixações, fixações de felicidades. Reconfortamo-nos ao reviver lembranças de proteção. (BACHELARD, p. 25).

A trajetória de decadência da família inicia com a remissão de Eulálio ao primeiro espaço que marcou a sua vida, a fazenda da feliz infância, na raiz da serra, de propriedade de seu avô. Esse foi um figurão do Império, grão-maçom e abolicionista radical, possuía cacauais na Bahia e cafezais em São Paulo. Ele fez fortuna, morreu no exílio e foi enterrado no cemitério da fazenda. Nessa fazenda, havia uma capela consagrada pelo cardeal arcebispo do Rio de Janeiro no século XVIII, o cemitério particular da família, duzentos alqueires de lavouras e pastos, um ribeirão de água potável e vários objetos que traduziam a riqueza da família: rendados, cristais, baixela, jóias e o próprio nome da família.

O segundo espaço louvado é o casarão de Botafogo, construído pelo pai, Eulálio Ribas d' Assumpção, diplomata e senador, que pertencia à tradicional família Montenegro e lia o Jornal *O Paiz*, assassinado, na opinião da esposa, por motivos políticos, mas que, segundo as más línguas havia sido morto por namorar uma mulher casada. A família Montenegro era mais abastada que a dos Assumpção, pois só em pastagens eram donos de metade do estado de Minas Gerais. Entretanto, o nome do pai de Eulálio havia denominado uma praça, que os liberais rebatizaram com o nome de um caudilho gaúcho, depois um túnel, que os militares rebatizaram com o nome de um tenente, bem como uma rua sem saída, e o nome do avô de Eulálio denominou uma travessa.

No casarão, as telhas de ardósia eram importadas da França, os quartos eram enormes, os banheiros eram de mármore com bidês e havia vários salões com espelhos venezianos e estátuas, móveis de mogno, uma Frigidaire que o pai mandara vir dos Estados Unidos, um piano Pleyel da mãe, bem como um jardim com palmeiras, abacateiros e amendoeiras. Nessa casa, os assuntos de família eram tratados em francês e a mãe só falava por metáforas. Sobre a cômoda da mãe havia retratos do avô, a caminhar em Londres.

O terceiro espaço louvado é o chalé de Copacabana, que a mãe de Eulálio reformou e deu como presente de casamento a ele, juntamente com uma mesada de quatro contos de réis, para que o filho não fosse trabalhar como assessor do sogro, que era deputado de um partido adversário ao pai de Eulálio. Era nesse chalé que Matilde, a esposa de Eulálio, voltava afogueada das tardes no areal. Ele a vira pela primeira vez na igreja da Candelária, na missa do funeral do pai, cantando com outras congregadas marianas. Ela tinha a pele quase castanha, cabelos cacheados e era filha adotiva de um deputado. Matilde foi a paixão da vida de Eulálio.

Eulálio herdou as três propriedades descritas acima, entretanto, ele não conseguiu gerenciar seu emprego nem manter seu casamento e acabou sofrendo muito com o sumiço da esposa Matilde, que o deixou com a filha pequena para criar. Quando a filha Maria Eulália cresceu, casou-se com um homem que aparentava ser rico, mas que acabou deixando-a cheia de dívidas que acabaram sendo pagas por Eulálio. Então, ele passou a morar com a filha e com o neto num apartamento de Copacabana.

Algum tempo depois, devido aos relacionamentos conflituosos de Maria Eulália, esse apartamento também foi trocado por outros dois menores, um para a filha e outro para Eulálio, ambos de frente para o Maracanã e localizados na Tijuca. O apartamento da Tijuca se constitui no

quinto espaço habitado por Eulálio, e, mais tarde, também por Maria Eulália e pelo neto, que haviam perdido o seu apartamento e não tinham mais onde morar.

Tempos depois, Maria Eulália torrou tudo: o casarão, o chalé, os imóveis todos, inclusive o jazigo da família e fez a doação do apartamento para o bisneto, que o utilizou para pagar um empréstimo. Assim, Eulálio e Maria foram morar de favor numa casa de um só cômodo pegada a uma igreja nos arredores da cidade, cedida pelo pastor, onde antigamente era a fazenda da raiz da serra. Apesar dos dissabores, Eulálio confortou-se ao saber que estava morando numa casinha que ficava acima do cemitério onde o seu avô repousava. Morou ali até sofrer uma queda e ir parar no hospital, onde começou a reviver seu itinerário nos salões da memória. E, em seus devaneios, mesclada com a degradação espacial é revelada também a degradação social dos familiares, que, ao final da vida de Eulálio, já possuem tão pouca importância que o próprio Eulálio confunde netos com bisnetos e tataranetos.

Com efeito, em *Leite derramado*, as lembranças das casas que marcaram a vida de Eulálio permitem não só desvendar a intimidade de um ser, como também a degradação de sua família, que vai habitando diversas moradas cujos espaços denotam a perda de uma posição social e de um *status* que era herança de antigas gerações. Durante os devaneios de Eulálio, o espaço é o principal elemento da narração, mostrando que o tempo realmente só pode ser lembrado a partir dos espaços vividos de que fala Bachelard. Além disso, os deslocamentos espaciais de Eulálio denotam a degradação da família Assumpção de forma circular, visto que o personagem iniciou sua vida na fazenda da feliz infância, na raiz da serra e a terminou no mesmo local, porém numa casa de um só cômodo sobre o cemitério da família, apesar de ele ter vivido seus últimos dias no hospital público. Esses deslocamentos denotam também a importância da casa como referência para o ser e comprovam que “a casa é uma das maiores (forças) de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem”. Por meio do devaneio, que transita tanto pelo passado quanto pelo presente e pelo futuro, as casas assumem dinamismos diferentes (1996, p. 26). Sobre a importância da casa, Bachelard afirma:

Sem ela, o homem seria um ser disperso. Ela mantém o homem através das tempestades do céu e das tempestades da vida. É corpo e é alma. É o primeiro mundo do ser humano. Antes de ser “jogado no mundo”, como o professam as metafísicas apressadas, o homem é colocado no berço da casa (BACHELARD, 1996, p. 26).

Em *Leite derramado*, as casas pelos quais Eulálio transita em seus devaneios, são os refúgios de suas lembranças. Elas encerram o mito da casa natal, a “casa de lembrança-sonho,

perdida na sombra de um além do passado verdadeiro”, “na unidade da imagem com a lembrança” (BACHELARD, 1996, p. 34), que grava no ser “a hierarquia das diversas funções de habitar”. Cada uma das casas lembradas retoma uma das fases da vida de Eulálio e todas elas reunidas lhe conferem a proteção desejada, pois, conforme Bachelard,

É no plano do devaneio e não no plano dos fatos, que a infância permanece em nós viva e politicamente útil. Por essa infância permanente, preservamos a poesia do passado. Habitar oniricamente a casa natal é mais que habitá-la pela lembrança; é viver na casa desaparecida tal como ali sonhamos um dia [...] Assim, para além de todos os valores positivos de proteção, na casa natal se estabelecem valores de sonho, últimos valores que permanecem quando a casa não mais existe (BACHELARD, 1996, p. 35).

Em *Leite derramado*, embora as casas oníricas não existam mais, ainda vivem nos devaneios de Eulálio e cada uma delas guarda lembranças que conjugam valores de sonhos. A casa primordial e definitiva é a da fazenda da raiz da Serra, na qual o protagonista inicia e finaliza sua trajetória espacial terrestre, para qual volta continuamente em seus devaneios e em cujo local repousa um passado de glórias e de riqueza. Entretanto, duas outras casas já citadas anteriormente como espaços louvados também conjugam valores de sonho. O casarão de Copacabana relembra as cenas da infância e os finos móveis e objetos que lá se encontram representam como que uma extensão da mãe de Eulálio. Já o chalé de Copacabana, conjuga o valor do amor que não conseguiu realizar-se em sua plenitude, exala Matilde, e talvez por isso, Eulálio quisesse guardar para sempre os vestidos de Matilde que lá ficaram, como parte de uma história inacabada. As casas de Eulálio representam um valor vivo, que faz pulsar suas sensações e Bachelard (1996, p. 73) conclui que: “se a casa é um valor vivo, é preciso que ela integre uma irrealidade. É preciso que todos os valores tremam. Um valor que não treme é um valor morto”.

O autor, em *A poética do espaço*, mostra a diferença entre os olhares da psicanálise e da fenomenologia, tomando como exemplo o sonho, no qual a psicanálise deu pouca atenção às misturas do sonho com a lembrança e explica que a fenomenologia do devaneio é “sensível às diferenciações de símbolo”. Assim, “o devaneio poético, criador de símbolos, dá á nossa intimidade uma atividade polissimbólica. E as lembranças se depuram. No devaneio, a casa onírica atinge uma sensibilidade extrema” (BACHELARD, 1996, p. 43-44), como no caso de *Leite derramado*, em que Eulálio denomina a casa da fazenda da raiz da serra como a casa de sua feliz infância e a projetada como ideal de futuro, ao imaginar casar-se com a enfermeira:

Quando eu sair daqui, vamos nos casar na fazenda da minha feliz infância, lá na raiz da serra. Você vai usar o vestido e o véu da minha mãe, e não falo assim por estar

sentimental, não é por causa da morfina. Você vai dispor dos rendados, dos cristais, da baixela e do nome da minha família. (BUARQUE, 2009, p. 5).

Bachelard explica também que “na convivência com a espacialidade poética que vai da intimidade profunda à extensão indefinida, reunidas numa mesma expansão” (Bachelard, 1996, p.206), sente-se a brotação de uma grandeza e cita Rilke: “Por todos os seres se desdobra o espaço único, espaço íntimo no mundo...” (BACHELARD, 1996, p. 206).

Para Bachelard (1996, p. 206),

O espaço surge então para o poeta como o sujeito do verbo desdobrar-se, do verbo crescer. Quando um espaço é um valor – e haverá maior valor que a intimidade? – ele cresce. O espaço valorizado é um verbo; em nós, a grandeza nunca é um “objeto”. Dar seu espaço poético a um objeto é dar-lhe mais espaço do que aquele que ele tem objetivamente, ou melhor dizendo, é seguir a expansão de seu espaço íntimo. (BACHELARD, 1996, p. 206-207).

Ele atribui à imensidão do espaço o fato dos dois espaços – o da intimidade e o do mundo tornarem-se consoantes, pois “quando a grande solidão do homem se aprofunda, as duas imensidões se tocam, se confundem” (BACHELARD, 1996, p. 207) e explica que numa carta, “Rilke se inclina, com toda a sua alma, para “essa solidão ilimitada, que faz de cada dia uma vida, essa comunhão com o universo, o espaço numa palavra, o espaço invisível que entretanto, o homem pode habitar e que o cerca de inúmeras presenças” (BACHELARD, 1996, p. 207).

No caso do personagem Eulálio só restaram os valores de sonhos, pois tanto os espaços amados quanto a sua própria vida se esvaíram. Segundo o autor, “são esses valores de sonho que se comunicam poeticamente de alma para alma” (BACHELARD, 1996, p. 36). Assim, cada leitor que percorre seus salões da memória como o fez Eulálio, encontra valores que tremem no seu canto do mundo, na casa natal que guarda as lembranças passadas e que servem de trampolim para a concretização dos sonhos futuros.

O ser humano encontra-se consigo mesmo por meio da leitura dessa narrativa ficcional e revive sua trajetória ao deparar-se com o leite derramado por Eulálio. Esse leite que se entranha nas fissuras da mente de cada leitor permite a comparação do sonho com o devaneio e destes, com a realidade. Isso faz com que a literatura atinja o seu objetivo formador e possibilite que cada ser resolva seus conflitos por meio da evocação de seus próprios espaços de sonho, os seus espaços amados.

Abstract: In *A poética do espaço*, Gastón Bachelard emphasizes the spatiality importance when explains that the memory doesn't register the concrete duration and that, because of this, it needs to locate the happenings through the entail with the spaces. Therefore, the author defines as function of the space to retain the compressed time, since the unconscious remains in the places. The author uses the term topoanalysis to define the systematic psychological study of the places of the inmost life and he begins his analysis by the house, the first universe of the human being. This article propose is to analyze *Leite derramado*, by Chico Buarque, from Bachelard considerations about the spatiality, as the novel is developed under the conjugation of two spatial planes: the real space, that is demarcated by the hospital, and the memory space, whose halls are continually revisited by the personage called Eulálio Assumpção, who seeks to collect with a dropper the spilled milk or a past that doesn't return anymore. These spatial planes correspond to other two planes: the physical and the psychological, which are interlaced in the survival reality of the hospital and in his life's memories. In these memories, the Assumpção family traverses a route in which are described several spaces from Rio de Janeiro, that reveal his moral and material degradation.

Keywords: Spatiality. Leite derramado. A poética do espaço. Rio de Janeiro. Chico Buarque.

Referências

BACHELARD, Gastón de. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

BUARQUE, Chico. *Leite derramado*. Rio de Janeiro: Companhia da Letras, 2009.

CANDIDO, Antonio. A literatura e a formação do homem. In: *Textos de intervenção*. Seleção, apresentações e notas de Vinícius Dantas. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2002.

_____. O direito à literatura. In: *Vários escritos*. Rio de Janeiro: Duas Cidades/Ouro sobre Azul, 2004.

REPRESENTAÇÃO DO CAMPO E DO REGIONAL NA LITERATURA

Autobiografia: Os registros de Mons. Vitor Battistella nos Livros Tombo da Paróquia Santo Antônio de Barril

Breno A. Sponchiado*

Resumo: Mons. Vitor Battistella (1905-1973), ao par de suas facetas de sacerdote pioneiro, líder político e empreendedorismo, apresenta seu lado literato, produzindo vasta bibliografia, ainda não devidamente analisada. Além de dois livros publicados, com enfoque na história da sua paróquia, Frederico Westphalen, e de sua terra natal, Tapera, deixou centenas de páginas manuscritas nos livros Tombo da paróquia. São verdadeiras crônicas do cotidiano da pacata paróquia de Barril. O autor, dada sua visão eclesiocêntrica, extrapola os limites do cotidiano da igreja, registrando todos os aspectos que considerava relevantes da comunidade. Ficou impresso em suas anotações o seu perfil, sua concepção de História, e a sua vida, pois, estava envolvido em todos os eventos significativos. A leitura, para além do factual dos Livros Tombo, manifestam como o sacerdote, embora evite fazer auto-biografia, não deixa de imprimir seu caráter, pois seleciona e envolve a narrativa a seu gosto e interesse. Padre Battistella estava consciente que seus registros além de Memória tornariam-se seu auto-retrato.

Palavras-chave: Autobiografia. Livro Tombo paroquial. Mons. Vitor Battistella.

1 Livro Tombo

O termo de abertura do Livro Tombo, elaborado pelo Secretário Geral do Bispado da Diocese de Santa Maria, esclarece qual o objetivo do livro: “Este livro cognominado ‘Livro Tombo’ há de servir para nele serem lançados os acontecimentos e fatos mais importantes da paróquia de Santo Antônio do Barril¹. Tem cem folhas todas por mim numeradas, rubricadas com a rubrica de que uso: ‘P. Ferrari’. No fim lançarei o competente termo de encerramento”².

O termo é de 1933, mas a importância do Livro Tombo para a Igreja Católica permanece até nossos dias. Por ocasião do Jubileu de Ouro da Diocese de Chapecó (2009), seu bispo convidou seus párocos a refletir sobre o valor e utilidade do Livro Tombo no cotidiano das comunidades:

Ele é de alto valor histórico. Trata-se de um livro tipicamente canônico-ecclesial, onde são lançados os atos e fatos significativos, os acontecimentos históricos, os procedimentos administrativos de maior relevância. Este livro é redigido pelo pároco, cada um com seu estilo. Em tudo, porém, sempre é necessária a preocupação em registrar a vida da comunidade paroquial. É bom guardá-lo cuidadosamente junto ao arquivo paroquial. As anotações são feitas sempre na ordem cronológica, indicando o

* Doutor em História. Professor na URI – Campus Frederico Westphalen.

¹ Primeiro nome do atual município de Frederico Westphalen.

² Santa Maria, 15 de janeiro de 1933. P. André Ferrari, pelo secretário geral. Livro Tombo de Paróquia Santo Antônio – Barril (hoje Frederico Westphalen), v. 1, 1933 –1943. É remota a atenção que a Igreja teve com os documentos julgados históricos e sua guarda. O Código de Direito Canônico, ainda que indiretamente, no Cãnon 535, dispõe do cuidado que se deve ter na elaboração dos registros documentais”.

título do assunto, o dia, o mês e o ano. A descrição fiel do ocorrido deve ser clara, objetiva e sucinta, sem prejuízo do essencial (MITRA, s.d.).

Para nosso estudo interessa-nos ver o que se entende por “fatos mais importantes”. Um sucessor de Pe. Vítor Battistella, já na condição de Cura da Catedral de Frederico Westphalen, mostra o flagrante descompasso no entendimento quanto ao objetivo do Livro Tombo. Lê-se: “Observação: Havendo neste Livro de Tombo muita coisa pessoal e outras coisas que não são conforme a verdade e a realidade, é para se desejar que nele se escreva somente o que interessa à vida paroquial” (v. 3, p. 81v).

Passamos a analisar o que nos chega da “muita coisa pessoal” que o primeiro pároco de Barril, Pe. Vítor Battistella (1905-1973) nos deixou em três volumes de manuscritos, enfocando o material enquanto narrativa de vida, ou autobiografia.

2 Crônicas para a História

A idéia que perpassa todos os escritos tombados é a nítida consciência de seu autor de estar escrevendo fatos do seu tempo para o futuro, para a posteridade. Seguiu a máxima latina *Verba volant, scripta manent*. A preocupação maior do narrador é deixar um texto coerente e convincente, que sobreviva a outras versões ou interpretações. Além disso, preocupa-se em salvaguardar por meio do auto-testemunho escrito seu nome, sua honra, sua “biografia”.

O primeiro escrito do Pe. Battistella no Livro Tombo é um histórico da novel paróquia, praxe dos párocos mais imbuídos da importância desse resgate, como demonstração que conhece seu rebanho, daí, ser bom pastor. Note-se que o padre estava no local desde março de 1932, como Vigário Coadjutor de Palmeira das Missões, o que lhe permitiu a coleta de informações. A narrativa, para além do conteúdo de informações, evidencia sua percepção da história. No *Prólogo*, o sacerdote trata dos pioneiros, silenciando sobre o elemento índio e caboclo e enobrecendo os adventícios das colônias italianas no Estado:

estes bravos batedores da civilização trouxeram a estes bravios sertões, junto com a coragem indômita e dir-se-ia temerária da raça latina, a fé que anima e robusta as almas de quase todos os imigrados da Itália Católica. E foi certamente esta fé viva que os pode manter através das enormes dificuldades porque passaram nos primeiros tempos da colonização, lutando com a falta de tudo e com a miséria que os sujeitava à espoliação e as tropelias por parte dos revolucionários de 1923/24. (v. 1, p. 2).

Vê-se a centralidade da fé, como força motriz da história. Mas não se identifica com uma história providencialista (comandada unicamente pela Providência divina). O homem participa da

História, mas sempre em referência a Deus, intermediado pela Fé (ou descrença)³. Essa compreensão da fé como epicentro, encontramos em um texto de 1957, quando o sacerdote analisa a situação do recém-criado município:

Ao encerrar este livro (Tombo 2) é de conveniência que se faça um comentário sobre o novo município de Frederico Westphalen intimamente ligado aos destinos da Paróquia e em grande parte produto de sua própria vida, pois se não fosse a extraordinária vitalidade da Paróquia atraindo excelentes famílias de outras boas paróquias a prosperidade desta região estaria comprometida e o novo município não teria razão de ser, não teria elementos para justificar a emancipação, sem falar no destaque que nesta campanha teve o Pároco, conforme consta noutras páginas deste livro⁴.

No histórico citado, a seguir aborda a assistência religiosa, e os movimentos dos líderes (fala em “cidadãos”) na vinda de um sacerdote efetivo para o lugar. Aqui obviamente o cronista entra em cena, mas ele se refere na terceira pessoa:

A indicação recaiu no sacerdote Pe. Vitor Battistella, coadjutor da paróquia de São Sepé, ordenado apenas um ano, o qual, entrou no Barril a 13 de Março de 1932, recebido em forma solene pela população cheia de júbilo. (v. 1, p. 3).

Do ano de 1933, o padre registrou as festas da Semana Santa, Rogações, Corpo de Deus, Festa do S. S. Coração de Jesus e Solene instalação do Apostolado da Oração. Tudo certo, porém depois passa a descrever a “*La Crociera del Deccenale*” (i.é. os festejos pela vitória a aviação italiana, que com a travessia atlântica dos 24 hidroplanos comandados pelo General Balbo, assinalou o maior feito dos ares d então). O Vigário, na qualidade de correspondente consular da Itália, havia ideado a festa, ao encerrar-se a imponente manifestação cívica, falou em italiano explicando como é legítimo e natural o amor às duas grandes pátrias e o entusiasmo por tudo o que a ela se prende (p. 7). Entre os cantos na ocasião ouvidos com especial agrado, cumpre destacar o Hino Nacional, o Hino a Bandeira e “*Giovenezza*”. cantados pelo povo. *La Leggenda del Piave*” vocalizada pela cantora D^a Regina Bisello. Uma festa cosmopolita! O padre elaborava um eclecismo pragmático.

³ Um exemplo dessa visão: Em fins de 1954 grassava a região prolongada seca que arrasara a plantação. O padre promoveu orações com grande procissão luminosa noturna, terço, orações. “O tempo – escreve -, porém, continuava teimosamente ensolarado, sem qualquer sinal de chuva. A natureza toda parecia sucumbir requemada. Terminou-se assim o tríduo. Os fiéis aflitos, sob o peso de calamidade, voltavam. Sábado, última noite, o céu começou a fuzilar, cobriu-se o céu, ribombou o trovão e como por encanto, caiu, rolaram torrentes de água, seguidos dias depois por outras fortes chuvas providenciais. Poder da fé: todos sentiram no acontecimento a presença da misericórdia divina e a bênção de N. Senhora. (*Chuvas e enchentes*, v. 2, p. 70v s).

⁴ *O novo município em 1957*. v. 2, 100 e v.

É recorrente, aliás, apresentar as festas e cerimônias como notável acontecimento nos Anais religiosos desta terra: grande a afluência de povo, esplendor das cerimônias litúrgicas, realçadas pelo canto da “*Scola Cantorum*”, numeroso grupo de acólitos seminaristas; bela ornamentação, boa ordem e regular número de comungantes..., com verdadeiramente imponente multidão de fiéis, *Te Deum* soleníssimo, com alegre repique de sinos e salvas e depois bênção com o S.S. Os eventos tinham a função catequética de aflorar o triunfalismo, a supremacia da Igreja e da religião. A transcrição para o Livro Tombo reafirma a mentalidade ufanista do seu mentor.

3 Forte cunho político

Outra marca dos registros do Pe. Battistella é a tônica que apresenta do aspecto político, tanto quanto ao exercício do poder como a política partidária e administrativa. Mesmo cuidando-se para não deixar seu DNA nos registros que pudessem indigitá-lo em alguma facção, o autor deixa de forma subliminar escapar suas preferências e concepções quanto à vida política e aos políticos. E o ditado diz que se se quer conhecer alguém, lhe dê o poder. Do período do Estado Novo, fica patente sua afeição por regimes e personalidades totalitários. No mesmo registro da festa de 1933, registrou que “com desusado esplendor a colônia Ítalo-brasileira desta paróquia festejou neste dia a vitória a aviação italiana, [...] grupos compactos de cavalarianos, vindos de todas as capelas, empunhando os diferentes instrumentos de trabalho, símbolo do amor à ordem e ao progresso que anima essa laboriosa população, desfilaram em número de 650 pelas ruas cantando e dando viva ao Brasil, a Santos Dumont, a Ítalo Balbo, à Mussolini, à Itália, ao Papa, etc.⁵ Em 1937, fez um relato sobre o aparecimento das idéias integralistas que teve bom número de aderentes. A narrativa denota sua simpatia pelos ideais de Plínio Salgado: “Apresentando um programa de reformas e de ação realmente capaz de interessar a qualquer bom patriota, o integralismo criou passageiras raízes também neste distrito. [...] Encontraram porém forte hostilidade nas autoridades civis distritais”. E parece aplaudir o decreto de Getulio Vargas que, “finalmente acabou com a supressão dos partidos políticos”. Diversas páginas foram ocupadas para descrever a “*Contenda em torno da precedência obrigatória do ato civil do casamento sobre ato religioso – agosto de 1938*”, envolvendo o vigário por alguns elementos locais

⁵ 20 de Agosto – “*La Crociera del Decennale*”

coligados com pessoas de Palmeira e cujo desfecho “favorável à causa católica causou intenso júbilo e viva satisfação no seio da população católica da paróquia”.

Os eventos cívicos sempre são mencionados, como corolários dos religiosos. O Sete de Setembro, seguia o figurino do movimento nacionalizador promovido pelo Estado Novo: “preparada aqui com carinho e inteligência e teve uma comemoração realmente esplêndida. Dado o caráter cristão que assumiu merece especial registro neste livro, que o único, talvez, que guardará memória dela para o futuro. O programa foi elaborado pelo vigário que na execução foi auxiliado pelo subprefeito Sr. João Muniz Reis. Hei-lo transcrito...”. E por ai vai.

A Segunda Guerra, exigiu do padre novas contemporizações, i.é. “medidas acauteladoras do bem comum”. Os *perigos* da famosa “Quinta Coluna” estavam na ordem do dia. E deixa seu testemunho como protagonista:

O próprio vigário não escapou às manobras dos intrigantes. Durante vários anos havia ele desempenhado neste município o cargo de correspondente Consular do Consulado Italiano de Porto Alegre, com a boa intenção de prestar serviços a paroquianos em questões de heranças, procurações e outras relações com os parentes residentes na Itália e poupar-lhes incômodos e despesas.... O vigário, porém, medindo as coisas em seu justo valor, dentro do tempo e do espaço, recomendou a si mesmo e a toda a colônia dentro de sua paróquia, calma e circunspeção, trabalho e respeito, serenidade e paciência. A situação anormal se resolveria mais cedo ou mais tarde, quando, acalmando a paixão, retomasse seu lugar o bom senso e a compreensão. Então se ficaria sabendo quem de fato é patriota e brasileiro: quem trabalha ou quem conversa e grita⁶.

O processo de redemocratização do país, também significou novas articulações do líder religioso. “Os novos rumos da política internacional após a grande guerra que acaba de ensangüentar o mundo e as tendências profundamente democráticas das hodiernas nações, determinaram modificações na situação política do Brasil governado há 15 anos pelo Dr. Getúlio Dornelles Vargas e o assim chamado Estado Novo que ele criou e que seus adversários acoimam de ditadura. [...] A maior agitação surgiu diante do perigo comunista cada vez mais real e mais ameaçador, em virtude dos meios financeiros que vinham da Rússia para uma propaganda vasta, capciosa e inteligentemente organizada”⁷.

Fica evidente a atitude do redator em mostrar sua posição conforme à Igreja. Descreve em seguida a reorganização da Liga Eleitoral Católica (LEC), que visava orientar os eleitores católicos sobre os partidos e candidatos em condições de merecer o voto. A LEC é

⁶ 1943 - Notas à margem da situação política criada pela declaração de guerra do Brasil aos países do chamado “Eixo”: Alemanha, Itália e Japão.

⁷ A L.E.C. (Liga Eleitoral Católica) na paróquia de Barril (Tb., v. 1, p. 13v-17).

supervalorizada por torna-se o escudo e lança do pároco para alcançar seus objetivos, nem sempre da ortodoxia eclesial. Após a eleição de 1945, o padre concluiu que “1) Os católicos podem ser uma grande força nacional; 2) Para isso precisam de uma sábia e superior direção que se ocupe não só de planos gerais, mas também de numerosos detalhes regionais e locais”.

No ano seguinte, onde o PSD saiu vitorioso na paróquia, procura justificar-se:

Deve constar neste livro, à bem da verdade, que a LEC na paróquia desempenhou seu papel com eficiência e independência. Agindo com tato e habilidade o Pároco conduziu a ação da LEC de modo que, mesmo sempre respeitando a liberdade dos eleitores, fossem apoiados aqueles partidos e aqueles candidatos que as circunstâncias de lugar, de ambiente, de tempo, melhores garantias davam para os interesses da paz, da tranquilidade, do progresso e da Religião. – Semelhante atitude provocou, como era natural, o despeito dos elementos políticos derrotados que saíram em campo, por meio de boletins e pela imprensa diária, atacando como facciosa a atitude do Pároco e contrária ao espírito da LEC.”

Na Campanha das eleições municipais de 15 de Novembro 1946, novos embates locais, que – na sua ótica – “naturalmente valeu ao Pe. Vitor nova série de críticas e ataques pela imprensa, além dos ataques de esquina e de rua. Desta vez, porém, a população mesma se encarregou de rechaçar os ataques injustos ao pároco que tão corretamente e nobremente se havia portado durante a campanha. Autoridades e povo, em imponente manifestação prestaram ao Pe. Vitor solene homenagem de apreço e desagravo como adiante este livro vai registrar e descrever” (v. 1, p. 39 e 39v).

O retorno à presidência de Vargas com certos aliados de esquerda, não mais agradou o cronista: “Com Getúlio saiu vitorioso nas urnas também o Sr. Café Filho, com surpresa geral e mágoa de todos os bons, pois o fato constituiu na realidade uma derrota do catolicismo no terreno eleitoral e uma demonstração de que a Liga Eleitoral Católica não era o que se pensava, isto é, uma força decisiva”⁸. Do púlpito o Pároco apresentou as razões que explicavam, a seu ver, o fenômeno, entre as quais “5) A falta de clero e a escassa atuação de muitos padres, mesmo dentro do espírito da LEC, por incapacidade ou timidez”. E volta a defender-se: “A bem da verdade e para que conste na história desta paróquia, o Pároco, apesar das acusações que lhe fizeram em contrário, manteve sempre conduta de estrita imparcialidade atuando no que lhe competia sempre dentro do espírito e dos princípios da Liga Eleitoral Católica: acima e fora dos partidos, recomendando os melhores elementos de cada um e sobretudo aqueles que melhor convinham

⁸ Eleições de 3 de Outubro para Presidente / Vice da República, Governador do Estado, Senadores e Deputados Federais, Deputados Estaduais.

aos interesses da nossa região, bem assim chamando à responsabilidade pelo voto dado aos maus e lavando os fiéis a votar com consciência e com vistas ao bem superior da Pátria e da Igreja e da Família”.

Ao tratar da Emancipação de Frederico Westphalen, 1953, o religioso faz um histórico da iniciativa, das reuniões e da comissão emancipadora da qual ficou vice-presidente. “Vencidas as primeiras oposições e dificuldades, a população inclinou-se para a emancipação”. Mas não faz referência, como fez em seu livro com parte de autobiografia e que publicou e, 1969, *Painéis do Passado*, o encontro na casa canônica em que, na condição de presidente, recebeu lideranças de Palmeira que procuraram induzir a abandonar o movimento. “Confesso – escreve – para a verdade histórica ter tido momentos de hesitação tal que eles partiram certos de ter ganho a jogada” (BATTISTELLA, 1969, p. 116).

O suicídio do Presidente Vargas – 24 de agosto 1954, foi assim interpretado:

Fato doloroso, inédito e inesperado veio abalar toda a nação, provocando reações e desordens e estabelecendo um clima de insegurança geral. Causas prováveis do suicídio, muito discutidas entre outras: agravamento da crise econômica nacional, trazendo consigo gravíssima e insolúvel crise social, política e moral, caracterizada por enormes escândalos na administração pública, roubos, negociatas e crimes, participando numerosos elementos exponenciais do governo e até do Palácio do Catete. Sobreveio a crise militar, que ameaçando depor o Presidente, levou-o ao supremo ato de desespero na manhã de 24 de agosto pelo suicídio com um tiro de revólver no coração. Só a história imparcial, depois que as paixões se acalmarem, poderá ajuizar devidamente este fato chocante da vida nacional e aquilatar com justiça e imparcialidade os méritos e deméritos do presidente Getúlio Vargas como governo, como político, como brasileiro e como homem. *‘Ai posteri l’ardua sentenza’* (v. 1, p. 74).

4 Também as sombras

A História para Battistella é concebida como continuidade do embate infinito celestial do Bem contra o Mal neste mundo terreno. Pertence ao Bem tudo o que, basicamente, estiver alinhado a Deus e à Igreja. O mal, ao contrário, engloba as forças que se opõe ao Bem. Muito simples esta cosmogonia teológica. Mas, a coisa complica quando ambos se misturam, trigo e joio convivendo, e transmutando-se. Dessa visão um tanto maquiéista faz emergir uma literatura marcadamente apologética. Ou seja, um discurso que visa, por um lado, difundir e defender os dogmas religiosos, as normas da Igreja e os posicionamentos pessoais do narrador; por outra banda, pretende criticar e desqualificar e combater as doutrinas distintas e rivais. Este estilo combativo e militante, apreendido dos mestres jesuítas na Filosofia e Teologia, perpassa os textos do Livro Tombo.

Mas, por que registrar uma iniciativa que gorou ou depõe contra o narrador? Pois há vários casos em que o cronista relata fatos e ações que esteve presente e que não deram em nada, como foi o caso das tratativas da Fundação de um Hospital de Caridade em 1934. Apesar dos firmes propósitos, “Ulteriores dificuldades, de caráter grave, oriundas em parte da má vontade e da sinceridade dúbia do Dr. Josilco, bem como da crise econômica verdadeiramente assombrosa que assola a colônia, impedindo qualquer iniciativa, aconselharam adiar a obra para melhor ocasião”. (v. 1, p. 15).

Outros *fatos desagradáveis* para o religioso mereceram espaço no Tombo (v. 1, p. 19v). Quando as comunidades de Palmitos e os de Boa Vista reivindicavam a ereção de capela, o pároco optou pela construção na segunda. Mas os palmitinhenses não aderiram e com o apoio de uma liderança de Barril e à revelia do padre, construíram também uma igreja. “Houve mesmo quem afirmou que depois de feita o vigário não faria questão: ‘era só pagar, pois os padres como todos os mais homens, compram-se com dinheiro’”. O bispo determinou que de forma alguma se fosse rezar missa naquela pseudo-capela e que se lançasse o fato no livro do toambo. O que se fez. Anos depois, quando os “próprios iniciadores da obra dirigiram-se ao vigário em carta assinada pela maioria desculpando-se profundamente e reconhecendo a incorreção de sua atitude ... e outras razões levaram o vigário a mudar de atitude, decidindo ir rezar missa ali” (v. 1, p. 38).

Querela mais acirrada ocorreu em 1934, por denúncias que chegaram aos jornais (Santa Maria) de que o pároco estaria envolvido em atos com supostas “mulheres”. Prato cheio para seus desafetos e anti-clericais. Com o clima quente, Battistella viaja para Buenos Aires, para participar do Congresso Eucarístico e depois pelo centro do país. Percebendo que voltaria a paróquia, articulou com seus amigos do Barril uma recepção em seu apoio, mas que parecesse iniciativa popular. Para não parecer suas digitais no movimento, o padre optou por registrar no Livro Tombo o tópico *Manifestação de apreço ao Sr. Vigário* (v. 1, p. 21v e 22), onde a chave da celeuma, que chegou às raias da justiça, não é explicitada. Escreveu: “Reproduzido fica aqui o que a propósito se publicou no ‘3 de Outubro’, folha que se publica periodicamente na Palmeira”. A linguagem evidencia que o texto é do próprio punho do sacerdote. De início cuida de dar a iniciativa aos paroquianos:

Conscientes da obrigação, hoje mais que outrora premente de prestigiar os guias espirituais, especialmente nas circunstâncias difíceis em que estes, esforçando-se por cumprir zelosamente os próprios deveres de pastores, caem vítimas das intrigas e do ódio dos maus, os católicos desta terra, em vibração uníssona, aproveitaram a ocasião do

regresso do Sr. Vigário de longa viagem a Buenos Aires e ao centro do Brasil para lhe improvisar uma quente demonstração de estima que valeu por um atestado inequívoco das qualidades que acompanham o ilustre homenageado.

Na terceira pessoa, cita o Pároco, que concitou os paroquianos a se manifestarem dignos da fé católica que professam. Em resposta aos denunciadores, escreveu: “frisou o risco constante em que se encontram os sacerdotes de cair vítimas de perseguições e calúnias quando buscam cumprir com zelo e deste mor seus sagrados”.

O religioso, certo que a memória popular preservaria o positivo e negativo, cuidou de fazer sua defesa antecipada.

Uma radiografia da paróquia

Mons. Vitor tinha o costume de registrar de tempo em tempo no Livro Tombo algumas de suas impressões sobre o estado da paróquia. Contemplava os mais diversos aspectos da vida: religioso, social, econômico, moral, político. A impressão é de que o relato visava a materializar a leitura/interpretação que o padre fazia da realidade, em todos os seus aspectos, servindo também para justificar suas ações e estratégias. Esbanja citações como *notáveis progressos*, de modo especial no que concerne ao espírito religioso, isto é, à vida espiritual, mas não esquece o lado negativo, o vício hediondo da blasfêmia, informa que campeia ainda o abuso do álcool, constata com tristeza a grande ignorância religiosa da população dispersa pelo sertão, longe e sem recursos, sem igrejas e sem escolas. A solução, segundo o cronista só passaria com o tempo e “um intenso e exaustivo trabalho do sacerdote, sob as bênçãos de Deus e com a colaboração da autoridade civil”. Completa revelando o segredo que fazia a sua paróquia ser a pérola da diocese: “Concorre, enfim, para manter o bom espírito do escol da população a ausência de elementos corruptores como maus cinemas, maus livros, maus divertimentos etc. A tão enorme distância dos centros maiores onde há tantos focos de corrupção, a população dessa paróquia, mantêm-se num nível satisfatório de sanidade moral, concorrendo para isso, como primeiro fator o sentimento e a educação religiosa” (v. 1, p. 26).

Inova em 1937, ao deixar uma *Resenha psicológica* da sociedade de barril para a orientação dos vigários futuros (v. 1, p. 47v-49). Como se vê, previa sua próxima transferência e precaveu-se em deixar sua versão dos fatos que repercutiam na praça. Atribui a muita fé, firme e sincera, além da docilidade aos chamados da Igreja, o hábito, a tradição, o meio ambiente favorável e nada hostil. Considera a colônia polonesa em circunstâncias desfavoráveis ao

progresso religioso. Vê entre os sertanejos - ou elemento brasileiro - carência de energia, atividade e seriedade no cumprimento do dever falta de formação religiosa, ou melhor, catequética. No *Ponto de vista social*, cita a calúnia, “na qual chegaram a envolver não só pessoas de boas famílias, mas até o próprio vigário”. E adverte: “O vigário futuro, por informações particulares reservadas, fará bem certificar-se dos nomes de tais”. Após cita que foi vítima de um mal-entendido, e que as más línguas não só se encarregam de engrossar o fato, espalhando como verdade que, várias pessoas tinham visto o vigário, àquela hora, entrar naquela casa ocultamente, às escuras, suas chegaram até a apresentar o sacerdote como sendo um verdadeiro paxá turco, comprometendo a honra de várias famílias. Sirva este relato para cautela dos futuros vigários. ... Quanto à honestidade nos negócios, não faltam por parte de certos comerciantes e funcionários públicos os habituais prevaletimentos sobre o colono e o pobre, explorando-os nos preços de compra e venda, onde é possível. Mas há também comerciantes e pequenos industriais muito honestos”.

Abordando os *Detalhes da Organização da vida paroquial em 1946* (v. 2, p. 26-29), Pe. Battistella explana o seu modo de administrar a freguesia, e sublinha características que se nos afiguram reveladoras. Para reger as comunidades Pe. Vitor elaborou o *Regulamento da Paróquia*, de acordo com o parecer e as sugestões de experimentados fabriqueiros reunidos em assembléia especial *ad hoc*. Os chefes de família que desejam ser sócios da comunidade, participando dos favores que este título confere, pagam a *jóia*, recebem o talão, são registrados no livro especial e pagam determinada contribuição anual que varia de igreja para igreja. Os não sócios tem que pagar uma certa taxa a mais, a favor da igreja, sobre todos os direitos de estola e outras. Para estímulo e emulação cada fim de mês são lidas na igreja as ofertas à Matriz. Como manter esse controle? Paradigmático para o controle do seu rebanho é uma outra instituição da Igreja. “Como o santuário da consciência, supostamente, não pode ser invadido de maneira direta, o *Liber status animarum* é uma estratégia para fotografar o indivíduo por intermédio de suas relações com os demais, a começar no plano da família” (ROMANO, p. 75-96).

Sobre este registro, auxiliar do Livro Tombo, comenta Battistella: “Pároco mantém ainda uma espécie de **livro de *status animarum***⁹ abrangendo em seções os grupos de famílias do

⁹ Foi o chamado movimento da Contra Reforma na Europa que suscitou na Igreja Católica a necessidade premente de se buscar um instrumento que distinguisse e controlasse cada um dos seus membros. No Concílio de Trento (1545-1563), decretou que cada Cura passaria a ser responsável pelo registro de cada Batismo e de cada Matrimônio

território da Matriz e de cada capela. Nesse livro consta o nome de cada chefe de família, se é casado pelo religioso, pelo civil, amasiado, viúvo, se é rico, remediado ou pobre, se ele, a mulher e os filhos são fervorosos, praticantes ou indiferentes ou hereges e de seita, se por via de regra assiste às missas domingueiras, se costuma rezar o terço em família, se é sócio ou não, se consagrou sua família ao Sagrado Coração de Jesus; quantos filhos têm no total, quantos filhos homens em casa, idem filhas, se pagou suas contribuições anuais e quanto. Cada capela tem outro livro menor com o mesmo índice para os membros de sua comunidade. Cada fim de ano são feitas as modificações convenientes”.

Não é de dar inveja na CIA?!

Conclusão

A obra prima do Pe. Vitor é a majestosa igreja catedral, que mereceu todas as suas atenções e forças durante longos dez anos. A obra mereceu, evidentemente, abundantes anotações no Livro Tombo. Em *Impressões e dados sobre a nova Igreja Matriz* (v. 3, p. 19-21v), deixou pormenorizado histórico, relatando os projetos, serviços, percalços, e os obreiros. Sobre estes consignou:

Por todas estas provas de fé e de dedicação à Paróquia ficam consignados aqui, *ad perpetuam rei memoriam*, e para reconhecimento da posteridade os mais cordiais agradecimentos do Pároco Mons. Vítor Battistella que se sente feliz em ter sempre encontrado a mais franca e sincera cooperação do seu povo para todos os empreendimentos da vida paroquial.

Os registros do Livro Tombo, enquanto espaço de autobiografia, é, na nossa ótica, isso: a consciência da historicidade, de legado, da continuidade do humano e da humanidade. Mons. Vítor além de construir sua vida (bio), cuidou em escrevê-la (grafia).

Referências

MITRA Diocesana de Chapecó. Disponível em: <<http://www.diocesechapeco.org.br/>>.

TOMBO de Paróquia Santo Antônio – Barril. 1933 –1943, v. 1, 2 e 3.

celebrado em sua Paróquia. O Papa Paulo V, em 1614, através do *Rituale Romanum* estende então a obrigatoriedade do registro aos óbitos, além de impôr o *Liber Status Animarum*, “registros do estado das almas”, idealizados por Carlos Borromeu; uma espécie de censo periódico das paróquias, com o levantamento nominal e por família, de seus membros e agregados maiores de 7 anos (idade da comunhão ou da razão).

TOMBO de Paróquia Santo Antônio – Barril. 1946, 1957, v. 2.

TOMBO de Paróquia Santo Antônio – Barril. v. 3.

BATTISTELLA, Mons. Vitor. *Painéis do Passado* - a história de Frederico Westphalen em sessenta quadros de literatura amena. Frederico Westphalen: Gráfica Marin Ltda, 1969.

ROMANO, Roberto. Reflexões sobre impostos e Raison d'État. *Revista de Economia Mackenzie*, v. 2, n. 2, p. 75-96.

A Revolução Farroupilha na visão de Simões Lopes Neto em Contos Gauchescos

Edevandro Sabino da Silva*

Resumo: Este trabalho tem como objetivo estudar o modo como é representada a Revolução Farroupilha nos *Contos Gauchescos*, de João Simões Lopes Neto. Inicialmente, busca-se compreender o paradigma histórico que subjaz aos romances analisados; procura-se, também, substrato para a compreensão dos eventos históricos aludidos nos contos, revisando-se brevemente as causas, principais eventos e a forma como a Revolução Farroupilha foi mitificada. A análise dos textos leva à conclusão de que Simões Lopes Neto reinscreve o mito do gaúcho centauro, mas distancia-o, desmitificando a aura de nobreza e heroicidade dos heróis farroupilha que rompem com a concepção assimilada pelo imaginário popular, permitindo que um espaço amplo de reflexão seja aberto.

Palavras-chave: Gaúcho. Farroupilha. Literatura/História. Contos Gauchescos.

O presente artigo procurou investigar, mesmo que sucintamente, o modo como é representada a Revolução Farroupilha nos *Contos Gauchescos*, de João Simões Lopes Neto. Inicialmente, busca-se compreender o paradigma histórico que subjaz aos romances analisados; procura-se, também, substrato para a compreensão dos eventos históricos aludidos nos contos, revisando-se brevemente as causas, principais eventos e a forma como a Revolução Farroupilha foi mitificada. Para tal, inicialmente, estudam-se, as articulações entre história e ficção, especialmente no que se refere à narração da história e a da ficção, incluindo-se considerações acerca do fato narrado, do tempo recuperado em tal relato e das relações entre o texto e a coletividade e sua ideologia. Procura-se, também, compreender o paradigma histórico que subjaz aos romances analisados.

É no contexto de um estudo sobre a refiguração efetiva do tempo cósmico, tornado humano pelo encontro entre história e ficção, que Paul Ricoeur estuda as possibilidades reais para o entrecruzamento entre ambas. Num primeiro momento, traçara as variações imaginativas desenvolvidas pela ficção e a reinscrição do tempo fenomenológico sobre o tempo cósmico por parte da história. A análise do entrecruzamento entre história e ficção tem lugar dentro do quadro de uma teoria ampliada da recepção cujo momento fenomenológico é o ato da leitura. Nesse contexto, transita-se da divergência à convergência entre a narrativa história e a de ficção, e dessa convergência ao entrecruzamento entre ambas.

* Especialista em Literatura e Cultura e Mestre em Letras: Área de Concentração Literatura pela Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões – URI – Campus de Frederico Westphalen.

Ricoeur define o entrecruzamento da história e da ficção como a “estrutura fundamental, tanto ontológica quanto epistemológica, em virtude da qual a história e a ficção só concretizam cada uma sua respectiva intencionalidade tomando empréstimo da intencionalidade da outra” (RICOEUR, 1997, p. 316). Isso é possível por que a história se serve da ficção para refigurar o tempo e a ficção também se vale da história com igual objetivo, numa concretização recíproca que corresponde na teoria narrativa.

Para Ricoeur, o historiador deve se abster de seus sentimentos. Essa abstinência, se aplicada à comemoração reverenciosa, suscita mais respeito do que quando é aplicada à indignação e ao lamento, pois o gosto celebrativo se dirige de preferência aos altos feitos de grandes homens históricos, e é da alçada da função ideológica que consiste em legitimar a dominação. Por outro lado, como Ricoeur observa a afinidade da comemoração reverenciosa com a história dos vencedores a torna um pouco suspeita.

Existe, porém outra face que merece ser defendida com a ajuda benéfica da ficção: a ficção se coloca a serviço do inesquecível e permite que a historiografia se iguale à memória. A narrativa ficcional é quase histórica, pois os acontecimentos irrealis que ela relata são fatos passados para a voz narrativa que se dirige ao leitor; como se parecem com fatos passados, ficção se parece com a história, permitindo uma aproximação com ela.

Uma das funções da ficção, misturada à história, é libertar retrospectivamente certas possibilidades não efetuadas do passado histórico, ao tornar o quase-passado da ficção detector dos possíveis ocultos no passado efetivo. Dessa forma, o que “teria podido acontecer” (o verossímil de Aristóteles) recobre tanto as potencialidades do passado real como os irrealis da pura ficção.

O fato histórico retratado nos contos ficcionais aqui analisados é a Revolução Farroupilha. Essa marcante passagem histórica do Brasil e principalmente do Rio Grande do Sul se justifica e se centra no conflito político entre os liberais, que almejavam um modelo estadista com maior autonomia para as províncias, e a Coroa. A idéia de separação era vista por muitos gaúchos como o melhor caminho para a prosperidade:

Dentro da percepção que os “farrapos” tinham dos acontecimentos, o centro era acusado de “má gestão dos dinheiros públicos”, de realizar gastos supérfluos sem aparelhagem material do país (aberturas de estradas, construção de portos) e de onerar o Rio Grande do Sul com impostos, sem indenizá-lo por danos sofridos. Por trás dessas acusações vê-se a percepção de que o Rio Grande do Sul era explorado economicamente pelo centro. (PESAVENTO, 1990, p. 38).

O movimento separatista encontrou forças na economia e na política, pois a Província de São Pedro do Rio Grande, produzindo principalmente charque e couro para o mercado interno, tornava-se muito dependente do mesmo, enquanto que as outras províncias tinham suas produções voltadas para o mercado externo, como o açúcar e o café. Além disso, uma forte indústria saladeiril se instalou na Província Unida do Rio do Prata, e competiu pela compra de gado da região, pondo em risco a economia do Rio Grande do Sul, que era mantida pelas charqueadas. Em consequência dessa instalação, houve grande redução no preço do charque oriundo da Argentina e do Uruguai, e assim o produto sul-rio-grandense perdeu espaço no mercado interno.

Em 20 de setembro de 1835, principalmente graças ao atrito existente entre o líder farroupilha, o estancieiro coronel Bento Gonçalves da Silva, e o Presidente da província, Fernandes Braga, eclodiu de fato a Revolução Farroupilha. Nesse primeiro enfrentamento, os farroupilhas invadiram Porto Alegre e obrigaram o presidente a fugir.

Outros importantes comandantes também faziam parte desse intenso movimento como, por exemplo, Gomes Jardim e Onofre Pires, que comandavam exércitos farroupilhas. Os revoltosos justificavam a posição assumida

com uma série de ataques ao governo central pela sua atuação, que acarretavam prejuízos para o Rio Grande do Sul. As acusações recaíam sobre a má gestão do dinheiro público e o processo de discriminação das rendas entre gerais e provinciais com prejuízo para o Rio Grande do Sul; criticava-se a política tributária que fazia incidir altos impostos sobre o sal e baixas tarifas de importação sobre o charque platino; denunciava-se que os impostos mais baixos eram pagos pelos dutos de importação, bem como que o dinheiro do Rio Grande era desviado para outras províncias; as queixas eram ainda dirigidas contra o fato de que as guerras desorganizavam a produção, e a província, que fornecia homens, cavalos e gado às tropas, não era indenizado pelo centro. Neste sentido, o Rio Grande do Sul assumia a conotação de verdadeira ‘estalagem do Império’. (PESAVENTO, 1985, p. 58-59).

A historiografia regional idealista faz dos comandantes “heróis” e transforma a Revolução em uma grande epopéia. Esse mito construído em torno do gaúcho se sustenta pela grande durabilidade da guerra e pela maneira com que acabou, pois se o Rio Grande do Sul não venceu conquistando a independência e também não foi derrotado com a proposta imperial de “paz honrosa”. Como Pesavento observa,

a Revolução Farroupilha tornou-se o símbolo do espírito de bravura do povo gaúcho e de suas “tendências libertárias”. Quanto a seus principais vultos, converteram-se nos exemplos mais representativos da “raça” gaúcha, tais como altivez, coragem, desprendimento. (PESAVENTO, 1985, p. 8).

Evidentemente, quando se afirma que a Revolução Farroupilha foi mitificada, não se emprega o termo mito com o sentido fundador a ele atribuído pelas sociedades arcaicas. Toma-se, antes, mito no sentido de fala, como o faz Barthes ao definir seu significado hoje em dia nas sociedades históricas.

O mito para Barthes não se trata de uma fala qualquer, pois algumas condições essenciais são necessárias para que uma fala se transforme em mito: sendo um sistema de comunicação, implica um modo de significação e, portanto, uma forma. Daí porque o mito não se define tanto pelo objeto de sua mensagem, mas pela maneira como esta é proferida.

Por outro lado, visto como o mito não surge da “natureza” das coisas, uma vez que tem limites formais, mas não substanciais, é a História, que comanda a vida e a morte do discurso mítico, transformando o real em discurso. Assim, Barthes define o mito como uma fala escolhida pela história, pois é esta que transforma o real em discurso.

Dizer, contudo, que é fala, não implica em dizer que se deve tratar a fala mítica como língua a matéria-prima do mito pressupõe consciência significante, e pertence, antes, ao domínio da semiologia. Ora, a semiologia postula a relação entre dois termos, o significante e o significado. Contudo, ao contrário da linguagem comum, em que o significante apenas exprime o significado, na linguagem mítica devem ser considerados três termos: o significante, o significado e o signo, que é o total associativo dos dois primeiros termos.

Tendo em vista a densa camada ideológica que recobre a imagem do gaúcho farroupilha, e a maneira como essa imagem mitificada foi absorvida pela sociedade, torna-se desafiante pesquisar até que ponto essa visão propagada pela historiografia tradicional foi ou não apropriada pelos romancistas, e se o foi, em que medida o foi.

Resenhando *Contos Gauchescos* em 1913, Antonio de Mariz sauda-o como obra “genuinamente rio-grandense [...] representação de uma literatura que, por sua singeleza e naturalidade, atrai muito mais que as fantasias do ‘sonetismo’ moderno” (MARIZ in NETO, 2005, p. 132) Mariz repete a mesma expressão usada por Simões Lopes Neto para descrever seu narrador – “genuíno tipo [...] rio-grandense”.

O Narrador dos *Contos Gauchescos* é apresentado em uma espécie de prefácio por outro gaúcho que se demonstra “mui conhecedor do Rio Grande”, sua história e geografia, porém esse apresentador se coloca em uma condição de inferioridade ao se comparar com Blau Nunes. O nome do estancieiro narrador dos contos de Simões Lopes Neto é associado ao do herói

farroupilha Bento Gonçalves, e admite ter servido ocasionalmente sob o comando do almirante Tamandaré, que participou da repressão das revoltas ocorridas durante o Período Regencial: a Cabanagem, Sabinada, Balaiada e a Revolução Farroupilha:

E por circunstâncias de caráter pessoal, decorrente da amizade e da confiança, sucedeu que foi meu constante guia e segundo o benquisto tapejara Blau Nunes, desempenhado arcabouço de oitenta e oito anos, todos os dentes, vista aguda e ouvido fino, mantendo o seu aprumo de furriel¹ farroupilha, que foi, de Bento Gonçalves, e de marinheiro improvisado, em que deu baixa, ferido, de Tamandaré. (NETO, 2005, p. 16).

Não são poucos os contos em que Blau Nunes além de contar a história também participa dela tornando-se assim personagem de batalhas que aconteceram em terras gaúchas ao longo da história, quando não é personagem ativo dos confrontos Blau Nunes narra as peripécias e atos de heroicidade praticados por outros gaúcho e alguns desses personagens que habitam os mais gloriosos fatos históricos do Rio Grande do Sul.

Em “O anjo da vitória”, Blau Nunes relata que, ainda “gurizote”, com cerca de 10 anos de idade, já andava na garupa de seu padrinho. A referência temporal do conto é a Batalha de Ituzaingo, que teve lugar em 1827, no passo do Rosário, e foi a maior batalha campal ocorrida em solo brasileiro. As províncias Unidas do Prata haviam se revoltado contra o domínio do Império do Brasil sobre a província cisplatina; Dom Pedro precisou recrutar uma força de combate que seria comandada por ele se não fosse o falecimento de Dona Leopoldina, sua esposa, assim, quem se tornou o comando do Exército Imperial foi Felisberto Caldeira Brant, marquês de Barbacena.

Ainda que fale com autoridade de quem vivenciou esse episódio histórico, Blau Nunes diz não ter grandes recordações da batalha: é com o que se registra na mente da criança que era que retrocede a esse episódio passado. Lembra como troteia colado com seu padrinho, por ele protegido, e as reclamações do padrinho, que afirma estarem mal acampados e extenuados, e atribui a culpa de todo o desconforto ao general Barbacena, que “não passava de um presilha, que por andar um dia a cavalo já tinha que tomar banhos de salmoura e esfregar as assaduras com sebo”.

Com essa observação evidencia-se o contraste entre o homem da cidade e o homem do campo, muitas vezes aludido em outros contextos ao longo da obra, exprimindo o desprezo deste último por aquele que não compartilha seu estilo de vida. Aqui, há o agravante de que parecia ao

¹ Posto existente no exército português que equivale a sargento.

“gaúcho mui sorro e acostumado na guerra”, já desde o tempo das Missões, que o homem de confiança do Imperador estava despreparado para o comando. Essa sutil insinuação é confirmada pelo fato, lembrado por Blau, de que quando os inimigos atacam de surpresa, os soldados imperiais têm que se refugiar no quartel do Barbacena, onde ninguém se entendia.

Só nessa ocasião, de refúgio dos inimigos, que o menino Blau conhece o general José de Abreu, o barão de Cerro Largo. O contraste entre a descrição do general Abreu e a de Barbacena é marcante. Diferente de Barbacena, Abreu tem características típicas do gaúcho guerrilheiro, sendo valente com as armas, guapo como leão: “Esse dormia como quero-quero, farejava como cervo e rastreava como índio...; esse, quando carregava, era como um ventarão, abrindo claros num matagal” (NETO, 2005, p. 84). Admirado por todos, recebe o cognome de Anjo da Vitória.

Talvez a batalha do Ituzaingo fique tão marcada na memória do jovem Blau porque representa para ele duas grandes perdas: a do padrinho e a do Anjo da Vitória. Com a morte do padrinho, que comanda um dos esquadrões do general Abreu, aos dez anos, Blau já se percebe desamparado e sozinho: vendo as forças se retirarem e distanciarem, percebe que “estava sozinho, abandonado, gaudério e gaúcho, sem ninguém pra me cuidar!...” (NETO, 2005, p. 86).

No conto também aparece, ainda jovem e com o posto de major, Bento Gonçalves da Silva. Blau Nunes faz questão de lembrar que mais tarde Bento Gonçalves seria general na Revolução Farroupilha. Simões Lopes Neto alude assim, de passagem, à longa carreira de Bento, que segundo conta a História, muito jovem engajou-se na peleia: Seu prestígio militar se confirmou na Guerra da Cisplatina e, em 1825, foi o comandante de cavalaria na batalha de Sarandi e também na batalha de Ituizango. É neste último contexto que foi dado a Blau conhecê-lo. Refere-se a ele não como a um general qualquer, mas sim como o “meu general”, enfatizando os laços que o unem àquele herói farroupilha. Blau lembra que, na época, o então major Bento Gonçalves não é um comandante de gabinete, mas vai até os campos de batalha. Nessa época os confrontos são fronteiriços e se luta contra os castelhanos.

Outro conto que marca a presença do Anjo da Vitória é “Contrabandista”. Jango Jorge, já então próximo dos 90 anos, capitão de uma maloca de contrabandistas, é caracterizado como alguém que tinha “vindo das guerras do outro tempo”: fora soldado do esquadrão do general José de Abreu, o anjo da vitória, na batalha do Ituzaingo, de quem sempre lembra com muito respeito, tirando o chapéu cada vez que a ele se refere.

O jovem Blau encontra um conhecido, Juca Picumã, que além da coragem e do prazer que sente em ser militar também apresenta outras características típicas do gaúcho: sabe manusear animais, aproveitando tudo o que eles podem oferecer; hábil domador. Esse típico gaúcho rústico, mas com grande habilidade para os trabalhos manuais de guasqueiro.

Como narrado no conto, Blau Nunes e Juca Picumã fazem parte do mesmo pelotão, e ficam presos no mato encurralados pelos caramurus. Apesar de sua pouca idade, Picumã reconhece-lhe a valentia, e apresenta seu companheiro a um comandante como “gurizote, mas cria de calombo”. É assim que ambos, o experiente Picumã e o jovem Blau, são incumbidos de se infiltrar no território inimigo, abrindo terreno para que seu comandante possa fazer uma vingança pessoal, justificando o comandante inimigo para quem sua mulher se bandeara. Essa circunstância constitui-se em alibi para que se narrem confrontos entre caramurus e farroupilhas, ao mesmo tempo em que se narra a história de um homem traído e o dilema de um homem que tem que se posicionar entre o dever e a lealdade a seu capitão ou o amor de pai: a mulher que trocara o capitão farrapo pelo caramuru é justamente a filha de Picumã.

Outro conto em que os dramas do cotidiano se misturam com o confronto militar é “Melancia e Coco Verde” que, embora tenha como pano de fundo temporal a época “em que os castelhanos bandearam a fronteira”, narra uma história de amor entre um soldado e uma bela prenda. Blau conta a história ao rever o índio Reduzo, “conhecido do outro tempo”, quando era empregado dos Costa na Estância do Ibicuí, o que lhe dá oportunidade para narrar “uma alarifagem” em que índio andou metido. A valorização do gaúcho soldado segue no conto, quando Blau Nunes narra que quando, mais uma vez, o Rio Grande do Sul entra em confronto com os castelhanos, o Costinha é um dos primeiros a se apresentar para servir. Reduzo também acompanha o filho do Costa, na casa de quem fora criado, como seu ordenança. Como na descrição de Barbacena em “O Anjo da Vitória”, traça-se contraste entre o gaúcho e o homem da cidade, descrevendo-se o pretendente como um “ilhéu, mui comedor de verduras, e que para montar a cavalo havia de ser em petiço e isso mesmo o petiço havia de ser podre de manso... e até maceta ... e nambi... e porongudo”! (NETO, 2005, p. 74).

O conto “Duelo de Farrapos” lembra um fato interno e muito conhecido da revolução, ou seja, o duelo entre Bento Gonçalves e Onofre Pires da Silveira Canto. Onofre um dos mais ativos e atuantes coronéis na Revolução Farroupilha. Cabe a ele comandar as forças que deram início no vitorioso encontro da Ponte da Azenha, que cria condições para a conquista de Porto Alegre em

20 de setembro de 1835. Em 1844, desgastados por tanto tempo de guerra, Bento e Onofre entram em linha de colisão. Quando suas acusações abertas chegam ao conhecimento de seu primo, Bento Gonçalves, o duelo torna-se inevitável. Onofre abre mão de suas imunidades parlamentares e coloca-se à disposição de Bento para um duelo, que acontece no dia 27 de fevereiro de 1844, às margens do Rio Sarandi, em Santana do Livramento. Onofre é atingido no antebraço direito, fato que interrompeu o duelo.

Ao relembrar o episódio, Blau Nunes o faz com a autoridade de quem conhece de perto a história do Rio Grande e, acima de tudo, com o testemunho de quem foi ordenança de Bento Gonçalves, a quem mais uma vez chama de “meu general”. Lembra que, em 1842, o general era presidente da República Rio-Grandense, e, mesmo passados tantos anos do episódio, ainda assim o narrador manifesta muito respeito quando pronuncia esse nome, tirando o chapéu ao proferi-lo. De novo, enfatiza os laços com “seu” general: “Já um ror de vezes tenho dito – e provo – que fui ordenança de meu general Bento Gonçalves” (NETO, 2005, p. 98).

Em 1844, Blau Nunes, que então ainda é jovem, devendo estar com vinte e sete anos², novamente é distinguido com ordens do presidente para levar dois cavalos para a restinga. Percebe atrás dele dois vultos, que só mais tarde reconhece ser “meu general” Bento Gonçalves e Onofre Pires. É então que Blau Nunes percebe que haveria ali um duelo. O narrador faz menção às habilidades de Bento Gonçalves com a espada e da valentia com que Onofre responde seus golpes, descrevendo-os como iguais em valor e valentia.

A descrição do final do embate, quando o coronel Onofre Pires fica caído na restinga, ressalta as virtudes dos heróis da guerra. Blau justifica o duelo, dizendo que, muito embora a amizade desses farrapos tivesse sido transtornada pela bela emissária, a dama não tem o poder de “mudar o preceito de honra deles: brigavam de morte, mas como guascas de lei: leais, sempre!” (NETO, 2005, p. 103). Destaca também a honradez com que Bento se comporta diante da desvantagem de Onofre, ao qual acode quando vê caído e ferido; como o narrador salienta, não eram gente de se aproveitar da fraqueza do oponente para vencer uma batalha.

Nesses contos analisados pode-se perceber o respeito e o orgulho de Blau Nunes pela sua condição de militar e pelo fato de poder defender o Rio Grande do Sul, e até o Brasil, nos

² Em 1827, na batalha de Ituizango, Blau era um menino de dez anos. Agora, passados 17 anos, deveria estar com 27 anos de idade.

confrontos armados. Percebe-se nesses contos o orgulho sentido quando fala sobre a Revolução Farroupilha e sobre o presidente da República Rio-Grandense, Bento Gonçalves da Silva.

Percebe-se, assim, ao longo dos contos, que no ponto de vista do Blau furriel a imagem do gaúcho que se impõe é a do centauro dos pampas, um ser bifronte que serve na guerra e na campina, valente sempre, honesto e cheio de esperança. Esses valores, presentes em Blau e nos personagens com quem convive e cujas aventuras narra, formam uma imagem idealizada do homem gaúcho que repete aquela que levou a nobilitar esse tipo humano, e elevar o gaúcho farroupilha a herói.

Resumen: Este trabajo tiene como objetivo estudiar cómo es encarada la Revolución Farroupilha en los Cuentos Gauchescos, de João Simões Lopes Neto. Al principio, tratamos de entender el paradigma histórico que subyace en las novelas analizadas, se busca también sustrato para la comprensión de los acontecimientos históricos que se alude en los cuentos, haciendo una breve revisión de las causas, los eventos más importantes y cómo se ha mitificado la Revolución Farroupilha. El análisis de los textos lleva a la conclusión de que Simões Lopes Neto reinscribe el mito del gaucho centauro, pero los distancia, desmitificando la aura de la nobleza y heroicidad de los héroes farroupilhas que rompe con la concepción asimilada por el imaginario popular, permitiendo que un espacio amplio de reflexión sea abierto.

Palabras-clave: Gaúcho. Farroupilha. Literatura/Historia. *Contos Gauchescos*.

Referências

ARISTÓTELES. *Arte poética*. São Paulo: Martin Claret, 2007.

BARTHES, Roland. *Mitologias*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2007.

MARIZ, Antonio de. *Fortuna Crítica – primeiros textos Contos gauchescos*. In: NETO, 2005. p. 132-135.

NETO, João Simões Lopes. *Contos gauchescos*. São Paulo: Martin Claret, 2005.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *A revolução farroupilha*. São Paulo: Brasiliense S/A, 1985.

_____. *História do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1990.

_____. Gaúcho: Mito e História. *Letras de hoje*. Porto Alegre: UFRGS, v. 24, n. 3, 1989, p. 55-63.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa – tomo III*. Tradução de Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Papyrus, 1997.

O tempo e o vento: Erico Verissimo dialogando com a História

Ericson Flores*

Resumo: O trabalho pretende analisar a obra *O tempo e o vento*, de Erico Verissimo, e perceber como ela pode colaborar no diálogo entre Literatura e História. Será mostrada a relação entre as duas áreas de conhecimento, a opinião de alguns historiadores sobre *O tempo e o vento*, e o pensamento político do autor. Pretende-se ainda discutir as questões teóricas acerca do tema, contemplando a opinião de autores das áreas envolvidas. Também apresenta a questão da identificação dos leitores que vivem ou viveram no interior do Rio Grande do Sul, dizendo que é possível perceber a sua própria história nas páginas do romance. A cidade de Santa Fé é apresentada como o protótipo da cidade do interior gaúcho. Os personagens do romance são muito parecidos com as pessoas reais. Os dramas históricos e as tensões sociais de uma pequena cidade foram captados pelo autor, tornando o romance coerente com os textos historiográficos. Em cada página do romance, em cada personagem, pode-se ver um ancestral, pode ser identificado um espaço geográfico, tomar partido por um ou outro lado. Percebe-se uma defesa do Rio Grande do Sul em suas páginas, mas sem ufanismo e sem a mitificação do gaúcho como o “monarca das coxilhas”. Erico apresenta o gaúcho, urbano ou rural, erudito ou popular, sem aquele rótulo de herói que caracteriza a literatura regionalista ou folclórica. Os próprios “heróis” são apresentados em carne e osso, com todos os seus vícios e defeitos.

Palavras-chave: Relação Literatura-História. Literatura rio-grandense. Erico Verissimo.

Este trabalho pretende mostrar como uma obra literária pode colaborar no diálogo entre História e Literatura. A obra referida é *O tempo e o vento*, de Erico Verissimo. Escrita entre 1949 e 1962, a trilogia foi publicada em sete volumes, totalizando quase 2.300 páginas, e cobre um período de 200 anos da história do Rio Grande do Sul.

Na Literatura, uma obra de ficção inspirada em acontecimentos históricos é chamada de romance histórico (apesar de muitos romancistas que baseiam sua ficção em pesquisas históricas recusarem este termo). A riqueza de um texto literário ajuda no entendimento de muitos aspectos da história que ficam escondidos nos textos historiográficos. Na obra pesquisada, em mais de 2.000 páginas, o ficcionista mergulha na história gaúcha, coisa que nenhum historiador fez, pelo menos em projeto de tal envergadura. Décio Freitas lamentou que “não existe uma boa história sistemática do Rio Grande do Sul” (FREITAS, 1995). Vários historiadores gaúchos têm dado a sua opinião sobre *O tempo e o vento*. Moacyr Flores afirma que não se trata de um romance histórico, mas de um romance com fundo histórico. Segundo ele, “Literatura é criatividade e História é ciência. [...] É um romance belíssimo, que valoriza um patrimônio cultural do Rio Grande do Sul, e define uma identidade cultural do estado” (FLORES, 1995), elogia ele. Tau

* Licenciado e Mestre em História, Instituto Federal Farroupilha, Panambi – RS.

Golin diz que “Erico teve uma grande intuição que a historiografia não teve: a de que a história gaúcha tem um caráter épico, de saga” (GOLIN, 1995).

Uma discussão precisa ser colocada: qual era a posição política de Erico Verissimo e como era a situação política na época em que ele escreveu *O tempo e o vento*. Embora o escritor se definisse como um humanista social, Joaquim Suro, que estudou a sua obra, o define como um democrata liberal, um representante da classe média, que defendia uma ordem democrática burguesa liberal. Flávio L. Chaves conta:

Na época do lançamento de *O Continente* (1949) as opiniões sobre o livro não foram muito fartas. Os críticos de direita achavam que Erico estava muito à esquerda. Os de esquerda achavam que ele estava em cima do muro. Os de centro nessa época nem existiam. (CHAVES, 1995).

A posição política de Erico não está explícita em seus romances. Segundo Suro, Erico estava pessimista com relação à continuidade da democracia liberal no Brasil. *O tempo e o vento* foi escrito no período democrático após a queda do Estado Novo. Daniel Fresnot disse: “Erico Verissimo representa, através de sua obra e suas posições públicas, a consciência da classe média” (FRESNOT, 1986).

Pesquisando autores da área de Literatura e de História, encontra-se unanimidade nas opiniões sobre *O tempo e o vento* como uma obra possível de ser analisada à luz da historiografia.

A obra de Erico Verissimo, ao fundir os elementos de origem histórica e os aspectos de origem pessoal, propõe uma reflexão em torno dos acontecimentos que cercaram a história brasileira, de modo abrangente, e a do Rio Grande do Sul, particularmente. A obra de Verissimo obtém um vínculo com a realidade, utilizando os fatos sócio-históricos como apoio para exprimir a atitude humana através dos tempos. A história não representa a sucessão contínua de fatos, mas, na sua relação com a literatura, explica o constante mover de circunstâncias cuja prática concreta, ao longo do tempo, funciona como uma espécie de síntese da vida brasileira. Os flagrantes esboçados refletem a tônica do comportamento da classe dirigente do país num dado momento da nossa vida social. Erico Verissimo se distingue dos demais escritores através da denúncia social e do comprometimento histórico em face dos problemas do homem. (SANTOS, 1983).

O tempo e o vento mantém uma aproximação com a História do Rio Grande do Sul. Os leitores podem se identificar com os personagens, com os lugares e com os acontecimentos. A mistura de elementos reais com ficcionais leva o leitor a aproximar-se da História. Os personagens do romance tornam-se coadjuvantes da História, eles não roubam o papel principal daqueles que realmente existiram. Isso torna um acontecimento histórico mais pessoal, mais fácil de ser entendido. Regina Zillberman destaca que Erico propõe o grupo no lugar do indivíduo como personagem da História:

A história narrada por Erico não elege heróis individuais, sejam militares ou civis envolvidos em conflitos bélicos, como o romance histórico do Romantismo, e sim o grupo; também não destaca uma camada social, e sim o núcleo doméstico, responsável pelo aparecimento e manutenção das gerações, num processo sem fim de que depende o funcionamento da sociedade. (ZILBERMAN, 2000).

O romance é recheado de grandes personagens da História, mas eles são desmistificados, são tratados como gente e não como super-homens. Isso ajuda na desconstrução do mito dos heróis nacionais, tão presentes na historiografia tradicional. Erico trouxe outros agentes da História, como veremos adiante. Maria da Glória Bordini levanta algo importante:

Seu projeto de imbricar vida e arte, todavia, leva-o a considerar mais os dados da experiência do que os dos manuais de História (sabe-se que a pesquisa para *O tempo e o vento* incluiu notícias de jornais e depoimentos de pessoas que viveram a História do Rio Grande do Sul, que Erico preferiu fontes primárias às narrativas dos historiadores da época, embora não as afastasse de todo), a confiar mais nas interpretações literárias do que nas historiográficas, tendo em vista sua reserva ante às manipulações da História oficial e o caráter lacunar dos testemunhos memoriais (BORDINI, 2000).

Aqui se levanta uma questão importante: a crítica que alguns historiadores fazem de que romancista não é historiador e que a sua pesquisa é feita em fontes secundárias. Pelo testemunho de Bordini, Erico deixou em segundo plano os livros de História que havia na sua época (fontes secundárias), pois seriam manipulados pela História oficial e pesquisou em jornais e baseou-se também na história oral (fontes primárias). Esta palavra é importante, pois afasta a crítica dos historiadores mais tradicionais aos romancistas. Cremos que um autor do porte de Erico Verissimo iria tomar todos os cuidados para não cometer erros, mesmo que eles sejam possíveis. Exemplo disso é o personagem Capitão Rodrigo Cambará, membro da Guarda Nacional em 1828, quando se sabe que ela foi criada em 1831. É um pequeno erro de informação, que não foi observado pelo escritor. Contudo, isso não compromete a estrutura histórica do romance. Zilberman afirma que a ficção acaba preenchendo as lacunas deixadas em branco pela historiografia: "... nos intervalos da História, coloca-se a ficção para enunciar, pela outra mão, o que precisa ser contado." (ZILBERMAN, 2000). É notório o fato de que narrativas historiográficas deixam lacunas, espaços em branco, perguntas sem resposta. Um romancista acaba fazendo o papel de historiador onipresente, respondendo perguntas que ficaram sem resposta. Se essas respostas são convincentes, é outra questão.

Importante analisarmos uma observação de Bordini:

Desde a guerra entre portugueses e espanhóis pelas missões jesuíticas, passando pela ocupação do território pelos imigrantes paulistas, o surgimento dos coronéis

terratenedos, as guerras cisplatinas, a imigração alemã, as guerras contra a monarquia brasileira, contra Rosas e contra o Paraguai e chegando os tempos da Abolição, da Proclamação da República e do governo de Júlio de Castilhos, esses dois séculos desfilam com velocidade, com o tempo concretizado em ações em que o histórico e o ficcional se mesclam indistinguíveis, e o que a história não consegue registrar acaba sendo suprido pela imaginação, que sonda o verossímil e com ele preenche as lacunas temporais. É dessa forma que a história contada em *O Continente* descola do cotidiano das gentes, dos detalhes da vidinha miúda, dos atos triviais ou heróicos de atores sociais que nunca aparecem na historiografia porque não ficam documentados nem merecem monumentos. Nesse elenco humano há lugares de honra para mulheres, índios, imigrantes, vagabundos, peões desgarrados e sem nome, assim como os há para desbravadores, militares, caudilhos de cor branca e origem portuguesa (BORDINI, 2000).

Aqui há algo importante, em *O tempo e o vento*, aparece uma multiplicidade de personagens. Os heróis se tornam humanos e os excluídos da História aparecem. Erico tem o mérito de mostrar uma *história vista de baixo*. Muito embora a família Terra Cambará seja representante da aristocracia agropastoril rio-grandense, aqueles que sempre ficavam à margem da história aparecem não apenas como coadjuvantes, mas como personagens principais. Muitas vezes aqueles que em livros de História são apenas *notas de rodapé* aparecem no texto e os heróis saem do texto para o rodapé. No romance é possível fazer os pequenos falarem, aqueles que não tiveram chances na História oficial, falam através do romancista. Como diz Bordini, Erico faz os subalternos falarem. Mais uma vez a Literatura preenche as lacunas deixadas pela História.

Sabe-se que Erico usou muito dos seus parentes como protótipos de seus personagens. O seu pai, Sebastião, homem letrado e elegante, foi a base para o Dr. Rodrigo Terra Cambará. Sua mãe, Abegahy, que era costureira, tinha uma tesoura de ferro, que a personagem Ana Terra usava no trabalho de parteira. Seu tio Nestor, um homem rude, que havia comandado uma das frentes da Coluna Prestes e que escapara por pouco de um pelotão de fuzilamento, serviu de modelo para Toríbio Cambará (VERAS, 1999).

Flávio L. Chaves afirma que precisamos recorrer ao imaginário da ficção, “porque não bastam os manuais escolares e os compêndios de exaltação cívica” (CHAVES, 1999). Para Paulo Hécker Filho, *O tempo e o vento* dá “uma aula sobre os fatos históricos que constam dos compêndios, e sem enfarar, não raro postos num debate pessoal, vivo” (HÉCKER, 2000). Uma característica do romance são as longas conversas entre os personagens sobre as questões estaduais e nacionais. Segundo Hécker “os leitores... vêem nele um passado em que se reconhecem por ser real, ainda que o pintem diferente. Mas se foi assim, foi assim, quem não sabia aprende, no mínimo para respeitar” (Ibidem). Realmente, a cidade de Santa Fé, por

exemplo, qualquer pequena cidade do interior gaúcho, identifica-se com a cidade do romance. Os lugares retratados no romance são identificados por qualquer leitor que tenha morado numa pequena cidade do interior do Rio Grande do Sul. Marilene Weinhardt dá importantes subsídios à nossa discussão:

O discurso ficcional, com a liberdade de apropriação de linguagens que o caracteriza, pode aproximar-se do histórico a ponto de parodiá-lo. O discurso histórico, reconhecem hoje os teóricos da história, também recorre a elemento próprio do ficcional, o imaginário, para dar sentido aos documentos, conceito este também reformulado e ampliado... a designação romance histórico ... merece ser redimensionada à luz dos conceitos contemporâneos do que é história e do que é ficção, bem como à luz do diálogo que se pode estabelecer entre essas duas áreas da produção humanística, em alguns momentos de seu percurso tão próximas. O conceito de história predominante quando da publicação da trilogia de Erico Verissimo – estudo dos fatos registrados pela crônica histórica e de figuras de destaques a ele relacionados, preferencialmente num sentido de exemplaridade e de reforço do heroísmo nacional, conceito ainda hoje não superado de todo e bastante corrente, cristalizados desde os bancos escolares – permitia localizar os momentos e as personagens históricas de que apropriou-se a escrita ficcional, ou antes, que constituíam o cenário do enredo, já que referir-se à noção de apropriação talvez seja prematuro nesse contexto (WEINHARDT, 2000).

É possível reescrever a História a partir da ficção. O romancista não tem compromisso com a “verdade” única e definitiva. Ele pode dar vez e voz àqueles que não as tiveram na historiografia. Conforme Weinhardt, um acontecimento histórico é apresentado por Erico Verissimo sob múltiplas visões. Citando como exemplo o assassinato do senador Pinheiro Machado em 1915, ela diz que Erico contou a história dos vencidos, focando a atenção no “padeiro gaúcho que desferiu a punhalada, denunciando sua condição de vítima”. A história do cotidiano, pela maneira como a notícia chegou a Santa Fé e por vários outros detalhes que aparecem nas páginas do romance. A História Cultural se interessaria por outros aspectos do acontecimento. Weinhardt continua:

A ficção, que eventualmente até pode ser usada pela história como documento, neste caso oferecendo subsídios a propósito do tempo em que é produzida e não do tempo ficcional, não é substitutivo para o ensaio histórico, embora parceira de diálogo. É em decorrência dessa possibilidade de diálogo que se está propondo aqui uma forma de ler e de estabelecer a relação entre a literatura e a história na ficção de Erico Verissimo (...) Quando a teoria histórica abre seu leque para a cultura e, em movimento simultâneo, reconhece seu caráter de discurso e percebe a necessidade de conhecer as regras de funcionamento de processos discursivos e sua força de revelação e mascaramento, está apontando também para um outro modo de ler o texto ficcional que encena o histórico (Ibidem).

O que aparece nas páginas de um romance histórico, pode realmente ter acontecido. Já vimos que Erico usou fontes primárias para escrever *O tempo e o vento*. Usou os mesmos

documentos que um historiador usaria. Quando ele registra as suas observações sobre um acontecimento histórico ele está usando o seu imaginário. E isto não é muito diferente da realidade tal e qual aconteceu. Mais uma vez, apelamos para Weinhardt: “[...] o ficcionista Erico cria o que é verossímil e mesmo muito provável que tenha acontecido” (Idem). A mesma autora afirma que muitos outros aspectos históricos poderiam ser estudados em *O tempo e o vento*. A história do cotidiano e da vida privada, história da família, da formação das classes sociais no Rio Grande do Sul, da sexualidade, dos hábitos de vida no espaço doméstico e social, da alimentação, do vestuário, da música, dos modos de lazer, dos meios curativos, do consumismo, dos sistemas de comunicações. Também poderia ser estudada a história da arquitetura e a história das idéias, tudo isso a partir de um romance tão rico e tão grande como é a obra prima de Erico Verissimo.

Falando sobre a categoria “romance histórico”, Pedro Brum Santos afirma:

[...] o romance histórico do século XX continuou sendo classificado como uma narrativa que recupera e problematiza ações e personagens que, se não reproduzem experiências de historicidade consagrada, ao menos apontam para questões gerais de uma época e de uma comunidade [...] o romance histórico [...] tematiza questões abrangentes, que buscam refletir sobre o próprio fundamento dos fatos (SANTOS, 2000).

No caso de *O tempo e o vento*, segundo Santos, Erico selecionou episódios históricos e inseriu personagens e situações ficcionais. Estes personagens expressam opiniões, que mesmo sendo contraditórias, colocam questionamentos para o leitor que dizem respeito mais à época em que a obra foi escrita do que ao acontecimento histórico em si. Portanto, segundo Santos, um romance histórico retrataria mais o tempo em que ele foi escrito do que o tempo sobre o qual ele retrata. O mesmo autor ainda diz “*O tempo e o vento* é exemplar porque, a partir do recorte sul-riograndense (sic) monta um processo integrativo que, do micro para o macrocosmo dialoga com as grandes questões do século, não apenas em relação ao Brasil, mas à própria sociedade ocidental” (SANTOS, 2000).

Orlando Fonseca afirma que “uma leitura esquadrihada dos eventos ficcionais, mais do que a presença dos dados históricos propriamente, produz a descoberta de aspectos importantes para se visualizar um julgamento da História brasileira recente” (FONSECA, 2000). Maria Helena Bastos e Maria Teresa Cunha afirmam:

A Literatura não é um mero documento para a História. É uma prática simbólica que coloca em cena determinados acontecimentos históricos, como a organização e as convenções de representação de um certo tempo. É também um dispositivo educativo e pedagógico que permite entrever os espaços discursivos de um tempo, as representações sociais forjadas em cada época, o imaginário de atores sociais, reais e ficcionais [...] Ao

se apropriar da Literatura, o historiador produz sempre uma nova leitura, que constrói uma outra leitura do passado. Dessa forma, aquilo que acabamos chamar de *passado* é sempre uma elaboração tanto do historiador como do escritor (BASTOS, CUNHA, 2000).

Para exemplificar, elas citam um professor de Sociologia que “levava os alunos a analisarem os processos sociais correntes nas tramas das obras literárias, processo mais acessível e rico que as observações que pudessem realizar na realidade local” (Idem). Elas afirmam que “a obra literária nasce do concreto, do meio condicionante, mas também trata da essência dos seres e do conhecimento, as utopias do autor, a necessidade de extravasar ao mundo as suas idéias, projetos, nostalgias” (Idem). O historiador, René Gertz, diz:

É, porém, ao nível da política – para os historiadores, o mais imediato e cambiante – que se destaca com intensidade não só a percepção, mas também a pesquisa histórica de Erico. É natural que nem toda a história política do romance seja uma história ‘verdadeira’ – o autor mistura personagens e fatos fictícios com a história real e os diferentes personagens apresentam suas versões. Mas não raro impressiona a precisão com relação aos fatos (GERTZ, 2000).

Característica da obra de Erico Verissimo, muitos episódios usados pelo autor são baseados em fatos reais, como o cerco ao sobrado, a residência da família Terra Cambará, baseado no cerco à Intendência de Cruz Alta durante a Revolução Federalista. Os acontecimentos em Neu-Württemberg, antigo nome de Panambi, durante a Revolução de 1923. O curioso caso de Licurgo Cambará, que chefiou um grupo de maragatos na mesma revolução, usando o tradicional lenço branco dos chimangos, lembra os irmãos Gumercindo e Aparício Saraiva, uruguaios que também eram chefes maragatos, mas não abriam mão do lenço branco, pois no Uruguai eram ligados ao Partido Blanco.

Também chama a atenção em *O tempo e o vento* que raramente o autor deixa de mencionar a data e o lugar dos acontecimentos, facilitando assim a pesquisa histórica. Quase todas as ações são localizadas no tempo e no espaço. A cidade fictícia de Santa Fé, síntese do interior gaúcho, é localizada entre os municípios de Cruz Alta (terra natal de Erico Verissimo e onde ele morou até os 25 anos) e Santa Bárbara do Sul, na região centro-norte do Rio Grande do Sul. Todas as demais cidades que aparecem no romance são reais. Além das cidades citadas, há os povoados no interior do município de Santa Fé. Verissimo criou um povoado formado por imigrantes alemães e outro formado por italianos. Também aparecem os bairros pobres na periferia da cidade, circundando o núcleo urbano central. As descrições do relevo, clima, fauna, flora, hidrografia e vários outros aspectos geográficos também são fiéis à realidade. Quem nasceu

na região do Rio Grande do Sul onde o romance se desenvolve, sente que a história ali descrita pode ser a história dos seus ancestrais ou de alguma outra pessoa conhecida, tal é a identificação que se pode ter com o romance. A respeito da questão espacial a arquiteta Célia Ferraz de Souza diz:

Em leituras como *O tempo e o vento*, essa visualização clara da integração espaço e sociedade serve para o leitor fazer esse resgate, podendo sentir a necessidade de buscar suas referências, despertando um novo olhar sobre a sua própria cidade ou ainda perceber como é delicada a questão do trato do espaço urbano no que se refere ao que preservar e ao que destruir [...] Não é segredo para ninguém que Erico Verissimo, utilizou Cruz Alta, sua cidade natal, como referência para criar Santa Fé, trazendo para esta, muitas das características lá existentes, daí a rivalidade entre as duas no romance. Aparece o confronto entre a cidade real e a cidade imaginária (FERRAZ DE SOUZA, 2000).

Ao ler-se *O tempo e o vento* é possível comparar Santa Fé com qualquer pequena cidade do interior gaúcho. Erico apresenta várias casas comerciais, típicas da região, como farmácia, sapataria, bazar, alfaiataria e os antigos armazéns de secos e molhados. Também aparecem pequenas indústrias como uma fábrica de sabão e velas e uma fábrica de licores. Isso ainda no final do século XIX. Tem-se a idéia de que o espaço público é um espaço privilegiado de participação social.

Erico Verissimo modestamente se definia como um contador de histórias. De fato era e é o grande contador de histórias que o Rio Grande do Sul deu ao Brasil. Caio Fernando Abreu diz que *O tempo e o vento* lhe gerou um sentimento de gauchismo tão decidido e mais nítido que o de brasilidade. “Gaúcho que não o leu, não sabe quem é”. Afirma também que, “ao escrevê-lo, Erico foi historiador, geógrafo, antropólogo, pintor, cineasta, psicólogo, retratando a alma da gente gaúcha” (ABREU, 1995).

Em *O tempo e o vento* há uma apologia do Rio Grande do Sul, mas sem ufanismo e sem a mitificação do gaúcho como o “monarca das coxilhas”. Erico apresenta o gaúcho, urbano ou rural, erudito ou popular, sem aquele rótulo de herói que caracteriza a literatura regionalista ou folclórica. Os próprios *heróis* são apresentados em carne e osso, com todos os seus vícios e defeitos.

Para concluir, citamos Sandra Pesavento:

A questão da veracidade e da ficcionalidade do texto histórico está, mais do que nunca, presente na nossa contemporaneidade, fazendo dialogar a literatura e a história num processo que dilui fronteiras e abre as portas da interdisciplinaridade. O texto histórico comporta a ficção, desde que o tomemos na sua acepção de escolha, seleção, recorte,

montagem, atividades que se articulam à capacidade da imaginação criadora de construir o passado e representá-lo (PESAVENTO, 1999).

Nossa intenção foi demonstrar “como textos literários cercam-se de estratégias documentais de veracidade” (Idem). Ou seja, um romance pode também, como um texto historiográfico, conter uma narrativa histórica com estatuto de verdade e, portanto, digna de confiança.

Resumen: El trabajo pretende analizar la obra *O tempo e o vento*, de Erico Verissimo, percibir como ella puede colaborar para el dialogo entre Literatura e Historia. Se mostrara la relación entre las dos áreas de conocimiento, la opinión de algunos historiadores sobre *O tempo e o vento*, y el pensamiento político del autor. Se pretende, todavía, discutir las cuestiones teóricas acerca del tema, contemplando la opinión de autores de áreas relacionadas. También se presenta la cuestión de la identificación de los lectores que viven o vivieron en Rio Grande do Sul, diciendo que es posible percibir su propia historia en las páginas del romance. La ciudad de Santa Fé es presentada como el prototipo de la ciudad del interior gaúcho. Los personajes del romance son muy parecidos con las personas reales. Los dramas históricos y las tensiones sociales de una pequeña ciudad estuvieron captados por el autor, tornando el romance coherente con los textos historiográficos. En cada pagina del romance, en cada personaje, se pude encontrar un ancestral, se pude identificar un espacio geográfico, tomar partido por otro lado. Se percibe una defensa de Rio Grande do Sul en sus página, pero sin exaltación patriótica y sin la mistificación del gaúcho como “monarca de las cuchillas”. Erico presenta el gaúcho, urbano o rural, erudito o popular, sin aquel rotulo de héroe que caracteriza la literatura regionalista o folclórica. Los propios “héroes” son presentado en carne y hueso, con todos sus vicios y defectos.

Palabras-clave: Relación literatura historia. Literatura rio-grandense. Erico Verissimo.

Referências

ABREU, Caio Fernando. O escritor descerra as portas da realidade. *Zero Hora*. Porto Alegre, 05 ago. 1995. Cultura, p. 3.

BASTOS, M. Helena C. e CUNHA, M. Teresa S. Olhai o que o tempo não levou. A literatura de Erico Verissimo. In: GONÇALVES, Róbson P. (Org.). *O tempo e o vento: 50 anos*. Santa Maria, Bauru: UFSM-EDUSC. 2000. p. 181-197.

BORDINI, Maria da Glória. O Continente: um romance de Formação? Pós-colonialismo e identidade política. In: GONÇALVES, Róbson P. (Org.). *O tempo e o vento: 50 anos*. Santa Maria, Bauru: UFSM-EDUSC. 2000. p. 45-67

CHAVES, Flávio L. apud VERAS, Eduardo. Como se constrói uma obra-prima. *Zero Hora*. Porto Alegre, 18 set. 1999. Cultura. p. 3.

FLORES, Moacyr. O contador da História. *Zero Hora*. Porto Alegre, 26 ago. 1995. Cultura. p. 4.

FONSECA, Orlando. O retrato e a identidade. In: GONÇALVES, Róbson P. (Org.). *O tempo e o vento: 50 anos*. Santa Maria, Bauru: UFSM-EDUSC, 2000. p. 117-146.

FREITAS, Décio. O contador da História. *Zero Hora*. Porto Alegre, 26 ago. 1995. Cultura. p. 4.

- FRESNOT, Daniel. apud SURO, Joaquim. *Erico Veríssimo: história e literatura*. Porto Alegre: D.C. Luzzatto, 1983, p. 93.
- GERTZ, René. O ciclo de Vargas segundo Verissimo. In GONÇALVES, Róbson P. (Org.). *O tempo e o vento: 50 anos*. Santa Maria, Bauru: UFSM-EDUSC. 2000. p. 199-205.
- GOLIN, Tau. O contador da História. *Zero Hora*. Porto Alegre, 26/08/95. Cultura. p. 4
- GONÇALVES, Robson Pereira (Org.). *O Tempo e o vento: 50 anos*. Santa Maria / Bauru: Editora UFSM / EDUSC, 2000. 318 p.
- HÉCKER FILHO, Paulo. O Tempo e o Vento: 50 anos depois. In GONÇALVES, Róbson P. (Org.) *O tempo e o vento: 50 anos*. Santa Maria, Bauru: UFSM-EDUSC. 2000. p. 85-89
- MARTINS, Wilson. As gerações e a terra. *Zero Hora*. Porto Alegre, 18/09/99. Cultura, p. 4, 5.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. Fronteiras da ficção: diálogos da história com a literatura. In: NODARI, Eunice et al. *História: fronteiras*. São Paulo: Humanitas / ANPUH, 1999. v. 2. p. 819 – 831
- SANTOS apud SURO, Joaquim. *Erico Verissimo: História e Literatura*. Porto Alegre: D. C. Luzzato, 1983.
- SANTOS, Pedro Brum. O tempo e o vento como romance histórico. In GONÇALVES, Róbson P. (Org.) *O tempo e o vento: 50 anos*. Santa Maria, Bauru: UFSM-EDUSC. 2000. p. 105-114.
- SOUZA, Célia Ferraz de. A representação do espaço na obra de Erico Verissimo. In GONÇALVES, Róbson P. (Org.) *O tempo e o vento: 50 anos*. Santa Maria, Bauru: UFSM-EDUSC. 2000. p. 231-258.
- SURO, Joaquim Rodrigues. *Erico Verissimo: história e literatura*. Porto Alegre: DC Luzzato Editores, 1985. 284 p.
- VERAS, Eduardo. Como se constrói uma obra prima. *Zero Hora*. Porto Alegre, 18/09/99. Cultura, p. 2,3.
- WEINHARDT, Marilene. O Tempo e o Vento: um diálogo entre ficção e história. In GONÇALVES, Róbson P. (Org.) *O tempo e o vento: 50 anos*. Santa Maria, Bauru: UFSM-EDUSC. 2000. p. 97-103
- ZILBERMAN, Regina. Saga familiar e história política. In GONÇALVES, Róbson P. (Org.) *O tempo e o vento: 50 anos*. Santa Maria, Bauru: UFSM-EDUSC. 2000. p. 25-42.

Veríssimo e Steinbeck: duas obras muitas vidas

Evelise Rosa*

Resumo: Esta pesquisa objetiva perceber semelhanças presentes em duas obras: *O Tempo e o Vento* e *Vinhas da Ira*. Ambas são de cunho regionalista e retratam dois movimentos de colonização em locais diferentes, uma no Rio Grande do Sul, a outra nos Estados Unidos. Neste universo, elas registram aspectos sócio-políticos e culturais da época, via recuperação do homem, sua história de vida, sua relação com a terra e os jogos de poder que se constroem. Vale aqui ressaltar que as duas obras apresentam pontos em comum. Nesta pesquisa privilegiou-se o papel da mulher como ponto de união entre as famílias.

Palavras-chave: Família. Mulher. Poder.

A história nos embasa para vivermos o presente. É através dela que preenchemos as lacunas da vida e podemos ler e mover o mundo circundante, determinando assim, de certa forma, o nosso futuro. Este trabalho é uma pesquisa bibliográfica baseada nas obras “O Tempo e o Vento” de Erico Veríssimo e “Vinhas da Ira” de John Steinbeck.

Embora vivendo em países distintos, porém em épocas semelhantes, os dois autores retratam a vida de pessoas comuns, seus relacionamentos e a forma como acontecimentos da sociedade influenciam e determinam seus caminhos, entre eles a política e a religião, impostas ou não a estes cidadãos as quais norteiam suas ações e a construção de suas vidas. Assim lido, é possível perceber as emoções e sentimentos que afloram nos personagens, a partir dos efeitos avassaladores impostos pelas transformações sociais a que estão expostos e a repercussão desses atos em seus relacionamentos.

Além disso, predomina nas obras a força dos diálogos e das descrições cuja função é aproximar o leitor não só da realidade da época, mas também auxilia a vivenciar os sentimentos dos personagens. Tudo isso permite entender um tempo e uma sociedade, onde não estamos inseridos, porém que nos antecede e, portanto nos pertence e em alguma medida nos influencia atualmente. Isso posto, faz-se essencial apontar a opção pelo recorte das obras “O Tempo e o Vento” e “Vinhas da Ira”, destacando a força da mulher.

A presença feminina na vida de Veríssimo antecede o seu nascimento. Dona Adriana, avó materna, cujas lembranças são repassadas por meio de um velho retrato e histórias que povoaram

* Acadêmica do curso de Letras da Universidade do Planalto Catarinense – UNIPLAC.

a infância de Erico Veríssimo, continuou a povoar sua vida e sua obra, através do tempo. Avançada para a época em que viveu, era dona de hábitos ousados, pois fumava cigarrilhas e escrevia sonetos. Suas filhas possuíam de uma comprovada coragem física e um amor próprio nunca desmentido. O autor guardava afetuosa lembrança de tia Regina (irmã de seu pai) a mais jovem das três irmãs Veríssimo, que em voz alta e com modulações teatrais lia histórias românticas.

É, provavelmente da influência dessas mulheres que Veríssimo sempre ressaltou em suas histórias a mulher corajosa e dotada de uma fibra pioneira de “faca na bota”. A mulher que sabia dedilhar melodias na cítara, mas, quando necessário, também sabia usar o revólver e a espingarda.

A vida de Erico Veríssimo ainda permite reconhecer a inspiração da obra “O Tempo e o Vento”, pois através dela é possível verificar a presença de fatores ligados à construção de mundo e a percepção do autor, isto se evidencia nos relatos de acontecimentos históricos do Rio Grande do Sul e com o Brasil.

O autor demonstra a importância da mulher e a coloca em primeiro lugar, tratando-a com os seus devidos direitos e respeito. Como já relatamos esta postura tem seu ponto de apoio na figura de sua mãe que ao se separar do pai de Erico, foi obrigada a tomar conta de seus filhos, com o seu trabalho. “Ah! Mas eu lia reproches a meu pai nos olhos, na face e principalmente nos fundos supiros de minha mãe, que não lhe ignorava as infidelidades. Reprovava ela também os excessos de gastos do ‘Sastião’” (VERÍSSIMO.2005, p. 65).

No primeiro volume de o “Tempo e o Vento”, no livro “O Continente” Ana Terra tem um filho com o índio, chamado Pedro Terra. Logo que seu pai descobre sobre a gravidez, ele manda os irmãos de Ana matarem Pedro Missioneiro. Quando os castelhanos invadem a fazenda da família Terra, matam o pai e os irmãos da moça e a violentam. Entretanto ela consegue esconder o filho, a cunhada e a sobrinha. Partem para Santa Fé, onde se passará o resto da ação de “O Tempo e o Vento”. Lá Pedro Terra cresce e tem uma filha, Bibiana Terra, que se apaixonará por um forasteiro, o capitão Rodrigo Cambará. A saga da família apresenta a representação da mulher de Erico. Primeiramente com Ana Terra, que com as forças dos braços levou o que restou da família para Santa Fé. Ana Terra deixou a herança genética para a neta Bibiana que orientou e comandou os filhos, o neto Licurgo e depois os bisnetos. Os comandos de Bibiana ficam nas mãos de Maria Valéria, a sobrinha de Bibiana. Maria Valéria velha e sem enxergar ainda fecha

todas as janelas do Sobrado e reza para a família encontrar o que perderam no caminho. A presença dessas três personagens é constante, uma vai dando lugar para a outra e o que importa é a união da família.

Jay Parini autor da biografia de John Steinbeck, em seus relatos sobre a infância de John Steinbeck conta que ele cresceu cercado pelas mulheres da família a Mãe e as duas irmãs mais velhas Esther que nasceu em 1892, Beth que nasceu em 1894 e a caçula Mary, próxima da idade dele. Havia uma relação de amor e carinho além da confiança entre eles.

Na formação de John Steinbeck, sua mãe Olive Hamilton Steinbeck, ex-professora, foi quem introduziu John na arte de ler e de escrever.

Em “Vinhas da Ira” ele retrata a vida de um povo que sai de Oklahoma em busca de uma vida melhor na no estado da Califórnia, nos Estados Unidos. As imagens, sobre o tema, criadas por Steinbeck foram tão reais que não se sabe ao certo o que era real e fantasia. A criação literária aconteceu assim, em forma de fantasia e criatividade, porém de caráter social sério e engajado nos problemas sociais e da própria vivência do autor.

Nesta época de depressão financeira nos Estados Unidos o povo andava apreensivo e o comportamento das mulheres era a observação e a paciência. “E as mulheres se acercavam de seus maridos, pesquisavam-lhes disfarçadamente os traços do rosto, a ver o quanto os afligia a perda” (STEINBECK, 1978, p. 7).

A família na obra “Vinhas da Ira” está representada pela família Joad. Mrs. Joad a mãe, era responsável por toda a família e com fé e força ela e a família entram no caminhão e seguem em busca de emprego e salários.

È interessante atentar para o fato de que, embora as vicissitudes, os desafios se repitam, ou se tornem num lugar comum durante todo o percurso, a mulher, matriarca da família na obra, não perde a esperança e segue em frente, mesmo com tantos desafios para sustentar e manter a sua família unida. Tom o filho mais velho, que volta para casa depois de ter cumprido pena em McAlester, penitenciária no Estado de Oklahoma. Com o retorno do filho a mãe está pronta para a viagem, pois sem ele estava apreensiva para aceitar o novo desafio. Uma noite quando o filho sem esperanças reclama para a mãe sobre os problemas sociais ela responde: “Calma, tu deve ter paciência. Olha Tom, a nossa gente estará viva ainda quando já esse pessoal não existir mais. Nós vivemos, Tom, iremos viver sempre. Ninguém nos pode destruir. Nós somos o povo, vamos sempre pra diante.” (STEINBECK, 1978, p. 330).

Mesmo em meio as dificuldades a Mãe é o pilar da família, ela conduz os filhos desesperados e o marido sem rumo. A Irmã de Tom está para ter um bebê e ele nasce dentro do vagão, num dia de muita chuva, o bebê não resiste depois de uma viagem tão longa e a mãe sofrendo com fome, frio, chuva. Todos ficam muito tristes. Duas obras, dois lugares diferentes, duas realidades onde as semelhanças se encontram através da cultura familiar, da política e da vida cotidiana.

Baseadas em fatos históricos, as obras relatam a vida de um povo que parte em busca de um sonho: uma vida melhor para as suas famílias. Do ponto de vista histórico-literário, as obras fazem parte do romantismo moderno, onde sua essência é a reconstrução de um mundo novo, baseado em fatos reais, porém separados por unidades dramáticas, tendo um tema central para ser desenvolvido. (MASSAUD, 1970, p. 174).

O universo das obras, não resultam em oposição entre as obras, mas sim em aproximação, pois se de um lado temos “O Tempo e o Vento” que está inserido no chamado Romance de 30, obras de cunho neo-realista que aliam a descrição denunciante do realismo às investigações psicológicas dos personagens e liberdades linguísticas do narrador, frutos do modernismo. Por outro lado em “Vinhas da Ira” o modernismo também apresenta a face social literária e tanto Veríssimo como Steinbeck socializam as suas próprias vivências nas obras.

A construção da crítica literária e a aproximação das obras foi realizada através da pesquisa bibliográfica apoiada em Afrânio Coutinho que aponta a importância de percorrer a vida dos autores a fim de compreender o papel do indivíduo, a alma do artista e desvendar os seus mistérios e peculiaridades sobre a construção das obras.

A cultura literária se apresenta como forma religiosa, onde os autores expressam a religião através de símbolos e costumes, durante os acontecimentos na vida das famílias. Costumes locais e a imagem de uma sociedade precária na tentativa de progresso comete erros, é enganada (como a família Joad), que se iludiu com o trabalho e o dinheiro que receberiam se fossem para as terras do oeste, na Califórnia.

O Cristo de nariz carcomido de “O Tempo e o Vento”, simboliza “o caminho, a verdade e a vida”. “Sobre a cabeceira da cama de Pedro pende da parede uma curiosa imagem: um crucifixo com um Cristo de nariz carcomido” (VERÍSSIMO, 1979, p. 191).

Na família dos Estados Unidos não percebemos a imagem de um santo ou crucifixo, porém é possível perceber a religiosidade, via pensamento dos personagens e do hábito de rezar

com o objetivo de encontrar “o caminho, a verdade e a vida”. O pastor chega na casa das famílias e mesmo dizendo que não era mais pastor, por várias vezes, eles insistem: Então diz algumas palavras de conforto. E o pastor reza e todos fazem os seus próprios pedidos e tem a esperança de que serão atendidos.

A mulher em *Erico Veríssimo* é semelhante a mulher de John Steinbeck, pois são elas que mantêm as famílias unidas e acompanham os trabalhos domésticos com cuidado. Surgem nas obras como um alicerce, sempre guiadas pela proteção divina, as mulheres rezavam dia e noite e Arminda rezava diante do Cristo sem nariz. As mulheres de Santa Fé encheram a capela no dia em que se confirmaram os boatos de guerra. E lá dentro o rumor das rezas se misturava com choro. (VERÍSSIMO, 1979 p. 151). Elas são capazes de tudo para defender as suas famílias. O encontro das famílias acontecem na hora da refeição, onde mesmo sem ter o que comer e dinheiro para comprar, elas providenciam o jantar.

Em “*Vinhas da Ira*” a mulher está representada na Senhora Joad e em “*O Tempo e o Vento*” elas vem em três gerações a partir de Ana Terra, Bibiana e por último Maria Valéria.

As referências a terra dão espaço para a maior preocupação das famílias de “*O Tempo e o Vento*” e “*Vinhas da Ira*”, pois a é o meio de sobrevivência, é o trabalho e de lá sairão seus frutos e assim poderão através da terra fértil e cultivada ver as suas famílias prosperar e criar suas raízes.

Ao lado da perseverança ou da força da mulher é importante ressaltar que nas duas obras se configura uma terceira linha de ação ou de análise da construção de um universo onde o homem tenha como cidadão respeito e direitos, pois em ambas as obras acha-se embutido o início de movimentos sociais. Nelas a luta pelos direitos do trabalhador inicia com o deslocamento das famílias, cujo objetivo era de se recolocar e encontrar a sua própria terra, mas de uma ossatura inicial o processo ganha estrutura e se consolida como luta pelos direitos, pois aos poucos percebem como são tratados e iniciam as greves e confrontos com o governo para melhorar as suas situações como trabalhadores. Tom Joad pensando sobre sua gente, que vive que nem porco, sobre uma terra boa e rica que não se cultivava, decide que é hora de unir-se e berrar. (STEINBECK, 1978, p. 500).

Abstract: This research objectives view resemblances and present differences in the books *O Tempo e o Vento* and *Vinhas da Ira*. Both were acclimatize itself in localities of colonization, the first Rio Grande do Sul (Brazil), the second in the United States, showing two cultural movements and their political aspects of the time, way of history recuperation and the relation with the land and the use of power they were able to built it up. It is worth here stand

out that the two books presented some points in common. In this research it privileged the paper of the woman as point of family union.

Keywords: Family. Woman. Power.

Referências

CANDIDO, A. *Literatura e Sociedade: estudos de teoria e história literária*. 8. ed. São Paulo. T. A Queiroz, 2000.

CORCI, D. *John Steinbeck (1902-1968)*. Disponível em: <http://www.speculum.art.br/module.php?a_id=6> Acesso em: 28 jan. 2011.

DIMAS, A. *Espaço e Romance*. São Paulo: Ática, 1985.

LOPES, J. *A América de John Steinbeck*. Disponível <<http://www.digestivocultural.com/colunistas/coluna.asp?codigo=1689>> Acesso em: 25 out. 2009.

MASSAUD, M. *A Criação Literária: Introdução à problemática da Literatura*. 3º ed. Edições Melhoramentos, 1970.

NOGUEIRA, Jr. *Releituras, resumo biográfico e bibliográfico*. Disponível em: <http://www.releituras.com/everissimo_bio.asp> Acesso em: 25 out. 2009.

PARINI, J. *John Steinbeck: a biography*. New York: Henry Holt and Company, Inc, 1995.

STEINBECK, J. *Vinhas da Ira*. Rio de Janeiro: Editora Edibolso S.A, 1978.

VERÍSSIMO, E. *O Continente Volume 1*. 18. ed, Porto Alegre. Ed Globo, 1979.

VERÍSSIMO, E. *O Continente Volume 2*. 26. ed. São Paulo: Globo, 1995.

VERÍSSIMO, E. *O Arquipélago Volume 3*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

VERÍSSIMO, E. *Solo de Clarineta Volume 1*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

WIKIPÉDIA, *As Vinhas da Ira*. Disponível em <http://pt.wikipedia.org/wiki/As_Vinhas_da_Ira> Acesso em: 06 fev. 2011.

Geografia e territorialidade em Pão e Vinho

Fernanda Moro Cechinel*

Patricia Peterle**

Resumo: Essa comunicação tem como objetivo refletir sobre a representação do espaço rural e seus habitantes no romance *Pão e Vinho*, do escritor italiano Ignazio Silone, publicado em 1937. O autor retrata uma região bem específica do território italiano, a do Abruzzo, delimitada de um lado pelas montanhas e por outro pelo mar Adriático. O olhar siloniano corta a paisagem abrucesa e foca nas pequenas aldeias nas margens das montanhas. Uma área ao mesmo tempo protegida e limitada pelas fronteiras geográficas naturais. A dificuldade da vida rural é somada aos duros anos do regime fascista. Os outros romances de Silone também elegem esse espaço vivido e lembrado. De fato, é possível afirmar que este território com todas as suas peculiaridades é o palco privilegiado da escrita siloniana. Somente uma obra, *La volpe e le camelie*, terá um outro pano de fundo, a Suíça dos anos do exílio.

Palavras-chave: Pão e Vinho. Espaço rural. Abruzzo.

O romance de Ignazio Silone, *Pão e Vinho* (1937) tem como pano de fundo para seus acontecimentos a região montanhosa de Abruzzo, na Itália. Região essa onde se passa grande parte das obras do autor italiano, com exceção de *La volpe e le camelie* (1960) que se desenrola na Suíça. O escritor italiano aborda e trata com propriedade a região que nasceu e viveu uma parte de sua vida, deixando transparecer em *Pão e Vinho* as dificuldades impostas pela geografia peculiar desse território. Esse romance foca na trajetória de retorno do jovem Pietro Spina à sua terra natal após anos distante. Pietro Spina volta pelas saudades da terra onde nasceu, para restabelecer sua saúde e também para semear nas pessoas do campo uma esperança de vida melhor, baseada nos preceitos socialistas. O retorno ao Abruzzo também justifica-se como forma de Spina se esconder das perseguições que sofria, devido suas opiniões políticas. No entanto, no desenrolar da narrativa o Abruzzo deixa de ser esse lugar de proteção, para se tornar sua rota de fuga.

O Abruzzo está localizado entre o Mar Adriático e as montanhas denominadas de Appenini, tal localização proporciona ao mesmo tempo uma proteção natural e uma limitação, não só de território, mas também de comunicação, tema esse presente na obra *Fontamara* (1933) quando surge a dificuldade, comentada pelo próprio narrador, de contar à história, devido às diferenças existentes entre a língua italiana dos *cafoni* e a língua daqueles oriundos da cidade. O narrador diz tentar traduzir para a língua dos *citadini* a história contada pelos *cafoni*.

* 5ª fase de Letras – Língua Italiana e Literatura (UFSC) e bolsista da Iniciação Científica do CNPq.

** Docente do curso de Letras - Língua Italiana e Literatura (UFSC) e orientadora da pesquisa.

A passagem abaixo, um diálogo entre um representante do governo e os *cafoni* di Fontamara ilustra bem a questão da língua: “Parliamo e non ci capiamo. Parliamo la stessa lingua, ma non parliamo la stessa lingua. Questo è vero e chi non lo sa? Un cittadino e un cafone difficilmente possono capirsi [...] cittadini e cafoni sono due cose differenti” (SILONE, 2006, p. 21).

A língua nesse caso também pode ser a representação de uma distância/diferença existente entre a cidade e o campo. Dualidade que será retrata também em *Pão e Vinho*.

Além dessa característica geográfica peculiar, o Abruzzo ainda sofre com terremotos. Terremotos esses que marcaram a vida do autor. Ele é um dos sobrevivente do forte abalo de 1915, que devastou toda a região, matando milhares de pessoas, dentre as vítimas estavam a mãe e o irmão mais velho de Silone. No plano ficcional, o terremoto que caracteriza toda essa região, seria possível aqui lembrar, o evento de 2009 que devastou a cidade de L'Aquila, também esta presente e marca a vida de Pietro Spina/Don Paolo Spada, Matalena e alguns outros personagens da obra *Pão e Vinho*.

A primeira referência direta a um terremoto, sem especificar o ano do ocorrido acidente é a seguinte:

Da Rocca dei Marsi si scendeva gradualmente verso la vasta fossa dell'antico lago Fucino, allora prosciugato e feudo di un principe. Attorno alla conca, immensa scacchiera verde di grano nuovo, solcata da lunghi filari di pioppi e da canali, faceva corona un gran cerchio di colline digranti, e quasi sopra ogni collina si vedeva un paesetto, un piccolo borgo da presepe, o un vecchio comune affumicato e turrato, quale grappolo, quale a muraglione, quale con le cassette incavate nel pendio, come caverne. Erano paesi con antichi nomi e vecchie storie, ma per buona parte distrutti e mal ricostruiti dopo l'ultimo terremoto. Dietro la corona delle coline si alzavano ripide le montagne, solcate dalle alluvioni e dai torrenti, in quella stagione ancora ricoperte di neve. (SILONE, 1955, p. 14).

Nesse trecho pode-se entender além do terremoto que vem e devasta uma cidade (“erano paesi con antichi nomi e vecchie storie, ma per buona parte distrutti”), também uma geografia de montanhas nas quais as cidades que se desenvolvem nessa zona específica “aprisionam” seus moradores (“faceva corona un gran cerchio di colline digranti, e quasi sopra ogni collina si vedeva un paesetto, un piccolo borgo da presepe, o un vecchio comune affumicato e turrato”), que os deixa vulneráveis e sem opção diante aos acontecimentos naturais. Somente adiante no texto, percebe-se então, que o terremoto o qual é citado em outros trechos da narrativa por personagens, que de alguma forma sentiram as consequências oriundas desse terremoto é aquele ocorrido em

1915: “... la casa di Matalena era crollata anch’essa, come molte altre, nel terremoto del 1915” (Idem, p. 78).

Outras duas passagens, ainda em relação ao terremoto são importantes de serem apresentadas:

I borghi recavano ancora i segni del terremoto, sembravano poveri alveari spaccati, diroccati, solo in parte ricostruiti. (SILONE, 1955, p.69)

[...]

“È un paese disgraziato” disse Magascià. “Due volte è stato distrutto dalle alluvioni, una volta dal terremoto”.

“Quanta gente vi è rimasta?” disse il prete.

“Una quarantina di fuochi. Chi può, scende al piani” disse Magascià. “Chi può, scappa”. (SILONE, 1955, p.71)

As passagens, além de falarem do mesmo tema apresentam marcas comuns de quebra e reconstrução. O terremoto vem associado a uma destruição arrasadora, à dificuldade de sobrevivência em meio a uma terra inóspita, mas que sempre vem seguido de um recomeço. E a palavra recomeço traz consigo uma certa esperança, o começar de novo, de se refazer algo. Esperança que em certos momentos encontra-se por fio (basta lembrarmos que nas passagens acima fala-se de casas mal construídas ou construídas de qualquer forma), já que essa reconstrução proporciona também uma instabilidade. De algo que está sendo sempre construído e não chega a seu fim, porque é sempre interrompido pelo terremoto. A história de de um povo que recomeça sem ter conseguido alcançar primeiro seu fim.

Além das dificuldades dadas pela topografia da região, Silone retrata também a Itália da primeira metade do século XX, marcada pela intolerância do regime fascista de Mussolini. Uma alternativa para a reestruturação do país depois das consequências deixadas pela Primeira Guerra Mundial, mas que acaba se transformando e revelando um governo ditatorial, caracterizado pela censura e pelo controle.

De certa forma, Silone devido a sua atuação política se sente instigado a ficar do lado da grande maioria da população e questionar o governo facista. E a forma encontrada por ele, para demonstrar sua desaprovação é por meio de suas obras, que retratam o povo simples e ingênuo sendo enganado pelo governo. Em *Pão e Vinho*, Pietro Spina é um jovem que por lutar contra esse regime, se vê obrigado a viver escondido e até mesmo se difarça de padre (Don Paolo Spada) para driblar essa perseguição.

No Abruzzo de Silone não era diferente, além das condições geográficas não serem favoráveis, o momento histórico também não foi o mais propício, tanto que o escritor, de acordo com Di Paolo (2008), via sua terra como um pequeno reflexo daquilo que estava ocorrendo em toda a península italiana:

Não podemos esquecer que a realidade da qual Silone provinha justificava sua atenção e identificação com as camadas menos privilegiadas. Durante a sua militância comunista, o seu verdadeiro metro para analisar a sociedade será a vida dos lavradores do *Abruzzo*, mais do que os abstratos conceitos marxistas. É como dizer que o sofrimento das pessoas da sua terra se transforma na lente através da qual ele observa o mundo. (DI PAOLO, 2008, p. 20).

E essa idéia de retratar as mazelas de seu povo é vista por Silone como uma missão dele enquanto escritor, “lo scrittore socialista tradisce la sua missione se non rappresenta la sofferenza umana e non incarna il senso del vero e del giusto che germina negli umiliati e negli oppressi” (FALCETTO, p. 33, 2007). E sobre as escolhas de determinados temas Silone afirma: “Il poeta che dice ‘datemi una rima e vi farò una poesia’, è uno spettacolo da circo. No, un tema può nascere soltanto da una necessita, da un impegno morale”¹ (Idem, p. 44). Com essa idéia de expor as dificuldades da população para que elas ganhem reconhecimento em outros territórios é que Silone traz essas questões em sua obra, sob a forma de denúncia.

Saindo do contexto geral, ao se retratar Abruzzo, chega-se a um ponto mais específico, o de se entender como o território é posto na obra *Pão e Vinho* e de como esse espaço geográfico influencia na trama. A primeira referência geográfica ao Abruzzo feita em *Pão e Vinho* aparece logo nas páginas iniciais:

A destra si trovavano la strada ferrata e la via Valeria che, tra campi di fieno, di grano, di patate, di bietole, di fagioli, di granturco, portava ad Avezzano, si arrampicava fino a Colli di Monte Bove, scendeva a Tivoli e infine, come ogni fiume che sfocia in mare, conduceva a Roma; a sinistra, tra i vigneti, i piselli, le cipolle, c’era la via provinciale che si inerpicava subito tra le montagne e s’addentrava nel cuore dell’Abruzzo, nella regione dei faggi, dei lecci e dei superstiti orsi, conducendo a Pescasseroli, a Opi, a Castel i Sangro. (SILONE, 1955, p. 9).

No trecho acima pode ser destacado alguns pontos cruciais, um deles fazendo referência à localização geográfica da região e outra que a caracteriza como tipicamente rural (... “campos de feno, de grano, de patates, de bietoles, de fagiolos, de granturco”). O autor ao descrever os elementos

¹ Trechos retirados de relatos de Silone.

rurais para o leitor faz com que esse comece a ter em mente o cenário que servirá para o desenrolar dos acontecimentos do romance.

A descrição acima é feita a partir da visão que D. Benedetto de sua casa tem da rua. Esse personagem aqui é colocado no lugar do observador, que passa a ver e descrever aquilo que está ao seu redor. E nesse ponto pode-se refletir sobre dois aspectos importantes para uma melhor interpretação dos elementos combinados nessa narrativa, a diferença existente entre cidade e campo, bem como, o que representa a figura desse padre estar localizada entre esses dois pólos.

De acordo com a citação apresentada acima, o lado direito representa a estrada que conduz à cidade, lugar de onde D. Benedetto espera a chegada de seus ex-alunos para comemoração de seu aniversário (“... alzava ogni tanto gli occhi dal breviario per guardare a valle, in attesa dell’arrivo di alcuni suoi antichi allievi” (SILONE, 1955, p.10)). Chegada essa tardia, talvez motivada, segundo o padre pelo atraso do trem. Dois de seus ex-alunos chegam da cidade, não de trem, mas de carro, um é médico e outro policial. Do lado esquerdo o caminho segue para o campo, de onde vem os produtos alimentícios que também servem de alimento para as pessoas da cidade; os camponeses trabalhando em suas lavouras e o velhinho de carroça, que em meio ao seu trajeto encontra o carro vindo da cidade. A estrada funciona como uma ligação entre esses dois lados, não opostos, mas diferentes de um mesmo local, e que de certa forma dependem um do outro para existirem. A cidade e o campo não são isolados um do outro, mas sim possuem um ligação, representada aqui pela estrada. Esses dois lugares apesar de serem diferentes, mas não são, um para o outro, estranho, pois o campo fornece à cidade aquilo de que ela necessita (alimentos rurais) e vice-versa, ou seja, a cidade também proporciona ao campo aquilo que lhes é deficitário (como a assistência médica, simbolizada na obra no momento em que o lavrador vai até a cidade a procura de um médico que possa medicar Pietro Spina).

Per la stradetta pronviale, sassosa e tortuosa [...], si fece avanti una giovane contadina in groppa a un piccolo asino, con un bambino sulle braccia. Su un campicello dietro il cimitero, un vecchio contadino, a capo scoperto, tracciava linee brune con un aratruccio di legno tirato da due asini. (SILONE, 1955, p.10).

Para descrever a cidade utiliza-se vários elementos representativos como o trem, o carro e as profissões relacionadas a algum tipo de formação. Ao se tratar de cidade tem-se em mente um local com mais recursos/oportunidades do que campo. O uso de tecnologias que favorecem o cotidiano (como o trens e carros, meios de locomoção mais rápidos do que os veículos de tração animal utilizados nas zonas rural). Já na descrição do campo os elementos descritos são

camponeses, lavoura e a carroça. Elementos representativos de uma realidade rural e que de antemão permeiam o imaginário do leitor, pois esses elementos não são estranhos a ele quando se refere ao campo. Em outro ponto do texto também percebe-se claramente a distinção entre o que vem da cidade e o que vem do campo: “il tamarindo veniva dalla città, in bottiglia, mentre Matalena Ricotta con le grafole, i funghi e le uova, scendeva dalla montagna” (SILONE, 1955, p. 10); “il bicarbonato veniva dalla città, come le polvere contro le cimici e le lame per i reaso di sicurezza” (Idem, p. 11). Só que nesses trechos a diferença entre cidade e campo não está mais retratada pelas estradas vindo da direita e esquerda, mais sim pelos produtos, aqueles da cidade industrializados e aqueles do campo mais simples, sem nenhum tipo de transformação. Os produtos da cidade são transformados, passam por um processo de industrialização, já os advindos do campo, não passam por nenhum processo mais elaborado, são plantados, colhidos, levados e vendidos na cidade. Logo na seqüência dos trechos acima há uma outra referência as diferenças existentes:

I traslochi e i cambiamenti venivano sempre dalla città; i commissari, gli ispettori, i controllori, i vescovi, i direttori delle carceri, gli oratori delle corporazioni, i predicatori per gli esercizi spirituali, erano mandati dalla città con le ‘direttive’ aggiornate. I giornali, le canzonette, *Tripoli bel suol d’amore*, *Valencia*, *Giovinezza*, *Faccetta nera*, i grammofoni, le radio, i romanzi, le cartoline al bromuro, arrivano anche dalla città. Dalla montagna scendeva il povero frate Gioacchino, cappucino, con la bisaccia per le elemosine, ogni martedì Sciatàp per il mercato; e, ogni sabato, Magascià per il sale e il tabacco; qualche volta appariva anche Cassarola la fattucchiera, con le erbe, i peli del tasso e la pelle delle serpì contro il malocchio; e, alla fine di novembre, scendevano gli zampognari, per la novena dell’avvento. (Ibidem, p.12).

O segundo aspecto está relacionado à figura de D. Benedetto. D. Benedetto é um padre que por muitos anos foi professor em uma escola para jovens, mas que mais tarde devido aos seus pensamentos dissonantes da Igreja da época, foi afastado de seu serviço, para levar uma vida isolada. Primeiramente deve-se entender que nesse período a função de um padre era divulgar os preceitos da Igreja como os únicos certos e que deveriam ser seguidos. No papel de professor ele deveria inculcar na mente dos alunos essa visão da Igreja, formando uma opinião favorável dela. No entanto, com o passar do tempo, D. Benedetto não concordando com certas pregações da Igreja, estimula seus jovens alunos a desenvolverem um senso mais crítico em relação ao que lhes é ensinado. E esse ser mais crítico, incomoda a Igreja e de certa forma o poder político, fazendo com que a solução seja retirar esse membro da cidade e colocá-lo em uma posição que

ele não pudesse ser formador de opinião. Sendo assim D. Benedetto é conduzido a viver afastado em companhia de sua irmã. Deslocando sua figura de pessoa atuante para a de um observador.

Erano state proprio quelle le parole di monsignore: ‘Suo fratello, riverita signorina, è di una ruvidezza e di un primitivismo che noi non possiamo sopportate in un professore di un collegio nel quale le piú ricche, cioè, le migliori famiglie della diocesi, mandano i loro figli. (SILONE, 1955, p. 13).

Além das montanhas, dos terremotos e da dissonância entre campo e cidade Silone traz em *Pão e Vinho* a pobreza dos habitantes do Abruzzo: “i fianchi della valle apparivano sempre piú corrosi, screpolati e poveri di vegetazione” (Idem, p.70), a pobreza também se reflete na dificuldade de se alimentar também vivida pelos animais: “tra le rocce un branco di capre che brucavano a uno a uno i pochi fili d’erba nuova” (Ibidem, p. 70).

Outra descrição do ambiente é feita do pacato vilarejo de Pietrasecca:

Era una vita rudimentale. Al mattino passava alla locanda una certa Chiarina con una capra. Matalena prendeva una scodella e mungeva la capra, fino all’ultima goccia di latte. Era l’ora in cui gli uomini erano già partiti e le donne si spiciavano i capelli Alla finestra o fuori della porta, affinché gli insetti non restassero in casa. (SILONE, 1955, p. 80).

Nesse pequeno trecho é apresentado ao leitor outro aspecto da vida do campo, as atribuições dada aos homens que, cedo saiam de suas casas para trabalharem nas lavouras, e aquelas de responsabilidade das mulheres, permanecerem em casa para cuidar dos animais e possivelmente para fazerem as incumbências domésticas.

Verifica-se que Silone apresenta em seus textos descrições tão reais e carregadas de riqueza nos detalhes fazendo com que o leitor seja transportado para esse cenário, de certa forma aproximando leitor e obra.

Há inúmeras motivações que levam um escritor a escolher um território como pano de fundo de sua narrativa, bem como, a forma de retratá-lo. Silone em *Pão e Vinho* movido talvez pela saudade de sua terra, uma vez que, essa obra foi escrita durante seu período exílio na Suíça, opta usar o cenário de sua infância, o Abruzzo. E o descreve com o conhecimento que só quem viveu e possui uma relação sentimental com o local é capaz de fazer. E para dar forma a essa descrição Silone utiliza elementos caracterizadores da região: a limitação/proteção imposta pelo mar e as montanhas; o solo pobre; o terremoto; as diferenças entre cidade e campo; enfim a vida na sua essência.

Abstract: The purpose of this presentation is to reflect about the representation by the rural space and its population in the novel *Bread and Wine*, by the Italian writer Ignazio Silone, published in 1937. The writer describes the specific region in the Italian territory, Abruzzo, delimited by a part of a mountain and the Adriatic ocean. The Silonian vision raises the abruzzese scenery and focuses in a little village in the margin of the mountain, an area protected and limited for a natural geographic border. Along with the difficulty of the rural life there are the tough years of the fascist regime. The other novels by Silone also talk about this living and reminded space. In fact, it is possible to say that this territory with all its particularities is a privileged scenery of the Silonian writing. Only one book, *La volpe e le camelie*, has another scenery, the Switzerland of the years of exile.

Keywords: Bread and Wine. Rural space. Abruzzo.

Referências

DI PAOLO, Edvige. *A narrativa do religioso em *Vino e Pane* de Ignazio Silone*. Dissertação de Mestrado em Literatura Italiana. UFRJ: 2008.

FALCETTO, Bruno. Un'esigenza di intervento sociale. In: FORBICE, Aldo. *Silone la libertà*. Guerini e Associati: Milão, 2007.

Silone, Ignazio. *Fontamara*. Mondadori: Milão, 2006.

_____. *Pane e Vino*. Mondadori: Milão: 1955.

*Regionalismo brasileiro: a representação do campo**

Isabele Corrêa Vasconcelos Fontes Pereira**

Silvia Niederauer***

Resumo: Com base no contexto do movimento literário regionalista, expõe-se, no artigo que será apresentado, a dinâmica que envolve a representação literária desse gênero. Para isso, faz-se necessária uma passagem pelo contexto histórico que abarca essa questão e pelas discussões que os estudiosos e críticos estabelecem como pontuais. A pesquisa visa realizar uma investigação acerca do regionalismo literário brasileiro. Objetiva, também, estabelecer um diálogo entre as fronteiras 'sectárias' do país, abarcando a questão da representação da identidade do campo como contraponto. Para tanto, pesquisa-se dentro do ambiente regionalista e das culturas particulares que o permeiam. Explora-se, ainda, a estética do regionalismo sul-rio-grandense, do mineiro e do paulista com o intuito de apontar os elementos que caracterizam analogicamente essa literatura ao movimento literário regionalista. Dentro desse discurso, é possível concluir que a articulação de culturas distintas desenvolve a leitura, proporcionando um elo com a realidade retratada.

Palavras-chave: Regionalismo. Representação. Literatura Brasileira.

Introdução

Considerando o regionalismo brasileiro dentro do movimento literário regionalista, o presente projeto de pesquisa visa resgatar e descrever os aspectos que caracterizam de forma artística e estética essa expressão escrita. Realiza um diálogo entre as fronteiras sectárias do país, abarcando as diversas identidades expostas nas narrativas ficcionais, além de revisitar o regionalismo acompanhando o seu percurso, do tradicional ao contemporâneo, percebendo marcas tradicionais refletidas na narrativa contemporânea.

Tem-se como foco a produção literária do Rio Grande do Sul, de Minas Gerais e de São Paulo com o intuito de aproximar os elementos que se assemelham e se desassemelham em relação às delimitações regionalistas percebidas em alguns textos. Desse modo, ao fazer-se um recorte temático e estilístico da produção sulina, mineira e paulista, aponta-se para a permanência desse estilo em escritas contemporâneas, que revisitam tal estética, renovando-a e reafirmando, assim, sua importância literária, em meio a tantas outras manifestações desse universo.

* Projeto de Pesquisa PROBIC/UNIFRA REGIONALISMO BRASILEIRO: ATUALIDADE E RENOVACÃO, em desenvolvimento.

** Aluna da graduação do Curso de Letras – Língua Portuguesa do Centro Universitário Franciscano (UNIFRA), Santa Maria, RS, Brasil.

*** Professora orientadora, Dr^a. do Curso de Letras do Centro Universitário Franciscano (UNIFRA), Santa Maria, RS, Brasil.

Para tanto, se fará necessário o estudo de referenciais teóricos que orientam e pontuam as questões e acepções da identidade regionalista desde o seu princípio até os tempos modernos.

O surgimento da tendência regionalista é percebida a partir do Romantismo, estendendo-se até produções mais recentes, trazendo a representação do campo através da voz desse homem rural como elementos que tornam essa uma cultura diferenciada.

A literatura regional situa o leitor de acordo com os contextos históricos e as culturas particulares de realidades rurais gaúchas, mineiras e paulistas, situando-as, desse modo, fora do eixo urbano, o que proporciona o (re)conhecimento de uma outra realidade.

Logo, por meio de pesquisa bibliográfica e investigativa, apresenta-se um aprofundamento teórico e um levantamento das características que demarcam o regionalismo. Ao rastrear textos narrativos que se voltam para questões que são claras aos primórdios da literatura regional tem-se o aproveitamento, muitas vezes, revisionista desses eixos temáticos, no sentido de salientar sua permanência no cenário das letras, hoje tão híbrido e repleto de inovações.

1 Regionalismo Brasileiro: contexto histórico

Ao retratar o cotidiano e os feitos de um povo via discurso literário, dá-se vida à arte da palavra escrita e ao conteúdo desse movimento o qual se denomina Regionalismo Brasileiro. Cantar a terra e os homens que nela habitam, para além de outras características, tais como: a questão identitária, a estética, a relação texto-leitor, por exemplo, são o fomento de uma escrita regionalista. Há que se considerar, ainda, o contexto histórico que revela os traços marcantes das narrativas desse estilo de produção.

As primeiras manifestações literárias do/no Brasil, desde o Quinhentismo até o Arcadismo, não caracterizaram uma escrita regionalista, uma vez que essa produção ainda estava atrelada aos moldes europeus e, portanto, mantinha, na maioria dos casos, como ‘fonte de inspiração’ o cenário e as situações próprias daquele lugar.

É somente com o advento do Romantismo que a valorização da natureza e do ambiente passam a ser retratados como reflexo do homem que nele habita. Assim, inicia a exaltação do nacionalismo e de todas as figuras que caracterizam o Brasil como país recém liberto do jugo colonial. “No Romantismo (séc. XVIII), abandonando e libertando-se da forma estética clássica, na busca de uma nacionalidade literária, o regionalismo é peça fundamental, em um movimento que procurava uma maneira de delinear o presente, valorizando o local, o nacional, encobrindo

seus ‘defeitos’ [...]” (DUARTE, 2010, p. 6). Esses ‘defeitos’ de que fala Fernanda Duarte, se completa com o que diz Coutinho em **A literatura no Brasil** (1986) que aponta para “o regionalismo é uma forma de escape do presente para o passado, um passado idealizado pelo sentimento e artificializado pela transposição de um desejo de compensação e representação por assim dizer onírico” (p. 234).

O exemplo maior do nacionalismo é o índio, que ascende a herói nacional. O regional fica muito marcado e é uma dos estilos da prosa romântica, vindo a juntar-se às narrativas indianistas e urbanas.

Já nas narrativas regionalistas, a visão de mundo centra-se no indivíduo e no meio em que ele vive. A exaltação do ambiente como lugar ideal para se desenvolver uma vida sem rupturas transgressoras dirige a atenção para a vida no campo, vida limitada a uma rotina rica de experiências e mantenedora de tradições.

Na tentativa de romper com a literatura européia, começou-se a desenvolver a valorização da cultura brasileira, delimitando as fronteiras regionais como principais fatores que elevam a brasilidade dos povos que aqui constituíram residência. Como principais nomes desse período que desenvolveram o estilo regionalista estão José de Alencar com os romances regionalistas **O Gaúcho**, **O Sertanejo** e **O Tronco do Ipê**; Bernardo Guimarães, com **O ermitão de Muquém**, **O Garimpeiro** e **Escrava Isaura**; Franklin Távora, regionalista que retratou em seus romances, **O Cabeleira** e **Lourenço**, o estado de Pernambuco; Visconde de Taunay, cuja obra regionalista mais importante é **Inocência**; Apolinário Porto-Alegre com **O vaqueano**, em que constrói uma imagem mais real do gaúcho.

Ligia Chiappini sintetiza o Romantismo como: “Assim, de norte a sul, com o romantismo, cantos, danças, contos, trovas, crenças, festas, amores e tragédias, palavras e expressões estranhas aos ouvidos do leitor citadino vão ser inventariados e utilizados como matéria ficcional” (1994, cap. II).

O Realismo, movimento seguinte ao Romantismo que ocorre no século XIX, dá face nova à literatura, constituindo-se a sua estética de denúncia social. Mesmo com a valorização do meio urbano, o regional ganha frente à literatura brasileira e se afirma, pois as identidades vão se estreitando a medida em que os indivíduos se enquandram em determinada sociedade ou comunidade:

Inicia aqui, nesse movimento, a representação do interior brasileiro antes não abordado em narrativas, pois no início do século XIX o Brasil vivia a chamada *belle époque*, em busca do progresso e sofisticação urbana à moda europeia. Mesmo assim, alguns escritores voltaram as costas para as elites urbanas e deram início às representações das regiões brasileiras, caracterizando os tipos humanos com seus típicos e conservadores comportamentos e tradições, “fundando uma literatura” que mostrasse o que era próprio do Brasil, diferenciando-o de qualquer outro país. Era a necessidade de representar um ‘verdadeiro’ Brasil [...] (DUARTE, 2010, p. 6).

Há um projeto regionalista para descrever a vida no interior vendo que o ambiente rural constituía grande parte da identidade brasileira. Foi pesquisado o folclore, a linguagem e o cotidiano como meio para construção da representação campestre.

Por razões históricas, o regionalismo intensifica-se nas regiões Norte e Sul do país. Essas regiões compõem-se de grandes conflitos políticos e econômicos que particularizam ainda mais a literatura de tais ambientes. Como essa pesquisa direciona-se para o regionalismo sul-riograndense paulista e mineiro, o regionalismo nortista e nordestino não será evidenciado.

Marcado por sucessivas batalhas, o Rio Grande do Sul seguiu, na literatura, os acontecimentos que se desenrolavam no estado: fundação da Colônia do Sacramento (1680), desocupação da Cisplatina (1828), logo depois iniciou-se a Revolução Farroupilha (1835) que durou cerca de uma década. É o estado em que aparece o primeiro romance histórico-regional: **O corsário**, de Caldre Fião, que traz como pano de fundo a atmosfera política da Revolução Farroupilha.

A tendência regionalista segue durante os períodos seguintes - Pré-mordernismo e Mordernismo com temas como o cangaço e a seca do Nordeste, o Vale do Paraíba em São Paulo, a política e historicidade do Rio Grande do Sul:

Destinado a provocar a conscientização, o romance regionalista tem como objetivo criticar para denunciar as questões sociais, contribuindo para suas soluções. Para isso, usa uma linguagem crítica e seca, e com ela o romance regionalista de 30 evolui com traços de um novo realismo, em resposta às tensões sociais originadas pela crise econômica que surgiu em 1929. (DUARTE, 2010, p. 7).

No romance de 30, a literatura regional fortifica a identidade brasileira e, como disse Fernanda Duarte acima, ela denuncia a sociedade e aponta tradições conservadoras como fator determinante para o interior manter-se linear em comparação com o dinamismo dos centros citadinos. O Brasil passa a ser múltiplos ‘brasis’, e a arte literária ganha um conteúdo diversificado, cada especificidade constitui uma face do reconhecimento do Brasil enquanto nação de TODOS.

Em sua maioria, os romances da década de 30 reportam à situação dos dominados e dominantes, sendo os dominados os proletários da terra e os dominantes os senhores, donos das propriedades rurais, isso geralmente centrado na idéia de latifúndio.

Em São Paulo, a literatura também se afirma em reação à questão política e social, as manifestações literárias são motivadas pelo sentimento de ilhamento, o sertão paulista se confronta com os pólos de efervescência cultural e político da capital. Juntamente com isso, aparece o estrangeiro e o sertão passa a ser um território de recuperação da identidade costumeira paulista. Então, o caipira é o sujeito interiorano expresso em contos, objeto de anedotas que reforça o pitoresco, o rústico de maneira saudosista. Destaca-se o romancista Manuel Batista Cepelos, com o romance **O vil metal**, de caráter crítico à corrupção.

Posterior ao romance dos anos 30, em Minas Gerais, o regionalismo ganha caráter político se fixando nos romances **Vila dos Confins** e **Chapadão do Bugre**, de Mário Palmério; e no romance **Grande Sertão Veredas**, de João Guimarães Rosa. Esses autores retratam um homem preso à terra, não por vontade própria, mas pela falta de condições de mudança. Aqui essas transformações se dão nos fatores sociais e na passagem de eixos econômicos da crescente aglomeração nas cidades.

A tendência regionalista segue durante os períodos seguintes - Pré-mordernismo e Mordernismo com temas como o cangaço e a seca do Nordeste, o Vale do Paraíba em São Paulo, a política e historicidade do Rio Grande do Sul e Minas Gerais.

Concordando com Lígia Chiappini em sua definição do regionalismo que “De norte a sul, com o romantismo, canto, danças, contos, trovas, crenças, festas, amores e tragédias, palavras e expressões estranhas aos ouvidos do leitor citadino vão ser inventariados e utilizados como matéria ficcional” (apud PIZZARRO, 1994, p.128).

Por isso que o regionalismo tem tamanha amplitude literária, visto que ele não engessa a cultura local, mas a expande de modo a transitar entre as fronteiras do país, unindo diferenças e separando pontos comuns. A representação dos espaços singulares é extremamente atual, pois ela continua presente nas narrativas atuais refletindo sobre os estudos culturais na pós-modernidade.

1.1 Regionalismo: o que é regionalismo?

A literatura regional pode ser delimitada sob duas vertentes: a primeira se passa em uma determinada região, trazendo questões universais desenvolvidas sob a temática da obra. Essa

abrange o regional para demandar apenas a localização de situações comuns. A segunda vertente se torna específica, uma vez que captura não apenas a localização da narrativa, bem como os desenhos quase fotográficos dos elementos naturais e geográficos como pano de fundo que afetam a cultura, folclore e tradição das vidas de uma sociedade. Esta, por sua vez, se particulariza e, ao mesmo tempo, se iguala a tantas outras que possuem os elementos específicos que as tornam únicas.

Além das temáticas, o que também move a vertente regional é a linguagem rica de expressões populares. A criação de um dialeto entre os habitantes torna a narrativa mais poética e verossímil. Para Fernanda Duarte: “A linguagem e os falares mostrados nas narrativas regionais são a grande marca do regionalismo, suas principais características para especificar uma determinada região. O aproveitamento desse vocabulário próprio auxilia na construção do pano de fundo das narrativas, tornando-a ainda mais singulares (...)” (2010, p.8).

Essa maneira de expor uma cultura de um povo baseado em tradições, lendas e rituais captura a essência natural da identidade do homem do campo e o seu cotidiano.

Em comparação com a sociedade fragmentada da pós-modernidade, o regionalismo recupera o pertencimento do ser em seu território e isso o caracteriza como homem pertencente a uma identidade. A origem do indivíduo é importante para que ele sinta parte de um ambiente.

1.2 A questão identitária

O regionalismo literário brasileiro delimitou não só fronteiras quanto aos costumes e quanto às características geográficas desenhadas em seu conteúdo, como também destaca como principal elemento o homem, representante da cultura de propagação da terra exaltada. Essa literatura regional vai ao encontro da busca de uma identidade cultural que situa de acordo com os contextos históricos as realidades rurais do movimento literário que se inicia no Romantismo e segue até a contemporaneidade.

As influências regionais marcam a literariedade presente nas obras que caracterizam a dinâmica cultural do nosso país. Na atualidade, assim como na origem desse processo discursivo, encontram-se realidades bucólicas que qualificam o conteúdo das obras literárias, bem como a sua estética como pontos fundamentais de particularidades individuais.

A modernidade fez surgir um novo mundo e estabeleceu novas fronteiras culturais. O regionalismo abarcava uma fronteira de meio urbano e representação do campo com a voz do

homem do interior: “As transformações associadas à modernidade libertam o indivíduo de seus apoios estáveis nas tradições e nas estruturas” (HALL, 2006, p.25). Como diz Hall, antes se acreditava em fronteiras sólidas e pré-estabelecidas que já se extinguem, deixando a criação livre, podendo transitar entre campos regionais e urbanos. E completa Fernanda Duarte: “Sendo assim, toda essa mudança surgida na época moderna se reflete na literatura porque a literatura sempre acompanha a história e faz parte dela, as duas caminham lado a lado” (2010, p.10). Por isso a questão identitária do sujeito/personagem da literatura revela a sociedade vigente, uma vez que ambas caminham juntas, unindo-se na verossimilhança e denotando a identidade literária regionalista.

1.3 A literatura Sul-Rio-Grandense, Mineira e Paulista

Rio Grande do Sul, São Paulo e Minas Gerais, como já foram colocados anteriormente, possuem uma história repleta de batalhas e rica de acontecimentos marcantes. O discurso literário muitas vezes expõe essas vertentes mesclando-se a historicidade social e política. O desenrolar da trama ficcional acompanha os fatos decorridos no estado. Esse processo de acompanhamento da escrita não ocorre, muitas das vezes, de forma paralela aos eventos transcorridos.

De acordo com Regina Zilberman: “A literatura do Rio Grande do Sul parece ter nascido vocacionada para representar a estância e seus habitantes, trabalhadores (peões) ou proprietária (os estancieiros)” (1992, p. 11). Nessa citação, ela reflete sobre o conteúdo das obras regionalistas desenvolvidas nesse estado. A identidade do gaúcho é vista como o homem que mora na estância, vive da criação de gado ou do trabalho na terra. É um homem corajoso, que não nega batalha e está sempre de prontidão para uma nova guerra.

Zilberman destaca ainda: “A produção literária do Estado também foi sempre bastante politizada, lutando contra ideologias instituídas ou denunciando desigualdades” (1992, p. 11). Além de destacar as batalhas e a vida no campo, a literatura sul-rio-grandense elege a vida política e as ideologias para desenvolver a identidade do povo.

Na literatura mineira, se destaca uma linguagem regional atrelada ao sertanejo mineiro e mais:

(...) acontecimentos típicos do sertão (mineiro) e suas guerras e disputas entre os jagunços, os sertanejos. Com uma linguagem própria, altamente regional e originalidade de estilo, a narrativa se constrói que constrói a narrativa, tendo como pano de fundo o cenário

mineiro. As características, os temas, as formas e os estilos da tradição regionalista são confrontados com os processos de transição de uma sociedade presa à economia agrícola para uma sociedade ‘citadina’, baseada na produção industrial. Essa situação se reflete em suas narrativas, de maneira que os novos caminhos e soluções são expostos nos textos, às vezes, como informação; outras, manifestando saudade de como era. (DUARTE, 2010, p. 12).

De acordo com o explicitado acima por Duarte, analisa-se que as transformações por quais passam os personagens, influem na leitura, de maneira que o leitor evolui juntamente com o desenvolvimento da narrativa e suas características.

Dentro do ciclo paulista, como denomina Coutinho, entra o riquíssimo aprofundamento vocabular, e o sentimento humano do homem rural esquecido pelos centros urbanos, principalmente a capital São Paulo, ponto de encontro entre várias culturas. As manifestações literárias de cunho regional posicionam frontalmente à capital. Impera nesse ambiente interiorano um saudosismo do passado, como se o campo restaurasse as transgressões da cidade. O caipira é a figura rústica dessa literatura carregando os atributos de homem puro.

Com a recapitulação do Movimento Literário Regionalista Sul-Rio-Grandense, Mineiro e Paulista, a articulação de culturas distintas que o regionalismo provoca, desafia os Estudos Literários, uma vez que estudar o regionalismo literário se mostra atual ao apontar para questões extremamente contemporâneas.

2 Metodologia

Este trabalho resulta de uma pesquisa bibliográfica, pois o objeto de pesquisa são as obras regionalistas e artigos de estudiosos da área, envolvendo discussões sobre os conceitos e investigação a respeito do tema.

A partir dos conceitos do movimento literário regionalista, expõe-se neste artigo a dinâmica que envolve a estética literária e o conteúdo desse gênero. Para isso, faz-se necessária uma noção do contexto histórico da época e da complementação de conceitos como regionalismo e a identidade do regional definindo as literaturas regionais do Rio Grande do Sul, Minas Gerais e São Paulo, de modo a estabelecer pontos comuns e particularidades de cada estado. Os resultados desse estudo serão apresentados subsequentemente.

3 Resultados e discussões

Identificam-se, no estudo realizado, características marcadamente regionalistas que ainda permanecem presentes em algumas narrativas contemporâneas. Com base nas leituras teóricas, considera-se que as propostas de estética e conteúdo são bem variadas e atuais, comprovando que o regionalismo se aproxima da heterogeneidade, ao unir, por meio de procedimentos discursivos, as diferenças, sensibilizando o leitor para outras formas de ler o mundo. A leitura proporciona ao leitor a interpretação de sentidos múltiplos e o posicionamento crítico nas leituras desenvolvidas.

Ao mesmo tempo em que limita o indivíduo em seu habitat, a literatura regional expande as significações das narrativas, pois se identificam questões pertinentes e identificáveis a outras culturas que não só a demarcada. Isso significa dizer que o regionalismo se torna um movimento literário mais amplo, que aproxima o leitor da obra, direcionando-o para outro tempo e ambiente que são distantes da sua realidade, muitas vezes.

Como o projeto está em andamento, ainda não se pode apresentar um fechamento da pesquisa. Com os dados teóricos estudados até o momento, será dado o próximo passo: seleção das narrativas a serem elencadas como representativas do viés regionalista gaúcho, mineiro e paulista.

Resumen: Con base en el dinámica que rodea contexto del movimiento regionalista literario, se expone en el documento que se presentará, la la representación literaria del género. Para ello, es necesario contexto histórico para un boleto que cubre esta cuestión y los debates que los estudiosos y los críticos están de acuerdo en el acto. La investigación tiene como objetivo realizar investigaciones sobre el regionalismo literario brasileño. También tiene por objeto establecer un diálogo entre las fronteras "sectarias" en el país, que abarca el tema de la representación de la identidad del campo como un contrapunto. Para ello, la investigación en el ámbito regional y culturas particulares que permean. Se explora también la estética del regionalismo en el Río Grande de Sur, São Paulo y Minas Gerais con el fin de identificar los elementos que caracterizan a esta literatura, por analogía con el movimiento regionalista literaria. Dentro de este discurso, se puede concluir que la mezcla de culturas diferentes se desarrolla la lectura, proporcionando un enlace con la realidad retratada.

Palabras-clave: Regionalismo. Brasil Representação.Literatura.

Referências

CHAVES, Flávio Loureiro & BATTISI, Elisa (organizadores). *Cultura Regional: Língua, história, literatura*. Caxias do Sul – RS: Educus, 2004.

COUTINHO, Afrânio & COUTINHO, Eduardo de Faria. *A literatura no Brasil*. 3 ed. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1986.

DUARTE, Fernanda Rijo. *As fragmentações identitárias na literatura regionalista mineira*. 2010. 31f. Trabalho Final de Graduação (TFG) – Faculdade em Letras – Língua Portuguesa, Centro Universitário Franciscano (UNIFRA), Santa Maria – RS, 2010.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 11.ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

PIZZARRO, Ana (Org.). *América Latina: Palavra, Literatura e Cultura*. Campinas - SP: Memorial, 1994. v. 2.

ROSADO, Esther Pereira Silveira & CARVALHO, Renato Gomes de. *Língua Portuguesa – Livro I, II, III e IV*. São José dos Campos – SP: Poliedro, 2006.

SODRÉ, Néelson Werneck. *História da Literatura Brasileira*. 7. ed. São Paulo: DIFEL, 1982.

ZILBERMAN, Regina. *Roteiro de uma literatura singular*. Porto Alegre - RS: Ed. da Universidade/ UFRGS, 1992.

LITERATURA. Saiba mais. Terrapaulista. Disponível em:
<<http://www.terrapaulista.org.br/arte/literatura/saibamais.asp#topo>>. Acesso em: 6 maio 2011.

O Sobrado, de O tempo e o vento, como vivência do regional

Luiz Carlos Erbes*

Resumo: Esse artigo discute a regionalidade do Sobrado, a residência das famílias Terra e Cambará na trilogia *O tempo e o vento*, de Erico Verissimo, a partir do conceito de espaço de Michel de Certeau. O casarão é espaço de vivências relacionadas à história e à cultura do Rio Grande do Sul, de conflitos entre o velho e o novo e ambiente em que costumes, expressões e referências afloram. Dessa forma, o autor insere o regional em uma obra que trata acima de tudo do humano.

Palavras-chave: Região. Regionalidade. Literatura gaúcha.

A trilogia *O tempo e o vento*, de Erico Verissimo, faz parte de uma lista de clássicos do chamado Romance de 30, denominação dada a uma série de obras escritas a partir de 1928, com o lançamento de *A bagaceira*, de José Américo de Almeida. Os três volumes - *O Continente* (1949), *O retrato* (1951) e *O arquipélago* (1961-62) – integram o que de mais importante foi produzido pelos denominados romancistas de 30, segundo José Hildebrando Dacanal (1986), ao lado de obras como *São Bernardo*, *Fogo Morto*, *Banguê*, *Terras do sem fim*, entre outras.

Dacanal lista uma série das características desta “escola”, como: a busca em narrar o verossímil e “semelhante à realidade” (DACANAL, 1986, p. 13); uma estrutura que mantém uma certa linearidade; escrita numa “linguagem filtrada pelo chamado “código culto” urbano (IDEM, p. 14); a fixação em “estruturas históricas perfeitamente identificáveis” (IDEM), geralmente agrárias; e a presença de uma “perspectiva crítica” em relação as questões políticas, sociais e econômicas. Para o autor, a trilogia de Verissimo atende a várias dessas características e pode ser considerada “a mais característica do romance de 30 em termos estritos de amplitude temática.”

Em *O tempo e o vento*, Verissimo retrata 200 anos da história do Rio Grande do Sul, a partir de personagens das famílias Terra e Cambará, baseadas na fictícia cidade de Santa Fé. Em termos cronológicos, a história começa em 1745, nas Missões Jesuíticas, e se estende até 1945, com a queda de Getúlio Vargas. Nos três volumes, com um total de sete tomos e cerca de 2.600 páginas nas edições da Editora Globo, o leitor se encontra, segundo o crítico literário Luiz Augusto Fischer, diante de uma obra em que o autor “esculpiu com palavras as figuras identitárias mais sólidas da gauchidade” (FISCHER, 2004, p. 91).

* Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Letras, Cultura e Regionalidade da UCS. O artigo foi produzido para a disciplina Literatura e Regionalidade, com revisão da prof^a dr^a Marília Conforto-orientadora.

Apesar de ter como pano de fundo o Rio Grande do Sul, a trilogia está longe de ser considerada literatura regionalista – denominação que se refere, segundo João Cláudio Arendt, a “obras que promovem a cultura da região como programa e paradigma, que se distinguem de outros espaços ou se defendem em relação a um centro” (ARENDR, 2010). Os três romances não fazem uma apologia, pelo contrário, buscam desconstruir a história oficial. *O tempo e o vento* evidencia um regional sem ser regionalista, sem um sentido programático.

A ideia de região, contudo, está presente na trilogia, em seu sentido macro e micro. No primeiro caso, a região aparece como um espaço físico (o Rio Grande do Sul, embora isso mais exclua do que inclui), na história (por buscar retratar personagens que fazem alusão a mitos ou arquétipos) e na cultura (por tratar de costumes próprios dos habitantes do Estado, ou, pelo menos, de parte dele). A maior parte da narrativa – exceção à parte inicial de *O Continente* – tem como ponto de perspectiva Santa Fé, a partir da qual Verissimo constrói um romance que ajuda a compreender a formação histórica do Rio Grande do Sul. No sentido micro, destacam-se aspectos de regionalidade, expressos nas nuances dos personagens e nas relações entre elas e o espaço cultural; nas interações com o tempo histórico; nas experiências narradas na obra.

Parte dessa narrativa se dá a partir do ângulo do Sobrado, a casa que o pernambucano Aguinaldo Silva manda erguer em frente à Praça da Matriz, em Santa Fé. Em várias partes da trilogia, do início de *O Continente* ao desfecho de *O arquipélago*, o leitor é conduzido pelo texto a partir do ponto de vista dessa casa, que assume a condição de um espaço regional praticado, a partir de conceitos desenvolvidos pelo historiador francês Michel de Certeau.

Embora palco do cerco que abre e fecha *O Continente*, o Sobrado ganha cores mais nítidas no início de *A Teiniaguá*, um dos capítulos de primeiro livro da trilogia de Erico Verissimo. No *Almanaque de Santa Fé*, escrito pelo juiz de direito Nepomuceno Garcia de Mascarenhas, a casa que se transforma no palco da ascensão e da fragmentação da família Terra-Cambará é descrita dessa forma:

O forasteiro que chega à nossa vila há de por certo quedar-se surpreso e boquiaberto diante duma maravilha arquitetônica que rivaliza com as melhores construções que vimos no Rio Pardo, em Porto Alegre e até na Corte. Referimo-nos a casa assobradada que o Sr. Aguinaldo Silva, adiantado criador deste município, mandou recentemente erguer na Praça da Matriz, num terreno de esquina com as dimensões de trinta e cinco braças de frente por uma quadra completa de fundo. [...] Dotada de dois andares e duma pequena água furtada [...]

[...] se acha dividida em 18 amplas peças, mui bem arejadas e iluminadas, com pé-direito bastante alto; e que as portas que separam essas peças umas das outras

terminam em arco, em bandeirolas com vidros nas cores amarela, verde e vermelha. Os móveis são de autêntico jacarandá, muito pesados e severos, tendo pertencido, como nos informou o dito Sr. Silva, a uma Casa Senhorial de Recife [...] (VERISSIMO, 1976).

Na apresentação, o Sobrado assume as características de um lugar, conforme definição de Certeau. Para o autor de *A invenção do cotidiano*, o lugar refere-se a ordem e à estabilidade, com os vários elementos coexistindo: “Aí impera a lei do 'próprio': os elementos considerados se acham uns ao lado dos outros, cada um situado num lugar 'próprio' e distinto que define. Um lugar é portanto uma configuração instantânea de posições.” (CERTEAU, 2002, p. 201) Por essa ótica, o Sobrado está reduzido a um “estar-aí”, no sentido de meramente existir fisicamente.

Essa condição, contudo, é desfeita ainda no texto do Almanaque, em seu desfecho. Ao sugerir que “seria o sobrado do Sr. Aguinaldo Silva um solar digno de hospedar até Sua Majestade D. Pedro II”, Nepomuceno deixa o Cel. Bento Amaral furioso.

- Essa é muito boa! - exclamou ele um dia na loja do Alvarenga. - O Imperador parando na casa do Aguinaldo! É de primeiríssima. Uma ideia estúpida assim só podia ter saído da cabeça daquele pé-de-pato!

Ficou muito vermelho e começou a sentir uma comichão na cicatriz em forma de P que lhe marcava uma das faces. (VERISSIMO, 1976).

No trecho, a casa assume a condição de espaço na definição de Certeau, devido à referência a uma expectativa criada pelo autor do *Almanaque* e a sua repercussão. Não é apenas um lugar, mas um lugar “animado” por movimentos, por experiências vividas ou, no caso, por resultar em expectativas e em uma reação:

Espaço é o efeito produzido pelas operações que o orientam, o circunstanciam, o temporalizam e o levam a funcionar em unidade polivalente de programas conflituais ou de proximidades contratuais. O espaço estaria para o lugar como a palavra quando falada, isto é, quando é percebida na ambiguidade de uma efetuação, mudada em um termo que depende de múltiplas convenções, colocada como o ato de um presente (ou de um tempo), e modificado pelas transformações devidas a proximidades sucessivas [...] Em suma, o espaço é um lugar praticado. (CERTEAU, 2002).

Sob esse aspecto, é possível afirmar que a casa transforma-se em espaço a partir do momento em que começa a cumprir as suas funções. Habitada, perde a condição de meramente “estar-aí” e passa a ser transformada em espaço a partir das relações, simples ou complexas, que ocorrem em seu interior, e das interações estabelecidas a partir dela. Propicia relatos, transformando “lugares em espaços ou espaços em lugares” (CERTEAU, 2002, p. 203).

O Sobrado cumpre, na narrativa da trilogia, as funções básicas de uma casa. A primordial, ensina Carlos Lemos em *História da casa brasileira*, é a função abrigo: “A casa tem que ser

entendida com um invólucro seletivo e corretivo das manifestações climáticas, enquanto oferece as mais variadas possibilidades de proteção.” (LEMOS, 1996, p. 9). Em *O Continente*, a residência das famílias Terra-Cambará cumpre essa função, protegendo do minvano, da chuva e, durante o cerco na guerra de 1895, dos inimigos; nos dois romances que completam a trilogia, protege as mulheres no conflito de 1923 e torna-se o refúgio de Rodrigo Cambará em seu retorno a Santa Fé, após a queda de Getúlio Vargas.

A casa, contudo, não é mero abrigo. Segundo Lemos, é essencialmente “o palco permanente das atividades condicionadas à cultura de seus usuários” (LEMOS, 1996, p. 9). É o espaço das interações e vivências, de atividades, rituais, conflitos e celebrações, que representam um traço importante de cada cultura e do momento histórico. Como afirma o autor, “as atuações cotidianas dentro de casa são inúmeras” (LEMOS, 1996, p. 6).

Essa multiplicidade de usos e vivências não difere apenas de uma cultura para outra. Conforme Lemos, há aspectos que diferenciam uma casa pobre de uma rica que vão além de itens como conforto, mas que se referem ao número de superposições dentro de um mesmo ambiente. Se em uma residência simples, de um cômodo, todas as atividades são realizadas ali por todos os ocupantes, em casas maiores e abastadas há uma dependência para cada atividade. O grande interesse por uma residência, destaca Lemos, não está em suas qualidades arquitetônicas, no número de andares, peças ou no material utilizado na sua construção, mas no seu “aspecto sociológico”. “A casa deve ser entendida como um todo, como uma unidade, cuja função abrigo, a função principal, tem a primazia e o resto dela decorre.” (LEMOS, 1996, p. 11).

Desta forma, o Sobrado de *O tempo e o vento* não pode ser analisado apenas sob seu aspecto arquitetônico, embora a estrutura da residência que se torna propriedade da família Terra-Cambará com o morte de Aguinaldo Silva a transforme em um referencial para os moradores de Santa Fé. A casa assume as características de um espaço, nos termos de Certeau, à medida que a narrativa se desenvolve. Não é a função abrigo que se impõe aqui, mas a sua condição de lugar transformado pelas experiências de personagens da trilogia. O casarão transforma-se em espaço, que assume características do regional, segundo a perspectiva elaborada por Rafael José dos Santos:

Em nossa analogia entre o *espaço*, na concepção de Certeau, e a *região* sob uma perspectiva cultural, podemos, então, pensar na possibilidade de *relatos de regionalidade*. Tal como nos relatos de espaço, os *relatos de regionalidade* não são transposições da região (ou do regional) para a linguagem. Antes, eles são co-produtores

de regionalidades, na medida em que constituem de sentidos partilhados e, lembrando Weber, reciprocamente referidos” (SANTOS, 2009).

Lugar histórico

Palco do noivado e do casamento de Bolívar e Luzia, o Sobrado transforma-se em local de acontecimentos com referências à história do Rio Grande do Sul ao longo de *O tempo e o vento*. A região, com um sentido histórico, encontra-se presente na obra, e parte dessas interações ocorrem em seu interior ou são vistas a partir do casarão.

Em *Ismália Caré*, capítulo de *O Continente*, a residência da família Terra-Cambará transforma-se no quartel-general dos republicanos, na disputa com federalistas em 1884. É para lá que Licurgo Cambará volta, após duelar com Alvariano Amaral, com um corte na testa que requer cinco pontos. É lá também que ocorre a cerimônia em que os escravos que trabalham no Angico e no casarão recebem os títulos que lhe garantem a condição de homens livres.

O casarão torna-se palco de um ato político na luta para o fim da Escravidão e da derrubada da Monarquia, mas Licurgo não sente a menor emoção e raciocina, segundo o texto: “O pior era que o Sobrado já começava a cheirar a senzala” (VERISSIMO, 1976, p. 630). Depois, com os abraços dos amigos, “senti com tamanha e repentina força e beleza daquele instante, que esteve quase a rebentar em lágrimas” (VERISSIMO, 1976, p. 631).

Talvez seja nos capítulos de *O Sobrado* que a condição de espaço do casarão fique ainda mais evidente. A primeira perspectiva da narrativa se dá pelo olhar de José Lírio, a partir do sino do campanário, mas é apenas para conduzir ao casarão, no qual Licurgo Cambará espia “pela fresta duma das janelas” (VERISSIMO, 1976, p. 9). Surpreendido pelo ataque dos federalistas no conflito de 1895, Licurgo e seus companheiros retiraram-se às pressas para o Sobrado, onde resistiram ao cerco por três noites. Os maragatos, diz o texto, tomaram conta da Intendência “e de todas as casas da cidade, mas nem assim podem dizer que são senhores de Santa Fé” (VERISSIMO, 1976, p. 10), em função da localização do casarão – de frente para a Intendência. Lá, eles resistem, até a chegada das forças republicanas e saem vitoriosos.

Curgo baixa os olhos para o padre mas não diz palavra. Os homens estão todos agora no meio da rua, com as faces erguidas para a sacada. O senhor do Sobrado e do Angico reconhece os companheiros que foram aprisionados pelos federalistas durante o combate pela posse da cidade. Erguem-se no ar espadas, chapéus, lenços e lanças. Viva o Partido Republicano! Vice o Cel. Licurgo Cambará. Viva o Rio Grande do Sul! Antero põe o chapéu na ponta da duma lança, levanta-o bem alto e, com sua voz estrídula, brada: “Viva o Sobrado!”

Às janelas do casarão assomam aos poucos seus defensores [...] (VERISSIMO, 1976, p. 664).

Em *O Retrato*, a residência do dr. Rodrigo Cambará é espaço de um acontecimento, relacionado a um personagem histórico gaúcho, que conecta Santa Fé à vida política do Rio Grande do Sul, colocando o casarão como pano de fundo da história.

A visita de Pinheiro Machado ao Sobrado e o fato de ter sido o grande homem visto na rua de braço dado com Rodrigo Cambará tiveram um efeito mágico sobre muitos santafezenses a quem a campanha d'A *Farpa* contra a situação afastara dos Cambarás. Rodrigo notava isso de maneira amável e cordial com que certos republicanos agora o cumprimentavam. (VERISSIMO, 1975).

No conflito de 1923, que novamente opõe os gaúchos, o Sobrado é palco de um velório de combatentes mortos durante um ataque organizado por Rodrigo Cambará contra Santa Fé e as forças do Cel. Madrugá. Os corpos são velados no porão, após o padre se recusar a velar os corpos na Igreja. Há, também, referência a excessos das forças do governo contra pessoas que eram favoráveis aos revolucionários de 1923, vistos a partir do casarão:

Também no princípio daquele mês, num dia torvo, de nuvens baixas, Floriano, postado atrás das vidraças duma das janelas do Sobrado, viu dois “provisórios” espancarem na rua um homem que, sob pranchaços de espada, caiu na sarjeta, gritando e sangrando. (VERISSIMO, 1962).

Numa posição semelhante, Sílvia vê a violência contra pessoas que haviam apoiado o fascismo e o nazismo em Santa Fé, como relata a personagem em seu diário, escrito em 23 de agosto de 1942:

O Brasil declarou guerra às potências do Eixo. A cidade está agitada. Estouram foguetes. Grupos andam pelas ruas com bandeiras, cantando hinos, gritando vivas e morras. A coisa toda começou como um carnaval, mas à medida em que as horas passavam, se foi transformando em algo de sério. Duma das janelas do Sobrado vejo, horrorizada, um grupo de populares atacar o Café Poncho Verde com cacetes, pedras e barras de ferro. Os guardas municipais assistem à cena de braços cruzados. Os manifestantes começam partindo as vidraças das janelas, depois entram no café e põem-se a quebrar espelhos, cadeiras, mesas – tudo isso em meio duma gritaria selvagem. (VERISSIMO, 1962).

O Sobrado não é apenas espectador. Na revolução para levar Getúlio Vargas ao poder, o casarão é o ponto de encontro dos revolucionários, e Rodrigo Cambará um dos seus protagonistas. Na residência, eles definem a estratégia para fazer com que a revolta no Exército tenha êxito, como relata o texto: “Ali no escritório os dois sargentos, cada qual a sua maneira, contavam o progresso de seu trabalho de catequese entre os companheiros”. (VERISSIMO, 1962, p. 649). Outro trecho: “Em muitas daqueles noites ventosas e ainda frias, ficavam ali no Sobrado

a discutir os pormenores do “golpe”, e a beber café ou cachaça com mel e limão.” (VERISSIMO, Idem).

Costumes e progresso

Na narrativa, o Sobrado acompanha a evolução e a discussão entre o velho e o novo, entre o rural e o urbano. Se até 1910 não havia grandes luxos no casarão, isso começa a mudar com a volta de Rodrigo Cambará a Santa Fé, em 1910, depois de formar-se em Medicina em Porto Alegre. Esse choque entre a tradição de uma vida samaritana, que não permitia excessos, com o progresso aparece nos dois últimos romances da trilogia, mostrando uma disputa entre a velha filosofia dos estanceiros e os seus filhos. No caso específico, entre Licurgo e Rodrigo, como mostra esse trecho, após o filho dizer ao pai que iria no baile:

O escritório não tinha mudado em nada. Nas paredes brancas, além do grande retrato de Júlio de Castilhos, só se via um calendário com um cromo ingênuo, brinde da Casa Sol. Cadeiras duras achavam-se espalhadas na vasta peça de soalho completamente nu. Ali estava ainda a velha escrivaninha de cedro lustrado, com seu topo forrado de oleado pardo (...)

- O senhor vai ao clube?

Licurgo sacudiu a cabeça negativamente.

- Não gosto de barulho.

A palavra barulho – sabia-o Rodrigo – abrangia também a música. (VERISSIMO, 1976).

A referência à música é direta, uma vez que Rodrigo retorna de Porto Alegre com um gramofone e vários discos, de ópera, música clássica e as últimas novidades de Paris. Em outro trecho, o assunto volta à tona, quando Rodrigo reflete sobre a dificuldade com o “implacável olho fiscalizador” (VERISSIMO, 1976, p. 299) do pai:

[...] Havia pouco, ao receber algumas caixas de vinhos franceses e italianos encomendadas a uma firma de Porto Alegre, Rodrigo transformara um dos compartimentos do porão numa adega. Levava o pai a vê-la, mas o único comentário que arrancara dele fora uma série de pigarros de contrariedade. Soube depois que o Velho dissera à cunhada: “Esse rapaz é um perdulário. Não sei por quem puxou.” (VERISSIMO, 1976).

Em outro trecho, há referências à modernização do Sobrado, com alusões a vida de gaúchos como Licurgo Cambará.

Rodrigo abriu as janelas que davam para a rua, acendeu os bicos de acetilene, aproximou-se do consolo, ajeitou as rosas que mandara botar no vaso, e depois mirou-se por um instante no espelho. Que o Sobrado tomava outro jeito, não havia como negar. Tinha mandado fazer uma estante especial para o gramofone, com gavetas destinadas aos discos. Comprara um tapete feito a mão para a sala de visitas e um pelo de tigre para o chão do escritório. Pensou no pai... Como acontecia com quase todos os homens do

campo, Licurgo Cambará desprezava o conforto. Gaúchos como ele em geral dormiam em camas duras, sentavam-se em cadeiras duras, lavavam-se com sabão de pedra e pareciam achar indigno de macho tudo quanto fosse expressão de arte, beleza e bom-gosto. Isso explicava a nudez e o desconforto de suas casas, a aspereza espartana de suas vidas. (VERISSIMO, 1976).

Não é apenas Rodrigo Cambará que enfrenta essa mentalidade de que tudo tinha que ser simples na residência do gaúcho. Em *O arquipélago*, é Sílvia quem busca modernizar o Sobrado, como mostra esse trecho:

Desde que veio morar no Sobrado, Sílvia se tem empenhado numa campanha lenta mas pertinaz para vestir a nudez do casarão e dar-lhe alguma graça. Tudo lhe ficou um pouco mais fácil depois que Maria Valéria perdeu a visão. A velha, por exemplo, não sabe que uma toalha de linho amarelo cobre agora a mesa, nem que o serviço de café é de cerâmica cor de terra de Siena, em desenho não convencional. Se soubesse, protestaria contra todo “este desfrute”. (VERISSIMO, 1962).

Outro choque entre Licurgo e Rodrigo se dá em função do horário de levantar. Se a tradição impõe levantar ao raiar do dia, o filho adota um hábito novo no Sobrado, expondo o conflito entre duas gerações:

Desde que chegara a Santa Fé, de volta do Angico, Rodrigo raramente se erguia da cama antes das nove da manhã. Esse hábito irritava Licurgo que, antes de partir para a estância, advertira:

- Acho que o senhor anda levantando muito tarde. Isso não está direito.

Rodrigo sabia que o levantar da cama cedo era parte importantíssima do ritual daquela ferrenha religião do dever e do trabalho, professada por gen²ro de t²mp²era de seu pai e de Aderbal Quadros. Achavam esses dois gaúchos ortodoxos que um homem deve trabalhar de sol a sol e que há algo de desonroso e indecente no dormir até tarde, pois isso sugere noite de orgia, vícios condenáveis, vadiagem e falta de força de vontade; é, em suma, um péssimo hábito que atrasava a a vida das pessoas ao mesmo tempo que lhes solapa o caráter. (VERISSIMO, 1976).

Outros exemplos de práticas de regionalidade no Sobrado referem-se a hábitos que aparecem eventualmente na narrativa de *O tempo e o vento*. Esses hábitos posicionam o Sobrado dentro de uma região cultural. Há, por exemplo, referências ao mate, como prática cotidiana, as escarradeiras, em alusão ao costume de cuspir do gaúcho, e até por expressões, como “tranco do meu gado” (VERISSIMO, 1976) usada por Maria Valéria.

Considerações finais

Os exemplos citados – aos quais poderiam ser acrescidos vários outros – evidenciam a presença do regional no Sobrado na trilogia *O tempo e o vento*. Essa regionalidade, convém ressaltar, não está em sua arquitetura, e nem na sua origem. O casarão, construído no espaço

urbano, existia em todo o país, “sempre onde houvesse um rico” (LEMOS, 2002, p. 32). O Sobrado de *O tempo e o vento* não carrega características que o transformem em uma casa gaúcha, ou faça uma alusão específica à arquitetura e cultura do Rio Grande do Sul. Além do mais, a residência é construída por um pernambucano, Aguinaldo Silva, e conta com móveis trazidos de Recife.

A região, descrita por Michel de Certeau como “o espaço criado por uma interação” (CERTEAU, 2002, p. 212), está presente na trilogia nas relações construídas pelas personagens com o Sobrado, por suas vivências, experiências do cotidiano. Seja como palco que contempla parte da história do Rio Grande, seja pelas vivências de seus personagens inseridos em um ambiente cultural bem definido, seja nos conflitos entre o novo e tradições enraizadas, a região se configura em um elemento essencial em *O tempo e o vento*.

Essa regionalidade, contudo, não é superdimensionada. Não há uma glorificação do Sobrado como um espaço tradicional gaúcho, bem pelo contrário: a região está ali não meramente para enriquecer uma obra, mas para ajudar a dar contornos nítidos a personagens humanizados, com suas virtudes, vícios, convicções, remorsos, dúvidas e certezas. O Sobrado é o palco de vivência desse regional que, integrado à história e aos personagens, faz de *O tempo e o vento* uma das grandes obras da literatura brasileira.

Abstract: From the concept of space by Michel de Certeau, this paper discusses Sobrado's regionality, the residence of Terra and Cambará families in *O Tempo e o Vento* trilogy, by Erico Verissimo. This building is the space for experiences related to Rio Grande do Sul's history and culture, for conflicts between old and new, and it is the environment in which practices, expressions and references take place. Therefore, the author inserts the regional into a work related above all to the human.

Keywords: Region. Regionality. Rio Grande do Sul's literature.

Referências

ARENDDT, João Cláudio. *Notas para o estudo das literaturas regionais*. Artigo inédito.

BORDINI, Maria da Glória; ZILBERMAN, Regina. *O tempo e o vento: História, invenção e metamorfose*. Porto Alegre: Edipucrs, 2004.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. 8. ed. Petrópolis: Vozes, 2002.

DACANAL, José Hildebrando. *O romance de 30*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1986.

LEMOS, Carlos. *História da Casa Brasileira*. São Paulo: Contexto, 1996.

POZENATO, José Clemente. *Processos culturais*: reflexão sobre a dinâmica cultural. Caxias do Sul: Educs, 2003.

SANTOS, Rafael José dos. *Relatos de regionalidade*: tessituras da cultura, In Revista Antares. Caxias do Sul: UCS, 2009.

VERISSIMO, Erico. *O Continente*. 12. ed. Porto Alegre: Globo, 1976.

VERISSIMO, Erico. *O retrato*. 21. ed. Porto Alegre: Globo, 1975.

VERISSIMO, Erico. *O arquipélago*. Porto Alegre: Globo, 1962.

Festivais da Califórnia e Musicanto nos anos 80: dois palcos, dois discursos, duas identidades

Marciano Lopes e Silva*

Resumo: O presente trabalho discute a existência de dois discursos em luta pela representação da identidade do gaúcho no regionalismo sul-riograndense: o do *Regionalismo monárquico*, vulgarmente conhecido como tradicionalista, e o outro do *Regionalismo dissidente* (SILVA, 1994), mais conhecido como nativista. Apesar de ambos serem românticos, o primeiro constrói uma identidade fechada fundamentada no mito do centauro dos pampas e o segundo contrói uma identidade aberta para a alteridade latino-americana, elaborando suas *constantemente discursivas* (BERND, 1987) numa relação polêmica com as da FD rival. Além disso, é muito significativo a relação contratual que ela estabelece com a música latino-americana de protesto em voga nas décadas de 60 e 70. Durante a pesquisa realizada, estudamos as canções de dois festivais sul-riograndenses na década de 80: o *Festival da Califórnia da Canção Nativa do Rio Grande do Sul*, onde o primeiro discurso é hegemônico, e o *Festival Musicanto Sul-americano de Nativismo*, criado como espaço alternativo e de combate a este discurso.

Palavras-chave: Regionalismo. Romantismo. Nativismo. Tradicionalismo. Literatura e identidade. Identidade gaúcha. Análise do discurso.

O discurso do Regionalismo monárquico

A formação discursiva (FOUCAULT, 1986) do *Regionalismo Monárquico* corresponde ao que Lígia Chiappini Moraes Leite (1978) descreveu como o regionalismo tradicional com base nas românticas oposições passado-presente/campo-cidade. A denominação “monárquico” que lhe atribuímos deve-se ao fato de apresentar como arquétipo do gaúcho a figura mítica do “monarca das coxilhas”, também chamado de “centauro dos pampas” em alusão ao mito do centauro.

Na constante discursiva da oposição passado-presente que sustenta a visão romântica do processo histórico no *Regionalismo monárquico*, o passado é apresentado como um tempo mítico correspondente a uma idade de ouro, período épico de formação do “Continente” e da “raça gaúcha”, tempo revestido, portanto, de uma aura de lutas heróicas, felicidade e glória. Em contrapartida, o presente é apresentado como o tempo da miséria, da decomposição do passado heróico e mítico, tempo da ausência de glórias e homens exemplares, tempo da cisma entre o gaúcho e sua querência, exilado na cidade que o tornou alienado. Por conseguinte, o “Eu” que, com orgulho exalta sua bravura e disposição para a luta, também lamenta a destruição de sua cultura pela ação avassaladora do progresso, da moda e do imperialismo econômico e cultural – especialmente o norte-americano.

* Mestre em Literatura Brasileira (UFRGS, 1994) e Doutor em Literatura e vida social (UNESP, 2005). Professor da Universidade Estadual de Maringá (UEM) desde 1997.

A oposição passado-presente é completada por outra que não somente a acompanha, mas lhe é indissociável: a oposição campo-cidade. Nela, o campo situa-se no paradigma positivo e a cidade no negativo, assim evidenciando uma reatualização do mito rousseauiano do “bom selvagem” na idealização do homem do campo, que é considerado mais puro, bondoso, autêntico e sincero porque vive próximo à natureza, enquanto o cidadão (ou paisano) encontra-se degradado pela cultura da urbe, apresentando-se falso, egoísta e perverso na medida em que perdeu suas raízes. O avanço tecnológico e o distanciamento das “relações naturais” são apresentados como os principais responsáveis pela desagregação social da querência, sendo que o êxodo rural não é representado como decorrente das relações de poder no campo, mas como uma “sina migrante” que acompanha o gaúcho desde sua origem mítica.

O tema discursivo da sina migrante presente em várias canções – “Sina migrante”, (11ª Cal.), “Caminhada” (13ª Cal.) e Mandala de esporas” (19ª Cal)¹ – pode ser compreendido como resultante de um deslizamento de sentido do enunciado romântico que apresentava – já no século XIX – o gaúcho como um “homem livre”, sem paradeiro, a vagar pela pampa sem aramados por vontade própria. Se no século XIX o romantismo idealizava este gaúcho, esquecendo tratar-se de um pária (desertor e/ou contrabandista), no século XX, desconsidera que a pampa já não é mais uma terra sem alambrados, e que o ato de vagar sem destino, ou com destino para a cidade, acontece porque não tem terra e nem trabalho em um campo cada dia mais dominado pelo capital internacional e cuja produção se sustenta em um sistema de latifúndio monocultor e trabalho mecanizado que dispensa a sua mão de obra ou a desvaloriza. Mesmo quando admite a miséria e a exploração do campeiro, o regionalismo monárquico jamais admite a existência da injustiça social na querência do passado, pois fazê-lo acarretaria a destruição dos mitos da idade de ouro e da democracia campeira (GOLIN, 1983).

Das duas oposições que constituem a espinha dorsal do *Regionalismo monárquico* resulta um *ethos* tensionado por dois temas discursivos (COURTINI, 1981) aparentemente antagônicos no que se refere à aceitação do presente, mas que, na verdade, constituem os dois lados da mesma moeda posto que se associam em uma relação simbiótica na defesa da tradição e da “ideologia do gauchismo” (GOLIN, 1983). São eles os temas da saudade e da peleia. Ao tratar do primeiro, o

¹ Considerando que o objetivo é a análise do discurso e que, portanto, a autoria das canções é irrelevante na discussão, omitiremos os nomes dos autores quando tratarmos das músicas concorrentes nos festivais para ganharmos espaço textual.

“Eu-enunciador” afirma o final de seu tempo (“O meu tempo está findando” é a constante discursiva mais característica) e o tom de seu canto é de tristeza e saudade, daí a preferência pela milonga e pela toada. Ao tratar do segundo, o “Eu-enunciador” afirma bravateiramente que “não tá morto quem peleia” – enunciado que constitui sua constante discursiva mais característica. Daí a preferência por ritmos alegres, como a rancheira e o vaneirão, e a recorrência da figura do gaitero/sanfoneiro marcando a corporalidade do cantor. Entre as canções mais representativas do tema da saudade podemos citar “Esteio e sonho” (14ª Cal.), “Testigo” (18ª Cal.), “Veterano” (10ª Cal.) e “Pago perdido” (10ª Cal.). Entre as canções mais representativas do tema da peleia estão “Recuerdos da 28” (10ª Cal.) e “Não podemos se entregá pros home” (12ª Cal.).

Conforme dissemos, os temas da saudade e da peleia, embora pareçam antagônicos, se complementam. O melhor exemplo de como ambos os temas se articulam encontra-se na apologia do passado guerreiro feita através do culto às tradições, cujo melhor exemplo é a música “Sucessão” (12ª Cal.). Nela, diversamente do que ocorre em “Faz de conta” (12ª Cal.) e “Quimeras de piá” (16ª Cal.), não há desesperança com respeito ao presente e ao futuro, pois é através da memória que o passado, com seus valores considerados autênticos, se atualiza e se mantém vivo na cultura. Juntos, a apologia do passado guerreiro e o culto das tradições e do clã familiar servem à manutenção dos privilégios de classe, pois sacralizam não somente a propriedade como também a história familiar das elites, legitimando sua posição econômica e social através do elogio à participação nas diversas lutas que marcaram a história do Rio Grande do Sul: “Ter sido não é ser, é perceber-se / Na estampa do retrato dos avós, / (...) // Resguardo armas em meu íntimo armorial / (...) / Na projeção imprevisível do amanhã.” (“Sucessão” - 12ª Cal.). Por conseguinte, a figura do piá (menino) representado como o depositário dos ideais e garantia de permanência dos mesmos é outra constante discursiva típica deste discurso. Um bom exemplo é a vencedora da 16ª Califórnia: “Tropeiro do futuro”.

Para encerrar, sem a pretensão de esgotar a apresentação das constantes discursivas e regras de formação da FD do *Regionalismo monárquico*, é importante observarmos o papel atribuído ao cantor. Este, via de regra, é apresentado como o guardião das tradições. Seu canto, conforme seja alegre ou triste, serve para levar os gaúchos ao “baile xucro”, momento e espaço ritual de revivescência dos mitos, ou à reflexão (“Baile xucro”, 10ª Cal.). De uma forma ou de outra, o canto remete ao passado e o recupera na memória. A figura das aves que voltam ao ninho, no recorte que segue, é uma metáfora do retorno dos gaúchos contemporâneos às suas

raízes, ao tempo e espaço da querência mítica. “(...) // Toda guitarra é um viveiro, / De ida e volta é o caminho, / Nas asas ágeis do aplauso / As aves voltam ao ninho.” (“Guitarreio para um ghuitarrista”, 13ª Cal.).

O discurso do Regionalismo dissidente e a canção pela unidade latino-americana

Propondo-se a incentivar a integração artístico-musical dos países sul-americanos, o *Festival Musicanto Sul-Americano de Nativismo* abre um espaço institucional para a expressão de uma vertente da música regionalista gaúcha que se opõe à postura etnocêntrica do *Regionalismo monárquico*, o qual constrói uma identidade fechada. Diversamente, a FD do *Regionalismo dissidente* constrói uma identidade aberta, em processo, contrapondo-se ao *ethos* (MAINGUENEAU, 1989) heróico da rival ao apresentar a figura do gaúcho a pé, destituído de seu cavalo e de sua grandeza, espoliado pelo poder do latifúndio e iludido pela história dos vencedores. No cerne da disputa, está a luta pelo poder de construir o discurso que seja reconhecido como detentor da verdade histórica sobre a formação do *Continente de São Pedro* e seu povo, assim construindo o autêntico *ethos* a ser cultuado. Disto resulta que a maioria de suas constantes discursivas tenham por regra de construção a polêmica com as do *Regionalismo Monárquico* e que uma de suas principais constantes discursivas seja a atitude de revisão da história oficial do Rio Grande do Sul, ou ao menos aquela cultuada por ele. É o que podemos ver em canções como “Sabe moço” (11ª Cal.), “Pampa pietá” (17ª Cal.) “Combatentes (2º Mus.), “Gaúcho-bronze” (2º Mus.) e “No sangue dessa terra nada guarani”, composição vencedora do 1º *Musicanto*. Nelas, resgata-se a voz e a memória daqueles homens que morreram lutando pela pampa, em nome dos ideais de liberdade e igualdade, mas ficaram esquecidos pela história e pelos patrões, que detém não somente as glórias como as riquezas e benesses advindas da luta. “Em gaúcho-bronze”, após descrever a Estátua do Laçador, que fica na entrada de Porto Alegre, o locutor da canção afirma que este modelo é a exceção, pois o verdadeiro gaúcho jamais foi assim... Na luta pela desconstrução do discurso regionalista monárquico, o desafio do regionalismo dissidente é o de fazê-lo sem destruir o *ethos* de valentia, honra, telurismo e habilidade guerreira que caracterizam o arquétipo do monarca das coxilhas, o que é alcançado através de um discurso que procura conferir uma consciência histórica e de classe a esses valores. Em outras palavras, o mito do centauro é preservado, mas sua componente ideológica é deslocada segundo a visão de mundo das classes historicamente oprimidas. Afirma-se que o gaúcho é

valente e guerreiro, mas sua participação nas guerras e revoluções não é mais exaltada, pois dá aos combatentes anônimos que foram explorados e esquecidos pela História, Desta forma, o contradiscurso dissidente retira o véu de magia e idealização do passado guerreiro que esconde a miséria, a opressão e a exploração de classe existente nos mitos da democracia campeira e na apologia dos heróis cultuados pela História.

A estratégia de polêmica com a FD rival é a principal regra de construção discursiva do *Regionalismo dissidente*, também orientando a oposição que se estabelece com respeito ao etnocentrismo do discurso concorrente. Recusando fechar-se em uma identidade circunscrita ao Rio Grande do Sul e à figura do tropeiro, o discurso regionalista dissidente procura construir uma *identidade como processo* (BERND, 1992:16) que se volta para uma alteridade latino-americana e incorpora várias outras identidades ocultadas pelo oponente, tais como a identidade negra, do colono e do pescador. Esta abertura para uma alteridade latino-americana incorpora o tema discursivo da unidade latino-americana (ou da Pátria Grande), que pode ser visto em: “Apelo de paz” (1º Mus.), “Guitarreiros” (3º Mus.), “Brasilhana” (4º Mus.), “La negra” (5º Mus.), “Balada de las locas de la Plaza de Mayo” (5º Mus.), “Pátria Grande” (7º Mus.) e “Semeadura” (10ª Cal.).

Em “Pátria grande”, encontramos o tema discursivo da unidade latino-americana (“Salve meu povo Latino-Americano, / Salve meu hermano”) juntamente com os da terra e do trabalho não alienados (“...meu povo, tua luta é santa, / Tua terra liberada, / Teu trabalho em paz / Que seja em paz”). Note-se que a luta é caracterizada como “santa”, indício da presença dos discursos do cristianismo, mais provavelmente da Teologia da Libertação, devido ao seu compromisso com os excluídos e, por consequência, com os movimentos revolucionários de esquerda. No entanto, o tom revolucionário exaltado, característico da canção de protesto (que veremos em seguida), dificilmente foi encontrado nas composições em estudo. Um dos poucos casos da ocorrência de um apelo à luta revolucionária de modo mais explícito foi “Irineu: Ira, razão, fé e companhia”, pertencente ao 2º *Musicanto*. Nela, o cantor nos fala do assassinato de um lavrador que “fez comício, rebelião e romaria” na luta pela terra que “em vida lhe roubaram”, para, por fim, recebê-la “por cobertor”. Outro caso, também do 2º *Musicanto*, é o “Cântico Brasileiro nº 3”, que contrapõe a luta dos índios Kaigang, do Rio Grande do Sul, à luta dos Kamayurá, da Amazônia, pela terra prometida (“não esquece a promessa / de ser o dono dessa gleba”), mas “roubada” (“revive o sonho / da terra perdida”).

O desejo de união com o objetivo de construir uma única pátria latino-americana cristaliza-se na constante discursiva da mestiçagem (ou do hibridismo, diríamos hoje) como elemento formador da identidade e unidade latino-americanas, o que é bem visível na canção “La negra”, de Raul Elwanger. Nela exalta-se a mestiçagem “Latino americana, / índia tucumana, tupi-guarani. / Azteca, Inca, Maia, / negra samambaia / de Ipacará”. A letra nos lembra que na formação da América do Sul e Central se misturam diferentes culturas pré-colombianas com a cultura negra. Noutro plano de significação, se misturam as línguas portuguesa e espanhola na letra da canção – quando da citação, em espanhol, do verso “Negrito con su mama” referindo-se possivelmente à antológica “Duerme negrito”, recolhida da oralidade por Atahualpa Yupanqui.

A denúncia da exploração e da violência que atingem o homem do campo ainda pode ser vista em “Peregrinos” (3º Mus.) e “Pra onde ir?” (14ª Cal.), que enfocam o êxodo rural; na satírica “O campeiro e o gravador”, vencedora do 6º *Musicanto*; em “Mãos Campeiras”, canção que apresenta os temas discursivos da terra e do trabalho juntamente com a figura das mãos que se negam à alienação (“A alegria de meus dedos nunca foi contar dinheiros”) e “Nas minhas mãos” (13ª Cal.), onde novamente encontramos os mesmos temas discursivos da terra e do trabalho assim como a figura das mãos utilizada como símbolo de trabalho e luta: “Não venho de mãos vazias / Eu trago para oferecer-te / Este punhado de terra, / Que é parte das nossas vidas. // (...) // Lavradores, trançadores, / Pessoal de campo e patrão, / Juntas de bois e tratores, / Tudo vem na minha mão.” (“Nas minhas mãos”, 13ª Cal.)

No que diz respeito à religiosidade, podemos encontrar a figura do mártir no melhor trabalho vocal do 5º *Musicanto* (“Deixem seus olhos fixos”), onde o peão tem o sofrimento comparado ao de Cristo crucificado nos arames que cercam a propriedade dos que pisam “na fome / bem montados”. Também é importante lembrar “De companheiros” (17ª Cal.), canção onde se cruzam novamente a luta e a utopia revolucionária com a utopia cristã (conforme já vimos em “Irineu”, do 2º Mus., e “Pátria grande”, do 7º Mus.), pois um dos companheiros, “que é beato e romeiro, sindicatos se põe a semear”. Quanto ao outro, que é gaiteiro, lhe cabe levar ao povo a esperança e a alegria da festa redentora do tempo presente: “quando chamam por esses parceiros / é sinal de que o povo inteiro quer cantar”. Este papel de “missionário” é especialmente atribuído ao guitarreiro, pois – assim como um profeta – lhe cabe ser porta-voz e guia do seu povo, fazendo de seu canto “um arado semeando na escuridão / um tempo de claridade” (“Semeadura”, 10ª Cal.).

Muito mais nobre do que o gaiteiro, que leva a alegria aos irmãos, é o guitarrista, pois sua figura geralmente associa-se à do *cantautor*, ou seja, ao cantor que canta suas próprias composições, que expressa suas próprias ideias e portanto é mais autêntico – pressupõem-se – por ser sincero. A figura do *cantautor* encarna a concepção romântica do poeta como um vate: mais do que ser um “farol”, lhe cabe ser um “semeador” de palavras. E esta sementeira deve frutificar gerando a luta e a resistência à barbárie, pois o seu discurso deve ser como o do historiador comprometido em “pentear a história a contrapelo” (expressão de BENJAMIN, 1993), registrando em seu discurso os momentos em que pulsou latente o sonho de redenção para que se possa reatualizá-lo; para que se possa fazer presente não só a utopia perdida, mas também a promessa de sua realização: “Canto minha sulamericana Pátria. / Canto as dores dessas pátrias sulamericanas, / todas. / Canto a mal contada história que nos contam. / Canto a história que nos montam. / Canto os mortos, canto os mártires feitos de brasilidade” (“Brasilidade” - 6º Mus.).

Observando-se as canções hispano-americanas da chamada “canção de protesto”, popular nas décadas de 60 e 70, podemos confirmar a hipótese de que a FD do *Regionalismo dissidente* buscou nesta produção musical as constantes discursivas necessárias à construção de uma identidade positiva, ou seja, de uma identidade que não se construísse apenas pela negação das constantes discursivas do *Regionalismo monárquico*.

A principal regra discursiva da popularmente chamada “canción de protesta” – cujo expoente foi o movimento da “Nueva canción chilena” – surgida paralelamente ao movimento do “neofolklore” nos anos 60 foi o papel de resistência às ditaduras e ao imperialismo norte-americano. Basta lembrarmos de canções como *La carta*, de Violeta Parra, em que a cantora protesta a prisão de seu irmão e adverte que ainda tem “siete hermanos / fuera del que se engrilló, / todos revolucionários / con el favor de mi Dios”, ou a também ontológica *A desalamburar*, de Daniel Viglietti, onde o cantor apela ao povo para que derrube os alambrados, pois assegura “que es un gringo / el dueño del Uruguay”. Nela, o ato de derrubar as cercas que separam os homens da terra também representa a derrubada das fronteiras que separam os povos latino-americanos: “Hoy existe un territorio / onde la sangre se mezcla. / Yo quiero romper mi mapa, / formar el mapa de todos, / mestizos, negros y blancos, / trazar codo con codo.”.

O tema discursivo da grande pátria latino-americana se associa ao da mestiçagem étnica e cultural como elemento formador da identidade do homem sul-americano (e terceiro mundista em alguns casos) *hermanados* numa “solo memória / [pois] / desde Ayacucho hasta Angola, / de

Brasil a Moçambique, / ya no hay nada que replique, / somos una misma historia" (*Samba landô*, de José Seves, Horacio Salinas e Patricio Manns). Nos moldes do nacionalismo romântico, a natureza americana – incluindo a brasileira – aparece nas canções como fator de unificação e orgulho ufanista, pois sua riqueza em recursos naturais e sua beleza não apenas expressam a grandiosidade do continente como também a alma do homem americano (veja-se “*Canción com todos*”, de Armando Tejada Gómez - César Isella). A terra, representada como *Lacta-mama*, simboliza a fecundidade materna, a fonte de onde o homem retira o pão e o vinho, alimentos do corpo e do espírito e símbolos da fraternidade e da comunhão cristãs: "(...) y en cada vaso de vino, / tiembla el lucero dal alba" (*Balderrama*, de Manuel José Castilla e Gustavo "Cuchi" Leguizamen).

O amor que o homem tem pela terra se constitui por meio de uma relação telúrica onde não há espaço para a exploração capitalista. É o que podemos ver em *Cuando tenga la tierra*, de D. Toro e A. Petrocelli, na qual o cantor sonha com o solo comum a todos os trabalhadores, momento em que novamente os homens poderão se reintegrar à natureza e reencontrar a magia, a felicidade de liberar seu Eros, pois então possuirão "las estrellas, / astronautas de trigales, / luna nueva", podendo "formar con los grillos / una orquesta onde canten / los que piensan". Integração cósmica que aponta para a simbologia da terra americana como éden, paraíso mítico no qual, retornando à pureza e ao primitivismo pré-colombianos, o homem finalmente reencontrar-se-ia com o amor e o trabalho não alienados. No entanto, no presente a terra não lhe pertence, embora nela esteja “trabajando duramente / trabajando, si” (“*Duerme negrito*”, canção popular recolhida por Atualpa Yupanqui), lhe resta apenas a denúncia da condição alienada, como vemos em “*Zamba del Chê*”, de Victor Jara, e na já citada “*A desalabar*”, de Daniel Viglietti, em que o cantor retoricamente pergunta a "los presentes / si no si han puesto a pensar / que esta tierra es de nosotros / y no de quien tenga más".

Expressando o trabalho não alienado e a força necessária para empunhar a bandeira e o fuzil, constantes discursivas que simbolizam a pátria e a luta revolucionária., encontramos a figura das mãos, símbolo do trabalho e da comunhão entre os homens, cuja união torna-os *hermanos* (exemplar é a canção “*Hermano dame tu mano*”, de Jorge Sosa e Damián Sánchez). Juntamente com esta figura, e também simbólica como ela, temos as do pão e do sangue, de um lado, e a dos tambores e da marcha, por outro. Por meio delas novamente encontramos um entrelaçamento do discurso cristão com os discursos revolucionários de esquerda (marxistas ou

não) que aponta para o interdiscurso da Teologia da Libertação. Esta interface constitutiva do discurso regionalista dissidente é ainda reforçada por outra constante discursiva: a constante apologia dos mártires, dos heróis que morrem em nome da causa e são comparados à figura de Cristo, como vemos na exemplar “Cruz de luz”, mais conhecida por “Camilo Torres” por ter sido feita em homenagem e memória do padre revolucionário Camilo Torres: “Lo mataran cuando iba / por un fuzil. // (...) // Lo clavaran con balas / contra la cruz, / lo llamaran bandido / como a Jesus.” (“Cruz de luz/Camilo Torres”, Daniel Viglietti).

A constante discursiva da figura do sangue, da mesma maneira que a das mãos, apresenta uma dupla significação. Além de simbolizar a mistura e a união das raças e culturas capazes de garantir uma identidade americana baseada na mestiçagem, conforme o ideologema que se fixa desde os anos 40 através dos estudos de Fernando Ortiz, de C. Reyes, de Mariano Picón Salas, Uslar-Pietri e A. Carpentier (CHIAMPI, 1988), o sangue também simboliza a união dos homens com os seus ascendentes e descendentes e até mesmo com a terra, pois quando derramado, na luta, vem a fecundá-la para que dela brote uma nova vida. É o que podemos ver em canções como “Plegaria a un labrador” (“juntos iremos unidos en la sangre / ahora y en la hora de nuestra muerte. / Amém.”) de Victor Jara, em “Hombre en el tiempo” (“Ando con la sangre de todos los siglos. / Hay sangre mia en toda la eternidad./ Soy el tiempo que vuelve en cada niño”) de César Isella e Armando Tejada Gomez e “Milonga de andar lejos”, de Daniel Viglietti: “Los rios son como las venas / de un cuerpo entero extendido. (...) // Ayudame companero, / Ayudame, no demores, / que una gota con ser poco / con otra se hace aguacero”.

Por fim, em coerência com o caráter messiânico e revolucionário das canções, o cantor representa a voz do seu povo. Como um vate romântico, lhe cabe ser a antena da raça, a voz que se levanta “en las tribunas / por el que sufre” (Se si calla el cantor, Horacio Guarani), pois se sua voz se cala, cala-se a vida. Sendo um iluminado, o cantor, assim como o missionário, deve mostrar aos seus *hermanos* o caminho para a terra prometida, fazendo das suas palavras sementes de uma vida nova: “Quiero brotar en la espiga / de la consciencia, / del hombre nuevo que lucha / por su mañana”. A imagem do florescimento como renascimento (ou despertar) do povo, também está em A que florezca mi pueblo, de Damián José Sanchez y Rafael Paeta. Alimento para a alma e para o sonho, pão e espiga nascem trabalho e das sementes lançada cantor. Assim como havíamos visto no discurso do regionalismo gaúcho dissidente, novamente encontramos a constante discursiva do cantor/*cantautor* missionário, vate a guiar seu povo na luta santa:

“Cuando tenga la tierra / sembraré las palabras / que mi padre Martín Fierro / puso al viento. / (...) / Cuando tenga / te lo juro, semilla, / que la vida / será un dulce racimo / y el mar de las uvas / nuestro vino” (“Cuando tenga la tierra”, Daniel Toro e A. Petrocelli).

Musicanto: nativismo e identidade latino-americana

O resultado do presente estudo parece apontar para o fato de que o *Regionalismo dissidente* buscou na chamada “música latino-americana de protesto” (representada especialmente pela “Nueva canción chilena”) uma identidade positiva que a simples atitude de polêmica com o *Regionalismo monárquico* não lhe possibilitaria. Em ambas as vertentes, encontramos o desejo de fundar uma identidade latino-americana e contar uma história a contrapelo. Nelas, o *ethos* é marcado por um *tom* de protesto e reivindicação dos direitos sociais, por um *caráter* cristão, telúrico e revolucionário e por uma *corporalidade* que nos remete ao trabalhador campesino. Da mesma maneira, são comuns os *temas discursivos* da terra e do trabalho, do apelo para a luta de reconquista da terra prometida, da mestiçagem cultural e étnica e da comunhão de todos os *hermanos* numa grande pátria latino-americana. Quanto aos símbolos comuns, encontramos as figuras das mãos e da terra que, assim como a do cantor, concebido como missionário da utopia e porta-voz do povo, revelam a presença dos discursos do cristianismo – possivelmente com a Teologia da Libertação – e das esquerdas revolucionárias no seu interdiscurso (PÊCHEUX, 1988). Ora, estas características vão ao encontro das palavras de Otávio Paz sobre a poesia de César Vallejo: "Aqui confluem o americanismo, o marxismo e o cristianismo: o homem despossuído da América Latina; o proletariado, a classe internacional sem terra nem pátria, e a vítima abandonada pelo pai, o homem como Cristo coletivo" (PAZ, 1990, p. 148). Não estamos afirmando, com base neste estudo, que o *Festival Musicanto Sul-Americano de Nativismo* se restringe ao papel de contrapor-se ao conjunto dos festivais tradicionalistas gaúchos e apresenta em seu palco apenas uma identidade gaúcha dissidente, em processo de reconstrução, pois também acolhe músicos de outras regiões e, por conseguinte, outros discursos regionalistas. Mas parece muito claro que, neste período inicial, este foi o seu principal papel. Para tanto, com o intuito de encerrar o artigo, apresentamos um quadro com as canções premiadas classificadas conforme pertencam a um ou outro regionalismo e as palavras de Luis Carlos Borges sobre o papel e a importância do *Musicanto*:

Quadro das vencedoras do Festival Musicanto na década de 80		
Edição	Vencedora	Discurso
1 ^a	No sangue dessa terra nada guarani	Regionalismo Dissidente
2 ^a	Canto da mulher prometida	Regionalismo Monárquico
3 ^a	Interiorano coração	Regionalismo Monárquico
4 ^a	Brasilhana	Regionalismo Dissidente
5 ^a	Baguala	Regionalismo Dissidente
6 ^a	O campeiro e o gravador	Regionalismo Dissidente
7 ^a	Cuñataí	Regionalismo Dissidente

Se, aceitando as pressões reacionárias, a prefeitura “abagualar” o Musicanto, ele terá perdido o seu sentido principal, sua diferenciação, igualando-se por baixo à pilha de eventos cuja significação não ultrapassa os limites municipais e que não merece atenção nenhuma além disso.

(Revista comemorativa dos 10 anos de Musicanto, p. 14)

Resumen: Este trabajo discute la existencia de dos discursos en lucha por la representación de la identidad del gaucho en el regionalismo sul-riograndense: el discurso de lo *Regionalismo monárquico*, comúnmente conocido como tradicionalista, y el otro de lo *Regionalismo disidente* (SILVA, 1994), más conocido como nativista. Aunque ambos sean románticos, el primero construye una identidad cerrada basada en el mito del centauro de la pampa y el segundo construye una identidad abierta para la alteridad latinoamericana y tiene como regla formadora de sus “constantes discursivas” (BERND, 1987) la controversia con las de su rival. Además, también presenta una relación contractual con la música latinoamericana en boga en los años 1960 y 1970 popularmente llamada de “canción de protesta” – lo que es muy significativo. Durante el estudio, estudiamos las canciones de dos festivales sul-riograndenses de la década de 1980: el *Festival da Califórnia da Canção Nativa do Rio Grande do Sul*, donde el primero discurso es hegemónico, y el *Festival Musicanto Sul-americano de Nativismo*, creado como espacio alternativo y de lucha contra este discurso.

Palabras-clave: Regionalismo. Romanticismo. Nativismo. Tradicionalismo. Literatura e identidad. Identidad gaucha. Análise del discurso.

Referências

BERND, Zilá. *Negritude e literatura na América Latina*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.

_____. *Literatura e identidade nacional*. Porto Alegre: Ed. da Universidade/UFRGS, 1992. (Col. Síntese Universitária).

CHIAMPI, Irleamar. A estética tecida pela imagem. In: LIMA, Lezama. *A expressão americana*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

COURTINI, Jean-Jacques. Quelques problemes théoriques et méthodologiques en analyse du discours, à propos du discours communiste adressé aux crétiens. In: *Langages*. Analyse du discours politique. n. 62, Junho, 1981.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1986.

GOLIN, Tau. *A ideologia do gauchismo*. Porto Alegre: Tchê, 1983.

LEITE, Lígia Chiappini Moraes. *Regionalismo e modernismo: o caso gaúcho*. São Paulo: Ática, 1978.

MAINGUENEAU, Dominique. *Novas tendências na Análise do Discurso*. Campinas: Editora da Unicamp, 1989.

PAZ, Otávio. *Os signos em rotação*. 2. ed., São Paulo: Perspectiva, 1990. (Col. Debates)

PÊCHEUX, 1988. *Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*. Campinas: Editora da Unicamp, 1988.

SILVA, Marciano Lopes e. *Do regionalismo à latino-americanidade*. Uma análise dos festivais nativistas da Califórnia da Canção Nativa do RS e do Musicante Sul-Americano de Nativismo. UFRGS, 1994. Dissertação de mestrado.

O engenho está de “Fogo Morto”: o rural como regional na obra de José Lins do Rêgo

Mariana Duarte*

Resumo: O presente trabalho tem como objetivo analisar a contribuição da obra ficcional Fogo Morto (1943), de José Lins do Rêgo, procurando delinear a representação do campo como espaço regional. Este ambiente rural compreende o Engenho do Santa Fé e sua história de ascensão econômica e queda com a instalação das usinas na região Nordeste do Brasil, transformando os engenhos em apenas fornecedores de matéria prima. Esse processo de modernização representado pelo aparecimento da usina, também modificou a economia e as relações sociais. Essa narrativa que está inserida no denominado ciclo da cana-de-açúcar permite estabelecer as aproximações e a contribuição literária do campo para o conceito de “regional” enquanto espaço geográfico, econômico e cultural. Como suporte teórico analisa-se Lígia Chiappini e José Clemente Pozenato. Em Pozenato as relações região-regionalidade e em Chiappini o espaço rural para refletir sobre a região.

Palavras-chave: Região. Rural. José Lins do Rêgo. Economia.

Sobre o regional, a região e a regionalidade

Ao tratarmos do tema regionalidade, nos deparamos com outros termos muito semelhantes, são eles: região e regionalismo. Para José Clemente Pozenato, em sua obra *Processos culturais: reflexões sobre a dinâmica cultural* (2003), deve haver um deslocamento da questão da região, esta não seria apenas definida por fronteiras mas sim é uma divisão do mundo social estabelecida por um ato de vontade (de acordo com o tipo, número e a extensão de relações adotadas) (p. 152), já a questão de regionalidade (p. 150), que é salientada da seguinte forma:

A regionalidade pode ser definida como uma dimensão espacial de um determinado fenômeno tomada como objeto de observação. Isto implica em admitir que o mesmo fenômeno, visto sob a perspectiva da regionalidade, pode ser visto sob outras perspectivas. A existência de uma rede de relações de tipo regional num determinado espaço ou acontecimento não os reduz a espaços ou acontecimentos puramente regionais. Serão regionais quando vistos em sua regionalidade. (POZENATO, 2003, p.151).

É importante também destacar, ainda sobre as considerações de Pozenato, o que é o regionalismo em especial no campo da literatura brasileira:

O conceito de regionalismo tem sido utilizado para identificar e descrever todas as relações do fato literário com uma dada região. Penso que este significado deve ser reservado para o conceito de regionalidade. O regionalismo pode ser identificado como uma espécie particular de relações de regionalidade: aquelas em que o objetivo é o de criar um espaço – simbólico, bem entendido – com base no critério da exclusão, ou pelo

* Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Letras, Cultura e Regionalidade da Universidade de Caxias do Sul (UCS). Agradeço a leitura deste artigo pela Prof^a Dra. Marília Conforto, orientadora.

menos da exclusividade. Esse critério se manifesta, no caso da produção literária, pelo uso de um dialeto, quando não de uma língua, de estrita circulação interna. (POZENATO, 2003, p. 155).

Sobre os sentidos de regionalidade, Rafael Santos, em *Relatos de regionalidade: tessituras da cultura* (2009), fazendo uma análise a obra de Pozenato, considera que estas redes de relações são organizadas culturalmente pelas ações sociais e que uma região pode ser vista como um feixe de afinidades no qual se estabelecem outras relações mais, tanto de proximidades quanto de distancias. (p. 14).

Ainda sobre a questão literária, comentada por Pozenato, Luciana Murari apresenta no artigo “*Um plano superior de pátria*”: o nacional e o regional na literatura brasileira da *República Velha* (2008) aspectos da produção literária no Brasil, no período entre o nacionalismo e o regionalismo, condicionados pela aceitação de obras regionais em um projeto unificador por natureza. Para exemplificar este panorama, utiliza a definição de regionalismo elaborada por Afrânio Coutinho em 1959:

O regionalismo é um conjunto de retalhos que arma o todo nacional. É a variedade que se entremostra na unidade, na identidade de espírito, de sentimentos, de língua, de costumes, de religião, as regiões não dão lugar a literaturas isoladas, mas contribuem com suas diferenciações, para a homogeneidade da paisagem literária do país. (MURARI, 1998 in COUTINHO, 1959, p. 205).

Tais considerações fazem com que sejam necessárias análises sobre quais são as possíveis relações existentes entre a produção literária brasileira, em cada recorde de período, identificando ou não o caráter de obra regional. Como objeto de estudo deste trabalho, utilizaremos um autor influenciado pelo regionalismo dos anos 30 no Brasil, José Lins do Rêgo, e uma de suas obras primas, o romance *Fogo Morto*, publicado em 1943 e talvez sua última obra regionalista, por agrupar em uma narrativa, a essência de obras anteriores de sucesso do ficcionista.

José Lins do Rêgo e sua obra

Rever o contexto cultural das décadas em que as obras ficcionais dispostas para a análise foram escritas e publicadas, trás as noções da importância que viriam a ter para o momento histórico vivido. O nacionalismo surge com força a partir da Independência (1822), atravessa a Primeira República e logo no século XX se acentua com os modernistas. Segundo Mariza Velozo e Angélica Madeira, na obra *Leituras Brasileiras* (1999):

O intelectual sempre nutriu um certo “complexo de culpa”, por ser letrado, provindo da elite, num país de analfabetos. Sempre se deteve em preocupações com as chamadas questões sociais. Nas décadas de 1920 e 1930 [...] o intelectual se imbui da vocação, da missão de organizar o Brasil, de organizar a cultura e, principalmente, de identificar e de construir uma identidade nacional que fosse autêntica, que fosse enraizada na própria história brasileira. (VELOZO; MADEIRA, 1999, p. 139).

Para Velozo e Madeira (1999), o modernismo, como movimento cultural, levou a modernidade para o pensamento social. Desde esse momento seria possível considerar a sociedade brasileira a partir das categorias de cultura e de história, baseadas em critérios universalistas, em oposição das idéias de raça, de natureza ou geografia e sua influência sobre a população. (p. 139).

Após a queda da bolsa de Nova York, em 1929 e também por conta da restrição na importação do café brasileiro, as disputas oligárquicas levam Getúlio Vargas ao poder, na chamada Revolução de 30, que buscou depor as estruturas políticas da Primeira República e abrir caminho para a modernização do Estado Brasileiro. A Revolução de 30 foi uma revolução das classes médias urbanas contra o predomínio e a hegemonia das oligarquias rurais cafeeiras. Quando Getúlio Vargas chega ao poder, em 1930, com o comprometimento de modernizar o país, passando inevitavelmente pelo processo de industrialização, surgem problemas sociais delicados que implicariam em um processo de nacionalização e a formação de uma classe operária constituída então por descendentes de negros libertos e também por imigrantes. Vargas necessitava de braços de todas as etnias. Era evidente que seria um processo que exigiria cuidados, já que ainda existia o problema social proveniente do conceito de povo brasileiro e os personagens que constituíam este povo viriam a ser a classe operária de Vargas. A literatura, em 1930, terá um papel importante na construção do significado de povo brasileiro, exatamente o mesmo período em que Zé Lins do Rêgo dá início a sua carreira literária, de modo com que muitos nordestinos, venham a se identificar com os personagens e com a paisagem retratada por este romancista.

Para Nelson Werneck Sodré, em *Literatura e História no Brasil Contemporâneo* (1987), as mudanças no Brasil nos anos 30 são acentuadas em toda a estrutura nacional inclusive na cultura e como consequência no campo das letras, é uma fase de intensa agitação política e de idéias. (p. 29). O regionalismo, neste período, dá continuidade ao projeto político-literário dos modernistas dos anos 20, usando-se da Literatura regionalista, para mostrar os problemas e as desigualdades sociais do Brasil. Jorge Amado, Graciliano Ramos e José Lins do Rêgo, enfatizam

o uso da linguagem coloquial e popular. José Lins do Rêgo, romancista nordestino, é influenciado pelo sociólogo pernambucano Gilberto Freyre, autor de *Casa Grande & Senzala* (1933) e ele mesmo relata que sua vida nunca mais foi a mesma após conhecer a obra de Freyre: “De lá pra cá foram outras as minhas preocupações, ...os meus planos, as minhas leituras, os meus entusiasmos” (RÊGO). A partir de 1926, José Lins do Rêgo, passa um período de sua vida em Alagoas, na cidade de Maceió, e convive com Graciliano Ramos, Rachel de Queiroz, Aurélio Buarque de Holanda e Jorge de Lima. O contato com estes e outros artistas faz com que Rêgo crie uma consciência regionalista em torno da vida nordestina, esta consciência marcou a vida e a obra de todos, mas especialmente a do romancista aqui estudado, que em Maceió, escreve os seus três primeiros romances: *Menino de Engenho* (1932), *Doidinho* (1933) e *Bangüê* (1934), considerados parte do ciclo de romances sobre a economia da cana-de-açúcar no nordeste do Brasil¹. O próprio romancista relata:

A história desses livros é bem simples – comecei querendo apenas escrever umas memórias que fossem as de todos os meninos criados nas casas-grandes dos engenhos nordestinos. Seria apenas um pedaço de vida o que eu queria contar.

Sucedem, porém, que um romancista é muitas vezes o instrumento apenas de forças que se acham escondidas no seu interior.

Veio após o *Menino de Engenho*, *Doidinho*, em seguida *Bangüê*. Carlos de Mello havia crescido, sofrido e fracassado. Mas o mundo do Santa Rosa² não era só Carlos de Mello. Ao lado dos meninos de engenho havia os que nem o nome de menino podiam usar, os chamados “moleques de bagaceira”, os Ricardos. Ricardo foi viver fora do Santa Rosa a sua história que é tão triste quanto a do companheiro Carlinhos. Foi ele do Recife a Fernando de Noronha. Muita gente achou-o parecido com Carlos de Mello. Pode ser que se pareçam. Viveram tão juntos um do outro, foram tão íntimos na infância, tão pegados (muitos Carlos beberam do mesmo leite materno dos Ricardos) que não seria de espantar que Ricardo e Carlinhos se assemelhassem. Pelo contrário. (RÊGO, 1936).

Mas sua produção ficcional não parou por aí, já sendo um escritor mais maduro, em 1936, José Lins do Rêgo publica a obra *Usina*, a qual considerou o término da trama, denominada por ele enfaticamente de “Ciclo da Cana de Açúcar”, e no ano de 1943 publica *Fogo Morto*. Pode ser uma publicação tardia do “Ciclo da Cana de Açúcar”, mas tem uma grande importância como

¹ As informações aqui descritas sobre a vida e obra de José Lins do Rêgo, foram retiradas do livro, do mesmo, *Fogo Morto*. Edição publicada em 1997, pela Klick Editora para o Jornal Estado de São Paulo, fazendo parte da coleção “Ler é Aprender”, que tem como consultor técnico, da coleção e desta obra, Frederico Barbosa, mediador cultural, promotor cultural, poeta, crítico literário e professor de literatura pernambucano.

² Santa Rosa: nome do engenho de cana-de-açúcar do avô de Carlos de Mello, personagem e narrador das primeiras obras de José Lins do Rêgo.

sequência das demais ficções do autor no momento que condensa as narrativas dos outros romances do ciclo.

Em *A Interpretação do Brasil*, do antropólogo nordestino Gilberto Freyre, autor de obras de grande inspiração para José Lins do Rêgo, faz um enaltecimento para seu conterrâneo:

Às vezes, José Lins do Rêgo – espécie de William Faulkner brasileiro – escreve como quem simplesmente copia a vida; e ele tem copiado a vida a tal ponto que algumas das suas páginas são como se fossem antes de memórias – escritas, é certo, com vivacidade e vigor – do que de puro romancista. Tem ele, porém, a tendência para exagerar ou deformar algumas das figuras que recorda – pois recorda mais do que inventa – como para dar-lhes valor simbólico. (FREYRE, 2001, p. 295).

Através das considerações dispostas anteriormente, é possível constatar que o ficcionista aqui comentado, faz com que inúmeras pessoas do Nordeste do Brasil dos anos 30, encontrem semelhanças de sua realidade na narração do personagem Carlos de Mello, identificando-se como “Carlinhos” e “Ricardos” da vida real e ao se reconhecerem como parte integrante de uma narrativa regional, mesmo que ficcional, verifiquem o *status* de sua identidade como pertencentes a um grupo específico. Grupo este, que pelas palavras de José Lins do Rêgo, faz-se parecer nacional pela importância dada pelo “autor-ator” e pelos intelectuais literários no período em que as obras foram escritas e publicadas.

A obra Fogo Morto e o rural como regional

O romance utilizado como objeto de estudo do espaço rural como regional, neste estudo, na literatura regionalista brasileira é a obra *Fogo Morto*, do escritor nordestino José Lins do Rêgo, publicada originalmente em 1945. A trama se passa nos primeiros anos do século XX e a única regressão no tempo da narrativa é feita para retomar o início da história do Engenho de Santa Fé, por volta de 1850. A obra é dividida em três partes, cada uma delas leva o título dos três personagens principais do romance.

A primeira parte é nomeada por “*O mestre José Amaro*”, este é um homem de caráter fechado que se recusa a ter qualquer outra pessoa ocupando um posto acima do seu, admira os homens do cangaço, e os grandes elementos desta primeira parte do livro são compostos por diálogos travados entre Amaro e os transeuntes que cruzam a estrada, onde sua casa encontra-se na beira, no engenho Santa Fé. A segunda parte denomina-se “*O engenho do ‘seu’ Lula*”, neste trecho que compreende a parte do meio da obra há um retorno no espaço temporal, narrando a fundação do engenho do Santa Fé e a abolição da escravatura, relatando assim a queda

econômica de um engenho juntamente ao seu senhor, que termina empobrecido. A parte final leva o nome de “*O capitão Vitorino*”, outro capitão, chamado Antonio Silvino, invade a cidade de Pilar e também o engenho de Santa Fé, capitão Vitorino e o Mestre José Amaro são presos e agredidos, após esta ação tomam rumos diferentes na vida, após inúmeros conflitos o engenho então se torna um “engenho de fogo morto”. As duas últimas partes do livro demonstram com mais clareza a situação de miséria do nordeste e seu povo.

Para dar continuidade a este estudo, é importante referir o ambiente em que a narrativa ocorre, a Zona da Mata nordestina que abrigava os engenhos nas obras que compõe o *corpus* do “Ciclo da Cana-de-açúcar” e também a forma que Rêgo demonstra os tipos sociais, descrevendo a desumanização do homem nordestino.

Segundo Ligia Chiappini, temos o Regionalismo como:

[...] Manifestação de grupos de escritores que programaticamente defendem sobretudo uma literatura que tenha por ambiente, tema e tipos de uma certa região rural, em oposição aos costumes, valores e gosto dos cidadãos, sobretudo grandes capitais. (CHIAPPINI, 1995, p. 153).

Mas autora ainda justifica seu pensamento através de dizeres de Mário de Andrade, ao comentar que o regionalismo causaria no próprio autor uma forma de divisão:

[divisão] entre o desagrado ante a maior parte das obras dessa tendência, porque estreitas, esquemáticas, pitorescas, superficiais e condenadas “ao beco que não sai do beco e se contenta com o beco”, no dizer de Mário de Andrade³, e a atração que exercem sobre ele principalmente aquelas que conseguem superar as dificuldades do próprio projeto regionalista e que, como tal, ganham estatuto de obras-primas tão ou mais significativas esteticamente do que qualquer romance ou conto urbano com pretensão cosmopolita. (CHIAPPINI, 1995, 154).

Ainda no artigo de Ligia Chiappini (1995), encontramos a ideia de que o romance regional e rural busca aproximar o leitor da cidade do homem do campo, auxiliando-nos a vencer preconceitos, respeitar a diferença e alargar a nossa sensibilidade ao descobrir a humanidade do outro de classe e cultura. O leitor do homem do campo deve perceber que existe a intenção de criar uma “ponte amorosa” que lhe permita sair dos seus guetos civilizados, comunicando-se e aprendendo sobre outros tantos “becos” desse mundo (p. 155 e 157).

Se para Chiappini, as características pro programa regionalista pensadas em sua amplitude o permitem ser classificado como rural ou como urbano, sem dúvidas, na obra *Fogo Morto* é apresentado o regional como rural, aproximando o leitor da Zona da Mata nordestina, e

³ Mário de Andrade, “Regionalismo”, em Diário Nacional.

ao se deparar com a ascensão e a queda dos engenhos com a chegada da industrialização e o sentimento que o homem nordestino transmite com essas mudanças econômicas e sociais, é gerada uma destas “pontes amorosas” que encaminham o espectador cidadão a um espaço do mundo ainda desconhecido. Segundo Chiappini: “somente por meio da arte, poderá entender o diferente como eminentemente outro e, ao mesmo tempo, respeitá-lo como um mesmo: ‘homem humano’”. (1995, p. 157).

The sugar cane mill is of “Fogo Morto”: the rural as regional in the work of José Lins do Rêgo

Abstract: This study aims to analyze the contribution of the fictional work *Fogo Morto* (1943), by José Lins do Rêgo, trying to delineate the representation of the field as a regional area. This rural environment includes Santa Fé Sugar Cane Mill and your history of economic rise and fall with the installation of sugar refineries in the Northeast Brazil, turning the mill on just providers of raw material. This modernization process represented by the appearance of the refineries also changed the economy and social relations. This narrative that is inserted in so-called cycle of sugar cane makes possible to establish the approaches and literary contribution of the field to the concept of "regional" as a geographical, economic and cultural area. As theoretical support it is analyzed Lúgia Chiappini and José Clemente Pozenato. In Pozenato, the region-regionality relations and in Chiappini the rural area to reflect about the region.

Keywords: Region. Rural. José Lins do Rêgo. Economy.

Referências

CHIAPPINI, Ligia. Do beco ao belo: dez teses sobre o regionalismo na literatura. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 15 (1995), p. 153-159. Disponível em: <[HTTP://virtualbid.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2321/1460](http://virtualbid.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2321/1460)>.

FREYRE, Gilberto. *Interpretação do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MURARI, Luciana. Um plano superior de pátria: o nacionalismo e o regional na literatura brasileira da República Velha. In: CONGRESSO NACIONAL DA ABRALIC, 11., USP – São Paulo, Brasil, 13 a 17 jul. 2008.

POZENATO, José Clemente. *Processos culturais: reflexões sobre a dinâmica cultura*. Caxias do Sul: Educs, 2003.

RÊGO, José Lins. *Fogo Morto*. Ed. O Estado de São Paulo. São Paulo: Editora Klick, 1997.

SANTOS, Rafael José dos. Relatos de regionalidade: tessituras da cultura. *Antares (Letras e Humanidades)*, Caxias do Sul, n. 2, jul./dez. 2009, p. 2-26.

SODRÉ, Nelson Werneck. *Literatura e história no Brasil contemporâneo*. 10. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.

VELOZO, Mariza; MADEIRA, Angélica. *Leituras brasileiras: itinerários no pensamento social e na literatura*. São Paulo: Editora Paz na Terra, 1999.

A reinvenção da infância perdida na obra de Manoel de Barros

Paulo Eduardo Benites de Moraes*
Josemar de Campos Maciel**

Resumo: Uma carreira poética de grande extensão marca a trajetória de Manoel de Barros. O presente trabalho tece algumas reflexões objetivando trazer à luz alguns esclarecimentos, para leitores e apreciadores, sobre o significado do que o poeta quer nos dizer. A reinvenção da infância perdida na sua obra é o tema analisado, e o método é construído a partir de exercícios de leitura de trechos significativos de sua obra e de comentadores. O Autor em questão é referência para a cultura regional do centro sul do Brasil, tanto na perspectiva literária quanto no âmbito cultural, pois trata-se de um intelectual que serve-se da região e de suas questões para “poetar” e refletir criticamente, mas de forma simples e natural. Os resultados do trabalho discutem como, através de aparentemente inocentes estratégias típicas da poesia, o poeta apresenta uma série de considerações sobre o mundo, a vida e a cultura. Hoje, com várias obras publicadas e reconhecidas nacional e internacionalmente, representa a cultura pantaneira mostrando em sua obra hábitos, costumes e práticas da vida deste povo que lhe acolheu quando ainda criança e que hoje recebe o retorno gratificante do trabalho realizado pelo mais vivo interlocutor da cultura do cerrado.

Palavras-chave: Estudos literários. Filosofia e Cultura. Poesia regional. Manoel de Barros.

Introdução

É Comum ver nos poemas de Manoel de Barros a linguagem infantil e onírica que ele utiliza, bem como a personalidade assumida por ele ao infantilizar o mundo. Retornar à etapa da vida em que era possível usar o “faz-de-conta” para interagir com o mundo e as coisas sugere uma expressão lúdica da mundivivência. Manoel particularmente faz essa permutação da realidade racional de hoje para a visão do mundo infantil colocando em pauta a vida corrente adulta que permeia entre coisas sérias e assim (re)inventa por meio da palavra e da poesia o universo. Logo chegamos a um momento em que na obra barrense as coisas exaltadas são aquelas mais simples, “desimportantes”, mas que em sua essência é grandiosa, e só será possível enxergar essa grandiosidade por meio da visão “acriançada” de ser.

Ao privilegiar em sua poesia experiências da infância, representando formas, costumes, hábitos referentes à sua terra – terra que é rica em fauna e flora e isso é capaz de evidenciar o porquê de se encontrar em seus escritos tantos bichos e seres – pode-se fazer a afirmação de que a infância é o tempo/lugar representativo da vida aproximada da idealidade de perfeição (CASTRO, 1991, p. 175). Esse constante retorno à infância serve como refúgio para o poeta encontrar os “deslimites da palavras” e propor àquele que lê essa poesia buscar encontrar em suas

* Acadêmico de graduação do Curso de Letras da Universidade Católica Dom Bosco.

** Professor do Mestrado em Desenvolvimento Local da Universidade Católica Dom Bosco. Orientador do presente trabalho.

raízes e memórias de infância (re)significar o mundo e dar novos comportamentos às coisas do mesmo modo como a poética de Manoel se lança. Nesse sentido, analisam-se, nas próximas páginas, aspectos da obra de Manoel de Barros que evidenciam o “criançamento da palavra” e aspectos críticos que refletem sobre a cultura regional passíveis de uma (re)invenção por meio da palavra e da linguagem literária.

2 Sobre o criançamento das palavras

A infância é um tema constante nas obras de Manoel de Barros e está sempre ligada ao fazer poético, e o “criançamento das palavras” é um expediente que reúne na poesia barrensê ingredientes que constroem novas formas de se conceber o universo. Em um de seus livros, o *Livro Sobre Nada*¹, há um pensamento do autor que é revelador do possível mundo sugerido pela poesia de Barros, “chegar ao criançamento das palavras” (BARROS, 1996, p. 47). Quase como se fosse uma escala de classificação das palavras e um dos níveis dessa escala fosse o “criançamento”, só será possível atingir este patamar com as invenções de uma infância. Manoel de Barros escreve de um jeito criança, seus livros, suas obras, enfim, todo seu trabalho é espelhado na memória de sua infância e assim encontramos evidências do criançamento das palavras em seus escritos.

Em *Exercícios de ser criança*², o autor retrata de forma clara esta ligação existente entre o poeta e a criança, perpassando para os interessados em sua leitura que o ser criança e o poetar são praticamente idéias análogas, pois estão relacionadas à força criativa e imaginativa. Quando ainda em sua infância Manoel de Barros que viveu em meio aos costumes pantaneiros em um ambiente empíreo tendo contato com as coisas mais simples da vida, praticou suas peraltices com uma dose significativa de criatividade e assim seres inanimados são humanizados. Seu contato muito próximo com animais e plantas, latas, lamas e árvores são elementos que fertilizaram a imaginação do poeta. As coisas somente têm fundamento na criatividade de uma criança e na obra de Manoel de Barros encontram-se essas invenções de memórias da infância.

Ao se ler um poema barrensê não há quem não sinta uma inquietude, há uma agonia no seu interior e a razão parece não acreditar naquilo que a leitura mostra. Toda a riqueza

¹ Livro escrito por Manoel de Barros em 1996. Neste livro o autor tece reflexões sobre o nada, sobre coisas desúteis, um livro que não tem um tema definido e serve-se apenas de seu estilo.

² Livro escrito por Manoel de Barros em 1999. Neste livro o autor aponta a imaginação, a liberdade e ludicidade num processo essencial para conhecer o universo, representando as idéias das crianças.

vocabular com a transposição dos sentidos das palavras, as construções metafóricas de seus textos, convidam o leitor a deixar seu mundo lógico e sério e embarcar em um novo mundo, um mundo reinventado com autêntica criatividade e fantasia onde a única razão existente é a dos sonhos, do devaneio, da imaginação e da criatividade assim como se mostra uma criança. Nesse sentido, podemos elucidar um pensamento de Bachelard (1989, p. 65): “Quando o sonhador de devaneios é realmente o autor da sua solidão, quando, enfim, pode contemplar, sem contar as horas, um belo aspecto do universo, sente, esse sonhador, um ser que se abre nele”.

Essa passagem nos direciona a uma característica marcante da função poética, que é uma linguagem que reflete sobre si mesma. O processo associativo é maior quando a linguagem permite sonhar sua solidão, quando o leitor/sonhador pode contemplar na literatura seus devaneios. Na poesia de Manoel de Barros podemos ver elucidado o pensamento de Bachelard, tudo o que é inventado, reinventado ganha autenticidade igualando-se ao pensamento infantil, pois o infante cria por meio da linguagem seu mundo.

Um exercício de ser criança – tema que foi título de um livro de Manoel de Barros – é considerado um ato em tempo ideal, o tempo das descobertas, onde tudo é belo e há verdadeira liberdade, a liberdade de criar. A infância é a verdadeira morada da criatividade e da imaginação e assim se é capaz de chegar ao mais profundo nível de simplicidade, compreender e enxergar o belo no simples. Na poesia de Manoel vemos que é um belo trabalho, uma artesanaria das palavras, um discurso imbuído de um canto promovendo a harmonia das palavras até chegar ao ponto em que a imaginação, a invenção permitir.

Para Manoel de Barros, ser poeta é ser criança no sentido mais estrito da palavra. É preciso usar de muita criatividade e imaginação, logo o poeta chega até a se confundir com uma criança conforme a sua liberdade de expressão - liberdade de expressar sua criatividade e seu mundo imagético -. Manoel de Barros vai além da mera denotação das palavras e as utiliza para aumentar os significados das coisas forçando o leitor a exprimir sua criatividade e praticar o exercício de ser criança para entender toda a magia que a idéia oferece, sem a tentativa de explicá-la, mas a descobrindo a partir de uma percepção sensível.

Em *Memórias inventadas – A infância*³, o eu lírico presente neste livro apresenta ao leitor uma série de lembranças de sua infância. Neste livro, configurado em um “eu poético”, o autor permite o contato do leitor com alguns devaneios de sua infância, mas não mostrando a infância como acontecimentos históricos e sim reinventando suas memórias enriquecidas pelo imaginário possibilitando ao leitor conhecer seus devaneios e imaginações de criança.

Em um trecho selecionado deste livro podemos ter uma noção de como foi a infância de Manoel de Barros. Pela importância do trecho, comenta-lo-emos a seguir a partir de suas referências internas e a partir de alguns exercícios de reconstrução do significado das palavras utilizadas pelo poeta.

“Eu tenho um ermo enorme dentro de olho. Por motivo do ermo não fui um menino peralta. Agora tenho saudade do que não fui”. (BARROS, 2003, s/p).

De acordo com o dicionário Houaiss da Língua Portuguesa, ermo é aquilo “que está só ou desacompanhado; solitário. Diz-se de ou lugar desabitado, deserto” (HOUAISS, 2009, p. 789). A imagem do ermo é oposta pelo Poeta ao órgão da visão. Como é possível que um ser humano possua um ermo, ou seja, um lugar desabitado justamente no interior do olho, do instrumento ou aparelho que assinala a sua faculdade de ver e de situar-se no mundo? Em outras palavras, quando Manoel afirma que tem um “ermo enorme dentro do olho” encontramos o enunciado de um paradoxo, de resto algo comum nos seus textos, que trazem alusões incrementando a leitura e deslocando os sentidos cotidianos das coisas.

Ter um ermo enorme dentro do olho, possuir um buraco de olhar no foco da faculdade de ver realmente não parece ser algo comum, mas com boa imaginação, um menino peralta como Manoel diz que não foi e sente saudades é capaz de ter um ermo dentro do olho por meio de uma invenção da infância. Ter um ermo dentro do olho seria como ver, mas não enxergar o que se olha, não compreender o sentido primeiro. E o poeta segue adiante.

“Acho que o que faço agora é o que não pude fazer na infância. Faço outro tipo de peraltagem”. (BARROS, 2003, s.p.). Acabou de fazer uma peraltagem, conforme se pode ver logo acima, e a enuncia formalmente. O que faz é peraltagem, desarrumar as palavras, desinstalar significados, deslocar o cotidiano, encontrar o inesperado naquilo que é aparentemente chão

³ Livro escrito por Manoel de Barros em 2003, com ilustrações de Martha Barros (filha de Manoel de Barros). Neste livro o autor varia um pouco seu estilo poético optando pela prosa que é pouco comum em seus escritos. Revelador das peraltagens de sua infância, o livro trás de maneira bastante original a infância de Manoel de Barros privilegiando seus leitores que podem se aproximar mais da vida do poeta.

batido por botas de pensamento mal-acostumado ao mesmo. Neste trecho Manoel declara como faz a reinvenção da infância perdida, relata que está fazendo o que não pôde fazer de outra forma, em outros momentos, com outro tipo de peraltagem, peraltagem que faz alusão a todo tipo de criancice com o mesmo pensamento, com os devaneios, porém reinventando a sua infância perdida e não se deixando enrijecer pelo mundo adulto. Isso fica claro nos exemplos que dá logo a seguir.

“Quando era criança eu deveria pular muro do vizinho para catar goiaba. Mas não havia vizinho. Em vez de peraltagem eu fazia solidão. Brincava de fingir que pedra era lagarto. Que lata era navio. Que sabugo era um serzinho mal resolvido e igual a um filhote de gafanhoto”. (BARROS, s.p., 2003). As brincadeiras sugeridas por Manoel remetem ao tempo em que se permitem essas liberdades. Tendo o poeta vivido sua infância dentro do Pantanal, sem contato com a civilização, com os utensílios urbanos, sem vizinhos, o poeta tinha de inventar seu próprio mundo e a sua infância foi o momento em que inventou sua própria solidão, assim como defende Bachelard. Hoje Manoel vive a serviço da poesia, é um ser letral que descobre na poesia a mesma função imagética de sua infância.

Cresci brincando no chão, entre formigas. De uma infância livre e sem comparamentos. Eu tinha mais comunhão com as coisas do que comparação. Porque se a gente fala a partir de ser criança, a gente faz comunhão: de um orvalho a sua aranha, de uma tarde e suas graças, de um pássaro e sua árvore. (BARROS, 2003, s/p).

Fazer comunhão é estar em sintonia com algo, sintonia de sentimentos, de modo de pensar. Segundo Manoel, há uma identificação da criança com as coisas e seres com os quais ela está interagindo. A infância dá liberdade para o ser transfundir-se e criar uma imagem verossímil por meio de seu mundo imaginário sem ter compromisso com a verdade. Competência que uma criança exerce por força de seu momento particular de desenvolvimento, de descoberta do mundo da experiência com o ambiente e com os outros, do momento de descoberta da linguagem, assim as pessoas e as coisas ganham sempre conceitos novos. “Cada vez que falamos, criamos de novo, e o que criamos é uma função da nossa linguagem e da nossa personalidade.” (FIRTH, 2001, p. 26). Tanto para uma criança que está conhecendo a linguagem, quanto para uma pessoa já fluente, a língua se apresenta de forma dinâmica trazendo sempre inovações nos momentos de enfrentamento do discurso. Dentro da poesia de Manoel as palavras parecem que dançam, é difícil encontramos e descobrimos a poesia de mesma forma de ontem, isso é usar a palavra e não fazer um texto programado. Neste caso, com percepções e conclusões que surgem do imaginar e

do poeatar, ou seja, de transformar o ato poético em uma expressão, pode-se ter a partir da linguagem, da literatura e da poesia uma visão lúdica do mundo e da experiência humana.

Em sua história, entre outras atividades, o poeta conviveu com fazendas e com o seu cotidiano. Ali, viu o homem desbravando, desmatando, colonizando. Por outro lado, agarrou-se à permanência das águas do pantanal, ao seu ciclo de fecundidade e de irrigação para imaginar um mundo que não seja de oposição – como entre a tecnologia e a mitologia, entre a cidade e o campo, entre a ignorância e a ciência, por exemplo. O mundo de Manoel é de continuidade, de ciclos, de comunhão ao invés da comparação. Se a comparação é o início de uma forma de conhecimento que divide para conhecer, e que conhece para dominar, a comunhão é a participação alegre nas possibilidades que cada ser oferece no jogo da convivência. O Poeta, aqui, encontra e explora a dimensão lingüística dessa comunhão criando algumas novas palavras e deslocando outras.

“Então eu trago de minhas raízes crianceiras a visão comungante e oblíqua das coisas. Eu sei dizer sem pudor que o escuro me ilumina” (BARROS, 2003, s.p.). Neste trecho encontramos o núcleo do pensamento que o autor nos sugere, no qual todos nós possuímos uma raiz “crianceira” que ainda está plantado em nosso ser, ter uma visão comungante e oblíqua das coisas revela um ser que possui um senso crítico, não alienante, afirmando justamente que existe na raiz da percepção de mundo do pensador ou poeta. Algo que é oblíquo e não reto, não disciplinado, tem o poder de deslocar a cronologia, a linha do tempo, os fatos, etc. Em seguida temos uma passagem curiosa entre o escuro e a claridade.

A claridade, aqui, pode ser vista como o terreno daquilo que já está resolvido, enquanto que o escuro pode iluminar porque cria uma zona de desconformidade e a partir daí empurra a criança, o poeta, ou quem queira, à experiência de criar. Para uma melhor percepção do entorno necessitamos de boa imaginação e criatividade, características presentes no pensamento de um infante. Manoel nos mostra essas possibilidades através da utilização da figura do oxímoro, ou seja, duas idéias que são excludentes entre si. Assim, o escuro que ilumina sugere que devemos aprender a enxergar de várias formas o mundo: se o indivíduo tende a iluminar-se pelo escuro, aquele que tende a dominar o que lhe domina, passará a ter novas concepções do mundo assim como a imaginação de uma criança. Manoel nos faz a referência que “o olho vê, a lembrança revê, e a imaginação transvê.” (BARROS, 1996, p. 75).

A infância permite todas essas peraltagens, imaginações e sonhos que Manoel relatou que ele não foi e hoje escreve que tem saudades, e conseqüentemente exibe a reinvenção de sua infância. O modo com que ele exibe sua reinvenção da infância é fantástico em dois sentidos. Enquanto uso magistral da invenção poética, uma vez que o material com que trabalha a literatura é fundamentalmente a palavra e que, portanto, a partir desse entrelace podemos estudar a linguagem por esse viés (CHIAPPINI, 2001, p. 18). No segundo momento a reinvenção da infância abre de novo para o pensador cotidiano, não profissional o reino da fantasia justamente no uso mais simples das palavras. Utilizando todos os aparatos tal como uma criança faz, brincando com a linguagem e, portanto, com o pensamento e com os seus esquemas de mundo, é possível perceber que no interior de suas obras existe uma criança que impera sua imaginação, exercitando-se na invenção de novas maneiras de ver o mundo.

O criancamento se traduz por todas as invenções, reinvenções, imaginações, as características demiúrgicas, os sonhos e o devaneio oriundos da liberdade de expressão de uma criança. Além do mais, as palavras também sofrem tal criancamento, desconstruções que são reveladoras do falar e do expressar de uma criança. A poesia de Manoel de Barros possivelmente sugere que reinventemos nossa infância, nos tornemos poetas no sentido mais estrito que se possa imaginar até alcançarmos a experiência da autenticidade da criança e os deslimites da palavra. Trata-se de expressar-se de forma livre, de um jeito criança, até que suas palavras alcancem o criancamento para colorir o mundo novamente. O criancamento servirá como um ente capaz de rejuvenescer o mundo e as coisas enrijecidas dentro de nós.

Com tudo o que foi exposto, pode-se considerar que entre outras leituras do poeta, também ganha lugar aquela que o posiciona como um crítico da cultura, ou seja, além, ou apesar de seu trabalho como poeta fortemente influenciado por temas regionalista, apesar do seu uso forte e consistente de categorias do chão, Manoel é também um intelectual que, com o ofício de poeta, tenta incentivar ao uso do imaginário infantil. A (re)invenção perdida de uma infância tornar-se-á uma temática importante para vencermos as estruturas culturais corrompidas com o tempo e com o advento de uma globalização capitalística.

Manoel de Barros, crítico da cultura

A produção poética de Manoel de Barros se desdobra em ricas direções exploratórias de utilização da língua, abarca temas referentes à fauna e à flora regionais, bem como referências a

fatos, costumes, hábitos cotidianos dos pantaneiros e pantaneiras incutidos numa infância mítica que compraz com seu modo de poetar e seu tempo de infância revelando um universo grandioso que permeia no campo literário. “A ciência é grosseira, a vida é sutil, e é para corrigir essa distância que a literatura nos importa.” (BARTHES, 1989, p. 19 in SOUZA, 1997, p. 26). Para se falar da sutileza da vida, ou mesmo da pureza e a liberdade que a vida implica quando assume o sentido mais literal da palavra, é preciso dar vazão ao pensar poético e embarcar numa mística aventura carregando a condição do viver criativo propondo ver que viver vale à pena⁴, e em Barros a literatura, a linguagem e a infância assume sentidos primordiais.

O universo lingüístico é extenso e permite que seu processo caminhe em vários trilhos, isto é, a linguagem como uma faculdade inata do ser humano compete a seu locutor seu uso de diversas maneiras, verbalizando-a oralmente ou na forma escrita, portanto a linguagem pode denominar-se como a arte de usar a palavra. Concomitantemente, a linguagem é responsável por fornecer ao sujeito a capacidade comunicativa e o seu situar-se no mundo formando uma nova relação do homem consigo mesmo e com o entorno.

Quando falamos que a literatura, a linguagem e a infância na obra barrense assumem sentidos primordiais, é devido ao modo como é usada. A literatura barrense opera realmente como um elo conectivo entre o homem e a literatura sugerindo possíveis revelações de “verdades” que não cabe ao conhecimento científico penetrar, mas sim no devaneio de cada leitor-sonhador. Sua linguagem reflete também o “criançamento das palavras” no ínfimo do ser humano, pois ser criança é o ser primeiro da vida, o devir com toda a pureza humana sendo também o momento ideal para a criatividade, cujo sentido da vida permeia na imaginação e se cria a cada momento. O sentido primeiro da vida deve ser exaltado, aquele que é considerado como adulto, ser que possui plena consciência é um ser emergente de uma infância criadora e imagética.

“Manoel de Barros rompe com as tradições lingüísticas e serve-se com êxito de uma linguagem cabocla, carregada de ingenuidade matreira” (MARINHO, 2009, p. 11). Barros que é avesso a toda e qualquer colocação gramatical utiliza suas palavras para refletir o estado infantil do ser, suas palavras ganham sentido próprio como que se elas mesmas falassem com seu leitor apresentando-se como uma autêntica criança buscando recuperar a infância ante a indiferença e o

⁴ Proposta sugerida por Donald Winnicott (1999) introduzindo o índice da vida criativa como uma experiência de sentir que viver a vida vale a pena, a vida sem sentido, infeliz, aborrecida é aquela na qual não se teve criatividade.

desprezo do mundo adulto. Hoje nota-se que a vida contemporânea passa por um mal-estar da cultura e sociedade, é explícito as contradições da modernidade e junto com essa falha se vão os valores de um sujeito sócio-histórico-cultural abrindo uma lacuna para uma visão fragmentada e mecanicista do ser. O homem e o mundo tornam-se cada vez mais capitalísticos e descompromissados com o estilo matreiro que o mundo possui, desatentos também com a ética e valores morais em conformidade com seu egocentrismo despertando apenas vontade de possuir.

A cultura tendo sua mais forte expressão na sua língua mostra que a crise que se enfrenta hoje – ilustrada pela dicotomia ter e ser – tem sua expressão através da linguagem também. A língua, nesse mundo atual, também é interpretada como algo não é livre, ou que não tem exterior sendo fechada em si mesma obedecendo a um posicionamento ideológico, um poder. Porém há uma força antagônica a esse pensamento, o seu devir é a força poética da literatura, possuidora de uma particularidade e que fornece à língua outras capacidades que não se restringe apenas a expressar “o poder”.

A vida em sua plenitude necessita de criatividade, imaginação, a morte do ser humano se encaminha a partir da perda de sua criatividade, assim o levando à solidão, à depressão, enfim, o homem torna-se um ser excessivamente pático. “O viver criativo não demanda nenhum talento especial como a criação nas artes o faz. O viver criativo (ou falta dele) tem a ver com a noção da presença (ou falta) daquilo que mais nos caracteriza como humanos: a impregnação da realidade como nosso toque pessoal.” (FRANCO, 2003, p. 41).

A poética barrense é dotada de muita criatividade rejuvenescendo as palavras, o mundo e o leitor que se propõe a embarcar em suas fantasias. Avesso à gramática, Manoel opta por sua desconstrução, não pelo fato de não saber usar a língua, mas pelo fato de ser um exímio conhecedor dela conseguindo utilizá-la de diversas formas. A gramática normativa sugere um engessamento da linguagem representando espaços hierarquicamente valorizados preestabelecendo normas que apenas quem tem o poder de criá-las opera o mundo e quem não domina apenas reproduz sem autonomia do ser. Esta idéia que já fora defendida tempos atrás pelo pai da lingüística moderna, Ferdinand de Saussure, cujo pretexto maior era revelador de uma amplitude da língua que não se restringia apenas à gramática normativa, mas sim à “gramática

descritiva”⁵. Com a atualização dos estudos saussurianos e o avanço no campo da linguagem, vemos que “o mundo é o lugar onde a compreensão é moldada, onde a temporalidade e a historicidade estão presentes e é o lugar onde o ser se traduz em significação, em compreensão e interpretação. É o campo do processo hermenêutico, é o lugar da linguagem” (CASTRO, 1991, p. 86).

Em um de seus pensamentos Manoel corrobora: “Crianças desescrevem a língua. Arrombam as gramáticas”. (*Gramática Expositiva do Chão*, 1966, p. 256).⁶

O sentido do criar e do imaginar apresenta-se no mundo infantil, “na linguagem da criança se encontram os deslimites das palavras” (SCOTTON, 2007, p. 4)⁷ sendo, portanto, o tempo propício para expressar de fato a liberdade, a pureza do indivíduo que não se reporta a desempenhar o papel aviltado pela sociedade capitalista, desumana e injusta. Manoel representa em sua linguagem cabocla, valorizando coisas simplórias de uma vida corriqueira que os valores estão invertidos, é preciso retornar às coisas primárias de onde se emergem todas as coisas derivadas para recuperar o que se perdeu para a cultura e sociedade contemporânea e capitalista.

A literatura barrense reporta-se com vigor à criatividade de um infante, vinculada a uma infância mítica de onde surgem suas imaginações e sua criatividade o autor sugere uma tentativa de enfrentar a desumanização das relações sócio-afetivas e culturais nesta sociedade moderna com o intento de resgatar do homem seus valores perdidos, reencontrar a liberdade, reconstruir o novo a partir do que fora destruído. Para tanto, o autor utiliza as palavras poéticas para encantar seu leitor, por isso “em Manoel de Barros, somente o estado rústico, ilógico ou selvagem das palavras pode revelar novas formas de se conceber o universo” (MARINHO, 2009, p. 13). Essa maneira original de Manoel escrever revela realmente sua proposta, subjaz a uma linguagem cabocla aponta a necessidade de se reinventar a infância perdida, fato consumado pelo empobrecimento da experiência e da linguagem do mundo moderno.

⁵ Estudo iniciado por Saussure em 1916, em seu *Cours de Linguistique Générale*. Cujo pretexto maior era abordar o estudo da Língua a partir da gramática descritiva, ou seja, um estudo voltado para a observação da língua estruturando-a de acordo com seu real funcionamento e uso cotidiano, não restringindo-se apenas à gramática normativa, pois como a língua vive em constante modificação, muitas normas já foram ultrapassadas e não serve mais como base para compreender como funciona, e como está estruturada a língua em funcionamento.

⁶ Livro escrito por Manoel de Barros em 1966. Representando um estilo cubista das palavras, Manoel de Barros faz ousadamente várias brincadeiras com as palavras, abordando temas rejeitados pela sociedade capitalista.

⁷ SCOTTON, Maria Tereza. A representação da infância na poesia de Manoel de Barros. PUC RJ. Disponível em: <<http://www.anped.org.br/reunioes/27/at07/t075.pdf>>. Acesso em: 20 mar. 2010.

“Sou hoje um caçador de achadouros de infância. Vou meio dementado e enxada às costas a cavar no meu quintal vestígios dos meninos que fomos” (BARROS, 2003, s/p). Estas palavras são reveladoras da proposta assumida por Manoel de Barros, uma infância que ainda habita em nosso ser, porém que precisa ser redescoberta e provocadora da mudança da cosmovisão. O infante criativo, devaneador ante ao adulto integrador da sociedade moderna engessado pelos dogmas e paradigmas tolos que sua sociedade cultiva. Despertar a imaginação e recriar novamente a vida é importante no processo de reconciliação de um novo mundo, e Manoel de Barros já disse: “Eu não via nenhum espetáculo mais edificante do que pertencer do chão. Para mim esses pequenos seres tinham o privilégio de ouvir as fontes da terra”. (*Memórias Inventadas: A segunda infância, 2006*).⁸

Conclusão

É grande o nível de densidade e o valor da Literatura de Manoel de Barros, pois representa a cultura regional levando-a em forma de textos ao conhecimento de seus leitores. Reflete e instiga no seu leitor a capacidade imagética de um indivíduo como novas maneiras de conceber o universo. Tecer reflexões sobre a obra barrensense, trazer à luz na tentativa de esclarecer o que nos propõe a poesia de Manoel de Barros com toda sua linguagem infantil, inventada e criativa são os elementos que serviram como objetivo deste trabalho, e buscar atingir resultados como resgatar o valor da Literatura na compreensão do mundo, de forma que a Literatura apresenta uma linguagem inovadora capaz de recriar e estimular o imaginário visando mudar a roupagem mal acostumada da mesmice cotidiana e servir-se de um número cada vez maior de apreciadores com o intento de modificar o entorno, dando-lhe mais brilho, mais cores e fantasias assim como uma boa obra literária e sua literariedade nos apresenta.

Ler Manoel de Barros não é tarefa fácil para quem se sente engessado em seu mundo adulto, pouco fértil em imaginação e criatividade, pois a poética barrensense representa com vigor toda a magia de um texto literário, é revelador de grandes criações capazes de estimular o imaginário. O pouco contato que se tem com suas obras em nada facilita para seu entendimento, visto que Barros abre vários caminhos instigantes e cheios de novas imaginações para recriar o

⁸ Livro escrito por Manoel de Barros em 2006. Este livro teve ilustrações de Martha Barros, filha de Manoel de Barros, e reporta-se ao seguimento de *Memórias Inventadas: A Infância*. Seguindo o mesmo raciocínio, o livro retrata a infância de Manoel de Barros.

mundo, bem como abre portas para o conhecimento da cultura sul-mato-grossense. É importante estudos para ajudar um pouco na compreensão de sua literatura, refletir e despertar o interesse e a curiosidade de leitores. É fundamental inserir a leitura dessa significativa obra poética no cotidiano de crianças e adultos, do meio acadêmico ou não, o lúdico é imprescindível para o desenvolvimento da criança, e a Literatura permite abrir esse caminho e explorá-lo mudando sempre nossa imagem de mundo.

The reinvention of the lost childhood in the writings of Manoel de Barros

Abstract: Manoel de Barros has a very distinguished poetic career. This paper puts forward some reflections aiming to clarify, for the readers, about the meanings that Manoel wants to communicate. The reinvention of the lost childhood is the theme analyzed in his work, and the method is built up from reading exercises of some extracts of his work, with some aid from commentators. The author in question is a huge reference for the study of regional culture in the Midwest of Brazil, also the perspective of literature as well as culture, because he is an intellectual that originates his critical reflection and poetry in the region, but in natural and simple ways. The results of the work seeks to show how, through apparently innocent strategies typical of poetic stratagems. The poet brings up considerations about the world, life and the culture of the Pantanal showing in his work the habits, customs and the life of local people that causes him to welcome again the times when he was a child – and uses poetry to show his gratitude for being allowed to be a poet.

Keywords: Literary studies. Philosophy and Culture. Regional poetry. Manoel de Barros.

Referências

BACHELARD, Gaston. *A poética do Devaneio*. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1989).

BARROS, Manoel de. *Exercício de ser criança*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1999.

_____. *Gramática Expositiva do Chão* (poesia quase toda). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990.

_____. *Livro sobre Nada*. Rio de Janeiro: Record, 1996.

_____. *Memórias Inventadas: a segunda infância*. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2006.

_____. *Matéria de poesia*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1974.

_____. *O livro das Ignorâncias*. Rio de Janeiro: Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1993.

_____. *Livro de Pré-coisas*. Campo Grande: Fundação de Cultura de Mato Grosso do Sul, 1985.

CASTRO, Afonso de. *A Poética de Manoel de Barros*. Campo Grande, UCDB, 1992.

CARVALHO, Castelar de. *Para compreender Saussure*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2003.

FRANCO, Sérgio de Gouvêa. *Psicopatologia e o viver criativo*. Revista Latino-americana de Psicopatologia fundamental. Ano VI n. 2, 2003.

GERALDI, João Wanderley (Org.). *O texto na sala de aula*. São Paulo: Ática, 2001.

HOUAISS, Antonio. *Dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

MARQUES, Heitor Romero. *Metodologia do Ensino Superior*. 3. ed. Campo Grande: UCDB, 2005.

MARINHO, Marcelo (Org.). *Manoel de Barros: o brejo e o solfejo*. Campo Grande: Letras Livre, 2009.

SOUZA, Solange Jobim. *Infância e linguagem: Bakhtin, Vygotsky e Benjamin*. São Paulo: Papyrus, 1997.

SCOTTON, Maria Tereza. *A representação da infância na poesia de Manoel de Barros*, PUC RJ, Disponível em: <<http://www.anped.org.br/reunioes/27/gt07/t075.pdf>>. Acesso em: 20 mar. 2010.

Da “voz ouvida” ao “corpo descrito”: a narrativa gauchesca e a construção dos arquétipos do gaúcho

Rafael Eisinger Guimarães*

Resumo: Este artigo busca lançar um olhar sobre a passagem, verificada no âmbito da literatura gauchesca platina, de um cenário de predominância da poesia como principal manifestação literária no século XIX para uma consolidação da prosa como o gênero mais relevante no século XX. Tendo como ponto de partida as contribuições teóricas de Josefina Ludmer, expostas em seu *El género gauchesco: un tratado sobre la patria*, o objetivo do presente texto é propor um desdobramento do conceito de “tons”, categoria elaborada pela pensadora argentina a partir de sua leitura da poesia gauchesca do século XIX, para o conceito de “atos”. Nesse sentido, se, por um lado, é possível verificar os tons de desafio e lamento na voz ouvida do eu lírico que se manifesta nos versos gauchescos dos Oitocentos, por outro, o que se verifica, a partir do início do século passado, é a vigência das categorias aqui denominadas de atos (de violência e resignação). Tais atos são descritos por um narrador, na grande maioria dos casos, em terceira pessoa, que assume o discurso narrativo gauchesco, discurso este marcado majoritariamente pela estética naturalista nos primeiros decênios de sua produção. Tendo em vista tais considerações, este trabalho tem por objetivo analisar a transposição dos referidos tons para atos que, em última instância, constroem e reconstróem os arquétipos do gaúcho *malo* e do gaúcho domesticado ao longo da narrativa gauchesca do século XX.

Palavras-chave: Literatura gauchesca platina. Tons da poesia gauchesca. Imagem do gaúcho.

Introdução

Embora se configure a matriz temática da gauchesca, o gaúcho histórico não deve ser considerado sua causa única. Associando-se às ideias de Jorge Luis Borges (1998, p. 187), pode-se dizer que identificar como origem dessa literatura exclusivamente a sua matéria é um engano, uma vez que, para o surgimento e consolidação de tais obras, tão importante quanto a existência do habitante da pampa platina foi o fato de tal sujeito, em determinado momento histórico, haver estabelecido contato com o escritor urbano. Todavia, como observa o crítico uruguaio Angel Rama (1977, p. 9), por mais óbvia que possa parecer a distinção entre estes dois elementos, o gaúcho e a literatura gauchesca têm sido vistos em íntima relação, buscando-se, com considerável insistência, averiguar o grau de autenticidade da representação do gaúcho realizada pelos autores gauchescos. E é justamente nesse ponto – a tentativa de avaliação da obra de arte a partir de critérios “do mundo real” – que reside, para Borges, o impasse vivenciado por grande parte das leituras críticas da gauchesca. Dito de outra forma, parece inegável que tão ou mais determinante que os hábitos e costumes “reais” desse personagem foi a maneira como estes foram plasmados

* Especialista em Literatura Brasileira pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos (Unisinos), mestre em Literatura Comparada pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGLET – UFRGS). Doutorando em Literatura Comparada pelo PPGLET – UFRGS.

pelos escritores ao longo da tradição da gauchesca. Nesse sentido, o presente artigo tentará traçar um arcabouço conceitual que atenda minimamente à demanda de uma leitura crítica da literatura gauchesca que, como sugere Rama, “se prescindia del primero de los términos (gaucho) para atenerse al segundo (literatura)” (Ibid., p. 9).

Do gaúcho ao gauchesco

Na tentativa de superar esse impasse, Ezequiel Martínez Estrada (2005) propõe uma leitura de tais obras não a partir de um critério de verossimilhança em relação ao seu tema – o gaúcho –, mas tendo em vista aquilo que ele chama de “caráter psicológico” desse sujeito, os traços capazes de transcender os limites geográficos do pampa, ou seja, em uma palavra, o gauchesco. Para o pensador argentino, mais do que o gaúcho em si, o que interessa é a invariante étnica, social e psicológica do gauchesco, esse denominador comum que não apenas assegura uma unidade a um conjunto de tipos humanos com condutas tão díspares como os gaúchos, como resiste, relativamente intacto, às mudanças socioculturais sofridas por estes. Em sua concepção,

lo gauchesco es más sustancioso, más permanente, más invariante que los elementos humanos, de paisaje o de figuras de ambiente: es la vida entera en las llanuras sudamericanas, en el litoral, pero también en sus estribaciones de planos hasta los confines de montaña y océano. Es una cualidad histórica tanto como psicológica, es decir, una cualidad humana general tanto como particular. En los trastornos del proceso de formación de la vida entera del país – en lo ético económico, religioso, conductista, pragmático – es una “toma” vivencial, un modo de ser las gentes; y eso queda firme a través de las vicisitudes de los cambios políticos, de las técnicas industriales, del aprovechamiento de los productos naturales y de cultivo, de la enseñanza y de la obra de gobierno. Es lo que queda cuanto todo cambia. (Ibid., p.251-252).

Ao abordar a questão em tais termos, Ezequiel Martínez Estrada não apenas avança em relação ao infrutífero debate sobre o caráter de verdade das imagens da gauchesca, como também acena com a possibilidade de se ler esta como uma produção cuja matéria extrapola a mera representação ficcional da realidade, superando os esforços de uma reprodução literária de estereótipos sociais para tocar naquilo que se pode chamar de construção de uma identidade cultural. Embora as afirmações de Ezequiel Martínez Estrada possam ser interpretadas, em certa medida, como a defesa de uma essência que seria a base identitária não apenas de uma região, mas de toda a nação argentina, é importante observar que sua concepção de gauchesco, na verdade, refere-se a um *modus vivendi*, uma visão de mundo que caracteriza, em especial, os

habitantes da pampa sul-americana, índole essa materializada na estética da literatura gauchesca. É nesse sentido que o pensador argentino observa que

lo gauchesco tiene sus temas, su estilo, sus convenciones, en la “toma” de una realidad y su versión por el lenguaje. Pero así como lo clásico y lo romántico expresan no propiamente escuelas, sino más bien temperamentos y directivas de la psique en la vivencia del fenómeno literario, artístico y aun científico; y así como lo gótico representa no sólo un estilo artístico, sino también una época, un modo de sentir y de comprender la figuración espiritual o plástica del mundo de las formas, así lo gauchesco es una posición total de la psique: un estilo, un contenido, un uso del lenguaje, una cualidad étnica, un cariz geográfico y temporal, un mundo. (Ibid., p. 251).

Mas que traços caracterizam essa visão de mundo denominada gauchesco? Martínez Estrada fornece poucos indícios de resposta a essa pergunta. Um deles aponta para a linguagem, na medida em que, ao se valer das formas cruas da fala pampiana, os poetas gauchescos do século XIX adotaram necessariamente a maneira de sentir, pensar e viver dos habitantes da pampa (Ibid., p. 251). Afora esse uso específico da linguagem, o gauchesco distingue-se também por atitudes muito particulares. Nesse sentido, nas palavras do autor, “lo gauchesco es lo que Ortega y Gasset vio en la *postura defensiva* del argentino; lo que Keyserling intuyó como un sedimento geológico de un modo de vivir y de ser del hombre de épocas muy antiguas” (Ibid., p. 252, grifo nosso).

Não obstante o esforço e a pertinência das considerações de Ezequiel Martínez Estrada é possível questionar a abrangência de um conceito de gauchesco que apresenta quase que exclusivamente a linguagem como um de seus traços definidores. Dito de outra forma, a pergunta que se coloca é se essa “postura defensiva” que marca o gauchesco não independe da simulação de uma linguagem oral e popular. Sem estabelecer um diálogo explícito com a discussão levantada por seu conterrâneo, Josefina Ludmer (2000) parece resolver a questão de uma forma mais satisfatória, direcionando seu olhar não para a linguagem, de forma estrita, mas para o que ela caracteriza como os “tons” da gauchesca. Para a pensadora argentina, o gênero tomou dos pajadores os dois tons que configuram seus eixos centrais – o desafio e o lamento –, os quais não se limitam a um uso diferenciado das palavras ou a uma postura específica do sujeito, postulando, de forma mais abrangente, um sistema de valores e uma ordem de mundo. Nesse sentido, o tom de desafio equivale a uma guerra simbólica, a um duelo no qual o diálogo das palavras substitui o diálogo das armas. Nesse embate verbal, a linguagem configura-se uma “língua arma”, dirigida contra um semelhante em uma disputa pelo título de gaúcho mais valente, não configurando,

todavia, um ato de violência física. Trata-se, em verdade, de uma ação verbal que responde a outras ações verbais ou antecipa ações violentas futuras (Ibid., p. 124-125). Por sua vez, o lamento representa “el tono de la pérdida, la división, la ruptura de un pacto, la diferencia ante la ley [...] la queja prepolítica de los subalternos, su derrota y su impotencia: *la posición dominada del dominado*” (Ibid., p. 131-132, grifo da autora). Materializa, em última instância, a reação do gaúcho diante da sua exclusão social.

O papel do público na constituição do sistema literário gauchesco

Josefina Ludmer identifica a obra de Hernández como um ponto de ruptura significativo na produção literária iniciada por Bartolomé Hidalgo, traçando, de forma não declarada, uma linha evolutiva entre os dois autores. Não muito distinta é a leitura de Angel Rama, para quem a obra de José Hernández representa, a uma só vez, o ápice e o ocaso de um sistema literário que se estrutura a partir de uma codificação extremamente elevada e de um repertório relativamente estreito de temas e proposições estéticas. Tal rigidez se deve, dentre outras razões, ao fato de que essa produção visava transmitir, por via majoritariamente oral, uma mensagem o mais clara e unívoca possível a um público analfabeto bastante vasto (RAMA, op. cit., p. 47).

A opção por um público tão específico orientou, dentre outros aspectos, o uso da linguagem desse sistema literário. Nas palavras do crítico uruguaio, a escolha dos gauchescos

que habría de regir su estética y su poética (aunque menos y no siempre sistemáticamente su ideología) y la que permite que hoy los agrupemos en un vasto movimiento, fue la del público. Eligieron dirigirse a un determinado público, adecuando a esa opción los distintos aspectos del mensaje literario. Curiosamente, esta opción de público quedó como que escamoteada debajo de la opción de tema y sólo tardía y despaciosamente se percibió que era la base del movimiento. (Ibid., p. 13).

Tendo em vista tão íntima relação que se estabelece entre a especificidade de seu receptor e as questões estéticas da gauchesca, compreende-se a razão pela qual o crítico uruguaio relaciona a “extinção da poesia gauchesca” com a “derrota dos gaúchos” decorrente de uma série de modificações socioeconômicas vivenciadas pelos países do Prata nas últimas décadas do século XIX, dentre as quais, destacam Boris Fausto e Fernando Devoto (2004, p. 139-140), estão, além do término das guerras civis e da incorporação do “deserto” indígena ao território nacional, o estabelecimento das propriedades privadas no território pampiano, o desenvolvimento da indústria frigorífica voltada à exportação de carne e o incremento do setor de transportes, com a ampliação da malha ferroviária e a construção de portos em Buenos Aires e outros centros

urbanos. Somam-se a estas questões a significativa diversidade na produção agropecuária que começa a se verificar na passagem do século XIX ao XX, com itens como lã e cereais competindo com a produção bovina, muitas vezes com larga vantagem (ibid., p. 160-161). Tais transformações socioeconômicas vivenciadas pelos países platinos acarretaram mudanças relevantes na estética e na temática da produção literária gauchesca, com um declínio da produção poética e uma ascensão da prosa no sistema literário gauchesco.

Tendo em vista o fato de que, na passagem dos Oitocentos para os Novecentos, verifica-se, em termos de discurso literário, a passagem da manifestação de uma subjetividade, materializada na voz de um eu lírico na poesia, para a manifestação de um narrador, na grande maioria dos casos, em terceira pessoa, já não se pode mais considerar a gauchesca como simulação de uma voz ouvida do gaúcho, mas sim como construção simbólica do corpo e das ações desse sujeito. Nesse sentido, não parece possível, como sugere a própria Ludmer, utilizar o conceito de “tons” na análise das narrativas de temática gaúcha, uma vez que, no caso destas, ao menos no que diz respeito às publicações dos primeiros decênios do século passado, não se está diante de um narrador identificado como gaúcho, aparentando ser mais adequada a proposição de uma nova categoria: o “ato”.

Dos tons aos atos: rupturas e continuidades no sistema literário gauchesco

Para melhor delimitar os termos de “ato” e “corpo” aqui propostos é importante olhar com mais atenção para os conceitos de “tom” e “voz” elaborados por Josefina Ludmer. Seguindo a interpretação proposta pela pensadora argentina, a análise literária da poesia gauchesca deve, quase que exclusivamente, restringir-se à “voz ouvida” e aos tons que esta assume nos versos. Não obstante tal predominância do interesse pela “voz” em detrimento do “corpo” – predominância esta totalmente justificável, tendo em vista, reforça-se aqui, que se tratam de manifestações de um eu lírico –, a pensadora argentina dá indícios, em sua análise de *El gaucho Martin Fierro*, de uma passagem de um protagonismo da “voz” para um protagonismo do “corpo”. Nesse sentido, o tom do lamento transmuta-se, nos versos de Hernández, em um silêncio que, para além da submissão, representa uma espécie de rebeldia surda, que finge a univocidade do código dominante, construindo, para cada enunciado e para cada gesto, um discurso e uma ação secretos, como se fossem as sombras da cultura hegemônica (Ibid., p. 184-185).

De forma similar ao que ocorre com o tom do lamento, também o tom do desafio transpõe os limites da manifestação em *El gaucho Martín Fierro*, tornando-se violência física. Contudo, embora realce a importância da obra de Hernández nesse processo, Ludmer não se omite de assinalar o fato de que o poema *La refalosa*, publicado por Hilario Ascasubi em periódicos no Uruguai entre 1839 e 1851 e recolhido em suas obras completas no ano de 1872, já havia apresentado ao mundo, antes de Hernández, não só o ato de violência como também o seu ator: o gaúcho selvagem. Tal figura, nas palavras de Ludmer (ibid., p. 151), “se dirige a las ideas del enemigo, pero en su cuerpo: lo toca y despedaza para matarle las palabras de la ley. [...] Dice: yo, el salvaje, degüello las ideas, que son palabras oídas, voces, en los cuerpos”.

Embora se trate ainda da manifestação da voz de um gaúcho, não é possível ignorar que se verifica, neste caso, uma preponderância da ação narrada em relação à postura de quem narra. Em suma, pode-se dizer que os tons deixam de ser o foco central e os atos passam a ganhar maior relevância. Ao deslocarem a centralidade da voz para o corpo, tais atos trazem, para este último, traços que provêm dos tons delimitados por Ludmer. Assim, se a poesia gauchesca configurou a “lengua arma” e a “lengua ley” a partir, respectivamente, dos tons de desafio e lamento ouvidos na voz do gaúcho cantor-narrador, o que se verifica, com o declínio da poesia e a ascensão da prosa gauchesca, é que estes não podem mais serem vistos como materialização, verbal ou corporal, das características de um sujeito gaúcho que se auto-representa, mas como traços de um gaúcho que é objeto do olhar de outro, de um narrador, na imensa maioria dos casos, heterodiegético e declaradamente “não-gaúcho”. Nesse sentido, a prosa que começa a se consolidar nos Novecentos substitui os tons de desafio e lamento da voz ouvida do gaúcho cantor-narrador da poesia gauchesca dos Oitocentos pelos atos de “violência” e “resignação” do corpo visualizado do gaúcho, atos de um corpo apresentado como modelar de uma das duas imagens-base elaboradas e reelaboradas ao longo da narrativa de temática pampiana ao longo do século XX: o gaúcho *malo* ou violento e o gaúcho submetido ou domesticado.

Os corpos e os atos: as imagens do gaúcho na prosa gauchesca

O esforço de categorizar o gaúcho literário em tipos distintos, a exemplo do que fez Sarmiento em relação ao gaúcho real, já foi anteriormente empreendido por outros críticos. É o caso da argentina Sandra Contreras (2007), que, em uma leitura panorâmica da literatura gauchesca dos séculos XIX e XX, identifica ao menos seis avatares da imagem literária do

gaúcho no contexto platino: o “gaúcho bárbaro”, cuja origem é a obra *Facundo*, publicada por Domingo Faustino Sarmiento em 1845; o “gaúcho patriota”, que surge nos *Cielitos*, escritos por Bartolomé Hidalgo na década de 1810; o “gaúcho vitimizado”, cuja imagem-base é o protagonista dos poemas *El gaucho Martín Fierro* e *La vuelta de Martín Fierro*, publicados por José Hernández respectivamente em 1872 e 1879; o “gaúcho mau”, cuja origem encontra-se no personagem título do romance de folhetim Juan Moreira, publicado por Eduardo Gutiérrez em 1879; o “gaúcho sábio”, que tem sua primeira materialização no segundo poema de Hernández, mas cujo símbolo máximo é Dom Segundo, personagem de *Don Segundo Sombra*, publicado por Ricardo Güiraldes em 1926 e, por fim, a figura do “*compadrito*” de Jorge Luis Borges, elaborada ao longo dos contos publicados entre as décadas de 1930 e 1970. Embora proponha tamanha diversidade de imagens do gaúcho literário, a própria autora deixa entrever a constatação de que, a rigor, tais configurações correspondem tão somente a desdobramentos de duas categorias maiores. Para Contreras,

O processo de constituição da imagem [literária do gaúcho] está atravessado, em sua genealogia, pela confrontação entre a imagem do *gaucho* como o “Outro” da civilização (do *gaucho* bárbaro ao *gaucho* mau e ao caudilho) que institui *Facundo. Civilización y barbarie* (1845), desse mesmo autor [Sarmiento], e a imagem do *gaucho* como personagem e cantor popular que a poesia gauchesca elabora, em suas diferentes conjunturas históricas, desde os *Cielitos* (1814-1821), Bartolomé Hidalgo, a *El gaucho Martín Fierro* (1872) e *La vuelta de Martín Fierro* (1879), de José Hernández (em uma parábola que vai do “*gaucho* patriota” ao *gaucho* perseguido, vítima da injustiça estatal). (Ibid., p. 297).

Embora se possa apontar um equívoco em tal proposta, uma vez que a figura do “gaúcho perseguido” se constitui, a rigor, um desmembramento da personificação do “outro” da civilização, deve-se concordar com o procedimento da autora argentina de tomar a obra de Sarmiento como base para a construção da imagem literária do gaúcho. Todavia, parece mais adequado tomar a concepção sarmentiana não como um, mas como os dois pólos entre os quais se dá a dinâmica de elaboração do gaúcho literário. Melhor dizendo, o que se propõe é tomar a dicotomia civilização–barbárie como a base de construção da imagem do corpo do gaúcho na prosa gauchesca, corpo este cuja figuração oscila entre o gaúcho que é incorporado e aquele que é colocado (ou se coloca) à margem da civilização, imagens que podem ser designadas, respectivamente, como “gaúcho civilizado” e “gaúcho barbarizado”. Na esteira desse raciocínio, dentro do que pode ser nomeado como tradição da imagem do gaúcho civilizado, encontram-se as concepções de “gaúcho patriota”, “gaúcho vitimizado” e “gaúcho sábio”, elencados por Sandra

Contreras. Por sua vez, desenvolvendo uma espécie de linhagem do gaúcho barbarizado estão as construções do “gaúcho bárbaro”, do “gaúcho mau” e do “*compadrito*”.

De forma semelhante, a aproximação do gauchesco à barbárie e sua correlata repulsa aos aspectos ditos civilizados, propostas por Sarmiento, podem também serem lidas, em larga medida, nas considerações que Josefina Ludmer faz a respeito da poesia gauchesca e nos tons que a autora identifica na voz dos poetas-narradores desse sistema literário. Assim, como observa a crítica argentina, o tom de desafio coloca em disputa entre os gaúchos não apenas o título de “quem vale mais”, mas o reconhecimento de “quem é mais macho”, em uma íntima associação entre as figuras do gaúcho homem e do touro. Nesse contexto, no poema de Hernández, o desafio pelo valor, pelo “ser valente”,

es el desafío por un don (por el uso de un don) del padre del universo, precisamente para defenderse de los animales [...]. En el poema de los dones del canto XIII [...] el hombre se define como diferente y superior a todo lo que tiene vida y a los animales no sólo por la lengua y el entendimiento [...], sino sobre todo por el valor. Se trata de la definición del hombre macho [...]. La equivalencia del desafío a los rivales en el canto, y a los rivales animales y hombres, en el espacio de la propiedad de rodeos y en la güeya del degüello, muestra otra vez una cultura toda una, con un solo esquema de rival o enemigo potencial. (LUDMER, op. cit. p. 140-141).

Ao aproximar de forma tão íntima o tom do desafio à disputa entre os machos bovinos em um rodeio, traçando, por extensão, um paralelo entre a cultura gauchesca e a vida animal, as considerações de Ludmer dão margem a uma visão do universo cultural do gaúcho que o aproxima bastante da concepção sarmentiana do pampa como lócus da barbárie. Não muito diferente é a leitura que se pode fazer do tom de lamento, o qual, conforme visto anteriormente, representa a queixa do gaúcho em relação à diferença diante da lei e a consequente exclusão sua do processo civilizatório.

Tendo em vista tais considerações, é possível observar que, a exemplo da visão de Sarmiento a respeito do sujeito histórico gaúcho, também a visão de Josefina Ludmer sobre a figura literária do gaúcho se constrói na tensão entre os pólos “civilização” e “barbárie”. Aceitando-se tal afirmativa como válida, é possível conceber também a transposição dos referidos tons de desafio e lamento para os atos de violência e resignação, respectivamente, como indissociáveis de tal dicotomia. Assim, se, por um lado, o ato violento do corpo visualizado constrói a imagem do gaúcho como um sujeito fora do sistema civilizatório, tendo em vista que se trata de alguém que não obedece a lei que rege tal sistema, por outro, o ato de resignação

configura o gaúcho como alguém que se submete à civilização, e, nesse sentido, está inserido na estrutura do Estado e obedece às suas leis, mas que também, silenciosamente, marca seu não-pertencimento a essa esfera. Tomando uma vez mais o texto de Hernández como base de sua argumentação, Ludmer observa que, ao atingir o limite do tom do lamento e colocar-se em silêncio, o gaúcho instaura uma contradição entre o “ser” e o “parecer”. Trata-se da dissimulação do subalterno a qual permite que este participe, ao menos minimamente, da sociedade instituída pelo Estado. Nas palavras da autora argentina, embora faça parte da dita “civilização”, o gaúcho,

está excluido de los canales políticos de enfrentamiento y en la imposibilidad de ocupar el poder; debe sobrevivir en la ley dominante, que conoce pero no reconoce, y apela a un tipo de producción significativa que consiste en la construcción de duplicidades y divisiones: cada vez une los dos códigos, el del otro y el propio, y construye la máscara de una alianza de subordinación, pero los códigos no convergen ni se complementan según la figura de alianza, sino que se contradicen y niegan entre sí. [...] Con el fin de mantenerse en la legalidad del otro, que es la realidad, y sobrevivir, la voz de la cultura oral separa lo unido, liga lo separado, desplaza espacios y reorganiza y transforma todo lo que toca para construir duplicidades y divisiones que fingen la univocidad del otro. [...] Cada enunciado, y cada gesto, tiene otra parte que lo acompaña y lo sucede, como su sombra: acción, burla o discurso secreto que pasa en silencio. Y cada enunciado y acción tienen dos lecturas, sentidos e interpretaciones según los códigos. (LUDMER, 1988, p. 184-185).

As considerações de Josefina Ludmer parecem deixar claro que, diferentemente dos atos violentos, que são visíveis e tornam explícito o não pertencimento à esfera do “civilizado” por parte de quem os pratica, a dissimulação que marca as ações do gaúcho civilizado apresenta uma dupla leitura, uma contradição entre o “parecer” e o “ser”. Ou seja, o que “parece” submissão para o código da cultura hegemônica, em realidade “é” um ato de resistência segundo o código do subalterno. Nesse sentido, na medida em que não é lido, por parte da civilização, como sendo uma postura contrária e uma não-aceitação plena das leis e determinações impostas por esta, a resistência do menor acaba, pode-se dizer, não configurando um “ato de barbárie”, permitindo, assim, a manutenção do gaúcho dentro da esfera do civilizado.

Considerações finais

Se, por um lado, tons de desafio e lamento, propostos por Josefina Ludmer, possuem inquestionável validade para uma leitura crítica da poesia gauchesca rio-platense produzida nos Oitocentos, o mesmo não se verifica na utilização de tais conceitos em uma abordagem da prosa gauchesca, que se consolida a partir dos últimos decênios do século XIX. O ocaso do gaúcho “real” enquanto público-alvo dos versos produzidos por poetas como Bartolomé Hidalgo, Hilário

Ascasubi e José Hernández, dentre outros, operou uma mudança estética significativa na literatura gauchesca. Tal mudança, todavia, parece não representar – como apregoam muitos – o fim da literatura gauchesca, como se pode observar pelo fato de os tons da voz ouvida do gaúcho cantor haverem assumido a forma de atos do corpo do gaúcho visualizado por um narrador, na maioria das vezes, heterodiegético. Nesse sentido, os atos de violência e resignação – que correspondem respectivamente aos tons de desafio e lamento de que fala Ludmer – materializam-se, na prosa gauchesca que se inicia na década de 1880, em duas imagens que, em larga medida, retomam a dicotomia “civilização e barbárie de Sarmiento, quais sejam: o gaúcho barbarizado e o gaúcho civilizado.

Resumen: Este artículo intenta lanzar una mirada sobre el pasaje, verificado en el ámbito de la literatura gauchesca platina, de un escenario de prevalencia de la poesía como la principal manifestación literaria en el siglo XIX para una consolidación de la prosa como el género más relevante en el siglo XX. Tomando como punto de partida las aportaciones teóricas de Josefina Ludmer, presentadas en su libro *El género gauchesco: un tratado sobre la patria*, el objetivo del presente texto es proponer un despliegue del concepto de los “tonos”, categoría elaborada por la pensadora argentina a partir de su lectura de la poesía gauchesca del siglo XIX, para el concepto de los “actos”. En ese sentido, si, por un lado, es posible verificar los tonos del desafío y del lamento en la voz oída del “yo” que manifiestase en los versos gauchescos de los Ochocientos, por otro lado, verificase, a partir del inicio do siglo pasado, la vigencia de las categorías denominadas acá de “actos” (de violencia e resignación). Esos actos son descriptos por un narrador, en la mayoría de los casos, en tercera persona, que asume el discurso narrativo gauchesco, discurso este marcado mayoritariamente por la estética naturalista en los primeros decenios de su producción. Teniendo en cuenta esas reflexiones, ese trabajo tiene como objetivo analizar la transposición de los referidos tonos para los actos, los cuales, en última instancia, construyen y reconstruyen los arquetipos del gaúcho *malo* y del gaúcho domesticado a lo largo de la narrativa gauchesca del siglo XX.

Palabras-clave: Literatura gauchesca platina. Tonos de la poesía gauchesca. Imagen del gaúcho.

Referências

BORGES, Jorge Luis. A poesia gauchesca. In: _____. *Obras completas*. Volume I. São Paulo: Editora Globo, 1998, p. 187-208.

CONTRERAS, Sandra. Gaúcho platino. In: BERND, Zilá (Org.). *Dicionário de figuras e mitos literários das Américas*. Porto Alegre: Tomo Editorial / Editora da Universidade, 2007, p. 296-301.

FAUSTO, Boris; DEVOTO, Fernando. *Brasil e Argentina: um ensaio de história comparada (1850-2002)*. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2005.

LUDMER, Josefina. *El género gauchesco: un tratado sobre la patria*. Buenos Aires: Perfil, 2000.

MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel. *Muerte y transfiguración de Martín Fierro: ensayo de interpretación de la vida argentina*. 4. ed. Rosário : Beatriz Viterbo, 2005.

RAMA, Ángel. El sistema literario de la poesía gauchesca. In: RIVERA, Jorge B. (Org.). *Poesía Gauchesca*. Caracas : Biblioteca Ayacucho, 1977.

SARMIENTO, Domingo Faustino. *Facundo*: civilização e barbárie no pampa argentino.
Tradução: Aldyr Garcia Schlee. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS/EDIPUCRS, 1996.

A efabulação como ponte entre o arcaico e o moderno: uma leitura de Corpo de Baile

João Amalio Ribas*

Resumo: o presente artigo tem por fim analisar *Corpo de Baile* de Guimarães Rosa sob uma perspectiva de fundo sociológico; nesta chave de interpretação que propomos, busca-se nos contos da obra perceber uma encenação metaforizada das relações entre o arcaico e o moderno no sertão mineiro, espaço das narrativas, e, por conseguinte, o espelhamento dessas relações em nosso país. Procurar-se-á aqui demonstrar que as histórias do livro podem ser simbólicas das tensões entre atraso e progresso, que desde sempre marcaram a constituição de nossa nação. No embate entre as forças do passado e do futuro, Guimarães, ao que se sugere na obra, propõe uma atitude de acolhimento e busca do progresso, sem, contudo, que isso represente uma ruptura integral com o passado. Em nossa leitura a ponte que pode tornar possível esta ligação é a efabulação, num sentido mais amplo, e a arte em termos mais específicos.

Palavras-chave: Arcaico. Moderno. Efabulação. Arte.

A narrativa é igual à vida; a ausência de narrativa, à morte.
Tzvetan Todorov

1 O arcaico e o moderno

Corpo de Baile é um livro de novelas publicado por Guimarães Rosa, em 1956. Originalmente a obra continha sete histórias, sendo elas *Campo Geral*, *Uma História de Amor*, *O Recado do Morro*, *História de Lélío e Lina*, *Cara-de-Boi*, *Dão-la-la-lão*, e *Buriti*. O que se percebe nesta e provavelmente em toda obra de Guimarães é que o autor mineiro vai afinar seu projeto literário num tom diferente de muitos dos nossos modernistas, ou seja, sem o deslumbramento ante o moderno e ao mesmo tempo sem uma recusa peremptória do mesmo. O que há em Guimarães é uma certa nostalgia do passado, sem contudo que haja incisivo pendor para um dos lados da dicotomia arcaico e moderno. Há sim a sugestão de uma mistura entre ambos e o sertão e as veredas mineiras constituem palco ideal para a encenação dessas possíveis mesclas entre o passado e o futuro, entre a tradição e a modernidade. Quando Guimarães vê os Gerais, ele parece contemplar dois mundos sem tomar partido sobre nenhum. Rosa parece não sofrer daquilo que Octavio Ianni e depois Luis Guilherme Piva vieram a chamar de “sofreguidão modernizadora” (PIVA, 2000, p. 58), ao passo que também o escritor mineiro não se posta como um paladino do arcaico. O autor de *Tutaméia* parece jogar com a possibilidade de que não

* Colégio Bom Jesus.

estaríamos lastimavelmente atrasados em relação a outras nações, mas que talvez estivéssemos simplesmente num outro caminho. Como atesta Bueno:

É assim que talvez seja possível dizer que a equação da modernidade desigual brasileira desenhada por Guimarães Rosa parte da incorporação do arcaico, num processo que não pode ter a organicidade que a experiência da modernização européia teve, mas pode ter *outra* organicidade. Nessa perspectiva, a convivência entre arcaico e moderno é um dado da vida brasileira, não uma fase a ser ultrapassada ou um mal a ser extirpado. (BUENO, 2010, p. 7).

Assim, ao mesmo tempo em que a obra de Guimarães não representa em si um hasteamento nacionalista, ela também não nega o que nos é peculiar como constituinte da nação e, por conseqüência, da nossa produção literária. Ainda que esse elemento particular possa, por vezes, ser visto como sinal de *atraso*.

2 Os efabuladores de *Corpo de Baile*

Esta ponte entre o arcaico e o moderno, em *Corpo de Baile*, se sugere pelo viés da intuição. A intuição que, segundo o filósofo Immanuel Kant, está na base do conhecimento: “Mas há antes, no uso deste conhecimento puro, uma condição que se supõe a saber: que os objetos a que possa aplicar-se nos tenham sido dados na intuição, porque sem intuições carece de objetos todo o nosso conhecimento e está inteiramente vazio”. (KANT, p. 35).

Intuição que também pode gerar, quando mais laborada, a arte; ou quando mais instintiva, a fabulação. Miguilim é um fabulador, um contador de estórias, e não por acaso, será ele o elo entre o moderno e o arcaico que conecta os extremos do livro. Numa das primeiras cenas de “Campo Geral”, Miguilim, macunaímicamente, vai mentir para justificar o fato de não trazer presentes para os irmãos. Contudo não se trata de um simples engodo, a mentira de Miguilim é fabulosa, preñe de invenção e aventura como as de Macunaíma, Alexandre, Chicó e outros:

- Estava todo num embrulho, muitas coisas...Cáfu dentro do corgo, a água fundou...Dentro do corgo tinha um jacaré, grande...
- Mentira. Você mente, você vai para o inferno! – dizia Drelina, a mais velha [...]. Mas Tomezinho, que só tinha quatro anos, menino neno, pedia que ele contasse mais do jacaré grande de dentro do córrego. (ROSA, 2006, p. 16).

Mas não é só Miguilim que tem o dom de mentir-fabular, além de Miguilim, muitos outros personagens efabuladores despontam nos contos de *Corpo de Baile*. Uma delas é Joana Xaviel do conto “Uma história de amor”, uma velha feia e pobre que em meio a uma festa, magnetiza a todos com seu dom de narrar e encenar estórias:

Quando garrava a falar as estórias, desde o alumeio da lamparina, a gente percebia um desavisado de ilusão, ela se remoçando de beleza, aos repentes, um endemônio de jeito por formosura...sem ela contando estória nenhuma, quem vê que alguém possuía perseveranças de olhar para a Joana Xaviel como mulher assaz? (Ibdem, p. 171).

Importante notar que este poder encantatório de narrar age não somente sobre os outros, mas também sobre a própria Xaviel que, ao contar estórias, se transfigura, tornando-se enquanto dura a narrativa, rejuvenescida e atraente. Mas não é só a velha que muda de status pela força da efabulação. Neste conto também Seo Camilo: um velho de 80 anos; agregado da fazenda onde se passa o enredo; pobre como Joana; apaixonado por ela e impedido de se aproximar dela por ordem do fazendeiro Manuelzão; Seu Camilo que como Xaviel vivia “porque o ar era de graça” (Ibdem, p. 181); este velho também menosprezado e constantemente ridicularizado; que olhava para os outros como quem espera “comida ou pancada” (Ibidem, p. 149); este homem em quase tudo subalterno também irá elevar-se pelo poder da palavra e pelo dom de fabular. Seo Camilo, instado pelos convivas a continuar uma estória interrompida por Joana, vai tomar a palavra e pela primeira vez no conto vai se colocar numa posição de destaque perante aquele grupo. O poder da efabulação que elevava Xaviel também agora outorga a Camilo sentimentos de admiração e respeito das pessoas: “De daí, ô gente, agora me venham, para perto e queiram, todo mundo a escutar. Ao velho Camilo de gandavo, mas saído em outro velho Camilo, sobremente, com avoadada cabeça, com senso forte. (Ibidem, p. 229). [...] Seo Camilo é contador”. (Ibidem, p. 230).

A narração, portanto, faz Xaviel e Camilo se tornarem outros, melhores, mais dignos e respeitáveis. Aqui se encontra uma das facetas do tema que defendo neste artigo: o de que a arte da fabulação – misto de razão e intuição – funciona em Guimarães como fator de elevação, mas também como uma espécie de ancoradouro da tradição e uma ligação possível do arcaico com o moderno.

Pertinente aqui lembrar também da cena do julgamento de Zé Bebelo, em *Grande sertão: veredas*, quando Riobaldo usa da palavra para defender o inimigo capturado. Sua trajetória rumo à liderança do bando se inicia nesse momento, pois “é ali que pela primeira vez a voz de Riobaldo se destaca dentro do grupo, e é ele quem decide o destino de Zé Bebelo”. (BUENO, 2010, p. 3).

Esse dom discursivo e fabulador que destaca Riobaldo dentre seus pares e eleva a condição paupérrima de personagens como Joana Xaviel e Seo Camilo vai reaparecer também no conto “Cara de Bronze”, outra narrativa de *Corpo de Baile*.

Neste conto, um fazendeiro misterioso, isolado e solitário chamado Segisberto, e apelidado Cara de Bronze, manda um de seus capatazes buscar num lugar distante algo que ninguém sabe exatamente o que é. Para isso, o fazendeiro escolhe seu mais esperto funcionário e manda-o numa viagem que durará dois anos, para trazer o que de mais precioso poderia haver para o isolado Segisberto, nas palavras do próprio Guimarães ao seu tradutor italiano:

O 'Cara-de-Bronze' [...] sem explicar, examinou seus vaqueiros - para ver qual teria mais viva e 'aprensora' sensibilidade para captar a poesia das paisagens e lugares. E mandou-o à sua terra, para, depois, poder ouvir, dele, trazidas por ele, por esse especialíssimo intermediário, todas as belezas e poesias de lá. O Cara-de-Bronze, pois, mandou o Grivo... buscar Poesia. Que tal? (BIZARRI, 1980, p. 60).

O detentor dessa mais “viva e apreensora sensibilidade”, o Grivo, é mais um dos personagens elevados pelo dom de fabular. Esse “especialíssimo intermediário” tinha a capacidade de “relembrar alegrias inventadas” (ROSA, 2006, p.617), e de “mentir uma caridade gentil” (ibdem). Esse Grivo, que será um dos herdeiros de Cara de Bronze, já aparecera em “Campo Geral”, ainda menino numa cena importante. Na cena em que Grivo é defendido por Miguilim, quando este bate em seu irmão mais velho para impedi-lo de maltratar o mais fraco. Só que ao defender um mais fraco, na verdade Miguilim também estava defendendo um igual. Só ao lermos “Cara de Bronze” descobriremos esta ligação entre os dois personagens: os dois mentiam, os dois fabulavam.

Em “Cara de Bronze”, mais uma vez temos aquela dupla mercê da fabulação: eleva quem a faz, mas também beneficia quem a frui. Segisberto, homem dedicado apenas aos seus progressos materiais, ouvindo o Grivo, teria o lenitivo das poesias do lugar onde nascera, antes que a morte o levasse. O que se sugere aqui é que o homem pode salvar-se dos excessos do progresso com a ajuda da arte, Segismundo traz a ponderação de alguém que reconhece o valor *inútil* da poesia, ou daquilo que Paulo Leminski chamaria de “inutensílio”.

Outro personagem que também é cativado pelo poder da fabulação é Lélío, no conto “História de Lélío e Lina”. Neste enredo temos a improvável união de um rapaz por volta de 20 anos e uma senhora na casa dos 60. Mais uma vez aqui se repete o tema do encantamento pelo dom de se narrar, Lélío diz de Rosalina que “era bom ficar escutando o que ela falava” (ROSA,

2006, p. 308). Dona Rosalina ainda “declarava estórias que eram tão verdadeiras que fugiam do retrato do viver comum” (Ibidem, p. 354). E não era apenas Lélío que se impressionava com as estórias da senhora:

Dona Rosalina era que lembrava aquilo, com tanta graça no falar, até a velha preta, a Góga, a Crispininha, a menina, tinham vindo escutar. O cachorro Formôs, feliz de todos, aparava os ossos. E Dona Rosalina ria e dizia outras passagens divertidas [...] (Ibidem, p. 310).

D. Rosalina tinha o dom de contar estórias, e essa força fabuladora será o maior, se não o único, atributo de sedução da senhora sobre o rapaz, e que acabará levando-os a ficarem juntos.

E dessa relação atávica entre um jovem de 20 anos e uma mulher de 60, pode estar também representado mais uma vez este possível casamento entre o moderno e o arcaico. Ao final do conto, Lélío e Lina partem juntos do Pinhém, lugarejo onde viviam. Os dois deixam o lugar a cavalo, levando consigo a esperança em meio a um mundo em transição. Aqui vejo uma similaridade deste desfecho com a cena final do filme *O sétimo selo* de Ingmar Bergman, em que uma carroça leva a família de saltimbancos, única sobrevivente daquele mundo assolado pela peste. Tanto em Bergman quanto em Rosa acredito ser proposto que se no caminho da humanidade rumo ao progresso não existindo uma volta possível, a arte pode pelo menos funcionar como uma espécie de resistência à reificação que a modernidade pode trazer consigo.

2.1 *Guimarães e Benjamin*

Outro pensador que reconhecia na efabulação uma forma de resistência aos prejuízos da modernidade foi o crítico Walter Benjamin, diz ele no clássico texto sobre o narrador em Leskov:

A narrativa, que durante tanto tempo floresceu num meio de artesão – no campo, no mar e na cidade –, é ela própria, num certo sentido, uma forma artesanal de comunicação. Ela não está interessada em transmitir o “puro em si” da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso. (BENJAMIM, 1994, p. 7).

Impossível não ver semelhanças entre os efabuladores de *Corpo de Baile* e os narradores descritos por Benjamin. No mesmo texto sobre Leskov, Benjamin dirá que o homem moderno foi perdendo, com o passar dos tempos, a capacidade de narrar devido essencialmente aos progressos da imprensa e a moderna ampliação do acesso às informações: “se a arte da narrativa é hoje rara, a difusão da informação é decisivamente responsável por esse declínio” (BENJAMIN,

1994, p. 6). Para Benjamim, essa perda da capacidade fabuladora é também resultado da disseminação de uma forma moderna de veiculação das narrativas: o romance. “o primeiro indício da evolução que vai culminar na morte da narrativa é o surgimento do romance no início do período moderno”. (Ibidem, p. 4).

Mais uma vez estamos diante das perdas e ganhos que implicam o trajeto inexorável da modernização. A sofisticação de uma forma de arte pode acarretar na desvinculação desta com as bases que lhe deram origem. E se estamos corretos ao pensar que Guimarães quer também tratar disso em sua obra, podemos dizer que o escritor tenha indicado um caminho possível, uma resposta bem sucedida para as inquietações de Benjamin.

Quando Benjamin fala sobre a ascensão do romance em detrimento das narrativas, ele diz que “a tradição oral, patrimônio da poesia épica, tem uma natureza fundamentalmente distinta da que caracteriza o romance” (Ibidem). Se Benjamin tinha total razão, fica difícil explicar um romance como *Grande sertão: veredas*, e se essa é a questão que se põe: uma modernidade que precisa não elidir completamente o arcaico, Guimarães soube como inclusive transpor e resolver esse dilema não apenas em aspectos estilísticos ou temáticos, mas em termos estilísticos-e-temáticos. Respondendo a Benjamim, Paul Ricoeur afirma que:

Talvez seja necessário, apesar de tudo, [...] acreditar que novas formas narrativas, que ainda não sabemos denominar, estejam nascendo; elas atestarão que a função narrativa pode se metamorfosear, mas não morrer. Pois não temos qualquer ideia do que seria uma cultura em que não se soubesse mais o que significa *narrar*. (RICOEUR, 1995, p. 35).

Guimarães partilha dessa noção, por isso em *Corpo de Baile* e em toda a sua obra surgem esses efabuladores, como uma espécie de sustentáculos de um outro saber, de uma forma de razão não-racional, de guardiães da ancestralidade, do mito que é “o nada que é tudo” (PESSOA, 1997, p. 72). Guimarães, sabedor da imprescindibilidade da narrativa, em especial da oral e popular, está menos próximo de Benjamim que de Todorov. Tzevetan Todorov em seu artigo “Os Homens-Narrativa”, ao analisar *As mil e uma noites*, afirma sobre o ato de narrar que: “há, portanto, tantos motivos para que as narrativas jamais cessem que nos perguntamos involuntariamente: o que acontece antes do primeiro relato?” (TODOROV, 2003, p. 112).

Guimarães não só reafirma a fabulação como essencial e inextinguível como também, operando uma mudança no eixo da obviedade, vai confiá-la a personagens o mais das vezes desimportantes (pelo menos numa primeira visada e sob determinada ótica).

2.2 Os pequenos, improváveis e (i)lógicos efabuladores de Guimarães

Essa força das fabulações entregue aos não-fortes encontra em *Corpo de Baile* uma representação vigorosa no conto “O recado do morro”. O recado do título é endereçado ao personagem Pedro Orósio, e será dito várias vezes, mas durante quase todo o conto ele não será ouvido.

Certamente em razão de os designados para transmitir o recado serem assim descritos: o Gorgulho era “airado”; o Catraz, “bocó”; o Guégue era o “bobo da fazenda”; já o Nomindome era “doido varrido”; e o Coletor “era outro que não regulava bem, era gira”. Os dois únicos não-loucos responsáveis por passar o recado era um menino Joãozezim e um cantador Laudelim Pulgapé.

O recado confiado a mãos, ou bocas, de seres tão desdenhados (como Xaviel, como Camilo) terá a mesma recepção de desprezo à medida que vai sendo repetido. Os loucos, a criança e o cantador recebem a mesma indiferença: “Não, não era nada importante, o frade explicou... É airado – disse seu Jujuca” (ROSA, 2006, p. 411). Ou ainda, os que transmitem o recado são ignorados por dizerem apenas “maluqueiras”, “poetagem...” (Ibidem).

E se prosseguirmos na leitura alegórica das relações entre moderno e arcaico possibilitada pelos contos de *Corpo de Baile*, temos que a modernização por seu caráter veloz e sedutor pode levar a uma alienação racional, por assim dizer. E Guimarães parece sugerir que os fiéis depositários dos valores do passado são os loucos, as crianças, os artistas, que podem alertar e transmitir o recado do morro (do chão, do telúrico, da Terra) para aqueles que se mostram ensurdecidos para as vicissitudes do progresso; progresso que o mais das vezes se resume numa aporia, ser ao mesmo tempo benéfico e deletério. Nas palavras de Berman:

Ser moderno é encontrar-se num ambiente que promete aventura, poder, alegria, crescimento, autotransformação e transformação das coisas ao redor – mas ao mesmo tempo ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos. A experiência ambiental da modernidade [...] nos despeja a todos num turbilhão de permanente desintegração e mudança, de luta e contradição de ambiguidade e angústia. (BERMAN, 1987, p. 15).

Por isso essa necessidade premente tão bem encenada na obra rosiana de ao mesmo tempo: buscar, acolher e se opor ao progresso. E talvez uma forma de se fazer uma oposição positiva ao progresso seja pela desconfiança em relação à primazia da racionalidade extrema, que a modernidade parece sempre trazer de roldão. O aqui já citado filósofo Imanuel Kant, no século

XVIII, apontava na sua *Crítica da Razão Pura* para a ilusão de se chegar às coisas em si mesmas unicamente por meio de idéias racionais:

Se a Lógica, pois, não deve ser mais do que um campo que só serve para julgar o uso empírico dos conceitos do entendimento, é um verdadeiro abuso querer fazê-la passar por um órgão com uso universal e ilimitado e aventurar-se, com apenas o entendimento puro, a emitir julgamentos sintéticos sobre os objetos em geral e decidir dizer algo sobre eles. (KANT, p. 35).

Guimarães, como Kant, faz em sua obra uma espécie de crítica do entendimento e da razão em seu “uso hiperfísico” (Ibidem, p. 36). O autor mineiro também nega essa a razão cartesiana, a linha reta (uma das marcas inequívoca de modernidade), o “traço retilíneo em que se exprime a direção da vontade a um fim previsto e eleito” (HOLANDA, 1995, p. 96), para valorizar o intuitivo, o fabuloso; percebendo que o sertanejo em geral (como os artistas, as crianças, os loucos), é gente que “quase que nunca pensa em reto” (ROSA, 291). E como atesta o professor e pesquisador Luís Bueno:

a razão em linha reta vinda do mundo do letramento – portanto da lógica da modernidade –, para ser efetiva num ambiente em que o arcaico e o moderno convivem, precisa se embeber daquela razão de quem quase nunca pensa em reto. Gente airada, gente fora da lógica da modernidade. (BUENO, 2010, p. 4).

Considerações finais

A possibilidade de ler *Corpo de Baile* pela clave de um Brasil sob a tensão do moderno *versus* o arcaico e a efabulação como ponte entre ambos é certamente mais uma entre tantas possibilidades que a obra oferece, mas em que se pode confirmar a designação de Guimarães como arguto pensador do país em particular, e das relações do homem com o progresso num plano mais amplo. Nesse sentido Guimarães propõe uma inversão ao clichê do *olhar adiante e seguir em frente*. O escritor mineiro sugere que para ir adiante é preciso também olhar para trás e que limitado é aquele que “não enxerga um palmo atrás de seu nariz” e que quando se quer ir além “é preciso é vir aquém.” (ROSA, 2006, p. 625).

Entretanto, este carreamento do arcaico para o futuro, como vimos, não encerra em si nenhum elogio do atraso. A modernidade é algo que se impõe, e os contos de *Corpo de Baile* indicam que não é solução voltar às costas para o progresso, ou combatê-lo quixotesicamente. Esta atenção ao passado não é uma celebração à pobreza, à ignorância, ao retrocesso. Não se trata de um *voltar ao passado*, mas um *voltar-se a ele*, algo que pode ser feito de alguma forma: e a forma que se mostra uma das mais viáveis é por meio da arte. A arte como último espaço da

intuição, em um mundo onde a marcha modernizadora é hino à racionalidade, por vezes exacerbada.

Para encerrar este artigo falando da efabulação, que está no DNA de toda arte, empresto as palavras do crítico e escritor Gustavo Bernardo quando diz que “confrontado com as ameaças de fora (do mundo) e de dentro (de si mesmo), o ser humano reage fabulando – atribui sentido ao que se lhe apresenta sem sentido”. E o autor prossegue dizendo que “essa reação fabuladora é que constrói a civilização e as suas instituições. A ficção é menos uma diversão do que um escudo contra as ameaças externas e internas, obrigando-nos a narrar uma luta interminável: o drama que nos constitui. (BERNARDO, 2006, p. 20).

Abstract: this article aims to analyze the *Corpo de Baile* of Guimarães Rosa under a sociological perspective. From this, according to the standpoint that we propose, we try to realize an metaphorical staging between the relationship of the archaic and the modern miner backland, the space of the narrative and thus analyse the reflection on the country. We are going to argue that the stories of the book are symbolic and their contexts are linked with the tensions between backwardness and progress that has always marked the constitution of our nation. At the conflict between the forces of the past and the future, Guimarães suggests a welcoming attitude and quest for progress, without, however, propose a complete break with the past. In our reading, the bridge that can enable this connection is the fable, in a broader sense, and the art in more specific terms.

Keywords: Archaic. Modern. Fable. Art.

Referências

BARROS, Manoel. *O livro das ignoranças*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.

BENJAMIM, Walter. O narrador, considerações sobre a obra de Nikolai Leskov In: _____. *Magia e técnica, arte e política*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar - A aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987

BERNARDO, Gustavo. *O livro da metaficção*. Rio de Janeiro: Tinta Negra Bazar Editorial, 2010. BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1970.

_____. *O pré-modernismo: a literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1978.

BIZZARRI, Edouardo. *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano Edouardo Bizarri*. 2. ed. São Paulo: Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro, 1980.

BUENO, Luís. *A modernização em Guimarães Rosa e José Lins do Rego*. UFPR, 2010.

CÂNDIDO, Antônio. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Ouro sobre azul. 2006.

COUTINHO, Afrânio. *Introdução à literatura no Brasil*. 17. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura: uma introdução*. Trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

HOLANDA, Sérgio Buarque. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

KANT, Emmanuel. *Crítica da Razão Pura*. Versão eletrônica. Tradução: J. Rodrigues de Merege. Créditos da digitalização: Membros do grupo de discussão Acrópolis (Filosofia). Disponível em: <<http://br.egroups.com/group/acropolis/>>.

PESSOA, Fernando. *Obra Poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

PIVA, Luiz Guilherme. *Ladrilhadores e semeadores*. São Paulo: Editora 34. Departamento de Ciência Política da USP, 2000.

RAMOS, Graciliano. *Vidas Secas*. São Paulo: Record, 1997.

RICOUER, Paul. *Tempo e narrativa*. t. 1. Campinas; Papyrus, 1995.

ROSA, Guimarães. *Corpo de Baile*. São Paulo: Nova Fronteira, 2006.

_____. *Grande sertão: veredas*. São Paulo: Nova Fronteira, 2001.

ROTTERDAM, Erasmo de (1509). *Elogio da loucura*. Trad. Paulo Oliveira. Bauru: Edipro, 1995.

SPERBER, Suzi Frankl. *Guimarães Rosa: signo e sentimento*. São Paulo: Ática, 1982.

TODOROV, Tzvetan. *Poética da prosa*. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 106.

Identidade e memória latino-americanas: Erico Verissimo e Gabriel García Márquez

Silvia Niederauer*

Resumo: O desenho do mundo em blocos econômicos leva a reflexões que têm como fio condutor a globalização e as práticas sociais decorrentes desse processo, questões que remetem à história e seus complexos códigos de referência.. Originam-se daí questionamentos relativos à interação de culturas, integração de povos, entrecruzamentos de diversas áreas de conhecimento e, especialmente, da constituição da memória e das identidades dos sujeitos. O estudo objetiva observar as relações transtextuais entre o autor brasileiro e o colombiano, para identificar elementos constitutivos, via memória, das culturas e das identidades latino-americanas de cada escritor. Também se pretende definir o que pode ser considerado cultura e identidade latino-americanas a partir do contraste dos dois discursos que se constituem diversos, mas que apresentam elos comunicantes entre si.

Palavras-chave: Memória. Cultura e identidade. Erico Verissimo. Gabriel García Márquez.

Muitos são os textos que constituem a bibliografia básica para a análise da questão dos territórios identitários e culturais entre diferentes países da América Latina, com a preocupação de perceber como os autores latino-americanos focalizam a migração e a resultante mestiçagem de pessoas, via personagens que habitam o universo ficcional das narrativas elencadas como *corpus*: **O Tempo e o Vento**, de Erico Verissimo, e **Cem anos de solidão**, de Gabriel García Márquez. Nesta proposta investigativa, os conceitos de territorialidade e de espaço, por um lado, e a constituição de discursos narrativos literários, por outro, tornam-se ponto de partida para a problematização das relações transtextuais e intertextuais entre os dois autores referidos. O desenho do mundo em blocos econômicos leva a reflexões que têm como fio condutor a globalização e as práticas sociais decorrentes desse processo, questões que remetem à história e seus complexos códigos de referência.. Originam-se daí questionamentos relativos à interação de culturas, integração de povos, entrecruzamentos de diversas áreas de conhecimento e, especialmente, da constituição da memória e das identidades dos sujeitos.

Erico Verissimo, gaúcho de Cruz Alta, nascido em 1905, relata suas leituras em **Solo de Clarineta**, livro de memórias que se constitui em vasto e atraente painel, no qual o homem-autor se desvela entre eixos temáticos distintos, mas que mantêm entre si um elo muito expressivo: a unidade entre sua postura de cidadão atuante em seu tempo e sua obra, que a revela.

* Prof^a. Dr. do curso de Letras do Centro Universitário Franciscano (UNIFRA) – Santa Maria/RS.

Transitando entre questões culturais, sociais, históricas, nacionais e internacionais, bem como pelas viagens do escritor, todas conjugadas a sua vida pessoal e familiar, a narrativa resulta em um tratado ímpar. Entre as razões de tal excepcionalidade, encontra-se o desvelar do comprometimento do autor com o ato reflexivo e com a fidelidade da narrativa em poder (re)criar o novo e, ao mesmo tempo, transgredir a memória, no exato momento em que ela se torna palavra e, portanto, ato criativo. Intelectual comprometido com seu tempo, em suas posturas frente à existência e nos textos ficcionais que produz, Erico nunca esquece de sua luta pela liberdade tanto de expressão e pensamento, como do “direito que todo o ser humano tem de exercer sua liberdade individual, mas com “responsabilidade, note bem”. Desse modo, a poética de Erico Verissimo procede a uma avaliação crítico-reflexiva de sua participação no cenário público, no papel de um escritor que intenta mostrar ao público leitor a relação da linguagem com a vida. A percepção das circunstâncias sociais, políticas e históricas, nas quais está inserido, provoca-o a fornecer luzes para a sociedade, auxiliando-a na compreensão do mundo circundante e na atuação sobre ele.

Leitor voraz de clássicos e modernos da literatura, Erico embrenha-se nos mundos de Eça de Queirós, Tolstói, Walter Scott, Émile Zola, José de Alencar, Afonso Arinos, Machado de Assis, dos quais extrai material suficiente para reunir ao seu natural talento de “contador de histórias”, como ele se define modestamente. Assim, compõe um vasto painel literário cujo marco inicial assenta-se em 1932 com a publicação de **Fantoches** e o final, no ano de 1971, quando seu último romance **Incidente em Antares** é publicado. Nesse período, o desenho da poética verissimiana desvenda-se. Ressaltam, em sua obra, linhas mestras apontando para um eixo norteador que não se descuida de dar conta da solidariedade com o ser humano e sua liberdade. O autor também lança um olhar sobre as relações inter-individuais e seus intrincados desdobramentos. Por esse motivo, tanto sua produção romanesca voltada aos temas urbanos, políticos e históricos, quanto os textos escritos para o público infantil e juvenil, remetem ao desejo de ser sempre participativo, isto é, de não perder a lucidez e nem a capacidade de indignação perante acontecimentos e situações do momento em que vive. Erico afirmou: “Ninguém pode fugir à História. [...] Clara ou oculta essa ‘senhora’ está presente em todos os meus romances. Sempre a considerei importante”.

Essa asserção é confirmada quando ele apresenta, como pano de fundo em **Incidente em Antares**, um momento crucial da História brasileira, o da Ditadura Militar, remetendo, de certa

forma, à gênese de sua escrita. Em **O tempo e o vento**, obra em que recria a formação do Rio Grande do Sul por meio da saga da família Terra-Cambará, o autor intenta desmitificar a história sul-rio-grandense. Vale-se, para isso, da presença do mito fundador de toda uma estirpe familiar, estrutura que se debruça sobre uma origem que resultará, por extensão, na sociedade de Santa Fé, cenário da continuidade do processo de revisão tentado por Erico.

Gabo, como é chamado Gabriel García Márquez, nasceu em Aracataca, Colômbia, em 1928. Aos 8 anos de idade, acompanhando a família, deixa sua terra natal para estudar em Barranquilla e no Liceu Nacional de Zipaquirá. Mais tarde, em 1947, muda-se para Bogotá, onde estuda Direito e Ciências Políticas na Universidade Nacional da Colômbia. Sem terminar o curso, em 1948, inicia seus trabalhos como jornalista, atividade que exerce em diversas cidades e países.

Sua infância foi marcada pelas histórias, fábulas e lendas que sua avó materna contava e que o encantavam, constituídas, assim, em marco fundador para que, mais tarde, também ele pudesse contar as suas próprias histórias. Foram essas narrativas que lograram a García Márquez a visão mágica e sobrenatural que permeia sua obra mais reconhecida, **Cem anos de solidão**. Na literatura, sua estréia se dá em 1955, com a obra **La Hojarasca**.

Participante ativo de um grupo de ‘intelectuais’ que decidiram formar uma espécie de sociedade dos amigos da literatura, o “Grupo de Barranquilla”, García Márquez lia e problematizava assuntos ligados à literatura, à produção de trabalhos literários dos integrantes de tal associação. Discutia as produções literárias de autores como Defoe, Camus, Virginia Woolf, William Faulkner, esse último bastante influente em sua obra como ele próprio afirma no discurso “La soledad de America Latina”, pronunciado por ocasião do recebimento do Prêmio Nobel de Literatura, em 1982.

Mesmo participando ativamente das discussões acerca do fazer literário, de obras e autores russos, ingleses, norte-americanos, dentre outros, García Márquez nunca foi um crítico literário e nem um teórico: sempre exerceu o ofício de contar histórias:

Não sei quando tudo aconteceu, só sei que desde que tinha 17 anos e até a manhã de hoje não fiz outra coisa que me levantar cedo todos os dias, sentar-me diante de um teclado para encher uma página em branco ou uma tela vazia de computador com a única missão de escrever uma história ainda não contada por ninguém que torne a vida mais feliz para um leitor inexistente.

Suas andanças pelo mundo como jornalista e correspondente de jornais – França, Hungria, Rússia, Alemanha, Itália, Estados Unidos, Cuba, para citar alguns países, deixaram marcas

indeláveis no escritor colombiano. É a partir dessas experiências de vida em países cultural e estruturalmente diferentes do seu e dos demais da América Latina que ele pode ter consciência do quão diferentes são essas realidades. Daí que percebe o quanto a Europa é antiga e como a América Latina é jovem, promissora e viva. Assim, empreende a escritura de obras de fôlego como **Cem anos de solidão**.

Escritor engajado em causas sociais e políticas da América Latina, nunca se esquivou de emitir seu ponto de vista acerca das causas primeiras dos países latino-americanos que, segundo seu ponto de vista, estão à margem das grandes potências européias e, por isso, relegados a segundo plano em nível econômico e de desenvolvimento em geral. Suas obras mais recentes, **Vivir para contarla** (2002) e **Memoria de mis putas tristes** (2004) apresentam suas memórias e foram recebidas com grande entusiasmo pelo público em geral.

Os dois romancistas escolhidos vêm o território como espaço dinâmico que, na diversidade, constitui a soberania nacional, mas interligada por laços histórico-culturais. **O tempo e o vento** e **Cem anos de solidão** revelam diferentes conceitos de cultura, nacionalidade, identidade como entidades orgânicas ligadas a territórios fixos e a uma língua e, também, enfeixadas pelas noções de cultura e nação como identidades constituídas por relações entrelaçadas em termos de raça, etnicidade e linguagem.

A tentativa de compreender, ou de estabelecer, algum tipo de relação entre identidade territorial e ficção, nas bordas de sua intersecção discursiva e entrecruzamento narrativo, leva à explicitação de concepções que perpassam esses tópicos. A reflexão que se impõe, para quem trabalha com a literatura numa perspectiva não exclusivamente formalista, é de abertura para a questão da representação, enquanto mediação problemática entre o conhecimento e a realidade objetiva, e o possível diálogo “com posições que cada vez mais desafiam as fronteiras, antes tidas como nítidas ou mesmo intransponíveis entre a literatura e os discursos que a cercam ...” (SANTOS, VÉSCIO, 1999, p. 8).

Articular a diferença que funda a especialidade das produções simbólicas e as dependências que as inscrevem no mundo social implica o cruzamento de enfoques que foram, durante muito tempo, alheio uns aos outros. Daí que o recorte identitário proposto enquanto objeto de interpretação, aponta para o imperativo da ultrapassagem das “fronteiras” do conhecimento, enquanto limitação, e abertura para possibilidades teóricas entrecruzadas como

possibilidade de capturar, no literário, as formações imaginárias constitutivas das identidades territoriais.

Cruzar identidade e literatura constitui-se, hoje, num *topos* de importância indiscutível quando relacionado às múltiplas possibilidades da literatura como produção significativa na nossa sociedade, como instância de articulação entre o imaginário e o social, como movimento (des)contínuo do ser humano que se faz sujeito inscrevendo-se no pertencimento geográfico e temporal.

A construção simbólica de pertencimento articula a identidade como marco de referência imaginária, que se define pela diferença e alteridade com relação aos “outros”. As fronteiras, antes de marcos físicos, são construções simbólicas, por meio das quais os homens percebem e qualificam a si próprios, ao corpo social, ao espaço e ao próprio tempo. “Faz parte desse jogo de representações estabelecer classificações, hierarquias e limites que guiam o olhar e a apreciação, pautando condutas” (PESAVENTO, 2004, p. 109). Nesse sentido,

Pensar em fronteiras culturais ou analisar situações de fronteira implica distinguir modos de ser e sensibilidades, ao mesmo tempo comuns e diferenciadas, que aproximam e afastam os atores sociais, compondo todo um conjunto relativamente homogêneo e estereotipado na particularidade de ser [...], quanto permite que se revelem as diferenças entre os tipos de um outro lado da fronteira. (PESAVENTO, 2004, p. 110).

A literatura, como discurso não oficial, captura, por intermédio de estratégias narrativas, não só as modalizações identitárias, mas, também, as formações imaginárias de marcos de pertencimento ou de estranhamento que (con)formam as identidades territoriais. Nessa perspectiva, o texto literário tem que ser lido não só no tempo narrado, como no tempo de sua escritura, pois nela se encontram elementos históricos, geográficos, linguísticos, além da dinâmica da vida e o imaginário humano em ação.

Dessa forma, pode-se articular essa perspectiva no domínio da semântica da ficção, perscrutando-se a problemática de constituição das personagens, cuja autonomização literária não dispensa uma reflexão acerca dessa constituição. Entrecruzam-se, nesse plano de análise, os movimentos de interação entre mundo real e mundos possíveis ficcionais, assim como os inerentes procedimentos de modelização narrativa. Deve-se considerar, além disso, que “as potencialidades semionarrativas da personagem definem-se, também, em função de suas ligações com o narrador e das afloradas potencialidades de representação ideológica da narrativa” (REIS;

LOPES, 1994, p. 317). Em função do perfil ideológico-cultural das figuras ficcionais, pronuncia-se o narrador em termos de adesão ou distanciamento:

assim se esboça a pluridiscursividade, que tende a fazer da narrativa um cenário de convergência e polêmica de vários discursos [...]. O que é certo é que, independentemente dos termos em que este “debate” se resolve, a sua existência e os vectores de sentido que o atravessam constituem fatores constitutivos do(s) sentido(s) que na narrativa é possível ler. É exactamente por esta via (e não pela da suposta identificação de personagens do mundo possível da narrativa literária com figuras do mundo real) que o relato se inscreve na História. (REIS, LOPES, 1994, p. 317).

Pela mesma lógica, é possível afirmar que a literatura, enquanto força de representação discursiva, captura, no viés imaginativo, as margens dos discursos hegemônicos, entalhados nos interstícios das instituições e nas brechas dos aparelhos de poder e de conhecimento. A literatura é, pois, campo privilegiado de interpretação da cultura, especialmente, no que diz respeito às identidades da diferença. Para Bhabha (1998, p. 33), “o estudo da literatura mundial poderia ser o modo pelo qual as culturas se reconhecem através de suas projeções de alteridade”.

Em relação a esse último aspecto, a questão da alteridade em relação à formação identitária, Paul Ricoeur (1997), considerando que o indivíduo está profundamente inscrito na dimensão da história, afirma que a tomada de consciência da sua própria identidade fundamenta-se na elaboração de narrativas sobre “si-mesmo”, o que implica a descoberta, por parte do indivíduo, de que a sua história faz parte da história dos outros. Nesse processo, entretanto, a formulação narrativa se constitui em elemento fundamental. Para o filósofo francês (1997), só um ser capaz de reunir a sua vida sob forma de uma narrativa e de se reconhecer uma identidade narrativa é suscetível de aceder a essa outra identidade superior, que é a identidade de uma promessa mantida.

Assim, em **Soi-même comme un autre**, Ricoeur (1990) considera a narrativa como um tipo de estrutura de transição que, sobre a base da dispersão das ações cotidianas e da prática, em que cada indivíduo assume conjuntamente vários papéis, conduz à capacidade de fazer narrativa da sua própria vida, atravessando e dominando a multiplicidade de papéis. É, pois, na medida em que o homem pode reunir-se narrativamente, que ele se revela capaz de ter-se e manter-se eticamente. É como se a vida só tomasse figura, e um sujeito identidade, após o entrelaçamento dos vários episódios da sua vida, de forma a construir uma narrativa com sentido. Desse modo, a identidade pessoal implica a manifestação da mesmidade, (do idem, a permanência da personalidade no tempo) e da ipseidade (do ipse, o alerta para a inexistência de um núcleo não-

mutante da personalidade). Há, portanto, no indivíduo, um “si-mesmo” que se mantém apesar das alterações que afetam seus desejos e suas crenças (RICOEUR, 1990).

O conceito de identidade revela-se, desse modo, essencial e põe em relevo a problemática da ética do sujeito nesse início do terceiro milênio, que se constrói, paulatinamente, no entrecruzamento de várias vozes: a do homem falante, do homem agente e sofredor, do homem narrador e protagonista da sua própria vida, do homem da responsabilidade ética. Para cada um desses níveis, segundo Ricoeur (1990), pode-se encontrar uma dimensão institucional que encerra implicações políticas.

Em tempos de globalização, e questionando-se a idéia de homogeneização da cultura que esse processo engendra, é necessário refletir sobre tais implicações políticas. Na tensão entre “o local” e o “global”, cada vez mais o mundo torna-se “uma realidade de fronteiras múltiplas, [...] são fronteiras que podem se abrir ou fechar, conforme a natureza da conexão desejada. [Desse modo], torna-se imprescindível ao pensamento crítico discutir as formulações discursivas que articulam essas mediações” (ABDALA JÚNIOR, 2002, p. 125).

Olhar essa problemática em produções literárias do Brasil e da Colômbia, como representativas da América Latina, exige abertura teórica e reflexão crítica e, sobretudo, pressupõe o entendimento da territorialidade como possibilidade e a identidade como alteridade. Ainda, reafirma a crença, cada vez mais difundida, na literatura como artefato privilegiado da cultura pela sua capacidade de capturar o mais difícil dos negócios: os afetos, os conflitos e os desejos humanos.

Nesse sentido, Erico Verissimo e Gabriel García Márquez são vozes representativas do entrecruzar de narrativas que se querem representativas de uma revisão crítica de questões que são caras à configuração de uma identidade característica para um determinado território. Mesmo que por caminhos um pouco diversos, ambos os escritores buscam, por meio das narrativas cíclicas que serão analisadas, **O tempo e o vento** e **Cem anos de solidão**, retomar o fio condutor que resgata a formação de um Estado (Rio Grande do Sul) e da Colômbia, a fim de proceder a um caminho significativo, via universo ficcional, para trazer à tona a trajetória de formação identitária de países fronteiriços. Reconstituir o caminho trilhado pelos escritores já mencionados significa elucidar um recorte da formação da América Latina, ao mesmo tempo em que se colocam lado a lado, à luz do comparativismo, espaços geográficos distintos, para a compreensão

dos quais as perspectivas dos Estudos Culturais se tornam necessárias enquanto instrumento heurístico.

Abstract: The design of the world in economic blocks leads to reflections which connect the globalization and the social practices resulting from this process, issues that relate to the history and its complex reference codes. Then, some relative questions arise in relation with the interaction of cultures, integration of peoples, intersections of different fields of the knowledge, and, especially, the formation of memory and identities of the subjects. This study aims to observe the transtextual relationships between the Brazilian and the Colombian authors, with the purpose of identifying components, in terms of memory, cultures and identities of each Latin American writer. We also intend to define what can be considered culture and identity in Latin America from the contrast of the two speeches that are diverse, but that present communicant links between them.

Keywords: Memory. Culture and identity. Erico Verissimo. Gabriel García Márquez.

Referências

ABDALA JÚNIOR, Benjamin. *Fronteiras múltiplas, identidades plurais*. São Paulo: SENAC, 2002.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

MÁRQUEZ, Gabriel Garcia. *Cem anos de solidão*. Trad. Eliane Zagury. Rio de Janeiro: Record, 2007.

_____. *Memória de minhas putas tristes*. Trad. Eric Nepomuceno. Rio de Janeiro: Record, 2005.

_____. *Viver para contar*. Trad. Eric Nepomuceno. Rio de Janeiro: Record, 2007.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1984.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina. *Dicionário de narratologia*. Coimbra: Almedina, 1994.

RICOEUR, Paul. *Soi-Même comme un autre*. Paris: Éditions du Seuil, 1990.

_____. *Tempo e narrativa*. Campinas, SP: Papyrus, 1997.

SANTOS, Pedro Brum; VÉSCIO, Luiz Eugênio. *Literatura e História – perspectivas e convergências*. São Paulo: EDUSC, 1999.

VERISSIMO, Erico. *Incidente em Antares*. Porto Alegre: Globo, 1976.

_____. *Solo de Clarineta*. Porto Alegre: Globo, 1976. 2 t.

_____. *O Continente*. Porto Alegre: Globo, 1949.

_____. *O Retrato*. Porto Alegre: Globo, 1951.

_____. *O Arquipélago* (I e II). Porto Alegre: Globo, 1961.

_____. *O Arquipélago* (III). Porto Alegre: Globo, 1962.

Cruz Alta, terra de Erico Veríssimo: o imaginário de Cruz Alta

Vera Elizabeth Prola Farias*

Resumo: O trabalho organiza uma formulação identitária que aponta para a emergência de uma prática discursiva recorrente na fala dos cruz-altenses: o deslocamento das fragmentações sociais, políticas e econômicas, agenciadas pela temporalidade - que operam na base de processos identificatórios de comunidade - para um outro inteiro capaz de dar significado e valor aos espaços vazios da cultura, numa costura do sujeito à estrutura social. Constrói-se uma narrativa cujo subtexto, ao inferir um caráter heróico a Erico Veríssimo, materializa uma "representação partilhada" que unifica o discurso de Cruz Alta, terra de Érico Veríssimo, que confere ao autor a mesma força de seus personagens no imaginário identificatório dos cruz-altenses.

Palavras-chave: Identidade. Cruz Alta. Érico Veríssimo.

Diferentemente daquelas formas de crítica que objetivam superar conceitos inadequados, substituindo-os por conceitos “mais verdadeiros” ou que aspiram à produção de um conhecimento positivo, a perspectiva desconstrutivista coloca certos conceitos-chave “sob rasura”. O sinal de rasura (x) indica que eles não servem mais – não são mais “bons para pensar” – em sua forma original, não reconstruída. Mas uma vez que eles não foram dialeticamente superados e que não existem outros conceitos, inteiramente diferentes, que possam substituí-los, não existe nada a fazer senão continuar a se pensar com eles – embora agora em suas formas destotalizadas e desconstruídas, não se trabalhando mais no paradigma no qual eles foram originalmente gerados. (HALL, 1995, p. 95).

Eu nasci em Cruz Alta, terra de Erico Veríssimo – fórmula com a qual me apresento em todos os lugares fora do Rio Grande do Sul. Num período em que a ansiedade e a ausência de vínculos agenciam identidades instáveis e fragmentadas, declarar o pertencimento significa assumir o mais coletivo dos sentimentos coletivos (SAID, 2003), e uma estabilidade identitária, no mínimo curiosa. No momento em que vivemos o que merece uma reflexão, neste breve estudo, são as implicações culturais desta formulação identitária que apontam para a emergência de uma prática discursiva de costura recorrente na fala dos cruz-altenses: o deslocamento das fragmentações sociais, políticas e econômicas agenciadas pela temporalidade – que operam na base dos processos identificatórios da comunidade (tanto no público quanto no privado) para um “outro inteiro” capaz de dar significado e valor aos espaços vazios da cultura, numa costura do sujeito à estrutura social, de forma que se rearticule uma ancoragem estável, especialmente, quando os entornos políticos e sociais apresentaram abalo no quadro estrutural das referências comunitárias e vislumbram dúvidas, incertezas e crises que desestabilizaram a narrativa de “pertencimento”, na qual as ações e personagens estão fincados numa geografia específica.

* Professor Doutor do Curso de Letras do Centro Universitário Franciscano – UNIFRA.

Cruz Alta é narrada como uma cidade que experimentou, ao longo do tempo de sua história, principalmente no século XX, períodos de pujança no âmbito cultural e econômico: durante as décadas de 40 e 50, devido ao seu grau de urbanização, superior às cidades circunvizinhas, Cruz Alta tornou-se referência do Planalto Médio gaúcho, contando com dois jornais, três tipografias, sala de cinema, teatro (que recebia companhias nacionais) elegantes cafés: suas matrizes produtivas, além da pecuária tradicional ancoraram-se na indústria/fábrica de fósforos, de massas, de refrigerantes, de cerveja, de gelo, de anil, torrefação de café, frigorífico de banha e moinhos. Era denominada “A Rainha do Planalto Médio”.

Na década de 60 organizara-se uma Cooperativa Triticola que figurou entre as três maiores da América Latina. Os setores produtivos se voltaram para as culturas do trigo e da soja e, na esteira da “Revolução VERDE”, passaram a utilizar massivamente defensivos químicos para o aumento da produtividade agrícola. Foi a era da chamada “Modernização Agrícola”. Nos anos 70 Cruz Alta festejava o título de “Capital do Trigo”. Em 1971, em viagem sentimental à Cruz Alta, Erico Veríssimo deparou-se com “um dos mais ricos municípios do estado”.

No final do século XX, sob o impacto das mudanças paradigmáticas culturais a história dos vinte anos após 1973 é a de um mundo que perdeu suas referências e resvalou para a instabilidade e a crise (HOBBSAWN), o modelo da monocultura revelou-se frágil diante da avalanche da globalização e do imperativo do “mercado sem restrições, sob condições de competição sem limites” (HOBBSAWN). O sistema cooperativo entrou em decadência e o uso de defensivos químicos provocou danos ambientais e o estabelecimento de políticas voltadas para o “desenvolvimento sustentável”. Enquanto isto o sistema financeiro dos países periféricos - entre os quais o Brasil - oscilava entre o processo inflacionário, a dívida externa e a readequação de suas políticas de acordo com as exigências do novo desenho “mercadológico”.

As mudanças culturais, os avanços tecnológicos, os imperativos do mercado internacional e a impotência nacional diante de problemas crônicos da dependência, como a miséria e a injustiça social, tudo isto impactou a macro-estrutura do estado e atingiu estruturalmente cidades - que sob resquícios do milagre brasileiro viveram relativo crescimento - inclusive Cruz Alta. Seu empobrecimento visível, nas últimas décadas, sobretudo na geografia típica das diferenças sociais (pequeno centro cercado de arrabaldes crescentes) aliado a ressentimento que quem “já

teve”¹ costuraram, no privado e no público, a urgência do desejo e do real fomentando a criação de um discurso com potência de recuperação identitária. Hall diz que

É precisamente porque as identidades são construídas dentro e não fora do discurso que precisamos compreendê-las como produzidas em locais históricos e institucionais específicos, no interior de formações e práticas discursivas específicas, por estratégias e iniciativas específicas. (2004, p. 109).

Esta estratégica formação discursiva, empurrada em diferentes direções buscou deslocar “A Rainha do Planalto Médio”, a “Capital do Trigo” para uma outra codificação, que não podendo mais ser econômica em função de impotências, também, externas, teria que ter o poder de produzir simetrias nas capacidades dos indivíduos para re-unir seus processos de identificação que se esfacelavam cotidianamente. Sob o ponto de vista cultural havia um reservatório discursivo “bruto”, que só precisaria de um circuito de circulação efetivo entre o público e o privado para se tornar ativo: um grande nome, reconhecido nacional e internacionalmente, nascido em Cruz Alta.

É preciso dizer, que nos anos 60, embora Erico Veríssimo já tivesse uma obra literária consolidada e um nome reconhecido no Brasil e no exterior, essa publicidade, em Cruz Alta, ainda se fazia em círculos restritos, até pela simples razão das típicas restrições técnicas, na época, da circulação da informação.

Erico Veríssimo era um agente modelar para o discurso que se articulava. Como significância enquanto processo de identificação a figura de Erico representava num primeiro nível, o pressuposto de que:

Na linguagem do senso comum, a identificação é construída a partir do reconhecimento de alguma origem comum, ou de características que são partilhadas com outros grupos ou pessoas, ou ainda, a partir do mesmo ideal (grifo meu). É em cima dessa fundação que ocorre o natural fechamento que forma a base da solidariedade e da fidelidade do grupo em questão. (HALL, 2004, p. 106).

Erico nasceu em Cruz Alta e alcançou o sucesso e, por si só, esta “origem comum” bastaria como elemento material de identificação; mas a esta “origem comum” agregavam-se outros valores, especialmente, valores simbólicos na moldura da cidade. Foi um homem de letras, um escritor numa comunidade onde “a literatura é um tipo de escrita altamente valorizada” (EAGLETON, 2003, p. 23), até pelo simples fato de que bem poucos a ela se dedicaram, daí seu valor de raridade – sua “aura” (BENJAMIM). Mesmo jamais tendo lido algum texto de Erico

¹ É de uso comum e recorrente os moradores referirem-se a Cruz Alta como a cidade do “já teve”.

Veríssimo, os cruz-altenses *suturam* esta falta no interior de uma prática discursiva específica de uma tradição “áurica” da literatura.

Num segundo nível, o escritor Erico Veríssimo, apresentava “feições heróicas”, tão caras à sociedade capitalista moderna. Nascido nas elites tradicionais da terra, enfrentou, solitariamente com seu talento, a decadência de sua família e construiu, autodidatadamente, uma carreira de prestígio e sucesso, que se sobrepôs às circunstâncias históricas que lhe foram dadas, organizando condições objetivas de circulação de uma significância de possibilidades reais de enfrentamento individualizado de condições sociais adversas. O subtexto desta narrativa infere um caráter “heróico” ao autor cuja resultante mais visível é que ele tem a mesma força de seus personagens no imaginário identificatório dos cruz-altenses.

O impulso unificador do discurso da terra de Erico Veríssimo disperso no tempo e no vento, materializa-se hoje em Cruz Alta numa geografia marcada pela “representação partilhada” (HALL, 2004, p. 52) pelas diferentes classes sociais, raças e grupos – feito considerável num mundo em que a identidade cultural já foi solapada e cuja marca é a diferença. Os prédios verticalizados construídos nos últimos anos, muitos deles trazem nomes de obras e personagens de Erico Veríssimo. E no trânsito, ônibus circulares imprimiram a marca de “Cruz Alta, a terra de Erico Veríssimo”.

Até o vento que agita, em seus momentos de força, as seculares árvores da Praça Erico Veríssimo, parece vir de um tempo, codificado dentro de nós cruz-altenses, como um tempo criado a partir de nós: da nossa geografia, dos nossos ancestrais, do nosso cotidiano, dos nossos costumes, por um “outro importante” que o contou “aos outros” no Brasil, no mundo e, assim, também, nos tornamos importantes, mesmo quando nossa subjetividade se fragmenta pelos imperativos da cultura ainda assim, sobra um repositório incontestável: nascemos em Cruz Alta...
Terra de Erico Veríssimo.

Abstract: This paper organizes an identity formulation that points to the emergence of a discursive practice in the speech of cruz-altenses citizens: the displacement of social fragmentation, political and economic performed by temporality - that operates on the basis of identification processes of community - to a whole other capable of giving meaning and value to the empty spaces of culture, a sewing subject to social structure. It builds a narrative subtext which, to infer a heroic character in Erico Veríssimo, embodies a "shared representations" that unifies the discourse of Cruz Alta, land of Erico Verissimo, who gives the author the same strength of their characters in the imagination of Cruz Alta people.

Keywords: Identity. Cruz Alta. Erico Veríssimo.

Referências

- CHAVES, Flávio Loureiro. *Erico Veríssimo: realidade & sociedade*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1981.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). *Teoria da Cultura de Massa*. São Paulo: Paz e Terra, 2000.
- EAGETON, Terry. *Teoria da Literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2004.
- HOBSBAWN, Eric. *A era dos extremos: o breve século XX*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- HOHLFELDT, Antonio. *Erico Veríssimo*. Porto Alegre, Tchê! Comunicações Ltda, 1984.
- ROCHA, Prudêncio. *A História de Cruz Alta*. Cruz Alta: Gráfica Mercúrio Ltda., 1980.
- ROSA, Isaltina Videal do Pilar. *Cruz Alta: uma terra, um povo, uma cruz, uma cidade*, 1981.
- SAID, Edward. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. São Paulo: Cia. Das Letras, 2003.
- SCHETTERT, Ivan Soares. *Cruz Alta em Poemas. Como surgiu e evoluiu*. Porto Alegre: Editora Palloti, 1993.

**REPRESENTAÇÃO DO URBANO E
DA VIOLÊNCIA NA LITERATURA**

Marginais e empresários: Rubem Fonseca e a tragédia da violência urbana

Alana Vizentin*

Resumo: A produção literária de Rubem Fonseca é reconhecida pela crítica por retratar temas que abordam a temática marginal, relacionada frequentemente à violência, à sexualidade e à vida nas grandes cidades cosmopolitas. O objetivo do presente trabalho é fazer uma análise detalhada dos contos *Feliz Ano Novo e Passeio Noturno - parte I* a fim de identificar como a violência é representada nestas narrativas. Os contos possuem como eixo temático central a representação de uma violência deliberada que percorre todas as camadas sociais focalizando principalmente os cenários urbanos e as personagens que emergem desse contexto. Sua narrativa está inserida em uma época de transformações culturais e sociais e esses contos reproduzem através de uma ótica bastante realista as conturbações, desejos, aflições e angústias do sujeito contemporâneo. Essa temática cruel e violenta presente nos contos de Fonseca se configura como uma metáfora da vida nos grandes centros urbanos, e auxilia a compreensão dos aspectos que caracterizam o contexto cultural pós-moderno. Diante destes contos de Fonseca, é possível perceber que o autor produz uma estética muito particular na representação da contemporaneidade, tão controversa, porque se organiza em torno de imanências muito particulares e, seguidamente, desconcertantes.

Palavras-chave: Rubem Fonseca. Contos. Violência. Contemporaneidade.

A Pós-modernidade caracteriza uma nova condição econômica, social, cultural e estética do capitalismo contemporâneo; ela assinala um novo modo de entendimento e de vivências no mundo atual. Neste cenário, as formas de expressão artística também se modificaram e refletem este novo momento histórico.

Rubem Fonseca é um autor contemporâneo, e faz parte de uma nova geração de escritores que se utiliza dos pequenos fatos da vida cotidiana para narrar a problemática do indivíduo que nela transita. Inserido neste contexto pós-moderno de grandes transformações, elabora em sua narrativa um discurso sobre o mundo, que reflete a condição do homem na contemporaneidade.

Polêmico desde o início de sua carreira literária, em 1975 Rubem Fonseca teve sua coletânea de contos reunidos na obra *Feliz Ano Novo* censurada. A obra, segundo os censores, apresentava linguagem “pornográfica”, constituía-se como uma afronta à moral e aos bons costumes e fazia a apologia ao crime. Os contos que constituem a análise deste trabalho fazem parte da coletânea deste polêmico livro.

A obra de Fonseca é reconhecida pelo retrato que constrói da realidade social brasileira. Seus textos focalizam principalmente os cenários urbanos e as personagens que emergem desse

* Graduada em Letras Licenciatura Simples Português pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul – PUCRS em 2009. Mestranda em Teoria da Literatura (Capes) – Programa de Pós-Graduação em Letras – PUCRS.

contexto. São evidenciados, em suas narrativas, temas relacionados à marginalidade, à violência e à sexualidade.

A análise dos contos *Feliz Ano Novo e Passeio Noturno – Parte 1* permite aproximar as narrativas sob o viés temático da violência, pensando principalmente na maneira que se fundamentam e a importância literária que adquirem dentro da obra de Rubem Fonseca.

A representação da violência perpassa toda a obra deste escritor, configurando-se de diferentes formas, tornando difícil a tarefa de encontrar um padrão de representação no que tange aos aspectos em que ela se configura. Porém, os contos que se prestam a análise aqui proposta apresentam uma dicotomia de configuração social e temática bastante peculiar. No conto *Feliz Ano Novo*, encontramos a violência exercida pelos marginais, e no conto *Passeio Noturno – Parte 1*, a violência instaurada no mundo dos ricos e abastados. Duas representações separadas pela vertente social.

Os marginais

O conto *Feliz Ano Novo* se inicia com a apresentação das personagens, Zequinha e Pereba, e um eu narrador que não é identificado pelo nome. Esses marginais se encontram reunidos em um apartamento situado na cidade do Rio de Janeiro, no qual assistem televisão na data de 31 de dezembro, véspera de Ano Novo. Famintos e sem perspectivas de comemoração pela chegada do ano, eles decidem assaltar uma mansão situada na zona nobre da cidade, a fim de lhes roubar a ceia e os pertences de valor.

A narrativa é escrita sob o ponto de vista de um narrador-personagem que participa de todo o desenvolvimento da trama. Desta forma ele irá apresentar em primeira pessoa os acontecimentos desta noite de encerramento do ano. Será através do relato do bandido que o leitor não só terá acesso aos fatos, como também, aos pensamentos, sentimentos, motivações do marginal. A utilização da primeira pessoa e o recurso aos diálogos, a qual o narrador dá voz às personagens, conferem a narrativa autenticidade e veracidade, aproximando o texto literário da realidade, dando maior verossimilhança ao conto.

Zequinha e Pereba, ainda no apartamento, comentam sobre manchetes da televisão e reclamam de fome, já que não possuem nada para cear nesta noite festiva. Diante da miséria que se encontram, chegam a cogitar a possibilidade de buscar nas oferendas destinadas aos rituais religiosos alimentos para matar a fome: “De manhã a gente enche a barriga com os despachos dos

babalaôs, eu disse, só de sacanagem.” (FONSECA, 1994, p. 367). Famintos e sem dinheiro, essa situação desencadeia e, até mesmo, justifica (na visão dos bandidos) a brutalidade das suas ações.

Outros aspectos, logo no início do texto, revelam a diferenciação de classes, a dicotomia na separação entre ricos e pobres, mostrando em qual universo estas personagens estão inseridas, enfocando a consciência dos bandidos a respeito de sua situação social:

Pereba, você não tem dentes, é vesgo, preto e pobre, você acha que as madames vão dar pra você? Ô Pereba, o máximo que você pode fazer é tocar uma punheta. Fecha os olhos e manda brasa. Eu queria ser rico, sair da merda em que estava metido! Tanta gente rica e eu fudido. (FONSECA, 1994, p. 367).

A violência se torna a alternativa para equilibrar a diferença social que os marginaliza. O narrador comenta a existência de armas que ele possui e estão guardadas na casa de uma amiga, D. Candinha. E assim, armados, eles partem para o assalto. O plano consiste em invadir uma festa, numa mansão situada num bairro nobre do Rio de Janeiro. Eles escolhem o local destinado ao crime de maneira aleatória, sem qualquer justificativa. Invadem a festa e anunciam o assalto; a partir daí, toda a narrativa ganha uma dimensão fortemente trágica e cruel, a violência mostra a sua faceta mais corrosiva.

Ao invadir a festa e dominar os convidados, os bandidos iniciam a sequência de roubos, estupros e assassinatos. As cenas são narradas através de uma linguagem crua, chocante e sem rodeios, típica da narrativa de Fonseca:

Subi. A gordinha estava na cama, as roupas rasgadas, a língua de fora. Mortinha. Pra que ficou de flozô e não deu logo? O Pereba tava atrasado. Além de fudida, mal paga. Limpei as jóias. A velha tava no corredor, caída no chão. Também tinha batido as botas. Toda penteada, aquele cabelão armado, pintado de louro, de roupa nova, rosto encarquilhado, esperando o ano novo, mas já tava mais pra lá do que pra cá. Acho que morreu de susto. Arranquei os colares, broches e anéis. Tinha um anel que não saía. Fiquei puto e dei uma dentada, arrancando o dedo dela. (FONSECA, 1994, p. 369).

O escritor surpreende e choca, principalmente, por se utilizar de uma linguagem “escrachada”, recorrendo a expressões típicas do universo marginal, muito próximas da oralidade. A propósito disso, Massaud Moisés afirma: “os contos de Rubem Fonseca, e mesmo seus romances, identificam-se, acima de tudo, pelo seu realismo, um realismo feroz, cruel, violento que não teme recorrer ao palavrão mais contundente, ao baixo calão, para se exprimir.” (MOISÉS, 2004, p. 376-377). Para os puristas da linguagem, pode resultar incômodo que as personagens e também os narradores falem e pensem com tal displicência verbal, contudo, para

um leitor à procura de verossimilhança é intrigante ver um mundo tão próximo e, ao mesmo tempo, distante, representado de forma tão convincente.

Na visão das personagens, os crimes cometidos não são vistos como um ato de violência, mas configuram-se como um meio, uma justificativa, para conseguir aquilo de que necessitam: carência de dinheiro, comida e sexo. O que mais surpreende na narrativa é o fato de que os criminosos não expressam qualquer traço de remorso ou culpa, são efetivamente perversos, frios e brutais:

Você aí, levante-se, disse Zequinha. O sacana tinha escolhido um cara magrinho, de cabelos compridos. Por favor, o sujeito disse, bem baixinho. Fica de costas para a parede, disse Zequinha. Carreguei os dois canos da doze. Atira você, o coice dela machucou o meu ombro. Apóia bem a culatra senão ela te quebra a clavícula. Vê como esse vai grudar. Zequinha atirou. O cara voou, os pés saíram do chão, foi bonito, como se ele tivesse dado um salto para trás. Bateu com estrondo na porta e ficou ali grudado. Foi pouco tempo, mas o corpo do cara ficou preso pelo chumbo grosso na madeira. (FONSECA, 1994, p. 371).

O comportamento violento na marginalidade se configura como um meio de sobrevivência, e também como uma libertação da condição de oprimido. A segunda parte do conto é composta de todos os atos de crueldade; após matarem, roubarem e estuprarem, os bandidos deixam a mansão satisfeitos e felizes para compartilharem do assalto em uma comemoração de Ano Novo. A narrativa termina com os bandidos reunidos comemorando. O narrador encerra de forma irônica: “Quando o Pereba chegou, eu enchi os copos e disse, que o próximo ano seja melhor. Feliz Ano Novo” (FONSECA, 2004, p. 375).

No final do conto aparece a ironia presente desde o título, que carrega uma forte carga semântica, afinal a quem pertence este *Feliz Ano Novo*?

O espaço urbano das grandes cidades é o que caracteriza o ambiente em que vive o homem contemporâneo. As metrópoles superpovoadas, com seus prédios, viadutos, poluição, violência, configura-se como um lugar de grandes tensões. É nesse cenário que estão inseridas as mais diversas culturas e tipos sociais – uma gama de habitantes que circulam nos grandes centros. A quantidade de pessoas que atualmente moram nas cidades cresce consideravelmente a cada ano. Segundo estatísticas do IBGE¹, relativo ao ano de 2009, no Brasil, 86,12% da população vive em áreas urbanas. Naturalmente, este crescimento demográfico gera problemas estruturais como desemprego, falta de moradia, precárias condições de saúde, exclusão social e

¹ Disponível em: <<http://www.ibge.gov.br/paisesat/main.php>>. Acesso em: 27out. 09.

marginalidade. A cidade fornece o palco e o cenário para deslanchar atos de violência, que acontecem em quase todos os grandes centros do mundo contemporâneo.

Porém, a maldade e a violência deliberada, não são exclusividade das classes marginalizadas. Fonseca percorre todas as instâncias, explorando este universo cruel como pertencente a todas as classes, todos os meios.

Os empresários

Dentro do cenário urbano, do qual emergem as mais diferentes configurações sociais, a violência não fica subordinada às classes menos favorecidas. O conto *Passeio Noturno – Parte I* apresenta em sua narrativa, de forma significativa, como a maldade e a crueldade não são características próprias dos marginalizados.

Este conto também possui um narrador-personagem que, através da sua voz, irá revelar os acontecimentos que ocorrem nestes “passeios noturnos”, assim como os próprios pensamentos e as emoções que sente. A linguagem de Fonseca é sintética e veloz; aproxima-se muito do discurso jornalístico. O uso recorrente de diálogos dentro do conto se configura como um componente estrutural muito importante, pois contribui para conferir a sensação de realidade, imprimindo dinamismo à narrativa e permitindo a revelação da experiência do outro.

A personagem do conto não tem nome, é um anônimo, que tem como hábito uma maneira muito peculiar de aliviar o estresse do dia a dia. Todas as noites após chegar em casa do trabalho, ele sai com seu carro importado para dar uma volta no bairro. É neste passeio que ele revela sua faceta criminosa. O objetivo de suas saídas é atropelar e matar pessoas inocentes. Sente-se aliviado com esta ação e retorna a sua casa livre das angústias do cotidiano.

É possível perceber que a classe social da personagem agora é outra, ele não é um indivíduo carente de posses materiais, mas um homem pertencente à classe alta, suas carências são de outra ordem. Tal situação social fica evidente logo no início do conto, quando ele comenta a existência de uma copeira na casa que servia à francesa:

A copeira servia à francesa, meus filhos tinham crescido, eu e a minha mulher estávamos gordos. É aquele vinho que você gosta, ela estalou a língua com prazer. Meu filho me pediu dinheiro quando estávamos no cafezinho, minha filha me pediu dinheiro na hora do licor. Minha mulher nada pediu, nós tínhamos conta bancária conjunta. (FONSECA, 2004, p. 395).

É possível perceber nessa passagem do conto, a desestruturação familiar, e a falta de entendimento entre os membros da família, todos na casa estão concentrados em suas próprias atividades e dialogam apenas para pedir dinheiro – aqui, a família aparece fragmentada, destituída de afeto e solidariedade. Nem a casa, nem a família encontram-se como um espaço privado onde o indivíduo pode se refugiar, mas é caracterizada como um local angustiante em que todos estão ocupados demais para prestar atenção no outro.

A carência sofrida pela personagem não é da mesma natureza das personagens do conto *Feliz Ano Novo*, que eram miseráveis e mal possuíam o que comer. A justificativa para a maldade desta personagem é uma carência afetiva, uma frustração angustiante de solidão e isolamento. A violência irá se configurar não como um grito de libertação da voz oprimida marginalizada, mas como uma forma de transgressão e libertação da vida rotineira.

O homem está ansioso após o jantar, vai à biblioteca, revira livros, não consegue se concentrar, angustiado, à espera por sua saída habitual. Finalmente, convida a mulher para o passeio de carro, já prevendo a resposta negativa. O narrador-personagem após a recusa da mulher em acompanhá-lo ao passeio vai até a garagem, retira os carros dos filhos e pega o seu, logo em seguida, admira por alguns segundos a máquina de matar que está em suas mãos. Admirar o carro que possui também é um ritual que lhe dá prazer. “Mas ao ver os pára-choques salientes do meu carro, o reforço especial duplo de aço cromado, senti o coração bater apressado de euforia.” (FONSECA, 2004, p. 395).

É outra arma para um outro tipo de crime, mais sofisticado, com mais requinte, entretanto não menos brutal e chocante. Pronto o equipamento, o executivo sai à procura da vítima da noite. A escolha também é angustiante, porém prazerosa.

Cheguei numa rua mal iluminada, cheia de árvores escuras, o lugar ideal. Homem ou mulher? Realmente não fazia grande diferença, mas não aparecia ninguém em condições, comecei a ficar tenso, isso sempre acontecia, eu até gostava, o alívio era maior. Então vi a mulher, podia ser ela, ainda que mulher fosse menos emocionante, por ser mais fácil. (FONSECA, 2004, p. 396).

Assim como no conto *Feliz Ano Novo*, a violência se justifica como um alívio às frustrações e, novamente, aparece despida de culpa. No conto *Passeio Noturno - Parte 1*, a personagem pertence a uma classe social abastada, no entanto, comete crimes como um lazer.

Após escolher sua vítima, de maneira circunstancial, o homem parte para ação praticando seu crime com melindre e precisão de detalhes: “Peguei a mulher acima dos joelhos, bem no

meio das duas pernas, um pouco mais sobre a esquerda, um golpe perfeito...” (FONSECA, 2004, p. 398).

Ao voltar para casa, o narrador se sente orgulhoso pelo assassinato que cometeu, e aliviado novamente contempla o carro, uma arma potente, mortal e impiedosa. Essa relação do homem com o carro é bastante evidenciada no conto, pois a máquina é como se fosse uma extensão do sujeito, todas as suas frustrações pessoais e familiares desaparecem ao entrar no veículo ele se sente superior, orgulhoso, satisfeito com a habilidade assassina que possui:

Motor bom, o meu ia de zero a cem quilômetros em nove segundos. Ainda deu para ver que o corpo todo desengonçado da mulher havia ido parar, colorido de sangue, em cima do muro desses baixinhos de casa de subúrbio. Examinei o carro na garagem. Corri orgulhosamente a mão de leve pelo pára-lamas, os pára-choques sem marca. Poucas pessoas, no mundo inteiro, igualavam a minha habilidade no uso daquelas máquinas. (FONSECA, 1994, p. 397).

Percebe-se que o comportamento criminoso presente na obra de Rubem Fonseca não aparece como algo imoral ou fora da normalidade; este procedimento violento encontra-se banalizado em seus contos e romances. Desse modo, verifica-se que a transgressão através da violência se encontra fora de um sistema de causas e efeitos. É assim que se evidencia a perda do aspecto trágico da crueldade, visto que passa a fazer parte do cotidiano. O que inquieta o leitor, é justamente que este mundo marginal, aparentemente distante, aos poucos se revela como sendo o nosso mundo, cujos desvios caracterizam-se cada vez mais como norma. A violência representada em suas obras é focada como parte natural do sistema e do homem, transformando-se em um evento banal.

Considerações Finais

Os temas da obra de Rubem Fonseca são sua marca mais peculiar como escritor. Ele explora em suas narrativas as múltiplas facetas do homem contemporâneo, tenta representar o indivíduo destituído de humanidade e valores. Para as suas personagens, a marginalidade é o eixo transgressor; elas utilizam a violência com o intuito de romper, denunciar, revelar as mazelas sociais. Segundo o crítico Ariovaldo José Vidal, “Há no escritor, portanto, uma poética da marginalidade, e a marginalidade decide sobre os temas e seu tratamento (...)” (VIDAL, 1998, p. 19).

Em grandes metrópoles, nos cenários urbanos, principalmente a cidade do Rio de Janeiro, o autor consegue reunir personagens pertencentes às diversas classes sociais, não raro inserindo-

as no mesmo espaço físico, que percorre desde mansões em avenidas da zona nobre a barracos nos subúrbios das grandes cidades, representando estes espaços de forma cruel e contundente. A maneira peculiar de narrar conferiu-lhe o título de escritor hiperrealista, considerando sua capacidade de apreender o real com grande fidelidade.

Em verdade, trata-se de uma visão impiedosa, quase de crônica policial escrita no calor dos acontecimentos, do homem fluminense contemporâneo, seja ele da Zona Sul, seja da favela, acochado pelo medo, pela agressão, carente de solidariedade e de sentido pela vida, que transforma todo gesto de amor, ou de sexo numa agressão desordenada, suicida, ou, ao menos sem consequência. (MOISÉS, 2004, p. 377).

Os livros de Rubem Fonseca estão povoados de personagens anti-heróis, de seres anônimos, seres “coisificados”, assim como são os homens contemporâneos. Fábio Lucas, no ano de 1970, publicou um artigo no jornal *O Estadão*², chamado “Rubem Fonseca: O conto em questão”, e concluiu a respeito do assunto: “Cada conto de Rubem Fonseca reflete mais do que a crise da sociedade: traz a crise do *eu* na sociedade. Daí, tanta caricatura unidimensional, tantos caracteres cindidos, tanta esperança esmagada.” Aparecem frequentemente prostitutas, delegados, marginais, travestis, madames, empresários, favelados: um leque de personagens que perambulam pelas ruas da cidade, perdidos na sua própria existência. Uma narrativa que representa uma época de transformações culturais e sociais. Seus contos reproduzem através de uma ótica bastante realista as conturbações, desejos, aflições e angústias do sujeito contemporâneo.

Esse é um universo de diversidades, desigualdades, tensões e antagonismos, simultaneamente as articulações, associações e articulações regionais, transnacionais e globais. Trata-se de uma realidade nova, que integra, subsume, e recria singularidades, particularidades, idiosincrasias, nacionalismos, provincianismos, etnocentrismos, identidades ou fundamentalismos. Ao mesmo tempo que se constitui e movimenta, a sociedade global subsume e tenciona uns e outros: indivíduos, famílias, grupos e classes, nações e nacionalidades, religiões e línguas, etnias e raças. As identidades reais e ilusórias baralham-se, afirmam-se ou recriam-se. (IANNI, 2007, p. 27-28).

Os contos de Fonseca apresentam uma forte verossimilhança em sua narrativa. Nesse sentido, a sua produção literária configura-se como uma possibilidade de representação do homem deste período de grandes transformações e rupturas em todos os planos. As personagens que circulam nas narrativas movem-se num cenário urbano em que impera o modelo econômico

² Disponível em: <http://litteral.terra.com.br/rubem_fonseca/Novidades_Rufo/1969-70/Estadão_21_fev_1970.pdf>. Acesso em: 30 out. 2009.

da globalização, caracterizado pelo gigantismo do sistema industrial. Os contos representam o homem que vive nos grandes centros urbanos, marcados, sobretudo, pela perda da identidade e pelo dilaceramento da vida, e que utilizam a violência como seu eixo transgressor, a via pela qual ou matam para sobreviver, ou matam para não se aborrecer.

Todos estes fatores viram assunto para a produção artística e literária, principalmente na contemporaneidade em que o real serve de inspiração e palco para o ficcional, então a literatura contemporânea utiliza-se da observação do cotidiano para discutir os temas emergentes deste novo tipo de configuração social. Dessa forma, a relação entre literatura e cidade assume um caráter de denúncia dos problemas sociais.

Abstract: Rubem Fonseca's literary production is known by critics as a production that exposes the marginal aspects, and it is often related to violence, sexuality and to the life in big cosmopolitan cities. The aim of this work is to make a detailed analyses of the short stories *Feliz Ano Novo* and *Passeio Noturno – parte 1*, the analyses seeks to identify how violence is represented on these narratives. The short stories hold as central theme the intentional violence which is present in all social groups, focusing mainly on urban location and the characters that subsist on these contexts. Fonseca's narrative is included in a time of cultural and social transformations and these short stories reproduce the conurbation, wishes, sorrow and anxieties feeling for the contemporary character through an extremely realistic view. This cruel and violent theme, present on Fonseca's short stories, illustrates the evil clearness with the purpose give place to think about social differences, since evil is present in all social classes. In the presence of this short stories wrote by Rubem Fonseca it is possible to notice that the author produces a particular esthetic on the contemporary period representation, which is so controversy, since it is organized around very particular and perplexing immanences.

Keywords: Rubem Fonseca. Short story. Violence. Contemporary.

Referências

FONSECA, Rubem. *Contos Reunidos*. (Org. Bóris Schnaiderman). São Paulo: Companhia Das Letras, 1994.

IANNI, Octávio. *A Era do Globalismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

IBGE. Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. Disponível em <<http://www.ibge.gov.br/paisesat/main.php>>. Acessado em 27/10/09.

IBGE. Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. *Censo Demográfico*. Disponível em: <http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/população/censo2000/nupcialidade_fecundidade/censo2000_fecundidade.pdf>. Acesso em 10 nov. 2009.

JAMESON, Frederic. *Pós-modernismo: a lógica do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1997.

LUCAS, Fábio. *Rubem Fonseca: O conto em questão*. O Estadão. São Paulo: Ano 14, n° 661, 21 de fevereiro de 1970. Disponível em: <http://literal.terra.com.br/rubem_fonseca/Novidades_Rufo/1969-1970/Estadão_21_fev_1970.pdf>. Acessado em: 30 out. 2009.

MOISÉS, Massaud. *História da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2004. v. 3.

VIDAL, Ariovaldo José. *Roteiro para um narrador: uma leitura dos contos de Rubem Fonseca*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998.

Simulacros: o romance como espaço de revisão de seu próprio estatuto ficcional

Carolina Oliveira*

Resumo: O presente trabalho apresenta algumas reflexões iniciais sobre a obra *Simulacros*, de Sérgio Sant'Anna, a fim de compreender como se coloca em revisão, através de todo o jogo ficcional, a natureza específica da representação romanesca. Procura-se aqui abordar as maneiras pelas quais tal narrativa recria a velha discussão sobre os vínculos problemáticos entre realidade e ficção. Para isso, atenta-se mais propriamente para questões relativas à constituição das categorias de narrador, personagens e espaço e à configuração da linguagem presente na obra. Pretende-se, portanto, conceber em que medida tal romance realiza uma abordagem de reflexão acerca dos conceitos de representação e realidade por meio da própria ficção.

Palavras-chave: Romance. Representação. Ficção. Realidade.

No caso de *Simulacros*, romance de Sérgio Sant'Anna, publicado pela primeira vez em 1977, salta aos olhos do leitor, através do título do livro, a relação com a falsificação e com a imitação, com o fingimento, com o disfarce e com a simulação. O romance de Sérgio Sant'Anna problematiza tais conceitos, materializando-os na relação entre narrador - ou narradores - e personagens, assim discutindo os conceitos de representação e realidade, lançando mão de uma forma de representar.

O romance conta a história de cinco personagens, coordenadas por uma delas, o Dr. Philip Harold Davis, que são submetidas a *constantemente* exercícios de representação, que constituem uma experiência, na qual está empenhado o coordenador do grupo, que compõe o corpus de uma “pesquisa científica” a respeito de “certas características do comportamento humano”, submetendo sujeitos a condições-limite. Dr. PhD, conforme é chamado o Dr. Philip Harold Davis, elabora mentalmente determinadas situações, caracteristicamente nada convencionais, que funcionam como desafios a serem cumpridos pelas personagens.

Os exercícios citados acima, explicitados na narrativa como forma de ilustrar a experiência do Dr. PhD, nada mais são que micronarrativas que vêm a constituir o romance enquanto totalidade. Sendo assim, *Simulacros* apresenta uma proposta metanarrativa, em que a função das personagens, instâncias ficcionais, nada mais é que representar personagens e narradores, outras instâncias também ficcionais. É a narrativa discutindo sobre si mesma,

* Graduanda em Bacharelado em Letras-Português (UFSM).

simbolizando, portanto, uma narrativa que discute o fenômeno da representação, caracterizando o romance de Sérgio Sant'Anna como uma narrativa experimental.

Tratando-se do romance de Sérgio Sant'Anna, precisamos observar o olhar de dois narradores: o Doutor Philip Harold Davis – o Dr. PhD – e o Jovem Promissor – o JP. Ambos são personagens e ambos são narradores. A voz narrativa explorada no romance é a de JP, mas a identidade das personagens e o enredo das micronarrativas é fruto da imaginação do Dr. PhD. Sendo o nome das personagens um dos fatores mais pertinentes para a abordagem questionadora do romance, é necessário vinculá-las à instância narrativa da personagem do Dr. PhD.

Sob a criação de Dr. PhD, nasceram Vedetinha, Prima-Dona, Velho Canastrão e Jovem Promissor, aos serviços do Dr. PhD. Se observarmos o nome dados a cada uma das personagens, imediatamente podemos relacioná-los com o universo da representação, observando o caráter genérico que apresentam e relacionando esse caráter à função do ator: aquele que representa.

Para elucidar: “vedete” é o modo como eram chamadas as atrizes que se destacavam durante as apresentações do chamado teatro de revista, gênero teatral vinculado à cultura popular com forte apelo à sensualidade; “prima-dona” é o nome dado à principal cantora de uma ópera e “canastrão” é o termo utilizado para designar um ator de má qualidade.

Em relação à abreviação de “Doutor Philip Harold Davis” para “Dr. PhD”, é natural atribuímos a ideia à imaginação do narrador JP, mesmo que o discurso jornalístico presente na narrativa utilize tal abreviatura. Tal abreviação reitera o caráter científico da personagem, se pensarmos em “PhD” como o título de doutorado conferido pelos países de língua inglesa, que tem como significado “Philosophy Doctor”, associando-a a uma narrativa neutra, objetiva, imparcial, baseada num método, conforme percebemos no modo como o Dr. PhD ordena que JP narre os fatos.

Ainda relacionando a narrativa ao seu poder de causar reflexão a respeito da representação, há dois elementos que podem ser somados à caracterização das personagens: a estrutura da obra e a disposição gráfica do texto.

Pensando no romance como uma totalidade, é imprescindível reconhecermos a divisão do mesmo em quatro partes: Um, Dois, Três e Final.

Tal divisão remete-nos à organização de uma peça teatral, já que podemos visualizar a repartição da narrativa como que em atos, sendo o Final nada mais que o estado final da peça após a grande transformação decorrente do assassinato do Dr. PhD.

Para ilustrar a relação entre a disposição gráfica do texto e a relação da obra com a figura da representação, pensemos no modo como as personagens se referem às tarefas elaboradas pelo Dr. PhD: têm elas em mãos um *script*. Diante da exploração de outro gênero representacional, as identidades das personagens fundem-se com as personagens representadas e o modo como o discurso é formalizado acaba por ilustrar tal incorporação do gênero dramático. Assim, enquanto as personagens estão sendo referidas através de seus nomes, como Vedetinha, a protagonista da tarefa que englobava ela e o Velho Canastrão desempenhando os papéis de Chapeuzinho Vermelho e Lobo Mau, os diálogos entre tais personagens se dão como se lêssemos a fábula, com os nomes das personagens em letras maiúsculas: “LOBO CANASTRÃO” e “VEDETINHA”.

Ao questionar a representação por meio da ficção, a narrativa de Sérgio Sant’Anna contamina-se de outros gêneros artísticos e incorpora-os na própria estrutura da obra. Tal incorporação, que poderíamos chamar de caráter híbrido da narrativa, desfaz as barreiras entre um gênero e outro, ilustrando uma situação fruto do fenômeno da globalização, que afeta também as manifestações literárias.

Há passagens no romance que ilustram de modo claro o empenho da obra em relação à problematização dos conceitos de representação, ficção, realidade e verdade. Num determinado momento da narrativa, JP revela-se uma personagem capaz de versar sobre sua atitude narrativa, o que passa a irritar o Dr. PhD, que se sente então ameaçado pela possível autonomia da personagem em relação ao sistema instaurado. Nesse momento, Prima-Dona, conduzida por JP, chega a afirmar o seguinte: “*Verdade*, Jovem Promissor. Uma ilusão de que todos participam é a *Verdade*, a *Realidade*, JP.” (p. 65, grifo do autor). Coloca assim em xeque o caráter representacional das tarefas executadas pelos membros do grupo do Dr. PhD, que, condicionadas a desempenhar um papel dentro de suas casas, passam a constituir tal realidade, sem atribuir à situação um caráter representacional.

A identificação entre Realidade e Verdade e a relação entre Representação e Mentira diluem-se, portanto, já que a Realidade configura-se como simulacro.

Sem adentrar na discussão da caracterização que é feita por JP a respeito das personagens, é imprescindível tentar compreender a relação que se estabelece entre as personagens que exercem no romance as funções de narrador: o Dr. PhD e o Jovem Promissor, sendo a narrativa do segundo orientada pela supremacia do primeiro. O Dr. PhD é assim aquele ao qual as personagens do romance estão submetidas, tanto suas ações quanto suas identidades, já que é ele

quem as determina. Enquanto ao Jovem Promissor, abreviadamente chamado de JP, cabe a narração da experiência na qual estão envolvidos, conforme a própria personagem do Dr. PhD esclarece em determinado momento na narrativa, que revela ao leitor a natureza do romance que tem em mãos:

Tanto é que a encarregar-se da escrita do livro fora chamado um dos próprios *voluntários* de toda a experiência e que seria também experimentado nesta atividade mesma: escrever. O que tornaria este livro experimental na acepção mais exata da palavra. Pois experimentavam-se não só os experimentos, como também as personagens e até o autor. Este considerado aqui não como um criador, mas como artífice manipulado por uma entidade ou ser supremo, uma espécie de deus (modestamente ele mesmo, Dr. PhD) que apenas sintonizava seu auxiliar em determinados canais de captação e compreensão. (p. 104, grifo do autor).

Dr. PhD mostra-se assim como o narrador do narrador, já que se autointitula “uma espécie de deus”, afirmando que o livro que JP está escrevendo faz parte da experiência criada por ele, sendo JP mais um de seus personagens.

Ao longo da narrativa, a relação de hierarquia que se dá entre essas duas personagens é equilibrada constantemente, já que JP ambiciona tornar sua narração independente da do Dr. PhD, revelando-se assim um grande escritor. Um momento capaz de ilustrar esse balanço é aquele em que JP chama o Dr. PhD de “Philip”, sem fazer uso do título de Dr., atitude essa que assinala uma possível queda na autoridade do Dr. PhD em relação a JP, o que é desconstruído pelo restante da narrativa. Porém, é diante da ilusão de autonomia que JP defronta-se com a supremacia do narrador Dr. PhD, metaforizando assim a relação entre personagem e narrador, em que a condição existencial da primeira é ser determinada pela existência do segundo:

Eu olho por cima dos ombros do Dr. PhD e leio o que ele acaba de datilografar: “JP entrou no quarto ao lado, parou diante de Vedetinha, que lê na cama um livro do Jorge Amado. Depois ele se dirige bruscamente para cá e, por alguns segundos, sinto sua presença ameaçadora às minhas costas, uma violência que pode explodir de repente. Meu revólver está na gaveta aberta, ao alcance das mãos. Parece-me, pressinto, que JP vai agarrar-me pelo pescoço. Porém logo depois percebe que ele apenas deixou cair os braços. Vencido, apaziguado, manso”. (Ibidem, p. 146, grifo do autor).

Encontram-se então narrador e personagem, ilustrando a supremacia de um sobre o outro. A associação entre a instância do narrador e a figura divina se dá explicitamente no romance, na parte Três. O Dr. PhD iguala-se à figura divina, exigindo que seja visto e tratado como Deus. JP, apesar de ter demonstrado uma certa autonomia em relação ao Dr. PhD em momentos anteriores na narrativa, imediatamente cede aos mandos de seu narrador, referindo-se ao Dr. PhD como

“Ele” ou ao que lhe pertence como “Dele”. Tal atitude revela-se inconsciente da parte de JP. Está em questão aqui o poder de persuasão do Dr. PhD em relação às suas personagens. Perde-se então o distanciamento, a desconfiança, a falta de credibilidade que JP mentalizou sobre o Dr. PhD, e JP já se encontra clamando pelo “Senhor”. Ilustra-se aqui a dependência da personagem em relação à figura do narrador.

Tal supremacia do Dr. PhD sobre JP é corroborada pelo final da narrativa, em que JP supera o bloqueio criativo no qual está inserido desde a morte do Dr. PhD exatamente no instante em que se depara com seu filho, que traz a imagem do Dr. PhD, o que o faz determinar-se a finalizar o livro, evidenciando assim a necessidade que a personagem tem de seu narrador.

O Jovem Promissor finalmente fará jus a sua nova alcunha de Escritor, já que mesmo inconsciente já se fundiu à figura de seu narrador: o Dr. PhD, através do termo “Dele”, em que revela atribuir ao Dr. PhD a supremacia e a onipotência características de um deus.

É possível ilustrar a diferença entre os dois tipos de narração analisando a linguagem de cada um dos narradores. Ao narrar o encontro fictício de Prima-Dona com o Velho Canastrão, o Dr. PhD revela-se portador de uma linguagem metafórica, capaz de conduzir uma leitura lânguida que se desenrola em forma de palavras no papel.

Ao passo que o Jovem Promissor exprime uma linguagem carregada de marcas de oralidade ou caracterizada por termos de baixo calão, como podemos ver nas seguintes ocorrências: “É, pode ser...” (p.9), “E aquilo me inibiu, *poxa*.” (p. 10), “*Foi quando* eu tive aquela sensação na nuca” (p. 17), “*Agora* eu ia usar outra tática” (p. 19), “fiquei com medo de que a ideia *pegasse*” (p. 21), “*Agora* eu estava *puto* de verdade.” (p. 40), “Eu tinha certeza que *virava* aquele jogo.” (p. 41), “O Dr. PhD era *foda*.” (p. 49), ou no uso frequente de termos como “puta” e “bicha”.

Tal comparação revela-se pertinente se pensamos na preocupação do romance em dedicar-se à ficcionalização da figura do narrador, evidenciando assim diferentes maneiras de representar.

Voltando-nos finalmente à narração de JP, num primeiro momento, identificamos claramente o narrador em 1ª pessoa do singular: Vedetinha estava muito envergonhada, ali de mãos dadas *comigo*, *vestido* de padre. *Eu sentia* isso na pele, o constrangimento dela. Mas aí *eu apertei* sua mão e sorri para ela o *meu* melhor sorriso. (p. 9, grifo meu).

Porém, logo o narrador se posiciona em 1ª pessoa do plural:

O Dr. Philip Harold David disse que *nos comportássemos* como os personagens. Que *sentíssemos* e *fizéssemos* exatamente o que eles deveriam sentir e fazer em determinadas situações. [...] E como *libertarmo-nos* totalmente do que *somos*? Aliás, como saber com exatidão o que *somos* depois que tudo isso começou? [...] No entanto, *somos* completamente livres. O Dr. PhD afirma que se *vendemos* espontaneamente *nossa* liberdade, tudo o que vem a seguir é consequência daquela primeira escolha. (p. 9, grifo meu)

Tal oscilação ocorre, pois JP não é apenas narrador de sua própria história – em 1ª pessoa do singular - mas também é narrador da história de um grupo – em 1ª pessoa do plural. É como se JP representasse a voz desse grupo na narrativa.

A categoria narrativa sempre introduzida pelo narrador através do pronome possessivo “nossa” é o espaço. O espaço constitutivo do romance é totalmente urbano. Não só totalmente, como *incessantemente* urbano, poderíamos dizer, já que o narrador não se cansa de dedicar linhas e mais linhas a tal categoria narrativa. O uso do pronome possessivo “nossa” pode ser relacionado ao fato de que tal espaço pertence ao grupo coletivo que JP representa. As tarefas executadas pelo grupo do Dr. PhD são permeadas pelo caráter do ridículo, e tal caráter está sendo destacado através da natureza pública da execução das tarefas, já que eram realizadas nas ruas.

Embora a referência explícita a Belo Horizonte só venha à tona ao final da narrativa, o narrador constrói o espaço referente a Belo Horizonte, capital de Minas Gerais, durante toda a narrativa. Percebemos tal identificação a partir de elementos referidos, como o Edifício Acaica, explorado numa forma de paródia ao Edifício Acaiaca, edifício tradicional do centro de Belo Horizonte, símbolo da arquitetura moderna da cidade e a disputa entre os times de futebol Atlético Mineiro e Cruzeiro Esporte Clube, clássica disputa do futebol mineiro.

O modo como o espaço é descrito pelo narrador permite-nos visualizar uma convivência caótica de espaços heterogêneos que se homogeneízam, compondo assim um espaço que gera a coexistência de espaços absolutamente distintos numa área comum.

Assim, o narrador refere-se ao “Café Ouro”, onde se reúnem “agiotas”, “cambistas”, “apostadores”, “desocupados”, “cafajestes de esquina”, “velhos brochas e molengas” (p. 12); onde se dirigem a Vedetinha como “bunduda, gostosa, vaca leiteira” (p. 12); a Rodoviária é habitada por um “caos de gente miserável e cheia de credices e preconceitos”, onde há tudo que há de “feio e atrasado” (p. 13); o “Cine Broadway”, onde há “gente que tá matando serviço e não quer aparecer (gente desonesta)” (p. 14); a “Praça Central”, em que há gente “buzinando”,

“freadas”, “gritos”, “assobios” e “batidas”, que o narrador diz serem comuns naquele ponto da cidade, várias vezes ao dia, bem como os “apitos dos guardas” (p. 15).

Como também aponta um certo quarteirão composto por “lojas, árvores, um pequeno lago com uma cascatinha, pessoas passando ou sentadas nos bancos que o prefeito mandou instalar” (p. 16). Todos os ambientes referidos constituem o mesmo grande espaço, referido pelo narrador como “nossa cidade”.

A desarmonia entre os diferentes espaços que habitam o grande espaço urbano materializa-se na natureza degradada de seus habitantes. Ambas as caracterizações estão permeadas pelo olhar do narrador, que destaca o caráter degradado dos locais e das pessoas que os ocupam. Narra-se uma atmosfera permeada pelo barulho estridente como que de um caos do submundo contaminado e contaminando as personagens, junto a uma forma caricata de defini-las. Tal postura do narrador diante do espaço somada à proposta do romance como um todo pode ilustrar a problemática envolvendo o espaço da ficção e o espaço do real. A potencialização do caráter realista desse espaço, distanciando-se de uma postura idealizante, denota uma atitude de denúncia do narrador em relação a uma determinada realidade, que ele pressupõe, conforme vimos, caótica, fruto de um tempo de indefinições.

O conceito de realidade é explorado em determinado momento da narrativa em que o narrador Dr. PhD descobre o que se passou entre as personagens, num período em que esteve ausente, através da narração que as mesmas realizaram de um sonho compartilhado por todas. À medida que o sonho é capaz de revelar algo a respeito do mundo consciente, percebemos aqui ilustrada a ruptura ocorrida no início do século XX, em que se passou a pensar a realidade como algo transcendente aos sentidos. Através de tal momento da narrativa, evidencia-se o empenho de *Simulacros* em refletir sobre o conceito de realidade através da representação ficcional.

É fruto de uma tentativa mais profunda de análise compreender a função das temáticas da sensualidade e da sexualidade, bem como sua relação com uma visão escatológica da existência.

Percebemos tal conotação sexual na linguagem adotada pelo narrador JP: “Lá no meio do quarteirão fechado ao tráfego, sentados *juntinhos* num daqueles bancos, estavam o Dr. PhD, o Velho Canastrão e a Prima-Dona. Todos três *chupavam picolé*, olhando *fixamente* em nossa direção.” (p. 17, grifo meu); os olhares *lúbricos, lascivos, sensuais*; “o Dr. PhD prosseguiu, *paternal*, dando uma *palmadinha* em meu ombro” (p. 63, grifo meu); a champanha “molhou o vestido branco de Vedetinha, entre *gritinhos de prazer*” (p. 77, grifo meu); “O Dr. PhD deu *um*

tapa na bunda do lobo, que se esgueirou entre as árvores” (p. 98, grifo meu); “Era uma boa sugestão. Os Tijuana Brass são *sensualidade, suor, luxúria, sangue quente*. Prima-Dona estava de *calcinha vermelha e sutiã preto [...]*” (p. 107, grifo meu); “o pernil *assado em meio à orgia* ao som de Tijuana Brass” (p. 107, grifo meu); “e eu acrescentei, dando a primeira *chupada no canudinho*” (p. 123, grifo meu).

Atentamos então para a imersão das personagens e do espaço da obra numa condição globalizada ou globalizante, que trata de diluir fronteiras espaciais e culturais. Assim, convivem em *Simulacros* diferentes referências culturais, bem como contaminam o romance as diferentes linguagens em que estão imersas as personagens.

Observamos, então, a referência explícita à arte cinematográfica, já que as personagens assistem a um filme no cinema chamado *Brutos Sanguinários*, em que um dos atores é Charles Bronson; as personagens consomem *milk-shake*; usam roupas de marcas como Adidas e Lacoste, constitutivas de uma outra cultura, a alemã e a francesa, respectivamente; evidencia-se a existência do grupo musical Tijuana Brass; a personagem do Velho Canastrão come um banana-split – com quatro diferentes bolas de sorvete, pedaços de banana, creme de chocolate, *chantilly* e alguns amendoins – numa lanchonete dentro de uma loja de departamento (vestuário e alimentação – essas lojas com tudo junto), enquanto JP pede um cachorro-quente e uma Coca-Cola; refere-se à Lady Godiva, figura lendária cuja existência foi retomada por uma música da banda Queen; coexistem as figuras características do universo *hippie* e do universo dos *boyzinhos*, e tais estereótipos conviviam em uma mesma personagem; apresenta-se o futebol, como um “fator alienante das massas populares”, bem como a figura de Pelé; realizam-se paródias com nomes conhecidos de referência extraliterária, como o autor de um dicionário etimológico, chamado Rodrigo Fontana, trazido pelo narrador como “Rodrigo Fontina”, bem como com relação ao Edifício Acaica, que faz referência ao edifício Acaiaca, de Belo Horizonte; por fim, percebe-se a alusão a A. Alvarez, poeta, escritor e crítico inglês, autor de muitos livros de não-ficção, conhecido por estudar o fenômeno do suicídio.

Conclui-se, portanto, com essas principiantes referências realizadas em relação à obra com o objetivo de análise, o quanto *Simulacros* empenha-se em promover uma reflexão acerca dos conceitos de representação através da própria obra. Sendo imensamente válido e necessário o aprofundamento dos estudos, principalmente no sentido de esclarecer desconfiças acerca da relação entre o romance e o fenômeno da pós-modernidade, através desse primeiro contato com o

texto literário, procurou-se perceber em que medida o romance de Sérgio Sant'Anna realiza uma reflexão sobre a ficção, sendo capaz de estremecer a categoria de realidade concebendo-a como simulacro.

Abstract: This paper presents some critical reflections about *Simulacros*, from Sérgio Sant'Anna, in order to understand how the specific nature of the Romanesque representation is questioned. Besides, this paper intends to approach how the old discussion about the problematic links between reality and fiction is recreated by the narrative. Thereunto, issues about the formation of categories of narrator, characters and space and the language setting present in the novel was noted. Finally, this paper pretends to conceive how the novel performs an approach of reflection about the meanings of his own fiction.

Keywords: Novel. Representation. Fiction. Reality.

Referências

SANT'ANNA, Sérgio. *Simulacros*. São Paulo: Círculo do Livro. s.d.

A violência verbal de Rubem Fonseca

Demétrio Alves Paz*

Resumo: O presente trabalho tem por objetivo analisar três contos de Rubem Fonseca, presentes na obra *Feliz Ano Novo* (1975). Uma das principais características da obra do escritor mineiro é a violência. Ela não é somente física (agressões, estupros, assassinatos, etc.) mas principalmente verbal: seus personagens dizem palavrões, chocam pelos seus pensamentos, e principalmente pela linguagem utilizada pelo autor: objetiva, direta e seca. Essa linguagem torna toda a violência em verbal, visto que ela é expressa por palavras. A narração da violência pelos narradores nos choca mais do que as suas ações. Os três contos aqui analisados são: *Feliz Ano Novo*; *Abril, no Rio, em 1970* e *Passeio Noturno (partes I e II)*. A escolha deu-se pelo seguinte motivo: a diferença entre os narradores, contemplando assim os três tipos de personagens presentes na obra: o pobre marginalizado, o rico inconformado e o homem comum.

Palavras-chave: Rubem Fonseca. Conto. Violência Verbal.

Mineiro de Juiz de Fora, por nascimento, em 1925, mas criado no Rio de Janeiro, o contista, romancista e roteirista José Rubem Fonseca é um dos grandes nomes da literatura brasileira contemporânea. Recluso por opção: não concede entrevistas, não participa de seminários, não se deixa ser fotografado. Por esses motivos, a vida do contista é cheia de mistérios. Há várias histórias a respeito dele. Uma delas diz que ele seria o homem da mala preta, isto é, aquele que trazia os dólares que patrocinavam a ditadura brasileira. Outra diz que ele era delegado em alguma delegacia da zona sul, donde viria o seu gosto pela violência. Contudo, todas são conjecturas, já que não temos a versão oficial do próprio escritor.

A sua primeira obra, *Os Prisioneiros*, foi lançada em 1963, quando Rubem Fonseca estava com 38 anos. Durante os próximos dez anos ele somente escreveria contos, seguindo-se ao primeiro, *A Coleira do Cão*, 1965, e *Lúcia McCartney*, 1967, até que ele resolvesse escrever um romance, *O Caso Morel*, em 1973. Em 1975, publica o livro de contos *Feliz Ano Novo*, e *O Cobrador* é publicado em 1979. Na década de oitenta, ele dedicou-se exclusivamente ao romance e três deles são publicados: *A Grande Arte*, *Bufo & Spallanzani*, *Vastas Emoções e Pensamentos Imperfeitos*, respectivamente nos anos de 1983, 1986 e 1988. Os anos noventa iniciam com mais um romance, *Agosto*, em 1990. No restante da década, ele oscila entre o conto e a novela. Os contos são *Romance Negro e Outras Histórias*, 1992, *O Buraco na Parede*, 1995, *Histórias de Amor*, 1997, *Confraria dos Espadas*, 1998. Os romances são *O selvagem da ópera*, 1994, *E no meio do Mundo Prostituto só Amores Guardei ao meu charuto*, 1997. Em 2000, lança a novela *O*

* Professor doutor, adjunto 1 da Universidade Federal da Fronteira Sul – Campus Cerro Largo – RS.

doente Molière. Nos dois anos seguintes, retorna ao conto com *Secreções, Excreções e Desatinos*, 2001 e, em 2002, *Pequenas Criaturas*. O romance *Diário de um Fescenino* é de 2003. O livro de contos *Ela e outras mulheres* é publicado em 2006 e no ano seguinte a sua obra de crônicas *O romance morreu*.

Uma das principais características da obra de Rubem Fonseca é a violência. Ela não é somente física (agressões, estupros, assassinatos, etc.) mas principalmente verbal: seus personagens dizem palavrões, chocam pelos seus pensamentos, e principalmente pela linguagem utilizada pelo autor: objetiva, direta e seca. Essa linguagem torna toda a violência em verbal, visto que ela é expressa por palavras. A narração da violência pelos narradores nos choca mais do que as suas ações.

A obra *Feliz Ano Novo*, publicada em 1975, é composta de 15 contos. Destes, somente um não é narrado em primeira pessoa. Esse tipo de narrador aproxima o leitor de sua visão de mundo e, principalmente nesses contos, dá uma verossimilhança impressionante à obra. Apesar de ser sempre um eu que narra, esse eu é diferente: às vezes é rico, pobre, um homem comum. Em todos os contos a violência está presente seja ela física ou verbal. (SILVA, 1978, p. 50) Não é de se admirar que a obra tenha sido proibida pela censura em 1976 e só tenha voltado a ser publicada treze anos depois, em 1989. Devido a sua proibição e toda a discussão que foi levantada a respeito da censura e seus critérios, a obra virou um marco na literatura brasileira e seu autor, já consagrado pela crítica e pelo público, tornou-se uma referência nessa luta contra a censura.

No último conto desse livro, *Intestino Grosso*, um jornalista entrevista um autor. Nessa entrevista, o referido autor, que é o narrador do conto, toca no calcanhar de Aquiles da ditadura: o uso do palavrão e do sexo na literatura. O escritor responde ao jornalista: “Mas quando os defensores da decência acusam alguma coisa de pornográfica é porque ela descreve ou representa funções excretoras, com ou sem o uso de nomes vulgares comumente referidos como palavrões”. (FONSECA, 2000, p. 463) Mais adiante ele diz: “os filósofos dizem que o que perturba e alarma o homem não são as coisas em si, mas suas opiniões e fantasias a respeito delas”. (FONSECA, 2000, p. 464). Contudo, a crítica mais direta está nessa afirmação: “Ao atribuir à arte uma função moralizante, ou, no mínimo, entretenedora essa gente acaba justificando o poder coativo da censura, exercido sob alegações de segurança ou bem-estar público”. (FONSECA, 2000, p. 466). Com esses exemplos, percebe-se o porquê da proibição, numa época em que críticas ou opiniões contrárias à oficial não eram permitidas, nem sequer toleradas, sendo punidas severamente. Como

não se podia punir o autor, um artista, punia-se a obra. Durante treze anos ela foi uma obra muito citada e pouco lida.

Em Rubem Fonseca há uma pluralidade de vozes. Cada personagem possui um discurso próprio. Os marginais têm um desprezo pelos ricos, que são responsáveis pela sua condição. Nos ricos há um desprezo pelo sistema, que é demonstrado em suas ações. Isto quer dizer que toda a revolta interna das personagens é transformada em ação, de alguma forma, contra a sociedade brasileira dos anos 70. Os censores viram nessas ações um atentado à moral, à ordem e aos bons costumes que eles tanto pregavam.

Fábio Lucas já deixou claro ao afirmar que “poucos ficcionistas são capazes de descrever a vida das grandes cidades como verdadeiramente uma ‘selva trágica’, em que o cotidiano aparece como um conjunto de ciladas fatais e irreversíveis”. (LUCAS, 1970, p. 125) Rubem Fonseca é “um marco na ficção brasileira, ao fixar-se exclusivamente nos elementos da tragédia urbana de uma sociedade avançada e cosmopolita”. (LUCAS, 1970, p. 41) Também cabe aqui acrescentar os adjetivos violenta, cínica e intocável a essa sociedade.

Para Alfredo Bosi (2001), a violência e a degradação do ser humano numa linguagem rápida e direta são as principais características de Rubem Fonseca. Não há rodeios ou eufemismos, tudo é dito e feito, nada é encoberto ou sugerido em seus contos. Estupros, roubos, assassinatos, campeonato sexual, antropofagia, prostituição, homossexualismo, nada é tabu na sua obra. Tudo o que há de real na sociedade brasileira, seja a alta ou a baixa, é representado em seus contos. O autor tem a capacidade de compreender e representar a sociedade num todo.

Hélio Pólvora diz que “o compromisso de R.F. com os temas de hoje, a humanidade desesperada, um tanto desiludida e tangida como rebanho, endurecida nas suas afeições mais puras, condiciona sua linguagem a este gênero de realismo”. (PÓLVORA, 1971, p. 44-45) Era esse tipo de realismo que muitos não queriam que fosse visto numa obra de arte, e outros não tiveram o talento ou a coragem de representar tão bem como Rubem Fonseca. As personagens de *Feliz Ano Novo* pertencem tanto à classe alta quanto à baixa. Contudo, todas elas têm algo em comum: são “o homem contemporâneo em todos os seus apocalipses, desenraizado geograficamente, varrido por mudanças sociais, políticas e econômicas ainda não sedimentadas inteiramente em todas as suas consequências”. (PÓLVORA, 1971, p.41)

Os três contos aqui analisados são: *Feliz Ano Novo*; *Abril, no Rio, em 1970* e *Passeio Noturno (partes I e II)*. A escolha deu-se por um simples motivo: a diferença entre os narradores,

contemplando assim os três tipos de personagens presentes na obra: o pobre marginalizado, o rico inconformado e o homem comum.

Feliz Ano Novo, o primeiro conto do livro e título da obra, é o mais violento fisicamente, pois há quatro mortes, dois estupros, um assalto a uma mansão e um roubo de automóvel. No início do conto, o narrador está assistindo televisão e comentando sobre as roupas que as mulheres ricas compraram para usar no reveillon. Apesar de ser marginal¹, ele é diferente dos seus companheiros: “Pereba sempre foi supersticioso. Eu não. Tenho ginásio, sei ler, escrever e fazer raiz quadrada. Chuto a macumba que quiser”. (FONSECA, 2000, p. 365) Esse narrador é irônico e debochado, pois tem uma certa cultura e essa cultura o torna melhor do que os seus semelhantes. Além disso, a vida deu-lhe uma experiência para lidar com todos os tipos sejam eles ricos, pobres, vagabundos, homossexuais, prostitutas.

Os seus companheiros, assim como o narrador, que não se nomeia, não têm nomes, são chamados pelos apelidos: Pereba, Crispim, Zequinha, Lambreta. Os palavrões fazem parte de seu vocabulário: porra, boceta, xoxota, punheta, puto, cu, entre outros. Todas essas palavras estão presentes no dia-a-dia e na vida desses marginais, dando verossimilhança ao conto. Nas ações do narrador, há um desprezo pelos ricos: “Voltei para o quarto, empurrei a gordinha para o chão, arrumei a colcha de cetim da cama com cuidado, ela ficou lisinha, brilhando. Tirei as calças e caguei em cima da colcha. Foi um alívio, muito legal. Depois limpei o cu na colcha, botei as calças e desci”. (FONSECA, 2000, p. 369).

Esse ato escatológico tem a função de deixar claro que tudo aquilo (a roupa de cama de cetim, a organização, as duas mulheres mortas) não significa nada para ele. Esse desprezo fica ainda mais claro quando Pereba pergunta se ele (o narrador) irá “comer” uma daquelas mulheres, e ele responde: “não estou a fim. Tenho nojo dessas mulheres. Tô cagando pra elas. Só como mulher que eu gosto”. (FONSECA, 2000, p. 371). Nenhuma dessas mulheres o agrada.

O narrador do conto conquista o seu leitor e o transforma em cúmplice. Esse eu, que não é nomeado, estabelece um pacto com o leitor, como bem notou Deonísio da Silva (1996, p. 71). A história é contada, ou melhor, narrada como se fôssemos um de seus companheiros, nada pode ser ocultado, tudo parece uma confissão, mas ao invés de absolvição, o que ele espera é compreensão.

¹ Entenda-se aqui marginal como alguém que não pertence ao grupo dominante, isto é, a elite econômica e social.

Como pertence a um universo violento e brutal, há uma naturalidade ao narrar essa violência por parte do narrador. Duas pessoas são mortas somente para demonstrar o que uma arma é capaz de fazer. Apesar de ser uma cena forte e chocante, a reação que causa no leitor é cômica. Há toda uma preparação para o tiro, um deboche, uma constatação, uma réplica, a demonstração e constatação da tese de Zequinha:

Seu Maurício, quer fazer o favor de chegar perto da parede?
Ele se encostou na parede.
Encostado não, não, uns dois metros de distância. Mais um pouquinho para cá. Aí.
Muito obrigado.
[...]
Viu, não grudou o cara na parede, porra nenhuma.
Tem que ser na madeira, numa porta. Parede não dá, Zequinha disse.
[...]
Você aí, levante-se, disse Zequinha. O sacana tinha escolhido um cara magrinho, de cabelos compridos.
Por favor, o sujeito disse, bem baixinho.
Fica de costas para a parede, disse Zequinha.
[...]
Vê como esse vai grudar. Zequinha atirou. O cara voou, os pés saíram do chão, foi bonito, como se ele tivesse dado um salto para trás. Bateu com o estrondo na porta e ficou ali grudado. Foi pouco tempo, mas o corpo do cara ficou preso pelo chumbo grosso na madeira.
Eu não disse?, Zequinha esfregou o ombro dolorido. Esse canhão é foda. (FONSECA, 2000, p. 370-371)

Do mesmo modo, o narrador será sarcástico ao encontrar a dona da casa morta na cama: “Subi. A gordinha estava na cama, as roupas rasgadas, a língua de fora. Mortinha. Pra que ficou de flozô e não deu logo? O Pereba tava atrasado. Além de fudida, mal paga”. (FONSECA, 2000, p. 369). Para ele, a mulher morta na sua frente não causa reação alguma, exceto o comentário irônico. Como a dela, ele já viu várias outras mortes.

No final do conto, após o assalto a mansão, o narrador agradece a cooperação dos presentes e volta para casa com seus companheiros. Em casa, eles comemoram o ano novo com naturalidade: como se não houvesse morrido ninguém, nenhum assalto acontecido, nenhum estupro feito. Agem demonstrando que aquilo é normal, esse é o mundo em que vivem, alguns devem morrer para que eles continuem vivendo.

Pode-se dizer que há um hiperrealismo nesse conto. A realidade é exagerada, isto é, vários acontecimentos possíveis de ocorrer, acontecem num só lugar com as mesmas pessoas. Os personagens são estereotipados, agem como esperaríamos que eles agissem, mas somos surpreendidos com a brutalidade dos acontecimentos tanto pela violência presente nas mortes e

estupros quanto na linguagem utilizada pelo narrador para descrever essas cenas. Como antes dito, tudo é realizado com naturalidade, impassibilidade e numa linguagem objetiva e direta.

Em *Abril, no Rio, em 1970*, Zé, um jovem jogador de futebol, prepara-se para a grande chance de sua vida: um jogo em que Jair da Rosa Pinto, técnico do Madureira, estaria assistindo. Nesse conto, há uma série de referências à seleção brasileira e a fatos reais da seleção de 70: Rose era a mulher de Pelé naquela época. Jairzinho era freqüentador assíduo da Mangueira, Paulo César ia à boate. Contudo, durante a época de concentração todos eram proibidos de deixar a concentração, não podiam encontrar suas mulheres ou fazer festas.

Nos anos 70, e ainda hoje, vários jovens viam no futebol uma maneira de ascensão social, principalmente pela falta de oportunidades por causa da pobreza. O narrador tem consciência da sua condição, principalmente quando diz: “Se eu jogar bem e o Jair da Rosa Pinto me levar para o Madureira, estou feito, ninguém me segura”. (FONSECA, 2000, p. 386). Do mesmo modo, Zé tem consciência de que muitas oportunidades lhe são negadas por essa condição inferior. Ele deixa claro isso no momento em que a sua namorada o xinga após uma discussão:

Mas ser chamado de ignorante, pé-rapado, isso doeu. Só porque era datilógrafa e cursou o ginásio ela não tinha o direito de dizer aquilo de mim, eu era órfão, minha mãe morreu quando eu nasci, meu pai era pobre, morreu logo depois, me deixando na pior, só podia acabar mesmo contínuo, ignorante, pé - rapado. Que que ela queria que eu fosse? (FONSECA, 2000, p. 389).

O narrador apresenta o seu passado e como isso influenciou no seu presente, faltaram outras oportunidades, agora só restava o jogo de domingo. É irônico notar que a ditadura patrocinou completamente o tricampeonato de 1970. O campeonato brasileiro daquele ano foi suspenso por quatro meses para que os atletas pudessem dedicar-se completamente à seleção. Todos os jogadores eram tratados como “a menina dos olhos” do país. A ditadura soube desviar a atenção para a copa, enquanto agiam na caça aos comunistas. Pessoas simples, como o Zé, não notavam o que estava acontecendo a sua volta. Várias prisões foram feitas. Livros, peças, músicas, filmes, programas de televisão e rádio eram censurados. O conto inicia com Zé assistindo a um treino da seleção. A descrição do local é excelente, pois declara a condição social da personagem:

Quando o treino acabou os grã-finos cercaram os jogadores. Era um lugar bacana, de jogar pólo, aquele jogo que o cara monta num cavalo e fica dando pauladas numa bolinha. Tinha um gramado que não acabava mais e umas mulheres diferentes da Nely, a minha garota. Não que a Nely fosse de jogar fora, mas aquelas mulheres eram diferentes, acho que eram as roupas, a maneira de falar, de andar, cheguei a esquecer os jogadores,

nunca tinha visto mulheres iguais. Acho que elas não andavam pelas ruas da cidade, andavam a cavalo ali, escondidas, só os bacanas viam. Aquilo é que era vida, fiquei vendo a piscina, o gramado, os garçons levando bebidas e comidinhas pra lá e pra cá, tudo calmo, tudo limpinho, tudo bonito. (FONSECA, 2000, p. 387).

A definição de pólo é extremamente visual, apesar de ser cômica. Além do lugar, o que mais chama a atenção de Zé são as mulheres, diferentes de todas as que ele já vira. Um novo mundo é apresentado a ele. Esse mundo novo desperta ainda mais o desejo de sair-se bem no jogo de domingo para um dia poder ter uma mulher daquelas e freqüentar um lugar daqueles.

Braguinha tinha dito a Zé que as mulheres podem acabar com um jogador: “já vi futebol de garoto de dezoito anos acabar por causa de mulher”. (FONSECA, 2000, p. 387) Quando Zé estava no apartamento da sua namorada, na véspera do jogo, lembrou-se que poderia acontecer a mesma coisa com ele e decide ir embora. Nely o xinga bastante, e ele vai embora arrasado. Essa parte já foi comentada anteriormente, quando ele toma consciência da sua condição.

Em casa, Zé pensa em seu futuro, mas não consegue visualizá-lo. No dia do jogo tudo, deu errado. No final do jogo Tião, o técnico do time, disse: “cabeça erguida Zé, isso acontece com todo mundo, tem dia que tudo dá errado, é assim mesmo”. (FONSECA, 2000, p. 391).

Após todos terem ido embora, Zé resolve sair: “fui andando passei por um monte de lixo, tive vontade de jogar ali a maleta com o uniforme. Mas não joguei. Apertei a maleta de encontro ao peito, senti as traves da chuteira e fui caminhando assim, lentamente, sem querer voltar, sem saber para onde ir”. (FONSECA, 2000, p. 391) Note-se a belíssima metáfora para a dor no peito de Zé: são as traves da chuteira que causam a dor. Por não ter jogado bem, o narrador não tem mais perspectiva de futuro, a chance de sua vida foi desperdiçada e ele voltaria a sua vida medíocre de contínuo, agora, ainda pior, sem namorada.

Se em *Feliz ano novo* entende-se o porquê da violência, em *Passeio Noturno (partes I e II)* não sabemos o motivo que leva um homem da alta sociedade a atropelar pessoas à noite. Do mesmo modo que a maioria dos outros contos, esse também se assemelha a uma confissão. Afinal, por que um homem respeitável, pai de família, com mulher e dois filhos tentaria burlar a lei e escapar incólume se alguém não soubesse de suas façanhas?

O único motivo aparente para tal temperamento agressivo e assassino é aliviar a tensão do terrível dia de trabalho. No final dos dois contos, ele sempre diz a mesma coisa: “Amanhã vou ter um dia terrível na companhia”. (FONSECA, 2000, p. 397 e 402, respectivamente para a parte I e II) Essa é a única justificativa possível.

Em *Passeio Noturno parte I*, o narrador apresenta-se. Pertence à classe alta, é sócio de uma companhia, tem uma família composta por sua mulher, um filho e uma filha. Mora numa casa grande, tem vários carros, empregada, em suma, seria um cidadão exemplar, caso não fosse seu hobby atropelar pessoas. Mais do que o hobby, o que realmente choca o leitor é a descrição impassível do seu ato. Ele (o narrador) sente um prazer imenso com o seu carro: “[...], mas ao ver os pára-choques salientes do meu carro, o reforço especial duplo de aço cromado, senti o coração bater apressado de euforia. Enfiei a chave na ignição, era um motor poderoso que gerava a sua força em silêncio, escondido no capô aerodinâmico”. (FONSECA, 2000, p. 397). O narrador sabe direito o que deve fazer e como agir. A escolha da vítima dá-se pelo acaso:

Saí, como sempre sem saber para onde ir, tinha que ser uma rua deserta, nesta cidade que tem mais gente do que moscas. Na Avenida Brasil ali não podia ser, muito movimento. Cheguei numa rua mal iluminada, cheia de árvores escuras, o lugar ideal. Homem ou mulher? Realmente não fazia grande diferença, mas não aparecia ninguém em condições, comecei a ficar tenso, isso sempre acontecia, eu até gostava, o alívio era maior. (FONSECA, 2000, p. 397)

Eis que surge a vítima, mais do que o sexo, o que importa é o grau de dificuldade para realizar o seu feito:

Então vi a mulher, podia ser ela, ainda que mulher fosse menos emocionante, por ser mais fácil. Ela caminhava apressadamente, carregando um embrulho de papel ordinário, coisas de padaria ou quitanda, estava de saia e blusa, andava depressa, havia árvores na calçada, de vinte em vinte metros, um interessante problema a exigir uma grande dose de perícia. Apaguei as luzes do carro e acelerei. Ela só percebeu que eu ia para cima dela quando ouviu o som da borracha dos pneus batendo no meio-fio. (FONSECA, 2000, p. 397).

Na descrição do atropelamento, há um gosto pelos detalhes, de maneira quase sádica, que a crueldade do ato impressiona o leitor:

Peguei a mulher acima dos joelhos, bem no meio das duas pernas, um pouco sobre a esquerda, um golpe perfeito, ouvi o barulho do impacto partindo os dois ossões, dei uma guinada rápida para a esquerda, passei como um foguete rente a uma das árvores e deslizei com os pneus cantando, de volta pra o asfalto. Motor bom, o meu, ia de zero a cem quilômetros em nove segundos. Ainda deu para ver que o corpo todo desengonçado da mulher havia ido parar, colorido de sangue, em cima de um muro, desses baixinhos de casa de subúrbio. (FONSECA, 2000, p. 397).

Além de toda a crueldade e insensibilidade do seu ato, o narrador ainda tem orgulho e gaba-se de que “poucas pessoas, no mundo inteiro, igualavam a minha habilidade no uso daquelas máquinas.” (FONSECA, 2000, p. 397).

Em *Passeio Noturno parte II* a crueldade é ainda maior, pois além de escolher e conhecer a vítima, o narrador a humilha e despreza antes de matá-la. No conto anterior, a vítima era anônima, agora ela tem nome: Ângela, uma aspirante a atriz. O narrador a conhece porque ela deu-lhe um bilhete com o seu nome e telefone. Ele combina de levá-la para jantar. Desde o momento em que a vê novamente, há um desprezo por parte do narrador: “perguntei onde queria jantar. Ângela respondeu que em qualquer restaurante desde que fosse fino. Ela estava muito diferente. Usava uma maquiagem pesada, que tornava o seu rosto mais experiente, menos humano”. (FONSECA, 2000, p. 399).

Ângela fica intrigada com aquele homem estranho e com o que ele pensaria dela:

Agora diga, falando sério, você não pensou nada mesmo, quando eu te passei o bilhete? Não. Mas e você quer, eu penso agora, eu disse.

Pensa, Ângela disse.

Existem duas hipóteses. A primeira é que você me viu no carro e se interessou pelo meu perfil. Você é uma mulher agressiva, impulsiva e decidiu me conhecer. Uma coisa instintiva. Apanhou um pedaço de papel arrancado de um caderno e escreveu rapidamente o nome e o telefone. Aliás quase não deu para eu decifrar o nome que você escreveu.

E a segunda hipótese?

Que você é uma puta e sai com a bolsa cheia de pedaços de papel escritos com o seu nome e o telefone. Cada vez que você encontra um sujeito num carro grande, com cara de rico e idiota, você dá o número para ele. Para cada vinte papelinhos distribuídos, uns dez telefonam para você.

E qual hipótese você escolhe?, disse Ângela.

A segunda. Que você é uma puta. (FONSECA, 2000, p. 399-400)

O narrador tem plena consciência de que, ao humilhá-la, a deixará vulnerável para o seu intuito. Ângela é previsível demais para alguém inteligente como ele. Depois da humilhação, o narrador só pensa no momento de ir embora: “aquela situação, eu e ela dentro do restaurante, me aborrecia. Depois ia ser bom. Mas conversar com Ângela não significava mais nada para mim, naquele momento interlocutório”. (FONSECA, 2000, p. 400).

Se no conto anterior havia muita crueldade e gosto pelos detalhes, nesse conto, além disso, há impaciência e preocupação: Ângela não poderia escapar de jeito algum, pois sabia demais. Quando os dois estão indo embora e têm uma discussão, Ângela age caricatamente. Ao ser desprezada, tenta desprezar o narrador, mas sem resultado, exceto a sua morte:

A gente não vai se ver mais?, Ângela perguntou.

Acho difícil.

Todos os homens se apaixonam por mim.

Acredito.

E você não é lá essas grandes coisas. O teu carro é melhor do que você, disse Ângela.

Um completa o outro, eu disse.

Ela saltou. Foi andando pela calçada, lentamente, fácil demais, e ainda por cima mulher, mas eu tinha que ir logo para casa, já estava ficando tarde.

Apaguei as luzes e acelerei o carro. Tinha que bater e passar por cima. Não podia correr o risco de deixá-la viva. Ela sabia muita coisa a meu respeito, era a única pessoa que havia visto o meu rosto, entre todas as outras. E conhecia também o meu carro. Mas qual era o problema? Ninguém havia escapado. (FONSECA, 2000, p. 401-402).

No meio de toda essa violência há uma preocupação com a família, deixando claro que ele é um homem que preza a sua, apesar de suas ações brutais à noite. Ele também tem consciência de sua destreza no volante, do mesmo modo como informa-nos de que houve outras vítimas. E provavelmente haverá mais.

Nos três contos analisados vimos como dois homens: um bandido e um alto executivo utilizam-se da violência física por diferentes motivos. Do mesmo modo, vimos como Zé, um jogador de futebol, sofre a violência verbal de sua ex-namorada e do técnico, que o ignora. Com esses três narradores, temos uma amostra do poder narrativo e criativo de Rubem Fonseca numa de suas melhores obras de contos, caso não seja a melhor.

Poucos contistas contemporâneos souberam usar a violência em suas obras sem torná-la banal ou gratuita. Rubem Fonseca além de ser o que melhor utiliza-se dela, é também o que dá maior verossimilhança a ela em seus contos. A violência não está só na boca de seus narradores como também nas suas ações. Boris Schnaiderman, no posfácio aos contos reunidos do autor intitulado *Vozes de barbárie, vozes de cultura: uma leitura dos contos de Rubem Fonseca* (FONSECA, 2000, p. 773-777), deixa claro como há na obra do autor de *Feliz ano novo* diferentes vozes, isto é, um dialogismo, tal como Bakhtin o definiu.

Os narradores são diferentes a cada conto. Há, na maioria dos contos, um diálogo conflitante entre o narrador e um ou mais das outras personagens. Principalmente para indicar uma luta de ideologias antagônicas, geralmente um rico e um pobre ou um culto e um inculto. Conflito esse que só pode ser resolvido por meio da violência.

Abstract: The aim of this paper is to analyze three short stories by Rubem Fonseca in his work *Feliz Ano Novo* (1975). One of the main characteristics of Fonseca's work is violence. It is not only physical (aggressions, rapes, and murders) but chiefly verbal: Fonseca's characters say a lot of dirty words; they shock the reader by their thought, and mainly by the language that the author uses: objective, plain and sharp. This use of language turns all kind of violence into verbal, for it is expressed in words in the text. The act of telling the violence by the narrator impacts us more than their actions. The three short stories analyzed are: *Feliz Ano Novo*; *Abril, no Rio, em 1970* and *Passeio Noturno (partes I e II)*. The choice was made because of the difference among narrators, perceiving the three kinds of characters presented in the book: the marginalized poor, the discontented rich man and the common folk.

Keywords: Rubem Fonseca. Short story. Verbal violence.

Referências

BOSI, Alfredo. Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo. In: *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 2001.

FONSECA, Rubem. *Contos reunidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

LUCAS, Fábio. *O Caráter Social da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1970.

PÓLVORA, Hélio. *A força da ficção*. Petrópolis: Vozes, 1971.

SILVA, Deonísio da. *A ferramenta do escritor*. Rio de Janeiro: Artenova, 1978.

_____. *Rubem Fonseca: proibido e consagrado*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1996. (Perfis do Rio; n. 8)

Caliban: produto ou produtor da metamorfose do espaço?

Gabriela Cornelli dos Santos*

Resumo: Este estudo analisa as interseções entre espaço urbano e a literatura a partir do personagem Caliban do conto “Brazil”, de Paule Marshall. Será feita uma análise da relação dialética entre o protagonista e o espaço onde circula, já que ambos constroem-se a partir das relações que imbricam entre si. Em “Brazil”, o espaço tem grande relevância, pois está intimamente associado ao personagem, influenciando-o nas atitudes, pensamentos e na formação de sua identidade cultural. Inversamente, Caliban deixa sua marca nos lugares em que passou, mostrando com nitidez a estreita relação entre o espaço e o habitante.

Palavras-chave: Espaço urbano. Caliban. Relação dialética.

As relações entre a literatura e o urbano tornam-se mais estreitas na modernidade, quando a cidade, transformada pela Revolução Industrial, se apresenta como um fenômeno novo, pois, pela desmedida do espaço que a caracteriza, afeta as relações com o humano. Conforme Renato Gomes “sob o signo do progresso, alteram-se não só o perfil e a ecologia urbanas, mas também o conjunto de experiências de seus habitantes.” (GOMES, 1994). Por conseguinte, a literatura passa a incorporar tal fenômeno em seu âmbito, posto que a arte literária, como sabido, tende a representar as experiências humanas. Este estudo analisa as interseções entre território urbano e a literatura a partir de “Brazil”, de Paule Marshall, em que Caliban, no conto um velho comediante, após anos nos palcos de uma casa de show no Rio de Janeiro introjeta de tal forma seu eu artístico que tem dificuldade em recuperar a sua identidade civil, a do cidadão Heitor Baptista Guimarães.

De acordo com Gomes, “escrever a cidade é também lê-la, mesmo que ela se mostre ilegível à primeira vista”. É exatamente o que faremos neste estudo: ler os elementos da paisagem da “cidade maravilhosa” descritos na obra, e analisar a relação dialética entre o protagonista e o espaço. Ambos são construídos a partir de relações mútuas de que resultam marcas identitárias fortes.

Em “Brazil”, o espaço tem grande relevância, pois está intimamente associado ao personagem, influenciando-o quer em suas atitudes, quer em seus pensamentos, e participando, dessa forma, da criação da sua identidade cultural. Veremos que os lugares são intensamente

* Mestre em Letras – URI, campus Frederico Westphalen, RS. E-mail: gabrielacornellidossantos@hotmail.com.

descritos, chamando a atenção do leitor para que visualize não só o personagem, mas também o que se apresenta ao redor dele.

Sendo que Caliban, no conto, tem sua identidade abalada por fatores espaciais, torna-se necessário refletirmos a interrelação do espaço com a formação identitária, pois, segundo Mourão e Cavalcante, ele “influi decisivamente sobre a construção da identidade de seus habitantes” (MOURÃO, CAVALCANTE, 2006, p. 144).

Existe, de fato, uma associação da identidade com o espaço físico e social. O indivíduo, ao apropriar-se de um entorno, apropria-se dele, assim como o próprio sujeito torna-se pertencente a este meio: “o sujeito age sobre o meio, modifica-o e, neste processo, vai deixando sua marca e sendo igualmente marcado por ele” (MOURÃO, CAVALCANTE, 2006, p. 145). Sendo assim, concluem: “esse processo de pertencimento e apropriação associado a um lugar é formador da identidade dos sujeitos tanto quanto suas relações familiares e sociais.” (Ibid.).

Como veremos nesta análise, os lugares pelos quais o protagonista vive são decisivos na formação da sua identidade; são, todos eles, marcados pelo contato humano. A crise identitária pela qual Caliban passa, no momento da narração, é fruto de sua não-consciência de que a identidade é mutável, assim como o lugar o é, por ser composto por significados, ou por relações sociais.

A relação entre Caliban e o Rio é dialética: enquanto o cenário físico se transforma, o sujeito que o habita também se modifica. É na medida em que um sujeito passa a projetar ideias, sentimentos, valores, preferências sobre o lugar que escolheu para viver que inicia o processo de identificação com ele.

Como previamente ressaltamos, o conto “Brazil” está repleto de indicações e descrições dos lugares nos quais os personagens executam suas ações. A vivência dos personagens nesses espaços faz com que se acostumem com seu cotidiano e cultura, produzindo posições identitárias. A exemplo disso, citamos a Casa Samba e o seu palco, o Rio de Janeiro, a Rua da Glória, a favela, a casa de Caliban e de sua esposa e o apartamento de sua amante, Miranda, que funcionam como (des)construtores da identidade de Caliban, em crise no momento da narração.

Ao viver intensa e diariamente o seu personagem no palco da Casa Samba, sob as luzes coloridas e sons estridentes, Caliban passa a ser reconhecido apenas pelo que é artisticamente, e nunca pelo que fora antes de ser comediante. A figura do comediante na casa de show, com suas vestes e atitudes exageradas e cômicas, é a que se impõe ao imaginário popular.

A primeira indicação de espaço no conto é o próprio título: o Brasil é o território onde se passam as ações da narrativa. A autora imprime extrema relevância ao espaço, quando o considera ser mais emblemático ao texto que o personagem Caliban. Percebemos que a sua intenção é enfatizar o Brasil como um lugar intenso em relação às culturas, remetendo o leitor para as construções de posições de identidade no conto, simbólicas das construções identitárias formadas através do desigual “encontro colonial” no Novo Mundo.

A segunda referência ao lugar, no conto, é importante na construção identitária do protagonista do conto, é a Casa Samba, um lugar pleno de significados, e o cenário onde Caliban e Miranda se apresentam todas as noites a fim de levar ao público alegria e descontração. A Casa Samba é composta por cômodos típicos de casa de shows: há dois camarins, corredores, uma sala dividida em palco e plateia. Nos camarins, espelhos e penteadeiras constituem a mobília do pequeno espaço. A vivência diária de Caliban tanto no camarim como no palco ajuda a construir sua identidade artística. Dentro da Casa ele é o Grande Caliban. Absolutamente tudo o que compõe aquele lugar, as luzes, os sons, a maquiagem, as roupas, os espectadores, os instrumentos musicais, a fumaça, os músicos são elementos instigadores para a formação de cultura e identidade.

A Casa Samba, por outro lado, também vê em Caliban suporte para sua constituição e permanência como local famoso por seus shows. A exuberância de sons, luzes e clima de alegria que proporciona à plateia é, em grande parte, advinda da fama de Caliban. A Casa, pelas descrições da narradora, demonstra ser local de sucesso, o *point* daquela cidade.

O Rio de Janeiro é também referido no conto. Seus principais bairros, pontos turísticos, ruas e favela são amplamente descritos a partir da segunda metade do conto. Quando Caliban resolve se aposentar, em conversa com Henriques, o camareiro, é surpreendido por uma frase que o faz pensar sobre o Rio de Janeiro. Henriques diz: “Está se aposentando no tempo ideal, senhor, com dignidade. Colocar os cartazes sobre a cidade mostra estilo. Está dando adeus pro Rio de forma apropriada, bem certa, já que foi aqui que ficou famoso. Afinal de contas, foi o Rio que fez o senhor”¹. Caliban responde secamente: “ ‘Claro’ ” (p. 11).

¹ MARSHALL, Paule. Brasil. Tradução de Diego Rodrigues. Revisão de Stelamaris Coser. p. 11. [mimeo]. Todas as citações seguintes desse conto foram tiradas dessa tradução, e somente mencionaremos o número da página, nas próximas citações.

Ao dizer “foi o Rio que fez você” é possível levantar um debate acerca do lugar como construtor de identidades. O Rio, com seu crescimento espantoso e consequente turbulência na vida social, faz com que seus habitantes passem a agir conforme a velocidade de seu crescimento. Essa reflexão torna-se necessária visto que Caliban também sente a urgência de estar sempre pronto para seu público. Sua intenção é arrancar sorrisos e gargalhadas de seus espectadores, através de suas piadas. Ao dedicar-se quase que exclusivamente a sua vida artística ou ao seu trabalho, incorpora seu personagem com tanta fidelidade que acaba confundindo ficção e realidade: Heitor transforma-se em O Grande Caliban e a sociedade carioca e seus amigos, familiares e colegas também passam a reconhecê-lo como aquele que vive para alegrar as pessoas, o famoso Caliban.

A fim de ressaltar o prestígio do comediante perante o Rio de Janeiro, Henriques declara convictamente: “o Rio todo vai chorar se lembrando de sua grandeza”. (p. 11). Essa afirmação, novamente, aponta para a ideia, que vimos pautando, de que o lugar também sofre influência de seus habitantes. Percebemos que, na concepção de Henriques, Caliban é tão vital à Casa Samba e ao Rio de Janeiro que a estrutura emocional da cidade será abalada ao perder o astro do humor. Ainda que exagerada, reafirma-se, nessa declaração, a reciprocidade entre identidade e lugar, pois ambos modificam-se mutuamente.

A paisagem urbana, enquanto espaço, é descrita em alguns trechos do conto, especialmente ao falar de pontos turísticos famosos, como o Pão de Açúcar e as calçadas de Copacabana, as favelas e os morros. Em uma noite, quando Caliban sai da casa de shows para ir a sua casa, antes de entrar no carro, para e observa a paisagem ao seu redor, pensando na despedida dos palcos nos próximos dias. Essa pausa torna-se para o leitor uma possibilidade de tomar conhecimento sobre a paisagem do Rio, especificamente do ponto onde está construída a Casa e seus arredores.

A casa de Caliban e Clara constitui-se em testemunho do convívio de ambos. As paredes ostentam fotos de Caliban enobrecido pela fama. O domicílio é de vidro, e reflete a fragilidade dos sentimentos pela qual ele está passando, bem como a transparência dessa fragilidade aos seus amigos, pois é percebida por todos. O quarto, que o comediante denomina seu refúgio é “pequeno”, no “final do corredor” e possui uma “pequena cama”. Através desses adjetivos, que descrevem o ambiente como sendo privado de conforto e alegria, podemos perceber que também

Caliban sente-se angustiado, por encontrar-se em desequilíbrio. Dessa forma, o lar do casal reflete seu estado emocional; como todo reflexo, é uma relação mútua, de trocas.

Apesar de o Rio ter sido o lugar onde construiu seu sucesso, o ator mantém com a cidade uma relação ambivalente. Agora, quando se vê na iminência de perder os vínculos com o lugar que forjou sua identidade como Caliban, culpa a cidade por seu desencontro e infelicidade. O desprezo pelo Rio é tamanho que propõe a sua esposa grávida, Clara, que seu filho nasça em Minas Gerais, sua terra natal, pois não quer ver o filho “nascido no Rio e ser chamado de carioca” (p. 19). Já Clara sente-se feliz no Rio e não gosta da ideia de retornar a Minas.

Aqui cabe ressaltar que o lugar interfere de forma diferente na construção da identidade das pessoas. O mesmo ambiente tanto pode influenciar positiva como negativamente seus habitantes, pois cada um tem seus desejos e preferências, e se identifica ou não com o lugar onde reside. Para Caliban, o Rio lhe trouxe a fama, mas também um vazio e o não reconhecimento de quem ele é. Seu desassossego torna-se cruel, pois a cada dia que passa se martiriza em perceber que se distanciou imensamente do Heitor Guimarães. O Grande Caliban torna-se a sua realidade e talvez nem Minas Gerais consiga lhe trazer a paz que almeja. Tudo dependeria da afinidade que Caliban empreenderia com aquele lugar e como o próprio lugar o receberia para viver em sociedade. Já para sua esposa, o Rio lhe trazia, acima de tudo, conforto e prestígio, por ser a esposa do famoso artista. Antes de vir para esta cidade tinha uma vida humilde, e a fama do marido lhe trouxera bens materiais que, agora, sente medo de perder.

Na busca incessante em saber como era antes de tornar-se o famoso Caliban resolve procurar seus amigos de outrora. Mas a única referência é a Rua da Glória, também no Rio de Janeiro. Ao descer o morro onde mora a fim de alcançar à Rua, eis mais um relato da paisagem:

À medida que o carro descia as estradas da montanha, o mar foi aparecendo, vasto e benigno, refletindo a lividez do céu e partindo a imagem do sol em fragmentos; depois as enseadas na baía – as curvas firmes e graciosas, formando um arabesco entremeado por morros – e, finalmente, a própria cidade – branca, opulenta, lânguida sob as carícias do sol, tirando agora a sesta da tarde em preparação para a noite. (p. 22).

A paisagem, tão positivamente descrita, contrasta com os sentimentos que Caliban experimenta. Sente-se em conflito, triste, agoniado e desencontrado. Enquanto isso, a paisagem continua bela, especialmente à noite, quando se prepara em clima de romantismo, próprio dos amantes, e de festa. Os adjetivos utilizados para qualificar a cidade, como “curvas firmes graciosas”, “branca”, “opulenta”, “lânguida” também nos induzem a pensar em amantes que se

preparam para um encontro. Pela descrição acima, fica implícito que é à noite que a cidade do Rio converte-se plenamente em amante, oferecendo-se em sua plenitude aos cariocas.

Quando chega à Rua da Glória, que fica na parte mais antiga do Rio, Caliban encontra a casa em que morava em ruínas, mas segue ao reencontro do restaurante onde trabalhou há anos atrás. Mais ao fim da rua encontra-o, embora bastante modificado:

O piso de cerâmica brilhante na entrada [...] todo quebrado, e a soleira de pedra na porta com os velhos arranhões ainda mais profundos. No lugar onde estivera o toldo, um enorme cartaz dizia BEBA COCA COLA e logo abaixo, na moderna fachada de vidro, estava o nome do restaurante: RESTAURANTE O GRANDE CALIBAN (p. 23).

O restaurante é um lugar formado a partir de marcas pessoais ou intervenções humanas. Pode-se dizer que esse lugar teve importância na fase de transição do trabalho de garçom para a carreira de artista de Caliban. Tem parcela maior de contribuição na formação da entidade d'O Grande Caliban na sua fase inicial, pois foi por intermédio de seu patrão que foi levado a prestar o concurso no Teatro Municipal que o levou aos palcos. A partir da ida de Caliban para a Casa Samba, é este o lugar que passa a influenciá-lo, e não mais o restaurante. Portanto, O GRANDE CALIBAN - o bar - tem maior influência na vida e na identidade de Heitor Guimarães, pois era chamado por seu nome de batismo quando lá trabalhava. Por esse motivo, Caliban pensa poder recuperar a identidade do cidadão Heitor Guimarães através da visita ao local. A história, porém, já havia interferido tanto em sua história pessoal como na daquele lugar, rendendo a busca infrutífera.

O Restaurante, pelo próprio nome, demonstra ter sofrido influências de Caliban. Não somente o local abalara a identidade de Heitor e Caliban como também o local fora constituído, mantido e nomeado pela passagem de Caliban ali, há anos atrás. O simples bar que se apresentava enquanto Heitor lá trabalhava torna-se, após a fama do comediante, local de reconhecimento nas redondezas da Rua da Glória.

Caliban observa as paredes com fotos suas pregadas por todos os lados e um retrato enorme pintado à mão. O senhor gordo que agora é o proprietário do bar afirma ter sido o velho Nascimento, tio-avô do dono anterior, que colocara as fotos na parede. Após conseguir o endereço do velho, vai até lá. Sua casa localiza-se em uma favela atrás de Copacabana. Caliban esforça-se ao subir a ladeira, entre buracos e olhares curiosos, pois está vestido com roupas de luxo e porta anéis brilhantes. O aspecto visual da favela ou o seu caráter paisagístico estão bem

descritos na passagem abaixo, e contrastam com a visão romântica daquela cidade, a de um cartão-postal luxuoso:

Podia ver, logo acima, o começo da favela – um viveiro vasto e imundo para os pobres do Rio se agarrarem ao morro sobre Copacabana, um ninho de barracos construídos com os dejetos da cidade. Caixas de papelão e caixotes descartados, pedaços de zinco e latão, tábuas carcomidas e cascalho – tudo isso empilhado em confusas fileiras ao longo do morro, os pedaços de madeira desbotados pelo sol. A favela era outra cidade sobre o Rio e, atrevida, roubava a eletricidade da cidade de baixo – de forma que, à noite, as montanhas ficavam cobertas de luz – e repelia os esforços do governo em retirá-la dali. (p. 26).

Deparamo-nos, aqui, com algo digno de comparação. No relato acima, o narrador sugere uma sobreposição da favela sobre a cidade; também acontece com a questão identitária uma sobreposição, ou seja, o personagem Caliban se sobrepõe à identidade do Heitor Guimarães ao longo dos anos. Tal como a favela se agarra ao morro sobre Copacabana, Caliban apega-se ao corpo de Heitor, sufocando-o e confundindo-o.

Com a ajuda de alguns meninos, Caliban consegue chegar ao velho Nascimento. Ele mora em um casebre que exala miséria e degradação por todos os lados. Tanto a favela como o casebre são lugares que, no momento da narrativa, influenciam Caliban na sua nova posição de identidade, pois ao querer ser Heitor e deixar de ser O Grande Caliban, outra identidade parece surgir. Diferentemente da Casa Samba e do Rio de Janeiro, que impulsionaram a criação de sua identidade artística, a favela e o casebre do Nascimento consistem em lugares que, imagina, facilitarão a recuperação da identidade de Heitor.

Para desespero do comediante, o velho Nascimento também não conhece nenhum Heitor, apenas O Grande Caliban. Desce o morro de volta, em disparada, pois percebe que sua busca foi inútil. A noite, que se aproxima, lembra-lhe que todos os dias, nessa hora, o seu personagem Caliban se apresenta na Casa Samba. Mesmo sabendo que nesta noite não se apresentaria, o fantasma do personagem lhe aflige, desconcertando-o. Todos os dias cumpria-se este ritual: a noite se aproxima, as luzes são acesas, as pessoas saem às ruas, Caliban e Miranda se apresentam e encerram sobre aplausos, completando a festa. Tal clima de folia e alegria lhe custara a imposição de uma máscara que agora luta para retirar.

Em seguida, o narrador expõe ao leitor a angústia de Caliban em viver naquela cidade que de alguma forma “o fizera”. Quando chegou ao Rio, Caliban se apaixonou por aquele lugar e passou a amá-lo até o dia em que resolve se aposentar. Em meio a tantas reflexões que florescem

ultimamente em sua mente, pensa que todo aquele amor devoto só lhe servira para tumultuar a sua vida. Percebe que seu sucesso em nada tinha favorecido aquele lugar, que tudo fora ilusão, tanto sua fama como o amor que pensara ter adquirido pelos cariocas. Tinham sido amantes, ele e o Rio, no entanto, agora o Rio parece desprezar-lhe. Talvez sempre o desprezara, sem que percebesse. A cidade é agora, para ele, amante indiferente, e quer deixar de amá-la:

Caliban tinha sido um de seus amantes, mas ao cruzar a cidade de carro sentiu a indiferença dela à sua confusão, à sensação de ter perdido algo que permanecera sem nome; além do mais, suspeitava que ela, a cidade, fora inclusive indiferente ao seu sucesso. [...] Caliban odiou-a de repente... (p. 31).

Enquanto ainda é possuído pela raiva à cidade, lembra-se de Miranda, sua colega e amante, e transfere todo o ódio a ela. A fim de descontar aquele sentimento de fúria, dirige-se ao apartamento em que Miranda mora, em Copacabana, que fora totalmente decorado por ele. Pela tristeza ainda maior de Caliban, aquele lugar reflete o Rio de Janeiro:

O piso do saguão em grandes quadrados em preto e branco sugeria não só os austeros prédios brancos, erguidos contra os morros negros, e as calçadas de Copacabana – um mosaico cuidadosamente elaborado de pequenas pedras brancas e negras -, mas também os rostos dos próprios cariocas, combinações sem fim de preto e branco. O tapete verde na sala de estar poderia ser uma amostra recortada de um dos morros, enquanto o resto da decoração – as peças antigas muito elaboradas, com acabamento de marfim, mesas de mármore repletas de estatuetas, sofás estofados em seda branca, com penas de ganso, cortinas brancas e espelhos de moldura dourada – repetia a opulência, a falta de controle, a brancura exuberante da cidade. E os lustres com as lanças faiscantes de cristal [...] capturavam a luminosidade do Rio à noite (p. 31 e 32).

O apartamento de Miranda é, para Caliban, um lugar que também o reflete, bem como ao Rio de Janeiro, e, dessa forma, torna-se um lugar formador de sua identidade: “pela primeira vez Caliban tomou consciência de quanto a sala representava a cidade e ele próprio” (p. 32). O local não remete às lembranças do antigo garçom, mas às do famoso comediante. A decoração é fruto de seu trabalho como O Grande Caliban e, portanto, lá nada pode fazer ressurgir o passado, que é longínquo. Torna-se difícil restabelecer, ali, a identidade de Heitor. Mesmo a relação com Miranda reafirma sua identidade artística: afinal, veio dela a sugestão do nome Caliban, que tantos aplausos arrancou do público, mas que agora é nome que ele despreza; sua relação com ela, não interrompida após o casamento, faz com que continue visitando assiduamente esse apartamento, tão ligado à memória de sua vida artística.

Caliban, nervoso, pergunta a Miranda se ela conhece algum Heitor Guimarães. Ela fica perplexa, pois imagina que esteja acusando-a de infidelidade. Caliban então diz: “ ‘Eu sou Heitor

Guimarães' ” (p. 35). Miranda afirma estar louco, porque “ ‘você é Caliban. O Grande Caliban’ ” (p. 35). O nome Heitor torna-se irreconhecível naquela casa, pois nem o próprio Caliban tem certeza de quem realmente é. Então, destrói todo o apartamento que tinha adquirido e montado com o dinheiro proveniente de sua identidade artística.

O conto termina com a fuga de Caliban em direção ao elevador. Miranda chora e insiste em chamá-lo de Caliban, pois para ela, assim como para todas as outras pessoas que ele havia tentado convencer de que era Heitor Guimarães, ele sempre foi O Grande Caliban e assim continuaria sendo.

Assim, reafirmamos a relevância do espaço como instigador do processo de (des)construção identitária do personagem O Grande Caliban; semelhantemente, ele marcou os lugares por que passou. Evidencia-se, dessa forma, a relação dialética entre o espaço e o habitante: neste caso, entre o Rio de Janeiro e Caliban, entre a cidade e o personagem ficcional de Marshall.

Abstract: This study analyzes the intersections between urban territory and the literature starting from the character Caliban in Paule Marshall's short story "Brazil". It will be made an analysis of the dialectic relationship among the protagonist and the space where he circulates, since both are built starting from the relationships that imbricate to each other. In "Brazil", the space has great relevance because it is intimately associated the character, influencing him in the attitudes, thoughts and in the formation of his cultural identity. Inversely, Caliban leaves his mark in the places where he passed, showing with clearness the narrows relationship between the space and the inhabitant.

Keywords: Urban space. Caliban. Dialectic relationship.

Referências

GOMES, Renato Cordeiro. Cartografias urbanas: representações da cidade na Literatura. *Revista Semear I*. Rio de Janeiro, n. 1. 1994. Disponível em: <http://www.letras.puc-rio.br/catedra/revista/1Sem_12.html>. Acesso em: 20 out. 2010.

MARSHALL, Paule. Brasil. Tradução de Diego Rodrigues. Revisão de Stelamaris Coser. p. 1-37. [mimeo].

_____. Brazil. In: _____. *Soul Clap Hands and Sing*. Washington: Howard University Press, 1988. p. 131-177.

MOURÃO, Ada Raquel Teixeira; CAVALCANTE, Sylvia. O processo de construção do lugar e da identidade dos moradores de uma cidade reinventada. *Revista Estudos de Psicologia*, v. 11, n. 2, maio – ago. de 2006. p. 143-151. Disponível em: <<http://redalyc.uaemex.mx/pdf/261/26111203.pdf>>. Acesso em: 02 jul. 2010.

*O anonimato das ruas: reflexões sobre a exclusão em **Eles eram muitos cavalos**, de Luiz Ruffato*

Gínia Maria Gomes*

Resumo: A proposta deste ensaio é refletir sobre os sobreviventes das ruas que povoam as páginas de *Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato. Pretende-se centrar o debate na problemática da exclusão, tema reiterado em vários romances contemporâneos. Propõe-se discutir a questão sob o prisma das personagens anônimas que, por não se incorporarem ao sistema produtivo da cidade, fazem da rua o meio de sobrevivência. Muitos deles vivem de expedientes, sendo vistos, sobretudo, próximos às sinaleiras, onde procuram vender produtos ou oferecer os seus “serviços”. Outros apelam para o roubo, porque, sem trabalho e seduzidos pelas propagandas, só têm acesso aos bens de consumo através da criminalidade. Há também os que caem na mendicância ou na prostituição, estando expostos à violência, da qual são vítimas preferenciais. Muitos desses marginalizados são migrantes, oriundos de diversas partes do país, sobretudo do nordeste, que acorrem para São Paulo, em busca de uma vida melhor, mas a cidade frustra suas expectativas, além de imputar-lhes a responsabilidade pelos males da urbe.

Palavras-chave: Cidade. Exclusão. Rua. Mendicância. Violência.

Eles eram muitos cavalos, do escritor mineiro Luiz Ruffato, é composto de 69 fragmentos – cada um deles com uma construção diferenciada, seja pelo narrador (neste segundo quesito, encontram-se no romance todos os diversos tipos classificados e estudados pela teoria da literatura), seja pela temática, seja pelos vários personagens que centralizam cada história. É importante que se diga que também há, no romance, outros gêneros de textos: hagiografia, astrologia, bilhetes, anúncios de jornal, lista de livros, recados de secretária eletrônica, oração, inventário de coisas, trecho da bíblia, simpatia popular, carta, registro de batismo e cardápio.

O romance tem dois eixos que o organizam: um temporal e outro espacial. Todas as histórias se situam no dia 9 de maio de 2000 e têm em São Paulo o espaço comum. Nessa metrópole, as vidas dos seus habitantes anônimos vão sendo expostas ao leitor em fragmentos, os quais apresentam as personagens *in media res*, através de micronarrativas. Esse romance plural, de natureza caleidoscópica, abre-se a múltiplas leituras. A que aqui se propõe é dar visibilidade aos excluídos, àqueles que estão fora do mercado de trabalho, que fazem da rua o espaço da sobrevivência.

Falar da exclusão é falar de um problema crucial das cidades contemporâneas, da São Paulo real e daquela construída na narrativa de Ruffato. Alijadas do mercado de trabalho, um

* Gínia Maria Gomes é professora de Literatura Brasileira no curso de graduação e no Programa de Pós-Graduação do Instituto de Letras da UFRGS. Doutora em Literatura Brasileira.

número expressivo de pessoas busca nas ruas o meio de sobrevivência. Concentradas sobretudo nos semáforos, sobrevivem da venda de produtos ou da força do trabalho, como os lavadores de para-brisas. Mas há também os que apelam para o roubo, como os batedores de carteira, e os mais ousados, que realizam sequestros relâmpagos. Além destes, não se pode esquecer dos mendigos, dos meninos de rua e das prostitutas, figuras fortemente marcadas pelo estigma da exclusão. Frutos do rápido processo de modernização, essas personagens não serão (re)integradas: “*supérfluas e excluídas de modo permanente*, elas transformam-se nas ‘classes perigosas’” (BAUMAN, 2009, p. 22, grifo do autor). Visíveis nas ruas das grandes cidades, trazem um potencial de perigo, o qual acirra o temor dos cidadãos.

O refrão “*mais neguim pra se foder*” (RUFFATO, 2007, p. 14 e 15, grifo do autor) da letra que um empregado de corretora está ouvindo em “A caminho”, já descobre esses excluídos, dando o tom da narrativa. Considerando que é o primeiro fragmento em que a figura humana aparece, é muito significativo. Como se pode entender a frase? O termo “neguim”, pode indicar “uma pessoa qualquer” ou, se “tomado literalmente, um homem negro – instaurando já no começo do livro o tema do preconceito racial, sempre tão velado e tão ambíguo no Brasil; e o da falta de perspectiva que espera as crianças pobres, e negras, que nascem no país.” (SÁ, 2007, p. 99). Quanto ao termo “se foder”, este aponta para o destino precário destes seres marginalizados. A população excluída que povoa as ruas desta “Sampa” do final do século, ou de qualquer grande cidade da contemporaneidade, está, pois, representada no refrão, que, por sua vez, dá o mote ao romance. Nas ruas, sobreviventes de um sistema econômico que não os inclui, ao terem visibilidade, são vítimas de olhares que mais uma vez os segregam.

Em algumas ocasiões, como nos fragmentos “Negócio” e “Onde estávamos há cem anos?” esses seres marginalizados são mostrados a partir de representantes da elite econômica. Apresenta-se, então, um quadro marcado pelo contraste, o que torna ainda mais cruel a situação desses despossuídos, posto que o abismo entre pobres e ricos deixa transparente a exclusão. Parado em um “farol vermelho”, protegido pelo seu Mercedes blindado, um traficante de armas observa o entorno:

[...] uma velha se oferece buquê de rosas encarnadas; um rapaz martela o pregão de uma caixa de ferramentas; outro embala panos de prato, “bordados à mão”; um sujeito sua, nos ombros desfilando uma caixa de água mineral; outro, ensonado bebê ao colo, exige esmolas; rodinho e balde em garras subnutridas disputam para-brisas; adolescentes coxas sorridentes impingem propaganda de imóveis. (RUFFATO, 2007, p. 64).

Tantas são as pessoas quanto são os expedientes a que recorrem para sobreviverem. Homens e mulheres de diferentes idades procuram vender os seus “bens”: flores, panos de prato, água mineral; oferecer a sua mão de obra: o rapaz que “martela o pregão da caixa de ferramentas” e os meninos que “disputam para-brisas”; sem faltar as jovens sensuais (“coxas sorridentes”) que “impingem” os folhetos de propaganda; e os pedintes que procuram sensibilizar as pessoas carregando bebês. Todos eles estão fora do mercado de trabalho oficial; por isso, o expediente é o que lhes resta.

O carro e a rua apresentam vários contrastes: o dentro caracteriza-se por uma temperatura de “dezoito graus” (RUFFATO, 2007, p. 63); portanto, opondo-se ao calor de fora, o que se evidencia no suor do vendedor de água mineral. Repare-se também o verdadeiro abismo que se apresenta entre esse menino, cujas “garras subnutridas” deixam entrever a carência alimentar, e o filho do traficante de armas para quem é oferecida a possibilidade de um Big Mac. Além disso, o pai procura contemplar-lhe os desejos, embora não consiga acompanhar a fluidez com que surgem e desaparecem: o kart antes ambicionado já cedeu espaço à guitarra elétrica. É alguém submetido aos apelos publicitários, que criam desejos sempre mutantes. Enquanto isso, o(s) outro(s) menino(s), o(s) da rua (de rua?) têm no corpo as marcas de uma alimentação deficitária.

Outro fragmento que apresenta esses sobreviventes é “Onde estávamos há cem anos?”. A cena propriamente dita apresenta vários aspectos similares à recém analisada. No entanto, é muito diferente, porque nela se sobressai o olhar de quem está atrelado à classe econômico-social privilegiada; por isso, os preconceitos que deixa extravasar. Dessa forma, não apenas é dada visibilidade aos marginalizados, mas eles são mostrados sob um prisma segregador:

[...] Honda Civic estalando de novo, janelas cerradas, cidadela irresgatável, lá fora o mundo, calor, poluição, tensão, corre-corre. Meninos esfarrapados, imundos, escorrem água nos para-brisas dos carros, limpam-nos com um pequeno rodo, estendem as mãozinhas esmoleres, giletes escondidas entre os dedos, arranjos de estiletos em buquê de flores, cacos de vidro em mangas de camisa. Meninas esfarrapadas, imundas, carregam bebês alugados esfarrapados, imundos, dependurados nas escadeiras, inocentes coxas à mostra, cabelos presos em sonhos vaporosos. Mocinhas vestidas de torcida-organizada-de-futebol-americano espalham folders de lançamentos imobiliários. (RUFFATO, 2007, p. 86).

Dentro de seu Honda Civic, Henrique, o protagonista do fragmento, está protegido da rua – tanto do “calor” e da “poluição”, quanto da criminalidade que cada um daqueles seres, na sua avaliação, são portadores. Nessa cena, da mesma forma que na do fragmento “Negócios”, meninos limpam para-brisas; no entanto, a paga pelo trabalho não é vista como tal, mas como um

pedido de esmola – “estendem as mãozinhas esmoleres”; além disso, eles teriam “giletas escondidas entre os dedos”: o trabalho está aqui transformado em armadilha para o ato criminoso. Os inocentes “buquês de flores” podem conter estiletas e as “mangas de camisas” esconder “cacos de vidro”. Ele tem diante de si seres depauperados, que trazem na indumentária esfarrapada a marca da miséria, como as jovens que carregam bebês “alugados” ao colo, certamente na tentativa de sensibilizar os passantes. Completam a cena as jovens “vestidas de torcida-organizada-de-futebol-americano” que distribuem propaganda de “lançamentos imobiliários”. Para ele, esses seres carregam a marca da diferença; por isso, os vê como outros, dos quais se sente distante, mostrando em seu olhar o temor que lhe causam. Além disso, essa distância também está transparente pelo fato de o protagonista estar dentro do carro, protegido, como em uma redoma, separado do mundo lá fora, da “cidade irresgatável”.

Soma-se a essas duas visões a do megaempresário do fragmento “assim:”. Do helicóptero, que utiliza para transladar-se pela cidade, com vistas a prevenir-se de ações criminosas, posto já ter sido vítima de um quase sequestro, do qual escapou graças à presteza de seu motorista e à agilidade de seus seguranças, olha para a cidade, que, no entanto, se apresenta mais como lembrança, pois a distância não lhe permite ver as especificidades das ruas. Essa distância espacial (está no alto) é sintomática de sua posição socioeconômica (é empresário e membro da elite paulistana, um quatrocentão). Embora, de cima, não consiga visualizar nada, a sua memória é pródiga em lembranças, marcadas por avaliações negativas: o atributo do ar “podre” estende-se para toda a cidade, descobrindo-se na violência, que, segundo ele, inviabilizará o livre trânsito dos representantes da elite, que se fecharão em “guetos”.

As observações do empresário apontam para uma questão importante das cidades e que percorre a narrativa: a insegurança. Zygmunt Bauman discute a questão. Para ele, a insegurança domina a cidade, que originalmente foi construída justamente para dar segurança aos seus moradores, protegendo-os dos inimigos externos com seus muros e fossos. Na contemporaneidade, a urbe não cumpre mais o seu papel histórico, mas, ao contrário, desenvolvendo entre os seus habitantes a mixofobia, “reduz a tolerância de seus moradores à diferença [...] fazendo a vida urbana parecer mais ‘propensa ao risco’ e, portanto, mais angustiante, em lugar de mais segura e fácil de levar” (BAUMAN, 2004, p. 137). Em razão disso, estimula a criação de muros internos, segregando e excluindo em busca de maior segurança. A arquitetura das grandes cidades é marcada por essa segregação e exclusão. Nesse sentido, os

condomínios fechados são mecanismos de proteção exemplares, pois permitem aos seus moradores habitar em um “oásis de calma e segurança” (BAUMAN, 2004, p. 131), afastados dos perigos externos, aqueles que se disseminam além de seus muros. Ora, o empresário expressa justamente o seu temor pela violência disseminada na cidade, a qual dá destaque à segregação.

Ao lembrar-se do centro da cidade, passado e presente se sobrepõem. O local da infância, por onde passeava com a mãe – “**(minha mãe punha luvas, salto-alto para passear no viaduto do chá, eu, menino, pequenininho mesmo, corria)**” (RUFFATO, 2007, p. 39, grifo do autor) – agora, no presente, está ocupado pelos sobreviventes do sistema econômico excludente do qual ele é um dos responsáveis, embora pretenda o contrário: “não sou insensível à questão social *irreconhecível o centro da cidade hordas de camelôs batedores de carteira homens-sanduíche cheiro de urina de óleo saturado cheiro de*” (RUFFATO, 2007, p. 39, grifo do autor) e, por isso mesmo, mostra-se degradado. O outro está bem representado na figura do migrante, responsabilizado pelo estado da urbe, posto ser de fora, sem raízes e amor pela cidade: “*são imigrantes são baianos mineiros nordestinos gente desenraizada sem amor à cidade para eles tanto*” (RUFFATO, 2007, p. 40, grifo do autor). É um olhar que aponta para a segregação, mostrando as diferenças entre ele e o outro, as quais já estão implicadas no ato de sobrevoar a cidade, que contrasta com a degradação das ruas:

Se, por um lado, vemos o privilégio da classe alta sobrevoando as vias congestionadas da urbe, por outro lado, nos encontramos com o influxo de seres subalternos que, com sua presença e sua miséria, são percebidos como uma ameaça pelos seres abastados. Estes últimos julgam-se proprietários do espaço metropolitano que, sem embargo, transforma-se e escapa ao controle oficial. (LEHNEN, 2007, p. 85-86).

Há um abismo entre esses excluídos, sem lugar definido, muitos deles oriundos de outros locais, que vivem de expedientes ou apelam para o roubo, e ele, o representante de uma elite, com raízes econômica e social estabelecidas, cujos filhos já tem emprego garantido na empresa paterna, ou têm condições de estudar fora do país, para melhor prepararem-se para o mercado competitivo.

O batedor de carteira vislumbrado na rua pelo empresário de “assim:” materializa-se em “Brabeza”. Agora não mais visto de fora, mas a partir de sua própria interioridade. Seduzido pelas propagandas do dia das mães, também ele deseja presentear a sua. Sem emprego, bater carteira é a forma de conseguir o seu intento. Com esse objetivo inicia “a campana em frente ao caixa eletrônico do Bradesco” (RUFFATO, 2007, p. 45) da “Rua Barão de Itapetinga”

(RUFFATO, 2007, p. 45), à espera do momento oportuno de abordar alguma mulher desavisada. Nesse ínterim, desejos, sonhos e lembranças se alternam, o que permite humanizar a personagem, inscrevendo-a não na perspectiva do criminoso sem escrúpulos, como aqueles entrevistados na ótica do empresário, mas como uma vítima do sistema excludente.

A figura do mendigo, onipresente nas grandes cidades, está representada no romance de Ruffato. Em “Rua”, o narrador, próximo da personagem, apresenta alguns dados da trajetória de um mendigo, os quais são responsáveis por sua transformação e pelo atual estado de extrema precariedade, flagrado inicialmente no aspecto físico e na indumentária:

Está de novo lá, a mesma barba nojenta, fios brancos e negros entrelaçados, côdeas de pão e caroços de arroz, a camisa de malha esburacada, cor indefinida, calça jeans amarrada ao cinto com um pedaço de corda, sapatos desbeijados, uma sacola de papel de butique agarrada à mão esquerda, unhas negras. (RUFFATO, p. 145).

A contínua errância não o exime das lembranças, que desencadeiam sofrimento, e nem da “vergonha” (RUFFATO, p. 145) devido a sua degradação, por isso o temor de encontrar “um morador antigo do prédio” (RUFFATO, p. 145).

É alguém que tinha uma vida ajustada, que se desintegra a partir da morte da esposa; esta circunstância leva-o a buscar desafogo na bebida. À noite ele sucumbia ao vício. Não obstante isso, o dia era para os afazeres do prédio, do qual era zelador. Cumprir as ordens do síndico à risca ocasiona a sua perda. Advertido pelo síndico que não deveria deixar entrar no prédio determinado amigo de um dos moradores, agiu de acordo com a determinação. O morador não acatou a proibição e investiu primeiro em palavras:

Quem é essa baianada pra não deixar eu entrar no prédio?, quero ver quem vai me impedir, nem você, nem aquele outro baiano lá, baiano e folgado, vem cá me impedir, vou entrar, abre essa porra aí, senão eu pulo e quebro os dois, abre, buceta!, estou mandando! [...] ah é?, pois então os dois vão se foder e vai ser agora. (RUFFATO, 2007, p. 149).

Observe-se o componente de segregação de suas palavras: nelas há uma aberta discriminação quanto ao migrante, posto em posição de inferioridade. Trata-os com desprezo, marcando a sua posição, que é a de proprietário; portanto, pode-se dar ao direito de agressões verbais e também de ameaças. Às ameaças segue-se a ação: o morador pula o portão, e a tentativa de interceptá-lo é inócua, pois, lutador de jiu-jítsu, “com um golpe marcial jogou-o longe” (RUFFATO, 2007, p. 150). E ainda o ameaça verbalmente: “Vou te foder, baiano filho da puta, vou te foder!” (RUFFATO, p. 150). A ameaça logo concretiza-se: ele é despedido. Apesar de o

síndico ser simpático a sua causa, “não podia fazer nada” (RUFFATO, p. 150). O delegado antes já o advertira de que o processo não teria êxito, porque “o rapaz é de família rica, tem dinheiro” (RUFFATO, p. 150). Ele, que cumpriu as ordens, é posto na rua, pois ousou confrontar um jovem de dinheiro, que efetivou uma ameaça. Aí está ele, errante, aspecto físico deplorável, confirmando o refrão da canção – “mais neguim pra se foder” – agora concretizada no presente da exclusão.

A situação do índio, mostrada no fragmento “Um índio”, é de absoluta precariedade. Afastado de sua terra, de seu povo, sem laços identitários, ele não pertence a lugar algum, pois na cidade está excluído de qualquer sociabilidade. Os rituais de sua tribo não têm espaço nesse outro lugar. Tanto é assim que, em uma noite bebedeira, ele começa a dançar e, estimulado pelas palmas daqueles que formaram uma roda em torno dele, empolga-se e tira a roupa. A cena é um similar degradado dos rituais ancestrais; certamente essas coincidências tenham provocado reminiscências de um outro tempo, já perdido, por isso o arroubo da dança e da nudez. Mas a cidade não permite tais arrebatamentos, e ele é aprisionado. Solto depois de alguns dias, novamente volta às ruas, onde sobrevive graças à mendicância. Esta é minimizada por algum tempo (semanas? meses? anos? – a narrativa não dá pistas), quando em troca de serviços (lavar banheiros infectos, chão, calçada, etc.) ele tem o alimento garantido. E à noite ele dorme na calçada “tomando toda a largura da entrada do estabelecimento” (RUFFATO, p. 35). Mas isso acaba com a morte de “seu Aprígio”, dono desse boteco. Ele, então, é visto perambulando com uma “garrafa de cachaça debaixo do sovaco” (RUFFATO, p. 36). Bêbado, dorme sob uma marquise e a “manhã [o] surpreendeu [...] abraçado a um casco vazio, a tudo alheio, a tudo.” (RUFFATO, p. 36). Os elos que estavam sendo construídos com a rotina do boteco se rompem, e o índio é jogado, sem remissão, nas ruas, definitivamente excluído de uma cidade onde ele não tem lugar.

Em “Paraíso”, um menino de rua é submetido à violência. Antes, quando morava nas ruas, esta estava disseminada em diversos lugares e o perigo poderia surgir de diferentes personagens:

Enrodilhado num ninho da rua Henrique Schaumann, a cara suja na sola dos coturnos da polícia, o peito tuberculoso no fio do estilete dos manos doidos de crack, aguardava os encapuçados que pisam manso e descem o porrete, os boyzinhos que encharcam de álcool e tacam fogo. (RUFFATO, p. 66-67).

Em razão dessa violência a que estava exposto na rua, sua situação atual, de ser submetido à exploração sexual, através da participação em filmes pornográficos, o que “não [lhe] agrada

muito” (RUFFATO, p. 66), é vista como um paraíso. No apartamento onde se encontra, ele tem o básico: comodidade e limpeza para dormir, boa alimentação e “televisão, aparelho de som, rádio” (RUFFATO, p. 67). Tem, sobretudo, segurança, que é marcada por uma rotina monótona, pontuada pelos programas de televisão e satisfação das necessidades básicas: “deita, levanta, mijá, caga, come, programa infantil, desenho animado, jornal, come, vale-a-pena-ver-de-novo, sessão-da-tarde, as novelas todas, come, jornal-nacional, jogo, sessão-coruja, mijá, caga, dorme” (RUFFATO, p. 67). Observe-se que essa programação segue a da Rede Globo; alguns títulos não deixam dúvidas quanto a isso. A televisão é o elo com a rua. Através dela entra no apartamento a violência banalizada lá fora. Trancado no apartamento, está imune à violência física, que, no entanto, tem um preço: a exploração sexual, que é outra forma de violência. Ao participar dos filmes pornográficos, seu corpo novamente se expõe, não mais aos ataques das ruas, mas aos das redes virtuais onde aqueles são exibidos.

A execução de “Chacina nº41” mostra que os temores do menino de rua de “Paraíso” não são infundados. Nada se sabe sobre as razões dessa chacina, que sacrificou um adulto e dois garotos. A perspectiva é a de um cão vira-lata, que se aproxima dos mortos à procura do seu dono. Submetido, também ele, à violência gratuita, cujos motivos extrapolam sua percepção. Atravessa o fragmento essa incompreensão, sintetizada no seu questionamento: “Por que fora agredido?” e “Por quem fora agredido?” (RUFFATO, 2007, p. 30). A sua acuidade na caminhada em busca do dono revelam que essa gratuidade não lhe é desconhecida: “orelhas afiladas, todo prontidão, porque sabia que Vila Clara, várias vezes enxotado, pontapés, baldes de água quente, pedras, bombinhas, foguetes, porretes, até tiros, sim senhor, até tiros!” (RUFFATO, 2007, p. 31). Essa violência, tão sua conhecida, se estende ao ocorrido com os homens que, apresentados através de seu campo de visão, permanece inexplicável. Ao examinar os corpos, logo constata que eles não estavam bêbados: “O que exalava dos corpos era azedume de suor embaralhado ao doceamargo do medo”. (RUFFATO, 2007, p. 31). Observa o traçado do sangue, que jorra através das perfurações dos corpos feitas pelas balas – “borbotava” –, “formando no chão uma mancha vermelho-escura que, espriando-se pela calçada, descaía na direção da guia, quando reduzia-se a dois débeis fiozinhos que, mal alcançavam a rua descalça, morriam absorvidos pela terra”. (RUFFATO, 2007, p. 31). Esta violência gratuita persegue os mendigos (?), que sem direito de defesa, se expõem a atos selvagens; por isso, o temor impregnado em seus corpos, cujo cheiro é captado pelo cão. Não se sabe se eles são de fato mendigos, mas faz-se essa inferência, por ilação

ao dono do cachorro, mendigo que sobrevive como catador de lixo, especificamente de latas de alumínio. E o que aconteceu a seu dono? Nada é dito. É significativo que “o saco-de-estopa abarrotado de latas-de-alumínio macetadas” (RUFFATO, 2007, p. 32) permaneceu no local onde o viu pela última vez. Mesmo destino? É possível, ao considerar-se o título do fragmento: “Chacina nº 41”.

Nesse fragmento, os mendigos, tanto quanto o cachorro, são descartáveis, transformados em lixo, de que a sociedade deseja livrar-se: “o mendigo, o habitante de rua, é, muitas vezes, colocado no mesmo nível do lixo de onde retira os recursos de sua sobrevivência.” (WALTY, 2007, p. 59-60). O final desse fragmento mostra esta intercambialidade entre homem e lixo: no lugar onde o cachorro viu o seu dono pela última vez ficou o “o saco-de-estopa abarrotado de latas-de-alumínio macetadas”.

Circunstância similar encontra-se em “Ratos”, em que uma família vive em extrema precariedade, em um barraco miserável, no qual divide o espaço com ratos, que dão o título à mininarrativa. Esta abre com a perspectiva desse roedor, exibido através de “ações confundidas com as dos humanos.” (WALTY, 2007, p. 60). Por sua vez, o humano é apresentado com verbos relativos ao mundo animal, como “mordiscava” e “aninham” (RUFFATO, 2007, p. 23). O bebê é mostrado primeiro pelos seus excrementos e, em seguida, pelos seus “trapos fétidos” (RUFFATO, 2007, p. 23). O homem está, pois, no mesmo plano tanto do animal, quanto do lixo que se espalha no barraco. Este, construído com material arrecadado do lixo, está em estado deplorável: o teto esburacado e as paredes com “rombos nas placas de outdoors” (RUFFATO, 2007, p. 23) revelam o estado de degradação dessa habitação. O seu interior infecto está transparente no colchão, paradigmático de tudo que aí se encontra – “manchas escuras desenhando o pano rasgado, locas vomitando pó” (RUFFATO, 2007, p. 23); na proliferação dos ratos e insetos que o infestam e afetam as crianças, o que denota a sua insalubridade: “E lêndeas explodem nos pixains encipoados das crianças e ratazanas procriam no estômago do barraco e percevejos e pulgas entrelaçam-se aos fiapos dos cobertores e baratas guerreiam nas gretas”. (RUFFATO, 2007, 24).

As condições deploráveis do espaço se estendem aos seus moradores. A mãe, apesar de seus trinta e cinco anos, mostra no corpo a vida miserável: “boca desbanguelada, os ossos estufados os olhos, a pele ruça, arquipélago de pequenas úlceras, a cabeça zoeirenta.” (RUFFATO, 2007, p. 24). Embora cansada – “forças não tem mais” (RUFFATO, 2007, p. 24) –,

ela busca alguns trocados prostituindo-se, o que se pode inferir do final desse fragmento, quando o ato sexual com um desconhecido – “mais um nunca visto antes” (RUFFATO, 2007, p. 25) – está evidenciado. Essa miserabilidade se estende às crianças, o que se descobre no bebê sendo mordido pelos ratos. As outras, uma menina de três anos e dois meninos, um de seis e outro de oito, não estão em melhores condições. Não fora a de onze anos, que cuida dos menores, pois “carrega eles para comer na sopa-dos-pobres, leva eles para tomar banho na igreja dos crentes, troca a roupa deles” (RUFFATO, 2007, p. 24) e à noite conta-lhes histórias, a sobrevivência seria ainda mais difícil. A menina de treze anos já está por conta própria e sobrevive pedindo esmola nas sinaleiras.

Os moradores dessa habitação (se é que se pode atribuir-lhe tal termo!) se somam aos vários personagens que buscam na rua a sobrevivência, a exemplo da menina de treze anos. Todos pertencem ao mesmo contexto da exclusão, e qualquer um deles poderia habitar esse barraco infecto. Alguns dos fragmentos que se analisou antes também problematizaram essa pauperização, mas neles o foco estava mais distante, posto que mediado por outro personagem. Neste fragmento, ao contrário, a proximidade do narrador dá visibilidade à pobreza, que se revela em tudo que ela tem de mais chocante. A cidade é, pois, o *locus* da segregação e da exclusão, onde personagens “supérfluas” povoam as ruas. Personagens sem expectativa de integração, totalmente alijadas do mercado de trabalho, sem nenhum horizonte, sem nenhuma possibilidade de serem resgatadas, tão descartáveis como os mendigos de “Chacina”. Todas elas excluídas de uma sociedade na qual não têm um lugar.

Abstract: The purpose of this essay is to reflect about the survivors of the streets that fulfill the pages of *Eles eram muitos cavalos*, by Luiz Ruffato. The main aim of this work is on the exclusion problematic, reiterated theme on several contemporary novels. The discussion will be centered on the anonymous characters that, in reason of being away of the productive system of the city, make the street the mean of survival. Many of them live by their own odd means, being seen, next to the traffic lights, where they intend to sell something or offer their ‘services’. Others appeal to robbery, because, without work and seduced by the advertisements, just have access to goods through criminality. There are also those people which fall into begging or prostitution, being exposed to violence, from that they are preferred victims. Many of these marginalized are migrants, coming from different parts of the country, particularly the northeast, who come to São Paulo in search of a better life, but the city frustrates their expectations, and impose on them the responsibility for the evils of the city itself.

Keywords: City. Exclusion. Street. Begging. Violence.

Referências

BAUMAN, Zygmunt. *Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

BAUMAN, Zygmunt. *Confiança e medo na cidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

LEHNEN, Leila. Os não espaços da metrópole: espaço urbano e violência social em *Eles eram muitos cavalos*. In: HARRISON, Marguerite Itamar (Org.). *Uma cidade em camadas: ensaios sobre o romance Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato. Vinhedo: Horizonte, 2007.

RUFFATO, Luiz. *Eles eram muitos cavalos*. 6. ed. São Paulo: Record, 2007.

SÁ, Lúcia. Dividir, multiplicar, repetir: a São Paulo de Luiz Ruffato. In: HARRISON, Marguerite Itamar (Org.). *Uma cidade em camadas: ensaios sobre o romance Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato. Vinhedo: Horizonte, 2007.

WALTY, Ivete Lara Camargos. Anonimato e resistência em *Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato. In: HARRISON, Marguerite Itamar (Org.). *Uma cidade em camadas: ensaios sobre o romance Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato. Vinhedo: Horizonte, 2007.

A violência urbana como crítica social em dois textos da literatura brasileira contemporânea

Grasiela Lourenzon de Lima*

Resumo: Cada vez mais, os estudos literários e o próprio fazer literário têm demonstrado preocupação com os problemas ligados ao acesso à voz e à representação dos múltiplos grupos sociais. Aliada a essa questão, a violência urbana aparece como uma das temáticas mais exploradas e representadas pela literatura nos últimos anos. Nesse sentido, o propósito deste trabalho está centrado na observação de como a violência se manifesta no conto “O cobrador” (1979), de Rubem Fonseca, e no livro **O matador** (1995), de Patrícia Melo. Através de uma análise da caracterização dos personagens principais dos dois textos, busca-se verificar de que forma os protagonistas estão envolvidos com a violência, ou seja, quais os fatores que contribuem, direta ou indiretamente, para a proliferação da violência nos grandes centros urbanos.

Palavras-chave: Violência. Representação. Desigualdade social.

A violência é e sempre será um assunto polêmico, inquietante, que remete o homem a imaginar situações que envolvem medo, agressividade, sofrimento, injustiça, tragédia, conflito. Sem dúvida, é um tema importante para pensar o mundo. Segundo Carlos Alberto Pereira, a violência “sempre esteve presente em qualquer coletividade, pois a luta e a disputa são o fundamento de qualquer relação social” (PEREIRA, 2000, p. 22). Por isso, podemos considerá-la como uma das peças fundamentais no dinamismo das sociedades, uma vez que é uma forma de linguagem/comunicação, estando relacionada às diferenças, à heterogeneidade presente em cada sociedade.

Mas como definir violência, este tema tão abrangente e complexo?

Derivada da palavra latina *violentia*, violência está associada a “arrebato, caráter violento, ferocidade, rigor, severidade”. Dessa forma, pode ser definida como “qualidade ou efeito do que é violento; ação ou efeito de violentar, de empregar força física contra (alguém ou algo) ou intimidação moral contra (alguém); ato violento, crueldade, força” (HOUAISS, 2008, p. 2866). No entendimento de Souza, a violência “é uma ação que simplesmente não considera a outra pessoa, ou melhor, a considera como uma coisa, numa relação em que o outro não fala e se torna um objeto” (SOUZA, 2007, p. 47).

Como se percebe, a violência é entendida como um comportamento que causa dano à outra pessoa, em função da autonomia, integridade física ou psicológica e mesmo à vida de outro.

* Mestranda em Letras. Área de concentração: Literatura. URI - Campus de Frederico Westphalen.

Ela pode se manifestar de diferentes formas, abrindo um grande leque de possibilidades de classificação: violência física e psicológica, violência sexual, violência doméstica, violência contra crianças e adolescentes, violência contra a mulher, violência contra o idoso, violência no trabalho e violência no trânsito, por exemplo.

Engrossando o caldo dessa classificação, temos ainda a violência urbana, que se diferencia das demais por se manifestar no alto índice de criminalidade e na infração dos códigos elementares de convívio no espaço urbano. Entende-se como violência urbana o fenômeno social de comportamento deliberadamente transgressor e agressivo ocorrido em função do convívio no espaço urbano. Ela é determinada por valores sociais, culturais, econômicos, políticos e morais de uma sociedade.

Estudos e pesquisas revelam que as manifestações mais extremadas da violência urbana ocorrem em sociedades nas quais há uma tradição cultural de violência e acentuada divisões étnicas, sociais e econômicas. País como o Brasil pode se tomado como exemplo, uma vez que, historicamente, suas relações sociais são marcadas pela violência, desigualdade e exclusão da grande maioria (OLIVEIRA, 2009, p. 37). Desde a sua colonização, foi marcado por histórias de poder e dominação, de lutas, conflitos e discriminação, germes que sempre estiveram e continuam proliferando este mal que é a violência, afetando todas as camadas sociais.

Além disso, no Brasil, os mecanismos de controle social, político e jurídico não funcionam corretamente, inevitavelmente, colaborando para o crescimento vertiginoso da violência urbana. Essa realidade afeta, principalmente, os grandes centros urbanos, onde se percebe muitos dos comportamentos criminosos considerados graves, como assassinatos, linchamentos, assaltos, tráfico de drogas, disputa e tiroteio entre quadrilhas rivais. E, para completar, a fragilidade das instituições empresariais e/ou governamentais brasileiras permite que a corrupção alimente, desmedidamente, as ações criminosas ou violentas.

Compreensível, portanto, que também na literatura este tema esteja cada vez mais presente. Os desequilíbrios e instabilidades sociais, a opressão do cotidiano, o exercício veemente de qualquer poder, o (sub) mundo da marginalidade, a fúria que explode em todos os tipos de relações são temas à disposição que seduzem escritores, muitos deles responsáveis por uma abordagem direta, crua e, muitas vezes, agressiva das consequências da violência.

A literatura brasileira contemporânea tem sido marcada pela estetização da violência, a qual está na base da série social. Cada vez mais os estudos literários, e o próprio fazer

literário, têm demonstrado preocupação com os problemas ligados ao acesso à voz e a representação dos múltiplos grupos sociais. Percebe-se um crescente debate sobre o espaço na literatura para os grupos marginalizados, estes entendidos como aqueles que não são valorizados pela cultura dominante, devido a questões relacionadas a sexo, cor, etnia, orientação sexual, condições sócio-econômicas, entre outras.

Muitos são os escritores que ao longo dos tempos tem se destacado no tratamento da violência. Entre eles e, em especial no gênero conto, podemos citar Dalton Trevisan, José J. Veiga, Osmar Lins, entre outros que, assim como Rubem Fonseca, foram os precursores deste tema, a partir da década de 60, época em que o mundo vivia o pós Segunda Guerra Mundial.

A questão da violência urbana vem alinhavada a um reconhecimento das diferenças e desigualdades sociais e, nesse sentido, a escritora paulista Patrícia Melo tem se destacado no cenário nacional e internacional por conseguir transformar a velocidade dos acontecimentos e a violência das grandes metrópoles em arte. Ao estilo de Rubem Fonseca, espécie de mentor intelectual da escritora, Patrícia, desde a década de 90, vem demonstrando um grande domínio da linguagem, numa prosa ágil, com peculiar talento para o humor e a ironia, principalmente no que tange assuntos tão polêmicos como esses.

Nesse sentido, o propósito deste trabalho está centrado na observação de como a violência se manifesta no conto “O cobrador” (1979), de Rubem Fonseca e no livro **O matador**(1995), de Patrícia Melo. Através de uma análise da caracterização de seus personagens, busca-se fazer um paralelo entre os dois textos, a fim de verificar quais os elementos que denunciam o crime, a violência e a desigualdade social presente nos grandes centros urbanos, no intuito de verificar possíveis semelhanças presentes em ambos os textos e que de forma eles estabelecem uma crítica social.

Algumas semelhanças, mais explícitas, podem ser logo identificadas pelo leitor. Tanto em “O cobrador” como em **O matador**, a história é contada sob a perspectiva do protagonista, portanto, com foco narrativo em primeira pessoa. O narrador-personagem faz parte da classe marginalizada do país, é pobre, desempregado, morador de uma favela do Rio de Janeiro, sem perspectiva de futuro, com uma vida destinada ao crime e a brutalidade. Percebe-se também nos textos o uso de uma linguagem coloquial, sem preconceitos ou pudor e, muitas vezes, violenta, assim como o modo rápido de narrar, o somatório de palavras separadas por vírgulas e os diálogos misturados aos pensamentos ou descrições do narrador. Também, pode-se

perceber a presença do amargo Dr. Carvalho, dentista que aparece nos dois textos, com as mesmas características: sujeito que se mostra preconceituoso com os negros e pobres, faz parte da população de classe média-alta que ajuda a promover a violência, pagando alguém para fazer o “trabalho sujo” que ele não tem coragem de cometer.

O conto “O cobrador”, sem dúvida, é um dos textos da literatura brasileira que traz cenas das mais brutais de todos os tempos. Nele Rubem Fonseca descreve os pensamentos e atitudes de um assassino em série que pratica seus atos por sentir que a sociedade lhe deve algo. Sem mesmo ter um nome, sua cobrança se destina a qualquer pessoa que porventura cruze seu caminho. No ódio pelas classes mais abastadas, o cobrador descobre o sentido de sua vida, passando então a matar, seletivamente ou ao acaso, seus devedores.

O personagem-narrador não quer mais ser manipulado e pagar pelas coisas de que precisa. Deixa claro a sua revolta perante a sociedade capitalista e, abertamente, trava uma luta entre as classes sociais, isto é, entre ele, que representa os pobres, excluídos e marginalizados, que domina pela violência, e os ricos ou classe média-alta, que dominam pelo dinheiro.

Fato curioso é que a forma de aumentar e não esquecer o ódio que sente pela sociedade e, em especial, aos que nela estão bem sucedidos, o cobrador assiste televisão, aparelho que retrata o apelo incessante de uma sociedade cada vez mais consumista. O protagonista vê na televisão um estímulo para a sua violência, não porque o meio de comunicação mostra cenas violentas, mas porque cria um mundo de ostentação, a ilusão de que a vida é maravilhosa e sem problemas, direcionada principalmente para a classe burguesa.

Vale salientar que a narrativa é construída a partir de um elemento paródico: jornais russos dos dias da Revolução de Outubro de 1917 noticiaram que os marinheiros investiram contra o Palácio de Inverno, cantando e gritando, os versos de Maiakovski, maior poeta russo moderno que, traduzido para o português dizia: “Come ananás, mastiga perdiz/teu dia está prestes, burguês”. No conto “O cobrador” estes versos são referenciados por Rubem Fonseca, através do personagem principal da narrativa o qual é construído tão alimentado de ódio pelos burgueses que chega a exclamar antes de suas vinganças: “Come caviar/ teu dia vai chegar” (FONSECA, 1989, p. 24). No entanto, este personagem não tem nada de revolucionário, é um revoltado que atua exclusivamente no plano individual. Fica evidente que todo o tom e a qualidade dos versos são rebaixados, quando comparados aos versos de Maiakovski. Os poemas capengas do “cobrador” evidenciam a rejeição social sentida pelo personagem. Esse sentimento

de inferioridade é o grande fator motivador de seus ataques contra a sociedade. Além dos versos, esse sentimento aparece em outros pontos do texto: nas frases “A mão dele era branca, lisinha, mas a minha estava cheia de cicatrizes, até meu pau está cheio de cicatrizes” (FONSECA, 1989, p. 15) e “Sou uma pessoa tímida, tenho levado tanta porrada na vida” (FONSECA, 1989, p. 22), demonstram que o personagem se sente diferente dos demais. Suas cicatrizes e a cor de sua pele denunciam sua classe social, sua condição marginal. Este fato evidencia a intenção de Rubem Fonseca em trazer à tona outro problema que gera a violência urbana: o da discriminação racial. Através do contraste da cor da pele, que aparece mais de uma vez, explícita na narrativa, percebe-se como o protagonista da história é afetado emocionalmente por essa condição.

O amor por Ana surge na narrativa como algo inesperado para o leitor. Esse amor atinge tão profundamente o protagonista que parece haver uma contradição na história: o cobrador apaixona-se por uma moça de pele branca, pertencente à classe social oposta a dele? Acontece que ao olhar para Ana, na praia pela primeira vez, ele apaixona-se pelo seu “corpo de bailarina”. Ao conversar com a moça, vencendo sua timidez, fica sabendo que ela mora em prédio muito luxuoso. A partir daí, o cobrador não deixa de pensar nela e começa “fazer hora para ir à casa da moça branca”, pois sabe que seus mundos são completamente diferentes. Mas a surpresa da história é que a moça vai à procura do cobrador, eles se tornam namorados e ela vai morar com ele. Através deste relacionamento, o narrador percebe que encontrou o sentido para sua vida, diz que agora tem uma missão e que fora Ana Palindrômica (o nome remete a outros versos de Maiakovski) quem o fez enxergar.

A namorada politizada volta-se contra o seu grupo social, mostra-se solidária às ações do namorado e, juntos, crenes de que são destinados um ao outro, criam uma espécie de clã imaginário, buscando estratégias para enfrentar o inimigo. Com Ana o cobrador descobriu que não precisava mais atuar exclusivamente no plano individual, poderia matar coletivamente, pois há armas, como a bomba, que tem poder para isso.

Crenes de que tinham uma missão, nos momentos finais da narrativa, planejam, na véspera de Natal, matar várias pessoas em um baile comemorativo, inclusive o prefeito que estaria vestido de Papai Noel. Os dois colocam as armas no carro e partem para cobrar o que a sociedade lhes deve, neste caso específico, fica subentendido tudo o que tem em uma festa de Natal que ele e Ana não podem desfrutar. Mesmo fazendo parte do mundo dos ricos, ela sente falta de algo que o dinheiro talvez não compre – suas reivindicações aqui parecem não ser as

mesmas do que as do cobrador. E encerrando com a frase: “Vamos ao Baile de Natal. Não faltará cerveja, nem perus. Nem sangue. Fecha-se um ciclo da minha vida e abre-se outro.” (FONSECA, 1989, p. 29), o narrador-personagem, mostra que ainda tem muito a cobrar da sociedade; agora, com armas ou estratégias melhor elaboradas.

Na obra **O matador**, Patrícia Melo retoma o estilo urbano e violento das primeiras obras de Rubem Fonseca e, num toque especial e particular, estabelece uma relação inevitável entre o mundo retratado nos textos consagrados do autor na década de 70 e a realidade social dos anos 90.

A temática do crime e da violência, aliada à ruína dos valores éticos e da ausência de perspectiva de vida, numa sociedade alavancada pelo capitalismo e cujo único valor estável é o dinheiro, está evidente em **O matador**. Com foco narrativo em primeira pessoa, o livro narra a ascensão e o declínio de um jovem de periferia, com vinte e dois anos, chamado Máiquel, personagem principal da história, que se vê envolvido em uma série de crimes, os quais o transformam em um assassino brutal, num matador profissional.

Tudo começa quando Máiquel resolve pagar uma aposta que havia perdido: pinta o cabelo de loiro e não se reconhece mais, sente-se outra pessoa. Ao acaso, sem nem mesmo saber o porquê, o jovem acaba se envolvendo em uma série de acontecimentos, os quais o levarão a cometer crimes dos mais violentos. O simples pagamento da aposta que tinha feito com Suel foi o estopim para atitudes que nem ele próprio entendia, tanto que o medo e o arrependimento perturbavam sua consciência.

O impressionante é que Máiquel, ao assassinar Suel, adquire o respeito e a admiração das pessoas das classes dominantes. Suel era conhecido como um negro ladrão, um “mau elemento” para a sociedade, por isso ao eliminá-lo, muitos “bacanas” começaram a recompensá-lo com presentes. No início Máiquel estranhou essa situação, mas, aos poucos foi gostando da ideia de ser admirado.

Sua trajetória é marcada por uma simbologia bem peculiar, que evidencia os conflitos e as diferenças de classes: os dentes e os sapatos, que vão possuir singular importância no imaginário do personagem: os dentes e os sapatos. Máiquel, ao matar Ezequiel, a pedido do dentista Carvalho, deu o passo certo em direção a uma vida de violência e brutalidade. Seus dentes doíam, ele tinha vergonha de seus dentes podres, de ser pobre, por isso aceitou realizar o “serviço” em troca de um tratamento dentário gratuito, mesmo achando isso um tanto

desconfortável: “Não achava nada boa a ideia de ter que matar outro cara. Mas meu dente doía pra caralho.” (MELO, 2005, p. 33).

Os sapatos, porém, eram a prova mais evidente da vergonha que o protagonista sentia da pobreza. Os sapatos tinham o poder de desvendar o status de seu dono e, Máiquel, sentia-se humilhado e constrangido ao sentar-se junto aos ricos e deixar a mostra os seus sapatos, tanto que a sua primeira providência ao ficar “rico” foi comprar sapatos italianos, roupas novas e imitar a vida dos “bacanas”, com seus móveis e estilo decorativo da casa.

Certamente o leitor atento ao texto percebe que Máiquel representa uma nova classe que emerge das camadas desgastadas da sociedade, ou seja, representa aqueles jovens, com algumas referências e ambições, porém desorientados e despreparados para lutar por seus ideais. O **matador** oferece uma visão da falta de perspectivas em que se encontra a juventude moderna (ou pós-moderna), uma juventude que anseia em ascender socialmente para ser aceita e realizada e poder usufruir o bem-estar dos que pertencem à classe burguesa, mas não sabe como lidar com isso, não reflete de fato de que forma isso acontece. Máiquel, por exemplo, fica cansado só de pensar no emprego e no trabalho, uma vez que não vê nestes (faxineiro, porteiro, atendente de balcão) perspectivas de possuir as coisas que deseja. Então, o fato de perceber que o ato de matar lhe proporciona fama, admiração e, o que é melhor, recompensas financeiras, o leva a aceitar esse “serviço” como uma forma de trabalho qualquer. Chega a justificar o seu erro, na morte do menino do skate, argumentando que todos os profissionais um dia cometem erros. Verifica-se aí a banalização da violência e, por conseguinte, a banalização da vida.

No decorrer da narrativa percebe-se que Máiquel, para alcançar seus objetivos, deixa de ser sujeito da ação, como no início do livro, quando mata Suel, por exemplo, para ao poucos, tornar-se parte da engrenagem social, que pela corrupção, pelo excesso de poder financiam, às escuras, a criminalidade. Envolve-se com o Dr. Carvalho, e mais adiante, por intermédio deste, conhece o delegado Santana; ambos criam uma empresa de segurança, chamada Ombra, e começam a prestar serviços aos empresários, autoridades, executivos, enfim, aqueles que querem contratar alguém para fazer o “serviço sujo” para eles.

A esta altura da narrativa o protagonista já havia matado sua namorada Cledir, em quem enxergava a mulher ideal para casar e ter filhos, moça de boa índole, de boa educação e prestativa para os afazeres do lar. Também já havia se envolvido com Érica, namorada do homem que matou (Suel), com quem tem um intenso relacionamento amoroso. Diferente de Cledir, Érica

mostra-se uma mulher com sede de conhecimento, decidida e mais preparada para as intempéries da vida. Tanto mais preparada que quando seu namorado Suel é assassinado por Máiquel, ela o procura para que ele a sustente e, quando percebe que o namorado está sendo usado e explorado pelos seus sócios, resolve abandoná-lo em nome dos valores em que acredita. Muitas vezes tentou alertá-lo para o fato de ele ter se transformado em alguém manipulável, dominado pelo dinheiro e pela ambição, mas Máiquel não dá ouvidos à namorada, que prevê que algo ruim está para acontecer.

Sob efeito do álcool, das drogas e da raiva que sentia após a briga com Dr. Carvalho, Máiquel comete um crime banal que compromete toda a trajetória de sucesso até ali conquistada. Matando quem não devia, o jovem chega à derrocada: é preso. Eis aí o momento crucial da narrativa, em que Máiquel passa a enxergar de fato em quem ele havia se transformado. Bastou o delegado Santana tentar matá-lo na prisão como havia feito com Marcão – seu amigo e comparsa - para perceber que ele era o “revólver” da classe média-alta, um objeto que foi usado e jogado fora.

Após sua fuga, Máiquel vai ao encontro do dentista Carvalho e do delegado Santana. Vingando-se deles, ou melhor, faz justiça com as próprias mãos, mais uma vez, mostrando que o ódio alimenta suas atitudes, agora mais intensamente, porque percebe claramente que Érica tinha razão. Porém, para Máiquel, vislumbrar com clareza o ser humano em que se tornou, não poderia consertar os erros cometidos; já era tarde para isso.

Conhecendo um pouco da história dos personagens centrais dos textos em questão – o cobrador e Máiquel -, pode-se verificar num primeiro momento que ambos foram construídos para representar as pessoas que vivem sob condições de marginalidade. Tanto no texto de Rubem Fonseca, como no de Patrícia Melo, constata-se que a violência é denunciada a partir do lugar social de onde ela se origina, com a voz do sujeito produtor (ou vítima) da brutalidade, o que parece ter possibilidade de impactar mais. Ter como protagonista da narrativa personagens que promovem a violência matando pessoas permite ao leitor avaliar de onde realmente esta violência se origina, dá espaço para se analisar quem produz a violência ou pratica atos criminosos, muitas vezes, o fazem não por escolha, mas por necessidade, por viver em um mundo social que não oferece outros caminhos.

Toda a trajetória da vida de Máiquel, assim como a do cobrador, só vem confirmar, certamente, o que Karl Marx afirmava: “os homens fazem a história, mas apenas sob as

condições que lhes são dadas.” Com certeza Máiquel e o cobrador fizeram as suas histórias, as quais estavam calcadas nos valores éticos e morais que vivenciavam e que só poderiam reproduzir uma vida repleta de desilusões, revolta, medo, inveja, rancor e brutalidade.

Destaca-se ainda que nos dois textos há a presença de personagens que demonstram vergonha por pertencerem a classe desfavorecida socialmente. Tanto Máiquel como o cobrador deixam transparecer a vergonha que sentem da pobreza através de um elemento bem peculiar: os dentes pobres. Este elemento gera nos dois textos atos violentos, e de certa forma são o estopim para uma vida repleta de brutalidade. Ambos os protagonistas das histórias não tinham condições financeiras para pagar um tratamento dentário. Enquanto o cobrador atira no Dr. Carvalho e diz que não deve nada para ele e que a partir daquele momento só cobraria por aquilo que a sociedade lhe deve, Máiquel aceita matar Ezequiel (suposto estuprador de Gabriela, filha do dentista), mesmo não se sentindo confortável com esta situação.

O fato é que tanto Rubem Fonseca como Patrícia Melo, criam personagens que demonstram uma preconceituosa visão de classe média-alta. Em “O cobrador”, percebe-se a luta interminável do narrador para se sobrepôr à elite dominante sendo que esta é vista como a causadora da violência e exclusão social. Pelo uso da força ele objetiva extingui-la. Já em **O matador**, tem-se um narrador que vê outra possibilidade de alcançar uma vida mais digna e confortável: ganhar dinheiro sendo um justiceiro, neste caso, às avessas. Enquanto o cobrador é um justiceiro porque possui uma grande revolta, Máiquel encara ser justiceiro por profissão, na qual vê um meio de ascender socialmente, de buscar usufruir os mesmos direitos que os da classe social oposta a sua.

Próximo ao desfecho de **O matador** constata-se algo semelhante entre os protagonistas das duas narrativas: Máiquel adquire grande revolta pela classe dominante no momento em que percebe que foi usado por ela como uma espécie de objeto. Ele passa a enxergar que o mundo dos bem sucedidos é bem diferente do seu, e que deste mundo, dificilmente ele fará parte sem o uso da força.

Enfim, tanto no conto quanto no romance, a crueldade humana parece, num primeiro olhar, ter sido construída sem uma carga lógica. Muitos leitores podem chocar-se ao deparar-se com os textos e desistir da leitura por pensar que este tipo de literatura está incentivando a violência. No entanto, se o texto for olhado sob a perspectiva dos personagens, daqueles que são

mais do que ninguém vítimas do preconceito e da desigualdade social entender-se-á que a violência é um problema que está sim, intimamente relacionado à classe média-alta.

Em ambos os textos aqui apresentados, é possível, apesar de toda a carga violenta que neles se apresenta, verificar que tanto o cobrador como Máiquel, não são de natureza ruim ou de caráter totalmente criminoso. Para muitos leitores essa análise pode ser contraditória, mas ela é aceitável, na medida em que observamos a narrativa sob a perspectiva sócio-econômica dos personagens. Eles representam o jovem de classe baixa, fruto de uma sociedade capitalista, que não conseguindo acompanhar a explosão tecnológica e a avalanche de informações que o mundo globalizado oferece, não tendo oportunidade de estudar, de enxergar o mundo com olhos críticos, deixa-se iludir por um mundo que não é o seu. Vê-se dominado pelas mãos dos poderosos, que o corrompem e cada vez mais alimentam o mundo do crime organizado e do tráfico (no caso, Máiquel) ou, numa espécie de luta de poderes, resolve cobrar da sociedade aquilo que ela lhe deve por direito: dignidade, comida, emprego, educação (no caso, o cobrador). São indícios de um mundo em que a exclusão é uma bomba-relógio que ao explodir deixa sempre rastros de destruição.

Resumen: Cada vez más, los estudios literarios y literario y el propio hacer literario han mostrado preocupación con los problemas relativos al acceso a la voz y la representación de varios grupos sociales. Aliado, a esta cuestión, la violencia urbana aparece como uno de las temáticas más explotadas y había representadas por la literatura en los últimos años. En este sentido, el objetivo de este trabajo se centra en la observación de como la violencia manifiesta en el cuento "O cobrador" (1979), Rubem Fonseca y **O matador** (1995), Patrícia Melo. A través de un análisis de la caracterización de los personajes principales de los dos textos, búsqueda comprobar como los protagonistas están involucrados con la violencia, es decir, ¿cuáles son los factores que contribuyen, directamente o indirectamente, para la proliferación de violencia en los grandes centros urbanos.

Palabras-clave: Violência. Representación. Desigualdad social.

Referências

FONSECA, Rubem. O cobrador. In: _____. *O cobrador*. São Paulo: Schwarcz, 1989.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HOUAISS, Antônio. *Grande dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2008.

LUCAS, Fábio. *O caráter social da literatura brasileira*. São Paulo: Quirón, 1976.

MELO, Patrícia. *O matador*. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder et al. (Org.). *Linguagens da violência*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SOUZA, Vladimir de. Violência e resistência na literatura brasileira. In: _____. *Os sentidos da violência na literatura*. São Paulo: LCTE, 2007.

Forma e violência na obra Em Câmara Lenta, de Renato Tapajós

Ives do Nascimento Ferreira*

Resumo: A presente comunicação tem por objetivo analisar brevemente o conjunto de elementos estruturais que compõem a obra *Em câmara lenta*, de Renato Tapajós, dessa forma, visa compreender a relação entre a escrita e conteúdo traumático, que perpassa toda a obra. Considerada como uma das principais obras da literatura testemunho brasileira, *Em câmara lenta*, publicada em 1977, apresenta, no lugar de imagens edificantes da cultura ufanista dos governos militares, configurações da tortura e da violência; mudança de posição não só estética, mas ética, posto que seu testemunho nega a hegemonia do discurso histórico oficial. Nesse sentido, o impacto do contexto de produção nesta narrativa aparece nos recursos expressivos não tradicionais, que podem ser entendidos como estratégias e indícios da dificuldade da memória, devido ao trauma, em elaborar sua narrativa, em especial, a fragmentação do discurso, a ruptura da sintaxe tradicional, as imagens abjetas e a montagem cinematográfica do enredo. Por seu caráter testemunhal, assim como sua temática não canônica, *Em câmara lenta* reelabora a imagem da memória, fruto da realidade sob efeitos da tortura, construída de forma sempre incompleta e fugidia. Dessa forma, o texto apóia-se na utilização de instrumentos teóricos e analíticos, poucos utilizados pelos Estudos Literários nos moldes canônicos, uma vez que busca compreender os caminhos expressivos de obras produzidas na década de 70, denominadas como “literatura testemunho”.

Palavras-chave: Autoritarismo. Narrativa. Romance brasileiro. Ditadura Militar

Em 1979, com a Lei de Anistia, começavam a retornar ao Brasil antigos militantes políticos, intelectuais, artistas, cientistas dentre outros, e também, guerrilheiros urbanos participantes de ações no período de 1967 e 1971. Inseridos em uma nova realidade nacional, tais ex-guerrilheiros, iniciam seus escritos de memória, procurando relatar tragédias anteriores, a partir do memorialismo, numa tentativa de traduzir a vivência da tortura por meio de suas obras. Inicia-se o começo da redemocratização e um forte movimento de testemunhos, sobretudo de testemunhos escritos em primeira pessoa, que estabelecem um contraponto fortíssimo à história oficial implantada pelos militares desde 1964. Esse texto, resultado do projeto de iniciação científica financiado pelo CNPq, sob a orientação do professor Dr. Cristiano Jutgla, pretende fazer uma breve análise de alguns aspectos característico do romance *Em Câmara Lenta* (TAPAJÓS, 1979), que configuram a violência vivenciada pelo autor Renato Tapajós.

Publicado no ano de 1977, o romance *Em Câmara Lenta* representa a primeira obra da Literatura Brasileira de autoria de um participante de grupo da esquerda armada segundo afirmação de Eloísa Maués (2008), tendo como base registros literários da época. Por meio do encontro da literatura com elementos cinematográficos, como a sucessão das cenas, a interrupção da linearidade da narrativa e outras estratégias, a descrição dos acontecimentos assemelha-se aos

* Discente do curso de Letras pela Universidade Estadual de Santa Cruz - UESC; Bolsista de iniciação científica do CNPq.

de uma câmera lenta, em que a narrativa apresenta um tom brutal, demonstrado ao longo do enredo por meio da descrição dos fatos, que sucedem da violência vivida pelos personagens.

O enredo do romance transcorre em dois cenários simultâneos. Um narra a guerrilha rural comandada por um jovem venezuelano que, por ser o último elemento do grupo a ser capturado pela polícia, resolve entregar-se. Outro cenário é composto pelos personagens “ele” e “ela”, ambientados na guerrilha urbana. Personagens como Lúcia, Fernando e Marta aparecem em segundo plano, como se fossem peças de um jogo, e vão se desfazendo ao longo do enredo. A heroína da história, a personagem “ela” é morta sob tortura, o que faz com que o personagem “ele” perca seu entusiasmo na luta contra o poder vigente. “Ele”, o herói da história, morre no final como símbolo do fracasso do movimento revolucionário. Pode-se perceber a ausência de nomes aos personagens, o que demonstra uma impessoalidade ao referir-se a determinados sujeitos em fatos de extrema violência.

Enquanto narrativa histórica, a obra caracteriza-se pelo uso da terceira pessoa, excluindo-se o uso das formas pessoais *eu/tu*, assim como os advérbios *aqui* ou *agora*. Tal representação da impessoalidade se constitui em uma recuperação da memória traumática reelaborada na narrativa pela ação de outros indivíduos como aborda Rosenfeld:

[...] se a perspectiva é expressão de uma relação entre dois pólos, sendo um o homem e o outro o mundo projetado, dá-se agora uma ruptura completa. Um dos pólos é eliminado e com isso desaparece a perspectiva. Num caso, resta só o fluxo da vida psíquica que absorveu totalmente o mundo. (ROSENFELD, 1973, p. 75-97).

A cronologia em que os fatos acontecem são narrados por meio de aspectos que se assemelham ao movimento cinematográfico. A linguagem cinematográfica, baseada em interrupções, flash backs e sobreposição de partes já apresentadas, é indício de que o narrador estabelece relações de conflito com a narração, por meio de uma tarefa dolorosa de recuperação da memória e do trauma da reelaboração da cena.

Como em câmara lenta: ela se voltou para trás. Sua mão descreveu um longo arco, em direção ao banco traseiro, mas interrompeu o gesto e desceu suavemente na abertura da bolsa, escondida entre os dois bancos da frente, atrás do freio de mão. O rosto impassível olhava para a maleta que o outro segurava, mas os dedos se fecharam sobre a coronha do revólver que estava na bolsa. E, num movimento único, corpo, rosto e braço giraram novamente, o cabelo curto, sublinhando o levantar da cabeça, os olhos, agora duros, apanhando de relance a imagem do policial que bloqueava a porta. O revolver disparou, clarão e estampido rompendo o silêncio. (TAPAJÓS, 1979, p. 16).

No trecho acima a personagem “ela” atinge um policial com um tiro. Através do uso de expressões e termos que remetem a sucessão da narrativa, a velocidade da cena é menor e os detalhes são construídos parte a parte. Segundo Martin, “a montagem lenta pode sugerir tédio, angústia e desespero diante de uma situação de hostilidade” (MARTIN, 2007). Dessa forma, a reação da personagem diante de uma situação de profundo pânico, age em uma cena de aspecto lento, de forma impulsiva o que leva a morte do policial. Destaca-se ainda no trecho a caracterização detalhada dos efeitos provocados pelo tiro do revólver, uma vez que “ela” não mirou para dispará-lo, fato este afirmado na narrativa.

A composição fragmentada da cena e do romance, *Em Câmara Lenta*, possui ligação direta com a memória traumática, resultado da vivência violenta da década de 70 no cenário brasileiro. Tal fato é visto na ótica adorniana como “antagonismos não resolvidos da realidade que retornam às obras de arte como os problemas imanescentes de sua forma” (ADORNO, 1988). Desse modo, é possível afirmar que a narrativa fragmentada é fruto de uma tentativa de narrar o que não é possível de ser narrado, o trauma vivido e recuperado pela memória.

A dificuldade de narrar fatos traumáticos nasce “aliada a sua necessidade de esquecer tais acontecimentos” (SELIGMANN-SILVA, 2005) como afirmado por Seligmann Silva. A representação da tentativa do esquecimento do trauma é demonstrada no trecho da obra em que a dificuldade de narração: “Porque o meu compromisso é com os mortos e com os que vão morrer. E mesmo errado esse é o único compromisso que existe e se eu parar, recuar ou sair do país eu vou ficar o tempo todo vendo os rostos como acusações daqueles que acreditaram.” (TAPAJÓS, 1979, p. 160).

No trecho acima é possível perceber a configuração fragmentada da narração, o qual tem por objetivo demonstrar dor ao acontecimento da morte da personagem “ela”. Percebe-se que para o narrador a dor de reelaborar tal acontecimento é mais doloroso do que manter um respeito para com os mortos. Seu testemunho funciona como mecanismo de reelaboração do trauma e de denúncia dos atos de tortura vivenciados por “ela”, o que culmina na representação da memória coletiva do país, elemento necessário para a continuidade da resistência.

Em outro momento da narrativa é possível perceber a descrição direta de fatos violentos. A partir de expressões e construções que denotam a uma realidade violenta o narrador constrói a imagem da tortura. No romance a narração é interrompida pela sucessão de acontecimentos de um plano oposto, como no trecho:

Os policiais retiraram a prisioneira e empurraram-na para a entrada de um pequeno prédio. Ela cambaleava e continuou a ser espancada a cada passo. Seus olhos já se toldavam com o sangue que começavam a escorrer de um ferimento na testa. Um empurrão mais violento a lançou para dentro de uma sala intensamente iluminada, onde havia um cavalete de madeira e uma cadeira de espaldar reto e onde outros policiais já a esperavam [...] O peruano gritou, como se estivesse doente. Os outros dois perto da porta, também gritavam. (TAPAJÓS, 1979, p. 145).

O trecho citado mostra a narração de elementos que expõem a tortura vivida pela personagem “ela”, por parte dos seus torturadores, a qual é interrompida pela descrição de um segundo ambiente do enredo, fazendo com que a sua linearidade seja quebrada. Não se completa a cadeia da narração, a sucessão dos fatos em que se relata a tortura da personagem “ela” não acontece. Tal configuração representa a incapacidade de narrar a cena de brutal violência.

Em suma, os estudos que permeiam a interpretação do caráter repressor do autoritarismo empregado na constituição da narrativa de caráter testemunhal recorrem à mesma argumentação para justificar tal evidência narrativa. Aspectos como a fragmentação temporal, o uso de elementos textuais não convencionais sintáticos e semânticos, a composição de imagens cinematográficas na obra por meio de flashes ou de cenas de violências explícita o anonimato dos personagens, quais são denominados unicamente por pronomes, mostram que a obra vale-se de mecanismos narrativos não canônicos para narrar uma memória de tortura e de caráter traumático. Tais argumentos, abordados em diferentes perspectivas, mas que dialogam entre si, procuram abordar a forma inovadora da narrativa que faz de *Em Câmara Lenta* uma obra singular, que por sua vez evidencia o surgimento de um novo gênero textual narrativo, marcado pela interrupção da lógica temporal e da narrativa fragmentada, uma tentativa de reelaboração do real e um estilo diferente do modelo canônico preconizado.

Abstract: This communication aims to analyze briefly the set of structural elements that make up the work *Em câmara lenta*, by Renato Tapajós, so it has in view to understand the relationship between writing and traumatic content, which underlies all the work. Regarded as one of the major works of Brazilian testimonial literature, *Em câmara lenta*, published in 1977, presents, instead of uplifting images of patriotic culture of the military government, torture and violence configurations; position change not only aesthetic, but ethical, since his testimony denying the hegemony of official historical discourse. In this sense, the impact of the production context in this narrative appears in non-traditional expressive features, which can be understood as strategies and evidence of the difficulty of memory, due to trauma, to develop its narrative, especially the discourse fragmentation, the traditional syntax rupture, the abject images and the cinematographic editing of the plot. For his testimonial character, as well as its not canonical theme, *Em câmara lenta* reworks the memory image, the result of reality under the effect of torture, constructed as always incomplete and elusive form. Thus, the text is based on the use of theoretical and analytical instruments, not much used by Literary Studies in the canonical manner, since it seeks to understand the expressive ways of works produced in the 70s, known as "testimonial literature".

Keywords: Authoritarianism. Narrative. Romance Brazilian. Military Dictatorship.

Referências

ADORNO, Theodor W. *Teoria Estética*. Lisboa: Martins Fontes, 1988.

GINZBURG, J. *Escritas da tortura*. Dialogos Latinoamericanos, Universidade de Aarhus, p. 131-146, 2001. v. 3.

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 2007.

MAUES, Eloisa Aragão. *Em Câmara Lenta, de Renato Tapajós: a história do livro, experiência histórica da repressão e narrativa literária*. São Paulo: USP, 2008 Tese (Mestrado) – Programa em Pós Graduação em História Social, Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: _____. *Texto/contexto: ensaios*. São Paulo: Perspectiva; Brasília: INL, 1973, p. 75-97.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Ed. 34, 2005.

TAPAJÓS, Renato. *Em câmara lenta: romance*. 2. ed. São Paulo: Alfa-Omega, 1979.

*A representação da violência urbana no sequestro do ônibus 174 no cinema brasileiro**

Jaqueline Alessandra Domanski Ribeiro**

Resumo: Este trabalho expõe uma análise comparativa das representações do episódio do sequestro do ônibus 174, ocorrido no RJ, tendo como objetos o filme de ficção *A última parada 174* (2008) de Bruno Barreto e o documentário *Ônibus 174* (2002) de José Padilha. Tendo como método a análise fílmica e baseado em pesquisa bibliográfica de estudiosos em documentário e filme de ficção, linguagem cinematográfica, e a relação violência urbana e mídia. Limitamos as análises às cenas do sequestro, sob duas perspectivas: como se deu a construção do personagem social Sandro e da ação policial diante do ocorrido. Não coube ao trabalho escolher o melhor filme sobre o sequestro, mas apresentar como um mesmo episódio que dialoga com a relação mídia e violência ganhou contornos diferentes ao ser tratado pela ficção e pelo documentário. A sociedade moderna absorve fatos e compreende situações através da mídia e sendo assim, o ser humano se transforma em um objeto totalmente moldado e comandado pelos “aparelhos midiáticos” existentes, onde geralmente configura/expõe um mundo de violência por todos os lados, pois ela transita por todas as classes sociais, em cada uma de uma forma. Em *A última parada 174* temos um Sandro violento, agressivo, uma leitura marcada por estereótipos que associam o menino ou jovem da periferia diretamente a criminalidade, que por ser morador da favela seu destino é ter ações anti-sociais enquanto no documentário nos é apresentado um outro personagem, um jovem amável, dócil e com vontade de ser alguém na vida, apenas lhe faltaram oportunidades melhores, consequência das mudanças da sociedade somado a uma desestrutura familiar.

Palavras-chave: Representação social. Violência urbana. Mídia.

Introdução

Um caso em que o mesmo tema foi abordado através de dois gêneros: o filme documentário *Ônibus 174* (2002), dirigido por José Padilha, e o filme de ficção de Bruno Barreto *A última parada 174* (2008) estes serão os objetos analisados neste trabalho. Ambos retratam um fato ocorrido na cidade do Rio de Janeiro em 12 de junho de 2000, o sequestro de um ônibus da linha 174 que fazia o trajeto Central-Gávea, em que um jovem com uma arma calibre 38 fez alguns reféns no bairro Jardim Botânico naquela tarde. O sequestro, que teve início no começo da tarde, se estendeu entre negociações, disparos e desespero, acabando na noite daquele dia com a prisão e o assassinato do sequestrador, e a morte de uma das reféns.

Não caberá aqui uma retomada de quantos filmes já retrataram ou tentaram retratar a violência hoje vivenciada pelo brasileiro, principalmente os moradores de grandes cidades.

* Este artigo resulta do desenvolvimento do trabalho à disciplina de Trabalho de Conclusão de Curso I –TCC I- do Curso de Comunicação Social – Habilitação em Jornalismo do Centro de Educação Superior Norte do RS –Cesnors-da Universidade Federal de Santa Maria –UFSM- campus de Frederico Westphalen, ano 2010, sob a orientação do Doutor Cássio dos Santos Tomaim, e tem como título original *Entre a ficção e o documentário: leituras do sequestro do ônibus 174 no cinema brasileiro*.

** Aluna de Pós-Graduação.

Apenas caberá discutirmos de que maneira essa violência foi representada nestes dois produtos, pois ambos retratam uma realidade típica de um país em desenvolvimento em que há dificuldades de controle da violência urbana.

O trabalho apresenta uma análise comparativa entre o filme de ficção *Última parada 174* e o documentário *Ônibus 174*, com base nas especificidades de cada gênero em termos de usos dos elementos da linguagem cinematográfica (planos, cortes, iluminação, enquadramentos, trilha, etc), buscando compreender as representações do personagem Sandro, diante de duas leituras fílmicas de um mesmo episódio. Este estudo está baseado em pesquisa bibliográfica de estudiosos em linguagem cinematográfica, documentário, e a relação violência urbana e mídia: Nichols, Penafria, Tomaim, Ramos, Prysthon, Adorno, Oliveira, Nogueira e Aumont. O método de análise apresentado neste artigo será a análise fílmica comparada. No caso de uma análise comparativa, optou-se por selecionar as sequências referentes ao sequestro em ambos os filmes por procurarmos compreender qual foi o tratamento dado ao personagem Sandro ao ser retratado o episódio chave da história que está sendo contada tanto no documentário quanto na ficção. Não caberá neste trabalho concluir qual dos dois filmes retratou com melhor fidelidade o episódio, mas sim compreendermos quais as especificidades de tratamento de um mesmo tema em filmes de gêneros diferentes, mas que apresentam algumas similaridades quanto à atividade narrativa do cinema. Por fim, cabe a este trabalho entender o local que estes filmes ocupam na história do recente cinema brasileiro e quais as diferentes perspectivas estéticas adotadas para retratar um episódio representativo da violência urbana no Brasil.

Da rua para as telas

Vivemos em uma sociedade em que o possuir muitas vezes nos é mais valioso do que o ter personalidade própria. Muitos estudiosos afirmam que nossa concepção de sociedade vem muito dos padrões televisivos e, realmente, não estamos tão distantes desta concepção, como acredita Prysthon:

A cidade do telejornal é quase sempre violenta, depauperada, fraturada. O telejornal se interessa mais pelos limites da cidade, pelas falhas, pela perturbação do sistema urbano (greves de ônibus, buracos, inundações, blecautes etc.) que pela representação de seus pontos bem resolvidos, a não ser quando eles se apresentem como novidade (inauguração de avenidas, pontes, ou outros elementos do sistema viário). Em geral, pois, a cidade do telejornal é uma exceção negativa (PRYSTHON, 2007, p. 17-18).

Debord em seu livro *Sociedade do Espetáculo* afirma sob vários vieses o quanto nossa sociedade moderna é movida pela mídia, ao mesmo tempo que lhe apoia como caminho de compreensão das coisas e fatos. Deve-se ressaltar que o autor se refere mais especificadamente como lidamos com o espetáculo televisivo. Segundo Prynsthon (2007), essa sobrevivência apoiada em uma mídia que nos apresenta detalhes urbanos do cotidiano, como a televisão, é uma tentativa de obtermos uma forma de realidade. Mas o problema estaria quando esta mesma imagem da realidade é transmitida como forma de expressão pura e direta do real.

E é desse modo que o ser humano se transforma em um objeto totalmente moldado e comandado pelos “aparelhos midiáticos” existentes. Atualmente ligamos a televisão, por exemplo, e nos deparamos com um exacerbado abuso de imagens e notícias que nos chocam/paralisam, configurando um mundo de violência por todos os lados. Não, a televisão não é quem faz a violência, mas certamente auxilia em ampliar o sentimento de insegurança nas cidades onde vivemos. Para Dennis de Oliveira, a televisão pode não ser uma máquina de propaganda da violência, mas por outro lado é participante de um olhar estrutural sobre este fato que acaba impedindo ou transfigurando nosso olhar para vê-la de outra forma (OLIVEIRA, 2009, p.24). E neste nível o ser humano se torna “coisificado”, um objeto desta globalização midiaticizada, segundo Silas Nogueira (2009). Desta maneira, acredita o autor, a violência transita por todas as classes sociais, em cada uma de uma forma (ativa ou passiva) e grau de ações diferentes, mas transita, e acaba transformando isso tudo em imagens de espetacularização das emoções, lágrimas, cenas e pessoas. Nogueira nos apresenta uma leitura sociológica sobre o filme *Tropa de Elite* (José Padilha, 2007) – do mesmo diretor de *Ônibus 174* – em que conclui que a sociedade brasileira está tão vinculada à violência que vê-la ao vivo ou expressada em uma tela de cinema não faz tanta diferença. Por mais que não aceitemos a violência, ela já está estagnada, cravada em nossa pele e nos acostumamos com isso.

[...] quando este indivíduo não pertence aos círculos dominantes, a “culpa” é estendida à classe, ao grupo, ou facção de classe a que pertence. Reforçam-se, assim, o racismo, o preconceito e a segregação que atingem, de forma mais intensa, negros, [...] favelados, [...]. E esse reforço alimenta a cultura do extermínio, pretendendo justificar a eliminação física [...] (NOGUEIRA, 2009, p. 33).

Em muitos casos hoje há a participação de policiais em crimes, extermínios, seja de forma direta (executando a tarefa) ou de outras maneiras: contratando pessoas, acobertando cúmplices, etc; e tudo justificado através da baixa remuneração. O jornalista e escritor Caco Barcellos

escreve em *Rota 66 – A história da polícia que mata* (2008) vários fatos reais em que a polícia protegia seu comando e que em quase nenhuma das ações da Ronda Ostensiva Tobias de Aguiar – Rota (na cidade de São Paulo) houve sobreviventes para contar o outro lado da história, ou a parte “que não foi bem contada”. Segundo o jornalista

...os homens começam a acreditar na violência como instrumento válido de ação, colocando-se em cheque toda a nossa concepção de vida cristã. A violência passaria a ser um instrumento válido na luta contra o crime [...] Neste ponto chega-se a um verdadeiro divisor de águas, sempre com aquela legião dos neutros. Ou se apóia ou se condena ou se omite. Não há outra posição (BARCELLOS, 2008, p.116).

Diante de tudo isto, a realidade da violência urbana passou a ser atrativa e acabou tomando as telas do cinema, com que muitos produtores dos filmes brasileiros passaram a lucrar nas bilheterias. Nossa violência tem cada vez mais agradado o gosto do espectador brasileiro e dos espectadores espalhados pelo mundo, que muitas vezes podemos comparar aos filmes hollywoodianos em que tudo explode e a violência é sua maior característica.

Mas voltemos os olhos ao real, à realidade social: temos mocinhos e bandidos, todavia um morrerá. Esta violência que satisfaz cada vez mais o “apetite” dos espectadores de plantão é retratada em filmes nacionais como *Tropa de Elite* (José Padilha, 2007), *Carandiru* (Hector Babenco, 2002) e *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles, 2002), por exemplo. Os mesmos mostram esta violência sob duas óticas em um mesmo lugar, a favela: a dos policiais que usam da força e poder para “coagir” a violência – *Tropa de Elite*; já o outro, *Cidade de Deus*, mostra o morador de favela perante o temor do policial. A relação que predomina entre esses dois sujeitos, em que um manda e o outro obedece é o que Oliveira chamou de uma negação do sujeito, pois o mesmo está vulnerável e acaba sendo dominado pelo lado mais forte.

Sabemos que nossas terras foram conquistadas, colonizadas e produtivas sempre havendo um ser mais fraco e um ser dominante. Os negros são um exemplo: ajudaram a fazer este país e hoje são discriminados por serem sempre tratados como culturalmente inferiores. Esta cultura que é criadora, também é criatura, pois no momento que não muda essas concepções de hierarquia acaba sendo vítima de si mesma (NOGUEIRA, 2009). Esta estrutura de “hierarquia” possui poucas características, portando é simples: homem e branco. O homem branco sempre dominou as terras e a boa parte do poder, portanto não se quebra esta estrutura, e se assim o fizer, não poderá de forma alguma diluir ou anular esta hierarquia social imposta.

Mesmo que tenhamos plena consciência de que esta estrutura foi montada no decorrer de anos, é isto que tem chamado a atenção dos meios massivos de informação e de entretenimento, é isto que tem feito as bilheterias crescerem cada vez mais, e que o gosto dos brasileiros pelo cinema seja voltado para este tipo de representação. Para finalizar esta discussão vale recorreremos às palavras do uruguaio Galeano que nos recorda que atualmente esta cultura da violência encontrou mecanismos para se impor em níveis planetários:

A realidade real imita a realidade virtual, que imita a realidade real, num mundo que transpira violência, como se sabe, mas também gera lucros para a indústria da violência, que a vende como espetáculo e a transforma em objeto de consumo. Já não é necessário que os fins justifiquem os meios. Agora os meios, os meios massivos de comunicação, justificam os fins de um sistema de poder que impõe seus valores em escala planetária (GALEANO, 2009, p.279).

A hora do sequestro

Sandro Rosa do Nascimento era morador do Morro do Rato, viveu nas ruas da cidade do Rio de Janeiro onde sobreviveu à Chacina da Candelária no ano de 1993. Há anos a sociedade criou um estereótipo de que as pessoas que nascem em uma favela tem a pré-destinação de serem fracassadas, de não conseguirem obter coisas na vida; no outro extremo temos este mesmo menino morador de rua sendo vítima de um padrão social no qual não pode alcançar por ter formas mínimas de sobrevivência. Então, é a partir destas figurações do menino de rua no imaginário social que iremos discutir as abordagens que documentário e ficção apresentam do episódio do sequestro do Ônibus 174.

Segundo Marchi (2007), os estudos publicados sobre este estereótipo tem como contrapartida uma imagem de delinquente desses meninos, uma vítima que é privada de seus direitos, não se tornando um adulto seguro e com isso acaba criando uma privação de se integrar à sociedade. Com isso a criança “é vista como uma ameaça à sociedade que deve dela proteger-se, criando estratégias de penalização e repressão. Para esta representação, a criança como ator social somente é concebida, portanto, em sua forma “desviante”: a criança que pratica a ação é socialmente “má” (p. 566).

Vejamos uma síntese do filme de ficção em análise. *Última parada 174* do diretor Bruno Barreto é produzido em 2008 e faz uso tanto de imagens gravadas especificadamente para o filme quanto de imagens de arquivos de emissoras de TV. Este gênero do cinema tem a liberdade de usufruir da criatividade, e até mesmo de nossa imaginação. Para isso o roteirista, Bráulio

Mantovani, criou o personagem Alê (o qual no decorrer do filme apresenta um vínculo de confiança entre Sandro e ele), e molda uma nova mãe adotiva para Sandro.

Já no documentário *Ônibus 174*, que o classificamos dentro das características do modo expositivo, é dirigido por José Padilha (2002) que reúne vários depoimentos de pessoas que estavam trabalhando nas emissoras de televisão ou de rádio que cobriram o episódio na época, além de policiais que estavam controlando a situação (ou pelo menos tentando), vítimas que estiveram nas mãos de Sandro durante todo o ocorrido, pessoas próximas a Sandro, e menores que conviveram com Sandro nas casas de detenção. O documentarista ainda recorre a uma assistente social e a um antropólogo, como vozes de um saber institucionalizado. Entre um depoimento e outro são mostradas cenas captadas por emissoras de televisão (em sua maioria planos gerais e alguns planos detalhes) e também de sistema de vigilância- planos geral e de certa forma distante do ônibus, destacando assim os movimentos de policiais e tudo o que acontecia ao redor daquele ônibus naquela tarde.

Podemos observar que entre os dois há algumas semelhanças, mas no filme de ficção prevalecem algumas contradições do que nos é apresentado no documentário, já que este serviu de base de estudo para o filme de Barreto. Então, a estas contradições vamos chamar de não semelhanças em nossa análise. Começamos pelas semelhanças.

Sabemos, que o personagem principal de ambos os objetos analisados é Sandro, morador de rua que sofreu as barbáries de uma noite em que muitos de seus amigos foram mortos. Nos dois filmes o caminho traçado pelo protagonista Sandro é o mesmo: nascido em favela, troca o morro para morar na rua, onde passa a ser usuário de drogas; mais tarde sobrevive à Chacina da Candelária, passa por casas de detenção, até o episódio do sequestro ônibus. Temos assim um indicativo de que ambos os filmes se preocupam em retratar mais o personagem social do que o sequestro, interpretam que a trajetória de vida do personagem não é dissociável do fim trágico do sequestro.

Outra semelhança é a presença da mãe adotiva (uma senhora desconhecida que aparece tempos depois da morte da genitora), é carinhosa e atenciosa com Sandro, desejando e tentando moldá-lo para uma outra conduta de vida. As semelhanças continuam entre os dois filmes. Há uma assistente social que tem uma ONG, que ajuda e dá atenção aos meninos de rua, as vítimas do ônibus também estão presentes: um universitário e um trabalhador (não aparecem no documentário, mas são citados) que são os que não ficam no ônibus por muito tempo, e quatro

mulheres – uma delas acaba saindo depois de um tempo, pois estava passando mal. O ônibus na mesma posição, utilização de imagens cedidas por emissoras televisivas, policiais fardados, policiais por toda parte, são outros detalhes que podemos considerar como semelhanças neste contar do mesmo fato.

Podemos ressaltar que as não semelhanças são diversas neste meio caminho. Temos um mesmo fato narrado de ângulos e idéias diferentes. No documentário, Sandro nos é apresentado através de depoimentos para uma construção de identidade adquirida em toda a sua vida. E são nesses depoimentos apresentados que nos é retratado um menino calmo, objetivado, não agressivo, mas que tinha uma mágoa pelo assassinato de sua mãe biológica. Nenhuma das pessoas que falaram sobre Sandro (desde parente até as vítimas) recorda dele como um sujeito agressivo ou que já tivesse matado alguém, elas desconhecem esta informação. Embora em certos trechos temos a leitura/apresentação de documentos oficiais das delegacias ou das casas de detenção por onde o menino passou que mostram um comportamento anti-social do personagem – que já tinha assaltado e ameaçado uma mulher certa vez. Documentos emitidos por psicólogos atestavam que Sandro teria problemas psicológicos resultantes de uma revolta por causa da morte da mãe. Em um dos relatórios apresentados pelo documentário lê-se

Com base nos relatos de SANDRO, verifica-se que a desestruturação familiar com o assassinato da genitora, presenciado por ele, foi muito traumático, fazendo-o abandonar o convívio com a tia materna e se envolvendo com grupos de rua onde passou a viver e praticar atos anti-sociais (*Ônibus 174*, 44’27’).

Como explica Marchi, para a Sociologia da Infância “ser criança” pressupõe o desempenho de um “duplo ofício”, o de ser filho, mas não de qualquer família – porque esta também é regida por valores e normas sociais – e o de ser aluno. Portanto, no caso de Sandro, nosso personagem, ou do(a)s menino(a)s moradores “de rua”, estamos diante de uma “dupla alteridade” que, segundo a autora, acarreta “uma forte rejeição social que acaba por reconhecê-la como uma ‘não-criança’ (no sentido moderno do termo)”.

Há aqui, assim, um duplo constrangimento: a criança “de rua” que foi excluída dos seus direitos de “infância” é ainda (jurídica e simbolicamente) penalizada por isto. As crianças “de rua” ao provocarem incerteza e medo zombam dos estereótipos construídos sobre a infância. Pode-se dizer que ela é vista como um “problema social” não somente pelos transtornos que ela pode causar (e às vezes efetivamente causa) à “ordem” urbana; mas também e, talvez, principalmente, porque ela escapa à sua categorização social (MARCHI, 2007, p. 561-562).

Mas o que seriam os atos não sociais que a sociedade impõe? A sociedade acabou criando estereótipos de condutas sociais que não cumpridas acabam transformando o cidadão em uma pessoa “má”, que acabará fazendo coisas ruins sempre. Dentro deste estereótipo estão a hierarquia da cor da pele e de onde mora/nasceu: o negro morador de favela ou periferias dos grandes centros já teria um pré destino (um destino já traçado de antemão), o de que será eternamente uma pessoa sem futuro algum, apenas pelo simples fato de ter estas duas características.

Assim os estereótipos criados e incorporados ao longo do tempo dentro de nossa cultura social tem associado a criança, e mais tarde o adulto, negro/favelado como pessoas condenadas, sem futuro. É esta a forma como o personagem Sandro é interpretado na visão do filme de ficção. Em *A última parada* Sandro é um sujeito da favela e morador de rua, e por ser assim é um ser que não possui boa conduta, um ser violento, pois vive em um lugar de extrema violência, um ser sem escrúpulos pois é morador de rua, uma pessoa sem objetivos nem sonhos, uma vez que não possui dinheiro para criar qualquer esperança de mudança de vida. Pode-se observar que todas essas características estão fortemente presentes no personagem criado no filme de ficção. Quando o sequestro começa podemos notar o quanto o personagem Sandro nos é apresentado como uma pessoa agressiva com as suas vítimas, se comunica com elas através de um vocabulário de baixo escalão e as agride: com imagens em close do rosto de Sandro com expressões de raiva; com enquadramento durante a agressão; e o volume estridente quando Sandro utiliza de palavras baixas.

Todavia, em nenhum momento as vítimas que deram depoimentos no documentário afirmaram que Sandro teria agredido alguém dentro do ônibus, até mesmo quando apontava a arma para elas não parecia ter a vontade/desejo de fazer mal a ninguém. Então, podemos notar que no filme de ficção a violência de Sandro nos é apresentada como uma característica natural do sujeito negro/favelado. Por ser morador de rua e oriundo de uma favela, este jovem é retratado como aquele que tem atitudes enérgicas e munido de uma arma (com planos detalhe em alguns momentos) detém o controle da situação, é quem toma as decisões pelo simples fato de termos medo.

No filme de ficção há muitas cenas de violência, violência física e psicológica de Sandro para com suas vítimas. Há uma cena em que Sandro resolve soltar um homem do ônibus e como não havia “tempo” para chegar até a porta o moço saiu pela janela e Sandro começa a bater no

senhor para que ele saia mais rápido. Neste momento Sandro fica de costas à câmera por poucos segundos tendo então as costas de Sandro em primeiro plano e o moço e os policiais em segundo plano. Segundos após esta ação, Sandro puxa o cabelo de uma das mulheres que está no ônibus, assim tendo o controle dos movimentos da cabeça dela, ele começa a agredi-la contra o metal do acento, com muita força, e sua expressão facial é de raiva, agressividade. Nos primeiros planos desta sequência o que vemos é uma câmera preocupada em destacar esta personalidade agressiva do protagonista, por isto preferir por closes do Sandro e da vítima em pânico. Já ao final da sequência, – a câmera se afasta nos oferecendo um plano geral do ônibus, do sequestrador e da vítima.

Mas isso tem um motivo, um fio condutor para a narrativa do filme de Bruno Barreto. Temos que acrescentar um fato muito importante a esta representação: a Chacina da Candelária. Dentro do ônibus Sandro deixa de ser um personagem secundário (menino de rua como há muitos pelas grandes metrópoles) e se torna um personagem principal desta nova narrativa. No documentário a chacina nos é mostrada através de fotografias e imagens de arquivo, depoimentos de pessoas que, assim como Sandro, sobreviveram àquela noite trágica. No filme de ficção também aparece uma nova leitura desta chacina, pois apesar de os sobreviventes afirmarem que foram “os homens fardados” que apertaram o gatilho naquela noite, a opção do diretor foi de afirmar que foram donos de boca que apertaram o gatilho contra os meninos.

Então, se analisarmos constataremos que as cenas mostradas em ambos os filmes sobre a chacina, somados aos depoimentos de membros da corporação policial no documentário, revelam que a polícia do Rio de Janeiro não estava preparada para enfrentar aquele tipo de situação. Notemos:

Um tiro, um tiro de Snaper seria uma solução ideal, logicamente. Ao vivo para todo Brasil ele ia resultar na, talvez ali, meio quilo de massa encefálica sendo projetadas nos vidros do ônibus. Eu não gostaria de ver isso, meus parentes em casa também não gostariam de ver uma cena dessas. Mas tecnicamente falando seria o mais viável a ser feito, seria o mais certo a ser feito (*Ônibus 174*, 54’46’).

Levantemos então este ponto para analisar no filme de ficção. No filme de ficção os policiais aparentam ser mais preparados, mais capacitados para aquela situação. Mas esta máscara cai nos últimos momentos do sequestro, quando a narrativa ficcional se depara com o verossímil da realidade. Por mais liberdade criativa que o gênero possua, o diretor não poderia ousar em alterar os fatos daquele episódio. Quando o policial acerta um tiro na vítima que estava

com Sandro, logo após este descer do ônibus para se entregar, podemos notar o quanto agressivo fica o capitão responsável pela operação. Ele tenta tirar com as próprias mãos a arma que Sandro possui, não consegue e larga palavrões como forma de descarregar a raiva. Logo mais, vemos o mesmo capitão sentado na calçada do outro lado da rua, com expressões de alívio pela situação ter acabado. Outra cena do filme que nos mostra a confusão, o desespero dos policiais com aquela situação, é quando vemos um dos policiais matar Sandro dentro da viatura. Depois de asfixiá-lo (com uma “chave de braço” para imobilizá-lo), o policial nota que não está mais apresentando batimentos cardíacos, olha para os outros companheiros como forma de sinal de que um assassinato seria a forma de “abafar” todo o constrangimento de incompetência passado naquela tarde. Seriam, então, essas as duas únicas formas apresentadas no filme de ficção para expressar a incapacidade de execução daquela operação pelos policiais cariocas. Incapacidade que, por sua vez, é bastante nítida no discurso do documentário, que é expresso através de falas dos próprios policiais depoentes e das vozes das vítimas, que afirmam acreditar que um outro caminho para aquilo era possível.

Portanto, dentre algumas semelhanças e não semelhanças de leitura do fato, podemos constatar que no filme de ficção Sandro é representado a partir de estereótipos e que carrega como tatuagem a marca de que não será nada na vida por causa desta sua pré destinação: ser negro, nascido em favela e morador de rua. Já no documentário, Sandro é mais uma vítima de todo este estereótipo, e que tenta tomar rumo diferente, procurando não cometer atos anti-sociais. Mas por não ter condições mínimas para sobreviver acaba por ser uma vítima da sociedade.

Considerações Finais

Ao analisar os filmes podemos detectar que a construção do personagem Sandro foi baseada no estereótipo do menino de rua em dois vieses: no documentário este menino de rua é uma consequência das mudanças da sociedade, uma vítima destas regras sociais, somado a uma desestrutura familiar já que com a morte da mãe biológica ele retém consigo uma mágoa e um desespero interno o que o leva a fugir daquele espaço onde morava para buscar em outro lugar um possível aconchego sem aquele problema. Contrapondo, no filme de ficção esta visão é totalmente diferente pois Sandro é o que é, fez o que fez, pois é morador de favela e, conseqüentemente, seu destino é de fazer coisas anti-sociais. Concluimos também que no filme de ficção há muita violência praticada por Sandro no momento do sequestro, o que no

documentário não é expressa pelos depoentes. Esta construção violenta de Sandro no filme de ficção contradiz os depoimentos apresentados no documentário e constrói um ser violento, temido e imprevisível, que se torna mais perigoso por ter origem no morro, um perfeito marginal para uma leitura marcada por estereótipos. Por outro lado, o documentário nos mostra um sujeito diferente, amável, dócil e com vontade de ser alguém na vida, apenas lhe faltaram oportunidades melhores.

Referências

BARCELLOS, Caco. *Rota 66 – A história da polícia que mata*. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 2003.

DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espetáculo*: tradução Estela dos Santos Abreu – Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

GALEANO, Eduardo H. *De pernas pro ar: a escola do mundo ao avesso*. Tradução de Sérgio Faraco. Porto Alegre, RS: L&PM Editores, 2009.

MARCHI, Rita. A infância não reconhecida: as crianças “de rua” como atores sociais. *II Seminário Nacional Movimentos Sociais, Participação e Democracia*. UFSC. Florianópolis. 2007. Disponível em: <http://www.sociologia.ufsc.br/npms/rita_de_cassia_marchi.pdf>. Acesso em: 27 set. 2010.

NOGUEIRA, Silas. Comunicação, cultura e violência – espetáculo, fascismo, tortura e o filme “Tropa de Elite”. In: OLIVEIRA, Dennis de; NOGUEIRA, Silas (Org.). *Mídia, cultura e violência: leituras do real e da representação da sociedade midiaticizada*. São Paulo: CELACC-ECA/USP, 2009, p. 27-60.

OLIVEIRA, Dennis de. Violência midiática: a crise de uma tradição civilizatória. In:_____; NOGUEIRA, Silas (Org.). *Mídia, cultura e violência: leituras do real e da representação da sociedade midiaticizada*. São Paulo: CELACC-ECA/USP, 2009, p. 11-26.

PRYSTHON, Angela. Cidades visíveis: fragmentos da vida urbana brasileira em cinema e TV contemporâneos. *Revista Comunicação, mídia e consumo*. ESPM- SP, São Paulo, v. 4, n. 10, p. 11-22, jul. 2007.

Filmografia

BARRETO, Bruno. *Última Parada 174*. [Filme-vídeo] 2008.110min.

PADILHA, José. *Ônibus 174*. [Filme-video]. Zazen Produções, 2002.

Discursos pós-ditatoriais no cinema brasileiro: violência, dor e trauma

Lizandro Carlos Calegari*

Resumo: A proposta deste ensaio é discutir questões sobre a violência, a dor e o trauma exercidos no Brasil ditatorial entre 1964 e 1985. Para tanto, toma como *corpus* de análise obras cinematográficas que retratam esses terríveis anos de chumbo no país. Algumas desses filmes são: *Batismo de sangue* (2006), de Helvécio Hatton, *O ano em que meus pais saíram de férias* (2006), de Cao Hamburger, e *Zuzu Angel* (2006), de Sérgio Rezende. As teorias sobre dor, trauma e memória servirão de embasamento geral do trabalho, juntamente com perspectivas históricas e sociológicas. A pesquisa a ser desenvolvida é importante porque, embora mais de vinte anos tenham se passado desde o fim do regime militar, estudos são ainda relativamente muito escassos sobre o assunto e, o que é mais importante, requerem complementações e aprofundamentos mais sistemáticos.

Palavras-chave: Ditadura Brasileira. Cinema. Violência. Trauma.

Nas últimas décadas, o Brasil tem lidado com a herança do período ditatorial. No país, o autoritarismo foi oficialmente implantado em 1964 e, durante 21 anos, os generais não apenas demarcaram rigorosamente seu poder, como também fizeram uso da tortura e outros meios de violência para oprimir seus opositores. Unidades da polícia política passaram a ter como missão espionar a população e perseguir aqueles indivíduos que eram suspeitos de atividades subversivas. Não é por acaso, então, que o Brasil precisa acertar contas com seu passado recente para que se estabeleça um diálogo entre as vítimas e seus carrascos de forma pacífica, democrática e sustentável.

O projeto busca voltar sua atenção para questões de como elementos de violência ocorrem na prática de rememoração do período pós-ditatorial principalmente em obras cinematográficas que retratam aquele intervalo de tempo. É certo que várias pessoas foram vítimas das atrocidades dos perpetradores; no entanto, tais experiências atingiram a população de modo distinto, algo que motiva diferentes graus de internalização do trauma. Assim, enquanto alguns foram vítimas diretas, outros sofreram atos de violência sem terem participado delas diretamente. Um dos propósitos desse estudo é avaliar essas diferentes reações e impactos no âmbito da memória e da arte.

* Doutor em Letras. Professor do Programa de Pós-Graduação em Letras (Mestrado em Literatura Comparada) da Universidade Regional Integrada (URI), campus de Frederico Westphalen. Este ensaio consiste numa proposta geral do projeto de pós-doutorado sendo desenvolvido na UFSM.

Hoje, no Brasil, embora 25 anos tenham se passado desde o fim da Ditadura Militar e, conseqüentemente, tenha-se atingido certo distanciamento dos eventos, intelectuais enfrentam dificuldades em estabelecer uma fundamentação crítica para entender o que de fato aconteceu. Pesquisadores são constantemente limitados em seus estudos justamente por não terem acesso a uma quantidade maior e mais abrangente de materiais e documentos. Durante a ditadura, a censura entra em cena, e o controle de informações é importante no sentido de apagar evidências da violência e dos abusos cometidos. Como resultado, depara-se hoje com um problema que diz respeito à política da memória. Historiadores estão buscando ter acesso a arquivos em que os mecanismos de controle estão documentados. Descrever como esses mecanismos funcionam e quais efeitos tiveram nas pessoas pode contribuir para a compreensão do passado.

Assim, experiências como o processo de descrição dos arquivos do DOPS (Departamento de Ordem Política e Social) feita em São Paulo, e as edições do Relatório Azul, em Porto Alegre, deixam evidentes signos de um sistema muito complexo de esquecimento coletivo. Um regime autoritário baseado na violência, na tortura e na repressão precisa, para seus devidos propósitos, desenvolver uma comunicação eficiente e um método de arquivamento destinado a separar o que é aceitável para a imagem política do governo e o que deve ser considerado uma ameaça. Como propõe Nelly Richard (2002), as instituições podem desenvolver estratégias de esquecimento coletivo de modo que a sociedade não consiga lembrar o que aconteceu, exceto de uma maneira específica, qual seja, do modo como os militares querem que o passado seja compreendido.

A memória coletiva está sendo debatida intensamente em áreas como o Direito, a História e mesmo no âmbito dos Estudos Culturais. No Brasil, escritores, pintores, músicos e outros intelectuais foram os principais alvos durante a ditadura e, por isso mesmo, hoje, são os mais ativos nessa busca de lembrar o passado. Seus trabalhos somam esforços no sentido de mudar a interpretação do passado, uma vez que envolvem diferentes pontos de vista sobre o processo social. Isso justifica por que a crítica literária e as discussões no campo da estética são relevantes para uma avaliação sobre a política de memória no país.

A produção cultural pós-ditatorial abrange um campo complexo e heterogêneo de estudos de modo que se pode encontrar uma variedade de formas para lidar com a violência coletiva, abuso de poder, dor e trauma. O atual debate sobre a ditadura brasileira é caracterizado por uma variedade de abordagens que são úteis para o amadurecimento da discussão no âmbito das artes. Há, por exemplo, trabalhos de valor confessional, testemunhal e documental, baseados numa

ideia de verdade, interessados em separar a história oficial das experiências de marginalização dos acusados. Esses estudos frequentemente lidam com um conteúdo autêntico, implicitamente buscando mostrar como o passado aconteceu.

Por outro lado, alguns trabalhos são dedicados à incompletude e à fragmentação, tentando decompor falsas representações do passado e, assim, performando uma maneira diferente de estudo sobre a memória. Nesse particular, é possível encontrar uma forte conexão entre a percepção da história enquanto discurso manipulado e linguagem artística enquanto *locus* de representação da dor, do sofrimento, do trauma e da melancolia. Dito em outros termos, desde o final da ditadura, artistas e intelectuais estiveram dedicados a entender e a lidar com as diversas ramificações da repressão. Sociólogos como Paulo Sérgio Pinheiro (1992) sustentam a ideia de que o fim oficial da ditadura no país não coincidiu, de fato, com o fim real. O assim chamado “período de transição” bem como a situação contemporânea carregam importantes heranças, o que faz com que se observem sinais de continuidade do autoritarismo na sociedade até hoje.

Considerando as premissas até aqui expostas, o discurso sobre a violência nas artes – e, em particular no cinema – participa e difere dos mecanismos de lembrança tais como observados na esfera pública. Para entender esse movimento, o projeto se calçará em pesquisas de duas áreas, que têm sido foco dos Estudos Culturais nas últimas décadas: a teoria do trauma e a teoria da memória.

No que diz respeito ao discurso acerca de atos de violência cometidos no passado, devem-se levar em conta os diversos mecanismos de traumatização. Pesquisas sobre o trauma têm aumentado significativamente nas últimas décadas. Inicialmente devido ao Holocausto, tais investigações passam a ser feitas nas várias áreas em que os indivíduos sofreram os efeitos de uma violência extrema, principalmente daquele em que o ser humano é o principal responsável, como guerras, estupros, torturas, etc. Esse tipo de ferida infligida às pessoas é caracterizado como pós-traumática. Em todos aqueles casos, a experiência é transmitida entre famílias e entre sociedades. Com isso, a transferência de eventos traumáticos contém uma dimensão individual e uma cultural.

O ponto crucial do projeto sugere – e uma das principais razões para a urgência de se levar a diante as investigações dentro dos Estudos Culturais – que essa transferência de experiências traumáticas seja canalizada através das culturas. As práticas culturais e discursivas são responsáveis pelas maneiras como uma comunidade – seja ela uma família, seja ela uma

nação – compartilha as experiências traumáticas de seus membros. Nesse sentido, um dos pontos de investigação tem a ver com como uma sociedade processa as experiências de seus membros traumatizados nas suas práticas culturais, isto é, como uma sociedade reage culturalmente ao trauma, e esta consiste numa questão crucial para o futuro político daquela sociedade. O silêncio em relação aos eventos traumáticos geralmente conduz a uma repetição da repressão.

As reações culturais ao trauma estão intimamente ligadas às práticas de rememoração. Desde o início, estudos acerca da memória têm lidado com experiências individuais, coletivas e culturais de rememoração. Nas pesquisas, este ponto foi enfatizado em todas aquelas teorias que, desde a década de 80, tentaram explicar como grupos trabalhavam para lembrar ou esquecer seu passado. Antes deste período, o ensaio *Interpretações dos sonhos*, de Sigmund Freud, apontou para o nível pessoal de interpretação da memória. Entretanto, estudos mostram que essa dimensão não é apenas pessoal, mas coletiva, e que não está localizada apenas dentro da dinâmica da vida social, mas nas profundezas do inconsciente da psiquê humana (ASSMANN, 2008, p. 109). No caso brasileiro, esse aspecto é muito importante nas investigações das práticas de rememoração que expressam os interesses e os objetivos de atores ou grupos conflitantes – interesses que precisam ser negociados.

A abordagem sobre memória proposta por Aby Warburg (2008) é importante para o projeto uma vez que ele demonstra como certos símbolos vinculados à intensidade emocional (*pathos formulae*) migram através de diferentes obras de arte, diferentes períodos e países. A relevância de sua teoria situa-se no fato de ele ter mostrado como a memória cultural pode ser abordada através de objetos materiais. O autor observa a possibilidade de reinteração e ressignificação do uso de símbolos em novos contextos, destacando que essa reutilização de elementos simbólicos em contextos variados é algo inconsciente.

Inconsciente ou não, a verdade é que esses elementos simbólicos contribuem para o não apagamento do passado. Assim, se o pressuposto é de que o lembrar e o esquecer são duas faces de uma mesma moeda, então, na busca pelo apagamento de certos traumas, inevitavelmente, deve-se nomear o episódio, lembrá-lo e organizá-lo, especialmente para o propósito de reconstrução da identidade nacional. No que tange ao discurso sobre atos de violência cometidos no passado no Brasil, os estudos de memória devem inicialmente considerar esses eventos traumáticos, examiná-los, para, em seguida, buscar entendê-los, para, por fim, dependendo do caso, “arquivá-los” (mas não deletá-los).

Assim, devido ao crescente número de filmes sobre a Ditadura Militar brasileira, o aumento de relatos de tortura de militares bem como a abertura de arquivos sobre o episódio exemplificam a necessidade de releitura da memória nacional. Com isso, o objetivo deste projeto não é apenas falar sobre uma “imagem” do período histórico representado nos / pelos filmes; antes, a ênfase situa-se no estudo sobre questões ligadas à violência, ao trauma, à dor, à memória e ao esquecimento. Alguns dos filmes analisados são: *Araguaya, a Conspiração do Silêncio* (2004), Ronaldo Duque; *O Ano que Meus Pais Saíram de Férias* (2006), Cao Hamburger; *Batismo de Sangue* (2006), Helvécio Ratton e *Zulu Angel* (2006), Sérgio Rezende. Serão analisados tanto o silêncio das vítimas devido aos efeitos do trauma quanto o silêncio politicamente articulado para produzir nas gerações atuais o esquecimento relativo à arbitrariedade do regime ditatorial que se mantém presente até os dias atuais.

Embora cerca de 25 anos tenham decorrido desde o fim da Ditadura Militar no Brasil, questões relativas à memória, ao trauma e à dor ainda carecem de uma discussão teórica consistente. Devemos pensar como a memória tem sido preservada? Que usos estão sendo feitos delas politicamente? Como o trauma e a dor estão sendo trabalhados contemporaneamente? Muitos pesquisadores que estudam tais questões concordam que este é o momento de revisar o passado, atentar para as falsificações, os silêncios e os esquecimentos coletivos que fizeram a história do país.

Assim, essa pesquisa se justifica uma vez que parece ser consensual, entre os diversos estudiosos, que é impossível ir em frente com a democracia sem pensar na memória dos prisioneiros, dos torturados e dos desaparecidos do regime militar. Por isso mesmo, o foco de análise é pertinente na medida em que visa a estabelecer relações entre o esquecimento, o silêncio, a dor e o trauma.

Se o uso político da memória é colocado em pauta, a sociedade deseja saber o que aconteceu no passado. Isso significa que as vítimas – mas não só elas – devem enfrentar o trauma e ser capazes de expressar seus medos, suas dores e seus sofrimentos, de modo que o passado possa ser avaliado à luz da situação política atual. Com isso, a função da memória é denunciar, criticar e pôr o dedo nas feridas que a história tenta esconder. Logo, sua função é a cima de tudo política.

Algumas memórias não podem ser ditas e, quando são, negam velhas “verdades” e, por isso, preocupam as autoridades. Assim, portanto, o objetivo de preservação da memória política

da ditadura no Brasil deve ser, inicialmente, aquele que enfrenta o trauma que ainda aflige indivíduos e grupos atingidos pelas atrocidades do estado ditatorial. Um passo importante no sentido de lidar com o passado tem a ver com uma necessidade de reparação judicial e moral. Parte desta reparação está associada ao “direito à memória” que a sociedade tem.

Discutir como essa memória tem sido preservada e que usos e / ou “abusos” políticos têm sido feitos em relação a ela é importante uma vez que certas ações concernentes a essa memória surgiram como parte das comemorações dos 40 anos de 1968, uma data emblemática que estimula uma revisão do passado. Desse modo, a questão básica é estudar o assunto de forma detida de modo que se possa dar à sociedade uma resposta sobre o que aconteceu ao longo dos 21 anos da ditadura sem quaisquer simplificações.

Abstract: This paper aims at discussing some issues related to violence, pain, and trauma observed during the 1964-85 Military Dictatorship in Brazil. The *corpus* is constituted by some films which depict those terrible years. Some of the movies analyzed are: *Batismo de sangue* (2006), de Helvécio Hatton, *O ano em que meus pais saíram de férias* (2006), de Cao Hamburger, and *Zuzu Angel* (2006), de Sérgio Rezende. Theories concerning pain, trauma, and memory will support the approach, along with historical and sociological perspective. The research is important because, although more than twenty years have passed since the end of the Military Dictatorship, studies are still relatively very scarce on the subject and, more importantly, require more systematic and deeper additions.

Keywords: Military Dictatorship. Cinema Violence. Trauma.

Referências

Filmografia

ANO em que meus pais saíram de férias, O. Direção de Cao Hamburger. Brasil, Buena Vista International Distribuidora, 110 min., son., color., drama, 2006.

ARAGUAYA: a conspiração do silêncio. Direção de Ronaldo Duque. Brasil, Paris Filmes Distribuidora, 105 min., son., color., drama, 2004.

BATISMO de sangue. Direção de Helvécio Ratton. Brasil, Downtown Filmes Distribuidora, 110 min., son., color., drama, 2007.

ZUZU Angel. Direção de Sergio Rezende. Brasil, Warner Bros. Distribuidora, 110 min., son., color., drama, 2006.

Bibliografia

ASSMANN, Jan. Communicative and Cultural Memory. In: ERLI, Astrid; NÜNNING, Ansgar (Eds.). *Cultural Memory Studied: An International and Interdisciplinary Handbook*. Berlin, 2008.

PINHEIRO, Paulo Sérgio. Autoritarismo e Transição. *Revista USP*, São Paulo, n. 9, p. 45-57, mar./mai., 1991.

RICHARD, Nelly. Políticas da Memória e Técnicas do Esquecimento. In: Miranda, Wander Melo (Org.). *Narrativas da Modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

WARBURG, Aby. *Der Bilderatlas Mnemosyne*. Berlin: Akademie Verlag, 2008.

Espaço da dor: a representação da violência em contos brasileiros contemporâneos

Luana Teixeira Porto*

Resumo: Experiências de dor e violência social são objeto de representação literária na ficção brasileira recente tanto no romance quanto no conto, e as estratégias estéticas adotadas pelos autores para a narrativa de traumas históricos decorrentes de práticas de violência social tornam mais estreita a aproximação entre literatura e história, literatura e memória. Considerando isso, este estudo pretende examinar imagens de violência social e de dor referentes ao impacto do período autoritário da Ditadura Militar no Brasil em narrativas curtas de Caio Fernando Abreu e João Gilberto Noll. “Creme de alface” e “Lixo e purpurina”, de Abreu, e “Alguma coisa urgentemente”, de Noll, são contos examinados tendo em vista a noção de tragicidade e melancolia subjacente à representação da violência e da dor para discutir as opções formais encontradas pelos autores ao abordarem situações-limites enfrentadas por personagens cujas condições sociais e horizontes de existência são limitados.

Palavras-chave: Violência social. Representação da dor. Caio Fernando Abreu. João Gilberto Noll. Ditadura militar brasileira.

Tânia Pellegrini (2008) destaca que, independentemente do ângulo de análise, a violência é constitutiva da sociedade brasileira, pois se manifesta como um “elemento fundante a partir do qual se organiza a própria ordem social” (2008, p. 42). Nesse sentido, as manifestações de violência acarretam representações criativas e simbólicas com matizes bastante distintas tanto em termos de escolha temática quanto em termos de opções estéticas na literatura brasileira. Nesta forma de arte, a violência, ainda de acordo com a autora, assume um papel de protagonista na ficção urbana produzida a partir da década de 1960, especialmente com a instauração da ditadura militar e com a entrada do Brasil no cenário do capitalismo avançado.

Há de se considerar também que a prosa literária brasileira, concretizada em diferentes gêneros literários, buscou encontrar uma expressão adequada para representar a experiência de violência do contexto social e político da ditadura e a consequente complexidade dos problemas sociais e existenciais decorrentes desse processo. Nesse contexto de criação literária em que a violência se associa a um modelo de organização social e política como o da ditadura militar, a fragmentação da forma e a instabilidade da postura do narrador são traços que singularizam os objetos ficcionais.

Considerando isso, este artigo se propõe a investigar, em termos gerais, a construção de contos de dois escritores expoentes da ficção literária contemporânea com base na análise da forma de seus textos, considerando texto e contexto de produção. Seguindo essa perspectiva de

* Doutora em Letras/UFRGS. Professora da Faculdade Dom Alberto.

análise, o objetivo específico deste trabalho é examinar imagens de violência social e de dor referentes ao impacto do período autoritário da Ditadura Militar no Brasil em narrativas curtas de Caio Fernando Abreu e João Gilberto Noll. Para isso, os contos “Creme de alface” e “Lixo e purpurina”, de Abreu, e “Alguma coisa urgentemente”, de Noll, são tomados como objeto de análise.

O narrador-personagem de “Lixo e purpurina”, que integra *Ovelhas negras*, depois de ficar autoexilado em Londres decide voltar ao Brasil. Sentindo-se estranho em seu próprio país e também no exílio, o protagonista do conto escrito em 1974, mas publicado apenas em 1995 na coletânea de histórias que haviam sido excluídas de outras obras, relata, em texto que apresenta uma forma híbrida, misturando conto, carta e diário, as suas dificuldades de sobrevivência na cidade europeia, na qual reconhece paradoxos de ordem material e moral tão terríveis quanto os de sua terra natal, evidenciados nas expressões “lixo” e “purpurina” que dão título ao conto.

Como o Brasil se mostra para o protagonista como uma terra que abandona ou rejeita seus filhos, “um país que não nos quis” (ABREU, 2002, p. 98), desabafa ele, e como um lugar em que “não há liberdade” (ABREU, 2002, p. 109) e as pessoas vivem uma ameaça constante diante de “coisas reais” e “um pouco assustadoras” (ABREU, 2002, p. 101), o exílio foi a solução encontrada pelo narrador-personagem para buscar o seu espaço e viver de acordo com seus valores e regras, sentindo-se livre e preparado para alcançar outros “horizontes”. A falta de liberdade, a ameaça e a ausência de perspectivas promissoras acentuam a descrença da personagem não só em relação ao presente, mas também ao futuro num sinal de que a terra natal não tem condições de acolher seus nativos nem de lhes garantir possibilidades concretas de realização plena. Essa perspectiva negativa acerca do Brasil ganha dimensão maior quando se considera o contexto sócio-político dos anos 1970, quando o autoritarismo militar assumia o controle social, silenciava e violentava opositores do sistema, sufocava tentativas de resistência e sobrepujava interesses do Estado às necessidades dos civis, dentre outros traços.

No conto de Caio Fernando Abreu, esse contexto de domínio da ideologia político-militar, embora não seja a questão central do conto, contribui para a constituição de um sujeito em crise como aparece na narrativa através da problematização da subjetividade da personagem principal. A dificuldade de permanecer no país conduz a personagem ao exílio, mas o novo espaço não elimina a consciência do esvaziamento das expectativas frustradas vividas no Brasil. A sensação de perda e de solidão, a melancolia e o desassossego, que podem ser resumidas em “A sensação é

de estar afundando na areia movediça. No lodo.” (ABREU, 2002, p. 110), continuam, indicando, conforme leitura de Ginzburg, que “Tanto estar fora do Brasil como dentro do Brasil, de acordo com o conto, são situações difíceis.” (GINZBURG, 2005, p. 38).

Essas situações e o deslocamento vivido pela personagem no exílio em Londres são retratados em mais de quarenta pequenos textos na maioria datados que registram a incursão do protagonista num ambiente externo e na marginalidade social, tendo que recorrer a transações ilícitas para sobreviver. Sendo um “squatter”, um intruso que ocupa em terra alheia um imóvel desocupado, o protagonista vive em condição de miséria, situação que o obriga a recorrer a serviços de instalações ilegais de luz, água e gás para ter um mínimo de conforto na cidade londrina e a depender de amigos para ter o que comer ou até de pequenos furtos que garantem algumas refeições diárias. O pouco dinheiro que consegue juntar nesse lugar é oriundo de trabalhos considerados inferiores, como o de faxineiro e modelo vivo para elaboração de desenho em escola de arte.

Viver num submundo e numa “casa agonizante” onde falta de tudo significa também para o protagonista ser perseguido pela polícia, que, implacável, determina prazos para que os intrusos deixem os locais não corretamente alugados, e assim, surge uma quase rotina de mudar de casa, de apartamento e até mesmo dormir na rua. A polícia também observa os estrangeiros com um olhar mais crítico, agressivo e preconceituoso:

Um carro de polícia parou do lado. Meu passaporte está preso no Home Office, só tenho uma carta deles, toda rasgada. Quiseram saber mais, eu disse que era *squatter*, ficaram excitadíssimos. Falei que era *Brazilian* e foi pior. O rato deu uma cuspidada e rosno: “Oh, *Brazilian, South America? I know that kind of people ...*” [...] A humilhação durou quase uma hora. Enfim me soltou e mandou que saísse do país: “*Off! You’re not welcome here!*”. (ABREU, 2002, p. 103-104).

Como se vê, ser um homem “estrangeiro” em Londres e “brasileiro” nesta cidade são adjetivos adversos, realidade que fica mais dolorosa pela inexistência de um lugar seguro para morar. Mas o protagonista alimenta um sinal de esperança a cada lugar novo encontrado para ficar, imagina algo que possa mudar sua vida: “Hoje é dia de mudar de casa, de rua, de vida.” (ABREU, 2002, p. 98). No entanto, a casa encontrada não é inspiradora, ao contrário, lembra a sujeira e a desorganização, que contrastam com o “glamour” e a elegância normalmente atribuídos a Londres, chamada também pelo narrador-personagem de “Babylon City”. A casa londrina que o protagonista, com a ajuda de um conhecido, consegue para morar traz consigo a

certeza da falência dos sonhos metaforizada pela presença do lixo que toma conta do espaço: “Esse lixo espalhado pela casa são os nossos sonhos usados, gastos, perdidos.” (ABREU, 2002, p. 109).

O espaço interior da casa simboliza também o espaço externo da cidade e, esse contexto remete à imagem da cidade construída na canção “London, London”, de Caetano Veloso, gravada em 1971. Ao se deparar com o ambiente degradante de Londres, onde há espaços, como da igreja e do cemitério que parecem um cenário de “filme de terror”, o protagonista faz referência à versão da música de Caetano Veloso na voz de Chico Buarque: “Chico toca violão e canta *London, London: no, nowhere to go*. Poucos ainda sorriem e olham nos olhos.” (ABREU, 2002, p. 98). Na Londres de Caetano Veloso, é possível andar nas ruas sem medo, as pessoas não geram empecilhos para a estadia do estrangeiro na cidade, pois “Todo mundo deixa o caminho livre”, os policiais são atenciosos, as pessoas andam apressadas em paz, é possível alimentar fantasias, como procurar discos voadores pelo céu, enfim, estar bem na cidade é uma condição crível, que ainda oferece paisagem convidativa para ficar nela, já que há “grama verde”, “olhos azuis”, “céu cinza” e Deus abençoando a felicidade. No conto de Caio Fernando Abreu, essa imagem de Londres recebe um contraponto e a intertextualidade configura-se como elemento que canaliza a criticidade do sujeito estranho sobre o espaço alheio, sendo a prática textual caracterizada pela transformação de sentido do texto citado e não pela simples transferência de significados. A Londres de Caio Fernando Abreu, além da sujeira dos espaços públicos e privados, tem também crianças sujas e ranhentas que confundem o protagonista e sua amiga com ciganos, sinal que desconhecem uma identidade tipicamente brasílica.

Para o protagonista, o seu país de origem, o Brasil, e a terra visitada são espaços de degradação que eliminam ou dificultam as possibilidades de afirmação do eu e de realização plena de projetos pessoais e profissionais. Por isso, a sobreposição de imagens de violência social e de dor pessoal do narrador-personagem que sinalizam um sujeito descentrado não só do seu espaço geográfico, mas em situação marginal “em termos de constituição de sujeito”, faz o exílio assumir uma dupla concepção na leitura do conto proposta por Ginzburg (2005). A primeira, de caráter geopolítico, apresenta o ponto de vista de um brasileiro que está em Londres e “elabora uma relação tensa entre passado e presente, Brasil e Inglaterra, identidade e alteridade, recompondo constantemente as referências de entendimento da realidade” (2005, p. 38). E a

segunda está ligada ao deslocamento do sujeito em relação às “condições necessárias para sua socialização” (GINZBURG, 2005, p. 39).

Estar em Londres não acarreta a sensação do fim de uma “vida suspensa” (ABREU, 2002, p. 102), não permite “compreender absolutamente nada” nem “lançar âncoras para o futuro” (ABREU, 2002, p. 98), pois não há como ultrapassar os “horizontes que nunca se veem, nesta cidade onde estamos presos e livres, soltos e amarrados” (ABREU, 2002, p. 100), sentencia o protagonista. A consciência de que os condicionamentos externos da cidade interferem nos conflitos internos do sujeito faz com que o protagonista manifeste toda a sua sensação de perda, a sua descrença quanto ao sentido da vida naquele lugar, a instância de uma vida no limite:

Parece incrível ainda estar vivo quando já não se acredita em mais nada. Olhar, quando não se acredita no que vê. E não sentir dor nem medo porque atingiram seu limite. E não ter nada além desse amplo vazio que poderei preencher como quiser ou deixá-lo assim, sozinho em si mesmo, completo, total. Até a próxima morte, que qualquer pensamento pressagia. (ABREU, 2002, p. 102).

A imagem da morte, no conto, é uma metáfora que expõe a incerteza e a descrença quanto ao futuro e ao sentido da vida, ideia que pode ser sintetizada na percepção do protagonista segundo a qual só resta “Chorar por tudo que se perdeu, por tudo que ameaçou e não chegou a ser, pelo que perdi de mim, pelo ontem morto, pelo hoje sujo, pelo amanhã que não existe, pelo muito que amei e não me amaram, pelo que tentei ser correto e não foram comigo”. (ABREU, 2002, p. 108) Diferentemente de outros textos do escritor, a morte nesta narrativa não traz redenção, e o protagonista de “Lixo e purpurina” opta por viver a dor, sozinho, sem exteriorizar à família brasileira as mazelas que enfrenta, como se percebe na carta que envia à mãe, escondendo que vive uma situação de miséria e degradação moral. O protagonista ainda mantém uma postura de resistência que se ampara nas leituras que faz de Clarice Lispector, surgindo daí outra referência intertextual:

Pelo menos estou vivo. Em movimento, andando por aí, perdendo ou ganhando, levando porrada, passando fome, tentando amar. “De cada luta ou repouso me levantarei forte como um cavalo jovem”, onde foi que li isso? Sei: Clarice Lispector, meu Deus, foi em *Perto do coração selvagem*. (ABREU, 2002, p. 117).

Mais uma vez a citação introduz um fragmento textual alheio no conto de Caio Fernando Abreu e a visão clariceana do primeiro romance da escritora surge para acentuar a vontade de recomeçar diante de um desejo insatisfeito ou um projeto inacabado. Por isso, a alusão à força de cavalo jovem que ilumina e revitaliza a ânsia pelo recomeço. Joana, personagem central do

romance da escritora, impõe-se com força e egoísmo para alcançar sua realização individual. A força da personagem de Abreu está em aceitar a dor, refletir sobre sua experiência difícil no exílio, reconhecer que viveu “coisas coloridas” nos últimos “dois anos sem cor” (ABREU, 2002, p. 123) embora admita que começou a “desconfiar que London, London, Babylon City é um lugar *very, very special.*” (ABREU, 2002, p. 124).

Ao elaborar a visão de Londres como um espaço negativo, o que contesta a imagem da cidade proposta na canção de Caetano Veloso, o protagonista também analisa o Brasil prestes a voltar à terra natal, um lugar de onde sente medo, pois “Por trás do cartão-portal imaginado, sol e palmeiras, há um jeito brasileiro que me aterroriza. O deboche, a grossura, o preconceito.” (ABREU, 2002, p. 124). A imagem de um país aterrorizante e que viabiliza práticas de discriminação e preconceito coaduna-se com a memória acerca da ditadura militar do Brasil nos anos 1970, a tensão constante entre Estado e intelectuais críticos do sistema autoritário e repressor, a indiferença quanto aos sujeitos “diferentes” e sua exclusão social, o fim da perspectiva idealista de Brasil, no contexto interno, e também no externo, as revoluções que culminaram em protestos políticos, a eclosão da contracultura, e a dissolução de utopias libertárias que se traduzem na frase “*Flower-power is died*” (ABREU, 2002, p. 107) grafitada num muro londrino e percebida pelo protagonista de Caio Fernando Abreu. Assistir a tudo isso faz com que o narrador-personagem compartilhe a sensação de que o “slogan” hippie não faz mais sentido num contexto histórico-cultural em que as liberdades são sufocadas e os conflitos são reflexos de impasses entre o individual e o coletivo.

São percepções que se revitalizam pelas incursões literárias do protagonista, como os poemas de Sylvia Plath, que geram uma grande sensação de mal-estar, e de Carlos Drummond de Andrade, especialmente “Consolo na praia”, do livro *A rosa do Povo*, e deste poema extrai a última estrofe, cujo sentido no conto faz assegurar a ideia de perda e solidão, perda de amigos, solidão no país estrangeiro, desencantamento com o mundo. Contudo, a sua força se traduz em alerta para não perder a “capacidade de amar, de ver, de sentir” (ABREU, 2002, p. 125), não deixar se ferir, ferir ao outro ou ser ferido apesar do presságio de que a volta ao seu Brasil possa ser maldita.

Se em “Lixo e purpurina”, a imagem do Brasil como um espaço de violência e opressão e desestabilização do sujeito estão associados de forma direta a uma condição de regime político e autoritário, em “Creme de alface”, o que chama atenção é a indiferença da protagonista do conto

em relação ao contexto de opressão em que vive. Enquanto a narradora-personagem está preocupada em conseguir pagar seus carnês num dia de movimento intenso na cidade e entediada com o trânsito intenso do local, assiste a cenas de violência social como se essas experiências fossem naturais: ela não se importa com a tia doente, com as crianças abandonadas nas ruas, com “aqueles jornais cheios de horrores” (ABREU, 2002, p.128) nem com os mendigos pedintes, pois já cansou de dizer que “mendigo é problema social, não pessoal” (ABREU, 2002, p. 129).

Ao passar pela rua, a narradora-protagonista é interpelada por uma menina que pede dinheiro e insiste para receber alguma doação, uns centavinhos. Pedido várias vezes negado, a menina tenta outra vez mesmo depois de ter ouvido aos gritos que não teria trocado algum da personagem, que, de súbito, reage aos constantes pedidos, agredindo fisicamente a garota:

Ela ergueu a perna direita e, com o joelho, pelo estômago, jogou a menina contra a parede. A menina escorregou gritando cadelinha filha da puta rica nojentinha vai morrer toda podre. Mas tantos carros passando e tanto barulho mas tanto, justificaria depois, à noite, na mesa do jantar, bem natural, servindo a sopa ainda não decidira se de ervilhas ou de aspargos, sabem, hoje me aconteceu uma coisa que, tudo vibrando tanto, tudo girando tanto, tudo se movendo tanto, esse arame atravessado na minha testa, uma coroa de espinhos. Certeira, com a ponta fina da bota acertou várias vezes as pernas da menina caída. Alonga e contrai e bate e volta e alonga e contrai e bate e volta: exatamente como numa dança, certo talento, todos diziam. (ABREU, 2002, p. 131).

A situação de violência e opressão a que é exposta a menina e o grau de crueldade da cena contrastam com a frieza da protagonista, que depois do episódio, decide finalmente comprar um bilhete para assistir a um filme de Jane Fonda, algo que faz sem remorsos e sem horror. Depois do filme, visto com prazer, decide que vai comprar imediatamente um bom creme de alface.

“Creme de alface” expõe a desumanização do sujeito diante da dor alheia ou da violência social, sinalizando que as ações humanas são despidas de sentimentos e guiadas pelo instinto, como destaca Bittencourt (1995). A ação violenta da protagonista de Abreu em relação à menina na rua expõe duas fissuras da realidade histórico-social do contexto de autoritarismo da Ditadura Militar Brasileira: a) a sobreposição de interesses individuais a necessidades coletivas, sendo a prática da violência uma forma simbólica de exteriorização desse posicionamento não só político, mas social também; b) uso do poder como meio para atingir objetivos, situação expressa pela disparidade da força da mulher que agride em relação à menina que sofre a agressão na rua. Neste caso, vale ressaltar que, embora o conto não faça alusão direta à ditadura no Brasil, permite compreender uma tendência no pensar e no agir no período na qual a naturalização da violência mostra que esse tipo de prática é comum a todos os seres, independentemente de seu papel social.

Nesse sentido, é possível associar a noção de banalização da violência e forma de narrar, pois o conto, escrito em primeira pessoa e que mistura, em algumas passagens, discurso direto e indireto sem marcação formal ao leitor e que se constrói pela profusão do pensamento da protagonista, sinaliza que violentar o outro (e a si mesmo) é tão natural como pensar. Ginzburg (2005), nessa linha, assinala que “Essa violência cruel é incorporada ao relato dentro de um fluxo de pensamentos. Caio elabora o ponto de vista a partir da consciência da senhora, o que permite ao leitor avaliar a naturalidade com que ela acontece” (2005, p. 37).

Já o conto “Alguma coisa urgentemente”, de Noll, não se serve de uma estrutura “cambiante” no sentido de intercalar sem aviso prévio discursos, como em “Creme de alface”, e de adotar uma forma híbrida dos gêneros, como em “Lixo e purpurina”. Narrado em primeira pessoa através de um discurso linear, o conto de Noll constrói-se pelo olhar de um jovem narrador, que vive sozinho com seu pai, descrito como um sujeito que desconhecia “o porquê da existência e vivia mudando de trabalho, de mulher e de cidade” (2000, p. 416). Pai e filho mantêm uma relação distante, o pai desloca-se de suas moradas por ser um fugitivo da polícia ou opositor do regime político da Ditadura Militar Brasileira, finge ignorar que o filho sabe o que vai acontecer especialmente quando é questionado se vai morrer:

— Quando é que você vai morrer?
— Não vou te deixar sozinho, filho!
Falava-me com o olhar visivelmente emocionado e contava que antes me ensinaria a ler e escrever. Ele fazia questão de esquecer que eu sabia de tudo o que se passava com ele. (NOLL, 2000, p. 416).

Na sequência narrativa, o filho, narrador-personagem deixa claro que em 1969 seu pai fora preso no Paraná por ter supostamente repassado armas a um grupo não identificado no texto. A partir de então, contrariando uma expectativa de exposição do crime do progenitor e da sua fuga ou saída da cadeia, a perspectiva narrativa volta-se não mais para a história do pai, mas para o testemunho do filho que vê sua vida e rotina serem marcadas pelo desajustamento, pela dificuldade de encarar as pessoas e pela certeza da inconstância do tempo futuro. O jovem é matriculado no colégio interno e anos depois volta a morar com o pai, agora no Rio de Janeiro. Seu pai está sem um dos braços e vive trancado num apartamento fechado e sem conforto. O filho tem vergonha de levar os amigos da escola para visitá-lo. Nesse momento, o pai do narrador-personagem está se preparando para se despedir da vida, quando aconselha o filho a

seguir um rumo diferente na vida e avisa para que não fale nada à polícia e que não tenha medo da tortura porque a instituição do Estado quer evitar escândalo.

Diante desse contexto da iminência da perda do pai, o narrador-personagem tem sua integridade física e emocional abalada, prostitui-se para sobreviver e reconhece que precisa fazer alguma coisa urgentemente para salvar a si mesmo e ao pai embora não saiba o quê. Nota-se que, neste conto, a experiência de violência a que é exposto o protagonista assinala ainda um traço do contexto histórico dos anos 1969 e 1970: a impotência e a dificuldade de resistência em tempos hostis. O adolescente que vê seu pai ser preso, perder partes do corpo (dentes e braço) e morrer fugindo da polícia e que tem uma relação de afeto distante sente dificuldades de agir apesar de ter consciência da necessidade de uma tomada de atitude. Tanto no plano interno da personagem quanto no externo, no qual se inclui o contexto de produção, há limitações para sobreviver e resistir.

No entanto, a tentativa de resistência se concretiza pelo ato de narrar, que como nos contos de Caio Fernando Abreu, permite uma possibilidade de compreensão da realidade social, fazendo com que a ficcionalização literária problematize a tragicidade da experiência social em contextos autoritários. As opções estéticas para esse tipo de representação são distintas nos dois escritores, pois, enquanto Caio Fernando Abreu adota a postura de um narrador instável e de uma forma fragmentada, João Gilberto Noll prefere uma narrativa linear, o que não retira da obra deste escritor uma função social e uma preocupação estética. Os dois contistas mostram que a narrativa curta é também um espaço para a representação da dor e da violência, propondo uma percepção não trágica, mas melancólica da experiência na sociedade brasileira e acentuando como o pensamento criativo pode contribuir para a recuperação de episódios de violência no passado que refletem posturas de repressão, preconceito ou exclusão no presente. Os textos dos escritores, ao abordarem as dificuldades vivenciadas no contexto autoritário da Ditadura Militar no país, configuram-se não como documento ou retrato de um tempo histórico. São um testemunho literário que recupera a memória do período e que interioriza, na forma de narrar, o mal-estar de ordem emocional enfrentado pelas personagens, sendo por isso uma literatura que “atualiza” os impasses e os antagonismos sociais através de uma construção narrativa que resiste ao tempo e tem em sua escritura uma forma de resistência.

Abstract: Experiences of pain and social violence are the subject of literary representation in both the recent Brazilian fiction novel about the tale, and the aesthetic strategies adopted by the authors for the historical narrative of trauma resulting from violence become social closer rapprochement between literature and history , literature and

memory. Considering this, this study aims to examine images of social violence and pain related to the impact of the authoritarian period of military dictatorship in Brazil in short narratives of Caio Fernando Abreu and João Gilberto Noll. "Cream of lettuce and Trash and glitter, " de Abreu, and "Something urgently" by Noll, tales are examined in view of the notion of tragedy and melancholy behind the depiction of violence and pain to discuss the options found formal the authors address the limit-situations faced by characters whose social existence and horizons are limited.

Keywords: Social violence. Representation of pain. Caio Fernando Abreu. João Gilberto Noll. Brazilian military dictatorship.

Referências

ABREU, Caio Fernando. *Ovelhas negras*. Porto Alegre: L & PM, 2002.

BITTENCOURT, Gilda Neves da Silva. Uma voz reconhecível. In: ABREU, Caio Fernando, ET AL. *Caio Fernando Abreu*. 2. ed. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 1995. Coleção Autores Gaúchos, n. 19, p. 20-21.

GINZBURG, Jaime. Exílio, memória e história: notas sobre "Lixo e purpurina" e "Os sobreviventes", de Caio Fernando Abreu. *Literatura e sociedade*, São Paulo, n. 8, p. 36-45, 2005.

_____. Exílio, memória e história: notas sobre "Lixo e purpurina" e "Os sobreviventes", de Caio Fernando Abreu. *Literatura e sociedade*, São Paulo, n. 8, p. 36-45, 2005.

NOLL, João Gilberto. Alguma coisa urgentemente. In: MORICONI, Ítalo. *Os cem melhores contos brasileiros do século*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

PELLEGRINI, Tânia. No fio da navalha: literatura e violência no Brasil de hoje. In: DALCASTAGNÉ, Regina (org.). *Ver e imaginar o outro: alteridade, desigualdade, violência na literatura brasileira contemporânea*. Vinhedo: Horizonte, 2008. p. 41-56.

Anahí e Arocena: o papel da loucura em Respiración artificial de Ricardo Piglia

Márcio de Pinho Botelho*

Resumo: Este artigo tem por objetivo refletir sobre o papel da loucura na obra do escritor argentino Ricardo Piglia (Adrogué, Buenos Aires, 1940 -). Tendo em vista isso, foi escolhido o livro *Respiración artificial*, mais importante obra na carreira do autor e que concentra em si muitos dos temas recorrentes na escrita ‘pigliana’, que servirá como porta de entrada para a análise da loucura. Para este trabalho dois personagens serão fundamentais: Echevarne Angélica Inés, ou Anahí, e Arocena, o censor. Os dois apresentam delírios bastante distintos, servindo para pensarmos a maneira como o autor trabalha com o tema da loucura, além de permitir o estabelecimento de uma relação entre o desvario e a concepção de intelectual de Piglia.

Palavras-chave: Marginalidade. Loucura. Intelectuais. Ricardo Piglia. *Respiración artificial*.

1 Respiración artificial

Lançado em 1980 *Respiración artificial*, de Ricardo Piglia, foi, e ainda é, um romance fundamental para a história da literatura argentina. Tratando de maneira alegórica e fragmentária da experiência ditatorial vivida pelo país na época, o Processo de reorganização nacional, iniciado pelos militares em 1976 e encerrado em 1983, Piglia vai refletir sobre a trajetória política de sua nação, e sobre o papel dos intelectuais em um contexto de ditadura onde as vozes dissonantes são sistematicamente eliminadas. Estas temáticas, somadas às qualidades da prosa de ficção do autor, garantiram a Piglia, na época um escritor jovem, mas não desconhecido¹, situação de destaque dentro do campo intelectual argentino e latino-americano.

Respiración artificial pode ser visto também como uma referência para se pensar o conjunto da produção ficcional de Piglia, tendo em vista que os procedimentos de escrita e os temas utilizados no romance atravessam toda a obra deste autor: a preocupação em expor sua biblioteca (com destaque para Arlt e Borges entre os argentinos e Kafka e Joyce entre os estrangeiros), um cânone literário com o qual Piglia dialoga diretamente, numa tentativa de estabelecer sua interpretação destas obras e autores através de sua ficção crítica; o uso de gêneros literários considerados “menores” ou “fora de moda”, como o romance epistolar (característico do século XVIII) e o diálogo filosófico; a presença de um enigma ou segredo, que move os

* Mestrando/Universidade de São Paulo

¹ Em 1967 foi lançado o primeiro livro de Piglia (a coletânea de contos *La invasión*). Durante a década de 1970 publicou livros como *Nombre falso* (1975) e relatos como “La loca y el relato del crimen” (1976) e “La prolijidad de lo real” (1978). Além disso, se envolveu com a publicação de uma série de romances policiais escritos por norte-americanos (Raymond Chandler, Dashiell Hammett e etc), e com a revista literária *Los libros*, da qual faziam parte intelectuais como Beatriz Sarlo e Nicolas Rosa.

personagens na busca pelo desvendamento deste mistério; e por fim a obsessão pela relação entre ficção e História, tendo como referente direto o século XIX argentino, o que leva a um processo de ficcionalização do passado e ao surgimento de diversas versões para este, potencializando o caráter fragmentário da narrativa.

Em meio a esta narrativa fragmentária uma série de vozes ganham espaço. Entretanto algumas delas parecem deslocadas, sendo difícil em um primeiro momento entender qual o seu significado dentro do livro ou das reflexões de Piglia. Os personagens Anahí e Arocena, presentes na 3ª seção da 1ª parte de *Respiración artificial*, expressam-se de forma confusa e/ou delirante, demonstrando uma visão de mundo que escapa à lógica entendida como “normal”. Por assim dizer ambos são acometidos pela loucura.

2 O delírio constante

Desde o início de sua carreira Piglia tem tratado da loucura com constância. Contos como “La loca y el relato del crimen”, “El Laucha Benítez cantaba boleros” e “Prisión perpetua” ou os romances *La ciudad ausente*, *Plata quemada* e *Blanco nocturno* apresentam personagens que são acometidos por delírios, que não conseguem se expressar de maneira clara ou são considerados “perturbados” por “autoridades” psiquiátricas.

Em um interessante artigo o crítico Marcelo Gobbo (GOBBO, 2004) teceu algumas considerações sobre este tema recorrente na obra de Piglia. Segundo Gobbo a loucura em Piglia está ligada diretamente à linguagem: os personagens loucos usam uma linguagem paralela, em uma tentativa de criar um mundo paralelo, uma forma de fugir do horror cotidiano (o “pesadelo da história” joyceano). Em sua análise o crítico vai eleger o conto “La loca y el relato del crimen” como um aleph, que apresenta as principais características da loucura na poética 'pigliana'. Neste relato breve encontramos a louca Anahí, personagem que volta a aparecer em *Respiración artificial*, e sobre a qual queremos refletir aqui.

2.1 Mi nombre es Echevarne Angélica Inés, que me dicen Anahí

Em “La loca y el relato del crimen” (PIGLIA, 1976) Anahí é a única testemunha do assassinato de uma prostituta. Em meio a seu delírio compulsivo ela denuncia o verdadeiro culpado pelo crime. A polícia ignora este fato, mas o jornalista Emilio Renzi (personagem recorrente na produção do autor, espécie de alter-ego de Piglia), vai se concentrar na

interpretação minuciosa do delírio, decodificando a mensagem existente por trás do canto da louca. Ao final do conto, na redação do jornal *El Mundo*, o chefe de Renzi, o velho Luna, pede para que o jovem ignore o fato e deixe sua análise lingüística de lado. Renzi vai para e máquina de escrever e começa a redigir um relato, que se inicia da mesma forma que o conto.

Através de uma voz ignorada pelos representantes da lei, o delírio de Anahí, o investigador consegue, por meio de sua sensibilidade e do conhecimento da lingüística, desvendar uma verdade oculta. Neste relato, Piglia valoriza a tradição da narrativa policial, aonde os pequenos indícios e sinais são pistas fundamentais para o desvendamento do mistério². A crítica especializada no autor demonstra (PERSICO, 2004) que as incursões pelo gênero policial são tema recorrente na obra pigliana, inserindo este conto em um conjunto de relatos que possuem traços marcadamente ligados aos das narrativas policiais, em sua versão analítica “britânica” ou em sua forma “negra” norte-americana, com maior destaque para o segundo tipo. Piglia também aliou a lógica da investigação policial a sua crítica literária através de textos que analisam a escrita como um procedimento criminoso, sendo o leitor uma espécie de detetive que vai desvendar a história secreta (PIGLIA, 1994; PIGLIA, 2005).

Além desta filiação evidente, também é possível afirmar que o autor está trabalhando com uma concepção de loucura que entende o louco e seu delírio, como portador de uma verdade mais profunda do que aquela percebida pela lucidez dos sãos. Em *História da loucura* (FOUCAULT, 2008), Foucault faz um longo estudo sobre as figurações da loucura e as formas de lidar com os doentes mentais no Ocidente europeu, sendo possível perceber que a maneira com a qual Piglia representa a loucura tem vínculos com figurações antigas, como as presentes no Renascimento italiano, na obra de Erasmo de Roterdã e no *D. Quixote*, de Cervantes. No início da modernidade, séculos XIV – XVI, o louco, segundo Foucault, através de seu desatino, seus atos insensatos e comentários impertinentes, faz saltar aos olhos as verdades das quais os homens se esquecem, sendo seu papel denunciar os absurdos e as injustiças. Nesta concepção, a loucura está muito próxima da razão, sendo parte fundamental dela (FOUCAULT, 2008).

² As narrativas policiais foram um dos pontos de partida do historiador italiano Carlo Ginzburg para formular o *paradigma indiciário* ou semiótico, que seria próprio da pesquisa nas humanidades, em especial na História. Tendo em vista a formação de Piglia como historiador, e o fato de um dos personagens principais de *Respiración artificial*, Marcelo Maggi, ser um historiador amador, é possível afirmar que a conexão do escritor argentino com a História não se dá apenas através dos temas, mas também pela metodologia de trabalho dos historiadores. GINZBURG, Carlo. “Sinais. Raízes de um paradigma indiciário”. *Mitos, emblemas, sinais. Morfologia e história*. São Paulo, Companhia das Letras, 1989, PP. 143 - 179

A presença de Anahí em *Respiración artificial* também aponta para esta ligação entre loucura e verdade/denúncia. A personagem tenta contatar um membro do governo argentino através de uma carta que trata de seus infortúnios: “Sucede lo siguiente, señor intendente: me han hecho una incisión y me colocaron un aparato transmisor entre las arborescencias del corazón: mientras dormía me pusieron el aparatito ese, chiquitito así, para poder transmitir.” (PIGLIA, 2001).

Desta forma Anahí explica a capacidade de “ver” aquilo que acontece no país: mortes, dor, violência e sofrimento. Ela não gosta de ter este tipo de visão, por isso canta, canções pátrias, numa tentativa de deixar o horror escondido, pois ninguém crê naquilo que ela diz o que torna estas visões em uma espécie de dupla maldição: elas não deixam Anahí em paz, além de isolá-la do convívio social. Cenas como está perturbam a mente da personagem: “Yo vi las fotografías: mataban a los judíos con alambre de enfardar. Los hornos crematorios están en Belén, Palestina. Al norte, bien al norte, en Belén, provincia de Catamarca.” (PIGLIA, 2001).

A cena descrita pela louca tem uma vinculação direta com o contexto vivido pela Argentina no momento da publicação do livro, a Ditadura militar de 1976 – 1983, que instaurou o horror no país ao perseguir aqueles que faziam oposição ao governo instituído pela junta militar. De forma fragmentária é feita uma associação entre os campos de concentração dos nazistas e o que era feito pelos militares na Argentina.

Se em “La loca y el relato del crimen” Emilio Renzi tenta interpretar a mensagem que se encontra no meio do delírio, em *Respiración artificial* o personagem que vai se propor a fazer uma análise da carta de Anahí é o sensor Arocena. Nele encontramos outro tipo de loucura, sob a qual trataremos agora.

2.2 *A mi, penso Arocena, no me van a engañar*

Arocena é uma espécie de censor, ou fiscal, que analisa diversas correspondências em sua sala. Seu trabalho consiste em descobrir mensagens secretas, desvendar os códigos utilizados nas cartas para encontrar o texto oculto. A função de Arocena é analisar as cartas que chegam à sua sala tentando desvendar possíveis mensagens secretas, o que aproxima o seu trabalho da figura de um censor ou investigador de polícia. A busca incessante do censor e sua certeza inquebrantável são expostas de maneira profundamente irônica, o que leva o leitor a duvidar de seu método logo de cara: a todo o momento suas interpretações exageradas, cheias de jogos anagramáticos e de

suspeitas inconsistentes, apontam para o caráter patético e sem credibilidade de seu trabalho analítico. Trabalhando de maneira exaustiva o personagem possui uma certeza: “Uno, sin embargo, tendría que ser capaz (pensó) de descubrir la clave incluso en un mensaje que no estuviera cifrado” (PIGLIA, 2001).

Este excesso de certeza aponta para o caráter falho e paranóico do método de Arocena: para o censor, todas as cartas possuem uma mensagem secreta e sua busca só vai parar quando ele encontrar o que procura, mesmo que para isso ele tenha de fazer jogos com as palavras, letras e expressões das cartas, cruzando correspondências muito distantes entre si, para confirmar sua opinião: “Todo podía ser un indicio para encontrar la clave que le permitiera descubrir el mensaje secreto” (PIGLIA, 2001).

Todavia, o método paranóico de Arocena não consegue perceber a mensagem “cifrada” na carta de Anahí. Ele considera a correspondência como uma espécie de brincadeira, menosprezando o seu significado, o que faz com que deixe de lado aquilo que está escrito. Desta forma, Piglia está mais uma vez tratando a loucura como uma forma importante de denuncia e de caminho para a verdade, pois o delírio não serve apenas para trazer a tona as verdades ignoradas pelos “sãos”. A insensatez também resulta do excesso de confiança da razão, sendo neste ponto o seu reverso (FOUCAULT, 2008), levando o homem que se pensa racional a cometer atos tolos, não percebendo o óbvio. Arocena ignora a mais óbvia das mensagens, ao mesmo tempo em que encontra aquilo que bem entende nas cartas que analisa, pois antes mesmo de ler o texto ele sabe o que vai encontrar⁴⁰³.

Neste ponto é possível perguntar: por que Emilio Renzi, em “La loca y el relato del crimen” conseguiu entender a mensagem oculta e por que Arocena não pode fazer o mesmo em *Respiración artificial*? E, portanto, quais são as apostas diferentes de Piglia em um e outro relato?

3 Intelectuais, loucura e Estado

A primeira diferença, mais evidente, entre Renzi e Arocena diz respeito ao método empregado: enquanto o jornalista se utiliza da lingüística, o censor se vale de técnicas de

³ Pode-se afirmar, utilizando-se a terminologia de Umberto Eco, que Arocena faz uma *superinterpretação*: extrai do texto algo que não se encontra nele, o que leva a uma leitura que não se sustenta quando confrontada com aquilo que está escrito. ECO, Umberto. *Interpretação e Superinterpretação*. São Paulo, Martins Fontes, 2005.

decodificação que não parecem ter regras claras, pois neste método letras podem dar todo o significado de um texto.

Em segundo lugar, e muito mais importante devido ao caráter político da obra de Piglia, está a diferença no que diz respeito à posição destes personagens em relação ao poder estabelecido. Renzi é um intelectual⁴ que se encontra fora dos centros de poder político (o Estado) e simbólico (a Universidade), enquanto Arocena trabalha diretamente a serviço dos interesses do *status quo*. Essa diferença aponta para uma das características mais importantes da obra do escritor argentino: a defesa de uma posição marginal dos intelectuais em relação ao poder político.

Para Piglia, o escritor/intelectual deve fazer oposição permanente aos crimes, desmandos e violências do poder político. Nas palavras de Piglia:

Si la política es el arte de lo posible, el arte del punto final, entonces la literatura es su antítesis. Nada de pactos, ni transacciones, la única verdad no es la realidad. Frente a la lengua vigilante de la real-politik, la voz argentina de Macedonio Fernández [...] La tradición de esa política que pide lo imposible es la única que puede justificarnos. (PIGLIA, 2001).

Este papel de combate às injustiças do poder é possível através de uma posição marginal que garanta a liberdade do intelectual em expressar suas opiniões ao mesmo tempo em que denuncia o Estado. Estar à margem também permite uma visão distanciada, e por vezes mais aguda, da realidade, o que demonstra que a margem garante, além da liberdade, uma maior amplitude das capacidades cognitiva e interpretativa, pois na periferia é possível perceber aquilo que o centro cala, as vozes discordantes que incomodam aqueles que estão no centro.

Tendo em vista estas considerações, podemos afirmar que a loucura cumpre um duplo papel em *Respiración artificial*. O delírio de Anahí, fragmentário, confuso e cheio de referências cifradas e alusões, tem por função denunciar o horror perpetrado pelo Estado argentino. Ao colocar essa denuncia nas palavras de uma louca, Piglia aponta para outras possibilidades narrativas que não estejam submetidas à lógica dos poderes político e ideológico estabelecidos. Se Anahí representa uma voz diferente da do centro, o delírio de Arocena aponta para os limites interpretativos do poder e da razão que se submete à lógica de Estado. A certeza do censor o

⁴ Apesar da multiplicidade de sentidos atribuídos a este termo, adotamos aqui a definição de Norberto Bobbio: intelectuais são os profissionais responsáveis pela criação e elaboração de idéias (intelectual “filósofo”) e/ou de conhecimentos técnicos (intelectual “especialista”). Para maiores detalhes BOBBIO, Norberto. Intelectuais. In: *Norberto Bobbio: o filósofo e a política*. Rio de Janeiro, Contraponto, 2003, p. 431-457.

deixa cego, as “luzes” de sua razão o ofuscam, o que limita a sua capacidade de desvendar os espaços obscuros, onde as vozes de loucos e demais marginais se encontram. Dessa forma o último trecho de “Si yo mismo fuera el invierno sombrío” (primeira parte da obra) anuncia “Descartes” (segunda parte): no argumento de Tardewski, o filósofo polonês que dialoga com Renzi, a razão que depende apenas dela mesma e não duvida de si, pois deixou a dúvida e a loucura de fora, vai gerar o nazismo, da mesma maneira que a razão a serviço do Estado ajuda a perpetrar o terror da Ditadura argentina.

A loucura é tema recorrente na obra de Piglia, porém é necessário notar que este uso se filia à longa tradição da literatura ocidental que trata da lucidez da loucura. Desde Cervantes, com o tragicômico *D. Quijote*, passando pelos escritores românticos do XIX, que valorizaram o delírio como forma de libertação da racionalidade opressora, chegando ao século XX e os diálogos com a psicanálise, ou com os loucos “iluminados” da beat generation, a loucura vem sendo trabalhada como uma forma de criticar a arrogância da razão, que perdeu a lucidez presente na fala dos ensandecidos.

Referências

ARRIGUCCI JUNIOR, Davi. Literatura, exílio e utopia. In: _____. *Enigma e comentário. Ensaios sobre literatura e experiência*. São Paulo, Cia. Das Letras, 1987, p. 189-190.

BOBBIO, Norberto. Intelectuais. In: NORBERTO Bobbio: o filósofo e a política. Rio de Janeiro, Contraponto, 2003, p. 431-457.

ECO, Umberto. *Interpretação e Superinterpretação*. São Paulo, Martins Fontes, 2005.

FORNET, Jorge (Org.). *Valoración Múltiple: Ricardo Piglia*. Bogotá, Fondo editorial casa de las Américas, 2000.

FOUCAULT, Michel. *História da loucura: na Idade clássica*. São Paulo, Perspectiva, 2008.

GINZBURG, Carlo. Sinais. Raízes de um paradigma indiciário. _____. *Mitos, emblemas, sinais. Morfologia e história*. São Paulo, Companhia das Letras, 1989, p. 143-179.

GOBBO, Marcelo. Autobiografia de un estilo. In: PÉRSICO, Adriana Rodríguez (Org.). *Ricardo Piglia: una poética sin limites*. Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2004, p. 41-54.

PÉRSICO, Adriana Rodríguez. Introduccion. In: PIGLIA, Ricardo. *Cuentos Morales*. Buenos Aires, Compañia Editora Espasa Calpe, 1995.

PÉRSICO, Adriana Rodríguez. Plata quemada o un mito para el policial argentino In: PÉRSICO, Adriana Rodríguez (Org.). *Ricardo Piglia: una poética sin limites*. Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2004.

PIGLIA, Ricardo. *Crítica y ficción*. Barcelona, Ed. Anagrama, 2001, p. 123-124.

PIGLIA, Ricardo. *El último lector*. Barcelona, Anagrama, 2005.

PIGLIA, Ricardo. *Respiración artificial*. Barcelona, Editorial Anagrama, 2001.

PIGLIA, Ricardo. Teses sobre o conto. In: PIGLIA, Ricardo. *O laboratório do escritor*. São Paulo, Iluminuras, 1994, p. 37-41.

QUINTANA, Isabel Alicia. Experiencia, historia y literatura en Respiración artificial. In: PÉRSICO, Adriana Rodríguez (Org.). *Ricardo Piglia: una poética sin limites*. Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2004, p. 161-175.

As posições sociais definidas pela violência no romance Cidade de Deus de Paulo Lins

Nadson Vinícius dos Santos*

Resumo: O presente trabalho propõe-se a investigar a violência empregada pelas estruturas socio-políticas na definição das posições sociais dos sujeitos que ocupam o espaço urbano refratado na obra literária *Cidade de Deus*, de Paulo Lins. Apoiada em metodologia qualitativa à luz das ideias de (ALTHUSSER, 1980,) (FANON, 1979), (HALL, 2006), (LUZ, 1992) e (MEMMI, 1967), a pesquisa busca relacionar as funções desempenhadas pela violência no sistema social colonialista com sua possível configuração em representações identitárias verificadas em processos de descolonização. Desse modo, espera-se que os resultados apresentados venham a contribuir efetivamente com os debates a respeito da literatura pós-colonialista.

Palavras-chave: Cidade de Deus. Colonização. Paulo Lins. Pós-colonialismo. Violência.

Este trabalho, conforme foi mencionado no resumo, investiga o emprego da violência na definição das posições sociais no espaço urbano refratado na obra “Cidade de Deus” e defende que o mencionado romance se adequa às discussões pós-coloniais na medida em que aponta para a existência de uma possível estrutura colonialista no sistema político brasileiro. Deste modo, este artigo será desenvolvido mediante duas linhas: análise da estrutura colonialista e da função da violência na mencionada estrutura. O sistema social colonialista pressupõe um sistema binário, onde de um lado se encontra o colonizador com todos os gozos e privilégios e, de outro, o colonizado “destituído inclusive de sua nacionalidade e subjugado por uma ideologia hegemônica em que é constantemente obrigado a se parecer com o colonizador” como afirma Albert Memmi (1967, p. 23). Essa estrutura sócio-político-cultural é mantida pelo colonizador através da violência, instrumento utilizado também pelo colonizado, na medida em que o mesmo se transforma em descolonizador e tenta tomar a força o que necessita para viver ou julga seu por direito. Essa tendência pode ser claramente percebida no romance de estreia do escritor carioca Paulo Lins (1958), *Cidade de Deus*, publicado em primeira edição no ano de 1997 pela Companhia das Letras. Acredita-se que investigar, no romance em análise, as estruturas violentas que criam e sustentam as posições sociais de colonizadores (patrões), colonizados (trabalhadores) e descolonizadores (bandidos) é lançar um olhar crítico para a representação de cidade e perceber que a violência expressa na obra literária resulta de um processo falido de colonização. É assim que o presente estudo, a partir de uma metodologia qualitativa, se propôs a estudar se as posições

* Mestrando do PPGL – Linguagens e Representações – UESC (BA).

sociais que os sujeitos – personagens - ocupam resultam de estruturas sociais violentas; fomentando, deste modo, a discussão sobre a influência dos estudos pós-coloniais no campo da literatura.

As formulações pós-coloniais são recentes e resultam de uma tentativa de compreensão, principalmente, das sociedades africanas e asiáticas que passaram por longo processo de colonização, tiveram suas identidades profundamente marcadas por esse fenômeno, e que empreenderam árduas lutas de descolonização das potências europeias durante o século XX. A partir desse entendimento, poder-se ia pensar que a literatura brasileira se encontra alheia às discussões pós-colonialistas. Todavia, não podemos fechar os olhos ao fato de que o Brasil também foi colonizado por uma potência europeia, que essa colonização marcou a identidade brasileira, e que a estrutura sócio-política existente no Brasil, e refratada na obra literária *Cidade de Deus* no século XX é um resquício da colonização que, a julgar pelos documentos da história oficial, teria acabado em 1822.

Entretanto, para julgarmos o romance *Cidade de Deus* “pós-colonial”, torna-se necessário aclarar o significado desse termo começando por evocar Stuart Hall (2006, p. 101-102): “Uma das principais contribuições do termo Pós-colonialismo tem sido dirigir nossa atenção para o fato de que a colonização [...] se mostrou indelevelmente inscrita nas culturas do colonizado quanto dos colonizadores”. Hall alude ao fato de que o termo “pós-colonialismo” direciona-se a compreender as marcas deixadas pela colonização, sob seu ponto de vista, “indelevelmente inscritas” na identidade dos povos envolvidos nesse processo.

O fato de o Brasil ser pós-colonial desde o século XIX não elimina a possibilidade de haver em sua estrutura sócio-política marcas do colonialismo, e de que hoje sua literatura discuta esses traços. O conceito de Stuart Hall confere-nos o direito de pensar que ser pós-colonial é enxergar o presente a partir de sua ligação com o passado, é tentar identificar as marcas da colonização e criticá-las; pensar sobre sua origem e decidir sobre sua existência. Em tal linha de pensamento, *Cidade de Deus* mostra um presente que estabelece íntima ligação com o passado, como na seguinte passagem, que trata da vida de uma de suas personagens:

Inferninho se posicionou do lado esquerdo do caminhão [...] o dinheiro estava com o motorista [...] que em vão tentava escondê-lo. Inferninho o observava. Mandou que se deitasse com os braços estirados, revistou-o, pegou o dinheiro, deu um chute no rosto do trabalhador para ele nunca dar uma de esperto. (LINS, 1997, p. 22).

Paulo Lins apresenta uma personagem cruel, que vive de assaltos e não tem o menor apreço pela vida ou dignidade humana. Mais adiante, porém, notamos que o autor discute a origem da personagem e mostra como um passado de violência gerou um sujeito violento:

[...] quando aqueles homens chegaram com saco de estopa ensopado de querosene botando fogo nos barracos, fora nesse dia que sua vó rezadeira, a velha Benedita morrera queimada [...] Se eu não fosse molequinho, pensava Inferninho, eu tirava ela de lá [...] Quem sabe eu não era otário de marmita e o caralho? Mas ela não tá morou? Tô aí pra matar e pra morrer. (LINS, 1997, p. 23).

A violência refratada em *Cidade de Deus* torna-se base para discutir claramente a estrutura colonialista sob a qual vivem os “sem-identidade”, como a personagem Inferninho, e para indicar os processos de descolonização, já que o termo pós-colonial (Cf. HALL, 2006, p. 102), não se restringe a descrever uma determinada sociedade ou época. Na obra literária em análise, a releitura da colonização pela qual passou o Brasil ocorre em meio a discussões acerca de suas marcas na identidade brasileira e da estrutura sócio-política do Brasil, assim como de questionamentos sobre a forte presença do colonialismo em nosso imaginário.

Para observar como as posições sociais são modeladas violentamente no espaço urbano refratado no texto, precisa-se considerar que a estrutura colonial tem sua base na discriminação. A colonização é um conjunto de ideias que se materializa na forma de separação entre dois tipos de sujeito num mesmo território. Enquanto um será beneficiado por uma série de privilégios, constituindo a classe dominante, o outro não terá acesso sequer a sua nacionalidade e se constituirá na classe dominada. Aquele que não se encaixar em uma dessas identidades será denominado de rebelde, bandido e outros adjetivos do mesmo campo semântico.

A violência empregada pelo colonizador será disfarçada pelos aparelhos ideológicos de Estado e sempre apresentará outras nomenclaturas. Para se manter em sua posição, ele se utilizará da violência física e também ideológica. O primeiro ato violento praticado é o afastamento do colonizado para as periferias do território. Assim, haverá num mesmo espaço o lugar do colono e do colonizado, conforme pode se verificar na seguinte passagem da narrativa em estudo: “Cidade de Deus deu a sua voz [...] a neofavela de cimento, armadas de becos bocas, sinistros-silêncio, com gritos desesperos no correr das vielas e na indecisão das encruzilhadas” (LINS, 1997, p. 16).

O colono afasta de si o colonizado para lugares sem a mínima condição de dignidade e, através da ideologia, faz pensar que está lhe dando um benefício. Entretanto, a “cidade do colono é uma cidade sólida, toda de pedra e ferro [...] iluminada, asfaltada [...] as ruas são limpas, lisas,

sem buracos [...] a cidade do colonizado é um lugar mal afamado onde os homens estão uns sobre os outros” (FANON, 1979, p. 29).

A ideologia no processo de colonização torna mais fácil a tarefa do colonizador. Por seu intermédio, o colono consegue “explicar, justificar e manter, tanto pela palavra quanto pela conduta, o lugar e o destino do colonizado [...] e, portanto seu próprio lugar” (MEMMI, 1967, p. 69). Junto com a ideologia, a força repressora desempenha função vital para o sistema colonialista. A repressão manterá sempre o colonizado em seu território e impedirá possíveis aspirações àquilo de que dispõe o colono. Logo, em todo sistema colonialista, a diferença entre quem mantém e não mantém o poder é muito nítida e a violência revela-se como a força motriz dessa separação.

Ao contrário do colono, que pratica a violência, o colonizado torna-se seu alvo. Em *Cidade de Deus*, vemos que a posição social de colonizado produz-se primeiramente pela violência da segregação. O colonizador cria um lugar que é “mal iluminado, não asfaltado e ruas sujas e esburacadas” (FANON, 1979, p. 29) para colocar os colonizados. E esse comentário aproxima-se muito à representação veiculada pela seguinte passagem do romance:

Famílias de várias favelas do Rio chegavam ao novo conjunto habitacional, mas a distância e a precariedade das condições oferecidas levavam muito a reconsiderar a decisão [...] os trabalhadores tinham de acordar de madrugada e andar três quilômetros para pegar o ônibus” (LINS, 1997, p. 29).

Depois de afastado, o colonizado terá como único instrumento mediador, entre ele e o Estado, o aparelho repressor. “O porta - voz do colono e do regime de opressão é o gerdume ou o soldado. Nas regiões coloniais o soldado [...] mantém contato com o colonizado e o aconselha a coronhadas [...] o intermediário leva a violência à casa e ao cérebro do colonizado” (FANON, 1979, p. 28). Uma vez segregado, mantido sob violência e constantemente assujeitado por uma ideologia dominante, o colonizado se conforma com sua condição e não enxerga a estrutura violenta que o mantém naquela situação, atribuindo a outros fatores sua posição social como se percebe logo a seguir: “foi explorado por muito tempo, mas não ligava. A fé afastava o sentimento de revolta diante da segregação que sofria por ser negro, desdentado e semianalfabeto” (LINS, 1997, p. 129-130).

Todavia, haverá entre a classe dominada aqueles que não se conformarão com a violência recebida. Esses são os descolonizadores (bandidos). Numa tentativa de fugir do caos social em que vivem, devolverão a violência que aprenderam, palavra mais familiar que existe na relação

entre colono e colonizado. O fato de viver como um “estranho na própria terra” não apaga da mente do descolonizador a vontade ou necessidade de igualdade. Para isso, ele utilizará a mesma estratégia de seu dominador: formas violentas que, exercidas do colono para o colonizador, são vistas sob forma totalmente “diferente ou terrificante”: (FANON, 1979, p. 26).

Nesse ambiente de violência extrema é de se esperar, portanto, que ao reivindicar a mínima condição de sobrevivência, o colonizado se utilize da violência, visto que durante toda a sua vida foi assim que ele observou os problemas serem “resolvidos”. E à medida que os aparelhos repressores de Estado aumentam sua força na tentativa de minguar ações desse tipo, acabam gerando mais violência e transformando o processo num ciclo vicioso. Uma descrição desse processo é oferecida em *Cidade de Deus*: “Inferninho [...] tinha de mandar dinheiro pra mãe [...] entrou na primeira birosca que viu, não tinha tempo para escolher [...] Era bicho-solto precisando de dinheiro rápido; naquela situação assaltaria qualquer um, em qualquer lugar e hora (LINS, 1997, p. 41-42).

O romance em análise, situado no bojo das formulações pós-coloniais, procede a uma releitura do processo de colonização, no qual o Brasil se envolveu desde o século XVI ao XIX. Isso acontece a partir do momento em que refrata um espaço urbano dicotômico, no qual duas classes de pessoas vivem em condições sociais tão discrepantes e discute a origem dos antagonismos, bem como realiza sua crítica ao processo sócio-político responsável por definir posições sociais tão contrastantes. Igualmente, a representação da violência é base para analisar a estrutura colonialista que perdura no sistema sócio-político brasileiro. Em *Cidade de Deus*, vê-se que as posições sociais são definidas num processo violento. O colonizador (patrão) priva o colonizado (trabalhador) do acesso aos serviços sociais, dos bens culturais e de consumo, bem como o afasta para a periferia do espaço urbano e o explora como mão de obra desqualificada; e os que não se conforma em viver em condições socioeconômicas precárias devolvem a violência transformando-se em descolonizadores (bandidos).

Resumen: Esta investigación se propone a estudiar la violencia practicada por las estructuras sociales y políticas para definir las posiciones que los individuos van a ocupar en el espacio urbano presentado en la obra literaria “Cidade de Deus”, de paulo Lins. Se utilizó en esta investigación una metodología teórica embasada en las ideas de (ALTHUSSER, 1980) (FANON, 1979), (HALL, 2006), (LUZ, 1992) e (MEMMI, 1967). La investigación intenta analizar la función de la violencia para el sistema social colonialista, contribuyendo, deste modo, con los debates pós-colonialistas.

Palabras-clave: Cidade de deus. Colonización. Paulo Lins. Pós-colonialismo. Violencia.

Referências

FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979. 275p.

HALL, Stuart; RESENDE, Adelaine La Guardia. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: EdUFMG, 2006. 410 p.

LINS, PAULO. *Cidade de Deus*. São Paulo: Cia das letras, 1997. 550 p.

MEMMI, Albert. *Retrato do colonizado precedido pelo retrato do colonizador*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967. 126p

Memórias da repressão: linguagem e silêncio na narrativa dos anos 70 no Brasil

Sandra de Fátima Kalinoski*

Donde vem esse sol negro? De que galáxia insensata seus raios
invisíveis e pesados me mobilizam no chão,
na cama, no mutismo, na renúncia?
Julia Kristeva

Resumo: O presente trabalho é parte da pesquisa da dissertação intitulada *As cicatrizes da censura: memória, melancolia e desintegração do sujeito na ficção brasileira pós-64*, que está sendo desenvolvida. Este estudo visa analisar as narrativas **Quatro-olhos** (1976), de Renato Pompeu, e **Em câmara lenta** (1977), de Renato Tapajós, a fim de verificar, em ambas, como se dá, na literatura, a representação do autoritarismo proveniente do período ditatorial. Para tanto, serão considerados elementos como a problemática da memória e do esquecimento, a melancolia dos protagonistas das obras, a desintegração do sujeito e, conseqüentemente, a fragmentação da narrativa. Objetiva-se também verificar como certas estratégias autoritárias podem ser determinantes para o caos psicológico que se instala na vida dos personagens, culminando com o apagamento de suas histórias de vida e de sua identidade através do esquecimento. Tal discussão ainda se deve ao fato de se buscar entender como a escrita literária passa a ser uma estratégia não só de denúncia, mas também de recomposição identitária e (re)integração social por parte dos sujeitos vitimados pela violência.

Palavras-chave: Literatura. Ditadura Militar. Autoritarismo. Censura.

Introdução

Voltar no tempo, rememorar um passado muitas vezes já esquecido, pesquisar e esclarecer aspectos de uma época truculenta, difícil e violenta, em que muitos políticos e militantes desapareceram e em que boa parte da população vivia aterrorizada e amedrontada pela situação, significa não só a necessidade de conhecer o passado histórico brasileiro, mas, acima de tudo, romper com um silêncio histórico e cultural que, mesmo após décadas, permanece atrelado à vida da sociedade. Os anos 70, principalmente, apresentam-se atraentemente enigmáticos e merecedores de atenção devido à gama de acontecimentos sombrios ocasionados pelas condições históricas e políticas daquela época.

Rememorar esse período histórico brasileiro significa revisitar um tempo autoritário e reconhecer as mais variadas formas de violência e tortura praticadas contra vítimas indefesas, bem como as catástrofes de um tempo, as tragédias, o massacre dos humilhados, a barbárie, os assassinatos e a censura. O fato de se conhecer muitas dessas atrocidades praticadas e vivenciadas pelas gerações passadas configura-se em possibilidades de ações distintas no presente, para que

* Aluna do Mestrado em Letras – Área de concentração Literatura – da Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões – URI – Campus de Frederico Westphalen. Bolsista da CAPES.

aquela triste história jamais se repita. Por outro lado, esquecer, ou fingir esquecer esse tempo, segundo Renato Franco ao fazer releitura de Adorno, pode significar não tomar consciência do passado, mas, ao contrário, levá-lo ao recalque, suprimindo-o, negando-o e transformando-o em um não-acontecimento (Franco, 1998, p. 16). Fato este capaz de redimir e apagar a história nacional, culminando não em uma libertação do passado, mas em uma vivência condenada à ignorância e vitimada por tal passado.

Muitas décadas já se passaram, entretanto as cicatrizes de um tempo difícil ainda podem ser percebidas, pois se encontram representadas nas artes de um tempo e de uma sociedade que viveu e expressou as angústias de um período caótico governado por “mãos de ferro”. Uma vasta produção literária, de indiscutível qualidade, surgiu nos escombros do período ditatorial, entretanto muito pouco ainda se sabe a respeito dessas produções, uma vez que impedidas pela censura, foram e ainda continuam sendo silenciadas.

O gosto por explorar esse tipo de obra, e observar como o artista, enquanto sujeito social e atuante do meio em que está inserido, vê através da literatura um lugar de denúncia e tentativa de reconstrução social, torna-se pertinente uma vez que procura avaliar esse passado histórico não apenas com os olhos da história ou da política, mas com os olhos da arte literária, em particular, do romance de resistência emergido naquela época. Tais obras então, ao abordarem temas provenientes do período ditatorial, contribuem para o desnudamento da história por muito tempo abafada.

2 Censura e Literatura no Brasil pós-64.

As décadas transcorridas entre os anos de 1964 e 1984 correspondem a um dos períodos mais atroz e violentos de toda a história do Brasil. A vida política da nação passa por intensas transições políticas de governo. Se, por um lado, uma pequena parcela da sociedade luta para ter nas mãos o poder do Estado; por outro, a voz do povo não é ouvida, sendo deixada esquecida e abafada pela ânsia dessa minoria em dominar.

Devido à renúncia de Jânio Quadros em 1961, assume o poder o seu vice-presidente João Goulart, que, mesmo munido de grandes ideais de reformas sociais e econômicas para o Brasil, tem seu governo marcado pelo agravamento da crise econômica, bem como por conflitos sociais e políticos. Perante tal cenário e alegando assegurar a economia e a ordem da nação, os militares tomam o poder na noite de 1º de abril de 1964. Tal ato passou a determinar os rumos do país nas

próximas duas décadas, e seu regime governamental passou a ser conhecido como Ditadura Militar.

Nesse período, qualquer forma de manifestação contrária aos interesses do sistema vigente era considerada subversiva e provocativa. Nesse meio, a produção cultural brasileira enfrentou uma considerável gama de problemas e dificuldades em decorrência da censura imposta pelo regime autoritário. A perplexidade e o medo em que viviam imersos os artistas da época diante do grande radicalismo violento do Estado em relação aos indivíduos fizeram com que, mesmo muito temerosos, começassem a produzir as primeiras manifestações de resistência e de denúncia em relação ao regime autoritário. Muitas foram essas manifestações que expressaram e denunciaram a situação da época; entretanto, é na literatura, através da narrativa, do considerado romance de resistência, que as particularidades desse triste período histórico são mais bem representadas em todos os seus aspectos.

Roland Barthes (1987, p. 46), ao discorrer acerca da sociedade, argumenta que, independente de sua forma de organização e vivência, se primitiva ou moderna, a sociedade sempre coexistiu com alguma forma de narratividade, com algum conjunto de histórias que precisavam e mereciam ser contadas. A humanidade, desde que existe, sente necessidade de repassar, em forma de narrativas resgatadas através da memória, seus conhecimentos, experiências, crenças e, acima de tudo, sua história, numa tentativa constante de retramar um passado memorável. Cada momento histórico, em conformidade com os episódios e fatos que lhe sucederam, é representado pelas diversas manifestações artísticas como a música, a pintura, a escultura e, dentre estas, a literatura, que, através de sua forma peculiar de linguagem, consegue expressar ou sugerir muitos acontecimentos que ficaram camuflados e abafados pelo discurso histórico. Dessa forma, as vozes e as manifestações que não puderam ser relatadas pela história oficial conseguem encontrar, na literatura, o canal capaz de levá-las até o conhecimento do leitor.

Nesse sentido, as narrativas que surgiram entre as décadas de 64 e 84 no Brasil buscam representar a situação de insatisfação, angústia, debilidade e medo em que se encontrava a população. O artista, ao compor sua obra, fica condicionado às circunstâncias sociais e históricas da época que o circunda, expressando não só tais acontecimentos, mas os seus sentimentos ocasionados pela situação à sua volta. Para tanto, ao abordar o estudo do romance pós-64, toma-se como *corpus* desta pesquisa as obras Quatro-olhos, de Renato Pompeu, publicada em 1976, e

Em câmara lenta, de Renato Tapajós, lançada em 1977, para, a partir delas, pesquisar as formas de censura política praticadas durante o período ditatorial.

Quatro-olhos consiste numa obra bastante significativa no rol literário desse momento. Composta por uma narrativa completamente fragmentada, tem-se a representação de um sujeito que tenta lembrar e recompor um romance seu, que fora confiscado pelas autoridades. No entanto, ele não consegue reescrevê-lo em razão dos lapsos de memória. Essa dilaceração do narrador, oriunda do choque constante entre memória e esquecimento, contribui para a materialização da melancolia e, conseqüentemente, para uma narrativa fragmentada. Em Quatro-olhos, percebe-se certa consciência por parte do narrador no que diz respeito à dificuldade sobre a própria elaboração romanesca como possibilidade de rememoração de uma época passada e de uma experiência vivida.

Essa mesma preocupação, a rigor, pode ser observada no narrador de Em câmara lenta que, por meio de uma linguagem retalhada e em meio a muitas narrações paralelas, relata a sua tentativa de lembrar o que viveu, bem como atribuir um certo nexos para os acontecimentos que se sucederam e que culminaram com a morte, sob cruel tortura, de sua companheira de militância revolucionária. Além disso, relata a organização e o desenvolvimento da luta guerrilheira ao norte do país contra a Ditadura Militar, que, pelo relato, não teve articulação nem resultados satisfatórios.

Quatro-olhos e Em câmara lenta permitem que se avalie a árdua luta, por parte de seus narradores, contra o esquecimento imposto pelas estratégias autoritárias de governo, bem como se constituem em tentativas de (re)organização e de (re)estruturação de suas histórias de vida. Essas duas narrativas são vistas, pois, como possibilidades de reconstituição e de recuperação da memória para que os protagonistas possam se integrar socialmente.

Walter Benjamin (1994) ao discorrer sobre o conceito de história, estrutura basicamente uma teoria da memória a partir da rememoração de um passado deixado à margem pelo método historicista que narra somente a versão dos vencedores. Em outros termos, conforme explica Jeanne Marie Gagnebin (1982), o historicismo acaba por mascarar a luta de classes e por contar a história dos vencedores, culminando, assim, no apagamento da memória dos excluídos, isto é, dos esquecidos da memória oficial. Em Quatro-olhos, a rememoração do passado consiste numa tentativa recorrente para o resgate da história e, conseqüentemente, da identidade do narrador:

[m]ais ou menos dos 16 aos 29 anos passei no mínimo três a quatro horas todos os dias, com exceção de um ou outro sábado e de certa segunda-feira, escrevendo não me lembro bem se um romance ou um livro de crônicas. [...]

Perdi os originais há muitos anos, em circunstâncias que não me convém deixar esclarecidas. Do trabalho, tão importante, guardo apenas memória vaga; de que havia, indubitavelmente, um tema, ou vários temas, e mesmo um ou outro personagem, mas não consigo reproduzir um único gesto, nenhuma situação ou frase. Às vezes, sinto dúvidas e hesitações; durante algumas horas da madrugada à manhã do último Primeiro de Maio, por exemplo, cheguei a excogitar, com pânico crescente – de que não se tratava de obra-prima. (POMPEU, 1976. p. 15).

Ao se observar a dificuldade que o narrador de *Quatro-olhos* tem para lembrar os fatos ocorridos no seu passado, bem como para tentar reconstruir seu romance, é possível entender o que Benjamin ressalta em seus argumentos. Para o crítico alemão, sempre existirá uma relação entre um acontecimento presente e um acontecimento pretérito, e o rompimento desse vínculo é o que irá possibilitar à elite a sua possibilidade de manipulação e supremacia. No romance de Pompeu, é notável ainda a tentativa de rompimento de vínculos através da violência e da tortura pela qual passa o protagonista:

[m]anchas no coração também não me sobressaltam, mas o constante constatar de eventuais machucaduras de outrem me fazem lembrar de sua pintura comedida no livro esquecido. Pus tudo sobre o papel, como faziam os antigos, e no entanto respiro ainda muito pouco, sempre com um cansaço superior ao resultado. Ter esquecido me apraz. (POMPEU, 1976. p. 16).

A busca pela rememoração do passado a fim de reconstruir a história e refletir acerca das ações e dos fatos ocorridos é muito semelhante na obra *Em câmara lenta*. Carregada de uma linguagem difícil e composta a partir de muitos recursos oriundos do meio cinematográfico e do meio jornalístico, Renato Tapajós, já nas primeiras linhas da narrativa, deixa transparecer a volta que faz ao tempo de sua existência, um tempo em que, embora pareça distante, permanece preso ao seu presente e em sua memória:

[é] muito tarde.

A imagem já se perdeu no tempo, mas está bem viva – como um corte de navalha. Todas as coisas estão curvas e se fecham, casas, árvores, a próxima esquina. Até chegar aqui. E não há mais onde chegar, embora haja. Embora exista a consciência e o conhecimento de que há (TAPAJÓS, 1979. p. 13).

Essa percepção do narrador de um tempo que já se foi revela não só o seu compromisso em relatar tal passado, mas principalmente a sua impotência em tratar de um tempo que não pode ser concertado no presente. A história que ficou para trás deixou marcas que impedem que o

presente siga seu curso normal, como se nada tivesse acontecido. A catástrofe social permanece assim “como um corte de navalha”, e sua cicatriz jamais poderá ser apagada.

As diversas formas abusivas de violência que eram praticadas sob a forma de tortura durante o período ditatorial culminavam com o apagamento da memória dos indivíduos e, conseqüentemente, com o apagamento de uma história que a elite não queria que fosse lembrada e repassada. Fato é que, em ambas as obras em apreciação, o narrador-protagonista consegue chegar a dois resultados em função do esquecimento a que é submetido. Em primeiro lugar, tem-se o surgimento de um sujeito altamente melancólico e desiludido com a sua situação; em segundo lugar, esse indivíduo dará origem a um relato totalmente fragmentado, no qual os lapsos de memória confundem-se uns com os outros e repetem-se frequentemente.

No que se refere à questão do indivíduo melancólico, toma-se como ponto de partida os pressupostos desenvolvidos por Sigmund Freud. A descoberta se dá em 1917, quando o psicanalista publica um ensaio, escrito em 1915, com o título *Luto e melancolia*. Nesse ensaio, o autor argumenta que esses dois sentimentos se assemelham em muitos aspectos e, em função disso, estabelece correlações entre eles, sem deixar de lado o esclarecimento dos pontos essenciais em que divergem entre si:

[a] correlação entre a melancolia e o luto parece ser justificada pelo quadro geral dessas duas condições. Além disso, as causas excitantes devidas a influências ambientais são, na medida em que podemos discerni-las, as mesmas para ambas as condições. O luto, de modo geral, é a reação à perda de um ente querido, à perda de alguma abstração que ocupou o lugar de um ente querido, como o país, a liberdade ou o ideal de alguém, e assim por diante. [...] Também vale a pena notar que, embora o luto envolva graves afastamentos daquilo que constitui a atitude normal para com a vida, jamais nos ocorre considerá-lo como sendo uma condição patológica e submetê-lo a tratamento médico. Confiamos em que seja superado após certo lapso de tempo, e julgamos inútil ou mesmo prejudicial qualquer interferência em relação a ele (FREUD, 1977. p. 2).

Todavia, ao fazer uso do suporte do luto para explicar a natureza da melancolia, Freud defende o lado patológico desse último sentimento:

[o]s traços mentais distintivos da melancolia são um desânimo profundamente penoso, a cessação de interesse pelo mundo externo, a perda da capacidade de amar, a inibição de toda e qualquer atividade, e uma diminuição dos sentimentos de autoestima a ponto de encontrar expressão em autorrecreinação e autoenvilecimento, culminando numa expectativa delirante de punição. Esse quadro torna-se um pouco mais inteligível quando consideramos que, com uma única exceção, os mesmos traços são encontrados no luto. A perturbação da autoestima está ausente no luto; afora isso, porém, as características são as mesmas. (FREUD, 1977. p. 3).

Para o autor, a conceituação do luto é utilizada para se chegar à explicação da melancolia. Ao contrapor esses dois afetos, Freud observa traços mentais distintivos, que aparecem em ambos. Porém, o que irá divergir nesse paralelo, é que no luto o indivíduo consegue chegar à superação do seu estado. Nesse período, o psicológico é extremamente afetado pelo vazio deixado pelo ser ou pelo objeto amado que não existe mais na realidade, e isso começa a exigir do indivíduo que todo o seu investimento libidinal seja retirado daquele objeto, passando a ser desviado para outro que se faz presente.

Na melancolia, ao contrário, não ocorre uma perda objetal como no luto, mas ideal. Nesse último caso, o indivíduo sabe exatamente o que perdeu, já na melancolia, mesmo que o paciente esteja consciente de que houve a perda de alguém ou de algo, ele não consegue identificar o que exatamente perdeu com isso. Assim, o sujeito passa a conservar por muito tempo, em alguns casos pela vida inteira, esse sentimento, pois, como não tem definido com exatidão a sua perda, não consegue encontrar substitutos para ela.

A partir dessa perspectiva, Quatro-olhos pode ser considerada a materialização do sentimento melancólico. A melancolia, de acordo com os já mencionados estudos de Freud, se manifesta perante uma perda. Ao estudar esse sentimento, o psicanalista austríaco a definiu como um estado em que o sujeito passa a viver em um profundo desânimo a ponto de perder o interesse por tudo que o cerca. O autor ainda apresenta em seus conceitos que o melancólico é alguém que sente prazer em se apresentar desprovido de qualquer valor, incapaz e desprezível. Esse quadro de um delírio de inferioridade (principalmente moral) é completado pela insônia, como se observa em certas passagens de Quatro-olhos:

[à] noite eu saía para andar e me sentia embrulhado pelas luzes no escuro, o ar mortiço em volta piscando brilhos, ar embaçado escorregando pelos meus músculos, luzes viscosas como óleo nos olhos; ficam assim noite avançada. [...] A noite acontece mas é uma convenção e minha mulher a ignorava, nunca prestava atenção no ar de cinzas do fim do dia. Em meu livro arranjava cenas no fim de tarde para cantar a noite (POMPEU, 1976, p. 63).

A ilustração do apego à noite, tal como observado acima, demonstra a tentativa de fuga do indivíduo melancólico. Para este, a escuridão e as trevas que a noite representa são tomadas como símbolo de finitude e resolução para a sua situação. O melancólico é alguém que reflete sobre o tempo em que se encontra no que se refere à insatisfação do presente e a falta de perspectiva em relação ao futuro.

Benjamin, (1994) em seus argumentos, averigua que o melancólico mantém uma pré-disposição muito grande à contemplação e destaca que a meditação é própria do enlutado. Quanto a essa característica, evidenciam-se, em Quatro-olhos, algumas passagens como esta: “[s]entei-me à cadeira do quarto e fiquei até a madrugada fumando, sentindo o peso do paletó em meus ombros e acariciando as mangas, pensando naquela vida que se fora dentro daquele paletó” (POMPEU, 1976. p. 118). Episódios como este remetem à tendência do sujeito melancólico de tentar, através da memorização do passado, manter-se preso às lembranças para tentar recuperar algo que já não existe mais.

Sob essa mesma ótica, Em câmara lenta irá apresentar um narrador-personagem altamente reflexivo quanto à questão histórico-política e à situação em que se encontra. Entretanto, o que poderia ser apenas uma reflexão, praticamente de caráter autobiográfico, transforma-se em uma constatação de vida altamente melancólica. Assim, se em Quatro-olhos tem-se um narrador desiludido pela dificuldade que apresenta em lembrar o seu passado, em Em câmara lenta, tem-se um narrador conscientemente melancólico pela constatação da inutilidade de sua luta contra o regime autoritário e das perdas ocorridas em função do sistema vigente e, acima de tudo, sem perspectivas para seu futuro:

[é] muito tarde.

A sensação de perda é física, como se faltasse a laringe ou o esôfago e não vai passar porque se, ao menos, tivesse servido para alguma coisa. [...]

É tarde demais, mas é preciso continuar vazio, um sentimento oco. Agora não dá mais para fazer nada, nem por ela nem por ninguém e o que fecha a garganta é o cerco, as armas sem nome, as mãos sem nome, as peles vazias que se movem como se fossem gente, o isolamento; [...]

É muito tarde.

Mesmo que todas as informações reconstruam os fatos, mesmo que saiba exatamente quem estava lá, mesmo que o ódio atravessado na garganta possa encontrar rostos a serem destruídos. (TAPAJÓS, 1979, p. 13-15).

O sentimento melancólico, tal como se pode evidenciar em Quatro-olhos e em Em câmara lenta, contribui para a compreensão da forma como se apresentam as narrativas: elas não se enquadram nos padrões realistas de composição, já que se caracterizam por estruturas fragmentadas. A propósito dos títulos das obras, se, em Quatro-olhos, ele antecipa a necessidade de ter “quatro olhos” para conseguir visualizar toda a catástrofe ocorrida no período ditatorial, em Em câmara lenta, sugere a necessidade de dar atenção aos muitos fatos literalmente “em câmera lenta”, a fim de que nada passe despercebido aos olhos da verdadeira história a ser contada. Dessa forma, ambas as obras, com suas especificidades, clamando pela atenção aos pequenos

detalhes, caracterizam as narrativas como fenômenos essencialmente ligados ao caráter alegórico de sua constituição.

Benjamin (1984), ao discorrer sobre o conceito de alegoria, argumenta que o artista alegórico é alguém que não consegue olhar, ou não quer olhar, o mundo como algo dotado de sentido, ou ainda como se esse mundo fosse uma totalidade. Ao contrário, o artista alegórico é alguém que contempla um cenário esfacelado, petrificado e de ruínas, deixando de lado tudo o que poderia dar uma ilusão de harmonia. Por isso, talvez, ele se vê obrigado a extrair desse cenário o máximo possível de animação, de vida, ainda que seja de forma fugaz.

Franco, em conformidade com os estudos de Benjamin, afirma que o alegórico é alguém que “trata seu material não como algo vivo, orgânico, dotado de sentido próprio, ao contrário, ele recolhe fragmentos aleatórios de um cenário desprovido de energia, para reuni-los numa configuração significativa original” (FRANCO, 1992, p. 64). Sussekind (1985), por sua vez, complementa que o fato de criar uma obra fragmentária nada mais é que mera consequência da censura, da violência e da conjuntura política autoritária instaurada.

Theodor Adorno (1988) afirma que a arte orgânica, aquela que exige um princípio unificador, capaz de simular uma certa ilusão da realidade e também de manter a supremacia do todo sobre as partes, encontra-se totalmente superada. Para o autor, a obra de arte contemporânea deve dar atenção à autonomia das partes, aos episódios que se relacionam não de forma harmônica, mas aos acontecimentos que, juntos, cada qual com suas particularidades, podem superar os efeitos de um texto harmônico.

Em Quatro-olhos, o narrador representa na narrativa a sua impotência diante da realidade em que se encontra, pois não consegue entender tudo que está acontecendo e torna-se vítima dos fatos: “[o]s mecanismos desta vida me escapavam” (POMPEU, 1976. p. 97). Seu relato avança illogicamente entre cenas caóticas do mundo dilacerado em que se encontra. A narrativa de Renato Pompeu avança e, assim como argumenta Benjamin, o narrador não vê mais sentido no cenário real para o qual olha, mas busca nas ruínas e nos escombros do passado, através da memória, reconstruir aquilo um dia existiu:

[n]ão me desespera, porém, nada recordar. Levei sempre vida rotineira, com raro rolo alarmante, súbita velhice momentânea em dois ou pouco mais entrecos de pisaduras sofridas. Passo os dias assim calado e à noite falo algo, quando estou com alguém que não me ouve, ou se escuta, não é a mim. Nessa simples problemática, avanço com escrúpulo minha querida sobrevivência. O desespero me vem quando percebo que não sou exceção, pois em geral tenho ânimo alegre, convencido como estou de que por perto

alguém vive, mesmo que não me seja dado saber disso além de por ouvir falar ou por ter lido sobre a contínua descontinuidade do movimento. (POMPEU, 1976, p. 16).

Esse procedimento também é usado na obra *Em câmara lenta*. Nela, embora o narrador esteja cômico de seu fracasso pessoal, prossegue a narrativa para levar às outras pessoas o conhecimento de tudo que se passou. O surgimento de um relato fragmentado e muitas vezes até repetitivo é uma forma de o narrador mostrar a sua perseverança em levar até o fim o objetivo a que se propôs. Assim como em *Quatro-olhos*, o narrador de *Em câmara lenta* tenta, através de sua narração, reconstituir-se socialmente e identitariamente, pois o fato de não ter conseguido obter vitórias em sua militância e nem mesmo conseguir lembrar ou entender alguns episódios que se passaram, devido à repressão e à censura, tornaram-no desintegrado como sujeito: “[r]eúno os fragmentos do passado, recompondo a dilaceração, desvendo o mistério, apenas arranhei uma nova superfície e é preciso recomeçar, ir mais fundo” (TAPAJÓS, 1979, p. 113). O fato de narrar esse passado catastrófico é uma tentativa de fixar também os acontecimentos em sua memória. Por outro lado, a fragmentação da narrativa desvela a necessidade de o autor fazer com que o leitor consiga sentir a mesma angústia que ele sentiu no momento da composição, fazer com que o leitor consiga atribuir valor a essa tarefa tão dificultosa de narrar, mas tão necessária contra o apagamento da história.

Resumen: Ese trabajo es parte de la pesquisa *As cicatrizes da censura: memória, melancolia e desintegração do sujeito na ficção brasileira pós-64*, que está siendo desarrollada. Ese estudio objetiva analizar las novelas **Quatro-olhos** (1976), de Renato Pompeu, y **Em câmara lenta** (1977), de Renato Tapajós, para verificar como está presentado en esa literatura el autoritarismo proveniente del régimen militar. Para eso, serán observados elementos a respecto de la problemática de la memoria y del olvido, la melancolía de los protagonistas de las obras literarias y la problemática de la fragmentación narrativa. También se objetiva verificar el modo como el autoritarismo del gobierno dictatorial puede afectar el psicológico de las personas y borrar de su memoria su historia de vida y su propia identidad. A través de esa discusión también se busca entender de que modo la escrita literaria se convierte en estrategia de denuncia, de recomposición de la identidad y de reintegración social de los individuos victimados por la violencia dictatorial.

Palabras-clave: Literatura. Dictadura Militar. Autoritarismo. Censura.

Referências

ADORNO, Theodor. *Teoria estética*. Lisboa: Martins Fontes, 1988.

AGUIAR, Flávio. *A palavra no purgatório: literatura e cultura nos anos 70*. São Paulo: Boitempo, 1997.

BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. São Paulo: Coleção Signos, 1987.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

DALCASTAGNÈ, Regina. *O espaço da dor: o regime de 64 no romance brasileiro*. Brasília: UnB, 1996.

FRANCO, Renato. *Itinerário político do romance pós-64: A festa*. São Paulo: UNESP, 1998.

_____. *Ficção e política no Brasil: os anos 70*. 1992. 140f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – Universidade de Campinas, São Paulo, 1992.

FREUD, Sigmund. Rascunho G: melancolia. In: _____. *Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Trad. Eudoro Augusto Macieira de Souza. Rio de Janeiro: Imago, 1976. Vol. I.

_____. Luto e melancolia. In: _____. *Obras psicológicas completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1977. Vol. XIV.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Memória e libertação. In: _____. *Walter Benjamin: os cacos da história*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

KRISTEVA, Julia. *Sol negro: depressão e melancolia*. Trad. Carlota Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

LAGES, Susana Kampff. *Walter Benjamin: tradução e melancolia*. São Paulo: Edusp, 2002.

MACHADO, Janete Gaspar. *Os romances brasileiros nos anos 70: fragmentação social e estética*. Florianópolis: UFSC, 1981.

PELEGRINI, Tânia. *Gavetas vazias: ficção e política nos anos 70*. São Carlos: EDUFSCar, Mercado de Letras, 1996.

POMPEU, Renato. *Quatro-olhos*. São Paulo: Alfa-Ômega, 1976.

SANTIAGO, Silviano. Repressão e censura no campo das artes na década de 70. In: _____. *Vale quanto pesa: ensaios sobre questões político-culturais*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). *História, memória, literatura: o testemunho na Era das Catástrofes*. Campinas: Unicamp, 2003.

SUSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários e retratos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.

TAPAJÓS, Renato. *Em câmara lenta*. São Paulo: Alfa-Ômega, 1977.

O narrador itinerante em Eles eram muitos cavalos

Solange Fernandes Barrozo Debortoli*

Resumo: Este artigo tem como objetivo analisar o narrador itinerante presente na Literatura ruffatiana, precisamente em **Eles eram muitos cavalos**. Almeja-se apresentar fragmentos da realidade social das minorias, a partir do olhar transitório de um narrador que apresenta múltiplas faces, a fim de provocar no leitor o pouco que houver de sensibilidade político-social.

Eles eram muitos cavalos é um texto que inaugura o século XXI, apresentando os conflitos existentes num tecido social rompido, materialista e democraticamente desigual. De maneira inusitada, nos são apresentados os transtornos diários das mais variadas classes sociais, desagregando formas, contemplando assim a diversidade urbana brasileira.

Esta narrativa não tem a estrutura de um romance realista dos séculos XIX e XX, onde o narrador é aparentemente o organizador do início ao fim do enredo, identificado pela primeira ou terceira pessoa. O que encontramos são narradores itinerantes e olhares transitórios, analisá-los requer atenção minuciosa, pois existe um rompimento de padrões, suprimindo qualquer noção de unicidade, devido às múltiplas faces, ora onisciente, ora à deriva.

O enredo contempla, inicialmente, um narrador onisciente em terceira pessoa, o qual expõe o cotidiano paulista como se fosse o leitor de um jornal, situado em um dia aparentemente comum, 09 de maio de 2000, terça-feira. Percebe-se que quem conta a história, prefere abrir mão de sua personificação a fim de livre e descompromissadamente retratar o drama do homem singular situado no contexto turbulento metropolitano.

Há momentos em que, através de um narrador onipresente nos são expostos os desalentos da vida das personagens como em *flashes*, que expõem num período de vinte e quatro horas, a vida de sujeitos das mais diversas classes sociais. Em vista disso, a narrativa é melhor apreciada quando lida de uma só vez, onde acompanhamos indivíduos que não conseguem se desligar de uma vida repleta de obrigações. O fragmento **67. Insônia** descreve o mal - estar:

[M]erda, amanhã compromissos, freios de carro, óleo, do you wanna dance?, festinha, maria aparecida albino, loura, cara de sono, sol quente, chácara, monte de areia, pedra britada, gol, traves de chinelos, grupo escolar flávia dutra, rio pomba, vila teresa de baixo versus vila teresa de cima, maria rita, maria rita, anúncio no jornal, procura-se maria rita, bairro jardim, favela, campo do Brasil, poeira, lama, então láááá no campinho jogando bola, dinin preso, está fodido, virou bandido, matinê do cine Edgard, me

* Mestranda Letras – Concentração Literatura pela URI – Campus Frederico Westphalen.

empresta a carteirinha de estudante? [...] sirenes, polícia?, bombeiros?, [...] ataxa de emprego vem diminuindo, em Brasília dexe nove horas, o guarani, um tango, um samba, um bolero, [...], a vizinha do 43, gostosa?, atriz?, modelo-e-atriz?, seu Luiz, o condomínio está atrasado [...] o advogado do 13 sempre traz garotas de programa, [...] a garota do 73, dizem, trabalha no café foto. (EMC 150, 151, 152).

A agitação urbana no cotidiano das personagens impede-os de refletir sobre suas ações, o que podemos constatar devido à construção do parágrafo acima, apenas nominal. A omissão do verbo pode significar o ato mecânico exercido pelos “muitos cavalos”, em disparada, sem poder refletir sobre os meios e os fins de uma existência precária.

A voz itinerante muitas vezes se camufla em meio aos conflitos, anonimato, reificação e fracasso de seus personagens. Em alguns fragmentos encontramos a evasão do narrador através do silêncio, dos cortes e do não-dito. Os agentes das histórias narradas explicitam uma possível gana de apreender a sociedade, através de *closes ou zooms*, focando distintas situações, a uma distância maior ou menor. Talvez, o fato de estar tão próximo da realidade é que dificulte a identificação e análise da voz do narrador, parecendo muitas vezes não existir. Aguiar e Silva apresenta um texto que nos leva a pensar melhor na questão da voz de quem conta a história, refletindo que na verdade, não há silêncio:

A voz do narrador fala sempre no texto narrativo, apresentando características diferenciadas em conformidade com o estatuto da *persona* responsável pela enunciação narrativa (...). Como funções secundárias e não necessariamente atualizadas, a voz do narrador pode desempenhar uma função de interpretação do mundo narrado e pode assumir uma função de ação neste mesmo mundo. (AGUIAR E SILVA, 1988, p. 759).

O silêncio pode ser a maneira mais intensa de expressão, o qual provoca inquietação e busca pelo não dito remete o leitor a voltar o olhar ao contexto e refletir sobre as possíveis palavras invisíveis ao papel.

Em **Eles eram muitos cavalos** a miscelânea de vozes ecoam de diferentes origens. Algumas vezes temos trechos em primeira; outros, em terceira pessoa. Deparamo-nos, ainda, com: oração, salmo, receita, cardápio, entre outros gêneros textuais, provocando-nos o questionamento: Afinal, quem fala? Quem vê? Em EMC esta questão é uma incógnita, pois o narrador dá ênfase à percepção visual, apresentando-se como um indivíduo preso a aparente contemplação superficial da vida, como se observa no parágrafo abaixo, quando um casal se encontra pela manhã para compartilhar, portanto, o início de mais um dia:

Arrastando pantufas esgarçadas, a sola encaroçadas, a mulher aproxima-se da mesa, toma a garrafa térmica, despeja um gole de café no copo de requeijão, rasga um pedaço

de pão francês dormido, lambuza-o na margarina, volta-se a recostar-se na pia. [...] Ela entreabre a basculante da janela que dá para rua e observa resguardados pela luz anêmica do poste, os primeiros passageiros do ônibus que daqui a pouco começa a circular. Mastiga o pedaço de pão, empurra-o com um resto de café. (EMC 25-26),

Como se observa, as expressões: “café no copo de requeijão”, “pão francês dormido”, “luzes anêmicas do poste”, sugerem a ausência de diálogo e a condição precária de vida de um casal, cujo esposo é professor.

Se olharmos atentamente seus fragmentos, conseguimos encontrar certa unidade, embora nos deparamos com situações em que nos faz lembrar a expressão dadaísta, de recortes e colagens. Este é um exemplo de uma obra que representa a crise do narrar, provocada pela dissolução do “eu” estável, sólido e fixo, o qual pode ter efeito direto sob a posição de quem conta a história.

A posição anônima do narrador, é encontrada em um fragmento que se estrutura apenas por duas páginas pintadas de preto, chamando atenção a uma anti-imagem, um movimento de resistência ao sistema capitalista, consumista o qual trata o ser humano como coisa, como animal. O próprio título da obra já pontua “os muitos cavalos”. Essa linha de pensamento inicia pelo título, passa pela primeira e segunda epígrafe e se sustenta na obra.

Na segunda epígrafe da narrativa encontramos o Salmo 82: “Até quando julgareis injustamente, sustentando a causa dos ímpios.” (Idem, 2007). Nesta situação, temos um narratário, o qual, conforme Aguiar e Silva é um “destinatário intratextual do discurso narrativo e, portanto, da história narrada, [...] é um `tu´ intratextualmente construído e particularizado como entidade ficcional”. (AGUIAR E SILVA, 1988, p. 698). Este narratário não existe em todos os textos narrativos, porém nesta epígrafe pode apresentar como vós, o próprio leitor.

O narrador contemporâneo não tem pretensões de transmitir lições, concentra-se num relato factual, temporal e espacial, em que inquietações são construídas de forma expressiva. Temos como exemplo o relato de uma mulher aflita por presenciar atos violentos nas ruas, neste episódio percebemos a precariedade das relações familiares devido o silêncio do esposo:

Comecei a ouvir o maior tiroteio pensei em fugir, mas ainda corria o risco de ter o carro roubado já pensou? Aí tirei a chave da ignição deitei na poltrona de bruços um medo de morrer ali sozinha e então aconteceu uma coisa engraçada parece que eu desmaiei (...) vi os soldados na calçada arrastando pelas pernas dois sujeitos ensanguentados deviam estar mortos já e vários outros sentados na guia só de cuecas mãos na nuca parecia cena de filme americano. (EMC, p. 26).

O homem parece nem estar ouvindo o relato de desespero, solidão da mulher, nada responde, na sequência do texto, é exposto entre parênteses: “o marido descruza as pernas, esmaga a guimba do pires, agoniado confere as horas no relógio da parede” (RUFFATO, 2007, p. 26).

Neste sentido, para Santiago, o narrador pós-moderno “retira do campo semântico de “ação” o que existe de experiência, de vivência para emprestar-lhe o significado exclusivo da imagem, concedendo a essa ação liberta de experiências condições exemplares de um agora tonificante” (SANTIAGO. 1989, p. 51). Assim, a descrição do que é visto e vivido se interligam. Essa relação fica evidente na utilização recorrente do verbo ver, ou em sentido original, ato de enxergar algo ou alguém. Assim traz o fragmento **13. Natureza-morta**

No corredor, onde desaguavam as três salas de aula. Gizes esmigalhados, rastros de cola-colorida, massinhas-de-modelar esmagadas, folhas de papel-sulfite estragadas, uma lousa no chão vomitada, trabalhinhos rasgados, pincéis embebecidos em fezes que riscaram abstrações nas paredes brancas, pichações ininteligível, uma garrafa de coca-cola cheia de mijo, um cachimbo improvisado de crack,...a fechadura arrombada, em correria gritos atravessam as telhas francesas, olhos mendigam explicações. (EMC, p. 32).

Percebe-se que o narrador, se rende a obscuridade do sentido, reiterando seu esvaziamento interior, pois não está alheio à realidade vigente, confundindo-se entre seus personagens.

Mergulhado na própria experiência o narrador traz uma variedade de imagens que vão se sucedendo à medida que são percebidas, sem se deter em uma pessoa ou em um objeto específico, imprimindo um ritmo acelerado e contrário à introspecção e causando uma tensão narrativa.

A opção pelo relato do cotidiano simples dos objetos e pessoas diferencia-se da narrativa tradicional, tendo em vista que esta agrega qualidades, memórias e impressões ao objeto, construindo relações. As descrições claras e objetivas indicam o registro sincero do narrador, que não poupa o leitor de nenhum fato. O estilo “deixa a vida acontecer”, de seus personagens, movido pelo acaso é um indício da falta de perspectivas e planejamento de vida.

A ênfase no mínimo, na sequencialização de atitudes corriqueiras como tomar banho, beber, comer, urinar, fazer sexo, acordar dormir, conversar, é um sinal de como a literatura contempla o sujeito sem vocação para herói, apenas imerso num cotidiano borbulhante de dramas. Sem ânimo para refletir sobre seu próprio eu e sua própria história. O predomínio do olhar transitório associa-se á falida busca por afeto, que se transmite nas relações sociais:

não tem olhos para ver

Uma vez comeu ela horrível no estúdio entre pincéis e latas
de tinta sobre uma mesa onde jazia esticada uma imensa tela em branco

isso é arte

ela cheiro de incenso

maconha é natural

nua sob a bata indiana, restos de sêmen na superfície branca

isso é arte

mais neguim pra se foder

amuou num canto arrependida? Não passa de um

empregadinho (EMC, p.15).

Percebemos no fragmento a cima a voz de dois narradores, diferenciados pelo negrito. São relatos triviais, sem significações profundas e contemplação positiva da vida. Encontramos a naturalização da insignificância das ações cotidianas por não desencadearem nenhum processo interior de reflexão. Os relatos acontecem a partir de uma perspectiva acidental.

Para Santiago, “o indivíduo emanado da sociedade líquido moderna comporta-se como um morto-vivo, sendo suas palavras ocas e sem sentido, desprovidas de significados ou carregadas de significados, que se tornam ridículas é preferível o silêncio” (SANTIAGO, 1989, p. 32). Em **11. Chacina nº 41**, o fragmento começa falando de um cão e logo vai descrevendo a cena deprimente de pessoas dormem nas ruas, em meio às imundícies, feito vira-latas:

Pedras, bombinhas, foguetes, porretes, até tiros, sim senhor, até tiros!, Quando, próximo ao salão onde os pés do povo forrozeiro levantam finas nuvens de cimento, avistou a cena intrigante: debaixo do poste, como que dormissem três pessoas deitadas, quase amontoadas umas junto às outras... bêbados não se encontravam... o que exalavam do corpo era azedume de suor embaralhado ao doceamargo do medo. (EMC, p. 31).

Em momentos o cão leva chutes, sem entender o porquê. Lentamente, começa a esboçar características humanas como: nojo, piedade e desalento. A violência é exposta numa linguagem minuciosa “o sangue borbotava das várias perfurações na pele [...] a rua descalça [...] morriam absorvidos pela terra.” (EMC, p. 31).

Além do relato das ações rotineiras do grande centro, identificamos que para o narrador contemporâneo, o presente é o tempo de preferência e isso significa descartar qualquer importância ao fato da construção do sujeito como histórico e qualquer desalento em relação ao futuro. Dá-se toda importância apenas ao que está sendo vivido, resultando na aniquilação do futuro e do passado. Nestes termos, Jameson explica:

A ruptura da temporalidade libera, repentinamente, esse presente do tempo de todas as atividades e intencionalidades que possam focalizá-lo e torná-lo um espaço de práxis; assim isolado, o presente repentinamente invade o indivíduo com uma vivacidade

indescritível, uma materialidade da percepção verdadeiramente esmagadora, que dramatiza, efetivamente, o poder do significante material – ou melhor, literal – quando isolado. Esse presente do mundo, ou significante material, apresenta-se diante do indivíduo com maior intensidade, traz uma misteriosa carga de afeto, aqui descrita nos termos negativos da ansiedade e da perda de realidade, mas que seria impossível imaginar nos termos positivos da euforia, do “barato”, de uma intensidade alucinógena ou intoxicante. (JAMESON, 2002, p. 52).

A rejeição à rememoração crítica de eventos passados, que torna a narrativa aparentemente indiferente à transmissão de conhecimentos, contraria o modelo clássico de romance e acentua a perda da percepção da historicidade e identidade no mundo líquido moderno. Conforme acompanhamos em **10. O que quer uma mulher**, onde a esposa se interroga “quem é esse homem, meu deus, cara gorda ponte móvel barriga - de – barril roupas desleixadas sem amigos” percebemos o esmorecimento diante da vida e a própria perda de busca por cuidar de si “ passa o domingo todo vendo futebol na televisão [...] e que dorme em sua cama e que é o pai de seus filhos e que já não reconhece quem é esse homem quem? Ainda no mesmo fragmento percebemos a incapacidade do indivíduo em tomar decisões “ acende outro cigarro, levanta-se, caminha na direção da mulher, É... é verdade... a gente precisa sentar para acertar umas coisas...” (EMC p. 27).

Não obstante isso parece ser corroborado pelo foco narrativo fundamentado no olhar inquieto e transitório que facilita o autoapagamento das experiências dos personagens. Na expressão de Jameson (2002), a experiência atual de uma série de presentes “significantes” puros e não relacionados a um significado, decorre do desaparecimento da memória coletiva e do passado, bem como, da historicidade, que se refere não só ao senso do passado, mas também à percepção do presente como histórico.

Não sou insensível à questão social irreconhecível o centro da cidade hordas de camelôs batedores de carteira homens sanduíche cheiro de urina cheiro de óleo saturado cheiro de a mão os cabelos ralos percorre (minha mãe punha luvas, chapéu, salto-auto para passear no viaduto do chá, eu, menino, pequenino mesmo, corria na, este é o país do futuro? deus é brasileiro? Onde ontem um manancial hoje uma favela onde ontem uma escola hoje uma cadeia onde ontem um prédio do começo do século hoje um três dormitórios suíte setenta metros quadrados. (EMC, p. 39).

O tempo verbal usado em quase toda a narração das ações é o presente, provocando o efeito de acesso imediato ao que o narrador vê e evidenciado em relato que depende da memória e sem pretensões de repercutir num evento futuro. Pode-se apontar que o ato de “colar-se” ao presente destitui o narrador da onisciência dos romances clássicos de ter conhecimento completo

das ações, limitando-o quanto a organização coerente e lógica dos fatos. Além disso, aproxima narrador e leitor, coincidindo tempo da narração com tempo narrado, e vinculando-se diretamente ao caráter de encenação da narrativa ao remeter a ideia de apresentação, em tempo real, de um espetáculo. “Agora é ruiva. Mas já os teve roxos, laranja, vermelho e houve mesmo momentos em que difícil distinguir os fios matizados de seus cabelos.” (EMC, p. 21).

A simultaneidade e instantaneidade temporal remetem à ideia de rotatividade identitária determinada pela de consumo, na qual o indivíduo deve ser consumidor e objeto de consumo, buscando avidamente manter-se desejado a fim de não ser descartado ou considerado fora de linha.

Vagando de um episódio para outro, vivendo cada um deles de olhos fechados as suas conseqüências e mais ignorante ainda em relação ao seu destino, guiado pelo impulso de apagar a história passada em vez de pelo desejo de traçar o mapa do futuro, a identidade está presa para sempre no presente, tendo agora negada sua significação permanente no alicerce do futuro. A identidade de luta para abraçar as coisas “sem as quais não se pode estar nem ser visto” hoje, embora totalmente consciente de que, muito provavelmente, estas se transformarão em coisas” com as quais não se pode estar nem ser visto” amanhã. O passado de cada identidade está salpicado de latas de lixo, em que foram despejadas, uma por uma, as coisas indispensáveis de dois dias atrás, transformadas nos fardos incômodos de hoje. (BAUMAN, 2007, p. 47).

O rompimento com os laços que definem o humano como um ser social – caracterizam a obra de Ruffato como um expoente da radicalização do processo de retificação do indivíduo na modernidade líquida. O anonimato do narrador é coerente com o conteúdo da experiência narrada no estado de dissolução do indivíduo, o nome próprio implica em um obstáculo para a fragmentação.

De modo geral, o narrador tradicional vivia numa sociedade pré-industrial, menos complexa, de relações mais simples, na qual as vivências e os objetos são significativos, sendo possível acumular e captar experiências e, assim, transmiti-las exemplarmente como experiência individual, que era, ao mesmo tempo, coletiva.

O narrador do capítulo seis é heterodiegético, pois se situa fora do enredo, mas tem acesso ao íntimo da velha senhora que viaja no ônibus. Este narrador indica, pelo “Garanhuns – São Paulo”, pelo “Ganhar a vida em Sampaulo” e pelo “*Dois vezes só, voltou, meu Deus*”, que o assunto do fragmento é a migração nordestina.

O que segue, a partir de então, é um monólogo (que tem o passageiro como interlocutor que não se pronuncia) que se estendem por sete páginas, escritas em um único parágrafo.

Claudionor, o motorista, conta sua vida “pelo caminho mais rápido”, isto é, intercala os assuntos em ritmo semelhante a um fluxo de consciência (e de trânsito):

Sabe que uma vez eu sonhei que a cidade parou? Parou mesmo, totalmente. Um engarrafamento imenso, um congestionamento monstro, como nunca antes visto, e ninguém conseguia andar um centímetro que fosse... Parece coisa de cinema, não é não? (EMC, p. 90).

O único vínculo entre elas parece ser o do tempo ficcional, um dia, o que permite ler este conjunto de textos como um grande retrato da diversidade na paisagem humana no cotidiano da cidade. Neste trabalho, o roteiro para essa leitura passa por dois capítulos que têm como pano de fundo a migração nordestina. Através do estudo da representação da figura do migrante, sobretudo de seu processo de adaptação a um mundo diferente ao seu de origem, tentaremos alcançar a idéia de diversidade no todo da obra.

Enfim, os narradores de EMC, nem sempre explícitos nos fragmentos, não criticam os fatos, as personagens observadas, comportando-se como um espectador-testemunha dos acontecimentos. Essa posição poderia levar a um olhar mais amplo, que se informa e se constata, a um alargamento do espaço entre a experiência observada e aquela imaginária.

Referências

AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel de, *Teoria da literatura*. 8. ed. Coimbra: Almedina, 1988.

BAUMAN, Zygmunt. *Vida líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.

_____; BONICCI, Tomas; ZOLIN, Lúcia Osana. *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 3. ed. rev. e ampl. Maringá: Eduem, 2009.

CANDIDO, Antônio. O escritor e o público. In: CANDIDO, A. *Literatura e sociedade*. 7. ed. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1985b, p.73-88.

RUFFATO, Luiz. *Eles eram muitos cavalos*. 6. ed. Rio de Janeiro: Record, 2007.

JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo a lógica cultural do capitalismo tardio*. 2. ed. São Paulo: Ática, 2002.

SANTIAGO, Silviano. *O narrador pós-moderno*. In: _____. *Nas malhas da letra: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

**TEXTO LITERÁRIO E ESPAÇO
(AUTO)BIOGRÁFICO**

Espaço, memória e agência em Ponciá Vicêncio

Denise Almeida Silva*

Resumo: Considerando-se que não há grupo nem gênero de atividade desvinculado do espaço, e que a memória se enraíza na concretude do espaço, gesto, objeto e/ou imagem, propõe-se o estudo das relações entre memória e espaço em *Ponciá Vicêncio*. Ao acompanhar a recuperação e reconstrução da memória por parte da protagonista a partir de suas relações espaciais, salienta-se como, ao longo desse processo de apagamento e/ou (re)invenção, a memória torna-se agente construtor da identidade cultural. Abandonando a postura passiva, Ponciá reinventa-se a partir da recuperação dos espaços e memórias da infância, em especial as ligadas ao barro, matéria prima a partir da qual reata e reinterpreta, imaginativa e criativamente, elos que a unem não só a seu próprio passado e família, como ao dos negros escravos. Embasam a análise concepções espaciais desenvolvidas por Maurice Halbwachs (2006) e Gaston Bachelard (1989).

Palavras-chave: Espaço. Memória. Sujeito. *Ponciá Vicêncio*. Conceição Evaristo.

Estudam-se, nesta comunicação, as relações entre memória e espaço em *Ponciá Vicêncio*, considerando-se que a memória se enraíza na concretude do espaço, gesto, objeto e/ou imagem. Acompanha-se, assim, a recuperação e reconstrução da memória por parte da protagonista a partir de suas relações espaciais, salientando-se como, ao longo desse processo de apagamento e/ou (re)invenção, a memória torna-se agente construtor da identidade cultural.

Ao ressaltarem-se as relações entre memória e espaço, adota-se, com Maurice Halbwachs, um conceito de espaço que não é apenas fixo, mas encontra-se inescapavelmente permeado pelas relações humanas. Assim, deve ser pensado muito mais do que na sua concretude física, unicamente ligado às qualidades físicas e sensíveis das coisas; é necessário, antes, pensá-lo em suas ligações com o fator humano.

Os objetos possuem uma série de relações que se impõem ao pensamento: associam-se ao espaço os grupos de que um indivíduo faz parte, e estes, por sua vez, estabelecem conexões entre si, e o enxergam de maneira peculiar. O pensador francês é taxativo: “Diremos que realmente não ha grupo nem gênero de atividade coletiva que não tenha alguma relação com o lugar [...]” (HALBWACHS, 2006, p. 170).

Como Halbwachs salienta, o local recebe as marcas do grupo, e este daquele, a tal forma que todas as ações de um grupo podem ser resumidas em termos espaciais. Um lugar evoca sentidos unicamente inteligíveis a uma pessoa porque o espaço ocupado associa-se a aspectos da

* Dr. em Letras- Literaturas de Língua Inglesa (URI). Docente do Departamento de LLA, URI, Frederico Westphalen.

estrutura e vida do(s) grupo(s) de que fazia parte. (HALBWACHS, 2006, p.160). Assim, considerar apenas a dimensão espacial implicaria isolar objetos abstratamente, eliminando outras interações. Tão íntima é a relação entre espaço e sociedade que, como o autor resume,

a maioria dos grupos, não apenas aqueles que resultam da justaposição permanente de seus membros, nos limites de uma cidade, casa ou um apartamento, mas também muitos outros, esboçam de algum modo sua forma sobre o solo e encontram suas lembranças coletivas no contexto espacial assim definido (HALBWACHS, 2006, p. 187-88).

Compreender a natureza da relação entre espaço e memória requer, também, que se considerem as relações entre espaço e tempo. É Halbwachs ainda que salienta o fato de que o espaço é uma realidade que dura- é no espaço em que nossas impressões se sucedem umas às outras, e é no espaço que ocupamos, por onde passamos muitas vezes, e a que sempre temos acesso que nosso pensamento tem de se fixar para que essa ou aquela categoria de lembrança apareça, e nossa imaginação seja capaz de reconstruir o passado (HALBWACHS, 2006, p. 170).

Evidentemente, não se recupera o espaço-tempo em sua totalidade, nem exatamente como se apresentava no passado. Constrói-se, antes, uma imagem do espaço, em um processo mnemônico possibilitado pela estabilidade do espaço, que nos dá a ilusão de não mudar pelo tempo afora. Dessa forma, pensar a memória sociologicamente, como o faz Halbwachs, implica concebê-la como baseada numa relação espaço-temporal: “encontrar o passado no presente – [...] é exatamente assim que podemos definir a memória e somente o espaço é estável o bastante para durar sem envelhecer e sem perder nenhuma de suas partes (2006, p. 189).

É exatamente essa característica da memória que permite a Ponciá Vicêncio, personagem central do romance homônimo de Conceição Evaristo, não só recuperar uma imagem do ambiente de sua infância, como refugiar-se nela quando, adulta, a vida lhe parece um fardo por demais pesado e difícil de carregar. Desempregada, abusada física e emocionalmente pelo companheiro, que é incapaz de compreender-lhe a apatia, Ponciá transporta-se imaginativamente ao passado. Gasta todo o seu tempo em rememoração, quedando-se imóvel, ora junto à janela, ora deitada na cama, recordando seu passado.

Verbos como “lembrar”, “recordar”, “rememorar” ou expressões poéticas como “guardar a imagem”, “veio-lhe a imagem” ou “pensamentos-lembranças” abundam no texto. O início do romance exemplarmente introduz a importância da recuperação do passado por parte da personagem e o modo como ela se reapropria dele. Olhando vaziamente para o mundo a sua frente, Ponciá vê um arco-íris, e imediatamente retrocede à infância, quando ia buscar barro na

beira do rio, onde a visão do arco-íris era frequente. A memória desse fato não só vem atrelada à localização espacial, como evoca os sentimentos que o arco-íris nela despertava. Revive o medo, causado pela superstição de que menina que passava por debaixo da “cobra do ar” virava menino e, imediatamente, contrasta sua auto-estima na infância com seu estado atual. Naquele tempo

gostava de ser menina. Gostava de ser ela própria. Gostava de tudo. Gostava. Gostava da roca, do rio que corria entre as pedras, gostava dos pés de pequi, dos pés de coco-de-catarro, das canas e do milharal. Divertia-se brincando com as bonecas de milho ainda no pé. [...] Tudo era tão bom. (EVARISTO, 2003, p. 13).

A lembrança da infância feliz, enfatizada pela repetição do “gostar”, está em agudo contraste com a realidade da Ponciá adulta: a coexistência harmoniosa com a natureza dera lugar a uma vida num casebre miserável na cidade; o gosto pela vida fora substituído pela cotidiana “angústia no peito” que a perseguia desde manhã cedo.

A reavaliação do medo causado pela superstição logo leva Ponciá ao presente: crescida, já mulher feita, sabe que olhar o arco-íris não a fará tornar-se homem. Isso instaura nova corrente de pensamentos, que a faz reavaliar não somente o homem com quem convive agora, como todos os homens que tinham sido, de alguma forma, significativos para ela. Inicia com a memória do avô, Vô Vicencio: seus choros misturados com riso, o braço mutilado, desprovido de mão, que escondia para trás, e a lembrança da declaração de seu pai a sua mãe, na noite da morte do avô, de que este deixava uma herança para ela. A partir daí, o romance torna-se a narrativa da descoberta e apropriação dessa herança, que se dá através de processo de empoderamento gestado a partir da recuperação das memórias da infância, e reavaliação de sua trajetória vital desde então.

Ainda que a memória da Ponciá menina evoque fatos positivamente avaliados, dela também fazem parte memórias da escravidão, e em particular o regime de semi-escravidão em que vive seu pai. Filho de ex-escravos, embora já liberto, roça ainda de sol a sol as terras dos brancos, em um prolongamento da dependência e humilhação que caracterizara-lhe a infância, quando fora submetido a todo tipo de abuso pelo sinhô-moço. O irmão acompanha o pai no trabalho da roça, e por vezes passam-se dias sem que possam voltar para casa. Assim, Ponciá é criada praticamente sozinha, com a mãe.

Ao descrever o espaço jurídico, ou seja, o espaço considerado quando já está ligado a uma pessoa por relação de propriedade, residência e/ou exploração, Halbwachs caracteriza-o como espaço permanente, em certos limites de tempo, o que permite que a memória coletiva nele

encontre a lembrança dos direitos. Nesse processo, o pensamento só retém da pessoa a característica na qual ela intervém: proprietário, usufrutário, herdeiro, etc. Na relação de escravidão, tal relação é, evidentemente, a de senhor/escravo. Como bem lembra Halbwachs, essa é a “forma extrema sob a qual se apresenta o poder de uma pessoa sobre a outra [...]. O escravo era apenas uma pessoa reduzida ao estado de coisa” (2006, p. 15).

Nesse contexto, a própria disposição física das casas reforça esse estatuto, com separação entre os lugares reservados aos escravos, e os reservados aos senhores, em que os servos só podiam entrar quando expressamente convocados a isso. Essa separação espacial cumpre o propósito de lembrar, tanto a senhores como a escravos, os direitos ilimitados daqueles sobre estes últimos. Dessa forma, o lugar habitual de residência do senhor representa um centro de onde irradiam os poderes de quem tem poder sobre a liberdade alheia.

Contudo, como Halbwachs ressalva, escravos eram pessoas e, ainda que seu estatuto jurídico comportasse apenas obrigações e nenhum direito, não se lhes podia furtar a agência, nem tolher-lhes os pensamentos. Quando longe de seu senhor, era-lhes dado esquecer sua condição servil. Dessa liberdade desfrutavam, especialmente, Ponciá e sua mãe. Desvinculadas formalmente do serviço ao senhor branco, podem ir e vir livremente, e do barro da beira do rio retiram o material a partir do qual libertam sua imaginação, transformando-o em objetos de arte. Mãe filha fazem dele sair “coisinhas [...] duras, fortes, custosas de quebrar” (EVARISTO, 2003, p. 21). A resistência do barro, quando submetido ao fogo, lembra, figuradamente, a resistência daqueles seres marginais, considerados pelo branco como subumanos mas que, sob o efeito do desprezo e descaso, enrijecem-se, muito embora, como no caso de Ponciá, ao preço do desequilíbrio mental e embotamento emocional.

O rio é, para Ponciá, espaço que também provoca questionamentos sobre sua identidade. Ao ver refletida sua imagem nas águas, a menina é incapaz de associar o nome a sua imagem: Ponciá Vicêncio parece-lhe designação por demais inadequada, e sente-se como se chamasse a outra pessoa. Como não ouve seu nome responder dentro de si, inventa outros, todos igualmente inócuos, o que a faz sentir-se ninguém, e tal como o avô, tem vontade de rir e de chorar. A inconformidade com o nome cresce ao aprender a escrever. Estranha a própria grafia da palavra. O senso de não pertencimento, porém, vem do conhecimento de que o sobrenome constitui-se em reminiscência de servidão: o senhor de seu tataravô impusera-lhe o sobrenome que, desde então, passara de pai a filho.

Ora, a sucessão de êxtase e depressão, choros e risos ocorre, muitas vezes, no romance associada ao sentimento de impotência e revolta ante a desumanização do negro no contexto escravocrata. Quando o pai de Ponciá, ainda menino, interrogara seu pai por que, se são livres, os muitos escravos que ainda restam na senzala não buscam outro lugar de trabalho, obtém como resposta do velho “uma gargalhada rouca de meio riso e de meio pranto” (EVARISTO, 2003, p. 18). Anos antes, vô Vicêncio, decepcionado com a escravidão, que perdurava mesmo após a Lei do Ventre Livre, mata a mulher e tenta se suicidar. Após o autoflagelo inicial, em que decepa a própria mão, é impedido de continuar o intento. Desequilibrado, chora e ri, e chorando e rindo testemunha o sofrimento dos descendentes. Contrastando com o avô, o pai de Ponciá aprende a disfarçar sentimentos—“não chorava e também guardava o riso” (id., p. 30), traduzindo o descontentamento em resmungos tão murmurados que somente ele os ouvia.

Contrastando com esse contexto de objetificação do negro, o motivo do choro e do riso reaparece, ao final do romance, associado à capacidade de agência e criação. Emocionalmente perturbada, Ponciá dirige-se à estação ferroviária e, entre risos e choros, declara seu desejo de voltar ao rio. Nesse momento, é encontrada pelo irmão, Luandi, o que completa a reunião familiar iniciada pelo reencontro entre a mãe e o irmão, ocorrido pouco tempo antes. Ao fixar o olhar na face da filha, sua mãe relembra como a menina chorara ainda no seu ventre, misturando “as lágrimas vertidas [...] às águas placentárias da mãe; depois, nascera “gargalhando um riso miúdo”. (EVARISTO, 2003, p. 125).

Nesse momento, ao encarar a filha, e rever em sua face não só a do vô Vicêncio como a de múltiplos outros ancestrais, sua mãe raciocina que era tempo de Ponciá voltar “ao lugar das águas”, onde “encontraria a sustância, o húmus para o seu viver” (id, ibid.). Descrita dessa forma, Ponciá parece predestinada a sintetizar gerações de negros, repetir seu riso e seu pranto, já não agora em desespero, mas para preservação da vida através da arte. Repetindo a mistura de dor e vida que se encenara no ventre materno, Ponciá há de buscar, no húmus a partir do qual modelará sua arte, o meio de dar vida não apenas a seu viver, mas de trazer a lume a história dos negros, marginalizados e sofredores.

Não é à toa que a cena final de empoderamento só se realiza depois que, um a um, os três personagens que abandonaram a roça voltam ao lugar de origem. Primeiro, é Ponciá que, tendo adquirido recursos que já lhe permitiam abrigar o sonho de comprar casinha no morro, volta para a roça, à procura da mãe e do irmão. A mãe, sem o apoio representado pela presença de Ponciá,

que sai para a cidade grande, e de Luandi, que igualmente abandona a roça, faz sucessivas e crescentemente distantes viagens ao redor da região em que mora, retornando ao lar de tempos em tempos, até que entende ser o tempo de deslocar-se à cidade grande em busca dos filhos. Por sua vez, Luandi pede licença no emprego, e volta ao povoado, à Vila Vicêncio, em busca da mãe e da irmã.

Em todas essas viagens, a casa representa o ponto focal: é o abrigo que acolhe a mãe de Ponciá em suas idas e vindas, o espaço de esperança onde Ponciá e Luadi pensam encontrar um ao outro, e à mãe, e é, acima de tudo, a garantia de transporte ao “pais de Infância Imóvel, imóvel como o Imemorial”. A expressão é de Bachelard (1989, p. 25), e se encontra no contexto de discussão sobre o modo dual como a casa é vivida, em sua realidade e em sua virtualidade, através do pensamento e dos sonhos. Segundo ele,

todos os abrigos, todos os refúgios, todos os aposentos têm valores oníricos consoantes. Já não é em sua positividade que a casa é verdadeiramente “vivida”, não é somente no momento presente que reconhecemos os seus benefícios. Os verdadeiros bem-estares têm passado. [...] A casa, como o fogo, como a água, nos permitirá evocar [...] luzes fugidias de devaneio que iluminam a síntese imemorial com a lembrança. Nessa região longínqua, memória e imaginação não se deixam dissociar. Ambas constituem, na ordem dos valores, uma união da lembrança com a imagem. (BACHELARD, 1989, p. 25) .

De volta ao lar da infância, a união da imagem com a lembrança presentifica o passado e reconforta os Vicêncio que, ao reviver na memória os momentos quando a família vivia unida, enchem-se de esperança de que um dia isso voltará a ser realidade. Para que essa impressão se construa, sem dúvida, contribui natureza inerte das coisas físicas. Como Halbwachs raciocina, bairros de uma cidade e as casas de uma quadra tem uma localização física, e estão presos ao solo, transmitindo a comunidade em que se localizam noção de permanência que impõe ao grupo imagem pacificante de sua continuidade (2006, p. 159-160). Como o autor enfatiza, por trás das fachadas, nos pátios, travessas “se abriga a vida popular de outrora, recuando passo a passo” e cada “objeto reencontrado e o lugar que ele se encontra no conjunto nos recordam uma maneira de ser comum a muitas pessoas”, de forma que móveis e utensílios atuam como sociedade imóvel e muda, mas ainda assim transmissora de mensagens: “não falam, mas nos os compreendemos, porque tem um sentido que familiarmente deciframos”. (HALBWACHS, 2006, p. 164; 158).

Nas visitas de Ponciá e de Luandi ao local da infância, e nos retornos cíclicos da mãe ao lar da beira do rio, a casa e o material de que é feita, o barro, têm papel saliente. Primeiro, Ponciá,

em seu retorno, ressalta a permanência da casa como referencial de estabilidade e continuidade— a casinha de pau-a-pique “continuava de pé” (EVARISTO, 2006, p. 49). No chão de barro, que continuava limpo, e nos objetos que se enfileiravam a sua frente perdura a memória das criações feitas em barro por sua mãe: as vasilhas permanecem na prateleira e, em cima do fogão à lenha, estão as canecas de café do pai, da mãe, dela e do irmão, todas de barro. Rememora as bolachas da mãe; saboreia, na lembrança, o gosto do café daqueles tempos. A descoberta mais importante, porém, é a do vô Vicêncio de barro, que fabricara ainda criança. A identificação com o avô é intensa, e sente que, como ele, e cairia em prantos e risos. De volta a cidade, o cheiro de barro do boneco, que carrega consigo, e o comichar que seu toque provoca-lhe os dedos dão origem a um crescentemente irresistível apelo a retornar ao rio da infância, e de lá retirar nutrientes para sua alma. Ademais, os lamentos que parecem vir da estátua do avô servem-lhe de sinal de que, embora no presente separada dos seus, mantém ainda contato com eles e os reencontrará no futuro.

Na volta de Luandi, o barro é também indicador de reencontro com a família. Como a Ponciá, chamam-lhe a atenção as canecas de barro da família, intactas e perfiladas. O fogão parado, sem resto de cinza, e o coador de café, seco, falam-lhe de ausências; ao examinar o velho baú, porém, o sumiço do boneco do avô é-lhe indicativo seguro de que Ponciá estivera lá e o levava consigo, o que reaviva a esperança de vir a reencontrá-la, e à mãe, estimulando-o também a deixar seu endereço na cidade com Nêngua Kainda. Quanto à mãe de Ponciá, em suas andanças de povoado em povoado surpreende-se ao encontrar, em cada lugar, trabalhos de barro feitos por ela e sua filha. Só então se dá conta dos numerosos objetos que havia criado. Agora, longe de tudo, podia apreciar o que tinha feito. Toda casa, toda fazenda tinha criação dela. Nesse período, já não mais toca no barro, mas entoa as cantigas aprendidas com a mãe, que cantara com a filha ao trabalhar, com ela, a massa. Então, do fundo da memória, a voz de Ponciá se presentifica em suas lembranças.

Como se vê, a mãe percebe o alcance de sua criação com relação à quantidade e à área por onde se espalhará. É, contudo, Luandi quem primeiro compreende a mãe e a irmã como produtoras de arte. Levado pelo soldado Nestor a uma exposição de arte popular em que se expõem peças de barro, sente, ao contemplá-las, a vida da roça aflorar em sua memória. Com grande emoção reconhece caneca que lhe pertencera entre as obras expostas. A identificação da obra confirma essa percepção. Tomando o cartãozinho branco que estava ao lado dos objetos, lê:

‘Autores: Maria Vicencio e filha Ponciá Vicêncio’
Região: Vila Ponciá Vicêncio
Proprietário: Dr. Aristeu Pena Forte Soares Vicêncio (EVARISTO, 2006, p.104).

Luandi contempla as panelas, potes, bilhas, jarros, de caráter utilitário, e os enfeites, em tamanho menor, minúsculos, como se quisessem miniaturizar a vida, “para que ela coubesse e eternizasse sobre o olhar de todos, em qualquer lugar” (id, p. 105). Emociona-se, porque o cartão aponta o nome da mãe e da irmã como **autoras**. Numa reversão irônica, o irmão de Ponciá diz poder identificar as artistas, mas desconhecer totalmente o proprietário da obra, incapaz de distingui-lo entre tantos brancos mandantes das terras dos povoados, todos aparentados entre si. Já agora o nome Vicêncio deixa de estar vinculado ao senhorio do branco, mas aponta para uma individualidade negra, agente e criadora.

Um último passo falta para que Ponciá e seu irmão Luandi possam refazer a autoimagem, conscientes de sua dignidade e valor, não mais agulhoados pelos efeitos da vontade perversa e degradante do senhor branco. Terão, para isso, que reavaliar o modo como o espaço os afetara em sua infância. Como Halbwachs salienta, “a imagem do meio exterior e das relações estáveis que [o grupo] mantém com este passa ao primeiro plano da ideia que tem de si mesmo [...] , penetra em todos os elementos de sua consciência,[...] regula sua evolução” (HALBWACHS, 2006, p. 159).

Para o grupo de descendentes de escravos, legalmente libertos, mas semi-escravizados ainda, a imagem da servidão entranha-se no imaginário, provocando um intenso desejo não apenas de ser livre, mas de ocupar privilegiada posição de mando e liberdade como a do senhor branco. Ponciá decide ir à cidade cansada de “ver a terra dos negros coberta de plantações, cuidadas pelas mulheres e crianças, pois os homens gastavam a vida trabalhando nas terras dos senhores, e depois a maior parte das colheitas ser entregue aos coronéis” (EVARISTO, 2003, p. 33). Na cidade, Luandi entusiasma-se com o fato de negro também poder ser soldado. Quer “mandar. Prender. Bater. [...] ter a voz alta e forte como a dos brancos” (id., p. 71).

É quando Ponciá efetivamente entra de posse da herança do avô, fazendo-se, através de sua arte, ponte entre o passado e o presente, herdeira e arauto da sofrida história negro-brasileira, que os irmãos Vicêncio libertam-se— ela da apatia e desesperança; Luandi do ideal de autoridade e realização baseada no modelo branco. Como artista, Ponciá presentificará a história marginal do negro, tornando seu “sofrimento vivo na memória de todos, [pois] quem sabe não

procurariam, nem que fosse pela força do desejo, a criação de um outro destino” (EVARISTO, 2003, p. 126).

O papel redentor da arte é claramente focado na descrição final de Ponciá em sua atividade criadora. Em lugar de deitada e apática, anda em roda do objeto que faz nascer, as mãos “reinventando sempre e sempre”, atenta a todos os detalhes- as porções das sobras, a massa excedente, o empenho em significar “as multicoes e as ausências que também conforma um corpo”. E ao cessar a lida com o barro, persegue “o manuseio da vida, buscando fundir tudo num ato só, igualando as faces da moeda” (EVARISTO, 2003, p. 127-128).

Quanto a Luandi, compreende que fraca seria sua voz de autoridade fosse sua motivação apenas o mando ilusório. Estaria, ainda, cumprindo ordens, mesmo ao mandar e prender. Descobre que, mais que ler e assinar o nome, deverá saber ler o mundo, “autorizar o texto da própria vida”, tornar-se também ponte, ajudando “a construir a história dos seus”, sem deixar de lado uma avaliação crítica do passado: “continuar decifrando nos vestígios do tempo os sentidos de tudo que ficara para trás” (Id., p. 127).

O exercício da arte recobre-se, assim, de um significado político, testemunhal. Em “An aesthetic of blackness strange and oppositional”, bell hooks comenta a existência, na comunidade negra sulista americana, de preocupação com a “elevação” da raça, que com frequência se materializava no reconhecimento da necessidade de expressão artística e produção cultural. As artes – música, dança, poesia, pintura, ou outra qualquer—eram consideradas como testemunho, uma forma de contestar a noção preconceituosa de que negros eram dotados de capacidades intelectuais inferiores, não sendo completamente humanos, como o provaria sua propalada incapacidade para produzir arte.

A propósito do papel da arte na comunidade negra, bell hooks evoca dois ambientes. Em um deles, a ambiência em que cresceu, não se pensava sobre beleza, nem se questionava o uso do espaço. As coisas não eram para ser admiradas, mas possuídas: ao invés de criado, o espaço era possuído. “A violent anti-aesthetic”, resume hooks, uma *estética capitalista do consumismo*, baseada no ter e não no ser. Em outra casa, em contraste, hooks aprendeu o valor da estética na vida diária de comunidade negra e pobre, aonde a beleza deveria ser compreendida como uma força a ser criada e imaginada. Os mais velhos defendiam a noção de que seres saídos da escravidão para a liberdade deveriam criar um mundo que renovasse o espírito e que fosse capaz de nutrir a vida. Assim, na avaliação de hooks, se praticava uma *estética da existência*, enraizada

na ideia de que nem a pobreza mais extrema poderia levar a impedir a alguém de ver o mundo com um olhar crítico, de forma a reconhecer a beleza, e usa-la como uma força para fortalecer o bem-estar interior.

Esta análise acompanhou a recuperação e reconstrução da memória por parte da protagonista a partir de suas relações espaciais, salientando-se como, ao longo desse processo de apagamento e/ou (re)invenção, a memória tornou-se agente construtor da identidade cultural. Abandonando a postura passiva, Ponciá reinventa-se a partir da recuperação dos espaços e memórias da infância, em especial as ligadas ao barro, matéria prima a partir da qual reata e reinterpreta, imaginativa e criativamente, elos que a unem não só a seu próprio passado e família, como ao dos negros escravos. Encarada sob esse ângulo, a narrativa pode ser considerada a trajetória da transição de uma vida construída sob o efeito de uma estética capitalista de consumo para a experiência vital e artística de uma vida baseada na estética da existência. Ao abraçar igual ideal, os irmãos Vicencio fazem uma opção vital que os leva a se reunir a comunidade negra representada por sua mãe e avo, que simbolizam a opção por um estilo de vida baseado em um olhar crítico da vida, ao qual não falta a ânsia e procura pela beleza em todas as suas formas.

Referências

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

EVARISTO, Conceição. *Ponciá Vicêncio*. Belo Horizonte: Mazza, 2003.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2006.

HOOKS, bell. An aesthetics of blackness strange and oppositional. In: _____. *Yearning: race, gender, and cultural politics*. Boston: South End Press, 1990. p. 103-113.

As Pessoas de Fernando: o poeta dentro de si, onde criador e criatura se confundem

Graciele da Silva Martinez da Rosa*

Resumo: Este artigo tem por finalidade analisar poemas de Fernando Pessoa, ressaltando os traços de autobiografia implícitos ou explícitos presentes nos escritos do livro “O Eu profundo e os outros Eus”. A análise prioriza a questão da heteronímia, que resulta de características pessoais referentes à personalidade de Fernando Pessoa, o desdobramento do “eu”, a multiplicação de identidades e a sinceridade do fingimento. Para essa abordagem, escolheu-se, dentre os oito heterônimos, Álvaro Campos por destacar-se como poeta inovador e contestador dos modelos tradicionais e socioculturais da sua época, também como conhecedor de artes modernas e defensor da teoria de que toda a arte é uma forma de literatura. Por fim, percebeu-se que a autobiografia é visível nessa obra devido às várias formas de Pessoa visualizar o mundo, deixando transparecer assim muitas possibilidades de vivências para a mesma pessoa, não no sentido de existir, pois era um escritor ator que vestia o seu personagem antes de cada exteriorização de pensamento ou o encontro de algumas ou todas as Pessoas de Fernando com Fernando Pessoa.

Palavras-chave: Fernando Pessoa; autobiografia; Álvaro de Campos; modernismo; identidade.

Introdução

Fernando Pessoa viveu durante o início do Modernismo, uma época em que a arte se fragmentava em várias tendências simultâneas, as chamadas Vanguardas: Futurismo, Cubismo, Expressionismo, Dadaísmo, Surrealismo e muitas outras. A arte, no momento da explosão das inúmeras vanguardas modernistas por todo o mundo, também se dividia e se multiplicava. Fernando Pessoa, introdutor das vanguardas modernistas em Portugal, ao se dividir, levou a fragmentação da arte moderna às últimas consequências.

Estudos literários relatam que a grande criação de Fernando Pessoa foram os heterônimos que diferem de pseudônimos, onde o autor apenas assina como se fosse outra pessoa, estes personagens (heterônimos) possuem identidade, características físicas, psicológicas, estilísticas, que diferem entre si, Pessoa criava desde a data de nascimento até causa e data da morte (exceção de Ricardo Reis), dando credibilidade a cada um de seus heterônimos através da sua manifestação artística própria e diversa do autor original.

Entre os heterônimos, o próprio Fernando Pessoa passou a ser chamado ortônimo, pois era a personalidade original. Entretanto, com o amadurecimento de cada uma das outras personalidades, o próprio ortônimo tornou-se apenas mais um heterônimo entre os outros. Os três

* Acadêmica do V semestre do Curso de Letras da URI/FW.

heterônimos mais conhecidos (e também aqueles com maior obra poética) foram Álvaro de Campos, Ricardo Reis e Alberto Caeiro.

O tempo trouxe para Fernando Pessoa uma admiração crescente. Suas obras foram publicadas e hoje, ele é considerado, ao lado de Camões, um dos maiores poetas portugueses de todos os tempos. Nenhum poeta, em língua portuguesa, obteve tanto prestígio em todo o mundo. O obscuro e modesto lisboeta tornou-se, assim, um nome importante em todo o mundo. Graças ao poder da palavra. Graças à magia da poesia.

Neste artigo, procurou-se validar a presença de autobiografia de Pessoa em Álvaro de Campos por destacar-se como poeta inovador e contestador dos modelos tradicionais e socioculturais da sua época, também como conhecedor de artes moderno e defensor da teoria de que toda a arte é uma forma de literatura.

1 Modernismo

Em 1910, com a proclamação da República de Portugal, também a instabilidade político-social e emergência de forças cosmopolitas progressistas, marcaram o Primeiro Tempo Modernista português - o Orfismo.

No início do século XX, Portugal, viveu o choque de correntes literárias que vinham agitando os espíritos desde algum tempo: Decadentismo, Simbolismo, Impressionismo que são denominações da mesma tendência geral que impunha o domínio da Metafísica e do Ministério na área em que as ciências eram soberanas. O idealismo republicano, seguido por sucessivas manifestações de instabilidade, concretizou-se em 1910, com a proclamação da República, após os acontecimentos de 1908, quando o rei D. Carlos perdeu a vida nas mãos de um homem do povo, alucinadamente antimonárquico [...]. E foi nessa atmosfera de emaranhadas forças estéticas, a que se sobrepunha a inquietação trazida pela I Grande Guerra, que um grupo de homens, em 1915, fundaram a revista Orpheu. São eles: Sá-Carneiro, Fernando Pessoa, Luis de Montalvor, Santa Rita Pintor, Ronald de Carvalho e Raul Leal. Propunham-se a agitar consciências através de atitudes desabusadas que, em concomitância com as manifestações simbolistas, iniciavam um estilo novo, „moderno“ ou „modernista“. Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro foram os mais famosos participantes da revista Orpheu que deu origem à primeira geração do Modernismo português: o Orfismo ou geração Orpheu, cuja atuação, entre 1915 e 1927, coincidiu com a vigência da chamada “República Jovem”, a Primeira República

portuguesa. Com a queda da Monarquia, o país passou por um dos momentos de maior desenvolvimento e de sua história. Em Lisboa, se concentrou a captação das ideias modernas, em um ritmo rápido e intelectual que pretendia assimilar os movimentos de vanguarda, vindos de um contexto amplo do Modernismo europeu. A essência do Orfismo foi a revista Orpheu (1915), que teve dois números. O primeiro foi um projeto luso-brasileiro, com a direção de dois brasileiros. Luis Montalvor e Ronald de Carvalho; o segundo número, teve a direção de Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro. As outras revistas, que continham as novas tendências, tiveram também curta duração: *Exílio e Centauro* (1916), *Portugal Futurista* (1917), *Contemporânea* (1922/23) e *Athena* (1924/25). As características da Geração Orpheu são as tendências futuristas (exaltação da velocidade, da eletricidade, do "homem multiplicado pelo motor"; antipassadismo, antitradição, irreverência). Agitação intelectual, "escandalizar o burguês", o moderno como um valor em si mesmo.

O modernismo em Portugal e também no Brasil orientou-se na direção das vanguardas europeias do início do século, além das direções peculiares que tomou em cada país: Futurismo (Marinetti), Expressionismo, Cubismo (Pablo Picasso), Dadaísmo (Tristan Tzara), Surrealismo (André Breton, Artaud, Aragon).

As características do modernismo são:

- Combate ao passado; contra os padrões clássicos e tradição. - Irreverência contra o preestabelecido.
- Liberdade formal; versos livres; ausência de rima; liberação do ritmo; liberdade de estrofação.
- Linguagem coloquial, do dia-a-dia; regionalismo.
- Humor, ironia, paródia e poema-piada. - Busca do novo, original, dinâmico refletindo a industrialização, máquinas, motores.
- Sem enfeites e rebuscamentos; a simplicidade. - Abstenção de uma postura sentimentalóide. - Preocupação com a observação e análise crítica da realidade.
- Consciência nacional.

2 *Biografia do Autor*

Fernando António Nogueira Pessoa nasceu em Lisboa, no dia 13 de Junho de 1888, filho de Maria Madalena Pinheiro Nogueira e de Joaquim de Seabra Pessoa. Passou sua juventude em

Lisboa até à morte do pai em 1893 e do irmão Jorge no ano seguinte. Reside com sua mãe e o cônsul de Portugal em Durban na África do Sul de 1896 a 1905 e foi neste país que teve contato com a literatura Inglesa.

Em 1905, retornou sozinho para Lisboa e, no ano seguinte, matriculou-se no Curso Superior de Letras, mas, abandonou o curso um ano depois. Adulto, Fernando Pessoa trabalhou como tradutor técnico, publicando seus primeiros poemas em inglês. Passaram a ter contato com a literatura portuguesa com Padre Antônio Vieira e Cesário Verde. Também recebeu influência dos estudos filosóficos de Nietzsche e Schopenhauer além do simbolismo francês.

Era apaixonado por Ophélia Queirós com a qual manteve uma relação distante, mas intensa. Em 1912, começou sua atividade como ensaísta e crítico literário, na revista *Águia*. A saúde do poeta português começou a apresentar complicações em 1935. Neste ano foi hospitalizado com cólica hepática, provavelmente causada pelo consumo excessivo de bebida alcoólica. Sua morte ocorre em 30 de novembro, aos 47 anos, acontece em função destes problemas, pois apresentou cirrose hepática.

Seu percurso intelectual é o relato de uma grande viagem de descoberta, à procura de algo divino, mas sempre desconhecido. Nesta procura, Fernando se utiliza de todas as armas: metafísicas, religiosas, racionalistas, mas sem ter chegado a uma conclusão definitiva, exclamando que todos os caminhos são verdadeiros e que o que é preciso é navegar no mundo das ideias.

3 Bibliografia de Fernando Pessoa

Obras de Fernando Pessoa: · Do Livro do Desassossego · Ficções do interlúdio: para além do outro oceano · Na Floresta do Alheamento · O Banqueiro Anarquista · O Marinheiro · Por ele mesmo Poesias de Fernando Pessoa · A barca · Aniversário · À Emissora Nacional · Amei-te e por te amar... · Antônio de Oliveira Salazar · Autopsicografia · Elegia na Sombra · Liberdade · Mar português · Mensagem · Natal · O Eu profundo e os outros Eus · O cancionero · O Menino da Sua Mãe · O pastor amoroso · Poema em linha reta · Poemas Traduzidos · Poemas de Ricardo Reis · Poesias Inéditas · Poemas de Álvaro de Campos · Presságio · Primeiro Fausto · Quadras ao gosto popular · Solenemente · Todas as cartas de amor... · Vendaval Prosas de Fernando Pessoa · Pessoa e o Fado: Um Depoimento de 1929 · Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação · Páginas de Estética e de Teoria e de Crítica Literárias · 58 textos assinados pelo heterônimo Alberto Caetano

·116 textos assinados pelo heterônimo Ricardo Reis Obras do heterônimo Álvaro de Campos (heterônimo desta pesquisa) · Acaso · Adiantamento · A Fernando Pessoa · A Frescura · Ah, Onde Estou · Ali Não Havia · Aniversário · Ao Volante · Apostila · Barrow-on-Furness · Bicarbonato de Soda · O Binômio de Newton · A Casa Branca Nau Preta · Chega Através · Cartas de amor · Começa a Haver · Começo a conhecer-me. Não existo · Conclusão a sucata!... Fiz o cálculo · Contudo · Cruz na Porta · Cruzou por mim, veio ter comigo, numa rua da Baixa · Datilografia · Dela Musique · Depois a Máscara · Desfraldando ao conjunto fictício dos céus estrelados · O Descalabro · Dobrada à morda do Porto · Dois Excertos de Odes · Domingo Irei · Escrito Num Livro Abandonado em Viagem · Insônia · O Esplendor · Esta Velha · Estou · Estou Cansado · Eu · Faróis · Gazetilha · Gostava · Grandes · Há Mais · Lá chegam todos, lá chegam todos... · Lisboa · O Florir · O Frio Especial · Lisbon Revisited - 1926 · Magnificat · Marinetti Acadêmico · Mas Eu · Mestre · Na Casa Defronte · Na Noite Terrível · Na Véspera · Não Estou · Nas Praças · Psiquetipia (ou Psicotipia) · Soneto já antigo · The Times.

4 Análise de Pessoa com o heterônimo Álvaro de Campos

Fernando Pessoa ortônimo seguia, os modelos da poesia tradicional portuguesa, em textos de grande suavidade rítmica e musical. Poeta introvertido e meditativo, antissentimental, refletia inquietações e que questionavam os limites da realidade da sua existência e do mundo. Suas temáticas eram sobre identidade perdida, consciência do absurdo da existência, tensão sinceridade/fingimento, consciência/inconsciência, sonho/realidade, identidade perdida, consciência do absurdo da existência, oposição sentir/pensar, pensamento/vontade, esperança/desilusão, antissentimentalismo: intelectualização da emoção estada negativa: solidão, cepticismo, tédio, angústia, cansaço, desespero, frustração, inquietação metafísica, dor de viver, e, autoanálise.

Características estilísticas de Pessoa: musicalidade: aliterações, transportes, ritmo, rimas, tom nasal (que conotam o prolongamento da dor e do sofrimento), verso geralmente curto (2 a 7 sílabas métricas), predomínio da quadra e da quintilha (utilização de elementos formais tradicionais), adjetivação expressiva, linguagem simples, mas muito expressiva (cheia de significados escondidos), pontuação emotiva, comparações, metáforas originais, oxímoros (vários paradoxos – pôr lado a lado duas realidades completamente opostas), uso de símbolos (por vezes tradicionais, como o rio, a água, o mar, a brisa, a fonte, as rosas, o azul; ou modernos, como o

andaime ou o cais) é fiel à tradição poética “lusitana” e não longe, muitas vezes, da quadra popular, utilização de vários tempos verbais, cada um com o seu significado expressivo consoante à situação.

Suas temáticas eram sobre o fingimento artístico, crendo na afirmação de que o significado das palavras está em quem as lê e não em quem as escreve, o poeta baseia-se em experiências vividas, mas transcreve apenas o que lhe vai à imaginação e não o real, não está a sentir o que não é real. O leitor é que ao ler, vai sentir o poema. A dor de pensar: o poeta não quer intelectualizar as emoções, quer permanecer ao nível do sensível para poder desfrutar dos momentos, a constante intelectualizará não o permite. Sente-se como enclausurado numa cela, pois sabe que não consegue deixar de raciocinar. Sente-se mal porque, assim que sente,

automaticamente intelectualiza essa emoção e, através disso, tudo fica distante, confuso e negro. Ele nunca teve prazer na realidade porque para ele tudo é perda, quando ele observa a realidade parece que tudo se evaporou. A fragmentação do Eu/Resignação dolorida: o poeta é múltiplo: dentro dele encerram-se vários “eus” e ele não se consegue encontrar nem definir em nenhum deles, é incapaz de se reconhecer a si próprio – é um observador de si próprio. Sofre a vida sendo incapaz de vivê-la

Álvaro de Campos (1890 - 1935) é um dos mais conhecidos heterônimos de Fernando Pessoa. Foi descrito biograficamente por Pessoa: "Nasceu em Tavira, teve uma educação vulgar de Liceu; depois foi mandado para a Escócia estudar engenharia, primeiro mecânica e depois naval. Numas férias fez a viagem ao Oriente de onde resultou o Opiário. Agora está aqui em Lisboa em inatividade." . Vanguardista e cosmopolita, refletindo nos poemas em que exalta em tom futurista, a civilização moderna e os valores do progresso. Um estilo torrencial, amplo, delirante e até violento, a civilização industrial e mecânica, como expressa o desencanto do cotidiano, adotando sempre o ponto de vista do homem da cidade. Campos procura incessantemente sentir tudo de todas as maneiras, seja a força explosiva dos mecanismos, a velocidade, seja o próprio desejo de partir

“Não sou nada. Nunca serei nada. Não posso querer ser nada. À parte disso, tenho em mim todos os sonhos do mundo...”

“Sou eu, eu mesmo, tal qual resultei de tudo, Espécie de acessório ou sobressalente próprio, Arredores irregulares da minha emoção sincera, Sou eu aqui em mim, sou eu. Quanto fui, quanto não fui, tudo isso é. Quanto quis, quanto não quis, tudo isso me forma. Quanto amei ou deixei de amar é a mesma saudade em mim.”

Álvaro de Campos é modernista, sensacionista (odes), cantor das cidades e do cosmopolitanismo (“Ode Triunfal”), cantor da vida marítima em todas as suas dimensões (“Ode Marítima”), cultor das sensações sem limite, poeta do verso torrencial e livre, em que o tema do cansaço se torna fulcral, da condição humana partilhada entre o nada da realidade e o tudo dos sonhos (“Tabacaria”), observador do quotidiano da cidade através do seu desencanto, poeta da angústia existencial e da auto-ironia.

O heterônimo Álvaro de Campos tem três fases distintas, que são elas: Decadentismo (“Opiário”, somente) que exprime o tédio, o enfado, o cansaço, a náusea, o abatimento e a necessidade de novas sensações; traduz a falta de um sentido para a vida e a necessidade de fuga à monotonia; é marcado pelo romantismo e simbolismo (rebuscamento, preciosismo, símbolos e imagens) (tédio de viver, procura de sensações novas e evasão).

Nesta segunda fase Futurista/Sensacionalista, Álvaro de Campos celebra o triunfo da máquina, da energia mecânica e da civilização moderna. Sente nos poemas uma atração quase erótica pelas máquinas, símbolo da vida moderna, apresenta a beleza dos “maquinismos em fúria” e da força da máquina se opondo à beleza tradicionalmente concebida. Exalta o progresso técnico, essa “nova revelação metálica e dinâmica de Deus”. A “Ode Triunfal” ou a “Ode Marítima” são bem o exemplo desta intensidade e totalização das sensações. A par da paixão pela máquina, há a náusea, a neurastenia provocada pela poluição física e moral da vida moderna com versos livres, vigorosos, submetidos à expressão da sensibilidade, dos impulsos, das emoções (através de frases exclamativas, de apóstrofes, onomatopeias e oxímoros).

Já na terceira fase, há um pessimismo palpável, mediante a incapacidade das realizações, traz de volta o abatimento, que provoca “Um supremíssimo cansaço. Nesta fase, Campos sente-se vazio, um marginal, um incompreendido. Sofre fechado em si mesmo, angustiado e cansado.

A história de Álvaro Campos concretiza-se num apelo entre o amor do mundo e da humanidade; é uma espécie de frustração total feita de incapacidade de unificar em si pensamento e sentimento, mundo exterior e mundo interior. Revela, como Pessoa, a mesma inadaptação à existência e a mesma demissão da personalidade íntegra., o cepticismo, a dor de pensar e a nostalgia da infância. Caracterizada pelo sono, cansaço, desilusão, revolta, inadaptação, dispersão, angústia, desânimo e frustração face á incapacidade das realizações, sente-se abatido, vazio, um marginal, um incompreendido, frustração total: incapacidade de unificar em si pensamento e sentimento; e mundo exterior e interior.

Conclusões

Nesta pesquisa priorizou-se a questão da heteronímia, que resulta de características pessoais referentes à personalidade de Fernando Pessoa, o desdobramento do “eu”, a multiplicação de identidades e a sinceridade do fingimento. Nesta abordagem entre Fernando Pessoa e Álvaro Campos, que destaca-se como poeta inovador e contestador dos modelos

tradicionais e socioculturais da sua época, também como conhecedor de artes modernas e defensor da teoria de que toda a arte é uma forma de literatura, pode perceber-se traços estilísticos semelhantes que nos remetem ao seu criador, por mais diferentes que possam parecer nas suas respectivas vidas, poesias e personalidades. “Assim como o homem criou o homem a sua imagem e semelhança, o poeta criou seus homens a sua imagem e transcendência.” O erotismo e sensualismo da poética de Pessoa envolta em perigos, tentações e desejos inconfessáveis tomam forma na alma inquieta de Álvaro de Campos, que trilhava caminhos tortuosos sem nunca encontrar um momento de quietude e de paz interior, sempre a procura de novas aventuras, sensações isolando-se cada vez mais das pessoas e de si próprio.

Por fim, percebeu-se que a autobiografia é visível nessa obra devido às várias formas de Pessoa visualizar o mundo, deixando transparecer assim muitas possibilidades de vivências para a mesma pessoa, não no sentido de existir, pois era um escritor ator que vestia o seu personagem antes de cada exteriorização de pensamento ou o encontro de algumas ou todas as Pessoas de Fernando.

Abstract: This article aims to analyze poems by Fernando Pessoa, highlighting the features of implicit or explicit autobiography present in the writings of "The inner self and other selves." The analysis focuses on the question of heteronymy, which results from personal characteristics related to the personality of Fernando Pessoa, the unfolding of the self, the multiplication of identities and the sincerity of pretense. For this approach, was chosen from among eight heteronyms Alvaro Campos, stand out as innovative and rebellious poet of traditional models and socio-cultural movements of his time, also as a connoisseur of modern art and an advocate of the theory that all art is a form of literature. Finally, he realized that the autobiografia is visible in this work due to various forms of person viewing the world, letting so many opportunities to experience the same person, in that there is not because he was a writer who was wearing his actor character before every manifestation of thought or finding any or all of the Persons with Fernando Fernando Pessoa.

Keywords: Fernando Pessoa. Autobiography. Alvaro de Campos. Modernism. identity.

Referências

BRÉCHON, Robert. *Fernando Pessoa Estranho estrangeiro: uma biografia*. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1999.

DOMINIO Público. Disponível em: <www.dominiopublico.com.br> Acesso em: 30 abr. 2011.

Letras/ Universidade Federal de Santa Maria, Centro de Artes e Letras – n. 10. Santa Maria: UFSM/CAL, jan./jun. 1995.

PESSOA, Fernando. *O Eu profundo e os outros “Eus”*. 10. ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1980.

VIANNA, Antonio Fernando. *Vida e outras vidas em Fernando Pessoa: da imanência do homem a transcendência do poeta*. Recife: Editora Nova Presença, 2004.

História, literatura e mitobiografia: uma leitura de Olga, de Fernando Morais

Gustavo Menegusso*

Resumo: O leitor ingênuo pode ler uma biografia apenas como um documento ou simplesmente comparando-a a um livro de História. Todavia a escrita biográfica nem sempre apresenta descrições meramente objetivas, podendo dessa forma, revelar nas entrelinhas, ou até mesmo de forma explícita, certas informações que transcendem o caráter histórico. Nesse sentido, este trabalho tem por objetivo analisar as relações entre literatura, história e mitobiografia na obra *Olga* (1985), de Fernando Morais. Tem-se como foco observar como se constitui o mito do herói ou heroína a partir da reconstrução e ao mesmo tempo ficcionalização da personagem principal Olga Benário. Para o embasamento dessa proposta busca-se respaldo em obras de autores como Mircea Eliade e Joseph Campbell.

Palavras-chave: Biografia. Mitos. Mitobiografia. Olga.

As discussões acerca dos limites entre realidade e ficção são constantes nos estudos que envolvem história e literatura. Esse universo torna-se ainda mais complexo quando se trata, especificamente, do gênero biografia, que se inscreve nesse entrelugar. É difícil saber de forma precisa até que ponto o biógrafo consegue ser fiel à realidade dos fatos, visto que sua escrita é uma reconstrução de memórias passadas.

No resgate dessas memórias, muitos fatores, tais como os políticos e econômicos, influenciam o escritor na reconstituição do personagem biografado. Assim, como acontece na maioria das vezes, se tem apenas recortes de um lado da vida desse personagem, ou seja, o seu lado positivo.

Nessa lógica, pretende-se com este trabalho investigar as relações entre literatura, história e mitobiografia e analisar de que forma a narrativa biográfica *Olga* (1985), de Fernando Morais, através de sua reconstituição do passado, pode revelar traços identificadores do mito do herói. Para tanto, o presente estudo estrutura-se em três partes: a primeira apresenta questões e conceitos relacionados à mitobiografia, na segunda parte tem-se uma exposição teórica a respeito da biografia *Olga* e por último, na terceira parte, concentra-se uma análise crítica acerca do objeto em questão.

1 Mitobiografia: questões e conceitos

A primeira alusão direcionada à palavra mitobiografia é a de “relação dialética entre mito e biografia” (CARDOSO DE JESUS, 2000, p. 2). Nesse sentido, faz-se necessário,

* Mestrando em Literatura Comparada pela Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões (URI).

primeiramente, apresentar os significados particulares que envolvem o universo dos mitos e o meio biográfico.

Segundo o historiador Mircea Eliade (2006, p. 11), o mito é uma narrativa que conta “uma história sagrada, ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do princípio”. Essas histórias, que ultrapassam gerações e desempenham funções diferentes entre as variadas culturas, descrevem acontecimentos sobre a origem do ser humano e da própria humanidade. Além disso, como afirma, ainda, Eliade:

Os mitos, efetivamente, narram não apenas a origem do Mundo, dos animais, das plantas e do homem, mas também de todos os acontecimentos primordiais em consequência dos quais o homem se converteu no que é hoje – um ser mortal, sexuado, organizado em sociedade, obrigado a trabalhar para viver e trabalhando de acordo com determinadas regras (ELIADE, 2006, p. 16).

Desse modo, os mitos constituem uma “história verdadeira” porque sempre se referem a realidades ou coisas do mundo real que foram apresentadas por intermédio do sagrado ou do sobrenatural. Assim, essas narrativas servem como uma espécie de “modelo exemplar de todas as atividades humanas significativas”, ou seja, elas conduzem e ao mesmo tempo ajudam a organizar a sociedade a qual o ser humano está inserido (ELIADE, 2006, p. 12).

O mito tenta sempre explicar o inexplicável, isto é, “dar respostas a questões que a razão humana não pode compreender” (MONFARDINI, 2005, p. 54). Por isso existe uma infinidade de mitos em nossa sociedade, impregnados, é claro, nos mais diferentes povos ou culturas.

A identificação desses mitos sempre acontece pela cultura alheia. Para exemplificar essa situação, notem-se os inúmeros santos da Igreja Católica como, por exemplo, Nossa Senhora Aparecida e São Francisco de Assis, que são vistos como mitos pelas pessoas que não praticam essa religião. E o mesmo acontece, de forma inversa, quando os católicos analisam as demais crenças e assim por diante. O termo “mito” é usado sempre para tratar o que pertence à cultura do outro.

Nessa perspectiva, Joseph Campbell (2007, p. 13), em seu livro *O Poder do Mito*, apresenta uma definição de mitos semelhante à de Mircea Eliade (2006). Para o mitólogo, “os mitos são chaves para a nossa mais profunda força espiritual, a força capaz de nos levar ao maravilhamento, à iluminação e até ao êxtase”.

Assim como Eliade, Campbell também revela o caráter “influenciador” do mito no comportamento humano e social. É da natureza do ser humano buscar explicações do universo

que o cerca, e os mitos são, por sua vez, essas explicações, “as pistas para as potencialidades espirituais da vida humana”, como apresenta o próprio Campbell (2007, p. 6).

Os mitos fazem parte da realidade do ser humano, da sua cultura e da sua religião. Mais do que histórias, eles são instrumentos de organização social e espiritual tanto de uma sociedade quanto dos indivíduos que nela vivem. Nessa perspectiva, o escritor Felipe Pena (2004, p. 71) explica que “entender o mito significa entender-se, ou seja, participar da teia de significações que constitui o que chamamos de realidade”.

Entretanto, apesar de ser uma história verdadeira, a narrativa mitológica não pode ser confundida com a História. De acordo com Adriana Monfardini (2005, p. 51), “a forma mítica refere-se a um passado longínquo demais para ser apreendido; já a História abarca o passado mais recente, que pode ser testemunhado e que tem uma existência real no tempo humano”.

Enquanto o mito encontra-se inserido no universo do fabuloso, do divino ou do sobrenatural e que foge da comprovação humana, a História, ao contrário, faz parte do mundo real, testemunhado e comprovado pelo ser humano, isto é, é verdadeira.

Discorrendo acerca dessas diferenças, Eliade (2006, p. 17) ainda acrescenta que a história é linear e irreversível, à medida que a narrativa mítica é intemporal e necessita sempre ser reatualizada. Para o ser humano das sociedades arcaicas, “é obrigado não somente rememorar a história mítica de sua tribo, mas também reatualizá-la periodicamente em grande parte”.

É nesse contexto de reatualização, ou seja, da passagem, de uma geração para outra, do conhecimento sobre a origem das coisas (os mitos), que a narrativa mítica fica sujeita a variadas versões. Em cada povo ou cultura tem-se uma versão sobre o mito da criação do mundo e mesmo dentro de uma própria cultura, esse mito, bem como diversos outros, vêm sendo contados de diferentes maneiras com o passar do tempo.

Marcio Markendorf (2006, p. 1) no ensaio *Mitobiografia e lógica de gênero* retoma as ideias do filósofo Lévi-Strauss (1996, p. 242) ao afirmar que “a substância do mito encontra-se na história que é relatada”. Dessa forma, a narrativa mítica assim como as biografias, fica exposta a diversas versões. Mudam-se as maneiras de se contar os acontecimentos, o estilo, mas a história ou o conteúdo, em sua essência, permanece o mesmo.

De acordo com Felipe Pena (2008, p. 70), em seu livro *Jornalismo Literário*, a biografia pode ser definida como “história de uma vida”, “uma narrativa de um determinado personagem que é o fio condutor de todo o enredo”, ou ainda, “narrativas de fôlego em que são reconstruídos

personagens e identidades”. Por sua vez, Melo & Costa (2010, p. 143) no artigo intitulado *Implicações sobre as narrativas de si* definem a narrativa biográfica como sendo “um relato ou narrativa centrado na vida de uma pessoa, no qual os fatos são organizados de maneira retrospectiva”.

Contudo, apesar da biografia buscar na história fatos comprovados que sustentam sua “história verdadeira” que está sendo contada, esta não deixa também de ser uma representação construída a partir de um ponto de vista: “as representações biográficas são afetadas por um suporte mítico, porque implicitamente estão amplificadas e deformadas pelo imaginário de um interpretante – o biógrafo” (MARKENDORF, 2006, p. 1).

É nesse sentido que toda a biografia é passível de se tornar um mito, ou melhor, de construí-lo, pois se torna, na maioria das vezes, “exaltada” heroicamente pelo seu escritor. Este, no caso, o biógrafo, não mede esforços em relatar ou priorizar fatos marcantes e, de certa forma, vistos positivamente pelo grande público, da vida do seu biografado.

Dessa forma, chega-se a possível relação dialética entre mito e biografia, ou seja, à mitobiografia, assim compreendida pela historiadora italiana Luisa Passerini:

As histórias de vida podem ser vistas como construções de mitobiografias singulares, usando opções de recursos diversos, que incluem os mitos, combinando o novo e o antigo em expressões únicas [...] não se trata de usar mitos do passado para ler o presente, e sim usar o presente para reinterpretá-los. (PASSERINI, 1993, p. 39).

Sendo a biografia a história de uma vida, essa se torna um meio possível de reinterpretação dos mitos passados, ou seja, a mitobiografia pode ser entendida como uma narrativa “pela qual uma vida encena um mito” (MARKENDORF, 2006, p. 1).

2 Olga: os olhares sobre a biografia de Fernando Morais

A obra *Olga*, de Fernando Morais foi publicada pela primeira vez no ano de 1985, período em que se desfazia a ditadura militar no Brasil e, conseqüentemente, o término da censura à imprensa brasileira. De acordo com próprio autor, *Olga* foi “um projeto que guardei com avareza durante os anos negros do terrorismo de Estado no Brasil, quando seria inimaginável que uma história como esta passasse incólume pela censura” (MORAIS, 1991, p. 7).

O desejo do escritor em escrever sobre a vida de Olga vinha desde a sua infância, “quando ouvia meu pai referir-se a Filinto Muller como o homem que tinha dado a Hitler, ‘de presente’, a mulher de Luís Carlos Prestes, uma judia comunista que estava grávida de sete meses”

(MORAIS, 1991, p. 7). Por meio dessa motivação, o autor, utilizando-se das suas habilidades de jornalista valeu-se de inúmeras entrevistas e pesquisas em arquivos e documentos históricos para constituir o que ele mesmo chamou de: “este livro não é a *minha versão* sobre os a vida de Olga Benário ou sobre a revolta comunista de 1935, mas aquela que acredito ser a *versão real* desses episódios” (MORAIS, 1991, p. 12).

A partir da publicação da obra de Morais, a história de Olga Benário começou a ganhar visibilidade no cenário nacional e com o tempo tornou-se, e continua até hoje, alvo de discussões de inúmeros pesquisadores ou estudiosos das mais diferentes áreas, a se destacar a História e a Literatura. Entre os diversos olhares críticos lançados a biografia *Olga*, estão aqueles que analisam a caracterização da personagem, sua identidade e os acontecimentos e/ou ações que marcaram sua vida.

Maria Valquíria Faria Serpa (2008), em sua dissertação *A constituição identitária de Olga Benário: uma abordagem pragmática* apresenta um estudo relacionado as diferentes posições identitárias envolvendo a personagem Olga em alguns textos biográficos, como o de Fernando Morais. A autora preocupou-se em identificar as diversas nomeações dadas à figura de Olga ao longo da narrativa e como estas, por sua vez, foram construídas. Em relação à faceta identitária de militante, Serpa afirma ser:

perceptível o interesse de Morais em apontar os aspectos identitários positivos que inscrevem Olga na posição de militante. Suas escolhas linguísticas (“progresso fulminante”, “ideias engenhosas e imaginativas”, “estrela fulgurante”) denunciam sua posição de admirador da trajetória de Olga Benário (SERPA, 2008, p. 95).

Nesse aspecto, Serpa (2008) denuncia o “suposto” envolvimento do escritor com os acontecimentos da narrativa. Ao atribuir certos adjetivos, Morais acaba deixando “marcado e influenciado seu posicionamento político-ideológico”. Essa, ora, é uma característica muito comum nas biografias que, na maioria das vezes, e até mesmo por questões econômicas ou políticas, revelam apenas o lado positivo de seus biografados.

Além da faceta de militante, Maria Serpa (2008, p. 98), revela no decorrer de sua análise inúmeras outras nomeações, entre elas, a de mulher emancipada. Segunda a autora, Morais em sua política de representação, “parece não reproduzir o modelo tradicional de gênero no qual existem caracterizações distintas atribuídas a homens e mulheres, segundo uma matriz heterossexual, que privilegia o masculino, subordinando o feminino”. A figura de uma mulher diferenciada é explícita em alguns trechos da biografia: “percebemos no texto de Morais que

Olga assume em determinados momentos uma posição de contestação às normas vigentes que subjagam à capacidade da mulher ou que parecem privar-lhe de liberdade” (SERPA, 2008, p. 99).

Nessa mesma perspectiva, Anelise Ferreira Riva (2010) no ensaio *Olga: biografia e memória cultural*, analisa a biografia verificando supostas marcas da intenção ideológica do autor na construção de sua narrativa. Num primeiro momento, a autora questiona o caráter histórico e a sua linha tênue com a ficção:

Em Olga, a reportagem é uma biografia, é o relato de uma vida que não pode ser representado na escritura, sem transformar-se em personagem, o que, por si só, já conferiria ficcionalidade ao texto. Mas este não é o único elemento, a reportagem é convertida em narrativa na qual um narrador (onisciente) conta a história não de modo puramente objetivo, já que faz um uso literário da linguagem no texto, além de orientar a narrativa a partir de um ponto de vista ideológico em que se percebe uma visão claramente positiva do comunismo (RIVA, 2010, p. 29).

Dessa forma, Riva (2010) apresentam um posicionamento semelhante ao de Serpa (2008) acerca da intenção ideológica do autor dentro da narrativa. Por utilizar-se também de uma linguagem literária para descrever as ações de seus personagens e ao mesmo tempo criar diálogos entre eles, Morais deixa sua biografia no limiar da história e da ficção.

Através dessa característica e também das suas diferentes facetas identitárias que revelam apenas o seu lado positivo, Olga é uma narrativa que pode ser contada a partir do “paradigma da heroína”. Nesse sentido, supõe-se que houve “um silenciamento sobre todas as características negativas de sua personalidade. O silenciamento sobre possíveis episódios que manchariam a figura de Olga contribui para que sua imagem seja remodelada no sentido de transformá-la em personagem histórica exemplar” (RIVA, 2010, p. 32).

Outro aspecto observado por RIVA (2010, p. 33) é em relação ao fato da obra de Fernando Morais propor apenas a biografia de Olga Benário Prestes. De acordo com autora, o livro constitui-se na biografia do casal Prestes Benário, pois “a jovem judia comunista não representaria uma figura significativa para a história do Brasil se considerada isoladamente, mas, a partir da escolha de sua trajetória de vida exemplar, como a esposa de Prestes [...]”.

3 Poesia e mitobiografia: uma análise crítica

Inicialmente, os primeiros excertos a se destacar da biografia *Olga*, de Fernando Morais, encontram-se já na apresentação feita pelo próprio autor à sua obra. Esses trechos evidenciam a presença de um heroísmo em torno de Olga Benário e sua trajetória:

Os poucos sobreviventes que testemunharam sua **saga** - na Alemanha ou no Brasil – eram, no mínimo, octogenários [...] (MORAIS, 1991, p. 7).

Heroína nacional cujo nome batiza dezenas de escolas e fábricas, Olga teve sua memória carinhosamente preservada pelos comunistas de sua terra (MORAIS, 1991, p. 8).

As expressões “saga” e “heroína nacional” usadas previamente ao início da história já oferecem alguns indícios de que tipo de personagem os leitores irão encontrar na narrativa, ou seja, um herói ou uma heroína. Ora, segundo Felipe Pena (2004, p. 34) “o herói acredita que tem uma missão a cumprir. Ele deve domar o cotidiano e viver na esfera do extraordinário. Deve entregar-se ao seu propósito maior e ao seu destino glorificado, que será construído única e exclusivamente por ele mesmo, já que ele é o senhor de seus atos”.

Na Grécia, a ideia de herói estava ligada aos conceitos de *areté* e *timé*. O termo *areté* significa ser o mais notável, excelência, virtude, enquanto a *timé* está relacionada à honra e à moral (PENA, 2004, p. 34). Além dessas características, Pena (2004, p. 35) ainda acrescenta que “o reconhecimento do povo, que leva o herói à glória, também fixa a sua imagem mitificadora, diferenciando-o dos demais mortais”.

Nesse sentido, ao analisar a obra de Morais, encontram-se aspectos míticos do herói como, por exemplo, a missão que ele tem a cumprir, sua *areté* e *timé* e inclusive seu reconhecimento junto ao povo. No decorrer da narrativa, o autor procura evidenciar estas especificidades que juntas irão construir a figura mitificadora de sua personagem principal.

Num primeiro momento destaca-se o uso de expressões usadas pelo escritor que enaltecem a figura de Olga Benário:

[...] Olga, aos quinze anos, revelou-se **a mais eficiente da turma** [...]. **Eficiente e ousada**: pela primeira vez também o centro, e não só a periferia de Munique, amanheceu pichado. (MORAIS, 1991, p. 30)

E a **estrela mais fulgurante** de Neukolln, a jovem Olga Benário, era quem mais preocupava a direção naquele momento (MORAIS, 1991, p. 40).

Os diversos adjetivos atribuídos à Olga como “mais eficiente”, “ousada”, “estrela mais fulgurante”, etc., não foram empregados apenas para qualificar a sua imagem, mas também a valorizá-la. Fazendo isso o autor torna-a singular e até mesmo superior das demais pessoas, assim como acontece com o herói que é um ser diferenciado dos outros, que não tem defeitos e sempre o mais preparado do seu grupo.

Além desses adjetivos, inúmeros outros aparecem principalmente no início da narrativa, no qual os personagens são descritos e “preparados para a aventura que se inicia”. Olga ainda é caracterizada positivamente de diferentes nomeações que ao final vão revelando suas múltiplas identidades, entre elas, a de uma militante completa e de uma mulher independente, como se pode perceber nos trechos abaixo:

[...] **uma bolchevique completa**: falava fluentemente quatro idiomas, conhecia a fundo a teoria marxista-lenista, atirava com portaria certa, pilotava aviões, saltava de pára-quedas, cavalgava e já tinha dado provas indiscutíveis de **coragem** e **determinação** (MORAIS, 1991, p. 57).

Além disso, uma característica aguçava ainda mais o desejo dos rapazes: sua independência. **Olga era dona de seu nariz** e fazia apenas o que acreditava ser importante. Na política e na vida pessoal (MORAIS, 1991, p. 35).

Com expressões como “uma bolchevique completa” e “dona do seu próprio nariz”, Morais reafirma ainda mais a singularidade que envolve a figura de Olga. Tanto na vida pessoal quanto profissional, a figura de uma mulher que até então é vista ainda como inferior ao homem na sociedade, consegue ser o centro das atenções e inverter estes papéis.

Na “perspectiva da heroína” analisada por Pena (2004), Olga é considerada um ser notável e virtuoso, isto é, marcada pela *areté*. Por isso, ela se destaca nos grupos revolucionários, no caso, sempre os comunistas, no qual faz parte. Outro aspecto relevante é a missão que ela tem a realizar. Em diferentes momentos da história, Olga cumpre inúmeras missões que lhe são atribuídas, como, por exemplo, o resgate de Otto Braun no salão de audiência da prisão de Moabit, que foi batizado como uma “ousada cena de faroeste”.

Além de ter *areté* e sempre uma missão a cumprir, a personagem principal de Morais também possui *timé*, ou seja, a honra e a moral. Por mais que esta fosse vista como “suja” ou amoral pelas autoridades políticas e policiais, ela honrava a causa de suas batalhas, nunca desistindo delas. Para exemplificar, em uma de suas primeiras prisões, ainda na Alemanha, a filha dos Benário recusou a ajuda do pai, que era advogado, para sair da cadeia. A sua atitude, um

pouco tanto egoísta, não foi por motivo qualquer, mas sim para mostrar sua independência, sua honra e a capacidade de resolver seus próprios problemas.

Entretanto, apesar das características heróicas serem atribuídas com maior frequência à figura de Olga, Luís Carlos Prestes, em papel secundário, também chega a ser elevado a certo teor de heroicização, como podemos perceber nos fragmentos a seguir:

Para as centenas de milhares de brasileiros que com ela travaram contato direto ou que dela tiveram notícia, seu chefe, o general Luís Carlos Prestes, era, o ‘**Cavaleiro da Esperança**’ (MORAIS, 1991, p. 23).

[...] Prestes torna-se **o centro das atenções** dos revolucionários de vários países que, de passagem por Buenos Aires, aconselham-se como **o mitológico comandante da coluna invicta** (MORAIS, 1991, p. 26).

A expressão “Cavaleiro da Esperança”, por mais que apareça entre aspas no texto, evidenciando que não seja uma característica criada pelo autor e sim uma maneira como Prestes era conhecido popularmente, não deixa de exaltar o mito do herói que há em torno do personagem. Durante o percurso da narrativa, inúmeras vezes essa alusão de “Cavaleiro da Esperança” é feita por Morais à figura do líder da coluna invicta.

Dessa maneira, tanto nas referências à Olga Benário quanto a Luís Carlos Prestes encontram-se traços mitológicos de heroicização, sendo mais freqüente, ainda, na figura de Olga, que é vista como a protagonista da narrativa. No entanto, o que vai diferenciar ambos os heróis será o destino atingindo por cada um ao final da história.

De acordo com Campbell (2007, p. 36) no seu livro *O herói de mil faces*, “um herói vindo do mundo cotidiano se aventura numa região de prodígios sobrenaturais; ali encontra fabulosas forças e obtém uma vitória decisiva; o herói retorna de sua misteriosa aventura com poder de trazer benefícios aos seus semelhantes”.

Nessa perspectiva de percurso do herói apresentada por Campbell, afirma-se que tanto Olga quanto Prestes não teve uma vitória decisiva num primeiro momento, ou seja, na revolução comunista, principal missão dos dois heróis. Contudo, o fracasso que os levou à prisão, obrigando Olga a retornar a origem do seu percurso, isto é, a Alemanha, faz com que ela, ao contrário de Prestes, perca a vida em consequência da sua missão.

Assim, enquanto Luís Carlos Prestes, que no final é libertado da prisão e tem o reconhecimento do povo ainda como um humano, Olga Benário, ao morrer tornar-se-á uma figura imortal. Tendo passado pela morte, “o herói mitológico afirma sua dupla natureza, humana

e divina. A mortalidade completa a profunda humanidade do herói, depois que este, ao lutar bravamente contra o mundo, enfrenta heroicamente uma morte que acabará por abatê-lo” (MARKENDORF, 2006, p. 5).

Por mais que o escritor Fernando Morais defenda a tese de que sua obra representa a *versão real* dos episódios sobre a vida de Olga, sabe-se que “o máximo que a biografia pode oferecer é uma reconstrução, um efeito de real” (PENA, 2004, p. 20). Assim, é nessa tentativa de recompor o retrato de seus figurantes que determinados traços subjetivos, entre eles, adjetivações e recriações, podem vir a se revelar, como foi identificado, ao término desta análise.

Essas características revelam não somente o posicionamento político-ideológico do escritor, mas também a história de uma vida encenando um mito ou, ainda, o presente reinterpretando os mitos passados, ou seja, a realização da mitobiografia. Interessa salientar que, apesar da obra apresentar aspectos mitobiográficos em ambos os personagens principais, tanto Olga Benário quanto Luís Carlos Prestes, será na figura de Olga que o mito do herói vai atingir seu percurso completo. Ao ter sua morte registrada sob forma mitologizante, seu nome é perenizado no imaginário social.

Abstract: The innocent reader can read a biography only as a document or simply comparing it to a history book. However, the biographical writing does not always presents purely objective descriptions and so, can reveal between the lines, or even explicitly, certain information that transcend the historical character. In this way, this study aims to analyze the relationships between literature, history and mitobiografia in the book *Olga* (1985) by Fernando Morais. We have as focus to observe how the myth of the hero or heroine constitute by himself from the reconstruction while fictionalization of the main character Olga Benário. In the basement of this proposal we use as support the works of authors like Mircea Eliade and Joseph Campbell.

Keywords: Biography. Myths. Mitobiografia. Olga.

Referências

CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. Trad. Adail Ubijara Sobral. 11. ed. São Paulo: Pensamento, 2007.

CAMPBELL, Joseph; MOYERS, Bill. *O poder do mito*. 25. ed. São Paulo: Palas Athena, 2007.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

CARDOSO DE JESUS, Paulo Renato. Drama, Mithos e Poiesis: para uma etnografia psico-social da vocação religiosa. In: IV CONGRESSO PORTUGUÊS DE SOCIOLOGIA: Sociedade Portuguesa: Passados Recentes, Futuros Próximos. 2000, Coimbra. *Anais eletrônicos...* Coimbra: Universidade de Coimbra, 2000. Disponível em: <http://www.aps.pt/cms/docs_prv/docs/DPR462e082777a32_1.PDF>. Acesso em: 28 set. 2010.

MARKENDORF, Marcio. Mitobiografia e lógica de gênero. In: VII SEMINÁRIO FAZENDO GÊNERO: Gênero, memória e narrativas. 2006, Florianópolis. *Anais eletrônicos...* Florianópolis: UFSC, 2006. Disponível em: <http://www.fazendogenero7.ufsc.br/artigos/M/Marcio_Markendorf_41_B.pdf>. Acesso em 27 set. 2010.

MELO, Mônica Santos de Souza; COSTA, Lucas Piter Alves. Implicações sobre as narrativas de si. *Letras & Letras*, Uberlândia, v. 1, n. 26, jan./jun. 2010, p. 141-154. Disponível em: <<http://www.letraseletras.ileel.ufu.br/viewissue.php?id=18>>. Acesso em: 18 out. 2010.

MORAIS, Fernando. *Olga*. São Paulo: Círculo do Livro, 1991.

MONFARDINI, Adriana. *O mito e a literatura*. Terra Roxa e outras terras, Londrina, v. 5, 2005. Disponível em: <http://www.uel.br/pos/letras/terraroxa/g_pdf/vol5/v5_4.pdf>. Acesso em: 22 nov. 2010.

PASSERINI, Luisa. Mitobiografia em História oral. Trad. Maria Therezinha Janine Ribeiro. In: *Revista Proj. História*, São Paulo, n. 10, dez. 1993. Disponível em: <<http://www.pucsp.br/projetohistoria/downloads/revista/PHistoria10.pdf>>. Acesso em: 10 mar. 2011.

PENA, Felipe. *Teoria da biografia sem fim*. Rio de Janeiro: Mauad, 2004.

_____. *Jornalismo Literário*. São Paulo: Contexto, 2008.

RIVA, Anelise Ferreira; CÉSAR, Daisy; SAVARIS, Michele. Olga: Biografia e memória cultural. *Revista Literatura em Debate*, Frederico Westphalen, v. 4, n. 1, Dossiê Especial, jan. 2010, p. 26-34. Disponível em: <http://www.fw.uri.br/publicacoes/literaturaemdebate/artigos/3Anelise_Riva.pdf>. Acesso em: 24 nov. 2010.

SERPA, Maria Valquíria Faria. *A constituição identitária de Olga Benário: uma abordagem pragmática*. 2008. 211f. Dissertação (Mestrado em Lingüística) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2008.

Erico Verissimo: espaço (auto)biográfico em México, narrativa de viagem

Isabel Cristina Brettas Duarte*

“Ninguém pode falar de ninguém sem contar uma história. Nenhuma figura humana pode ser estudada em termos literários num vácuo, pois ela pertence a um tempo e a um espaço, tem um passado, vive um presente. É também um contínuo devir, um processo transitivo e não um produto acabado”.

*Erico Verissimo,
ALEV, 03e0789-74.*

Resumo: O presente trabalho versa sobre o livro **México**: narrativa de viagem, publicado pela primeira vez em 1957 sob autoria do escritor gaúcho Erico Verissimo, e tem por objetivo analisar, no âmbito da Literatura de viagem, os diferentes tipos de viagens a que se involucram a narrativa e o espaço (auto)biográfico. Baseia-se fundamentalmente em pesquisa de cunho bibliográfico e em fontes primárias, nesse caso, buscando valorizar o Acervo Literário Erico Verissimo (ALEV). Para fins deste estudo, analisaremos as relações entre autor, narrador e personagem, num típico procedimento de narrativas e demais notações culturais que se inserem no espaço (auto)biográfico, segundo a definição de Philippe Lejeune

Palavras-chave: Viagem. Narrativa. Memória. Espaço (auto)biográfico. Erico Verissimo.

Na Literatura, a viagem constitui um motivo central. Do sentido figurativo ao temático, como viagem interior ou transformação espiritual, como processo educacional ou de relação com o outro, imaginária ou não, a viagem se relaciona à própria escrita. É assim que termos como “metáfora”, cujo sentido etimológico é mudança de lugar, ou “tradução”, do latim *translatio*, indicam que a ideia de movimento está no cerne da produção textual.

Escrever é viajar: pela página em branco, pelos caminhos da memória e da imaginação, pelas infinitas possibilidades da palavra. Como ler é, também, viajar, de forma vicária, por meio da escrita de outrem. Viajar, ler e escrever constituem, pois, movimentos de abertura à vida e às expectativas, nossas e dos outros, deslocamentos por tempos e espaços vários, vividos ou imaginados. Escrever é viajar: caminha-se na folha em branco, traslada-se para os mundos factíveis, transfere-se para o imaginário.

A viagem é usada como representação da vida, sendo que também o texto é uma viagem pelas viagens narradas, anseio de quem pretende deixar um rastro, uma marca da passagem.

* Mestre em Letras pela Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões - *Campus* de Frederico Wespahlen. Mestre em Direito pela URI – *Campus* de Santo Ângelo. Assessora Jurídica da Prefeitura de Santo Ângelo. Professora do curso de Direito e integrante do Grupo de Pesquisa “Novos Olhares sobre a Literatura”, do Programa de Mestrado em Letras da URI – *Campus* de Frederico Wespahlen.

Rastro às vezes efêmero, porque se apagam ou silenciam seus traços. Rastro escorregadio de quem aspira a inscrever sua marca na laje de uma pedra. E quem assim o faz ignora o destino posterior desse esforço, pois “quem assegura que, ao encontrar a marca da passagem, seu significado poderá ser decifrado, se o significado morre quando muda o contexto e renasce em quem o interpreta?” (ARAUJO, 2003. p. 42).

Como uma das possíveis viagens humanas, a leitura é sempre descoberta. No caso de **México**: narrativa de viagem, do escritor Erico Verissimo, nenhuma outra afirmação seria tão adequada para iniciar a introdução, na medida em que há poucos estudos a seu respeito. Por isso, tomamos emprestadas as palavras de Antonio Hohlfeldt, ao considerar uma enorme injustiça a maneira pela qual os livros de viagens de Erico¹ são abordados por seus críticos: “quase sempre preteridos, muitas vezes julgados menores, eles são, no entanto, momentos-chave para a compreensão do ser humano e para uma correta compreensão de sua obra. São verdadeiras caixas de surpresa, sempre a nos apresentarem novos aspectos, fantasticamente coerentes, do homem e do artista”².

Hohlfeldt entende que, lamentavelmente, partes da obra verissimiana são muitas vezes minimizadas ou marginalizadas, de forma mais específica, as narrativas de viagem. É com essa compreensão que foi aceito o desafio de explorar **México**: narrativa de viagem. Dessa maneira, é interessante mencionar os primórdios do livro em questão. No período de 1953-1956, substituindo Alceu Amoroso Lima, Verissimo ocupou o cargo de Diretor do Departamento de Assuntos Culturais da União Pan-Americana, na Secretaria da Organização dos Estados Americanos (OEA). Assim, a convite do Ministério de Relações Exteriores do Brasil, foi morar pela segunda vez nos Estados Unidos, (Cf. VERISSIMO, 2005a. p. 279) oportunidade em que viajou com a esposa Mafalda ao México, em maio do ano de 1955. Até então, havia estado nesse país em duas breves ocasiões, suficientes para despertar o interesse que redundou na viagem de 1955.

Seu primeiro contato foi quando passou uma noite na capital mexicana em 1941, entre um avião e outro, rumo à América Central. O segundo contato não chegou a uma semana, em 1954.

¹ Erico Verissimo escreveu quatro obras que são narrativas de viagem – **Gato preto em campo de neve**, **A volta do gato preto**, **México e Israel em abril** -, respectivamente, em 1941, 1946, 1957 e 1969.

² HOHLFELDT, Antonio. Erico Verissimo viajante: entre o permanente e o passageiro. In: BETTIOL, Maria Regina Barcelos; CUNHA, Patrícia Lessa Flores da; RODRIGUES, Sara Viola (Orgs.). **Erico Verissimo**: muito além do tempo e o vento. Porto Alegre: EdUFRGS. p. 11-21, p. 11, 2005.

O terceiro - que originou **México: narrativa de viagem**³ - ocorreu em 1955, praticamente um mês no país. (Cf. VERISSIMO, 2005b. p. 13). O escritor produziu mais três livros que se constituem como narrativas de viagem – **Gato preto em campo de neve, A volta do gato preto e Israel em abril**, as quais igualmente contribuem para o presente estudo. Erico também incorre nesse tema no segundo volume de suas memórias, intitulado **Solo de Clarineta**.

A partir do deslocamento no espaço geográfico-temporal da viagem, é possível também vislumbrarmos o deslocamento de Erico Verissimo num espaço autobiográfico. As experiências da memória, aliadas às da criação, levam a uma confluência entre o escritor, ser histórico, e o autor, ser de papel. Para estudar essa questão, é importante nos voltarmos para algumas revelações contidas no Acervo Literário de Erico Verissimo.

O ALEV contém farto material para o estudo de sua criatividade literária em processo, pois o escritor deixou inúmeros testemunhos, seja em passagens de suas memórias ou nos prefácios a algumas das edições, seja em entrevistas à imprensa ou em anotações pessoais inéditas. A autoconsciência de suas potencialidades e recursos compositivos se imprime também em notas, lembretes, advertências, substituições, cortes e acréscimos, revisões, correções e avaliações – principalmente nos originais de **México: narrativa de viagem**. Dessa forma, torna-se possível o cotejo entre suas informações sobre o processo criativo e as experiências da memória no âmbito do espaço autobiográfico⁴.

Em tal espaço, é possível liberar a autenticidade do sujeito, manifestando um eu que se volta para a significação do ser. Tais expressões ocorrem no espaço da individualidade, da interioridade, e são impregnadas de significação tributária da introspecção e da análise pessoal (REMÉDIOS, 2004, p. 318). O realismo descritivo humaniza e historiciza o discurso, na medida em que o escritor se materializa no autor-narrador-personagem através do mecanismo de referencialidade expresso pelo pacto proposto.

³ VERISSIMO, Erico. **México: narrativa de viagem**. Rio de Janeiro - Porto Alegre - São Paulo: O Globo, 1957. Todas as referências desse livro ao longo do texto dizem respeito a essa edição.

⁴ Cf. LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet**. Belo Horizonte: UFMG, 2008. Na esteira de Lejeune, entendemos por espaço autobiográfico aquele que não isola a autobiografia dos seus possíveis gêneros vizinhos, como as memórias, a biografia, a Literatura de viagem, o diário íntimo, o autorretrato. A relação contratual estabelecida é que vai definir os graus de referencialidade nesse espaço. No espaço autobiográfico, é possível contemplar conceitos presentes no gênero autobiográfico, cujas espécies se sobrepõem e resultam em grande conjunto. Assim, esse espaço abarca relatos autobiográficos – confissões, diários, literatura de viagem, cartas, biografias, testemunhos e memórias, os quais se constituem na imanência do eu como conscientização progressiva da responsabilidade do ser humano frente ao universo.

No sentido empregado por Lejeune, a validade desse pacto referencial se dá graças a uma espécie de contrato estabelecido com o leitor sobre o grau de intimidade/referencialidade que o último pode esperar. É assim que o projeto narrativo de **México**: narrativa e viagem insere-se no âmbito do espaço autobiográfico no que pode ter de histórico e literário, seja pela autonomia do todo discursivo de sua referencialidade, seja por oferecer descrições vívidas e sensíveis do observado, seja por obrigar o leitor a atuar na leitura, legitimando não a verdade, mas sim a coerência da narrativa.

Entre o autor Erico e o narrador-viajante, fixa-se uma linha de conexão regida pelos procedimentos daquele. É o autor que alude às circunstâncias da criação, aos intuitos a que obedeceu, até mesmo aos sentidos em que a leitura deve ser orientada. Trata-se de uma entidade involucrada à problemática da criação literária, sendo materialmente responsável pelo texto narrativo, sujeito de uma atividade a partir da qual se configura um universo que não deixa de ser diegético.

O autor é aquele a quem se pode atribuir o que foi dito e escrito, o qual exerce uma função no texto. Tal função se involucra ao nome do autor enquanto imagem que agrupa os livros e textos que assina, mas depende, no caso do presente estudo, do narrador-viajante e seu movimento auto-reflexivo. Justamente quando a narrativa de Erico se torna auto-reflexiva - quando o olho se volta para tudo quanto possa fazê-lo voltar-se criticamente para si mesmo - em diversos momentos, ocorre outra trajetória que precisa ser considerada: o deslocamento no espaço autobiográfico.

Segundo nota de aba na primeira edição da referida narrativa, assim se manifestam os editores do escritor gaúcho sobre o livro **México**: narrativa de viagem, em 1957:

seguimos de perto a leitura de mais esta obra e podemos afirmar que raramente o temos visto escrever um livro com maior gosto. Duma feita, como o procurássemos ao fim duma intensa tarde de trabalho, durante o último verão, disse-nos: 'Sempre que termino a tarefa diária, sinto que devo tomar um banho de corpo inteiro, pois tenho impressão de estar todo respingado de tinta. Vocês sabem que no fundo sou um pintor frustrado. Na realidade estou pintando o México - sua paisagem, suas igrejas barrocas, seus mercados mirabolantes, seus vulcões e sua imprevisível gente.

Do mesmo modo que em outras oportunidades, Erico relaciona a atividade de criação à do pintor, o qual manuseia com tintas como, de certa maneira, também faz o escritor, por meio das palavras. Um exemplo disso ocorre em Puebla, quando menciona as informações prestadas pela Câmara de Comércio local:

Dirá que Puebla é *muy industrial* [...] até que uma palavra mágica fará soar o sino da nossa fantasia. A palavra é *azulejería*. O pintor estremece. A máquina fotográfica palpita. Deixemos para trás o secretário da Câmara do Comércio e vamos ver os azulejos que fizeram a fama desta cidade senhoril, placidamente plantada num vasto vale, flanqueado por quatro dos vulcões mais formidáveis do planeta. (VERISSIMO, 1957, p. 119).

Ao “manusear as tintas”, evidenciam-se características do diário de viagens de confidente do homem público, sendo que o estatuto da confidência representa, metaforicamente, a confidência de um fato para um amigo. A narrativa da viagem ao México, ao acolher impressões do percurso, comentários de leituras, reflexões políticas, estéticas, morais, religiosas, “apresenta-se como espaço de fundação e reconhecimento do eu, tornando-se exercício intelectual e oficina de ideias.” (REMÉDIOS, 2002, p. 229). Por isso, reconhece nesse livro uma série de elementos passíveis de influenciar sua criação romanesca:

Ouvindo os cincerros imagino o momento em que os sinos de todas essas igrejas se pusessem a badalar ao mesmo tempo, armando sobre o vale uma formidável cúpula sonora feita de vozes do mais variado timbre – agudas, brilhantes, foscas, em toques de finados ou repiques festivos. E por que não imaginar também que os sons têm a cor da igreja onde estão os sinos que o produzem... Sim, o céu acabaria transformado também numa abóboda de mosaicos. Desconfio de que isso é uma ideia barroca, e de que talvez minha prosa já esteja sofrendo a influência do estilo destas igrejas mexicanas. (VERISSIMO, 1957, p. 131).

Nesse sentido, o autor sul-riograndense entende que o livro de viagem serve para desenvolver ideias nem sempre presentes em suas obras literárias, não se contentando com o que está na superfície, mas procurando ir ao centro das questões que dizem respeito à nação e ao povo a serem visitados. (HOHLFELDT, 2005, p. 13). Ele dispõe de vasto arsenal para sua criação; sabedor de onde ancorar sua memória. Há em Erico uma devoção à pintura, do que não somente sua maneira de narrar é uma evidência, mas também o destaque que confere no livro ao muralismo mexicano e seus precursores, inclusive, tendo escolhido a obra *Madre campesina* para ilustrá-lo na contracapa. O escritor aproxima a arte de escrever da arte de pintar, declarando que gostaria de ser um pintor figurativista, quando então entendemos com maior clareza o capricho na descrição dos elementos naturais, bem como no contorno físico e psicológico das pessoas com as quais se depara na viagem.

Ocupando papel considerável na obra verissimiana, as viagens nem tão somente circunscrevem-se a textos pertencentes à Literatura de viagem enquanto gênero específico, mas também aparecem como temática destacada em suas narrativas romanescas. Para os heróis de

seus romances, como Vasco Bruno, de **Saga**, e Floriano Cambará, d'**O arquipélago**, a ideia de viajar está ligada a transformações pessoais, à promessa de nova vida, à descoberta de novo mundo (REMÉDIOS, 2002, p. 227-229).

Dessa maneira, o espaço autobiográfico permite a Erico uma percepção estética e social da paisagem física e humana, amparada na captação visual. Daí sua preocupação com a seleção das palavras, em conferir-lhes, por meio de imagens, uma aparência e um animismo inusitados:

Tenho aprendido alguns nomes de flores, árvores e frutas, menos por espírito de exatidão científica do que pelo prazer de ouvir-lhes o som e apreciar-lhes a forma gráfica. Pensem na beleza de palavras como álamo, nêspira, murta, romã, nardo, tâmara, nelumbo. Pêssego sugere penugem. Mandrágora tem feitiço. Casuarina, uma conotação de solidão à tardinha. Mística é a mirra. Macia a avelã. Áspero o cardo. Redonda a laranja. Balsâmico o benjoim. Limpa a alfazema. Mágico o gergilim. (VERISSIMO, 1970, p. 108).

Trata-se do escritor que viaja e colhe impressões, reflete sobre as palavras, registra possíveis comparações, num discurso marcado pela assinatura e responsabilidade do autor, o qual é capaz de produzir esse discurso perante um público. Portanto, no livro **México**: narrativa de viagem, o espaço autobiográfico em que se move Erico é marcado pelo seu discurso escrito, assinado sob o próprio nome. Isso significa dizer que alia sua condição de escritor, pessoal real cuja existência é atestada pelo registro verificável em Cartório, a sua condição de autor, pessoa que escreve e publica, inscrito a um só tempo no texto e no extratexto (Cf. LEJEUNE, 2008).

Há, portanto, um desdobramento entre o espaço observado e o espaço que torna possível a observação; aquele apto a ser mimetizado, registrado por meio de uma experiência perceptiva que envolve os cinco sentidos humanos do escritor. Assim, o espaço torna-se uma ideia bem mais ampla do que o lugar.⁵ O desdobramento lugar/espaço se projeta graças àquele realismo mesclado ao caráter intimista do espaço autobiográfico, como no trecho a seguir:

Precisava começar a trabalhar imediatamente. Havia comprado em Washington uma máquina de escrever portátil dum vermelho da China e a bela mancha de tão viva cor estava agora sobre a mesa, diante de mim. Fiquei mais uma vez a olhar para uma folha de papel em branco. Afastei a máquina e, segundo um velho hábito ou mania, entrei a fazer desenhos com lápis de massa de várias cores, a atenção longe daquele tempo e daquele espaço. Um impulso do “computador” guiou-me a mão. Desenhei um chapéu de copa alta e cônica, com largas abas. E outro chapéu... E mais outro e outro. Sob os *sombreros*, caras indiáticas cor de terra-de-siena queimada. As figuras do primeiro plano tinham as faces voltadas para mim, mas as outras estavam de costas e afastavam-se

⁵ Segundo Poulet, o lugar traz informações contextualizadoras responsáveis por atribuir concretude às personagens, enquanto o espaço é uma espécie de meio indeterminado onde os lugares erram, assim como os planetas no espaço cósmico (POULET, Georges. **O espaço proustiano**. Rio de Janeiro: Imago, 1992).

numa perspectiva que terminava numa porta... Já então eu conscientemente havia decidido que aqueles homens entravam numa igreja. Desenhei sumariamente a fachada plateresca do templo, encimada por uma cúpula coberta de mosaicos amarelos e azuis. (VERISSIMO, 2005b, p. 14).

Dessa forma, o escrever de Erico se condiciona a atividades prévias, e não menos gratificantes, principalmente, os desenhos com que fermenta sua criação. Por isso, certa feita, referindo-se ao que gostava de fazer, enumera: “ouvir música, ler, ficar sentado pensando e ao mesmo tempo rabiscando num papel figuras humanas, principalmente faces. Escrever, bom, só considero isso um prazer quando me sinto erguido na crista dessa onda irisada que em geral chamamos de inspiração.” (ALEV, 03e0560-75).

Movimentando-se no espaço autobiográfico, o intelectual sul-riogandense faz da sua escrita do eu um objeto estético que problematiza as relações do escritor e do autor, quando então se articulam pessoa e discurso. A pessoa do escritor enquanto sujeito empírico se aproxima do autor graças a sua função relacionada à atividade textual. A criação possibilita que o leitor encontre tanto a imagem autoral reconstruída a partir da instância da leitura, quanto o escritor, cujo nome deixa de existir no momento de sua morte, ao contrário dos modos de existência do autor, cujo nome vive independentemente disso, mas de acordo com a circulação de sua obra, avaliação, atribuição e apropriação do discurso.

Como se pode perceber, além de um relato de viagem, inscrito no espaço autobiográfico, estamos também diante da problemática da criação narrativa e da identificação com o Outro. Tanto é desse modo que, quando se refere ao painel *La Despedida*, na Escola Preparatória, Erico não pode deixar de refletir quanto a sua postura de criador em relação às características mais marcantes da personalidade de suas principais personagens femininas de **O tempo e o vento**, Ana Terra, Bibiana e Valéria:

Sentada no chão, uma velha vestida de branco, de olhos vazios, ergue a mão que um homem de cabeça descoberta beija reverentemente. É o filho que vai para a guerra. Não será esse o destino dos homens – lutar pela posse da terra? E que outra coisa pode fazer a mulher senão esperar, sobreviver para cuidar dos feridos ou enterrar os mortos? Um traço curioso de Orozco é a sua ternura pela mulher que sofre, cala e espera, essa grande esquecida da arte e da literatura da nossa América latina, mundo masculino de coloração medieval. (VERISSIMO, 1957, p. 218).

O escritor se move no espaço autobiográfico baseado em três aspectos: o do sujeito atento a si mesmo, da consciência que tem de si mesmo e das diferentes formas do despertar dessa consciência. A tríade autor- narrador-personagem não é dada no princípio, mas emerge na

narrativa a partir do voltar-se sobre si mesmo. Tal perspectiva é passível de ser abordada na Literatura de viagem, ainda que inserta no espaço autobiográfico, porque as fronteiras entre confissões e memórias, entre biografias e autobiografias, entre diários íntimos e literatura de viagem, são muito tênues e, não por isso, menos fecundas.

Envolvem esses escritos do eu, de um lado, o imperativo existencial e o alcance transcendente do sujeito que vive e se desvela no espaço-tempo de sua experiência e/ou de sua imaginação. Daí que a atividade produtiva do eu projete Erico para além da barreira tempo-espaço e de sua entidade física, pois a escrita estende o sujeito para além de si mesmo e de seu tempo e memória. Escritor e narrador-viajante se aproximam graças à atividade da criação que, por sua vez, encontra na memória a instância de que necessita para tal aproximação, como se percebe no trecho a seguir:

Confesso que em 1941, quando passei pelo México pela primeira vez, permanecendo em sua capital pouco mais de 24 horas, entre dois aviões, o homem maduro que eu era, ainda olhou o país um pouco com os olhos do menino que folheava “L’Illustration’ e ia ao Cine Vidal ver fitas da Triangle e da Vitagraph ao som do pianinho da dona Gabriela. A cidade me pareceu sombria como a população e tive a impressão de que andava ainda no ar um cheiro de sangue e cadáveres. (Id. Ibid., p. 192).

Nesse caso, o escritor, sujeito histórico, não está apenas na função de viajante-narrador, pois remete à infância de Erico. Trata-se de um exemplo de como a intenção inicial, a função principal do viajante-narrador, em razão da sua posição de sujeito, pode extrapolar a temática da viagem em si para outros tipos de viagem. Então, o deslocamento geográfico cede espaço ao passeio pela memória, o que faz parte do pacto proposto: “o esforço de memória e o esforço de escrita são obras de pessoas diferentes, dentro de um processo de diálogo.” (LEJEUNE, 2008, p. 119).

Nesse intento, não se preocupa com a questão temporal, subordinando-a às experiências humanas e aos outros que encontra pelo caminho e lhe permitem estabelecer conexões e criar novos sentidos (REMÉDIOS, 2004, p. 313-314). É possível afirmar que também o modo de narrar se configura internamente em trânsito, flutuante, em razão dos deslocamentos, responsáveis pelo movimento auto-reflexivo do narrador-viajante, que se volta criticamente para

si próprio, enquanto personagem da narrativa que produz, ou mesmo ao passado longínquo do escritor, ser histórico:⁶

Quando o trem pára na ampla estação deço e fico longamente a observar a perspectiva duma avenida iluminada onde correm automóveis e ônibus. Depois, volto para o camarote, deito-me com uma novela sobre o peito e assim adormeço. As duas damas de Chihuahua aparecem no meu sonho, suas imagens se fundem com as de vagas tias que tenho no Rio Grande do Sul. E a verruga de uma delas me persegue a noite inteira, como nesses sonhos de febre, e é alternadamente uma montanha de pedra, uma duna de areia, a conta dum rosário, uma rosa, uma anêmona, um câncer. (VERISSIMO, 1957, p. 24).

É no contexto do trecho anterior que Erico descreve uma “viagem dentro da viagem”, quando então o narrador-viajante sai dos domínios do viajante-narrador para se transformar em personagem. O sonho é esclarecedor para entendermos a maneira pela qual Erico percebe a si mesmo como uma personagem que se vê como um outro, ora já afastado no tempo, ora sob condições hipotéticas.

Trata-se de um sonho em que vagueia por uma região desolada e opaca. Esse lugar povoa-se de vultos silenciosos nos quais pressente a fisionomia de amigos mortos que tentam dizer-lhe algo, mas de suas bocas não saem palavras, apenas cai areia. Entre as sombras, avista seu pai, mas está mudo e não consegue falar com ele, angustiando-lhe o medo de perdê-lo novamente, deixá-lo abandonado no deserto, sem água nem sepultura. Assim descreve o seu despertar do sonho/pesadelo:

Desperto banhado em suor, levo alguns segundos para compreender onde estou. Vejo o quadrado violáceo da janela, ouço o ruído ritmado das rodas do trem. [...] Fico com a testa colada ao vidro, olhando estupidamente para fora, espreitando a noite sem lua, o misterioso mundo morto que o trem atravessa e que tanto se parece com o do meu pesadelo. Agora tenho na mente a imagem de meu pai, retomamos velhos diálogos que eu preferia esquecer. [...] Começo a compor mentalmente uma carta: escrevo-te dum estranhíssimo trem que não parece viajar no espaço temporal, mas na Eternidade... E a palavra Eternidade era a deixa que o sono esperava para tomar conta de mim e me projetar de novo no sonho. (Id. Ibid., p. 21-22).

A relação mal resolvida de Erico com o pai, Sebastião Verissimo, é de alguma maneira exorcizada por meio de sua personagem Floriano, de **O arquipélago**, mas permanece angustiando o escritor durante a viagem ao México. Antes de tentar tornar-se escritor profissional, Erico tentou ser funcionário público, mas não conseguiu. No romance mencionado, só após enfrentar muitas dificuldades é que Floriano passa a viver de seus escritos, o que

⁶ SÜSSEKIND, Flora. **O Brasil não é longe daqui**: o narrador, a viagem. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 105. Nesse sentido, a autora refere que a narração auto-reflexiva é um dos motivos que torna o ponto de vista volúvel.

aproxima as trajetórias do escritor e de sua criatura ficcional. A difícil relação com o pai aparece como elemento da criação evocado pela memória no espaço autobiográfico, o que se confirma nas memórias do escritor:

Para mim, uma das partes mais importantes **d'O arquipélago** seria o momento em que Floriano, depois dum grande esforço sobre si mesmo, consegue entabular com Rodrigo, seu pai, o diálogo que eu gostaria de ter tido com o meu próprio pai: um 'ajuste de contas' no plano sentimental, numa completa libertação de todas as mitologias, de todos os códigos escritos ou não, um encontro no plano humano da mútua aceitação e do amor. (VERISSIMO, 2005b, p. 21-22).

A experiência individual é proporcionada pela viagem que comporta uma metáfora da viagem interior. A criação encerra experiências especialmente particulares de auto-reflexão, autoconhecimento e subjetividade, por meio da reflexão e do questionamento:

Esforço-me por enxergar melhor, compreender, explicar a confusa situação. Digo a mim mesmo: deves ter calma, porque tudo isso bem pode ser apenas um sonho, espera que desponte o dia; os fantasmas se apagarão. [...] Por que se repetem tanto esses sonhos em que estou morrendo asfixiado no fundo dum rio ou enterrado vivo. (VERISSIMO, 1957, p. 21).

Portanto, a escrita de **México**: narrativa de viagem instiga em seus leitores uma leitura que enfoque o texto com as lentes da abrangência. É porque o ato criativo supõe um contato prazeroso consigo, captado e revivido pelo receptor da obra, que o aproxima do ato amoroso e paternal, de uma troca que não beneficia apenas o eu, mas encontra dor e prazer em sair de si, no ato de entrega, no desdobrar-se em outros para expandir a própria vida:

Acho que escrevo romances porque amo a vida. A criação literária é um ato de amor. Lendo ou escrevendo nós multiplicamos nossa vida, nossas experiências, por centenas de outras vidas. Vivemos, de certo modo, por procuração. Por outro lado, a curiosidade não é um sentimento alheio ao desejo de ler ou escrever ficção. (ALEV, 03e033).

É dessa forma que retomamos a questão da personagem Floriano, que se autodefine como sendo mais mágico do que lógico, (VERISSIMO, 1962b, p. 559) o que equivale a dizer que seu campo de ação é o imaginário. Para tanto, ele tem as condições básicas, como a atitude de estranhamento diante do real, vendo em si um outro. O Brasil, diz Floriano, não é um país lógico, é mágico, (VERISSIMO, 1962c, p. 809) numa afirmação que reproduz uma auto-avaliação feita anteriormente: ele, Floriano, era mais mágico do que lógico (VERISSIMO, 1962b, p. 539). Tal ideia encontra ressonância no epílogo de México: narrativa de viagem:

Eu sabia que o epílogo deste livro não podia ser feliz. Estou talvez condenado a oscilar o resto da vida entre esses dois amores, sem saber exatamente o que quero, se o mundo

mágico ou o mundo lógico. Só me resta uma esperança de salvação. É a de que, entre a tese americana e a antítese mexicana, o Brasil possa vir a ser um dia a desejada síntese. Y quién sabe! (VERISSIMO, 1957, p. 299).

Portanto, é esse outro eu formado a partir das esferas em que se move no espaço autobiográfico – autor, narrador e personagem – quem verdadeiramente reivindica a paternidade de **México**: narrativa de viagem perante seus leitores. A figura de Erico Verissimo tem existência e identidade reais no espaço (auto)biográfico em que se insere o gênero da Literatura de viagem. No entanto, ao transformar-se em narrador que organiza as instâncias narrativas, sua escritura submete-se às convenções da semiótica ficcional. As vivências pessoais, bem como a pesquisa bibliográfica verissimiana, os fatos sociais e as vivências coletivas são outros elementos que instituem sua própria realidade por sobre as contingências imediatas, de modo que a escrita vai se tecendo nas malhas da criação.

Referências

ALEV. Acervo Literário Erico Verissimo. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles.

ARAÚJO, Nara. *O tempo e o rastro: da viagem e sua imagem*. Tradução de Eliane Tejera Lisboa. Florianópolis: Ed. Mulheres; Santa Cruz do Sul: EdUNISC, 2003.

BORDINI, Maria da Glória (Org.). *A liberdade de escrever: entrevistas sobre Literatura e política*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, EdPUCRS, Prefeitura Municipal de Porto Alegre. (Coleção Engenho e Arte n. 4).

_____. (Org.). *Caderno de pauta simples: Erico Verissimo e a crítica literária*. Porto Alegre: IEL, 2004.

_____. (Org.). *Centro Cultural CEEE Erico Verissimo: memória que gera cultura, cultura que gera memória*. Porto Alegre: CCCEV, 2002.

_____. *Criação literária em Erico Verissimo*. Porto Alegre: L&PM/EdPUCRS, 1995.

BUESCU, Helena Carvalhão. *Em busca do autor perdido: histórias, concepções, teorias*. Lisboa: Cosmos, 1998.

CRISTÓVÃO, Fernando (Org.). *Condicionantes culturais da Literatura de viagens*. Lisboa: Almedina. p. 13-52, 2002.

HOHLFELDT, Antonio. Erico Verissimo viajante: entre o permanente e o passageiro. In: BETTIOL, Maria Regina Barcelos; CUNHA, Patrícia Lessa Flores da; RODRIGUES, Sara Viola (Orgs.). *Erico Verissimo: muito além do tempo e o vento*. Porto Alegre: EdUFRGS. p. 11-21, 2005.

- HOHLFELDT, Antonio. *Erico Verissimo*. São Paulo: Moderna, 2006.
- KRYSINSKI, Wladimir. Discurso de viagem e senso de alteridade. *Organon*, Porto Alegre, v. 17, n. 34, p. 21-43, 2003.
- LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Belo Horizonte: UFMG, 2008.
- POULET, Georges. *O espaço proustiano*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.
- REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina. *Dicionário de narratologia*. Coimbra: Almedina, 2007.
- REMÉDIOS, Maria Luíza Rítzel. México: Literatura de viagem e autobiografismo. In: TETTAMANZY, Ana Lúcia Liberato (Org.). *Tantas Histórias, tantas perguntas nas Literaturas de expressão portuguesa*. Lisboa: Almedina, 2002. p. 227-235.
- REMÉDIOS, Maria Luíza Ritzel. O empreendimento autobiográfico. In: ZILBERMAN, Regina et al. *As pedras e o arco: fontes primárias, teoria e história da Literatura*. Belo Horizonte, EdUFMG, 2004. p. 277-342.
- SÜSSEKIND, Flora. *O Brasil não é longe daqui: o narrador, a viagem*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- VERISSIMO, Erico. *Gato preto em campo de neve*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- _____. *Israel em abril*. Rio de Janeiro: Globo, 1970.
- _____. *México: narrativa de viagem*. Rio de Janeiro - Porto Alegre - São Paulo: O Globo, 1957.
- _____. *O arquipélago*. Porto Alegre: Globo, 1962a. 3 v. v. 1.
- _____. *O arquipélago*. Porto Alegre: Globo, 1962b. 3 v. v. 2.
- _____. *O arquipélago*. Porto Alegre: Globo, 1962c. 3 v. v. 3.
- _____. *Solo de Clarineta*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005a. 2 v. v. 1.
- _____. *Solo de Clarineta*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005b. 2 v. v. 2.

*Del Puerto y Maldonado: dos olvidos llenos de memoria.
Crónicas de hallazgos, secretos y abandonos: rescate de silencios colectivos e
individuales en historias incompletas*

Leandro Scasso Burghi*

Resumen: El trabajo se ocupa del silencio que pesa sobre ciertos europeos que en los siglos XV y XVI desembarcaron en el sur del Nuevo Mundo y no retornaron a Europa. No dejaron testimonio directo de sus andanzas, sea por fallecimiento, abandono o desaparición y los conocemos por referencias en crónicas de terceros. Se presentan las historias de dos marinos españoles, del Puerto y Maldonado, que permanecieron en tierras del Río de la Plata producto de deserción o abandono, actos cuyas consecuencias llegan a nuestros días. Podemos reconstruir sus peripecias a través de contadas líneas en los relatos de sus contemporáneos y de quienes retomaron posteriormente el hilo narrativo donde lo dejaron los documentos surgidos de la visión tradicional y europeísta del Descubrimiento imponiéndole su impronta. En apoyo de la aseveración: “la historia se escribe por parte de quienes triunfan; los que pierden escriben novelas” (ÁLVAREZ GARDEAZÁBAL, 1984), la investigadora literaria Rosa María Grillo afirma que el olvido oficial “deja abiertas muchas puertas interpretativas y por lo tanto atrae más a los “nuevos” novelistas” que cubren así la defección, “el silencio y el vacío de la no-historia, la historia de los vencidos”, canalizada a través de la novela histórica que “llega a ser un instrumento al servicio de la ideología del escritor, quien elige y moldea según su necesidad acontecimientos históricos que, en cuanto averiguables, confieren a la novela cierto aire de objetividad”. Olvido y memoria, dos caras de un mismo pasado; al decir de Benedetti: “el olvido está tan lleno de memoria”.

Palabras-clave: Topónimo. Novela histórica. Verosimilitud. Historicidad. Memoria

1 El primer olvido: Francisco del Puerto

Poco mencionado en las crónicas pero fuente de inspiración de novelistas, Francisco del Puerto, sobrevivió al ataque en el que murió Juan Díaz de Solís y otros españoles al desembarcar las costas del actual departamento de Colonia sobre el Río de la Plata en 1516 y fue rescatado en 1527 por la expedición de Sebastián Gaboto.

1.1 Apuntes de una ausencia

Los cronistas que narraron las desventuras del viaje de Solís afirmaron la ausencia de sobrevivientes al desembarco. Recién en 1530 al retornar Gaboto a España dio cuenta del hallazgo de este naufrago en la *Información hecha por los Oficiales de la Casa de Contratación de Sevilla luego que llegó la armada de Sebastián Caboto, acerca de lo que le ocurrió en el viaje:*

... este declarante (Gaboto) falló un Francisco del Puerto, que habían prendido los indios cuando mataron a Solís, el cual le dio grandísimas nuevas de la riqueza de la tierra; y con acuerdo de los capitanes e oficiales de Su Majestad acordó de entrar en el

* CeRP del Este, Maldonado, Uruguay

Río Paraná fasta otro Río que se llama Caracarañá, que es donde aquel Francisco del Puerto les había dicho que descendía de las sierras donde comenzaban las minas del oro e plata.

A partir del encuentro del náufrago del Puerto con la expedición de Gaboto las versiones son fragmentarias, pero dan visiones que aluden desde distintas ópticas a un mismo confuso episodio. El 10 de abril de 1528 Francisco del Puerto fue a hablar con los indígenas a la boca del Río Paraguay. Los españoles fueron invitados a un banquete, al que acudieron entre 16 y 20 marineros, entre ellos el tesorero Núñez y el mismo Francisco. Los españoles fueron emboscados y muertos por los supuestos anfitriones.

No se tienen más referencias acerca de Francisco del Puerto: su nombre no figura entre los muertos ni en la lista de los que retornaron a España, ni entre los que murieron, por lo que se puede presumir que se haya quedado entre los indios. En el juicio que se realiza a Gaboto en Sevilla a su retorno y al que nos referiremos más adelante, él y varios testigos más afirman que Francisco tuvo un enfrentamiento con el tesorero Gonzalo Núñez por lo que

...cree este declarante (Gaboto) quel dicho Francisco los vendió a los dichos indios; e queste declarante, viendo este desbarato e toda la tierra revuelta, se tornó a donde había fecho la casa. (Sebastián Caboto, cit. en MEDINA, 1908)

José Toribio Medina, en la obra *El veneciano Sebastián Caboto al servicio de España*, expone dos posibles motivaciones del ataque: la que afirma Ramírez, marino de la expedición en una carta a su padre, quien atribuye el ataque al temor que sentían los indígenas que los españoles quisieran vengarse de la muerte de Solís y sus compañeros y la de Gaboto, que plantea la hipótesis de la venganza de Francisco del Puerto por el odio que tenía a Núñez después “*del desagrado que entre ellos medió*” (MEDINA, Op.Cit.). Algunos acontecimientos apuntan a confirmar la idea de Gaboto. Siempre según su testimonio, “*la invitación de los indios se verificó después que Francisco del Puerto se reunió con ellos, porque por éste fué aconsejada la aceptación del convite, que los indios hicieron especialmente á Núñez; y por fin, porque Francisco del Puerto no regresó a bordo*”. (Sebastián Caboto, cit. en MEDINA, Op.Cit.).

Medina concluye la narración de los acontecimientos planteando los dos posibles escenarios y su opinión:

Quedaría sólo por saber si a causa de haber perecido también, o si después de vengado ya, volvió a su antigua vida con los salvajes. Todo induce a creer que fue esto último lo que ocurrió. (MEDINA, José Toribio Op.Cit.).

En línea de posible confirmación con lo que supone Medina, en 1541 Alvar Núñez Cabeza de Vaca en su dificultoso viaje por tierra desde Porto de Palos (Florianópolis) en la costa del Atlántico hasta Asunción del Paraguay, dejó constancia de su encuentro con *un misterioso hombre blanco* que dijo llamarse *Francisco*. Tratándose del mismo territorio del Alto Paraná al que llegó Caboto y donde se produjo la traición, podría tratarse del mismo Francisco. El grumete que embarcó en 1515 con unos 13 o 14 años de edad tendría entonces cuarenta años. (apud BUENO, 1999).

La peripecia de Francisco del Puerto tiene dos partes documentadas, y ambas son los dos desembarcos. A partir del primero de ellos, en la medida que la vida del joven español fue respetada por los agresores, se abre un período de once años que permanece en la oscuridad, sin testimonios de la aculturación del europeo, y que finaliza con el “rescate” del marino. Luego siguen para del Puerto la asignación de las tareas de intérprete en el relacionamiento con los nativos. Con los testimonios de la pelea con el tesorero, sin saber las causas pero si aventurando las consecuencias, intuimos la integración dificultosa a las costumbres y al trato con las autoridades. Con su desaparición quedó flotando la idea de la traición y de la venganza.

Según Rosa María Grillo el segundo desembarco “*deja abiertas muchas puertas interpretativas y por lo tanto atrae más a los “nuevos” novelistas*” (GRILLO, 2007). Los cronistas lo dejan en el primer desembarco o no lo mencionan luego de ser recogido por Gaboto. El silencio *presupone el regreso* (Ibídem) y con la vuelta a la civilización el rescate del que se había perdido entre los bárbaros.

Al no existir su testimonio de los años transcurridos entre los nativos y de las circunstancias de su segundo desembarco, perdura la incertidumbre, el desconocimiento de la versión “*de los vencidos y los silenciados.*” (Ibídem).

¿Cómo entender que Francisco del Puerto desapareciese de las crónicas? La citada autora, aventura una hipótesis, plausible si consideramos la concepción centrista y hegemónica que trasuntan las manifestaciones de los europeos de la época:

se ha hablado de una posible traición, pero sobre ellos¹ los cronistas e historiadores han impuesto el silencio, haciéndolos “desaparecer” de la Historia, ya que la traición no sólo no estaba prevista en el imaginario de los cronistas, sino que era inadmisibile e inexplicable, y además dar a conocer esta noticia podía ser muy peligroso y deseducativo porque era una infracción al Orden, a la Verdad y a la Civilización. Si

¹ del Puerto en el Río de la Plata y Gallardo en México.

antes de la deposición de Caboto y de sus oficiales en Sevilla en 1530 se decía que no había ningún superviviente de la expedición de Solís, después se corrige esta versión pero sin llegar nunca a la conclusión: sólo el silencio y el vacío de la no-historia, la historia de los vencidos. (GRILLO, Op. Cit.).

Aún envuelta en el misterio de los detalles la historia y el silencio de Francisco del Puerto incentivaron la investigación y la narración de su aventura en el siglo XX. En ese sentido podemos citar la vertiente historiográfica de las investigaciones de antropólogos (Daniel Vidart, Renzo Pi Hugarte) e historiadores (José Toribio Medina, Eduardo Acosta y Lara, Francisco A. Bauzá), cuyos trabajos quitaron algunos de los velos sobre la figura de Francisco del Puerto y lo pusieron en conocimiento del público: una calle de Montevideo lleva su nombre, se ubica en el Prado entre el Museo Blanes y el estadio Parque Alfredo Víctor Viera.

1.2 La novela histórica: instrumento al servicio de la ideología

Tres escritores argentinos, Roberto R. Payró, Juan José Saer y Gonzalo Enrique Marí, tomaron los fragmentos de la vida conocida de Francisco del Puerto, se inspiraron en ellos, en alguno de los casos narraron la historia de las partes ocultas y eligieron tres finales diferentes. Dichas versiones y finales sin duda que son producto de formas diferentes de interpretar al pasado, al acontecimiento del encuentro de dos mundos muy diferentes, a la conquista resultante de España de vastas regiones del continente americano.

En *El mar dulce* de Payró de 1927 un narrador omnisciente conforme con la historia oficial de los que vencieron plantea un final abierto, con un Paquillo afincado que ve llegar los barcos, sin sumarse a los contingentes y sin incorporarse a los nativos, “*pero todo lleva a pensar en un regreso, físico e ideológico, a lo europeo*”. Francisco es el primigenio europeo afincado en América, personaje en el que Grillo, al tiempo de afirmar que “*narrar una historia del pasado significa escribir sobre el presente*”, encuentra el modelo de afirmación de la identidad criolla, amenazada doblemente a principios de siglo XX: por el aluvión migratorio procedente de Europa y por la creciente influencia de los Estados Unidos. Al servicio de la construcción de una nacionalidad, de una identidad colectiva, Payró haría del personaje de del Puerto el mito fundacional de la argentinidad basada en la raza, civilizada por el sacrificio de sus primeros descubridores y con inquebrantable fe en el porvenir, rasgo esencial de la visión positivista y de modernismo imperante.

En *El entenado* de 1983, Saer enjuicia la ética española de la conquista. En la ficción de la novela, la narración desde la primera persona del yo pseudo autobiográfico muestra un Francisco del Puerto que elige el regreso, aunque lo haga desde una concepción indianizada; habiendo superado tabúes y prejuicios europeos se asimila al grupo indígena y regresa a Europa con condiciones:

el regreso en la novela de Saer otorga la posibilidad de alejarse para poder ver mejor y comprender, de meditar y reinventar el sentido de la Historia desde el punto de vista “poscolonial” de reivindicación del escritor latinoamericano de otras raíces y otros orígenes, rechazando “lo europeo” como único patrón.

En momentos de crisis económica y política, en el que la nación argentina se interroga sobre su pasado y sobre su identidad, “se persigue una nueva estructuración de la Historia a través de la recuperación de las “historias” hasta entonces olvidadas y se concibe la novela histórica como deconstrucción de la Historia oficial”.

“La historia se escribe por parte de quienes triunfan; los que pierden escriben novelas.”
(ÁLVAREZ GARDEAZÁBAL, 1984).

Si los triunfadores del hecho histórico de la conquista –cronistas y autores de novelas históricas tradicionales– escriben en tercera persona para otorgar mayor veracidad a lo que afirman, o en primera plural para indicar la pertenencia a un mismo destino histórico, quien quiere dar su versión alternativa de la Historia, ya modernamente consciente de que el discurso historiográfico, siendo discurso y no acción, conlleva por definición cierta dosis de subjetivismo –de ficcionalidad–, habla en primera, acentuando aún más su perspectiva y su cosmovisión personal. (GRILLO, Op. Cit.).

En el último de los trabajos analizados, con narrador omnisciente y con relato en tercera persona, Marí en *El grumete Francisco del Puerto* de 2003 plantea la opción de la adopción cultural: el personaje aparece totalmente indianizado, nutrido de mitos y leyendas indígenas, cumple la traición y supera la barrera étnica e integra razas en la medida que es el origen con su paternidad de la América mestiza.

Rescatamos al finalizar el capítulo dos afirmaciones del trabajo de Grillo. La primera conceptualiza la idea de la novela histórica en el sentido de establecer, ejemplificada en las tres diferentes visiones a las que hemos hecho referencia, que:

el género de la novela histórica llega a ser un instrumento al servicio de la ideología del escritor, quien elige y moldea según su necesidad acontecimientos históricos que, en cuanto averiguables, confieren a la novela cierto aire de objetividad. (GRILLO, Op. Cit.),

La segunda establece las notables diferencias que los autores realizan “en el tratamiento de la Historia, correspondientes a las diversas dominantes culturales de la modernidad y del pensamiento poscolonial “apelando nuevamente a las tres novelas referidas como ejemplos:

discurso positivista, eurocéntrico, conforme con la versión tradicional de la Historia, invisibilidad de la escritura que se acerca al patrón de grado cero del nivel científico-referencial, en Payró; al contrario, discurso revisionista y deconstructivista, crítico hacia la Historia y la cultura eurocéntricas y respetuoso de la alteridad, introspectivo y consciente de que no es posible detectar la verdad fuera del discurso que la enuncia, en Saer; en Marí, aunque la forma sea tradicional, nos encontramos con la versión de los vencidos, que en este caso serían tanto Francisco como los indios, borrados por la historiografía oficial. (GRILLO, Op. Cit.).

2 El olvido de otro Francisco: Francisco Maldonado

2.1 Un nombre en busca de una historia

En los años 60 los escolares fernandinos apuntábamos en nuestros cuadernos que Maldonado, el nombre de nuestro departamento y de su ciudad capital, recordaba a un faenero que actuó en este territorio en época de la colonia. Otros ejemplos en la toponimia de la región este del Uruguay se debieron a la presencia de personajes ligados a la explotación del corambre vacuno, riqueza única de estos territorios que formaban parte de la Vaquería del Mar si no consideramos la abundancia de peces a la que se hizo referencia. Así, por ejemplo, Rocha, José Ignacio y Garzón, conservaron denominaciones provenientes de quienes llevaban a cabo las tareas de organizar los equipos encargados de agrupar al ganado salvaje, faenarlo y comercializar los productos obtenidos de los animales sacrificados.

Lo erróneo de dicha concepción fue descubierto al tomar conocimiento público la existencia de una Real Cédula del 19 de octubre de 1594, en la que el Rey de España, Felipe II ordenaba al Gobernador del Río de la Plata a establecer población en la actual isla de Gorriti a la que llamaba *isla de Maldonado*. Dicha fecha, anterior a la introducción de ganado en el territorio de la Banda Oriental por la iniciativa de Hernando Arias de Saavedra y por jesuitas a principios del siglo XVIII, quitó toda credibilidad a la versión que se manejaba entonces en forma oficial: Maldonado no podía haberse tratado de un faenero cuando un documento oficial denominaba a la isla con ese nombre antes de la existencia de ganado en la región, elemento indispensable para la existencia de quien se dedicara al oficio de matarife.

El documento, primero del que se tiene referencia en el que se nombra el topónimo Maldonado y cuyo original se encuentra en el Archivo General de Indias en Sevilla, se transcribe a continuación:

Mi Gobernador del Río de la Plata

Yo he sido informado que convenía poblar un pueblo en esas provincias a la banda del Brasil en la isla de Maldonado porque de ordinario se pierden allí navíos y los naturales capturan a la gente y que hallándose allí la dicha población se recogerían los dichos navíos y guarecería la gente y habiéndose platicado sobre ello por los de mi Consejo de las Indias fue acordado de remitíroslo y así os mando para que como quien lo tiene presente lo veáis y proveáis como os pareciera convenir a esta corte a diecinueve de octubre de mil quinientos y noventa y cuatro

Yo el Rey refrendada de Joan de Ibarra y señalada del Consejo

Se trata de una comunicación de mano de Felipe II, Rey de España a Fernando de Zárate, Gobernador en Asunción de Paraguay.

Lo significativo es que se demuestra con el documento que Maldonado era ya en 1594 un lugar geográfico. Denominaba entonces a la isla, posteriormente lo hizo con la bahía y más tarde a la población fundada en tierra firme en 1755.

La urbanización tomó denominación oficial y completa de acuerdo al uso y costumbre de la época como San Fernando de Maldonado al colocarse los pobladores bajo la protección del santo guerrero, muy apropiada al carácter militar, fortificado y fronterizo de Maldonado del siglo XVIII. De San Fernando obtenemos el gentilicio de fernandinos los pobladores de la ciudad.

La región entera, la primera división territorial de la Provincia Oriental que efectuaría Artigas en 1816 y el departamento que se ratificaría en la independencia, recogerían luego el nombre Maldonado de la principal población de la región del este del país.

2.2 Francisco, otro marino abandonado

Isla, bahía y tierra lo tomaron a su vez de un marino de la expedición de Gaboto, Francisco Maldonado, teniente alguacil de la nave Santa María del Espinar que en febrero de 1527 se quedó en estas costas, ya fuera obligado o por decisión propia. ¿Cuál fue el motivo? Varias hipótesis podemos plantearnos. Una sanción disciplinaria, la orden de buscar provisiones, de hacer contacto con los pobladores nativos, la decisión personal de comenzar una nueva vida en una nueva tierra y abandonar un destino seguro de muerte a su retorno o un entorno hostil a bordo de la nave son tan probables como la que aventuro: por razones políticas Maldonado fue objeto de un castigo ejemplar de destierro y abandono equivalente a ser muerto en vida. Los motivos

que determinaron esta resolución habrían sido lo suficientemente importantes como para que 67 años después de haber sido ejecutado el desembarco, el hijo del rey que lo habría ordenado o alguien de su corte, reconociera el territorio por el nombre del desterrado.

Razones para el castigo sobaban para un Maldonado en febrero de 1527. Pocos años antes, apenas cinco y seis años, dos Maldonado primos entre sí, Francisco y Pedro, nobles castellanos de Salamanca, habían sido ajusticiados por conspirar contra el rey Carlos V en la revolución de los Comuneros. Tras la derrota de las fuerzas revolucionarias en Villalar el 23 de abril de 1521 ambos fueron decapitados: Francisco en forma inmediata el 24 de abril y Pedro en Simancas después de sufrir un año de prisión. Hasta 1526 se registran asesinatos de jefes Comuneros.

Los años y las circunstancias llevan a pensar que el Maldonado abandonado a su suerte en esta última frontera del imperio español fue un perseguido político de la época.

En nuestro tiempo el castigo sería comparable a dejar a un cosmonauta en un astro, planeta o satélite, de los que hoy constituyen nuestra última frontera de conocimiento y exploración.

La posibilidad de la vinculación del marino Francisco Maldonado con los Maldonado de Salamanca sobre los que se desató la persecución del poder imperial luego de la sublevación es una mera conjetura del autor del presente trabajo. La misma fue publicada en varios medios locales y en sitios de internet (*Los lirios arrancados*, 2008) y fue recogida en la exposición de motivos de la solicitud de declaración del 19 de octubre como Día de Maldonado en la Cámara de Representantes¹, el Diario de Sesiones del 15 de setiembre de 2005 de la Cámara de Representantes. (Cámara de Representantes, Diario de Sesiones, Sesión N° 51).

Las fechas de la persecución y prisión de los Maldonado de Salamanca, de sus ejecuciones y del abandono de Francisco Maldonado en estas costas son coincidentes y alientan a considerar la posibilidad de vinculación del marino Francisco con el Francisco castellano y sus familiares. No es un detalle menor que el Rey Carlos V, el mismo que ordenara ejecuciones y negara perdones a los Comuneros de Castilla, fuera quien recomendara a Gaboto a incluir a Francisco Maldonado en la expedición:

¹ Cámara de Representantes, Comisión de Constitución, Códigos, Legislación General y Administración, Repartido, n. 366. Disponible em: <www.parlamento.gub.uy/htmlstat/pl/pdfs/repartidos/camara/D2005080366-00.pdf>.

MALDONADO (Francisco).—Recomendado por Carlos V á los Diputados de la armada y á Caboto por real cédula de 12 de Noviembre de 1525, fue como teniente de alguacil en la capitana, pero Caboto le privó del cargo durante el viaje. Acompañóle por el Paraná, y antes de regresar para España le despachó tierra adentro con Mafrolo y se volvió dejándolos allí. (MEDINA, 1908).

Según lo asentado por el citado José Toribio Medina en su obra *El veneciano Sebastián Caboto al servicio de España y especialmente su proyectado viaje a las Molucas por el estrecho de Magallanes y al reconocimiento de la costa del continente hasta la Gobernación de Pedrarias Dávila*. (Ibídem).

En la Información hecha por los Oficiales de la Casa de Contratación de Sevilla, luego que llegó la armada de Gaboto fechada el 28 de Julio de 1530 se deja asentado que:

Se acusó a Gaboto de haber abandonado a su suerte a un grupo de hombres que previamente había enviado a matar lobos marinos para su abastecimiento. Al paso de la nave del Veneciano, les hicieron señales con humo desde el cabo Santa María, a una legua de donde estaban. Gaboto se negó a ir, diciendo que los hombres ya debían haber sido muertos por los indios y un testigo _ Junco _ replicó “que no podía ser, porque aquellos indios de aquella tierra donde ellos fueron eran sus amigos y que no era posible haberlos muerto. (apud BRACCO 2004).

No hubo intención de Gaboto de recoger a los marinos *enviados tierra adentro*, ni de posteriores enviados a estas costas de hacerlo, ya que *los armadores aseguraban en 1532 que aún se hallaba entonces en el Río de Solís*². El citado Bracco contrasta el comportamiento hostil de los indígenas del oeste con los del este.

Incluso podemos hoy preguntarnos la razón que perdurara el nombre de Maldonado como referencia, ya que no se trataba del único expedicionario abandonado. El citado Mafrolo, o Maffiolo (DÍAZ de GUERRA, María A. Op.Cit.), según otras versiones, contramaestre de la Trinidad, podría también haber sido el usado como referencia para identificar a la región donde se efectuó en desembarco. Sin embargo, la hipótesis del envío de Maldonado a tierra y su abandono por razones de órdenes de servicio, parece encontrar justificación en el hecho que en la corte real se recordara el apellido de la familia opositora salmantina por sobre otros nombres, pasados varios años y ya acalladas las voces opositoras al poder central.

Los marinos españoles en la búsqueda de elementos de referencia para fijar la derrota de las naves habían transmitido el santo y seña de *la isla en la que quedó Maldonado* hasta, pasado el

² Autógrafos de Cristóbal Colón, publicados por la Duquesa de Berwick y de Alba.

tiempo y simplificado el mensaje al despojarlo de la intención posiblemente acusatoria, mudara simplemente a *la isla de Maldonado*.

De manera imprevista, quizás aquello que se quiso ocultar y desaparecer, proscribir y extrañar, se hizo más perdurable. Caras opuestas del mismo pasado, olvido y memoria, ni el más poderoso puede elegir cual de ellas quedará evidente cuando se arroja al aire del paso del tiempo la moneda de sus actos.

3 La ficción literaria y su verosimilitud

Las ficciones presentadas son verosímiles, tienen puntos de contacto con la historia documentada. Presentan mundos ficcionales posibles que nos refieren al primero de los preceptos establecidos por Dolezel (DOLEZEL, 1997). El sistema de los mundos, centrado en la esfera ficcional tiene vínculos apretados con los sucesos reales. El segundo de los preceptos, por el cual el conjunto de los mundos ficcionales es ilimitado y variado al máximo, es fácilmente comprobable en el ejemplo. Baste con considerar al vínculo sanguíneo del marino abandonado con los comuneros castellanos de igual apellido, para que el mundo ficcional propuesto tome una variante de intriga palaciega, lucha por el poder y castigo ejemplarizante. En esta elección se verifica el tercer precepto del modelo de Dolezel según el cual el mundo real accede a los mundos ficcionales. Participa en su concreción proporcionando los cánones por los que transcurren los primeros de acuerdo al autor, sus experiencias y convicciones.

Grillo establece que la verosimilitud de las ficciones no hace más que poner de manifiesto

que escribir sobre el pasado para hablar del presente dando, en cualquier caso, una interpretación ideológica del suceso narrado.

Por lo tanto constituyen, más que la ficcionalización de la Historia –una de las definiciones posibles de novela histórica– la politización de la misma, casi una declaración de la no-neutralidad de cualquier interpretación y discurso de y sobre la Historia. (GRILLO, Rosa María, Op.Cit.).

En las historias documentadas que se presentaron, incompletas, plagadas de silencios sugerentes y de olvidos deliberados, la creación literaria interpreta y llena los espacios en blanco conformando narraciones que plantean versiones posibles de los hechos, pendientes de ser confirmadas o desmentidas hasta que nuevos elementos sean descubiertos en los archivos.

Referências

ÁLVAREZ GARDEAZÁBAL, *Pepe Botellas*, Plaza y Janés: Bogotá, 1984.

CARTAS del Nuevo Mundo, Enciclopedia Uruguaya, ARCA SRL: Montevideo, Uruguay, 1971.

BRACCO Diego, *Charrúas, guenoas y guaraníes Interacción y destrucción: indígenas en el Río de la Plata*, Linardi y Risso: Montevideo, 2004.

BRACCO Diego, *Charrúas, guenoas y guaraníes Interacción y destrucción: indígenas en el Río de la Plata*, Linardi y Risso: Montevideo, 2004.

BUENO, Eduardo, *Capitães do Brasil*, Objetiva: Río de Janeiro, 1999.

BUENO, Eduardo, *Naúfragos, traficantes e degredados*, Objetiva: Río de Janeiro, 2006.

DÍAZ de GUERRA, María A. *Historia de Maldonado*, Intendencia Municipal de Maldonado, Maldonado, 1988

DOLEZEL, Lubomir *Mímesis y mundos posibles en Teorías de la ficción literaria* / coord. por Antonio Garrido Domínguez, Arco Libros: Madrid, España, 1997.

PIGAFETTA, Antonio, *Primer viaje en torno al globo*, Centro Editor de América Latina: Buenos Aires, 1971

SCHMIDL, Ulrico, *Viaje al Río de la Plata*, Nuevo Siglo: Buenos Aires, 1995

Materiales disponibles en Internet

GRILLO, Rosa María, *Francisco del Puerto, Aguilar y Guerrero, tres náufragos entre la palabra y el silencio*, América sin nombre: boletín de la Unidad de Investigación de la Universidad de Alicante "Recuperaciones del mundo precolombino y colonial en el siglo XX hispanoamericano", 2007.

LOS LIRIOS arrancados. 2008. Disponible em: <www.laopinion.com.uy/articulo.php?id=102>.

Disponible em: <<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2756140>>.

MEDINA, José Toribio, *El veneciano Sebastián Caboto al servicio de España*, Santiago de Chile, Imprenta Universitaria, 1908.

*Vidas e memórias do General Perón**

Letícia Batista Guimarães**

André Luis Mitidieri***

Resumo: A presente comunicação tem por objetivo discutir as interfaces entre os gêneros biográfico e memorialístico em *Las memorias del General* (1996) e *Las vidas del General* (2004), de autoria do escritor e jornalista argentino Tomás Eloy Martínez (1934-2010). O primeiro desses livros veio a sofrer reformulações que resultaram no último texto mencionado. Por isso, apresentamos as diferenças significativas entre as duas coletâneas em estudo, antes de procedermos à análise do papel desempenhado pela memória, pela narrativa e pela reescrita do eu no artigo que compõe ambas as edições citadas, e que se intitula “Las memorias de Puerta de Hierro”. Trata-se do relato memorialístico de Juan Domingo Perón, gravado em diversas sessões na residência que abrigou seu exílio em Madri, ao final de março de 1970. A voz autobiográfica do ex-presidente da Argentina, impressa nas entrevistas por ele concedidas ao autor do texto em análise, passa pelas críticas, ponderações e reavaliações de Martínez, em processo que permite notar e discutir os limites contíguos entre as narrativas biográficas e memorialísticas.

Palavras-chave: Espaço Biográfico. *Las memorias del General*. *Las vidas del General*. Peronismo. Tomás Eloy Martínez.

O debate teórico em torno das questões relativas ao tema da biografia e da memória firma-se nos últimos anos entre historiadores da década de 1980 na França, na Europa e nos Estados Unidos e rapidamente se alastra a outros campos das ciências humanas. Em constante diálogo com a antropologia, a história, a sociologia, e outras áreas do conhecimento humano, os encaminhamentos analíticos da crítica, da história e da teoria literária buscam estudar e compreender, sob novos parâmetros, os registros memorialísticos e biográficos produzidos às margens da história oficial.

É a partir desse conjunto, especificamente, através de tópicos sobre a construção social da memória, apresentados por Jacques Le Goff (1996), Josefina Cuesta Bustillo (1998) e Pierre Nora (1998), que buscamos apresentar algumas contribuições para a percepção dos gêneros biográficos e memorialísticos, assim como das práticas narrativas que envolvem a seleção, descrição e análise de uma trajetória individual, como forma de apreensão do passado. Assim, iniciaremos nosso trabalho tomando como referência as palavras enunciadas por LE GOFF (1996):

não podemos esquecer os verdadeiros lugares da história, aqueles onde se deve procurar, não a sua elaboração, não a produção, mas os criadores e os denominadores da memória coletiva: ‘Estados, meios sociais e políticos, comunidades de experiências históricas ou

* Trabalho desenvolvido com o apoio do CNPq e da UESC (Universidade Estadual de Santa Cruz).

** Graduada do curso de Letras da UESC, bolsista do CNPq.

*** Professor do Departamento de Letras e Artes e do Programa de Pós-Graduação em Letras da UESC.

de geração, levadas a construir seus arquivos em função dos usos diferentes que fazem a memória' (p. 473).

O historiador citado coloca-nos diante da necessidade de verificarmos as informações que compõem a memória coletiva, analisando sempre os meios em que os arquivos que as armazenam foram gerados. Essa pequena mostra confirma que distintos conjuntos humanos ocupam-se ativamente em salvaguardar seus patrimônios, material ou imaterial, sobretudo, quando resultado das experiências de choque vividas no século XX: ditaduras, holocausto, guerras, entre outras situações vivenciadas. É o que realiza Tomás Eloy Martínez, jornalista e escritor argentino, recentemente falecido, ao se debruçar sobre a memória latino-americana e a biografia de Juan Domingo Perón. A fala memorialística desse, reprocessada por Martínez, bem como a escrita biográfica do autor do texto em destaque, permitem lançar novas visadas a uma história anônima, silenciada, oculta, mais jamais esquecida, desde o populismo peronista às ditaduras militares que transcorreram entre os anos de 1960 e 1980 no continente latino-americano.

A partir dessas considerações, buscamos dar relevo a alguns dos mais importantes pressupostos que sustentam o trabalho de análise em *Las memorias del General* (1996) e *Las vidas del General* (2004). Nessas coletâneas de narrativas, elaboradas por Martínez a partir dos depoimentos a ele concedidos pelo ex-presidente da Argentina em uma série de entrevistas, os fatos históricos e a imaginação encontram-se como dois rios que, ao se juntarem, concebem outro diferente, mais abundante e profundo.

Vivemos em uma era em que a redefinição das fronteiras nacionais, a exacerbação dos nacionalismos e a configuração de novas formas de relacionamento entre as nações parecem expor de maneira dramática o caráter arbitrário dos fatos pátrios. No entanto, estudos realizados sobre sociedades ou culturas nacionais se defrontam com o fato de que os significados evocados por termos como “sociedade” ou “cultura nacional”, embora façam alusão a construções e lutas sociais, sempre parecem mostrar mais afinidades com os acordos do que com as diferenças.

Quando se observa as representações sobre a cultura e a sociedade na Argentina, algo diferente parece revelar-se: as figuras utilizadas para falar dela em todo tempo reproduzem mais a dicotomia do que o consenso. Palavras como “peronismo” e “antiperonismo”, “civilização” e “barbárie”, entre outras, foram empregadas para ilustrar a geografia de campos de batalha “simbolicamente argentinos”, nos quais estabeleceram os conteúdos da cultura nacional, bem como as peculiaridades sociais de seus intérpretes (Cf. NEIBURG, 1997, p.14).

Ao atentarmos para a memória argentina nas décadas de 1940-70, não podemos deixar de mencionar Tomás Eloy Martínez, um dos mais renomados escritores latino-americanos, reconhecido como exemplo de excelência em uma das carreiras de jornalismo mais brilhantes da língua espanhola, além de ser um *maestro de reporteros*. Interrogado sempre por sua escrita obsessiva sobre um mesmo assunto, o escritor diz, em uma entrevista concedida ao jornalista Albor Rodríguez (1996), que: “Todo romance é uma forma de obsessão. Se um escritor não mantivesse a obsessão, ele poderia não ter a paciência necessária para trabalhar oito a seis horas por dia, ou mais, durante um período de tempo muito longo num só tema. Se o desejo não me movesse, eu não poderia me manter firme”.

A obsessão pela temática peronista, verificada nos romances de Martínez *La novela de Perón* (1985) e *Santa Evita* (1995) confirma-se em seus livros de caráter memorialístico e biográfico *Las memorias del General* (1996) e *Las vidas del General* (2004). As duas coletâneas em estudo apresentam-se como uma grande crônica sobre os anos 70 na Argentina. A primeira delas origina-se a partir de um artigo que o jornalista havia publicado na revista *Panorama*, em 14 de abril de 1970, e que é reeditada ao final do livro: “Las memorias del semanario *Panorama*” (MARTÍNEZ, 1996, p. 195-218). O autor retoma esse texto, reescreve-o no primeiro capítulo da mesma coletânea, situado logo após o Prólogo (Id. Ibid. p. 9-15) e o intitula “Las memorias de Puerta de Hierro” (Id. Ibid. p. 17-70). Seguem-se os anexos comprobatórios da pesquisa realizada por Martínez, em seção nomeada como “Documentos” (Id. Ibid. p. 71-126).

Além disso, *Las memorias del general* possui em seu corpus mais quatro artigos, “Días de exilio en Madrid” (Id. Ibid. p. 127-134) e “Ascenso, triunfo, decadencia y derrota de José López Rega” (Id. Ibid. p.135-144), nasceram como fragmentos da biografia de Perón escrito por Martínez em 1974, retratando as histórias cotidianas do exílio de Perón e sua extravagante relação com López Rega. “El miedo de los argentinos” (Id. Ibid. p.145- 164) trata-se de um testemunho pessoal que foi publicado com alterações, como suplemento de um jornal de Buenos Aires, revelando o medo dos argentinos na década de 70, e “Perón y los nazis” (Id. Ibid. p. 165-194) alude os vínculos do General com os nazistas.

Em *Las vidas del General* (2004), o ficcionista argentino resgata cinco textos que estavam na versão de 1996, “Las memorias de Puerta de Hierro”, “Días de exilio en Madrid”, “Ascenso, triunfo, decadencia y derrota de José López Rega”, “El miedo de los argentinos” e “Perón y los nazis”. A essa nova edição são acrescentados dois novos capítulos, “Perón y sus novelas” (Id.

Ibid. p.123-134) e “La tumba sin sosiego” (Id. Ibid. p. 135-170). Um sobre certos conflitos entre o autor de *La novela de Perón* (1985) e o personagem Perón, e o outro sobre as desventuras do cadáver de Evita.

O enredo de “Las Memorias de Puerta de Hierro” inicia-se em uma manhã de fevereiro de 1970, quando Martínez, então correspondente da editora Abril na Europa, entra em contato por telefone com Perón, pedindo que lhe conceda uma entrevista relatando sua vida desde o princípio. Os depoimentos apenas podem ser gravados a partir do final de março na residência madrilena de “Puerta de Hierro”, a qual abrigava o general durante seu exílio. Para Tomás Eloy, “este libro restaura los diálogos de Puerta de Hierro en el orden y del modo como sucedieron. Después de tres décadas, muchas de las pasiones que Perón encendió se han apagado, y su historia- sobre todo la elusiva historia de su juventud- puede, tal vez, ser leída sin prejuicios” (MARTÍNEZ, 2004, p.20).

Nessa edição definitiva, Martínez traz em seu interior uma verdade documental sobre a biografia de um símbolo chave da política argentina, que logo se transformou em metáforas de um país “perdido” que não conseguia desviar dos delírios de seu passado. Por meio de um relato memorialístico, verificamos uma investigação cuidadosa e exaustiva da complexa vida de um dos políticos argentinos mais influentes do século XX.

O capítulo em análise resgata uma palavra que permite referências a uma gama ampla de sentidos: “peronismo”. Designada para nomear o movimento político nascido depois do golpe de Estado de 1943, que tinha como figura o general Juan Perón, faz alusão à identidade política dos que, desde aquela época, invocam sua figura e a recordação de seus governos para legitimar diferentes posições no campo da política. Dessa forma, o peronismo pode ser visto como uma proposta, positiva ou negativa, de constituir a nação, um meio perverso ou progressista de integração do povo na sociedade argentina.

É nessa relação que memória e história discursivamente constituídas têm o ponto de encontro. Partimos então de um recorte sugerido por Lucette Valensi (1998):

La historia, por su parte, es una actividad cognitiva. Proporciona los medios de conocer el pasado y de comprenderlo. El saber que produce no es menos social en su recepción que en sus usos. En la medida en que las secuencias del pasado forman nuestra identidad narrativa, en la medida en la que nos dicen lo que somos, la reinterpretación del pasado es un trabajo siempre por reelaborar (p. 68).

Josefina Cuesta Bustillo em *Memoria e Historia* (1998), acentua que o método de “guardar a memória” se concentra sobre o presente, e que “la elección, el interés y la focalización del presente avalan la especificidad de los lugares de la memoria” (p. 221). Como um método de aproximação à memória e, mais em concreto, à memória nacional, o estudioso Pierre Nora define seu conceito dos “lugares de memória” (1988, p.17-34) ao senso das realidades históricas nas quais a memória se encarnou seletivamente e que permanecem pela vontade dos homens ou pelo trabalho do tempo, podendo ser os objetos da memória materiais, mas, sobretudo imateriais.

No capítulo intitulado “Las memorias de Puerta de Hierro”, são abordados temas acerca do general desde a infância até sua chegada ao poder. Seu conteúdo deveria dar conta da história de vida de Perón. No entanto, segundo Martínez (1996), o texto serviria para assinalar também as “desmemórias do personagem”, que era preenchida pela voz do político argentino e secretário privado de Perón, José López Rega (1916-1989), conhecido popularmente como “el Brujo”, revelando sua grande influência sobre o líder peronista : “A veces, Perón incorporaba digresiones al relato e iba llenando los vacíos de lo que López leía. Otras veces, el mayordomo corregía los recuerdos de Perón o los aderezaba con comentarios insólitos” (p. 17).

No horizonte em que nos situamos, a biografia é vista como artifício de estudo que admite a discussão sobre as relações históricas e sociais que se relacionam com a forma como o personagem teve sua obra e sua trajetória lembrada ou esquecida ao decorrer do tempo, sua vinculação com distintos movimentos e grupos, além de ser caracterizado como documento e manifestação cultural e política.

Nesses termos, as intervenções realizadas por Martínez em *Las memorias del General* (1996) e *Las vidas del General* (2004), em especial, em “Las memorias de Puerta de Hierro”, caracterizando Perón em terceira pessoa, passa de discurso memorialístico a biográfico.

[...] Supe entonces que el General era hijo ilegítimo, lo que a comienzos de siglo hubiera podido arruinar su carrera en el Ejército. Supe también que, al casarse en 1901, los padres lo habían reconocido a él y a su hermano Mario Avelino, cuatro años mayor (MARTÍNEZ, 2004, p.19).

Jacques Le Goff (2003, p. 35) afirma que a biografia é “um gênero maior da história e produziu obras primas, como o *Frederico II Kaiser (Friedrich der Zweite)*, de Ernst Kantorowicz” (p.35). Outros historiadores concordam quanto ao fato de que “a variação do significado e da definição de um conceito dado pelos sujeitos das análises, como biografia e

autobiografia, variam as interpretações e as relações feitas sobre o objeto” (SCHEINER, 2001).

Assim,

a literatura biográfica não constitui um gênero. O reconhecimento da variedade dos gêneros que engloba poderia determinar outro ‘universal literário’, mas não apenas um gênero e isso, ainda, caso pertencesse apenas aos campos literários. A biografia, sim, é um gênero, mas híbrido e no qual, ao narrar um outro, o biógrafo termina por narrar a si mesmo, mostrando as inúmeras facetas reveladas pelo outro, ou que outros lhe apresentam desse sujeito-objeto. Daí que a história e a historiografia, a literatura e a biografia, a história da literatura e a história literária, bem como as teorias da literatura e literária sejam enfrentadas como elementos históricos, numa dinâmica de transmissão e recepção (MITIDIÉRI, 2010, p. 297).

No entanto, podemos perceber que Martínez, enquanto narrador e biógrafo, ao discorrer sobre Perón, fala de si mesmo, quer dizer, de Martínez enquanto argentino, que viveu aquela realidade e aquele período.

Yo no estaba satisfecho, en cambio. Me parecía que el texto tenía demasiadas lagunas y que, como toda biografía autorizada, era demasiado servicial. Volví a la Argentina en los primeros meses de 1971, decidido a llenar los vacíos. Entrevisté a dos amigos de la infancia del General – uno de los cuales era su prima hermana-, a ex compañeros de promoción en el Colegio Militar, a una de sus ex cuñadas- María Tizón- y a decenas de testigos de otros episodios de su pasado. Como los datos que Perón me había dado sobre su padre en Lobos eran imprecisos y contradictorios, conseguí en el Registro Nacional de las Personas una copia de la partida del matrimonio de Mario Tomás Perón con Juana Sosa (MARTÍNEZ, 2004, p. 18-19).

Desse modo, percebe-se que o artigo “Las memorias de Puerta de Hierro”, constante tanto em *Las memorias del General* quanto em *Las vidas del General*, debruçam-se sobre o panorama da Argentina das ditaduras militares e populista, revelando um amplo cenário psicossocial. Dirige-se à vida individual de Perón, como visto, e aos tempos de sua escritura, no momento em que Martínez apresenta a própria narrativa, ao descrever episódios curiosos que envolveram a produção da obra. Assim, pode-se compreender que os textos se curvam sobre si mesmos, dando conta dos processos através do quais a instância autoral estrutura as narrativas contidas em seu interior.

Resumen: La presente comunicación tiene como objetivo discutir la relación entre los géneros biográficos y de la memoria en *Las memorias del General* (1996) y *Las vidas del General* (2004), producidos por el escritor y periodista argentino Tomás Eloy Martínez (1934– 2010). El primer de estos libros vino a sufrir reformulaciones que han resultado en el último texto mencionado. Por eso, presentamos las diferencias significativas entre las dos colecciones en estudio, antes de procedernos a la análisis del papel desempeñado por la memoria, por la narrativa y por la reescrita del yo en el artículo que compone ambas las ediciones citadas, y que se intitula “Las memorias de Puerta de Hierro”. Se refiere al relato de la memoria de Juan Domingo Perón, grabado en diversas sesiones en la residencia que abrigó su exilio en Madrid, a fines de marzo de 1970. La voz autobiográfica del ex presidente de la Argentina, impresa en las entrevistas por él concedidas al autor del texto en análisis, ha pasado por las críticas, ponderaciones y

reevaluaciones de Martínez, en proceso que permite notar y discutir los límites contiguos entre las narrativas biográficas y de la memoria.

Palabras-clave: Espacio Biográfico. Las memorias del General. Las vidas del General. Peronismo. Tomás Eloy Martínez.

Referências

CUESTA BUSTILLO, Josefina. Memoria e historia: un estado de la cuestión. In: CUESTA BUSTILLO, Josefina (Org.). *Memoria e historia*. Madrid: Marcial Pons, 1998. p. 203-224.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Traduzido por Bernardo Leitão [et. al.]. Campinas, SP: Editora da UNESP, 2003.

MARTÍNEZ, Tomás Eloy. *Evita soy yo*. Entrevista concedida a Albor Rodríguez. Disponível em: <www.el-nacional.com/archivedata/1996/06/09/215.htm> Acesso em: 05 dez. 2010.

MARTÍNEZ, Tomás Eloy. *Las memorias del general*. Buenos Aires: Planeta, 1996.

MARTÍNEZ, Tomás Eloy. *Las vidas del general*. Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, 2004.

MITIDIÉRI, André Luis. *Como e porque (des)ler os clássicos da biografia*. Porto Alegre: EdiPUCRS, 2010. p.297.

NORA, Pierre. La aventura de *Les lieux de mémoire*. In: CUESTA BUSTILLO, Josefina (Org.). *Memoria e historia*. Madrid: Marcial Pons, 1998. p. 17-34.

SCHEINER, Viviane. Josefo, a retórica e as origens da biografia. In: CONGRESSO NACIONAL DA SOCIEDADE BRASILEIRA DE ESTUDOS CLÁSSICOS, 2001.

VALENSI, Lucette. Autores de la memoria, guardianes del recuerdo, medios nemotécnicos. Cómo perdura el recuerdo de los grandes acontecimientos. In: CUESTA BUSTILLO, Josefina (Org.). *Memoria e historia*. Madrid: Marcial Pons, 1998. p. 68.

Entre Visillos: o espaço autobiográfico na ficção de Carmen Martín Gaité

Lucimara de Castro Bueno*

Resumo: Este artigo trata de analisar a obra literária *Entre visillos*, romance de Carmen Martín Gaité, escrito em 1957, que retrata o cotidiano de um grupo de mulheres que vivem a vida *entre visillos* [“entre cortinas”]. A partir dos aportes teóricos relativos ao “espaço autobiográfico”, pretende-se verificar as estratégias utilizadas por Gaité para comunicar ao leitor suas vivências nessa sociedade. Através da escrita do gênero literário denominado diário íntimo, por parte das personagens do texto sobre estudo, a autora dialoga com o leitor e o faz relacionar a história ficcional com a história espanhola dos anos de 1950.

Palavras-chave: Carmen Martín Gaité. Espaço autobiográfico. Literatura Espanhola.

1 “O pacto autobiográfico” - segundo formulações de Philippe Leujeune

O presente artigo possui como objetivo o estudo do romance *Entre visillos*, da escritora Carmen Martín Gaité¹, com a finalidade de analisar as estratégias das quais se vale para nele inserir os recursos utilizados por textos que se inserem no “espaço autobiográfico”, principalmente, do gênero denominado diário íntimo. Assim, a partir das formulações de Philippe Leujeune, entre outros teóricos que tratam do tema em destaque, pode-se afirmar que a escrita autobiográfica torna-se muito relevante a partir do momento em que o autor do texto e leitor da própria vida se fundem em um só sujeito do discurso.

Em *O pacto autobiográfico* (2008), Leujeune sustenta que a autobiografia obriga a identidade entre autor, narrador e personagem. Entre os gêneros vizinhos ao gênero autobiográfico, o diário íntimo apresenta elementos distintos de outros gêneros literários e a

* Lucimara de Castro Bueno é especialista em Língua e Cultura Hispânica (URI), especialista em Mídias na Educação (IF Sul-Rio-Grandense) e Professora da rede municipal de ensino na cidade de Jaboticaba- RS.

¹ Carmen Martín Gaité nasceu em Salamanca no dia 08 de dezembro de 1925 e, morreu em 23 de julho de 2000. Formada em Filosofia e Letras pela Universidade de Salamanca, escreveu textos para várias revistas de Salamanca e Madri. Em 1950, Gaité concluiu seu doutorado pela Universidade de Madri com a tese: *Usos amorosos del XVIII en España*. Ela foi uma das escritoras mais importantes da Literatura Hispânica e a primeira mulher que ganhou o Prêmio Nacional de Literatura, com sua obra *El Cuarto de Atrás*, escrita em 1978. Apesar da importância de Carmen Martín Gaité no cenário literário espanhol são muito escassos os estudos dedicados a seu trabalho no Brasil. De seu numeroso acervo, apenas duas de suas obras foram traduzidas no Brasil, *Nebulosidade Variável* e *Chapeuzinho Vermelho em Manhattan*. A escritora espanhola começou a trilhar o caminho literário nos anos 50. Suas obras foram e, continuam sendo, “espelho” para vários outros escritores, por representarem a necessidade que o ser humano possui de dialogar com os outros; a necessidade de conhecer melhor o mundo interior que se realiza através do mundo literário. Outro tema que Gaité revela é a necessidade da escrita e a preocupação com a posição de inferioridade imposta às mulheres pela sociedade masculinista. Carmen Martín Gaité apresenta características próprias, que são expressas ou manifestadas de maneiras distintas. Destaca-se sua grande maestria no emprego de linguagem coloquial. O estilo de sua escrita enfatiza a solidão individual dos protagonistas e a ausência de diálogo com as outras pessoas. A autora dá a palavra as personagens- principalmente e quase sempre – femininas, para que essas possam se expressar, conhecer a si mesmas, de maneira que, assim, possam conhecer outras pessoas.

junção entre autor-narrador, diferenciando-se de outras formas de narrativas autobiográficas, como a autobiografia e as memórias, devido à perspectiva da narração, quer dizer, devido à pequena retrospectiva, pois se escreve aquilo que imediatamente ocorreu, que está muito próximo no tempo.

Em sentido mais amplo, pode-se ainda salientar que, nas espécies autobiográficas, o autor revela seus sentimentos ou sua vida, quaisquer que sejam as formas do texto e o contrato proposto por ele. Como um desses tipos de escrita, o diário íntimo é também utilizado por muitos autores de ficção, os quais se ocultam em narradores ou em personagens-narradores, imprimindo em letras o que muitas vezes não é possível dizer ou revelar facilmente. É o que se percebe no livro sob análise, responsável pela atribuição do prêmio literário Nadal a Carmen Martín Gaité, no ano de 1957.

Importa primeiramente que um dos principais recursos de um texto autobiográfico é o uso da primeira pessoa: EU. No discurso autobiográfico, ocorre a exposição das circunstâncias nas quais se escreves. A partir da leitura dos gêneros que compõem o espaço autobiográfico, percebe-se uma problemática: as informações dadas pelo narrador podem ser comprovadas extra textualmente. Dessa maneira, o espaço autobiográfico integra-se por narrativas, poemas, imagens, mídias, etc. que buscam recontar uma história verídica, podendo também utilizar-se de recursos da narrativa ficcional, ainda que não incorra em ficção propriamente dita. Autor, narrador e personagem estabelecem com o leitor um pacto que permite entender a história narrada e focada no sujeito do enunciado como, de alguma forma, vivenciada pelo escritor, sujeito histórico.

Segundo Lejeune (2008, p. 49), a autobiografia é uma narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza a história de sua personalidade. O gênero autobiográfico é regido pela narrativa e pelo discurso. Para que um texto seja autobiográfico, faz-se necessário haver relação de identidade entre autor, narrador e o personagem. Desse modo, a autobiografia possui quatro categorias distintas:

1. Forma de linguagem:

a) narrativa

b) em prosa

2. Tema abordado: vida individual, história de uma personalidade.

3. Situação do autor: identidade do autor (cujo nome remete a uma pessoa real) e do narrador.

4. Posição do narrador:

- a) identidade do narrador e do personagem principal
- b) perspectiva retrospectiva da narrativa.

Na narrativa autobiográfica, a identidade narrador-personagem principal é, em sua maioria, marcada pelo emprego da primeira pessoa, denominada narração autodiegética, mas também há a narração homodiegética em terceira pessoa. Em muitas autobiografias, pode-se encontrar o uso da terceira pessoa para apresentar o personagem principal. No entanto, a autobiografia “pressupõe que haja identidade de nome entre o autor (cujo nome está estampado na capa), o narrador e a pessoa de quem se fala. Esse é um critério muito simples, que define, além da autobiografia, todos os gêneros da literatura íntima (diário, auto retrato, auto ensaio)” (LEJEUNE, 2008, p. 24).

Para que haja comunicação entre autor e leitor, esse deve ter conhecimento sobre o tipo de leitura que irá fazer e, a partir dela, será capaz de desvendar o espaço autobiográfico, o qual poderá configurar-se a partir de outros textos de ficção, no caso de o escritor de textos autobiográficos ser também escritor de obras ficcionais. O ato de ler abre espaço à imaginação e quem escreve não necessita dizer toda a verdade dos fatos, como nas antigas confissões. Se a autobiografia e o diário íntimo se diferenciam enquanto gêneros modernos, também se constituem em espaços de leitura e de interpretação.

A autobiografia não pode ser simplesmente uma agradável narrativa de lembranças contadas com talento: deve manifestar um sentido, obedecendo às exigências freqüentemente contraditórias de fidelidade e coerência. Ou ainda, inscreve-se no campo do conhecimento histórico (desejo de saber e compreender) e no campo da ação (promessa de oferecer essa verdade aos outros), tanto quanto no campo da criação artística (Cf. LEJEUNE, 2008, p. 104).

Pode-se compreender que os diários, como a escrita autobiográfica em geral, revelam características intimistas, pois seus autores, a princípio, não teriam nenhuma intenção de mostrar os escritos para alguém. Por sua vez, a autobiografia é um gênero que possui a intenção de mostrar a história narrada aos outros. o teórico francês assim define o diário íntimo: “Uma atividade discreta. Uma atividade passageira, ou irregular. Mantido durante uma crise, uma fase da vida, uma viagem [...] É uma escrita quotidiana: uma série de vestígios datados” (LEJEUNE, 2008, p. 257-259). O diário seria, em primeiro lugar, uma prática, ainda superior a outras narrativas, pois aparecimento como gênero narrativo constitui um epifenômeno: “É enquanto

diário que a autobiografia é interminável – da mesma maneira, é enquanto autobiografia que o diário pode ser ‘terminado’. Toda a autobiografia é terminável [...]. O ato de escrever, situado no tempo, só pode ser considerado na perspectiva do diário” (Id. Ibid., p. 273).

As narrativas autobiográficas permitem às pessoas discorrer sobre o tempo. “Enquanto escrevo, ainda estou vivo. E depois, naquele momento em que meu corpo está sendo destruído, reconstruo-me através da escrita, anotando essa destruição” (Id. Ibid. p. 279). Como uma narrativa de fundamento autobiográfico, além de possuir uma perspectiva retrospectiva bem menor do que outros gêneros autobiográficos, o diário íntimo ainda se distingue por quatro funções: de expressão, de reflexão, da memória e do prazer de escrever. Esse gênero se alia a espécies similares devido ao poder que tem de resgatar memórias, de registrar trajetórias de vida, histórias pessoais.

2 Diário Íntimo

Diante de uma sociedade emergente em todos os aspectos, gêneros literários que há tempo passavam despercebidos aos olhos da maioria dos leitores, hoje vêm ganhando espaço. O diário íntimo surgiu no século XVIII, é um fruto da exaltação dos sentimentos e da moda das confissões que assolavam a Europa pouco antes da eclosão romântica. É uma forma literária que ganhou espaço entre os leitores e transita livremente entre as categorias de ficção e de não ficção, e que são, além de um testemunho da vida do autor, uma prática de escrita e de leitura e um exercício de estar no mundo.

Para escrever um diário, o autor se prende à escrita. É um tipo de exercício que requer certo equilíbrio e constância. É um tipo de texto que parece não apresentar forma, porque não exige uma organização dos acontecimentos. De acordo com Maurice Blanchot (2005, p. 270): “O diário íntimo, que parece ser livre de forma, tão dócil aos movimentos da vida e capaz de todas as liberdades, já que pensamentos, sonhos, ficções, comentários de si mesmo, acontecimentos importantes, insignificantes, tudo lhe convém, na ordem e na desordem que quiser”.

Apesar de parecer durante muitos anos de pouca relevância para a teoria e crítica literária, o diário íntimo é um gênero através do qual, muitos autores foram lembrados mesmo depois de sua morte. Inspirados em Byron e Goethe, os pioneiros do diário íntimo, houve muitas escritas deste mesmo gênero. Assim destaca Prado Biezma (1994, p. 241):

Como todo texto impreso, tales diarios ofrecen un ejemplo a seguir y unos modelos a imitar e incluso a superar. No ocultar nada de si se convierte en el gran reto. Forzar el secreto de la propia persona y expresarlo es una tarea digna de ser emprendida y proseguida. Con todo, la influencia de esos diarios se manifiesta también de una manera más insidiosa y profunda. Las publicaciones parciales realizadas hasta ese momento dejan adivinar que existen otros textos, aún más secretos, y sobre los que pesa una especie de interdicto. La emulación se ejerce no sólo a partir de lo que se lee, sino a partir de lo que se cree, o de lo que se sospecha que sería posible leer.

Se os dias marcam a existência, limitada pela escrita, o tempo rege o magnífico universo da escrita íntima, o qual permite, além do registro de uma vida, a geração de outros textos, conforme Lejeune (2008, p. 272), como um invisível e gigantesco tear. Só há trama porque há malha. O autor do diário íntimo, de acordo com Maurice Blanchot (2005, p. 271), deve ser sincero. A sinceridade é a transparência que lhe permite não lançar sombras sobre a existência confinada de cada dia. O que diferencia a escrita do diário e da narrativa literária é justamente que, no primeiro, o que se relata são episódios históricos, acontecimentos, pensamentos, emoções. Por sua vez, o último tipo de narrativa, a rigor, trata daquilo que não pode ser verificado, do que não pode ser objeto de constatação.

Tanto o diário íntimo quanto a narrativa literária, entretanto, possuem em comum o ato da escritura:

A literatura começa com a escrita. A escrita é o conjunto de ritos, o cerimonial evidente ou discreto pelo qual, independentemente do que se quer exprimir, e da maneira como o exprimimos, anuncia-se um acontecimento: que aquilo que é escrito pertence à literatura, que aquele que lê está lendo literatura. Não é a retórica, ou é uma retórica de espécie muito particular, destinada a fazer-nos entender que entramos no espaço fechado, separado e sagrado que é o espaço literário (BLANCHOT, 2005, p. 301-302).

O segredo da escrita literária não está somente na vocação do autor, mas é por meio dela que ele firma seus dons e se firma no ambiente imaginário e encantador da literatura:

Mas a própria essência da literatura que ele tocou, experimentou em estado puro, sentindo a transformação do tempo num espaço imaginário (espaço próprio das imagens), naquela ausência móvel, sem acontecimentos que a dissimulem, sem presença que a obstrua, naquele vazio sempre em devir: o longe e a distância que constituem o meio e o princípio das metamorfoses e do que Proust chama de metáforas, ali onde não se trata mais de fazer psicologia, mas onde, pelo contrário, já não há interioridade, pois tudo o que é interior se abre para o exterior, tomando ali a forma de uma imagem (BLANCHOT, 2005, p. 19).

Portanto, o espaço literário é amplificado com a inclusão de gêneros que podem dialogar com obras literárias, valendo-se de suas estratégias, formas, temáticas etc. A escrita e a leitura se fazem presentes no cotidiano das pessoas, sendo a escrita do diário íntimo uma forma de o autor

manter um diálogo consigo mesmo, de refugiar-se em meio a folhas de papel, da solidão que ronda o ser humano da contemporaneidade e, assim, de fazer valer seu EU, retomando as memórias, utilizando-se dos recursos postos em cena pelos gêneros que formam o espaço autobiográfico. No romance *Entre Visillos*, Carmen Martín Gaité, a partir da ficção, resgata uma parte da Espanha franquista (1945-1975). Se a ditadura bania a voz feminina, através do uso da primeira pessoa, e dando voz a vários personagens, Gaité vale-se de recursos do diário íntimo para recontar uma história também vivenciada por ela mesma, enquanto sujeito histórico e não como autora.

3 Carmen Martín Gaité em *Entre Visillos*

A presença do interlocutor, a comunicação entre personagem e leitor são marcas da forma de escrita de Carmen Martín Gaité, a qual consegue fazer com que os efeitos da palavra, seja ela pronunciada ou escrita, tenham êxito, levando a um autoconhecimento e ao diálogo entre narrador e receptor do texto literário. A luta de Gaité foi contra o discurso opressor patriarcal que fazia parte da história da Espanha e que bania as mais variadas formas de reivindicação. A escritora fez parte da Geração dos 50, a qual firmou compromisso com a sociedade por meio da literatura.

Escrita no ano de 1957, *Entre visillos* é uma tentativa de sobreviver ao tempo. Gaité busca revelar-se e inserir-se como sujeito participante da história (ditadura) e não permite ser silenciada. A autora não se utilizou de invenções que fazem referência ao futuro nem ao passado, mas retrata a década em que estava vivendo, dos anos 50, pós-guerra civil espanhola, e representada no romance através da mentalidade e dos costumes dos personagens, da decoração dos lugares públicos e da distinção entre homens e mulheres. O romance narra a história de quatro personagens muito distintos entre si, que vivem num povoado próximo de Madrid, cheio de hipocrisia e conservadorismo.

Através do relato de um grupo de mulheres, percebem-se vida tristes e sem graça, as quais parecem mudar quando Pablo Klein, professor de alemão, chega até a pequena cidade para dar aulas no instituto de ensino. Nesse entorno, sucedem diferentes histórias de amor em *Entre Visillos*, romance dividido em 18 capítulos, os quais alternam a primeira e a terceira pessoa da narração, apresentando quatro personagens principais: 1) Natalia, jovem de 16 anos, a qual está entrando na adolescência e, sem perceber, apaixona-se por seu professor; 2) Julia, irmã de

Natalia, muito conservadora e seguidora dos princípios religiosos, namora Miguel, um jovem controlador; 3) Pablo, bastante reservado, apaixonado por 4) Elvira, bela, cansada da monotonia da sociedade e muito orgulhosa; interessa-se por Pablo, mas se casa com Emílio.

Acredita-se que Carmen Martín Gaité deu o título *Entre visillos* à obra em estudo ver as personagens femininas, observando o que se passava ao seu redor atrás das cortinas, uma vez que *Visillos*, em Língua espanhola, quer dizer cortina de janela. A autora utiliza-se de recursos do espaço autobiográfico, especificamente, do diário íntimo, para revelar o momento histórico representado. A narração em primeira pessoa é usada por vários personagens, mas principalmente por Natalia e Pablo. O uso dessa voz é encontrado já na primeira parte no capítulo, com a escrita do diário de Natalia, que registra os acontecimentos ocorridos: “Ayer vino Gertru. No la veía desde antes del verano. Salimos a dar un paseo. Me dijo que no creyera que porque ahora está tan contenta ya no se acuerda de mí; que estaba deseando poder tener un día para contarme cosas. Fuimos por la chopera del río paralela a la carretera de Madrid” (GAITE, 1992, p. 8).

De acordo com Lejeune (2008), o diário íntimo é uma atividade discreta, mantida em uma fase da vida. Desse modo, Natalia, a qual enfrenta uma etapa de sua vida cheia de obstáculos e a presença patriarcalista que controla sua vida, muito constante, revela-se a partir do diário, como forma de expressar o que sente. A personagem conta os acontecimentos, desvenda o EU, por meio da escrita cotidiana. Somente ela e o diário são testemunhas do que a adolescente registra, apesar de muitas pessoas terem curiosidade em saber o que tanto faz trancada em seu quarto e o que tanto escreve:

[...] Lo malo es por la tarde, cuando vienen visitas, esas horas desde que salgo del instituto hasta que cenamos, que son tan gustosas para escribir el diario y copiar apuntes. A lo primero creía que ni me verían las personas que entrasen por lo larga que es la habitación, pero en seguida lo noto, que están mirando para la luz de mi lámpara, como si quisieran curiosear lo que hay al otro lado de la ventana desconocida. (GAITE, 1992, p. 110).

Outra demonstração de que Gaité dá voz a Natalia, para que essa se dedique a contar a história nacional na escrita íntima está no capítulo 16, em que declara ter dormido muito tarde, escrevendo no diário que, para ela, é uma maneira de refletir sobre a vida, aí e assim vai registrando seus sentimentos.

Algunas veces me hace avergonzarme de mis fantasías. Le pregunté que por qué no hacia ella diario y dijo que no me enfadara, pero que le parecía cosa de gente desocupada, que ella cuando no estudia le tiene que ayudar a la madrastra a hacer la cena y a ponerle bigudís a las señoras.. Otro día le hablé del color que se pone al río por las

tardes, que si no le parecía algo maravilloso, a la puesta del sol, y me contestó que nunca se había fijado (Id. Ibid. p. 112).

A personagem Julia também faz uso da narração em primeira pessoa no capítulo nove, com a escrita da carta para seu namorado Miguel, expondo o que sente, deixando clara a necessidade de comunicação entre eles: “Miguel por qué no me escribes? Yo había pensado no escribirte más, pero hoy es mi cumpleaños y estoy triste, y te echo tanto de menos que ya no puedo seguir sin escribirte. Ya ves que cedo, que no soy terca como dices tú, y siempre te lo acabo por perdonar todo”(Id. Ibid. p. 57).

O uso da primeira pessoa, marca autêntica da narrativa autobiográfica, revela uma identidade entre narrador- personagem principal, sendo verificada também no segundo capítulo, quando Pablo começa a relatar sua chegada na cidade. É um relato bem detalhado que faz o leitor perceber os traços característicos da sociedade da época através de cenas como esta: “Llegué hacia la mitad de septiembre, después de un viaje interminable. El tren tuvo dos averías, la segunda pesada de arreglar, ya a pocos kilómetros de la llegada, en medio de unos rastrojos, y en ese rato, que fue largo, se puso el sol y me dio tiempo a terminarme los pitillos. Había sido una tarde de mucho calor “ (Id. Ibid. p. 16).

Pablo prossegue seu relato no quarto capítulo, argumentando acerca da cidade na qual viveu tempos atrás e cujas situações, anos mais tarde, sua memória parece considerar insignificante:

Muerto don Rafael Domínguez, desaparecía el pretexto de mi viaje, aunque la verdad es que yo mismo me daba cuenta, paseando por las calles de la ciudad, de que en el fondo nunca había pensado, ni aun antes de emprenderlo, que pudiera el viaje otro sentido ni objeto más que el que se estaba cum-pleando ahora, es decir, el de volver a mirar con ojos completamente distintos la ciudad en la que había vivido de niño, y pasearme otra vez por sus calles, que sólo fragmentariamente recordaba. Casi todo lo veía como cualquier turista profesional, pero de vez en cuando alguna cosa insignificante me hería los ojos de otra manera y la reconocía, se identificaba con una imagen vieja que yo guardaba en la memoria sin saberlo. Me parecía sentir entonces la mano de mi padre agarrando la mía, y me quedaba casi sin respiro, tan inesperada y viva era la sensación. (GAITE, 1992, p. 28).

Gaite dá voz a Pablo para algo incomum em tempos como aquele, dos anos 50: a escrita masculina retratar sentimentos, medos e angústias. Isso se fazia transparecer na voz feminina, ou melhor, na escrita feminina, daí a importância da seguinte inserção:

Estuve dos días sin saber qué hacer. Para orientarme en mi comportamiento necesitaría haber vuelto a ver Elvira, volver a oír su voz por lo menos, porque ni casi de su voz me acordaba. Una nueva visita a la casa me producía timidez, y en cuanto a escribir, las

veces que intente hacerlo me veía sumido en tal perplejidad que no lograba poner ni siqueira el encabezamiento. Por fin un día me decidí a llamar por telefono para probar fortuna, con la esperanza de que cogiera ella el aparato, y mientras oía el ruido de la llamada me latía con fuerza el corazón como ante una puerta desconocida (Id. Ibid. p. 50).

No capítulo 18, Pablo faz seu relato final na narrativa, criticando a sociedade pós guerra 50. O professor de alemão mostra a monotonia da vida naquela época:

Las clases de alemán, a pesar de ser mi única ocupación concreta durante el tiempo de mi estancia, las recuerdo como una música de fondo, como algo separado de la ciudad misma. Hacía todos los días el camino de ida y vuelta del instituto, cruzaba el patio, avanzaba hacia la fachada gris de ventanas altas y asimétricas, subía las escaleras, pero nada de aquello me era familiar; coincidía siempre con la primera imagen que tuve de ello la tarde de mi llegada, cuando hablé con la mujer que fregaba los escalones (Id. Ibid. p. 124).

É possível notar que a escritora espanhola faz uso de uma personagem masculina para representar o anseio feminino em lutar e conquistar seu espaço. Gaite dá voz a Pablo para revelar a necessidade de novos pensamentos novos. Em seu diálogo com o amigo, Emílio, ele fala dos planos para viverem numa nova sociedade, a se erguer após longa ditadura militar, e onde a mulher teria lugar: “Me hablaba mucho aquellos días de la libertad de la mujer, de su proyección social. Tenía muchos proyectos también acerca de reformas en la finca de sus padres, y todos muy ambiciosos” (Id. Ibid. p. 125).

Já nos capítulos terceiro, quinto, sétimo, 11, 12, 14 e 17, encontramos o narrador em terceira pessoa ou o narrador onisciente. Aí, ocorre uma descrição do espaço narrado, porém, não há uma expressão de sentimentos, e sim, um distanciamento das personagens. O narrador em terceira pessoa mantém postura neutra, não participando da narrativa na função de personagem, como se nota em: “La chica de Madrid que venia a pasar las fiestas a casa de un cuñado, hablaba de su veraneo en San Sebastián con descuido y confianza” (GAITE, 1992, p. 22). Também na seguinte passagem:

(Si lloras porque has perdido el sol, las lágrimas no te dejarán ver las estrellas), había leído Teo en un libro de pensamientos sobre la resignación y el dolor que tenía su hermana en la mesilla de noche. Dijo a su madre que comprara café bueno y metió en su cuarto a preparar las oposiciones a Notarías (Id. Ibid. p. 96).

Pode-se comprovar que Gaite se utilizou de recursos do gênero denominado diário íntimo para elaborar com originalidade seu romance *Entre visillos*. Através do espaço narrado e dos personagens da história em si, é possível perceber qual era a realidade vivida pelas mulheres nos

anos 50, o que aproxima o texto em estudo das narrativas realistas. A narrativa é escrita através dos olhos femininos que fizeram/fazem parte de uma sociedade embasada em princípios e regras autoritárias de comportamento e moral, intrinsicamente vinculados à ditadura franquista, que os determinava, e assim aparece na obra literária, embora por intermédio da ficcionalização da escrita autobiográfica.

Conclusão

Ao chegar ao término deste trabalho, percebemos que, através da escrita, torna-se possível libertar uma sociedade de seus traumas do passado. O romance analisado faz com que o leitor perceba a qual contexto Gaité se refere e o que ela implicitamente propõe para suas/seus leitores, conferindo para algumas personagens (Natalia e Pablo) voz própria. É justamente a utilização da primeira pessoa que constitui umas das características do diário íntimo.

Teóricos como Leuque e Blanchot destacam que deve haver uma identidade entre narrador e personagem principal, na utilização dos recursos do gênero autobiográfico e dos gêneros vizinhos à autobiografia, como o diário. É desse tipo de escrita que Gaité se vale para compor *Entre visillos*, atribuindo a suas personagens a tarefa de fazer a história ficcional encontrar a seu tempo o referente histórico e o espaço representados.

Resumen: Este artículo trata de analizar la obra literaria *Entre visillos*, novela de Carmen Martín Gaité, escrita en 1957, la cual retrata el cotidiano de un grupo de mujeres que viven la vida “entre visillos”. A partir de los aportes teóricos relativos al espacio autobiográfico, se pretende verificar las estrategias utilizadas por Gaité para comunicar al lector sus vivencias en esta sociedad. A través de la escritura del género denominado diario íntimo, por parte de las personajes del texto estudiado, la autora dialoga con el lector y lo hace relacionar la historia ficcional con la historia española de los años 1950.

Palabras-clave: Carmen Martín Gaité. Espacio autobiográfico. Literatura Española.

Referências

BUENO, Lucimara de Castro. *A escrita como libertação em Nebulosidade variável de Carmen Martín Gaité*. Frederico Westphalen, 2007. 34f. Monografia- Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões- URI.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

GAITE, Carmen Martín. *Entre Visillos*. Barcelona: RBA Editores, S.A, 1992.

LEUJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

MARTINELL, Emma. 1998. *Entrevista com Carmen Martín Gaité*. Disponível em: <<http://www.ucm.es>>. Acesso em: 16 dez. 2009

PAATZ, Annette. 1998. *Perspectivas de diferencia femenina en la obra literaria de Carmen Martín Gaité*. Disponível em: <<http://www.ucm.es>>. Acesso em: 16 dez. 2009

PRADO BIEZMA, Javier del. *Autobiografía y modernidade literária*. Cuenca: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla–La Mancha, 1994.

As manifestações do “eu” e a ressonância original em O filho eterno, de Cristovão Tezza

Natasha Centenaro*

Resumo: O “eu” nunca esteve tão presente quanto neste momento histórico-cultural. A supervalorização das “escritas do eu”, a exposição demasiada do “eu” na mídia, sobretudo na Internet, refletem um tempo voltado para a subjetividade. Na literatura, essa perspectiva evoca discussões sobre a redescoberta do autor no texto literário, além de suscitar dúvidas a respeito da fronteira entre ficção e realidade, pela distinção de eu lírico versus eu biográfico. A constante de que narrador, personagem e autor podem estar bem próximos, quando não estão totalmente imbricados um no outro, corrobora para a disseminação de textos confessionais, memórias, autobiografias e, mais recentemente, livros de autoficção. A partir da apresentação do conceito estabelecido pelo francês Serge Doubrovsky, em 1977, o presente artigo pretende situar o romance brasileiro *O filho eterno*, de Cristovão Tezza. Bem como, identificar as manifestações do “eu” no texto que rompe, inclusive, com os pressupostos criados por Doubrovsky – pois é narrado em terceira pessoa – e, assim, provoca certa desordem na tentativa de classificá-lo entre as modalidades literárias conhecidas. Para tanto, procura-se fazer uma reflexão acerca das particularidades que transformam a narrativa em uma leitura única e original.

Palavras-chave: Escritas do eu. Subjetividade. Autobiografia. Autoficção. O filho eterno.

As manifestações do “eu” em um tempo de subjetividades

As expressões do “eu”, como manifestação de personalidade, encontram-se no foco de uma sociedade que transpira a cultura individual proclamada e legitimada especialmente pelo mundo ocidental. A Pós-modernidade acentuou a redescoberta do sujeito como protagonista da sua estória; como agente que vive, experiencia, observa e relata aos demais seus pensamentos e emoções, seus sentimentos e dúvidas, seus (des)encantamentos e atitudes, o seu viver, ainda mais, o seu sentido de existir. Ao pensarmos o indivíduo fragmentado, plural, heterogêneo e sem identidade reconhecida, deparamo-nos com o paradoxo daquele que vai ao encontro do seu “eu”, volta-se para si, mergulha no mais profundo de seu ser na busca de uma identidade tão efêmera e líquida quanto a sua localização espacial e temporal, frente ao desterritorializado e atemporal mundo globalizado em que nos (des)encontramos.

O “eu” se faz presente nas diferentes instâncias histórico-culturais, sociais e artísticas, sobretudo quando falamos no movimento de tornar público o que se vive e realiza em âmbito privado. Os meios de comunicação corroboram decisivamente para esse processo e a Internet se transforma na ferramenta imprescindível para autenticar e alastrar a prática da exposição irrestrita

* Graduanda do curso de Comunicação Social – Habilitação em Jornalismo da Faculdade de Comunicação Social (Famecos) e do curso Sequencial de Certificação Adicional de Escrita Criativa da Faculdade de Letras (Fale) da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul – PUCRS.

da intimidade perante o outrem. *Sites*, redes sociais, *blogs* e páginas de compartilhamento de mensagens e conteúdos se tornam vitrines para a “sociedade do espetáculo”, definida assim por Guy Debord. Os narcisos contemporâneos se reconhecem por meio do espelho virtual, o simulacro da realidade e imaginário do coletivo em conexão.

O tempo da subjetividade encontra significativo respaldo na literatura. E, justamente, nas representações literárias que concentrar-se-ão nossas atenções, considerando o focalizador do estudo a análise do romance brasileiro *O filho eterno*, de Cristovão Tezza, e a tentativa de aproximação com a modalidade autoficção, dentre as narrativas de introspecção.

De acordo com Martins (2008), a literatura confessional, subjetiva e de cunho íntimo é a que mais se aproxima do leitor, pois “fala de um Eu que desnuda toda sua vida, se revela, estabelecendo, assim, um elo perfeito entre autor e leitor”. Ela situa as narrativas de introspecção em diferentes gêneros literários, como a autobiografia, a biografia, o romance autobiográfico, a narrativa epistolar, o diário íntimo, o diário ficcional e a autoficção. Assim, esse tipo de literatura tem em comum “a busca do autoconhecimento, o voltar-se para si mesmo, o mergulho no Eu, a análise das experiências vividas por um sujeito”. (MARTINS, 2008, p. 99).

Sheila Dias Maciel, em *A Literatura e os Gêneros Confessionais*, aponta que esse gênero é tão antigo quanto “o desejo humano de salvar da morte a sua existência”. Porém, as narrativas em primeira pessoa acabaram consideradas como um gênero menor perante a “alta literatura”. A autora faz uma importante ressalva ao afirmar que não existe literatura sem elementos da realidade em sua composição, do mesmo modo que a literatura intimista ou confessional não está isenta de desvios da linguagem, pois é impossível transpor qualquer realidade fielmente retratada para a página escrita. “Os gêneros confessionais, portanto, são, como qualquer discurso, uma produção humana entrecortada de ficção.” (MACIEL, p. 1).

Autobiografia e Autoficção: diferentes conceitos para as “escritas do eu”

Um dos principais teóricos que estuda essa questão é o francês Philippe Lejeune, conhecido por estabelecer o *Pacto Autobiográfico*¹, escrito em 1975. Lejeune procede a pesquisa a fim de diferenciar a autobiografia do romance autobiográfico, cujo pacto proposto seria o romanesco, próprio da ficção. O pacto autobiográfico, por outro lado, deve priorizar a autenticidade e fidelidade dos fatos, evidenciados, unicamente, quando o requisito personagem,

¹ Originalmente em francês *Le pacte autobiographique*.

narrador e autor que devem ser obrigatoriamente a mesma pessoa é atendido. A Autobiografia consiste em:

DEFINIÇÃO: narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade.

Nessa definição entram em jogo elementos pertencentes a quatro categorias diferentes:

1. *Forma da linguagem*: a) narrativa; b) prosa.
2. *Assunto tratado*: vida individual, história de uma personalidade.
3. *Situação do autor*: identidade do autor (cujo nome remete a uma pessoa real) e do narrador.
4. *Posição do narrador*: a) identidade do narrador e do personagem principal; b) perspectiva retrospectiva da narrativa. (LEJEUNE, 2008, p. 14).

O autor reforça que o principal elemento em uma autobiografia é que a identidade deve ser selada pelo nome próprio e ser a mesma entre autor e narrador-personagem; isso se dá com a intenção de quem escreve. Na maior parte das vezes, essa identidade está marcada pelo emprego da primeira pessoa, assim denominada por Gerard Genette como narração “autodiegética”. Entretanto, analisando a classificação de Genette, Lejeune identifica que é possível em uma narrativa em primeira pessoa que o narrador não seja o mesmo que o personagem principal. Da mesma forma, também é possível que haja identidade entre o narrador e o personagem principal sem o emprego da primeira pessoa. (LEJEUNE, 2008, p. 16-17).

Lejeune, numa autocrítica, reconhece que a autobiografia não pode ser compreendida *stricto sensu*, pois admite questionamentos. Entre eles, os “gêneros fronteiriços”, como a autobiografia que “finge” ser uma biografia (em terceira pessoa), o caso inverso ou memórias imaginadas, os “mistos de romance e autobiografia” – segundo Lejeune “zona ampla e confusa que a palavra-valise autoficção, inventada por Doubrovsky para preencher uma casa vazia de um de meus quadros, acabou por abranger” – , a enunciação irônica e o discurso indireto, os casos em que um mesmo “eu” engloba diversas instâncias e as produções que associam a linguagem e a forma do “eu” a meios de comunicação (como a imagem), etc. (LEJEUNE, 2008, p. 81).

Lejeune fala acerca da definição de autoficção, criada por Serge Doubrovsky, a partir do seu romance *Fils*, de 1977:

²Esse quadro teve a sorte de cair nas mãos e inspirar um romancista (que também é professor universitário), Serge Doubrovsky, que decidiu preencher uma das casas vazias, combinando o pacto romanescos e o emprego do próprio nome. Seu romance *Fils* (1977) se apresenta com uma “autoficção” que, por sua vez, me inspirou. [...] Desse modo, pude

² Quadro em que Lejeune mostra os efeitos da combinação do pacto com o emprego do nome próprio (relação entre o nome do autor e o nome do personagem principal). Nesta edição (2008) encontra-se na página 58.

observar um fenômeno mais amplo: nos últimos 10 anos, da “mentira verdadeira” à autoficção, o romance autobiográfico literário aproximou-se da autobiografia a ponto de tornar mais indecisa do que nunca a fronteira entre esses dois campos. (LEJEUNE, 2008, p. 59).

Serge Doubrovsky escreveu em 1977, em resposta ao estudo de Lejeune, os pressupostos da autoficção. Conforme Martins, a autoficção é “a escrita do presente, que engaja diretamente o leitor, como se o autor quisesse compartilhar com ele suas obsessões históricas.” (MARTINS, 2009, p. 249) A Autora segue explicando que o conceito, para seu criador, da mesma forma que no pacto autobiográfico, também existe a identidade entre autor, narrador e personagem principal, porém, “o texto deve ser lido como romance, e não meramente como recapitulação histórica.”

Com vistas a acrescentar em tal definição, Eurídice Figueiredo (2007) reitera que da forma como foi concebida, a autoficção seria “uma variante ‘pós-moderna’ da autobiografia, pois não acredita mais numa verdade literal, numa referência indubitável, mas se apresenta como uma reconstrução arbitrária e literária de fragmentos esparsos de memória”. Ressalta outro aspecto indispensável nessa modalidade, o uso da linguagem – como o recurso dos espaços brancos, os quais interrompem a continuidade discursiva, demonstrando, com isso, que a sintaxe tradicional não é mais possível. “Assim, Doubrovsky considera que quem faz autoficção hoje não narra simplesmente o desenrolar de fatos, preferindo antes deformá-los, reformá-los por meio de artifícios.” (VILAIN, 2005, p. 216 apud FIGUEIREDO, 2007, p. 57)

Doubrovsky lembra que quando se escreve autobiografia, tenta-se contar toda sua história, desde as origens. Já na autoficção pode-se recortar a história em fases diferentes, dando uma intensidade narrativa própria do romance. Aliás, a questão da autoficção, este oxímoro criado por Doubrovsky, põe em evidência as discrepâncias entre o eu que escreve e o eu narrado, apontando para a margem de fabulação que existe ao se encetar o processo de escrita. (FIGUEIREDO, 2007, p. 59).

Doubrovsky elaborou a autoficção como uma escrita livre e independente da veracidade dos fatos narrados, portanto, consegue esboçar uma possibilidade de autobiografia crítica da própria verdade e consciente dos seus efeitos de discurso. Evidenciando-se, assim, que o autor não está comprometido com essa verdade e nem com o desenrolar da narrativa, deixando ainda mais claro a ideia de representação do real. A escrita do personagem estaria ligada a uma experiência que não tem por obrigação e nem visa à intenção da autenticidade ou credibilidade narrativa. Por isso, o autor, inclusive, permite-se deixar pistas ao leitor para que este encontre as diferenças entre o real e o ficcional no texto (SILVA, 2007, p. 67).

Expressões do “eu” em O filho eterno e a originalidade da narrativa

O filho eterno, de autoria do catarinense Cristovão Tezza, foi publicado pela primeira vez em 2007 e, de lá pra cá, somam-se nove edições em 2010, com reconhecimento da crítica, além de se configurar exemplo de sucesso perante o público. O livro recebeu alguns dos principais prêmios de literatura do país, entre eles o Portugal Telecom, em 2008, Prêmio São Paulo de Literatura como Melhor Livro do Ano de 2008, e o Prêmio Jabuti de Melhor Romance, do mesmo ano. Apontada como inovadora e ousada, a obra se estrutura em 25 capítulos não-numerados e narra a situação de um homem que está prestes a se tornar pai; junto com a denominação, surgem todas as obrigações e responsabilidades, mas também as alegrias e descobertas intrínsecas à relação familiar. O enredo, porém, adquire outros contornos quando essa notícia vem acompanhada da constatação de que o filho, seu primogênito, é portador da Trissomia do Cromossomo 21 – síndrome de Down.

Na catalogação, o livro é classificado como romance brasileiro. Tezza, a partir dos questionamentos que se moldaram, posicionou-se afirmando se tratar de um romance puramente ficcional e que a biografia foi o material de que se utilizou para escrevê-lo³, entretanto, persistem dúvidas que colaboram para garantir a originalidade em *O filho eterno*. O conteúdo autobiográfico do autor acaba entrando em colisão com a narração ficcionalizada em terceira pessoa, causando certa confusão em determinar a modalidade literária a que pertence o livro. Da mesma forma que o romance apresenta características de outros gêneros, pensamos que também não se faz viável estabelecer um modo de classificação rígida e, por isso, aproximamos *O filho eterno*, romance híbrido com característica autobiográfica mesclado aos recursos linguísticos e da fabulação da narrativa ficcional, com a definição proposta por Doubrovsky, autoficção.

O livro de Tezza corresponde aos pressupostos elencados por Doubrovsky: foi escrito e é lido como um romance e não como uma recapitulação histórica das memórias do autor; esses registros da memória não estão contados, mas recontados e reformulados a partir da concepção ficcional; os 25 anos de convivência entre pai e filho são acompanhados pelo leitor conforme o recorte do autor, ou seja, não estão presentes todos os indícios de situações, atitudes ou sentimentos nem da vida do pai nem do filho, apenas o que seu autor enfocou; a forma da

³ A frase “A biografia é o material de que foi feito o romance; é preciso ter em mente essa distinção” foi resposta de Cristovão Tezza em entrevista para o Caderno Magazine – Jornal O POPULAR, de Goiânia, em 26 de setembro de 2007. Disponível em: <http://cristovaotezza.com.br/entrevistas/p_26set07_palavradepai.htm>.

narrativa é fragmentada, transitando entre intercalada e ulterior, situada no tempo presente, o narrador, em uma focalização onisciente, é conhecedor de todos os fatos narrados e interrompe a diegese para introduzir relatos das experiências do personagem principal em situações anteriores às que acontecem no atual momento da narração (relatos da juventude, a vivência em comunidade, o envolvimento com os movimentos artísticos – sobretudo o teatro, a estadia na Alemanha como imigrante ilegal, a passagem por Portugal); é por meio da linguagem que também se esclarecem as discrepâncias entre o eu que escreve e o eu narrado, evidenciando a fabulação e, assim, as pistas que o autor deixa propositalmente ao leitor para que esse encontre elementos do real e do ficcional; e, para finalizar, o descompromisso com a veracidade e a fidelidade aos fatos narrados, como é expresso na primeira epígrafe, de Thomas Bernhard, “Queremos dizer a verdade e, no entanto, não dizemos a verdade. Descrevemos algo buscando fidelidade à verdade e, no entanto, o descrito é outra coisa que não a verdade.” (TEZZA, 2009).

Em entrevista à *Revista Leia Brasil*, ao ser perguntado sobre a fronteira entre a confissão e a ficção latentes em *O filho eterno*, Cristovão Tezza respondeu:

A linguagem é a fronteira, em vários sentidos. O fundamental é a intencionalidade ficcional, isto é, de fazer um recorte de fatos reais e imaginários (que entram no texto com força idêntica) e dar a eles uma unidade temática e estrutural, um sentido particular, que a biografia jamais terá. O recorte é uma seleção que leva em conta a narrativa romanesca, e não a fidelidade biográfica (nesse sentido, o livro está cheio de falhas terríveis). Para mim, a ficção é um modo muito particular de ver o mundo; a biografia, ou a autobiografia (uma distinção mais ou menos irrelevante) é um outro modo. (REVISTA LEIA BRASIL, 2007).⁴

Em outro trecho da entrevista, Tezza afirma que a opção por escrever em terceira pessoa garantiu o distanciamento narrativo necessário à obra:

Claro que é perfeitamente possível escrever um livro assim na primeira pessoa sem se confundir com o personagem. Mas como eu vivi o que ele viveu, a terceira pessoa me deu muito mais segurança. E, é claro, é uma terceira pessoa permeável, que avança frequentemente para a cabeça do personagem, embora nunca se confunda plenamente com ele. (REVISTA LEIA BRASIL, 2007).⁵

Apesar de o próprio Tezza assumir o distanciamento com o narrador em terceira pessoa, é possível perceber que esse narrador, com focalização onisciente, porta-se como um narrador intruso autodiegético. Reis e Lopes (1988) explicitam que é na posição pessoal do narrador que

⁴ Entrevista publicada na *Revista Leia Brasil* em novembro de 2007. Disponível em: <http://www.leiabrasil.org.br/index.aspx?leia=conteudo/entrevistas_tezza>.

⁵ Idem.

“assentam os juízos formulados, juízos em que se percebe ainda uma posição temporalmente distanciada dos eventos e, também por isso, favorável a afirmações de tipo sentencioso.” (REIS, LOPES, 1988, p. 260). Assim, podemos dizer que esse narrador em terceira pessoa, ao mesmo tempo em que se distancia do que está narrando, aproxima-se ao submeter espécie de focalização interna sobre o personagem em ação. E, esse personagem em ação remete ao passado do narrador que, no momento do relato, coloca-se em aparente distanciamento.

Trata-se, pois, de uma onisciência que só poderá ser denominada como tal na medida em que se reconhecer no narrador a aquisição de um saber que lhe confere prerrogativas muito superiores às da sua condição (passada) de personagem; em função dessas prerrogativas consente-se ao narrador a possibilidade de antecipar acontecimentos (prolepses), elidir ou resumir eventos menos relevantes e sobretudo fazer uso de uma autoridade conferida pelo conhecimento integral da história e pela experiência adquirida. (REIS e LOPES, 1988, p. 120).

O narrador em terceira pessoa avança sobre a cabeça do personagem para elucidar os juízos, as avaliações, as emoções e sensações provocadas na ocorrência do nascimento do filho com *Down* e na posterior convivência e maturação dessa relação diferenciada – conturbada e saborosa: única. Muito mais do que uma voz da consciência do personagem, o narrador exterioriza o que se passa com aquele pai que não tem o menor remorso, em desejar a morte do filho, e, sem pudor, esmiúça a amargura e o descontentamento de quem não vê futuro no ser que carrega nos braços, com “pregas laterais nos olhos”, parecido com os habitantes da Mongólia. É através do ponto de vista desnudado e objetivo do narrador que conhecemos o personagem, da mesma forma que é possível entender toda a carga de juízos apontadas com as reflexões feitas pela voz de quem narra os fatos.

Eu não tenho competência para sobreviver, conclui. Não consegui nem um único trabalho regular na vida. Penso que sou escritor, mas ainda não escrevi nada. Tudo que tenho é um filho recém-nascido que deve morrer em breve. Mas esse, mas essa morte próxima, esse – ele gaguejava, tentando não pensar nisso, acendendo outro cigarro, tentando recuperar o fio de uma rotina que simulasse normalidade, o que fazer agora? Almoçar? – mas esse fato, essa morte anunciada, parecia-lhe, nesse momento, o único lado bom de sua vida. (TEZZA, 2009, p. 38).

Por narrar o que já se passou, ter pleno conhecimento dos fatos e, principalmente, do caráter e da subjetividade do personagem, é passível compreender que este narrador apenas está em terceira pessoa pela intenção do autor. Essa intenção propõe o afastamento do texto, o olhar externo sobre os acontecimentos de sua própria vida, para isso, ele lança mão de um narrador que aparentemente encontra-se fora da situação narrada, falando de um “ele”, mas que, em essência

está falando de um “eu”. Portanto, o “ele” se reflete no “eu” narrador-personagem, os quais estão separados somente no instante da narração.

E o que ele tem? Nada. Vive às custas da mulher, jamais escreveu um texto verdadeiramente bom, sofre de uma insegurança doentia e, agora, tem um filho que, se sobreviver, o que é pouco provável, será uma pedra inútil que ele terá de arrastar todas as manhãs para recomeçar no dia seguinte e assim até o fim dos dias, pequeno Sísifo do vilarejo. Porque não terá sequer a coragem de matá-lo, oferecê-lo em sacrifício aos deuses, o que nos daria a dimensão épica dos tempos sagrados, ele divaga. (TEZZA, 2009, p. 53).

A linguagem se faz presente não somente no modo como o texto foi concebido, mas é um dos pontos-chave para entender a unicidade da obra. Ela permeia a relação entre pai e filho e é por meio do uso que os personagens fazem que percebemos a evolução da narrativa. Dentre todas as lamentações do pai, a ausência em dominar a linguagem e a dificuldade em comunicar-se com o filho são declaradamente as mais percebidas. O narrador apresenta as personagens, identificado-as apenas como “o pai”, “a mãe”, “a filha” ou de acordo com ocupações e profissões, “o médico”, “o guru”, “a colega”. O único a ter nome é o Felipe, esse Felipe que cresce conforme seu progenitor amadurece como pai, como homem. É notável acompanhar a evolução do pai ao estabelecer uma comunicação com o filho, por meio da analogia com o futebol, e a partir da linguagem própria do esporte, a criança entende as regras do jogo real. É o futebol e o esporte do filho em oposição à literatura e às artes do pai. Diferenças e semelhanças em conciliação.

Considerações Finais

O romance do escritor Cristovão Tezza *O filho eterno* se torna uma leitura desafiadora à medida que rompe com ideias pré-estabelecidas, primeiramente, acerca do enredo e a difícil relação de um pai com a presença do filho trissômico, a maneira como a narrativa se desenrola e a sinceridade do narrador em revelar as emoções contraditórias do personagem. Esse, que é um escritor, forjado nos movimentos artísticos, do teatro e da pintura quando adolescente, à arte de consertar relógios em adulto, sente-se desolado pois seu filho jamais teria capacidade para processar a leitura de um de seus romances, sequer o seu poema *O Filho da Primavera*.

Em nível de análise, podemos dizer que o texto provoca discussões a respeito da possível classificação literária. Por isso, buscamos as manifestações do “eu” e como a literatura confessional se estruturou para, posteriormente, utilizarmos as definições de autobiografia, de

Philippe Lejeune, e de autoficção, de Serge Doubrovsky, para poder situá-lo como um exemplo desta última, por ser um romance híbrido. Ainda assim, sentimos dificuldade em determinar com precisão que *O filho eterno* é exatamente um texto de autoficção, porque, se levarmos em conta a ideia do narrador-personagem como reflexo do autor e que, *a priori*, identificamos mais facilmente quando este está em primeira pessoa, temos aí, o segundo rompimento. Para Doubrovsky, o contrato entre autor-narrador-personagem, assim como na autobiografia, na autoficção também deve ser apresentado de forma clara ao leitor. Além de não pertencer a uma modalidade exclusiva, por intenção do autor Cristovão Tezza, esse narrador está distanciado do personagem, pelo uso da terceira pessoa. Entretanto, como esse artigo tentou demonstrar, é possível perceber que o narrador não está à margem da diegese, pelo contrário, está imbricado e utiliza-se do conhecimento de si mesmo como personagem para se afastar e, agora, figurar-se apenas como voz narrativa onisciente.

Devemos esclarecer que o romance, como integrante desse movimento das “escritas do eu”, ressoa a manifestação do eu biográfico imbricado ao eu ficcional, todavia estabelece parâmetros diferenciados para essa identificação. Da mesma forma que consideramos essa uma leitura iniciante e uma análise que ainda necessita ser aprofundada com a incorporação de outros estudos a respeito do livro, o qual, por si só, instiga questionamentos de diferentes instâncias e, certamente, está entre os que colaboram para a inauguração de novos paradigmas na literatura brasileira.

Abstract: The “self” has never been so present as in this historic-cultural moment. The overvaluing of the “writings about the self”, the exceeding exposure of the “self” in the media, especially on the Internet, reflect a time turned to the subjectivity. In Literature, this perspective evokes discussions about the rediscovery of the author in the literary text, and also raises doubts about the limits between fiction and reality, by the distinction of the lyric self versus the biographic self. The constant idea that the narrator, the character and the author can be very close, when they are not totally imbricated in each other, confirms the dissemination of confessional texts, memoirs, autobiographies and, more recently, self-fiction books. From the presentation of the concept established by Serge Doubrovsky, in 1975, this essay intends to situate the Brazilian novel *O filho eterno*, by Cristovão Tezza, as well as identify the manifestations of the “self” in the text, that breaks even the assumptions created by Doubrovsky – for it is narrated in the third person – and, thus, provokes certain disorder in the attempt of classifying it in the known literary modalities. For that, we put some thought on the particularities that transform the narrative in an unique and original reading.

Keywords: Writings about the self. Subjectivity. Autobiography. Self-fiction. O filho eterno.

Referências

FIGUEIREDO, Eurídice. Dany Laferrière: autobiografia, ficção ou autoficção?. *Interfaces*, Brasil/Canadá, Rio Grande, n. 7, 2007. Disponível em: <<http://www.revistabecan.com.br/arquivos/1173617264.pdf>>.

JORNAL O POPULAR. Caderno Magazine. *Palavra de pai*. Goiânia, 26 set. 2007. Disponível em: <http://cristovaotezza.com.br/entrevistas/p_26set07_palavradepai.htm>.

LEJEUNE, Philippe; NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). *O Pacto Autobiográfico – De Rousseau à Internet*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008

MACIEL, Sheila Dias. *A Literatura e os Gêneros Confessionais*. Disponível em: <<http://www.ceul.ufms.br/pgletras/docentes/sheila/A%20Literatura%20e%20os%20g%EAnero%20confessionais.pdf>>.

MARTINS, Anna Faedrich; LEJEUNE, Philippe. El pacto autobiográfico. In: LOUREIRO, Ángel G. (Org.). *La autobiografía y sus problemas teóricos*. Barcelona: Antropos, 1991. p. 47-61. *Letras de Hoje*, v. 43, n. 4, Porto Alegre, out./dez. 2008

_____. Memória e autoficção em *A Casa dos Espelhos*, de Sergio Kokis. *Letrônica*, v. 2, n. 1, Porto Alegre, julho de 2009.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de Teoria Narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

REMÉDIOS, Maria Luiza (Org.). *Literatura confessional: autobiografia e ficcionalidade*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1997.

REVISTA LEIA BRASIL. *Cristovão Tezza conversa com Susan Blum*. Nov. 2007. Disponível em: <http://www.leiabrasil.org.br/index.aspx?leia=conteudo/entrevistas_tezza>.

SILVA, Valdete Nunes. *Um olhar sobre o vazio: imagem e escrita em Douleur Exquise e L'absence*, de Sophie Calle. 2007. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/1843/ECAP-74QK GK/1/disserta__o__valdete_nunes.pdf>.

TEZZA, Cristovão. *O filho eterno*. Rio de Janeiro: Record, 2009

_____. *Website Cristovão Tezza*. Disponível em: <<http://www.cristovaotezza.com.br>>.

A recordação da infância: pensando o espaço autobiográfico de José Saramago

Paloma Esteves Laitano*

Resumo: José Saramago foi um autor versátil e inovador, que transitou entre os diferentes gêneros literários. Em seus textos jornalísticos é possível perceber a manifestação da subjetividade do escritor, característica que, além de estar presente na obra ficcional de Saramago, aparece de forma explícita em seu texto memorialístico, *As pequenas memórias*. Ao propor a triangulação entre crônica, memórias e romance o estudo estabelece relação entre o modo de representação da subjetividade nos diferentes gêneros, buscando averiguar como o vivido, recordado nesses textos, constrói o espaço autobiográfico de José Saramago.

Palavras-chave: José Saramago. Crônica. Memórias. Ficção. Espaço autobiográfico.

Entendo que cada um de nós é, acima de tudo, filho
das suas obras, daquilo que vai fazendo durante o tempo que
cá anda.
José Saramago (2006, p. 9)

O escritor que recupera a infância, em um livro de memórias, busca os primórdios de sua história, sua intenção é reconstruir conscientemente o percurso a partir de seus primeiros anos. Resgatar a infância é retornar ao mundo onde o faz-de-conta regia as experiências, uma vez que a criança recordada somente vivencia as situações, não reflete sobre elas. Nesse sentido, o autor e escritor, ao refletir sobre esses primeiros momentos, recria as fantasias infantis e encontra, no passado, marcas significativas. Assim, ao assumir a tarefa de contá-las, se depara com a gênese de sua formação pessoal e literária.

Para o escritor português José Saramago, que retoma a infância em *As pequenas memórias* (2006), a escolha de narrar as experiências infantis não é aleatória, na medida em que considera a infância como um momento fundador da personalidade. Nesse sentido, esses primeiros anos seriam os responsáveis por lapidar e formar o homem, sendo responsáveis por imagens e vivências fundamentais na construção do indivíduo. Muitos estudiosos e escritores que se tem debruçado sobre a relação estabelecida entre a produção literária e a infância evidenciam essa ligação entre o passado (matéria recordada da infância) e o presente (produção ficcional), reconhecendo esse momento germinal como fonte de matéria literária.

O psicanalista e escritor Roberto Bittencourt Martins, por exemplo, vê na infância um momento importante e a caracteriza como o “espaço da ilusão”, o qual, apesar de “variável de

* Doutoranda em Teoria da Literatura pela PUCRS, bolsista do CNPq.

acordo com as experiências de cada indivíduo, irá constituir-se em fonte e reservatório de toda a criatividade” (MARTINS, 2008) do adulto. Nesse sentido, o escritor que recorda as vivências da infância, resgata sua origem e, assim, encontra respostas não só para o presente, mas também para o futuro.

Segundo a romancista colombiana Laura Restrepo, escrever sobre a infância “es más bien una expresión de deseo; es inventarla, sacarla de la nada, tratar de protegerla, mostrarla en sus infinitas dificultades”, isso porque as informações ali armazenadas encontram-se protegidas. A infância é, para o adulto, “[...] lo que la caja negra a los aviones: cuando todo en nosotros se transforma, o se destruye, en los recuerdos de infancia permanece protegida información esencial sobre lo que somos, lo que no fuimos, lo que quisimos ser.” (RESTREPO, 2008).

As recordações guardadas na “caixa preta” resgatam as experiências vividas pela criança e são, portanto, além de únicas, invioláveis. Ao rememorar a infância, explorando os momentos armazenados nessa “caixa preta”, o escritor reencontra vivências, recria lugares, situações e pessoas.

No momento em que o escritor se volta para a infância ou para outra fase de sua vida, busca reconhecer-se, identificar no presente as marcas do passado. Esse movimento de desvendar a própria personalidade é, segundo Georges Gusdorf, uma das inquietudes do homem moderno pois

El autor de una autobiografía se impone como tarea el contar su propia historia; se trata, para él, de reunir los elementos dispersos de su vida personal y de agruparlos en un esquema de conjunto. El historiador de sí mismo querría dibujar su propio retrato, pero, al igual que el pintor solo fija un momento de su apariencia exterior, el autor de una autobiografía trata de lograr una expresión coherente y total de todo su destino. (GUSDORF, 1992, p. 12).

No que diz respeito à produção literária de José Saramago, o retorno à infância, é refletido na retomada de personagens marcantes e vivências a eles relacionadas que se destacaram em seus primeiros anos e surgem como figuras recorrentes nos textos do escritor. Exemplo deste olhar constante, de resgate do passado, surge com as figuras de Seu Jerônimo e Dona Josefa, avós maternos do escritor que residiam em Azinhaga, sua terra natal. A aldeia, assim como os avós, são caracterizados como um lugar de conforto para a criança e, principalmente, para o adulto que recorda.

Nesse sentido, pensar o espaço autobiográfico de Saramago é atribuir importância à figura dos avós, iluminando, assim, passagens nas quais os dois ou, de certa forma, a menção a eles, surgem nos diferentes textos do autor (crônicas, memórias, ficções). Desse modo, Seu Jerônimo e Dona Josefa, aparecem não só como matéria recordada – no que diz respeito às memórias e às crônicas –, mas também como matéria da ficção – a exemplo do que ocorre nos romances *O Evangelho segundo Jesus Cristo* e *Todos os nomes*.

Esses dois humildes criadores de porcos configuram-se como figuras emblemáticas e fazem parte da formação humana e espiritual de Saramago. É, talvez, por esse motivo que o autor recorre constantemente às lembranças protagonizadas por eles, recordações que, ao serem retomadas nas crônicas e na obra memorialística e, ainda, trabalhadas ficcionalmente nos romances, marcam um dos elementos da construção de um espaço autobiográfico saramaguiano.

Philippe Lejeune, em *El pacto autobiográfico*, ao falar sobre a configuração do espaço autobiográfico, coloca a questão do ponto de vista da relação entre autobiografia e ficção ao estabelecer que a manifestação do “eu”, em ambos os textos, delinea o espaço autobiográfico de determinado autor. Nesse sentido, ao pensar a aplicação desse conceito em relação à produção literária de José Saramago, tendo como foco o trabalho de rememoração e ficcionalização das recordações de imagens que o autor recupera – relacionadas à infância –, o recorte aqui proposto visa relacionar a reconstrução que o escritor faz dos avós nas crônicas e nas memórias com as imagens criadas, a partir dessas recordações, na ficção. As crônicas selecionadas são “Retratos de antepassados”,¹ “Carta para Josefa, minha avó” e “O meu avô, também”² e a reconstrução dessas figuras que se faz presente em *As pequenas memórias*. Após estabelecer e identificar a imagem, dos avós, recordada na literatura confessional, é possível traçar uma analogia com o tratamento dessas recordações presente na obra ficcional de José Saramago.

Josefa e Jerônimo são personagens (na vida e nas memórias/crônicas) de extrema importância para Zezito e José Saramago (a criança e o escritor). A história de seus ancestrais, sempre ligada à terra já está presente na crônica “Retratos de antepassados” quando Saramago resgata a gênese de sua família, falando da união do avô e da avó. Momento que também se recordado no livro memorialístico e que atribui um especial significado à casa, pois, segundo a avó teria contado, foi a esse humilde refúgio

¹ Texto publicado no livro *A bagagem do viajante*.

² Textos publicados no livro *Deste mundo e do outro*.

[...] que vieram acolher-se os [...] avós depois de casados, ela, segundo havia sido voz corrente no tempo, a rapariga mais bonita de Azinhaga, ele, o exposto na roda da Misericórdia de Santarém e a quem chamavam ‘pau-preto’ por causa da tez morena. Ali viveriam sempre. Contou-me a avó que a primeira noite passou-a o avô Jerônimo sentado à porta da casa, ao relento, com um pau atravessado os joelhos, à espera dos ciumentos rivais que haviam jurado ir apedrejar-lhe o telhado. Ninguém apareceu, afinal, e a Lua viajou (permita-se-me que o imagine) toda a noite pelo céu, enquanto minha avó, deitada na cama, de olhos abertos, esperava o seu marido. E foi já madrugada clara que ambos se abraçaram um no outro. (SARAMAGO, 2006, p. 86).

A recordação dos avós aparece de maneira ostensiva e marcante durante a narração das memórias. A recorrência de passagens que trazem um ou outro como figuras centrais evidencia que essas personagens foram, para o escritor, fonte de matéria humana.

Nesse texto, o avô Jerônimo é a figura do contador de histórias que, “debaixo da figueira, tendo ao lado o neto José, era capaz de pôr o universo em movimento apenas com duas palavras”. Assim ia forjando o homem, acalentando o menino e alimentando o escritor com imagens, sensações, vivências. A sabedoria do velho homem é reforçada pela imagem criada na crônica “O meu avô, também”. No texto publicado no jornal *A Capital* (1968-1969), Saramago descreve o avô “um homem sábio, calado e metido consigo, que só abre a boca para dizer as palavras importantes, aquelas que importam.” (SARAMAGO, 1986, p. 29).

As lembranças do avô, portanto, estão relacionadas à figura forte e sábia que representava. Saramago recorda que, nas noites de verão, o adulto e a criança dormiam debaixo de uma árvore, uma grande figueira situada em frente à casa. Dessas lembranças emerge a voz de Seu Jerônimo: “ouço-o falar da vida que teve, da estrada de Santiago que sobre as nossas cabeças resplandecia, do gado que criava, das histórias e lendas da sua infância distante”. (SARAMAGO, 2006, p. 120) Saramago divide com o leitor os momentos compartilhados entre avô e neto e, assim, resgata não só a sua infância, mas também as histórias que emergem do passado de Seu Jerônimo.

Josefa também encarna a tarefa de contar histórias, no texto “Carta para Josefa, minha avó”, Saramago coloca a avó como sua interlocutora e recorda: “Contaste-me histórias de aparições e lobisomens, velhas questões de família, um crime de morte.” (SARAMAGO, 1985, p. 27).

Desse modo, os avós são presença constante tanto relato memorialístico, quanto na produção jornalística de Saramago. A recordação tanto do avô quanto da avó aparece, em ambos os textos, ligada à morte. Essas lembranças enfocam passagens nas quais o tratamento dispensado por esses dois sábios camponeses ao assunto influencia diretamente a reconstrução da criança

pelo escritor. Zezito dividiu com os avós diferentes experiências, no entanto, a recordação da relação que Dona Josefa e Seu Jerônimo têm com a morte aparece ligada a fatos que foram vividos pelo adulto. O avô morre em 1948, quando o neto já está com 26 anos.³ O registro da relação do avô com a natureza e da aceitação ou premonição da morte aparece em *As pequenas memórias*, portanto, como marca indissolúvel da memória da criança e do adulto: “[...] poucos dias antes de seu último dia terá o pressentimento de que o fim chegou, e irá, de árvore em árvore do seu quintal, abraçar os troncos, despedir-se deles, das sombras amigas, dos frutos que não voltará a comer.” (SARAMAGO, 2006, p. 120).

Ali, no quintal, abraçará a figueira que, nas noites quentes, serviu de leito para ele e seu neto e, assim, deixará também a sua marca naquelas árvores, mas, sobretudo, na memória de Saramago, pois este sempre encontrará, na recordação do avô, a figura de um homem ligado à terra, à família e, sobretudo, à vida.

Situação semelhante à morte do avô é retratada na passagem em que a avó fala sobre vida e morte. Dona Josefa está sentada, à soleira da porta de sua casa, refletindo sobre a possibilidade de morrer e sobre sua relação, principalmente, com a vida, quando desabafa: “O mundo é tão bonito e eu tenho tanta pena de morrer.” (SARAMAGO, 2006, p. 120). A avó não temia a morte, sua preocupação não estava ligada ao que poderia acontecer depois que viesse a falecer, ao contrário, ela tinha pena de não mais viver, de deixar para trás aquilo que o mundo poderia lhe oferecer e que, por ter vivido sempre na aldeia, tão pouco tinha aproveitado.

As recordações que emergem referentes às figuras dos avós estão ligadas, também, aos ensinamentos recebidos pela criança e que se configuram como formadores do caráter do adulto. Um deles, por exemplo, remete ao dia em que Zezito executava a tarefa de trocar a palha dos porcos e, antes de acabar o trabalho, uma chuva forte e insistente começou a cair, levando a criança a abandonar o que estava fazendo e procurar abrigo. A atitude natural do menino, de se proteger da pequena tormenta, é interrompida por Seu Jerônimo. Ao mandá-lo retornar ao que estava fazendo, o avô sentencia e, ao mesmo tempo, filosofa: “Trabalho que se começa, acaba-se, a chuva molha, mas ossos não parte.” (SARAMAGO, 2006, p. 125).

³ As informações sobre as datas de falecimento dos avós maternos do autor foram retiradas do livro *José Saramago: a consistência dos sonhos – cronobiografia*, organizado por Fernando Gómez Aguilera.

A criança, obediente, voltou ao trabalho; o adulto, ao narrar o ocorrido, reflete sobre o episódio e, não só concorda com o avô, mas também, ao reconstruir aquele momento, através dos caminhos sinuosos da memória, é capaz de afirmar que, embora encharcado, estava feliz.

A dedicação e a entrega à criação de porcos, por parte do casal, têm grande participação nas transformações da criança. Uma das imagens que lhe ficaram na memória e que registra na crônica dedicada à Dona Josefa e nas páginas do texto memorialístico é a dos avós, nas noites frias de inverno, quando

iam buscar às pocilgas os três ou quatro bácoros mais fracos, limpavam-lhes as patas e deitavam-nos na sua própria cama. Aí dormiriam juntos, as mesmas mantas e os mesmos lençóis que cobririam os humanos, cobririam também os animais, minha avó num lado da cama, meu avô no outro, e entre eles, três ou quatro bacorinhos que certamente julgariam estar no reino dos céus... (SARAMAGO, 2006, p. 121).

A importância das experiências que a criança armazenou durante seus primeiros anos é conferida pelo adulto que as relembra e denomina *jóia*, um tesouro perdido no passado, mas resgatado para o presente, não só em *As pequenas memórias* como também em suas produções ficcionais.

Entre essas experiências recordadas estava, certamente, a da grande figueira que abrigava, durante as noites de verão, neto e avô, quando o mais velho narrava histórias ao mais novo e ambos adormeciam sob o céu estrelado, abraçados pela grande árvore. A mesma figueira, não a mesma árvore, serviu de refúgio para o pequeno Jesus, nas páginas do *Evangelho*, quando este saiu de casa e, não tendo encontrado abrigo, dormiu “debaixo de uma figueira, dessas largas e rasteiras, como uma saia rodada.” (SARAMAGO, 2005, p. 162). Saramago sabia, a partir da vivência de Zezito, que uma figueira larga servia de abrigo em uma noite estrelada. Daí a recordação do adulto servir de matéria literária para o escritor que, assim, protegeu durante a noite, sob o velo de uma grande figueira, o pequeno Jesus.

Um outro José, agora do romance *Todos os nomes*, também fez uso de uma árvore para se abrigar durante uma noite de sono. Após ter percorrido toda a extensão do cemitério, à procura da lápide da mulher do verbete, o protagonista decide permanecer nas “terras dos mortos” durante a noite:

A árvore a que o Sr. José se acolheu é uma oliveira antiga, cujos frutos a gente do subúrbio continua a vir recolher apesar de o olival se ter tornado em cemitério. Com a muita idade, o tronco foi-se-lhe abrindo todo de um lado, de alto a baixo, como um berço que tivesse sido posto de pé para ocupar menos espaço, e é aí que o Sr. José dormita de vez em quando [...]. (SARAMAGO, 1997, p. 236).

A relação entre a experiência da criança e a matéria ficcional nestes dois romances é evidente, pois Saramago, além de recuperar uma experiência que o marcou, transforma essa vivência em literatura, atribuindo novos significados ao vivido.

Da mesma forma que José Saramago reconstrói, em suas memórias, a noite na qual dormiu com seu avô debaixo de uma grande figueira (enquanto ouvia do ancião as histórias do passado), Sr. José, na ficção, reconstrói a si mesmo na noite em que teve como abrigo uma árvore (oliveira), no cemitério. A experiência do primeiro faz parte da formação da criança, uma vez que os momentos divididos com o avô ficaram para sempre na memória do adulto. A vivência do segundo, recriada a partir da memória de Saramago, é responsável por uma transformação da personagem Sr. José, que após ter sido “reconfortado pelo calor suave da árvore que o abraçava. (SARAMAGO, 1997, p. 237). Durante a noite, acordou com o ar fresco da manhã e sentiu-se renovado.

O conceito de Lejeune de espaço autobiográfico, ao colocar a questão na perspectiva de uma relação entre literatura confessional e o romance autobiográfico, é expandido neste estudo. Nesse sentido, o que buscamos é uma abertura do conceito de espaço autobiográfico ao focar nos textos de Saramago a figura dos avós, recordada nas memórias e nas crônicas e trabalhada ficcionalmente nos romances. As analogias estabelecidas aumentam a possibilidade de relações possíveis e, assim, são exemplos de um espaço autobiográfico construído pelo leitor de Saramago, que situa na infância o momento fundador e germinal não só da personalidade, mas também do fazer artístico.

Abstract: José Saramago was a versatile and an innovator author. He was capable to write different literary genres. In his journalistic texts, for example, it is possible to see the manifestation of the subjectivity of the writer, a characteristic that, besides being present in the fictional work of Saramago, appears explicitly in his text memorial, *Small memories*. In proposing the triangulation between chronic memories and novel study establishes the relationship between the mode of representation of subjectivity in different genres, trying to ascertain how the lived, remembered in these texts, constructs the autobiographical space of José Saramago.

Keywords: José Saramago. Chronicle. Memories. Fiction. Autobiographical space.

Referências

AGUILERA, Fernando Gómez. *José Saramago: a consistência dos sonhos – cronobiografia*. Lisboa: Caminho, 2008.

GUSDORF, Georges. Condiciones y límites de la autobiografía. *Suplementos Anthropos*, La Autobiografía y sus problemas teóricos, Barcelona, n. 29, p. 9-17, dez. 1991.

LEJEUNE, Philippe. El pacto autobiográfico. *Suplementos Anthropos*, La Autobiografía y sus problemas teóricos, Barcelona, n. 29, p. 47-61, dez. 1991.

MARTINS, Roberto Bitencourt. Cyro Martins: o psicanalista e o ficcionista no processo criativo. In: KETZER, Solange, MOREIRA, Maria Eunice & MARTINS, Maria Helena. (Org.) *Múltiplas leituras: ensaios sobre Cyro Martins*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2008.

RESTREPO, Laura. Extraño enano. *El País*, Madrid, 03 de mayo, 2008. Disponível em: <http://www.elpais.com/articulo/narrativa/Extrano/enano/elpepuculbab/20080503elpbabnar_15/Tes>. Acesso em: 26 out. 2009.

SARAMAGO, José. *As pequenas memórias*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

SARAMAGO, José. “Retratos de antepassados”. In: *A bagagem do viajante*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

SARAMAGO, José. *O Evangelho segundo Jesus Cristo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SARAMAGO, José. *Todos os nomes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SARAMAGO, José. *Deste mundo e do outro*. Lisboa: Caminho, 1985.

Do singular ao plural: o retrato autobiográfico de Fernando Pessoa

Vanderlei Atalábio Machado*

Resumo: Este artigo objetiva estudar Fernando Pessoa, destacando traços autobiográficos presentes em seu livro “O eu profundo e os outros Eus”. A análise centra-se na relação do autor com seu heterônimo Alberto Caeiro. Objetiva-se, ainda, analisar características pessoais referentes à personalidade de Fernando Pessoa e o desdobramento do “eu”. Para tal estudo, realizou-se um apanhado histórico sobre o Modernismo português, um resgate da vida, estilo e obra pessoana. Observou-se a multiplicação de identidades e a sinceridade do fingimento. Também, descobriu-se, pela análise de poemas, que a autobiografia é visível nesse autor, pois deixa transparecer muitas possibilidades de vivências. Dessa forma, confirmou-se a importância do poeta para a história literária e para os estudos autobiográficos, uma vez que a multiplicidade de leituras possíveis é a grande genialidade de Fernando Pessoa.

Palavras-chave: Fernando Pessoa. Alberto Caeiro. Modernismo português. Autobiografia. Identidade.

Introdução

O presente artigo visa discorrer sobre a vida e obra de um dos grandes gênios da Literatura Universal: Fernando Antonio Nogueira Pessoa, ou somente Fernando Pessoa, não pode ser considerado apenas um poeta; demonstrando uma grande sensibilidade e uma capacidade incomum de compreensão do ser humano, conseguiu atingir um pluralismo de formas e ideias que foram transformadas em “pessoas”, com personalidades distintas, estilos de vida e formas de ver e interpretar o mundo completamente diferentes, porém todos nascidos e governados por uma só mente: a do próprio Fernando.

Na sua obra destaca-se a presença dos heterônimos, Alberto Caeiro, Ricardo Reis e Álvaro de campos, um trio que, juntamente com seu criador, realizou uma obra diversa e extremamente rica. A obra de Fernando Pessoa desenvolve-se num momento de mudanças no cenário cultural europeu, o que antes era um padrão para o desenvolvimento das artes em geral agora passa a ser considerado ultrapassado, antiquado. O modernismo nasceu com o objetivo de interromper um ciclo e propor uma nova visão, uma nova concepção da arte, reagindo contra o passado, o estático.

Ao realizar uma relação de Fernando Pessoa com seu heterônimo Alberto Caeiro, busca-se identificar as características temáticas e estilísticas presentes em cada um para efetuar uma comparação entre criador e criatura, observando, assim, a pluralidade da obra de pessoana.

* Acadêmico do Curso de Letras - URI – Campus de Frederico Westphalen.

Modernismo

O movimento modernista surgiu na Europa no início do Século XX como consequência da necessidade de renovação da arte, uma vez que o tradicionalismo imperava e as escolas literárias insistiam em repetir as mesmas fórmulas, conformando-se com o já estabelecido.

O modernismo repercutiu na literatura, pintura, música, arquitetura, cinema, etc. Levando não só a uma evolução estética, como a uma mudança de concepções e a quebra do conformismo reinante na cultura da época. Com o surgimento da literatura de vanguarda passou-se a utilizar o deboche, a ironia e outros recursos verbais para a implantação da arte moderna.

Em Portugal, o modernismo surgiu em meio a um intenso momento sócio-cultural, com a proclamação da república, a reforma universitária e criação da primeira faculdade de letras no Porto, a Primeira Guerra Mundial, instituição da Ditadura Militar e do Estado Novo. Foi nesse contexto que os ideais modernistas nasceram e se desenvolveram com a ajuda das vanguardas cubista, futurista, dadaísta e surrealista, que caracterizaram-se por uma forte oposição ao racionalismo e ao objetivismo bem como pela defesa do irracionalismo, buscando a compreensão do homem através do seu interior, dando ênfase a subjetividade.

Esta corrente artística foi introduzida em Portugal a partir da publicação de uma série de artigos em jornais e revistas da época, das quais se destaca a revista “Orpheu”, considerada marco do Modernismo Português. Embora não tendo exercido grande influência na sociedade da época, estes novos ideais não foram mal recebidos, não foram ignorados nem vítimas de indignação por parte da população. Assim, re-examinou-se cada aspecto da vida para substituir o “antiquado” por novas e possivelmente melhores formas, com vista a chegar ao progresso. Caracterizou-se por uma nova visão da vida, que se traduz, na literatura, por uma diferente concepção da linguagem e por uma diferente abordagem dos problemas que a humanidade se vê obrigada a enfrentar, num mundo em crise.

Biografia

Fernando António Nogueira Pessoa nasceu em Lisboa no dia 13 de Junho de 1888, mais conhecido como Fernando Pessoa, foi um grande poeta e escritor português.

Seis anos após o seu nascimento com o pai já falecido, sua mãe casa-se com o cônsul português na África do sul, Fernando então acompanha sua mãe até Durban no continente africano onde permanece até 1905. Nesse período realizou os estudos secundários no Liceu de

Durban, frequentou uma escola comercial e a Durban High School e por fim o Intermediate Examination in Arts na Universidade do Cabo.

Ainda durante sua estadia na África, Fernando fez uma viagem à Portugal para fazer contato com a família de seu pai e de sua mãe.

No seu retorno definitivo à Lisboa em 1905, fracassou na tentativa de montar uma editora(Empresa Íbis - Tipográfica e Editora), dedicou-se, então, à tradução de correspondências de várias casas comerciais, à escrita e ao estudo da filosofia grega e alemã (Schopenhauer, Nietzsche), a leitura dos simbolistas franceses e da moderna poesia portuguesa (Antero de Quental, Cesário Verde) fazendo incursões no campo das ciências humanas, políticas e teosofia.

Pessoa era retraído, sem compromissos, porém sempre disponível para as aventuras de espírito: levava uma vida relativamente apagada, movimentava-se num círculo restrito de amigos, envolvia-se nas discussões literárias e até políticas da época.

Segundo Robert Bréchon:

Fernando Pessoa foi um solitário. Mas não o imaginemos eremita nem, muito menos vagabundo. Não viveu afastado da sociedade do seu tempo. Aparentemente era um cidadão comum(...) Em vida falhou tudo: carreira, amores, relações sociais, obra. Segundo os critérios habituais, era um frustrado. A família desprezava-o(...) toda a sua obra é testemunho de ele ter tido consciência aguda dos próprios malogros, e de ter sofrido atrozmente por isso, mas também não resta dúvida de que teve consciência aguda do próprio gênio. Não somente aceitou e assumiu a infelicidade – escolheu-a. Sacrificou a felicidade terrena a uma “grandeza” que não é deste mundo.(Bréchon,1999).

Em 1914, Pessoa deu origem aos principais heterónimos, Alberto Caeiro, Álvaro de Campos e Ricardo Reis. Em 1915, com os amigos Mário de Sá-Carneiro, Luís de Montalvor e outros poetas e artistas plásticos, formou o grupo “Orpheu”, que deu origem a revista “Orpheu”, considerada como o marco do modernismo português.

Em 1920, com a morte do cônsul sul-africano sua mãe retorna a Portugal com os irmãos, Fernando Pessoa passou a viver de novo com a família, nessa época teve um rápido relacionamento com Ophélia Queiroz testemunhada pelas Cartas de Amor de Pessoa,

editadas em 1978. Em 1925, ocorreria a morte da mãe. Fernando Pessoa viria a morrer uma década depois, a 30 de Novembro de 1935 no Hospital de S. Luís dos Franceses, onde foi internado com uma cólica hepática, causada provavelmente pelo consumo excessivo de álcool.

Sua obra literária permaneceu, em parte, inédita durante sua vida. Um homem incompreendido pelos iguais de sua época, Fernando Pessoa deixou um valioso legado à

posteridade, responsável por revelar as várias facetas da sua personalidade e reconhecer a sua genialidade.

Estilo

A poesia produzida por Fernando Pessoa “ortônimo”(ele mesmo) pode ser dividida em três partes: poesias escritas em língua inglesa, poesia lírica e poesia histórico nacionalista.

Devido educação recebida em Durban, África do Sul com ênfase na língua inglesa, e a leitura de Byron, Shelley, Keats, Poe e, sobretudo, Shakespeare; os primeiros poemas de Fernando Pessoa, foram escritos em Inglês. A sua produção poética em língua inglesa é composta por: English Poems, Antinons e 35 Sonets, nelas se revela ocultista, amante do mistério, e com a vontade diminuída ou suprimida.

Na poesia lírica, Fernando Pessoa produziu e reuniu sua obra sob os títulos de “Cancioneiro” e “Quadras ao gosto Popular”.

Cancioneiro é a designação dada ao conjunto poesias líricas com características medievais, portuguesas ou espanholas. As poesias de Fernando Pessoa reunidas sob este título além de prestar uma homenagem a tradição lírica lusitana de preservar os seus mais antigos textos literários, também se relacionam com as cantigas medievais. Outras características importantes em “O Cancioneiro” são a forte influência do Simbolismo e as reflexões sobre a arte e o fazer poético. Fernando Pessoa não restringe-se apenas ao poeta. Na verdade ele se refere ao artista em geral, que cria “um mundo fictício para representar o mundo real”.

Quadras ao gosto popular

Nos últimos anos antes da sua morte Fernando Pessoa cultivou as “Quadras Portuguesas”. Essa modalidade de “quadras” tem como principal característica o esquema métrico, composto por redondilhas maiores também conhecido como “medida velha”.

Ao escrever quadras com a chamada “medida velha”, Fernando Pessoa, além de mostrar a capacidade de o “velho” fazer-se “novo”, busca retomar as antigas tradições portuguesas, uma vez que as quadras nasceram no meio do povo na era medieval.

Poesia histórico nacionalista

A poesia Histórico Nacionalista escrita por Fernando Pessoa ocorre na obra “Mensagem“, único livro em língua portuguesa publicado em vida pelo poeta. Os poemas dessa obra, estão organizados de forma a compor uma epopéia que traça a história de Portugal, ou seja, um poema longo que tem como tema a grandiosidade e o heroísmo da pátria.

Com relação às características estilísticas de Fernando Pessoa podem ser citadas: Linguagem simples, porém muito expressiva, verso geralmente curto (2 a 7 sílabas métricas) utilização de vários tempos verbais, adjetivação expressiva, predomínio da quadra e da quintilha, uso de comparações, metáforas e paradoxos;

As temáticas da obra giram, principalmente, em torno do fingimento artístico, da dor de pensar e da fragmentação do eu. No fingimento artístico, o que o poeta escreve não é real, ele baseia-se no real para escrever, é preciso “fingir” que acontece para que o leitor possa fazer as inferências, sentir o poema. A dor de pensar reflete a vontade do autor de manter-se preso ao real, evitando temas filosóficos que levariam a uma “intelectualização” das emoções e, por consequência, a perda da sensibilidade. O poeta, então, sente-se impotente pois tudo que sente é automaticamente intelectualizado. A fragmentação do eu corresponde a multiplicidade de ideias, sentimentos e sensações que perturbam o poeta, tornando-o incapaz de reconhecer a si próprio.

Heteronímia

Os heterônimos seriam individualidades distintas do autor, Pessoa criou-lhes uma biografia e personalidade próprias. Eles encontram-se ligados a alguns dos problemas centrais da sua obra: a unidade ou a pluralidade do eu, a sinceridade, a noção de realidade e a estranheza da existência. Traduzem a consciência da fragmentação do eu, reduzindo o eu “real” de Pessoa a um papel que não é maior que o de qualquer um dos seus heterônimos na existência literária do poeta. São a mentalização de certas emoções e perspectivas, a sua representação irônica. Entre os vários heterônimos de Pessoa destacam-se Alberto Caeiro, Ricardo Reis e Álvaro de Campos.

Ricardo Reis nasceu no Porto em 1887, formou-se em medicina, porém não exerceu a função, emigrou para o Brasil após a implantação da República. Foi educado num colégio de jesuítas, tendo recebido, por isso, uma educação latina. Por vontade própria estudou a cultura helênica, tomando Horácio como seu modelo literário. A referida formação clássica reflete-se, quer a nível formal, quer a nível dos temas por si tratados e da própria linguagem utilizada, com

um purismo que Pessoa considerava exagerado. Limitava-se a viver o momento presente, evitando o sofrimento (“Carpe Diem”) e aceitando o caráter efêmero da vida.

Álvaro de Campos nasceu em Tavira em 1890. Era um homem viajado. Depois de uma educação no liceu formou-se em engenharia mecânica e naval na Escócia. Viveu depois em Lisboa, sem exercer a sua profissão. Dedicou-se à literatura, intervindo em polêmicas literárias e políticas. É da sua autoria o “Ultimatum”, manifesto contra os literatos instalados da época. Protótipo da defesa do modernismo, era um cultivador da energia bruta e da velocidade, da vertigem agressiva do progresso, evoluindo depois no sentido de um tédio, de um desencanto e de um cansaço da vida.

O “mestre” Alberto Caeiro

Considerado por Fernando Pessoa como seu próprio mestre e de seus heterônimos, Alberto Caeiro nasceu em Lisboa em 1885, ficou órfão muito cedo, motivo pelo qual foi viver com uma tia-avó em uma quinta no Ribatejo, onde foram escritos quase todos os seus poemas, sendo os do último período da sua vida escritos em Lisboa, quando se encontrava já gravemente doente. Não desempenhava qualquer profissão e era pouco instruído pois teria apenas a instrução primária e, por isso, “escrevia mal o português”.

Segundo o próprio Caeiro, ele era “o único poeta da natureza”, procurava viver a exterioridade das sensações, recusando-se saber como eram as coisas na realidade, conhecendo-as apenas pelo que sentia e pelo que pareciam ser (metafísica). Era assim caracterizado pelo seu panteísmo, e uma certa aversão as divagações filosóficas, como aparece no trecho abaixo:

Há metafísica bastante em não pensar em nada.
O que penso eu do mundo?
Sei lá o que penso do mundo!
Se eu adoecesse pensaria nisso.

Suas características estilísticas divergem, em vários pontos, das características do próprio Pessoa, uma vez que em seus poemas aparecem poucas metáforas, as comparações são simples, e o verso livre e de métrica irregular mostra despreocupação com o nível fônico. Destaca-se, também, o uso de frases simples e uma pobreza lexical, o que caracterizaria uma vida interiorana, em contato íntimo com a natureza.

São da sua autoria as obras *O Guardador de Rebanhos*, *O Pastor Amoroso* e os *Poemas Inconjuntos*.

Conclusão

Um poeta, um fingidor, acima de tudo um gênio. Fernando Pessoa foi uma das grandes personalidades artísticas do século XX.

Realizou sua autobiografia através dos seus heterônimos e do próprio ortônimo, responsáveis por tornar público aspectos distintos da sua vida e do seu próprio pensar, uma subdivisão do eu como meio de expressar concepções e sentimentos latentes em um homem que procurava, a partir da realidade sensível, ilusória, atingir a realidade verdadeira e absoluta.

Como fator de destaque pode-se, também, citar o seu pioneirismo na introdução de um novo modelo, de uma nova forma de ver e tratar a arte,

Por fim, percebeu-se que a autobiografia é visível nessa obra devido às várias formas de Pessoa visualizar o mundo, deixando transparecer assim muitas possibilidades de vivências para a mesma pessoa, não no sentido de existir, pois era um escritor ator que vestia o seu personagem antes de cada exteriorização de pensamento.

Abstract: This article aims at studying Fernando Pessoa, highlighting, especially, present in his autobiographical book "The inner self and other selves. " The analysis focuses on the author's relationship to its heteronomous Alberto Caeiro. It also aims at examining personal characteristics related to the personality of Fernando Pessoa and the unfolding of self. For this study, there was a historical overview of the Portuguese Modernism, a ransom Pessoa's life, style, and work. There is a multiplicity of identities and the sincerity of pretense. Also, it was discovered through the analysis of poems, an autobiography that is visible on this author because it betrays many possibilities of experiences. Therefore, it was confirmed the importance of the poet for the literary history and autobiographical studies, since the multiplicity of possible readings is the great asset of Fernando Pessoa.

Keywords: Fernando Pessoa. Alberto Caeiro. Portuguese modernism. Autobiography. Identity.

Referências

BRÉCHON, Robert. *Fernando Pessoa Estranho estrangeiro: uma biografia*. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1999.

PESSOA, Fernando. *O Eu profundo e os outros "Eus"*. 10. ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1980.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA. Centro de Artes e Letras. Santa Maria: UFSM/CAL, n. 10, jan./jun., 1995.

VIANNA, Antonio Fernando. *Vida e outras vidas em Fernando Pessoa: da imanência do homem a transcendência do poeta*. Recife: Editora Nova Presença, 2004.

**SIMPÓSIO:
LITERATURA ENTRE ESPAÇO,
REPRESENTAÇÃO E MEMÓRIA**

Os manifestos vanguardistas e a revisitação dos cenários

Aline Fogaça dos Santos Reis e Silva*

Resumo: A partir do paralelo traçado entre o manifesto *Contro Venezia passatista* (1910), de Filippo Tommaso Marinetti e os manifestos da *Poesia Pau-Brasil* (1924) e *Antropófago* (1928), de Oswald de Andrade, procuramos refletir sobre a representação do território italiano e brasileiro como cenários do discurso e da proposta de uma renovação estética no campo das artes. O texto de Marinetti faz referência a ícones que remontam ao passadismo italiano, rejeitados pelo Futurismo em prol da exaltação da modernidade. Por sua vez, Oswald menciona as particularidades da cultura brasileira, propondo a ‘deglutição’ da herança europeia para a formação de uma identidade nacional.

Palavras-chave: Futurismo. Modernismo. Manifesto.

A confecção de manifestos não é novidade trazida pelo futurismo, tampouco do modernismo, mas de uma forma geral, está estreitamente ligada com as vanguardas e com o seu objetivo transgressor e caráter agressivo. Desde a *Belle Époque* já temos o manifesto decadente, de Anatole Baju, assim como o manifesto simbolista, de Jean Moréas. O estilo permanece mesmo no que se refere às vanguardas do pós-guerra, como o Dadaísmo. Isso porque as características que compõem essa nova forma de expressão buscam a ruptura e, principalmente, propõem uma nova abordagem e reflexão sobre a linguagem artística. Se atentarmos à utilização originária desses dois termos e à sua etimologia, veremos que as semelhanças entre a concepção de vanguarda e a estrutura do manifesto remontam também à sua natureza de ordem política e, nesse sentido, evidenciam o objetivo de fazer-se ouvir que a estrutura programática deste contém. A prova disto está presente nos diversos manifestos que foram escritos por Marinetti durante a sua militância em prol da nova estética futurista. Os temas tratados são os mais diversos, englobando desde a literatura até o teatro, mas em todos eles predomina o mesmo teor performático de suas apresentações, isto é, o modo do qual ele se utilizava para a divulgação da nova estética.

Além destes assuntos, há ainda os textos que evocam os territórios, como Roma e Espanha, e nesse sentido temos o manifesto *Contro Venezia passatista*. Escrito em 27 de abril de 1910, este foi lançado – literalmente os 800.000 folhetos foram lançados em praça pública – da Torre do Relógio por poetas e pintores futuristas em 08 de julho de 1910. Esse evento assinala dois pontos fundamentais e característicos do futurismo italiano: o dinamismo e a irreverência em

* Estudante do Programa de Mestrado em Estudos da Tradução pela Universidade Federal de Santa Catarina. Bolsista CAPES.

propagar suas propostas. Além de dar continuidade à campanha futurista iniciada em 1909 com a publicação do primeiro manifesto, no periódico parisiense *Le Figaro*, em 20 de fevereiro, Marinetti e os demais representantes da vanguarda italiana criticam o apego a uma Veneza mítica atrelada ao passadismo e às tradições.

No mesmo âmbito de renovação, temos no Brasil a publicação de alguns manifestos que, por sua vez, procuram resgatar características perdidas em meio às muitas tendências e influências estrangeiras na cultura nacional. São textos que caracterizam o movimento modernista e que percorrem similar caminho da vanguarda italiana, no sentido de seu caráter inovador. Escritos por Oswald de Andrade, o *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* foi publicado em 18 de março de 1924, no jornal *Correio da manhã*, e o *Manifesto antropófago* em 01 de maio de 1928, na *Revista de Antropofagia*. Esses “escritos doutrinários”, como assim os cunhou Benedito Nunes (1990, p. 5-6), fazem parte de um total de sete que Oswald escreveu. No entanto apenas os já citados aqui fazem parte da fase modernista. Da mesma forma como os sucessivos manifestos de Marinetti reiteram-se em seus objetivos, a ideologia antropofágica aparece como uma maturação para o elemento primitivo evidenciado em *Pau-Brasil*.

O Manifesto Pau-Brasil inaugurou o primitivismo nativo, que muito mais tarde, num retrospecto geral do movimento modernista, Oswald de Andrade reputaria o único achado da geração de 22. Nesse documento básico do nosso modernismo [...] já se introduz uma apreciação da realidade sócio-cultural brasileira. O Manifesto Antropófago trouxe um diagnóstico para essa realidade, e motivou a *Revista de Antropofagia*, na sua primeira fase. (ANDRADE, 1990, p. 5-6).

O conceito de antropofagia intelectual será explorado e ganhará ênfase com a *Revista de Antropofagia*. O manifesto, nesse caso, também possui uma função de marco fundador, reforçado pela imagem do *Abaporu* de Tarsila do Amaral, que ilustra a página. Na opinião de Augusto de Campos, o qual faz a introdução para a edição fac-similar da revista, trata-se do periódico mais revolucionário do Modernismo (CAMPOS apud SCHWARTZ, 2008, p. 32). Para compreendermos a sua afirmação, é necessário ater-se à militância de Oswald nesse propósito. Isto é, o radicalismo de sua obra demonstra o escritor comprometido com a libertação do jugo de ordem cultural sofrido pela arte brasileira. Era necessário livrar-se dessa dependência que subsistia não somente no campo histórico-social, mas também ideológico. Outra explicação veicula-se à comparação entre a corrente antropofágica e as demais correntes – como o “verde-amarelismo” – nascidas no final da década de 1920, oriundas do acontecimento mais notório do

modernismo, a Semana de Arte Moderna. E, por fim, a idéia do canibalismo, por mais metafórica que seja, possui um grande impacto a respeito do seu teor imagético que, por sua vez, parece incidir na doutrina vinculada em seu manifesto e confere-lhe esse caráter revolucionário e radical.

Sendo assim, os conceitos de passadismo e de primitivismo cruzam-se por possuírem a mesma essência, além de guiarem a nossa análise, pois evidenciam o modo como é retratado o território brasileiro e o italiano no discurso futurista e modernista. Em outras palavras, ambos correspondem ao abandono de uma tradição para a formulação de uma nova arte. No entanto, é curioso notar a ambiguidade dessa conotação, pois ao lermos os manifestos, encontramos diversos elementos históricos, folclóricos, étnicos, lingüísticos, sociais e econômicos inerentes a cada cultura, resultando que, na própria tentativa da desmistificação dos cenários, ocorre a evocação de alguns mitos. Contudo, há nessa ambiguidade o desejo da atualização em diversos setores, principalmente no estético, mas também o no de cunho político-social.

Cientes disso, é fundamental identificar nos manifestos, por conseguinte, as frases, ideias, reflexões e referências que culminam na revisitação dos cenários. Podemos dividi-los em ícones e mitos, como já discorremos. No caso da Veneza de Marinetti, o seu primeiro ícone destacado é a gôndola, pois automaticamente é a imagem que se forma quando pensamos à cidade. Em outros textos dirigidos aos venezianos, pois o manifesto *Contro Venezia passatista* é apenas um dos vários escritos nos quais é tratada essa questão, outros ícones serão mencionados. É o caso do *Discorso futurista di Marinetti ai Veneziani* (MARINETTI, 1968. p. 35-8) proferido por pintores e poetas futuristas (no momento do “lançamento” do manifesto). Neste encontramos os canais (com destaque para o Canal Grande), os próprios gondoleiros, as ilhas de Torcello, Burano, e as muitas referências históricas, como a da batalha de Lepanto. Esses símbolos funcionam como o patrimônio que enclausura todas as memórias, e a esfera mítica torna-se o resultado do apego a eles. Logo, são as glórias do passado que impedem que a cidade viva o momento atual, com o desenvolvimento industrial e tecnológico. Marinetti deseja, portanto, reverter essa situação mítica em favor do futurismo, pois enaltece (ao mesmo tempo em que critica) esse sentimento de grandiosidade imbuído nos venezianos, mas afirmando que é preciso correlacioná-los aos eventos que verdadeiramente lhe trarão o progresso.

Noi vogliamo guarire e cicatrizzare questa città putrescente, piaga magnifica del passato. Noi vogliamo rianimare e nobilitare il popolo veneziano, decaduto dalla sua antica grandezza, morfinizzato da una vigliaccheria stomachevole ed avvilito dall'abitudine dei suoi piccoli commerci loschi.

Noi vogliamo preparare la nascita di una Venezia industriale e militare che possa dominare il mare Adriatico, gran lago Italiano.[...]
Venga finalmente il regno della divina Luce Elettrica, a liberare Venezia dal suo venale chiaro di luna da camera ammobigliata. (MARINETTI, 1968, p. 34).

No trecho, além dos pontos já citados, atentemos para a exaltação do militarismo e de seu consequente ideal bélico, além do “claro di luna” – claro da lua ou luz da lua. No caso do primeiro, o conceito da guerra é tão presente em Marinetti, que, posteriormente, ele incluirá tanto o manifesto quanto o discurso aos venezianos na sua obra *Guerra sola igiene del mondo* (1915), com o título de “La Battaglia di Venezia”. Isso porque nesta obra ele alude à propaganda do futurismo como uma guerra na qual o mundo seria higienizado dos resquícios do romantismo, representado justamente pelo “claro da lua”. Ainda no discurso aos venezianos, essa ligação está mais latente:

Veneziani!
Quando gridammo: *Uccidiamo il Chiaro di luna!* Pensavamo a voi, Veneziani, pensavamo a te, Venezia fradicia di romanticismo. Ma oggi la nostra voce s’eleva e noi gridiamo anche: “Liberiamo finalmente il mondo dalla tirannia dell’amore!” Siamo stanchi di avventure erotiche, di lussuria, di sentimentalismo e di nostalgia! (MARINETTI, 1968, p. 269).

Temos, então, a presença de mais um manifesto, *Uccidiamo il Chiaro di luna*, um pouco anterior, de 1909. Naquele, Marinetti despreza a mulher, reiterando, neste, a mesma proposição. Entretanto, vejamos que o faz sempre de uma maneira metafórica, pois vinculado à mulher está esse amor piegas, qualificado também como tirano, sentimental e nostálgico. Amor que, assim como os ícones e os mitos, contribui para o enclausuramento de Veneza em seu passadismo.

Nesse sentido, há uma mesma crítica nos manifestos de Oswald de Andrade, mas agora reclamando a artificialidade da temática, dos usos e costumes alheios, na cultura brasileira. Não sem razão, ele utiliza-se do ato antropofágico: deglutir o estrangeiro para obter a identidade própria. Nesse paralelo, o exagero romântico não se prende a um puro passadismo ou dele evoca glórias vividas, como em Veneza. Na literatura brasileira, procura-se o abandono, será justamente no primitivo onde se encontrará a “pureza”, o essencial que lhe falta. Nas palavras do modernista, “a poesia Pau-Brasil. Ágil e cândida. Como uma criança.” (ANDRADE, 1990, p. 42). A respeito da linguagem, que também deve ser pura, ele ainda diz “sem arcaísmos, sem erudição. Natural e neológica. A contribuição de todos os erros. Como falamos. Como somos.” (ANDRADE, 1990, p. 42). E para tanto, cabe a essa nova poesia que é proposta visitar os lugares onde possa encontrar os seus extratos, as suas raízes:

A Poesia Pau-Brasil é uma sala de jantar domingueira, com passarinhos cantando na mata resumida das gaiolas, um sujeito magro compondo uma valsa para flauta e a Maricota lendo o jornal. No jornal anda todo o presente.

Nenhuma fórmula para a contemporânea expressão do mundo. *Ver com olhos livres.*

Temos a base dupla e presente – a floresta e a escola. A raça crédula e dualista e a geometria, a álgebra e a química logo depois da mamadeira e do chá de erva-doce. Um misto de “dorme nenê que o bicho vem pegá” e de equações.

Uma visão que bata nos cilindros dos moinhos, nas turbinas elétricas, nas usinas produtoras, nas questões cambiais, sem perder de vista o Museu Nacional. Pau-Brasil. (ANDRADE, 1990, p. 44).

Sem desmerecer o favorecimento industrial e a ciência, a nova poesia precisa ser dosada entre estas e a autenticidade que está contida nos ícones e nos espaços do Brasil. Do mesmo modo como os enumeramos em Veneza, podemos visualizá-los aqui: os casebres, a Favela, o Carnaval no Rio, entre outros que surgem no decorrer do texto. É a mistura de todos esses elementos que formam o povo brasileiro, e é da sua característica que o poeta extrai a identidade de sua arte. O mito, aqui, revela-se como o traço excêntrico, o exotismo “caraíba” (termo presente no *Manifesto Antropófago*), uma vez que a diferença o fantasia, conferindo-lhe uma roupagem na qual o estrangeiro possa se reconhecer. Logo, recordemo-nos da figura do índio retratada pelo Romantismo indianista: o bom selvagem, polido e cortês. Por essa razão, Oswald conclui seu manifesto dizendo que é imprescindível que haja

apenas brasileiros de nossa época. O necessário de química, de mecânica, de economia e de balística. Tudo digerido. Sem meeting cultural. Práticos. Experimentais. Poetas. Sem reminiscências livrescas. Sem comparações de apoio. Sem pesquisa etimológica. Sem ontologia.

Bárbaros, crédulos, pitorescos e meigos. Leitores de jornais. Pau-Brasil. A floresta e a escola. O Museu Nacional. A cozinha, o minério e a dança. A vegetação. Pau-Brasil. (ANDRADE, 1990, p. 45).

A aparente negação do elemento estrangeiro não desconsidera as suas contribuições positivas. Há claras referências ao futurismo em dois momentos do texto, quando escreve que “não há luta na terra de vocações acadêmicas. Há só fardas. Os futuristas e os outros” (ANDRADE, 1990, p. 42); e, posteriormente, “o trabalho da geração futurista foi ciclópico. Acertar o relógio império da literatura nacional” (ANDRADE, 1990, p. 44). No entanto, prossegue dizendo que “realizada essa etapa, o problema é outro. Ser regional e puro em sua época” (ANDRADE, 1990, p. 44). Ou seja, o reconhecimento à vanguarda italiana existe, pela atualização estética que ela trouxe aos demais movimentos que se formariam, mas o foco modernista altera-se para a transposição das propostas da vanguarda de início de século para a sua cultura, no momento vivido.

Essa posição será reforçada no *Manifesto Antropófago* ao abordar a base europeia na formação do brasileiro. Neste, as preocupações de Oswald deixam de ser de feição estética e passam a tratar do contexto social, mas de uma forma utópica e revolucionária. Dentre as muitas utopias, a mais extrema é da “Revolução Caraíba”, a qual significa “a unificação de todas as revoltas eficazes na direção do homem” (ANDRADE, 1990, p. 44). Essa se explica em favor da liberdade, pois ainda segundo o escritor modernista, a independência do Brasil ainda não foi proclamada. Na análise de Jorge Schwartz, Oswald

está propondo a última das utopias, que seria o matriarcado do Pindorama (Pindorama, “país das palmeiras”, era como denominava o Brasil em língua nheengatu). Seria esta a resposta ao colonizador europeu. O aforismo mais famoso do manifesto, e que melhor expressa essa tensão dialética, é TUPI OR NOT TUPY, paródia da célebre dúvida hamletiana. (SCHWARTZ, 2008, p.173)

A dialética, ainda segundo Schwartz, reside exatamente no eixo nacional/cosmopolita, já anunciado no manifesto da *Poesia Pau-Brasil*. Para o estudioso, isso se torna um dilema que será resolvido através do contato com as vanguardas europeias e a conseqüente necessidade de reafirmação e estabilização dos valores nacionais. Fator este também descrito anteriormente em *Pau-Brasil*, no entanto agora, no *Antropofágico*, de forma mais amadurecida e objetiva.

Acerca da figura do colonizador, várias são as menções à sociedade portuguesa no meio brasileiro. Oswald assim o faz, mostrando-se reticente e incomodado com as várias interferências dessa cultura naquela brasileira, pois acredita que a imposição dos valores alheios suprimiram o primitivismo que existia anteriormente. Declara, então, que “antes dos portugueses descobrirem o Brasil, o Brasil tinha descoberto a felicidade” (ANDRADE, 1990, p. 51).

Partindo da direção contrária, também identificamos em Marinetti a recusa pelo estrangeiro, nomeado por ele como o “forasteiro”. A sua grande crítica alude à servidão dos venezianos diante do turismo, que se preocupa em enriquecer a “Sociedade dos Grandes Hotéis”, e em razão disto, rende-se a ela com grande humildade. Para o escritor futurista, este é, ao contrário, motivo de grande vergonha, visto o grande potencial industrial, comercial e econômico existentes nos portos de Veneza – com destaque para o Mar Adriático – que lhe possibilitaria a mesma predominância e destaque de outrora.

O percurso nos espaços, com menor ou maior exagero utópico, dos três manifestos aqui apresentados sintetizam a simbologia intrínseca a cada realidade, seja ela brasileira ou italiana. As distinções de cada cultura, vimos, acabam por aproximá-las, porque o que não é imposto serve

de empréstimo, bem aceito. Sendo assim, a sistematização da vanguarda “caraíba” e do seu proclame Pau-Brasil, exemplificado no ato antropofágico, incita os brasileiros, desde o artista até o “sujeito magro compondo uma flauta” a recorrer aos fatos, pois neles existe a Poesia. Assim o diria Oswald (ANDRADE, 1990, p. 41). E, no caso do Brasil, ela existirá naquilo em que o caracteriza: no índio, no negro, no português, no erro da língua do dia-a-dia. Assim como em Veneza, Marinetti já utilizara anteriormente dessa estrutura objetiva, mordaz, para alertar os seus co-patriotas de que é indispensável vislumbrar além da tradição; transformar a glória histórica que forma o passado em potencial para o futuro. Ele recorre, por sua vez, ao ato bélico. A sua poesia está na batalha.

Abstract: From the parallel drawn between the manifesto *Contro Venezia passatista* (1910), written by Filippo Tommaso Marinetti and the manifestoes of *Poesia Pau-Brasil* (1924) and *Antropófago* (1928), written by Oswald de Andrade, we seek to reflect on the representation of Italy and Brazil as scenarios of speech and proposed an aesthetic renewal in the arts. Marinetti's text makes references to dating back to Italian *passadismo*, refuted by Futurism in favor of the exaltation of modernity. For his part, Oswald mentions the particularities of Brazilian culture, proposing the 'swallowing' of European heritage to the formation of a national identity.

Keywords: Futurism. Modernism. Manifesto.

Referências

ANDRADE, Oswald de. *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo; Secretaria de Estado da Cultura, 1990. (Obras completas de Oswald de Andrade).

FABRIS, Annateresa. *O Futurismo Paulista: hipóteses para o estudo da chegada da vanguarda ao Brasil*. São Paulo: Perspectiva; Edusp, 1994. (Estudos, v. 138)

GUERINI, Andréia; PETERLE, Patricia; BAGNO, Sandra (Org.). *Cem anos de futurismo*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2010.

MARINETTI, Filippo Tommaso. *Teoria e invenzione futurista*. Milano: Mondadori, 1968.

SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas Latino-americanas: Polêmicas, Manifestos e Textos Críticos*. 2 ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 até hoje*. 10 ed. Rio de Janeiro: Record, 1987.

Cultura e memória: a longa viagem de Savinio

Andrea Santurbano*

Resumo: Alberto Savinio (Atenas, 1891– Roma, 1952), escritor polígrafo e cosmopolita, forja na oficina alquímica de suas múltiplas referências históricas, artísticas e culturais uma literatura em que o narrador, muitas vezes associável ao mercante-navegador evocado por Benjamin, lê a realidade ao seu redor sob o filtro irônico da memória individual e coletiva. Um exemplo desta caleidoscópica tessitura narrativa pode ser identificado no livro *Dico a te, Clio* (1939), notas de viagem por uma Itália pré-industrial, que se torna ocasião para coletar fragmentos e fantasmas de uma história social que Savinio quer a toda hora desconstruir. A civilização, afinal, como afirma o escritor, é o jogo humano para se distrair do pensamento da morte?

Palavras-chave: Alberto Savinio. Literatura italiana. Literatura de viagem. História e memória.

As formas épicas representam os primeiros vestígios de narração que de oral passa a ser escrita, e esse novo empreendimento humano não podia dispensar o abono e a ajuda dos deuses. Homero, a mítica figura de uma fase ainda obscura da história grega, apelava a uma genérica Musa ou Deusa, para que o inspirasse e guiasse na composição dos seus poemas: assim começam, na tradução de Carlos Alberto Nunes, a *Ilíada*, “Canta-me a cólera – ó deusa! – funesta de Aquiles Pelida” (HOMERO, 1996, p. 43), e a *Odisséia*, “Musa, reconta-me os feitos do herói astucioso que muito/ peregrinou” (HOMERO, 1997, p. 239). Uns séculos mais tarde, o poeta latino Virgílio, abria a *Eneida* com (me utilizo da versão italiana) “*Canto l’armi e l’eroe che dai lontani/ lidi di Troia um di profugo venne*”, continuando, “*Ora le cause tu, Musa, ricordami*” (VIRGILIO, 1963, p. 19-20). Na revisitação do poema épico no século XVI, Ariosto e Camões recorreram, por assim dizer, à hipóstase do intelecto como virtude inspiradora. No *Orlando furioso* faz-se apelo ao que sobra dele: “*Le donne, i cavallier, l’arme, gli amori/ Le cortesie, l’audaci imprese io canto [...] Se da colei che tal quasi m’ha fatto [matto],/ Che ‘l poco ingegno ad or ad or mi lima, /Me ne sarà però tanto concesso,/ Che mi basti a finir quanto ho promesso.*” (ARIOSTO, 1997, p. 1). Já nos *Lusíadas*, hiperbolicamente, cessa “tudo o que a Musa antiga canta” perante “As armas e os barões assinalados” que, na voz do poeta, “Cantando espalharei por toda a parte,/ Se a tanto me ajudar o engenho e arte” (CAMÕES, 1992, p. 1). Poucos anos depois, Torquato Tasso, na *Jerusalém libertada*, revisitaria a fórmula anafórica clássica: “*O Musa, [...] tu spira al petto mio celesti ardori,/ tu rischiara il mio canto, e tu perdona/ s’intesso*

* Professor Adjunto I de Língua e Literatura Italiana, junto ao DLLE-CCE, da Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.

fregi al ver, s'adorno in parte/ d'altri diletti, che de' tuoi, le carte." (TASSO, 2011). E, finalmente, numa subversão irônica de tantos séculos de tradição épica, narrativa e odepórica, Alberto Savinio, intitula seu pequeno diário de viagem, de 1939, com um impertinente: *Dico a te, Clio (Falo contigo, Clio)*. Lembrando que Clio, na genealogia mitológica, é a Musa da história: filha de Zeus e Mnemósine, a Deusa da memória, ela cantava o passado dos homens e das cidades. O que se esconde, portanto, atrás dessa dessacralização poética contida no título? Qual a visão da história, do espaço geográfico, e qual a forma de narrá-los?

Costuma-se pensar na história segundo uma perspectiva cronológica, a partir do seu devir retilíneo no palco de um espaço geográfico percebido como imutável ou quase. Porém, também a geografia pode ter um tempo significativo. Diz Claudio Magris em *Microcosmi*, não deixando de recorrer à grande simbologia épica:

Il tempo della geografia è anch'esso rettilineo al pari di quello storico, perché pure le montagne e i mari nascono e muoiono, ma è così grande che s'incurva, come una retta tracciata sulla superficie della terra, e stabilisce un diverso rapporto con lo spazio; i luoghi sono gomitoli del tempo che si è avvolto su se stesso. Scrivere è sdipanare questi fili, disfare come Penelope il tessuto della storia. (MAGRIS, 1997, p. 211).

Magris é a ponta de diamante de uma tradição literária italiana parca em romances, generosa em lírica e até narcísica em ensaios que assumem modalidades narrativas; ensaios nos quais, muitas vezes, a lente autobiográfica autoral coleta, desfolha e reconstrói fragmentos da cultura individual e coletiva, ao perpassar por interstícios de tempo e espaço evocados quase que proustianamente. Savinio filia-se de forma peculiar a essa tradição artística, que no seu caso se configura mais como uma narrativa crítica do que uma crítica narrativa. *Narrativa*, porque, apesar de nunca ter perseguido a forma canônica do romance, tem uma força fabuladora, discursiva e imaginativa; *crítica*, porque reflete o olhar inquieto e curioso do autor que nunca se prende à fácil aparência dos fenômenos relatados.

A própria vida de Savinio é caleidoscópica: infância e adolescência na Grécia, maturidade entre Alemanha e França, intercalada por passagens na Itália, e, logo, a definitiva residência no *belpaese*. Nesse fundo biográfico, o rico acervo mitográfico da formação grega, a experiência das vanguardas e a fragmentação de um tumultuado período histórico pincelam uma multiforme parábola artística, fruto de um diletantismo militante periodicamente renovado (de músico e compositor a pintor, de escritor a jornalista, de autor a encenador teatral) a fim de encontrar formas sempre novas de busca, experimentação e expressão. Formas narrativas, em particular,

nas quais é possível identificar traços da argúcia irônica de um Luciano ou certo *flaneurismo* eletivo, mas isento de pedantismo, modulado de um Nietzsche. Reminiscências, divagações, paradoxos, em suma, abordados por meio de um incansável humorismo que quer tirar o peso dos grandes sistemas de pensamento, perfilam as obras de Savinio.

Entra no seu projeto literário, dessa forma, em 1939, come já dito, um livro de viagem entre as províncias do Abruzzo e da Etrúria, numa Itália pré-industrial, às vésperas da Segunda Guerra Mundial. É até indicativo de uma comistão de gêneros, ou melhor, de um jogo interdiscursivo e autoreferencial, o carro do autor – aquele *Topolino* ícone de uma inteira época –, que transita com absoluta contiguidade temporal das páginas do conto “Formoso” (contido na coletânea *Casa «la Vita»*) às de *Dico a te, Clio*. Em outros termos, se de um lado a descoberta de uma reforma urbanística na cidade de Roma (a abertura de Via della Conciliazione para a praça San Pietro) leva Savinio, no conto citado, a moldar o seu relato numa narrativa ficcional, por outro a viagem nas antiguidades etruscas se mantém num plano documentário, embora na acepção que iremos analisar. Então, de novo a pergunta: como se combinam literatura e memória na recomposição de um espaço histórico, geográfico e, ainda, cultural?

Savinio declara logo no início do prefácio de *Dico a te, Clio* que “*La storia raccoglie le nostre azioni e le depone via via nel passato. La storia ci libera via via dal passato*” (SAVINIO, 2005, p. 11). Acrescentando que seria até uma medida higiênica anotar todas as nossas ações em um diário, de forma a traduzirmos tudo em história para que nós possamos livrar do passado e nos encontrar sempre em condição de novidade. Tudo isso até chegar ao último devir, a morte, entendida como a extrema pureza. Porém... É bom não confiar muito nas afirmações demasiado assertivas colocadas por Savinio: sempre se tem a impressão de seguir uma falsa pista, de escorregar numa armadilha, num paradoxo: contar para esquecer? De fato, se é verdade que o escritor italiano define a história como a possibilidade de se livrar do passado, também na última linha do prefácio aflora o eco de uma saudade, a das recordações que “*lentamente, ma inesorabilmente vaniscono*” (Idem, p. 13). Ora, recuperando Magris, para ele viajar é, antes, “*una perdente guerriglia contro l’oblio, un cammino di retroguardia*” (MAGRIS, 1997, p. 58), afirmação que, com toda evidência, vai ao encontro da colocação final de Savinio, negando, portanto, os pressupostos iniciais. Mas a chave se encontra no resto do prefácio de *Dico a te, Clio*; pois, ao lado da história que prende e guarda as ações humanas, agiria um buraco negro, o “fantasma” da história, que, ao invés, aniquilaria todos os fragmentos que escapam da história.

Seria, talvez, imaginar a história tal qual uma prisão que preserva a liberdade dos homens livres, guardando, mas não eliminando os presos, enquanto seu “fantasma” atrairia esses últimos numa fuga, eliminando-os para sempre. E nesse ponto Savinio se pergunta retoricamente: “*E se i fatti annientati fossero i soli memorabili? Se il massimo destino delle vicende umane, se la sorte più nobile, più alta, più «santa» di noi e dei nostri pensieri fosse non la storia, ma il fantasma della storia?*” (SAVINIO, 2005, p. 13). É possível, nesse contexto, imaginar a resposta. Então, o escritor parece se posicionar contra a história oficial, coletiva, “evidente”, para se interessar da contraluz (o fantasma) da história como experiência subjetivante (micro-história diria Carlo Ginzburg).

Como atuar essa recuperação é outro assunto delicado: para Savinio, de fato, esse fantasma seria uma história não escrita, não oral, não mnemônica, em suma, uma história não “histórica”. A prerrogativa visionária das artes oferece uma saída, que no caso deste artista eclético se chama metafísica. Uma metafísica para ler o real, não para negá-lo definitivamente. Giorgio De Chirico, irmão mais velho de Savinio (cujo nome originário, cabe lembrar, é Andrea de Chirico), define assim esta corrente artístico-filosófica que representa o *fil-rouge* da produção heterogênea dos dois irmãos:

vuol dire al di là delle cose fisiche: guardando certi oggetti o anche pensando, appaiono delle forme, degli aspetti e delle prospettive che noi comunemente conosciamo, quindi questo procura al pittore che ha il dono o la specialità di sentire e vedere queste cose “al di là delle cose fisiche” di immaginarsi un soggetto [...].
L’immagine nell’aspetto metafisico procura sempre una gioia mista a sorpresa. (DE CHIRICO, 2008, s.p.).

Da pintura à literatura, o passo é breve. Mais do que através de uma reconstrução mnemônica, Savinio leva a cabo sua arquitetura narrativa através de uma lente prospectiva que capta e recodifica os fragmentos de rastros, símbolos, vozes disseminados pelos lugares visitados. Quase uma livre associação de idéias e sugestões que livre não é, porque tecida pela palavra transparente e segura do autor que lhe faz dizer, invertendo os papéis: *falo contigo, Cleo*.

Nos mesmos anos, Walter Benjamin escrevia um famoso ensaio, *O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*, no qual define dois grupos de narradores:

“Quem viaja tem muito que contar”, diz o povo, e com isso imagina o narrador como alguém que vem de longe. Mas também escutamos com prazer o homem que ganhou honestamente sua vida sem sair do seu país e que conhece suas histórias e tradições. Se quisermos concretizar esses dois grupos através dos seus representantes arcaicos, podemos dizer que um é exemplificado pelo camponês sedentário, e outro pelo

marinheiro comerciante. Na realidade, esses dois estilos de vida produziram de certo modo suas respectivas famílias de narradores. [...]

No entanto essas duas famílias, como já se disse, constituem apenas tipos fundamentais. A extensão real do reino narrativo, em todo o seu alcance histórico, só pode ser compreendido se levarmos em conta a interpenetração desses dois tipos arcaicos. (BENJAMIN, 1994, p. 198-99).

De alguma forma, a prosa de Savinio encarna esses dois tipos de narrador, dando voz ao “marinheiro comerciante”, na medida em que o autor viaja, e à voz do “camponês sedentário”, na medida em que ele escuta os moradores permanentes das localidades visitadas: a saber, Concezio no Abruzzo e os guardas dos museus em Cerveteri e Tarquinia. Aliás, numa das muitas divagações bem humoradas, típicas de Savinio, o autor até questiona indiretamente a fórmula benjaminiana, assim como boa parte da tradição odepórica, ao se perguntar sobre a necessidade da navegação: “È meno avventuroso l’animo del viandante, meno poetico, meno portato alle grandi imprese e alle immaginazioni sublimi? Come il matrimonio uccide l’amore, cosi il navigare distrugge l’amore del mare” (SAVINIO, 2005, p. 87). A viagem de Savinio, enfim, cumpre a tarefa de vivenciar e a de escutar, desfazendo, como na citação de Magris, os nós do tempo coagulados no espaço físico dos lugares.

Ora, o papel da memória continua, de qualquer forma, pairando no ar. Ainda com Benjamin, “não se percebeu devidamente até agora que a relação ingênua entre o ouvinte e o narrador é dominada pelo interesse em conservar o que foi narrado. Para o ouvinte imparcial, o importante é assegurar a possibilidade da reprodução” (BENJAMIN, 1994, p. 214). E a partir desse ponto que parece poder ser quebrado o impasse (se de impasse pode ser chamado) em Savinio: não se trata de perpetuar uma memória histórica, num exercício estéril que renova a toda a hora o passado, mas sim de recriar a todo instante, no presente, um patrimônio cultural sempre pronto para ser lido. A poética saviniana, só aparentemente voltada para trás, inclusive para as muitas recordações pessoais, é, ao invés, um desprendimento bergsoniano do tempo físico, recusando uma ociosa reconstrução uniforme e convencional da história. O que vem disso, pensando também nos vários artigos escritos por Savinio, é uma capacidade sintética incomum e uma antevidência na decodificação do próprio presente e, portanto, do futuro. O “anjo da história” de Savinio, poderia se dizer, tem o rosto virado para trás, mas com um piscar de olho.

Olhar para trás e olhar para frente, porém, podem resultar na mesma visão, a da morte, outro elemento importante em *Dico a te, Clio*, assim como em tanta parte da obra do escritor. Escreve ele na sua narrativa de viagem:

L'attrazione della morte è irresistibile. È per questo che gli uomini edificano le civiltà, e con infinita pazienza ricominciano ogni volta a riedificarle. La civiltà è un gioco, una distrazione, il modo più efficace che noi abbiamo di allontanare dalla nostra mente il pensiero della morte. (SAVINIO, 2005, p. 88).

A viagem de Savinio é, de fato, uma viagem órfica: nela está sempre presente a metáfora da viagem no reino dos mortos, ou melhor, no reino de uma moderna mitologia revisitada, onde tudo é transfigurado através de uma incessante deformação visionária esculpida de citações e funambulescas digressões. Nesse sentido, é órfica também como capacidade sinestésica oriunda das experiências vanguardistas e confluída no surrealismo, embora Savinio tempere sempre os seus jogos eruditos e intelectuais com uma grande dose de humorismo. Mas é justamente essa contínua relação dialética com o tema da morte que se procura aqui frisar. Tal pista é indicada desde a epígrafe: “*Quella mattina Charun mi svegliò, colui che scorta le anime da questa all'altra vita, e mi disse che bisognava partire. Non pensai neppure a farmi mostrare il mandato di cattura, e senza far motto lo seguí.*” (SAVINIO, 2005, p. 15). Epígrafe reforçada mais tarde, ao fim da viagem no Abruzzo e ao início daquela em terra etrusca, com outra: “*Charun disse: «Hai riposato abbastanza: ora vieni, che ti porto al paese mio»*”. (Idem, p. 85). Ora, Charun é na mitologia etrusca uma espécie de Caronte e, pensando nisso, a mente corre também à sugestão pictórica do remador, figura central do quadro “A ilha dos mortos”, de Arnold Böcklin, mestre reconhecido por Savinio. Nessa esteira, Concezio, o acompanhante abrucês, comparado na verdade a um sobrevivente da raça extinta dos gigantes, joga o papel de um Virgílio, conduzindo o autor nos círculos de estórias e personagens ligadas aos lugares “vislumbrados”. Poesia, mito e recordações autobiográficas se combinam, ainda, no episódio da visita a Tarquinia, quando o vigia dos túmulos etruscos se torna para Savinio a reencarnação de uma espécie de preceptor da infância na Grécia.

Essendoci stato guida nel mondo favoloso dell'infanzia, era giusto che Pistono ci guidasse pure nelle profonde dimore degli Etruschi morti.
Enrico Rastelli, custode delle tombe di Tarquinia, colui che per noi è la reincarnazione del buon mentore della nostra infanzia, ci aspetta con la borsa delle chiavi nella sinistra, la lampada ad acetilene nella destra, e un fazzoletto accomodato sulla testa a proteggerla dal sole, stretto con quattro nodi alle cocche. (SAVINIO, 2005, p. 119)

É curioso notar como o que no Guia breve da Itália Central de 1939 é resumido com estas palavras “*GITA ALLA NECROPOLI. Si compie accompagnati dal custode che risiede presso il Museo*” (1939, p. 125), passe de elemento puramente referencial, até vestígio da época, a alavanca para a entrada numa narrativa, por assim dizer, sincrética: é, ao mesmo tempo, crônica,

fantasia e viagem na cultura e na memória. Cultura e memória que são líquidas, para usar uma expressão baumaniana, sempre prontas a escorrerem naquela fissura (fantasma) da história, para costurarem o rasgo entre vida e morte e presente e passado. Portanto, a realidade, histórica e social, que resulta dessas modernas peregrinações não se preocupa em nenhum momento com um efeito mimético. A toda a hora a memória recria, não pretende relatar ou contar de novo, e a toda a hora o espaço físico se compenetra com o patrimônio histórico e cultural na Itália rastreada por Savinio. Qual o grau de aproximação com o território do real? É uma pergunta que não cabe fazer a Savinio:

Un tale, al quale facevamo vedere una nostra natura morta di pere dipinta in monocromia turchina, gridò “Non esistono pere turchine!” e stava per piangere di rabbia. Secondo lui, quelle pere turchine erano un’offesa alla realtà. Volevamo porgli il famoso quesito: “Se la natura è reale?”, ma ci ricordammo in tempo che colui è molto irritabile. Volgiamo la domanda ai nostri lettori, che speriamo meno atrabiliari, e li preghiamo di saperci dire dove comincia la realtà e dove essa finisce. (SAVINIO, 2005, p. 134)

Abstract: Alberto Savinio (Athens, 1891 - Rome, 1952), writer polygraph and cosmopolitan, forges in alchemical workshop of its manifold historical, artistic and cultural references, one literature in which the narrator, often associable to the merchant-navigator evoked by Benjamin, reads reality around them through the filter of ironic individual and collective memory. An example of this kaleidoscopic narrative texture can be identified in the book *Dico a te, Clio* (1939), travel notes through a pre-industrial Italy, which becomes the occasion to collect debris and ghosts of a social history that Savinio wants to deconstruct all the time. Civilization, after all, as the writer says, is the human game to entertain the thought of death?

Keywords: Alberto Savinio. Italian Literature. Travel Literature. History and Memory.

Referências

ARIOSTO, Ludovico. *Orlando furioso*. Milano: Hoepli, 1997.

BENJAMIN, Walter. O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.

CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Lisboa: Instituto Camões, 1992.

DE CHIRICO, Giorgio. *Memorie della mia vita*. Milano: Bompiani (Tascabili), 2008.

HOMERO. *Ilíada (em verso)*. Trad. de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.

_____. *Odisséia (em versos)*. Trad. de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997.

Italia Centrale. Guida breve. Milano: Consociazione turistica italiana, 1939.

MAGRIS, Claudio. *Microcosmi*. Milano: CDE (Garzanti), 1997.

SAVINIO, Alberto. *Dico a te, Clio*. Milano: Adelphi, 2005.

TASSO, Torquato. *Gerusalemme liberata*. Disponível em:
<http://www.liberliber.it/biblioteca/t/tasso/gerusalemme_liberata/html/testo.htm>. Acesso em: 12
abr. 2011.

VIRGILIO. *Eneide*. Trad. di Adriano Bacchielli. Torino: Paravia, 1963.

Os espaços de Arlequim

Égide Guareschi*

Resumo: Arlequim é um personagem artístico (teatro, literatura, pintura) muito popular e que foi clássico da *commedia dell'arte*. Alguns teóricos afirmam que ele remonta à era medieval, porém, a sua origem é incerta. Já os espaços por onde ele circula e circulou constituem-se como registros da memória desse personagem. A sua identidade é uma forma de representação simbólica desses espaços. “Quem ele é? De onde ele vem? O que ele representa?” São interrogações pertinentes. A metamorfose, o múltiplo, a carnavalização, a atemporalidade, o “não-lugar” e a ambiguidade podem ser possíveis respostas para desvendar os enigmas ocultos por trás de sua máscara.

Palavras-chave: Arlequim. Espaço. Simbologia.

Não há dúvidas de que a palavra Arlequim remete ao signo da personagem, que ganhou maior significado, primeiramente, através da *commedia dell'arte* e também, aos seus inúmeros significantes gerados depois disso. Arlequim é um personagem proveniente do teatro, porém, como é da natureza deste não possuir um território espacial definido, também é legítimo de Arlequim não se limitar quanto à sua existência e assim, ser abordado e reconhecido em outras formas de expressões da arte, como a literatura, por exemplo, que é o foco deste trabalho.

A sua imagem é geralmente associada à *commedia dell'arte*. No entanto, ele já aparecia nos festejos carnavalescos medievais e teria se popularizado na *commedia dell'arte* (séc. XV-XVII), como uma figura simples, pobre e atrapalhada. Há várias versões concernentes à origem deste personagem. Dario Fo, dramaturgo, comediante e escritor italiano vencedor do prêmio Nobel de Literatura em 1997, em seu *Manual Mínimo do Ator* (1999), coloca que a origem de Arlequim seria francesa.

Fo traz detalhes de que seu nome teria aparecido pela primeira vez em Paris, em papel impresso ao final do século XVI (1585), para denunciá-lo como ganhão. O ator que interpretou a primeira máscara deste personagem se chamava Tristano Martinelli, natural de Mântua¹. Esta apresentação apesar de ter sido na França ocorreu em um palco comandado por atores da *commedia dell'arte*. Segundo Dario Fo (1999, p. 80), “a máscara do Arlecchino² é resultado do

* Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Literatura da UFSC – Bolsista/CNPq.

¹ Mântua (em italiano Mantova) é uma província italiana da região de Lombardia.

² Em português Arlequim, porém, os tradutores deste texto optaram por deixar os nomes dos atores da *commedia dell'arte* em italiano.

incesto³ do *Zanni* da região de Bérghamo com personagens diabólicos farsescos da tradição popular francesa”.

Para ele o termo Arlequim “nasce” de um personagem medieval,

Hellequin ou Helleken, que se torna, posteriormente, Herlek-Arlekin. Um mesmo demônio também citado por Dante: Ellechino. Na tradição popular francesa dos séculos XIII e XIV, esse personagem é descrito como um endemoniado torpe, arrogante – como deve ser todo diabo que se preza – e, principalmente, zombeteiro, exímio elaborador de troças e trapaças (FO, 1999, p. 80).

Quanto a este primeiro Arlequim, Dario Fo discorre que ele não usava máscara, mas tinha o rosto pintado de preto com rabiscos avermelhados. Somente em época posterior ele teria surgido ao público usando uma máscara de couro marrom com cara de macaco antropomorfo.

Essa ideia diabólica de Arlequim é exposta também por Marilda Santana (2003), que comunga com Fo e vai além, faz uma analogia direta do seu nome com o ambiente infernal. Ao tratar do realismo grotesco, ela expõe que a etimologia da palavra Arlequim pode dar uma pista do seu caráter grotesco.

De acordo com suas considerações, esse nome deriva de 'Hellequim', no qual se destaca a raiz *hell*, significando inferno. Posteriormente, a palavra 'Helequim' teria se transformado em 'Helequim' e depois em Harlequim. Com relação à máscara, Santana diferentemente de Dario Fo, comenta que este personagem a usava e que:

[...] sua máscara sempre foi negra e com uma expressão diabólica e animalesca. Originalmente a máscara tinha pêlos. A roupa de losangos coloridos, vista na perspectiva desta origem, localizada nos festejos carnavalescos medievais, representaria, então, a variedade de grãos e o florescer das cores da primavera. (SANTANA, 2003, p. 124).

Nessas festas em prol do sucesso da safra, ainda segundo os estudos de Santana, eram feitos pedidos às entidades subterrâneas, espíritos e demônios. Ela expõe que alguns teóricos apontam que Arlequim, nesse caso, seria um diabo, o chefe do grupo. O que justificaria, por exemplo, a preferência por máscaras escuras. Tais considerações indicam também para a questão espacial, um dos lugares de Arlequim seria, portanto, as profundezas, os locais escuros e sombrios.

Destaca-se, porém, que um dos principais territórios de Arlequim foi a *commedia dell'arte*. Este gênero teatral se desenvolveu, em especial, na Itália e possuía características bem definidas. Era formada por atores que viviam da profissão, cada companhia contava com dez ou

³ A palavra no original em italiano é “*innesto*” (fusão) e não possui conotação sexual.

doze elementos fixos, com papéis bem definidos. Os atores eram bem preparados, hábeis em jogos acrobáticos, mímica, coreografia e modulação de voz. Os próprios contratos estabeleciam que tinham a obrigação de saber tocar um instrumento, cantar e dançar. De acordo com o que consta na parte introdutória do livro de Carlo Goldoni:

[...] os textos, geralmente roteiros básicos (*canovacci*), limitavam-se a um esboço da peça e à indicação, de maneira bastante concisa, dos jogos cênicos. Havia, portanto, ampla liberdade de criação e os diálogos eram improvisados. Mas essa liberdade tinha limitações. Os atores fixavam-se em máscaras, especializando-se em determinados tipos até a morte. Por outro lado, a contínua busca de uma linguagem puramente teatral levou o gênero a um distanciamento cada vez maior da realidade. Os espetáculos geralmente mostravam namorados e namoradas, pais severos e maridos ciumentos e velhos apaixonados, em meio a intrigas e acrobacias de criados, interferências de velhos avaros ou lúbricos, verborragias de doutores ou fanfarronadas de militares. (GOLDONI, 1987, p. 13-14).

As máscaras, porém, não eram usadas por todos os personagens da comédia italiana. Segundo Santana (op.cit, p. 123), quem as usava, em especial, eram os personagens cômicos. Estes se constituíam em atores que interpretavam os papéis dos *zanni* (os criados), dentre eles Arlequim. Os *zanni* também ficavam encarregados dos *lazzis* (fazer a ação). A fixação de tipos pelos dialetos, por sua vez, também, é outro traço característico da *commedia dell'arte*. Para Margot Berthold em *História Mundial do Teatro*:

[...] o contraste da linguagem, status, sagacidade ou estupidez de personagens predeterminadas assegurava o efeito cômico. A tipificação levava os intérpretes a especializar-se numa personagem em particular, num papel que se lhes ajustava tão perfeitamente e no qual se movimentavam tão naturalmente que não havia necessidade de um texto teatral consolidado. (BERTHOLD, 2006, p. 353).

Quanto ao Arlequim, ele foi, sem dúvida, o personagem mais popular da *commedia dell'arte*. Ele é o saltimbanco trapalhão, ágil e malandro, que por meio de contínuas artimanhas, é capaz de colocar aos outros ou a si em situações confusas, as quais desencadeiam a comicidade e o riso. O espaço cômico desse personagem destinava-se a rir e ridicularizar os costumes e os donos do poder da época, uma vez que era tido como o “o bobo da corte”⁴ aproveitava para fazer críticas à mesma de forma descontraída e irônica.

A imagem de Arlequim como ser “endiabrado”, não se reproduz na *commedia dell'arte*. Apesar de, muitas vezes, ter-se essa impressão, pois Arlequim causa inúmeras confusões,

⁴ Originariamente, a figura de Arlequim corresponde ao servo bobo do teatro antigo; apresentava-se vestido de branco, mas rasgado e cheio de remendos de várias cores (GOLDONI, op.cit, p. XVII).

atraindo a plateia e causando o riso. Isso porque, a *commedia dell'arte* permitia tais desdobramentos carnavalescos e grotescos aos personagens.

A comédia é um gênero engajado, que dá espaço às críticas e sempre foi significativo na cultura italiana. Giorgio Agamben (2010, p. 3-4), discorre sobre o fato de a comédia ter uma profunda influência na cultura italiana, desde o século XIV com Dante Alighieri, que ao escrever a Divina Comédia, intitulou o seu poema de Comédia, em contraposição à tragédia. Agamben sugere que talvez tenha sido assim por ser a tragédia um gênero muito fechado e correto, em oposição à comédia que é mais aberta e permite o uso da língua do povo, enfim, implica pensar que, por meio da comédia se possa tratar melhor das tribulações humanas. No livro *Categorie Italiane* (2010) a comédia será a primeira identificada e discutida pelo estudioso.

A crítica também era um dos pontos fortes de Arlequim. Sobre esse aspecto Dario Fo (op.cit) argumenta que o rei Henrique III, apaixonado por Arlequim e esse novo gênero de teatro, seguidamente convidava-o para apresentações na corte. Este se aproveitando do espaço atacava com “insultos satíricos de relativo peso, políticos, aristocratas e prelados, com a segurança de passar impune infalivelmente. Essa sátira política inserida na *commedia dell'arte* é um fato desconhecido inclusive por diversos pesquisadores especializados.” (FO, 1999, p. 82).

As críticas eram facilitadas, também, pelo uso de máscaras, as quais são uma possibilidade da comédia. Esse aspecto é consoante ao que Agamben (op.cit, 21-25) e outros teóricos apontam sobre a comédia, nesse sentido, a máscara é considerada uma concessão cômica, através dela permite-se encobrir a figura pessoal (*persona*⁵), para poder representar algo alegórico e universal e, dessa forma, ter mais liberdade para tratar de assuntos pontuais, ou seja, fazer “crônicas” das situações do momento, por meio da arte.

Simbolicamente Arlequim, esta notória e lendária figura é descrita no *Dicionário de Símbolos* de Chevalier como aquele personagem que:

[...] encarnava os papéis de jovem gaiato, de bufão malicioso, de um indivíduo matreiro embora meio pateta, e de leviano. Sua vestimenta multicolor sublinhava sobretudo esse último aspecto. O arlequim é a imagem do irresoluto e do incoerente, que não se prende a ideias, sem princípios e sem caráter. Seu sabre é apenas de madeira, seu rosto anda sempre mascarado, sua vestimenta é feita de remendos, de pedaços de pano. A disposição destes pedaços em xadrez evoca uma situação conflitiva - a de um ser que não conseguiu individualizar-se, personalizar-se e desvincular-se da confusão de desejos, projetos e possibilidades. (CHEVALIER, 2003, p. 80).

⁵ *Persona*: termo em latim que originalmente significava a máscara, figura, personagem de teatro, papel representado por um ator, e daí assumiu o significado de ser humano.

Com relação às vestes de Arlequim, a interpretação exposta por Chevalier é abordada, também, por outros autores. Muitos julgam que a roupa composta por remendos e pedaços, seria como uma metáfora da representação do mundo, ou como se este personagem pudesse retratar a natureza fragmentária do ser humano. Único e múltiplo ao mesmo tempo, a representação de um coletivo.

Nesse sentido, essa última concepção é a que tem sido estudada na modernidade e alguns estudiosos têm feito reflexões nessa linha. Susana Scramim, por exemplo, ao tratar das máscaras da modernidade, refere-se à Pierrot⁶ e Arlequim e comenta que “*como personajes, son personas, pero son también imagen del sujeto dividido de la modernidad*” (2009, p. 106). Nessa perspectiva, Arlequim representaria as “metamorfozes”, às quais os sujeitos modernos são submetidos e no esforço de serem “tudo” são também o “nada”. Constituindo-se assim, em uma ambiguidade de retalhos que nem sempre conseguem ser costurados e acabados.

O comentário de Scramin está em conformidade, também, com a figura arlequinal que se reverbera de forma atemporal nos diferentes locais. Leiam-se locais como: espaços artísticos, períodos históricos e literários, autores, obras, culturas e sociedades. Arlequim é fruto do teatro, ele brota da dramaturgia, mas ao crescer espalha rizomaticamente seus ramos e sementes também pela literatura, a qual contribuiu para a sua eternização.

Muitas obras da literatura que se constituem como textos de literatura dramática e, por isso, servem de base escrita para a representação ou a encenação, trazem alguma “figura arlequinal” como protagonista da trama. Na Itália, por meio da *commedia dell'arte*, será Goldoni um dos escritores mais famosos a apresentar Arlequim. Em sua obra *Arlequim, servidor de dois amos* (1745), conhece-se Arlequim, um criado esperto que serve a dois patrões para ganhar mais. Munido pela engenhosidade vence dificuldades e com suas acrobacias encanta o público. Goldoni pinta seus personagens baseando-se no ambiente, nos caracteres, tipos e dialetos locais. Ele “colhia seu material da vida cotidiana de Veneza” (BERTHOLD, 2006, p. 365).

No Brasil, Suassuna, em o *Auto da Compadecida* (1955), também traz à cena seu Arlequim à brasileira, seu personagem folclórico, João Grilo, que com práticas de malandro “lança mão dessa forma de malícia para sobreviver” (RATEKE JUNIOR, 2006, p. 73). Segundo

⁶ O pierrot ou pierrô é um personagem tipo da *Commedia dell'Arte*, uma variação Francesa do Pedrolino Italiano. O seu caráter é aquele de um palhaço triste, apaixonado pela Colombina, que inevitavelmente lhe parte o coração e o deixa pelo Arlequim. Disponível em: <<http://vigiliaonirica.wordpress.com/2010/01/10/colombina-pierrot-e-arlequim/>>.

o autor paraibano “sua obra se baseia nos romances e histórias populares do Nordeste” (SUASSUNA, 1993, p. 9). Com esses dois personagens, tanto Goldoni quanto Suassuna partem de um ambiente micro, para assim, representarem o espaço macro. Mostram personagens que sofrem quedas e vivem “tomando surras”, mas são resilientes, e conseguem demonstrar a “crônica” da situação, da época, dos costumes, das ideologias e das pessoas.

Macunaíma pode ser citado como outro exemplo de personagem que evoca os símbolos de Arlequim, mesmo não fazendo parte de uma obra considerada como dramaturgia. O protagonista Macunaíma, do romance homônimo, escrito pelo modernista Mário de Andrade em 1928, seria o personagem que agregaria os espaços, as identidades e os discursos da nação⁷. Ou seja, edifica-se nessa colocação a imagem de Arlequim, como um ser único que comporta em si inúmeros personagens.

Ou seja, Arlequim é uma figura que aparece representada nas mais diversas formas e ao longo dos anos, desde o seu “surgimento, sendo que o DNA da linhagem de gerações de arlequins assegura a sua sobrevivência. Ele é mostrado transvestido, redesenhado e transformado ao gosto do momento e das situações. Aparece inúmeras vezes em obras literárias e traz consigo uma carga toda de sentidos e significados.

É difícil traçar uma cartografia, os exatos caminhos e itinerários arlequinais. Estes são muitos e muitas vezes se bifurcam por estradas desconhecidas, ou reconhecidas como um “*déjà vu*”. Esta figura circula como uma espécie de espelho, cada um pode reconhecer-se em algum momento enquanto arlequim. Arlequim e os territórios que frequenta já não são os mesmos, não são mais fixos como os da *commedia dell'arte*, pois ele tem andado por novas “terras”.

Pode-se inferir que Arlequim seria um arquétipo construído coletivamente, da mesma forma que a figura do Diabo, por exemplo. O demônio somente sobrevive em função da dicotomia entre o bem e o mal que reina entre os cristãos. Arlequim, por vezes, é julgado como um demônio, por atitudes análogas às atribuídas a satã. Ele é uma figura com poder, talvez uma personificação dicotômica entre Deus e o diabo.

⁷ Em relação a Mário de Andrade e sua ligação com a figura arlequinial não se pode deixar de mencionar a capa da primeira edição de *Paulicéia Desvairada* (1922), que seria baseada na roupa de arlequim com losangos e contraste de cores.

Com relação ao aspecto das travessuras diabólicas do Arlequim, Mikhail Bakhtin no sexto capítulo intitulado *O “Baixo” Material e corporal em Rabelais*, do seu livro *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento* (1996) apresenta que:

Todos esses saltos e cambalhotas grotescos não visam a formar um contraste estático com o inferno, mas são ambivalentes como o inferno. São com efeito profundamente topográficos, tendo como ponto de referência o céu, a terra, o inferno, o alto, o baixo, a face, o traseiro; são outras tantas intervenções e permutações do alto e do baixo, da face e do traseiro; em outros termos, o tema da descida aos infernos está *implicitamente* contido no movimento de cambalhota mais elementar. É isso que explica porque as figuras do cômico popular se orientam para o inferno. (BAKHTIN, 1996, p. 347-348).

Arlequim não tem identidade e nem digitais, estas estão calcadas no imaginário coletivo. Esta memória é que mantém vivo o seu “retrato falado”. A sua identidade seria a capacidade de representar de forma rizomática e simbólica, os tempos, as épocas e os espaços frequentados em cada um destes momentos. Ele garante assim o próprio objetivo da obra de arte, o de immortalizar momentos e a si mesma.

Apesar de atribuírem-lhe origem ítalo-francesa, essa personagem é universal. A imensidão territorial de Arlequim é imensurável e seu horizonte é infinito. Ele está no não-lugar é atemporal e símbolo da multiplicidade de vozes expressadas por um único ser, que aparentemente é neutro, mas é onisciente, onipresente e até onipotente. A sua existência abre as portas para o mistério, um local de encantamento e de mitos.

Abstract: Arlequim is an artistic character (drama, literature, painting) which was very popular and classic of the *commedia dell'arte*. Some theorists claim that it dates back to medieval times, but its origin is uncertain. In the other hand, the spaces where it circulates and had circulated works as registers of this character. Its identity is a form of symbolic representation of these spaces. “Who is it? Where did it come from? What does it represents?” are relevant questions. The metamorphosis, the multiple, the carnivalization, the timelessness, the “no place” and the ambiguity may be possible answers to unravel the riddles hidden behind his mask.

Keywords: Arlequim. Space. Simbology.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *Categorie italiane*. Studi di poetica e di letteratura. Roma-Bari: Editori Laterza, 2010.

BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*. Tradução de Maria Paula V. Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: O contexto de François Rabelais*. Tradução: Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Ed. UNB, 1993.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Tradução: Vera da Costa e Silva [et al.]. 18. ed. Rio de Janeiro: José Olympio. 2003.

FO, Dario. *Manual Mínimo do ator*. Tradução: Lucas Baldovino, Carlos David Szlak. Organização: Franca Rame. 2. ed. São Paulo: Editora SENAC, 1999.

GOLDONI, Carlo. *Arlequim, servidor de dois amos: comédia em três atos*. Tradução de Elvira Rina Malerbi Ricci. São Paulo: Nova Cultural 1987.

RATEKE JUNIOR, Gilberto. *Artes, manhas e artimanhas do malandro na literatura dramática brasileira (Astúcia, sedução & criminalidade em O Noviço e Ópera do Malandro)*. 2006. 144f. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Pós Graduação em Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2006.

SANTANA, Marilda. A personagem Arlequim no realismo grotesco. *Revista Diálogos Possíveis*, v. 2, n. 01, jul./dez. 2003. Disponível em: <<http://www.faculdadesocial.edu.br/dialogospossiveis/artigos.asp?ed=3>>. Acesso em 07 maio 2011.

SUASSUNA, Ariano. *Auto da compadecida*. 26. ed. Rio de Janeiro: Agir, 1993.

SCRAMIM, Susana. Andrade, Darío, Lugones. Indecidibilidad, modernidad y poesía. *Boletim de Pesquisa – NELIC*. Ed. Especial. v. 2. Lins, jan./jul. 2009. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/nelic/article/viewArticle/11088>>. Acesso em: 26 out. 2010.

A Resistenza ao pé do monte

Leonardo Rossi Bianconi*

Resumo: Este artigo visa verificar como o escritor Beppe Fenoglio representou o espaço geográfico onde estão inseridos seus *partigiani*, combatentes da resistência italiana contra o nazi fascismo na Segunda Guerra Mundial. Estes espaços representados em suas obras estão ligados diretamente ao um espaço físico-geográfico real, porém o autor os utiliza para representar a condição e emoção de suas personagens refugiados no alto das altas colinas *delle Langhe*, na região do Piemonte ao norte da Itália. Este artigo pretende ainda estabelecer as atuais relações e usos dessas obras literárias na memória regional da citada região.

Palavras-chave: Fenoglio. Segunda Guerra Mundial. *Resistenza*. Itália. Memória

O “escritor e *partigiano*”¹ Beppe Fenoglio dedicou a maior parte de suas obras literárias a um caro período da história italiana: a luta *partigiana*, ou seja, a resistência armada italiana contra as tropas nazistas e fascistas que, a partir do armistício de 8 de setembro de 1943, ocupavam a porção setentrional de península itálica dividida, no período em questão, por uma linha imaginária chamada linha Gótica que ia da cidade de La Spezia a oeste até Rimini a leste. Este episódio da história italiana também ficou conhecido como *Resistenza*, sendo considerado por alguns historiadores como guerra civil.

A luta de *Resistenza* foi caracterizada pela luta de guerrilha, era formada principalmente por “trabalhadores rurais, operários, profissionais, professores universitários, técnicos, estudantes [que] subiram a montanha desafiando as rondas e as represálias às vezes atroz[...].” (ASOR ROSA, 2009, p. 374, tradução nossa). Cada combatente que formava os “bandos” *partigiani* tinha, portanto, um determinado conhecimento do território, sendo o domínio deste a única possibilidade de sucesso nos ataques contra as tropas inimigas superiores tanto no quesito estratégia militar quanto na força bélica e em posse das principais planícies e cidades ao norte. É neste contexto que a montanha, além de ser o último refúgio, se torna o território máximo dos *partigiani*.

A montanha será, assim, uma constante nas mais diversas manifestações culturais que representam a *Resistenza*, inclusive nas músicas populares que reinvocam esse período da história italiana na qual faz presente o peso do território. Dentre tantas, a mais conhecida é “Bella ciao”, canção popular sem autoria conhecida, cantada geralmente nas festividades de

* Pós-Graduando em nível mestrado no Programa de Pós-Graduação em Literatura da UFSC – Universidade Federal de Santa Catarina. Bolsista CAPES.

¹ *Sempre sulle lapidi, a me basterà il mio nome, le due date che sole contano, e la qualifica di scrittore e partigiano. Mi pare d'aver fatto meglio questo che quello - Diario p. 200 - B. Fenoglio, Diario, in ID., Opere, a cura di M. Corti, Einaudi, Torino 1978, v. 3.*

25 de abril, data que, em 1945, marca a liberação italiana do nazi fascismo e, coincidentemente o fim da luta *partigiana*. Nesta música o protagonista pede para, como *partigiano*, ser enterrado “lassù in montagna” (no alto da montanha). A vontade do combatente demonstra uma conexão sentimental com esse lugar, como espaço definitivo da experiência *partigiana* antes e depois da morte.

Porém a montanha não se comporta constantemente como protetora e um refúgio favorável dos combatentes, o sucesso ou a derrota em uma batalha depende das condições climáticas, e no caso dos Apeninos a luta somente era possível nas estações mais quentes do ano, ou seja, primavera e verão, pois o inverno passado no alto da montanha sem os aparatos necessários contra o intenso frio se torna, de certo modo, mais brutal que a captura por parte dos inimigos. O historiador Santo Peli narra um desses episódios ocorrido no ano de 1943, no qual o inverno, primeiro após o início da *Resistenza*, foi marcado por uma grande dispersão dos “bandos” *partigiani* chamando este período de “la stagione del dubbio” (a estação da dúvida) (PELI, 2006, p. 56).

Nas obras “resistenciais” de Beppe Fenoglio, no caso mais especificamente *Una questione privata* (1963) e *Il partigiano Johnny* (1968), ambas obras literárias de publicação póstuma, não faltam as questões territoriais inerentes à guerra de *Resistenza*. Dentro do macro território discutido até o momento, ou seja, a Itália setentrional acima da já citada linha Gótica e abaixo dos Alpes, Fenoglio retrata de maneira particular um espaço físico-geográfico mais específico: se trata de uma rede de colinas e montanhas ao norte da Itália, ao sudeste da região do Piemonte (que em uma possível tradução para o português ao fragmentar a palavra italiana seria “pé do monte”) conhecida como *Le Langhe*, região esta cara ao autor por ser natural de Alba, cidade piemontesa incrustada *nelle Langhe*. Fenoglio poucas vezes se afastou desse lugar, ali nasceu em 1922, combateu como *partigiano*, viveu como escritor e empregado de uma empresa vinícola, vindo a falecer em 1963, vítima de um câncer de pulmão adquirido pelo hábito que muito lhe agradava: fumar.

Italo Calvino no prefácio de uma reedição de 1964 de seu primeiro romance *Il sentiero dei nidi di ragno* (1949) apresenta Fenoglio como o autor mais isolado de todos, por demonstrar uma forte independência intelectual ao buscar na literatura inglesa fugir da limitada cultura fascista, diferentemente de Pavese e Vittorini que encontraram seus referenciais na literatura norte americana, e dessa forma Calvino considera que o escritor *albese* conseguiu representar a *Resistenza* assim como havia ocorrido. Neste mesmo prefácio Calvino ainda escreve que “[...] La resistenza rappresentò la fusione tra paesaggio e persone”

(CALVINO, 1964, p. 9). A pesquisadora Anna Cellinese acrescenta em seu artigo sobre a *Resistenza* de Beppe Fenoglio na paisagem *delle Langhe*, a respeito da frase de Calvino:

Non c'è espressione migliore che possa definire la guerra civile di Fenoglio. Essa nasce tra le selve, le colline, nei più nascosti anfratti e sentieri della sua terra, in quella sua patria chiamata Langa. Nessuno, nella letteratura contemporanea, ha saputo trasferire nella pagina con tanto vigore, lirismo ed inventiva linguistica i drammi e le sconfitte di uma terra ferita e privada della propria libertà. Niella Belbo, Mombarcaro, S. Benedetto Belbo, Eric Bèrico, Mango, Murazzano: questi i piccoli centri che dopo la furia della guerra civile sono tornati ad essere pervasi dai grandi silenzi della langa; terra in cui il silenzio si è ricongiunto ad un paesaggio sotto cui giace uno strato di storia violenta, un silenzio reso ancora più grave dalla neve d'inverno, la stagione dell'anima secondo Pavese.² (CELLINESE, 2003, p. 2-3).

A compreensão da particularidade de Fenoglio ao representar o espaço geográfico nas obras aqui selecionadas depende de uma breve descrição topográfica deste território conhecido como *Le Langhe*: caracterizada pela rede de montanhas e colinas com altitudes que vão dos 550 metros aos 1200 metros do nível do mar, formadas por colinas íngremes e vales profundos, porém com poucos picos agudos, uma região em que prevalece a cultura dos vinhedos, com bosques abertos pelo duro trabalho rural nas encostas íngremes destas colinas e montanhas. Na abertura das duas obras analisadas Fenoglio cita, logo na primeira frase de ambos os livros, essas colinas quando “Johnny stava osservando la sua città dalla finestra della villetta collinare[...]”³ em *Il Partigiano Johnny* (FENOGLIO, 1994, p. 5). Já Milton em *Una questione privata* (2006) se encontrava com “La bocca socchiusa, le braccia abbandonate lungo i fianchi, [...] guardava la villa di Fulvia, solitaria sulla collina che degradava sulla città di Alba”⁴. Isto demonstra a importância da indicação topográfica, do espaço físico onde desenrola a sorte de seus *partigiani*. Este espaço é constantemente citado e bem detalhado por Fenoglio pela movimentação de suas personagens nesse território: os *partigiani* estão sempre em movimento e o ambiente é um espaço que participa da ação, que oferece resistência e determina atitudes.

A montanha, no caso do romance *Il partigiano Johnny*, representa o distanciamento da vida civil, a decisão de subir a montanha possui o mesmo significado de se tornar *partigiano*.

² “Não tem expressão melhor que possa definir a guerra civil de Fenoglio. Esta nasce entre as selvas, as colinas, nas mais escondidas anfractuosidades e trilhas de sua terra, naquela sua pátria chamada Langa. Nenhum, na literatura contemporânea, soube transferir sobre uma página com tanto vigor, lirismo e inventiva linguística os dramas e derrotas de uma terra ferida e privada da própria liberdade. Niella Belbo, Mombarcaro, S. Benedetto Belbo, Eric Bèrico, Mango, Murazzano: estes pequenos centros que depois da fúria da guerra civil tornaram a ser invadidas do grande silêncio da Langa; terra na qual o silêncio se reagrupou a uma paisagem sob a qual jaz um estrato de história violenta, um silêncio transformado, ainda mais forte, pela neve do inverno, a estação da alma segundo Pavese.” (Tradução nossa.)

³ “Johnny estava observando sua cidade da janela da pequena casa em colina[...]” (Tradução nossa).

⁴ “A boca entreaberta, os braços soltos sobre o quadril [...] olhava a casa de Fulvia, solitária sobre a colina que decaia sobre a cidade de Alba.” (Tradução nossa).

Johnny decide que “[...] Non sarebbe piú sceso in città, pensava salendo alla collina nella notte violetta, se lascerò quella collina sarà soltanto per salire su una piú alta, nell’arcangelico regno dei partigiani.”⁵ (FENOGLIO, 1994, p. 27). Para Johnny este espaço não é apenas físico, mas também psicológico, chegar ao arcangelico reino dos *partigiani* representa a conquista do paraíso. No desenrolar do romance, a tão desejada colina se transforma em inimiga por sua inospitalidade.

Il fango diventa una vera trappola che affonda l'uomo nella melma della terra. [...] Un semplice spostamento diventa una lotta in cui si può fronteggiare il nemico solo dopo essersi plasmati con la natura, dopo aver superato le sue prove e vinto la battaglia contro la sua violenza. Il fango diviene, dunque, lo spazio in cui i personaggi si ritrovano gettati con tutto il loro travaglio che strappa loro insulti e bestemmie: un'immagine dell'angoscia esistenziale.⁶ (CELLINESE, 2003, p. 11-12).

Neste caso a lama se torna a metáfora da *Resistenza*, ela é a dificuldade primeiramente física, limitando os movimentos dos combatentes que se sentem impotentes e imersos nessa “*argilla brulicante*”, é também psicológica, representando uma condição interior das personagens tornando assim dificultoso o envolvimento destes no contexto da luta.

O espaço nas obras de Fenoglio, apesar de bem descrito em relação ao plano cartográfico, carrega consigo, muitas vezes, características humanas, recebendo adjetivos fortes relacionados à violência da guerra, à morte e ao caos como: “Johnny stava sulle alte colline, *funeree* nella coltre della neve senza piú barbagli...”⁷, neste caso uma colina recebe a característica de fúnebre por estar coberta pela neve, que representa também a sensação do protagonista. Dante Isella (1994, p. 511) no posfácio de *Il partigiano Johnny* defende que é o filão metafísico da literatura inglesa, a qual tinha o fascínio de Fenoglio, que dá fantasia aos cruéis rituais da guerra civil, nutrida de terror bíblico e de ascensão surreal.

Apesar das similitudes na representação dos espaços nos dois romances aqui escolhidos, pode-se também notar diferenças de como esse espaço espelha os protagonistas que sobre ele caminham. *Le Langhe*, para Milton, se tornam um labirinto, no qual ele se perde em busca de uma resposta sobre uma possível traição de sua amada. Milton ao subir a colina se depara com suas recordações, estas o trazem a dúvida que o força a descer a colina em

⁵ “Não desceria mais até a cidade, pensava subindo a colina na noite violeta, se deixarei aquela colina o farei apenas para subir sobre uma mais alta, no arcangelico reino dos *partigiani*.” (Tradução nossa).

⁶ “A lama se transforma em uma verdadeira armadilha que afunda o homem no movediço da terra. [...] Um simples movimento se transforma em uma luta na qual se pode afrontar o inimigo apenas depois do embate com a natureza, depois de ter superado suas provações e vencido a batalha contra sua violência. A lama torna-se, por tanto, o espaço na qual os personagens se encontram jogados com todo seus percalços, que traz a tona os insultos e as blasfêmias: uma imagem de angustia existencial.” (Tradução nossa).

⁷ “Johnny estava sobre as altas colinas, fúnebres na grossa manta formada pela neve sem mais o reflexo...” (Tradução nossa). O grifo utilizado na citação em italiano é nosso.

busca de uma resposta que ele não encontrará. O protagonista morre ao tentar voltar ao cume, na casa da amada, na sua busca sem sentido no intuito de descobrir uma verdade já conhecida. Em *Una questione privata* a colina se torna a metáfora das recordações de Milton e o espaço das *Langhe* é então, ao contrário do outro romance, fechado e sem saída, representativo da tragédia particular do seu protagonista. Gabriele Pedullà deixa essa ideia um pouco mais clara ao dizer que para Milton “... aquela guerra *partigiana* é um pouco a sua bússola, o seu centro, a sua casa de Fulvia” (PEDULLÀ, 2001, p. 9, tradução nossa), ou seja, a casa que está sobre a colina que representa, porém a casa de suas recordações, que representa o seu centro.

Fenoglio era um profundo conhecedor de seu território e das ocorrências históricas dos combates ali ocorridos e dos quais participou, e foi um dos poucos autores da *letteratura della Resistenza* que escreveu com um considerável distanciamento temporal dos fatos históricos, pôde assim rever e repensar suas representações literárias e por ter sido um autor cuidadoso que repassava várias vezes seus escritos. Apesar de muitas vezes ocorrer uma interferência entre testemunho e ficção em suas obras, Fenoglio não estava preocupado com a representação histórica da luta *partigiana*, estava muito mais interessado na questão moral de seus *partigiani*, mas a interferência do testemunho e da representação territorial tem provocado um uso curioso de suas obras na contemporaneidade piemontesa, uma delas é as “excursões literárias”⁸ que propõe refazer turisticamente os caminhos identificados na literatura.

Ao conhecer uma cidade ou uma região através de uma representação literária esta estará sempre presente na memória, inclusive quando da possibilidade de ver, conhecer pessoalmente tal território, como propõe Maurice Halbwachs:

[...] A primeira vez que estive em Londres diante de Saint-Paul ou da Mansion House – a residência do prefeito, no Strand ou pelos arredores do Tribunal de justiça, muitas impressões me faziam lembrar os romances de Dickens lidos na infância: eu passeava pela cidade com Dickens. Em todos esses momentos, em todas essas circunstâncias, não posso dizer que estivesse sozinho[...]. Outras pessoas tiveram essas lembranças em comum comigo. (HALBWACHS, 2006, p. 31)

A partir da ideia de Halbwachs e a proposta de incursões turísticas através de territórios literários é possível pensar que essa literatura age diretamente no reconhecimento de grupo e de uma memória coletiva sobre um determinado espaço. No caso de Fenoglio suas obras também agem diretamente sobre aquele território, ou melhor, agem na compreensão que

⁸ O projeto “Parco Paesaggistico Letterario” é organizado pela: Società Consortile a.r.l. LANGHE MONFERRATO ROERO. Agenzia di sviluppo del territorio. Diretor: Umberto Fava. Este projeto também reúne outros autores que representaram, a região *delle Langhe*. Disponível em: <<http://www.parcoletterario.it/index.php>> Acesso em 09 maio 2011.

o leitor terá do território representado pelo autor, junto deste espaço Fenoglio traz à tona a violência da luta *Partigiana*, suas dúvidas, certezas e seus lugares.

Abstract: This work tries to verify how the writer Beppe Fenoglio pictured the space of action of his *partigiani*, Second World War fighters of Italian Resistance against nazism and fascism. These literary represented spaces are directly linked to a real physical-geographical space, but the author also uses them to describe his characters condition and emotions, hidden at the top of *Le Langhe* hills, in the Northern Italy region of Piemonte. This article also tries to identify some current relations and uses of Fenoglio's works on Piemontese regional memory.

Keywords: Fenoglio. Second World War. Resistance. Italy. Memory.

Referências

ASOR ROSA, A. *Storia europea della letteratura italiana*. La letteratura della Nazione. Torino: Einaudi, 2009. v. 3.

CALVINO, Italo. *Il sentiero dei nidi di ragno*. Milano: Mondadori, 1993.

CELLINESE, A. La resistenza di Beppe Fenoglio nel paesaggio delle alte langhe piemontesi. *Revista Carte Italiane*, Department of Italian, UCLA, UC Los Angeles, 2003. Disponível em: <<http://escholarship.org/uc/item/10w9w28c>>. Acesso em: 26 jun. 2009.

FENOGLIO, Beppe. *Il partigiano Johnny*. Torino: Einaudi, 1994.

_____. *Una questione privata*. Torino: Einaudi, 2006.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Trad. Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

ISELLA, Dante. La lingua del partigiano Johnny. In: _____. *Il partigiano Johnny*. Torino: Einaudi, 1994.

PEDULLÀ, Gabriele. *La strada più lunga*. Roma: Donzelli Editore, 2001.

PELI, Santo. *Storia della Resistenza in Italia*. Torino: Einaudi, 2006.

Máfia e Sicília: espaços traçados nas obras de Leonardo Sciascia

Maria Amelia Dionisio*

Resumo: Leonardo Sciascia, escritor italiano engajado e incomodado com as injustiças presentes em sua terra natal, a Sicília, busca em suas obras retratar/delatrar essas mazelas. A máfia, poder paralelo visível/invisível, é uma das denúncias feitas pelo autor em seus livros. Esse poder ocupa um espaço físico, metafísico e até mesmo psicológico dentro da realidade siciliana e, aliado a ela, estão o poder da igreja e do Estado que também possuem um espaço importante naquele território. Nas suas obras, esse espaço é traçado através de suas tramas que são tecidas com base em fatos e memórias transformadas em ficção. *O dia da coruja* (1995), um romance policial, no qual são delatadas as alianças feitas entre o poder da máfia e a política do Estado. Na obra é colocado em foco a dificuldade do exercício da justiça, numa terra onde as leis são produzidas por um poder não oficial que caminha juntamente com os poderes estatais. Dessa forma esses espaços serão caracterizados para demonstrar a busca do escritor em retratar esses poderes que, ainda hoje, continuam enraizados.

Palavras-chave: Máfia. Sicília. Espaços.

La Sicilia raccontata è sempre gialla e rugosa. Secca, corrota e caldissima. Non piove mai nella Sicilia raccontata. E l'inverno stenta ad arrivare.
Serena Maiorana

A Sicília, ilha situada ao sul da Itália, é uma pequena porção de terra que incita e encanta escritores e estudiosos da cultura italiana, oriundos ou não daquele território. Sua história, tradições e crenças regem o povo siciliano que ainda hoje, mesmo com as mudanças trazidas pelo desenvolvimento de nosso tempo, encontramos elementos do passado arraigados dentro da sociedade. Leonardo Sciascia, Luigi Pirandello, Giovanni Verga, Elio Vittorini, Andrea Camilleri, entre outros escritores de ontem e de hoje, procuraram e procuram narrar episódios e histórias as quais demonstram a importância daquele espaço e de tudo o que está inserido nele: a conformação geográfica, a política, a igreja, a cultura e até mesmo os habitantes. De fato, nas obras dos escritores insulares, é possível identificar e percorrer partes da história da Sicília, as revoltas do século XIX, os anos que precedem o fascismo, chegando até a consolidação da máfia na Itália republicana.

Leonardo Sciascia nascido em Racalmuto, província de Agrigento situada no interior da Sicília, é um dos escritores mais emblemáticos da segunda metade do século XX. Foi uma figura atuante no cenário italiano como político, intelectual, escritor e cidadão. Com uma escrita singular, Sciascia propôs, através da escolha do gênero policial, dar a seus personagens a consciência de uma vida repleta de contradições e contra-sensos, indagando o atraso no desenvolvimento social do sul do país.

* Mestranda em Literatura pelo Programa de Pós-graduação da UFSC – Universidade Federal de Santa Catarina. Bolsista Capes.

A racionalidade dos romances policiais possibilita ao escritor descrever e tecer os meandros e ambientes característicos de uma terra dominada por um poder invisível aos olhos, mas vivo na consciência dos habitantes, a máfia. Esse poder, que surge após a unificação dos estados na tentativa de formar uma nação, em 1861, aparece como uma alternativa à população que acreditou ser um Estado unificado a solução de seus problemas. O grupo (ou grupos) passa então a ser a autoridade local configurando leis, condutas e dando “proteção” ao povo que se via tão carente. “O respeito à família, o pacto de silêncio, a política de apadrinhamento e a *omertà*¹ são mitos sagrados para o povo siciliano.” (PALMIERI, 2010, p. 3).

A máfia pode ser lida como um movimento não reconhecido oficialmente, que controla uma sociedade de forma secreta, denominação dada pelo historiador Eric Hobsbawm (1970). Ela se mostra como uma espécie de força em relação ao indivíduo, e sua presença é psicológica, moral e misteriosamente física. Máfia é uma palavra antiga da metade do século XIX, freqüentemente tema de estudos de sociólogos, cientistas políticos, economistas e antropólogos, pois o termo pode assumir várias acepções e não apenas a ligação com a criminalidade organizada. Sciascia, em suas obras policiais, denuncia esse poder, presente e oculto, por meio da escrita, porém com racionalidade chega à conclusão de que esse movimento está enraizado na sociedade, e compara-o a uma rede infiltrada em inúmeros canais.

Para demonstrar e discutir sobre esses espaços selecionamos a obra *O dia da coruja* (1995) publicada originariamente em 1961, sempre com a Sicília de fundo, irá tratar de questões como a máfia, a igreja e o Estado. Para esses questionamentos Sciascia então irá repensar o gênero policial. Retomar os moldes canonizados por Edgar Allan Poe e Athur Conan Doyle não daria ao escritor a possibilidade de demonstrar toda a problemática que circunda em torno da Sicília. Essa imobilidade e descrença numa evolução da sociedade fez com que o escritor encontrasse em Carlo Emilio Gadda o seu modelo de *giallo*, um policial no qual um dos elementos, talvez o mais importante, fora suprimido: a falta de resolução dos casos. Essa estrutura será encontrada também em outras obras como *Todo Modo* (1974) e *A cada um o seu* (1966).

¹ Lei do silêncio formada por um código de honra que proíbe informar crimes que sejam considerados como negócios pessoais das pessoas que nela estejam envolvidas.

Essa mudança se dá para demonstrar uma nova configuração da sociedade, uma sociedade problemática advinda de uma *cultura della crisi*², na qual o desvendar de um mistério, a solução e a verdade não são mais possíveis. Esse novo modelo é vivido nos países dos autores com uma carga intensificadora, já que vivenciam modelos de poder paralelo e autoritário. Por esses motivos o romance policial, a primeira vista, mostra-se não apenas como um pano de fundo para que as histórias aconteçam, mas como parte integrante da própria história, essa formada por inúmeros caminhos, mas que não possuem uma saída.

Il “giallo” assunse così una forte carica politica e sociale, e Sciascia aprì la via a una lunga serie di romanzi attenti a studiare lo sviluppo in Italia di quella collusione tra politica e delinquenza che ha caratterizzato gli ultimi decenni, così come in America, negli anni Trenta Raymond Chandler aveva dato voce alla protesta morale per la collusione, nei nuovi grandi centri metropolitani dell’Est, fra politici, poliziotti, gangster.³ (PETRONIO, 2000. p. 227).

O dia da coruja é a estreia de Sciascia nesse gênero. A trama se desenvolve em uma aldeia na Sicília, onde um jovem italiano do norte, capitão dos carabinieri, vai aos poucos desvendando um assassinato ocorrido. A vítima, o presidente de uma pequena cooperativa de construção, recusara uma proteção que lhe fora oferecida. Salvatore Colasberna é atingido com dois tiros de *lupara*, numa manhã em uma praça pública. A lei do silêncio, parte do código de conduta, predomina e grande parte das pessoas que presenciaram a cena desaparecem e as que ficam dizem nada terem visto. As buscas do capitão Bellodi irão conduzi-lo a uma rede de intrigas e de poderes, que não poderão ser combatidos apenas pela sua coragem.

Paolo Nicolosi, um cidadão sem ligações com a máfia, também é assassinado na mesma manhã. Por azar encontra um antigo amigo Diego Marchica, delinqüente, “prestador” de serviços à máfia, no instante em que Marchica acaba de assassinar Colasberna. Inquieto com o ocorrido, Marchica comenta com Pizzuco, seu aliado, que este encontro poderia incriminá-lo. Pizzuco, para ajudar seu amigo mata Nicolosi. O inesperado para eles é que, mesmo morto, Nicolosi pudesse entregá-los, pois antes de morrer havia deixando em um pedaço de papel o nome dos suspeitos, caso acontecesse algo.

O personagem de Bellodi inicia suas investigações, porém nem mesmo com a importância de seu cargo ele conseguirá causar alguma transformação naquela sociedade.

² “Cultura da crise” (Tradução nossa).

³ “O romance policial assume, assim, uma forte carga política e social, e Sciascia abre a estrada para uma grande série de romances atentos em estudar o desenvolvimento na Itália daquela colusão entre política e delinquência que caracterizou as últimas décadas, assim como na América, nos anos trinta, Raymond Chandler tinha dado voz ao protesto moral para a colusão, nos novos grandes centros metropolitanos do leste, entre políticos, policiais, gangster.” (Tradução nossa).

Aliás, as ilusões de mudança alimentadas por visões e vivências continentais só se revelam frustrantes. “Realisticamente triunfa o modelo pior, embora exista a possibilidade duma consciência diferente.” (FRANCAVILLA, 2006, p. 41). Neste trecho, Roberto Francavilla aponta para a inquietação do capitão diante da ciência dos fatos, da estagnação e da ausência de uma transformação dessa sociedade. Assim, tal questão, que, à primeira vista, é particular, passa a ser não apenas local; essa corrupção é geral, não se sabe mais se sua origem é siciliana, italiana ou até outra.

Os indícios nas obras de Sciascia são apresentados muitas vezes na própria estrutura do texto. Um deles é a desconstrução do próprio gênero policial: as mortes acontecem, mas em uma primeira leitura faltam os motivos; existem os culpados que são réus confessos, mas acabam impunes pela justiça oficial; os protagonistas conseguem compreender todos os fatos acontecidos, mas acabam não revelando aos leitores que terminam sempre confiando no que é narrado.

A descrição dos ambientes será mais um elemento que irá incidir sobre os indícios. As cenas de *O dia da coruja* se passam em uma praça, como já visto, na cadeia, lugar em que o delinqüente Diego Marchica passa uma parte de sua vida, e também no posto de trabalho do capitão e do marechal.

O comando de Companhia estava localizado num velho convento: planta retangular, e em cada lado duas fileiras de quartos divididos por um corredor, uma fileira com as janelas que davam para o pátio, e a outra com as janelas que se abriam sobre a rua. A esta construção bastante harmoniosa, as preocupações de governo do siciliano Francesco Crispi e do mais atribulado dos seus ministérios haviam acrescentado outra, sem graça, disforme, que tentava copiar em proporções mais modestas o desenho da primeira [...]. (SCIASCIA, 1995, p. 61-62)

A essas informações pode ser, ainda, acrescentada a figura do narrador que não participa da história podendo ser classificado como “narrador onisciente intruso” em que “o narrador volta e meia interrompe a narração dos fatos ou a descrição de personagens e ambientes para tecer considerações e emitir julgamentos de valor.” (D’ONOFRIO, 2002)

Adentrando no plano ideológico, nos romances Sciascia irá atacar as instituições as quais sempre viu com indiferença. Em *O dia da coruja*, há um confronto entre duas estruturas, dois modelos ideológicos representados pelo que vê de fora e pela sociedade do local: as convicções idealistas de um ex- *partigiano* vindo do norte e o misterioso, subterrâneo e obscuro mundo da máfia. A intimidação provocada pela organização bem como o poder psicológico são concretizados e notados nos interrogatórios feitos pelo capitão aos sócios de Colasberna: “–Não querem falar – interrompeu o sargento – mesmo correndo o

risco de serem apagados um depois do outro, não falam: preferem deixar-se matar...” (SCIASCIA, 1995 p. 17).

Com o uso de enredos similares em suas obras, Sciascia, além de intensificar a valorização desses espaços tanto geográfico (a Sicília) quanto de poder metafísico (a máfia), representam e denunciam com pessimismo as ideologias e os poderes entrelaçados da Máfia, do Estado e da Igreja. Mais especificamente a máfia torna-se então para Sciascia uma espécie de obsessão e a partir da publicação de *O dia da coruja*, o autor inicia sua carreira de *mafíólogo* – título que o incomodava e o qual recusava – um tema que até então era pouco discutido. A máfia sempre esteve presente nesta sociedade, mas, na literatura, Sciascia talvez seja o precursor de uma discussão, que pode ser considerada ainda atual. A repercussão da obra foi um sucesso e Sciascia como profundo conhecedor do problema da máfia soube relatar as vivências de sua terra.

Essa trama oculta, cheia de nós, pela sua própria natureza gera um atraso e, também, dificuldades no desenvolvimento social e político. A máfia, portanto, pode ser considerada uma “metáfora do atraso”, algo que é incompatível com os valores morais do estado, o que, como consequência, causa uma estagnação no desenvolvimento da sociedade.

Para Giuseppe Pitрэ a máfia “não é seita nem associação, não tem regulamentos nem estatutos ... o mafioso não é um ladrão, não é um malandro ... a máfia é a consciência do próprio ser, o exacerbado conceito da própria força individual ... daí a intolerância pela superioridade e, pior ainda, pela prepotência alheia”. (PITRÉ, 1978, p. 292-294).

Como um romancista, Sciascia não deixa dúvidas de suas reais intenções: trazer para a literatura maneiras de representar e denunciar essas formas de poder que atrasam a sociedade, caracterizando assim, como escritor e cidadão, espaços importantes que transformam a realidade em elementos e construções constituintes da narração.

Abstract: The Italian committed intellectual and writer Leonardo Sciascia, deeply annoyed with injustice happening in Sicily (his native region), tries to show and acquaint his readers with this moral sickness. *Mafia*, visible and invisible form of parallel power, is just one of many forms of crime denounced in his books. Inside Sicilian reality the power of *mafia* occupies a physical, metaphysical and even psychological space, and its allies are the Church and the State, both very important in this reality. On Sciascia's works that space is sketched through plots based on events and memories eventually transposed in fiction. *Il giorno della civetta* (1995), a detective story, denounces the alliance between *mafia*'s power and the politics of the State. Its focus will be on the difficulty to exercise justice, especially in a land where law is written by an unofficial power linked with government power. In our present essay, these spaces will be characterized in a way to show the writer's quest: picturing the powers that till nowadays are deeply rooted in Sicily.

Keywords: Mafia. Sicily. Spaces.

Referências

AMBROISE, Claude. *Invito alla letteratura di Sciascia*. Milano: Editora Mursia, 1990.

D'ONOFRIO, Salvatore. *Teoria do texto I – prolegômenos e teoria da narrativa*. São Paulo: Editora Ática, 2002.

FRANCAVILLA, Roberto. *Vozes no silêncio – Para uma leitura comparada de O Delfim de José Cardoso Pires e Il Giorno della Civetta de Leonardo Sciascia*. Escritura e Sociedade: O intelectual em questão. Assis: Assis – UNESP- Publicações, 2006. p. 35 - 44.

HOBBSAWM, E.J. *Rebeldes Primitivos – Estudos sobre formas arcaicas de Movimentos Sociais nos Séculos XIX e XX*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1970. p. 46 - 74.

LUPO, Salvatore. *História da Máfia: das origens aos nossos dias*. Tradução: Álvaro Lorencini. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

MAIORANA, Serena. *Il giorno della civetta*. Per parlare di Sicilia, della Sicilia e di un libro che ha fatto scuola. E poi soprattutto per parlare di mafia. Catania: Girodivitte: segnali dalle città invisibile, 2005. Disponível em: <http://www.girodivite.it/Il-giorno-della-civetta.html?var_recherche=sciascia>. Acesso em: 01 maio 2011.

PADOVANI, Marcelle. *Leonardo Sciascia – La Sicilia come metafora intervista di Marcelle Padovani*. Itália: Arnoldo Mondadori Editore, 1979.

PALMIERI, G.M.N. *Reflexões sobre crime e justiça: uma leitura de O dia da coruja e A cada um o seu de Leonardo Sciascia*. In: CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA, 14., 2010, Rio de Janeiro. *Anais eletrônicos*. Rio de Janeiro: UERJ, 2010. P. 3190-3203. Disponível em: <http://www.filologia.org.br/xiv_cnlf/tomo_4/3190-3203.pdf>. Acesso em: 01 maio 2011.

PETRONIO, G. *Racconto del novecento letterario in Italia – 1890-1940*. Milano: Arnoldo Mondadori, 2000.

PITRÈ, Giuseppe. *Usi, costumi, usanze e pregiudizi del popolo siciliano*. Palermo, 1978.

REIMÃO, Sandra Lúcia. *O que é romance policial*. São Paulo: Editora Brasiliense S.A., s.d.

SCIASCIA, Leonardo. *O dia da coruja*. Tradução: Mario Fondelli. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

_____. *Todo modo*. Milano: Euroclub, 1979.

Rodolfo Jorge Walsh (1927-1977) e os espaços físicos e metafísicos de uma carta

Rafaela Marques Rafael*

Resumo: A “Carta abierta de un escritor a la Junta Militar” (1977) do escritor argentino Rodolfo Jorge Walsh (1927-1977) é um texto que, sem dúvida, faz parte de um momento crucial da história argentina recente. O espaço do papel é o espaço de reflexão desse escritor que releu e ressemantizou as tensões vividas no contexto cultural argentino do século XX. O território aqui retratado não é somente físico, mas é também aquele de um Estado dilacerado pelo regime totalitário. Este artigo tem como objetivo partir dessa *carta abierta* para focar os espaços territoriais físicos e não físicos ressignificados pelo escritor argentino.

Palavras-chave: Rodolfo Jorge Walsh. Carta. Espaço.

Tendo em vista o contexto latino americano de indígenas e seu histórico de lutas e resistência à colonização espanhola, entende-se que o Movimento Fascista foi incorporado na Argentina com o nome de Ditadura Militar sob a forma de repressão, imposição, massacre e omissão da voz do povo ou de quem era contra os ideais do governo que estava no poder. Porém, a forma, supracitada, que as ditaduras foram implementadas se deram de acordo com o espaço e o meio em que o regime foi estabelecido. Assim, é possível sugerir que as bases formadoras foram a partir das ideologias da metrópole, aquelas europeias, mas a sustentação foi direcionada às características intrínsecas de cada país.

É comum nas periodizações históricas ter o estabelecimento de uma data como uma forma de simbolizar ou estreitar fases de uma ocorrência. Na Argentina, a época da Ditadura Militar ficou compreendida entre os anos de 1976-1983 e pode ser dividida em duas etapas: a primeira que vai de 1966-1976 e a segunda que será trabalhada neste artigo de 1976-1983. Será trabalhado o período marcado pelo golpe do general Jorge Rafael Videla ao governo de Isabela Martínez (1974-1976) em que esse tinha como aliados a população (temor por terrorismo) e a imprensa que temiam a desorganização do governo em exercício.

Escritor, jornalista e militante, Rodolfo Jorge Walsh (1927-1977) foi um cidadão argentino exímio, pois não só conhecia a história de seu país, como também se ocupava dela. No seu papel de jornalista ia em busca da notícia e a reproduzia seja qual fosse o meio ou o empecilho que tivesse que ultrapassar, pois como ele mesmo diz na carta “ depois de ter opinado livremente como escritor e jornalista por mais de 30 anos em jornais e revistas”, com a censura dos generais foi obrigado a procurar a imprensa clandestina para veicular suas

* Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), bolsista do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPQ).

notícias. Chegou a escrever em diversos meios de comunicação nacionais e internacionais, *Prensa Latina*¹, *Semanario CGT*², e, quando foi necessário recorrer à imprensa clandestina, *ANCLA*³, não se intimidou. Não se contentou com a posição de mero espectador da Ditadura Militar Argentina, foi para a frente de batalha, participando do *Grupo Montoneros* (1970-1979), organização político-militar argentina que começou como guerrilha urbana na década de 1970, tinha como objetivo a desestabilização da ditadura militar governante. Dessa forma, segundo ele mesmo dizia, conseguiu cumprir com seu papel de informar mesmo nos momentos difíceis.

Walsh conseguiu repassar à população argentina e ao mundo, sob sua ótica, os fatos ocorridos durante a Ditadura Militar. O documento que servirá de apoio para analisá-los será a *Carta abierta de un escritor a la Junta Militar* (1977) enviada por correio no dia 24 de março de 1977, no primeiro aniversário do golpe militar no país, às redações dos jornais locais, e às filiais de jornais estrangeiros.

“La carta no fue publicada por ningún medio local, pero poco a poco se difundió en el extranjero. A partir de la reedición realizada en 1984, De la Flor la incluyó como Apéndice en todas las reimpressiones de Operación Masacre⁴”. [N. del. E.] (WALSH, 2007, p. 225).

Walsh na carta faz, de fato, uma releitura, uma ressemantização das tensões vividas no contexto cultural argentino do século XX, para focar os espaços territoriais físicos e não físicos ressignificados. É importante ressaltar que essa análise será feita a partir do escrito de uma pessoa que era participante e espectadora do episódio narrado, é o relato de um cidadão que se enquadrava na oposição ao governo vigente, mas que utiliza desse instrumento para tecer todas suas impressões, os motivos pelos quais estava escrevendo, suas inquietudes sobre o que estava ocorrendo no seu território, Argentina.

Como já dito antes, Walsh não media esforços para fazer suas matérias circularem, escrevia artigos, contos que inclusive foram organizados postumamente e publicados em forma de livro. No livro *Cuento para tahúres y otros relatos policiales* (1987), composto por 11 contos policiais que apresentam como temática a solução de um crime ante uma gama de

¹ Prensa Latina, Agência Informativa Latinoamericana S.A., sede em Havana, Cuba com filiais em 28 territórios. Surgiu em meados de 1959 com a Revolução Cubana.

² Revista de 1962, possuía o estilo das revistas francesa *Le Monde* e britânica *Time*, que eram a favor do jornalismo interpretativo.

³ ANCLA – Agência Clandestina de Noticias, criado por Walsh após o golpe militar de 1976.

⁴ A carta não foi publicada por nenhum meio local, mas pouco a pouco se difundiu no exterior. A partir da reedição realizada em 1984, De la Flor a incluiu como Apéndice em todas as reimpressões de *Operación Masacre*. [N. del. E.] (WALSH, 2007, tradução nossa).

suspeitos e as investigações do delegado Laurenzi (personagem criado por Walsh), um policial desencantado, bom narrador e homem do interior.

Diante da situação em que o país se encontrava, repressão, censura, pode-se dizer que o escritor foi audacioso, pois escolhe a escrita de uma carta como forma de expressão. Dentro do panorama cultural Walsh possuía relações importantes com escritores como Jorge Luis Borges, Ricardo Piglia, Júlio Cortázar, Gabriel García Márquez, esse último inclusive relatou que: En todas sus obras, aun en las que parecían de ficción simple, se distinguió por su compromiso con la realidad, por su talento analítico casi inverosímil, por su valentía personal y por su encarnizamiento político⁵.

Porém, tal reconhecimento não foi bem visto aos olhos do governo, pois após o conhecimento pelos generais do teor da carta, Walsh é capturado no vilarejo onde vivia e permanece desaparecido.

Walsh inicia a carta da seguinte maneira:

La censura de prensa, la persecución a intelectuales, el allanamiento de mi casa en el Tigre, el asesinato de amigos queridos y la pérdida de una hija que murió combatiéndolos, son algunos de los hechos que me obligan a esta forma de expresión clandestina después de haber opinado libremente como escritor y periodista durante casi treinta años.

El primer aniversario de esta Junta Militar ha motivado un balance de la acción de gobierno en documentos y discursos oficiales, donde lo que ustedes llaman aciertos son errores, lo que reconocen como errores son crímenes y lo que omiten son calamidades.

El 24 de marzo de 1976 derrocaron ustedes a un gobierno del que formaban parte, a cuyo desprestigio contribuyeron como ejecutores de su política represiva, y cuyo término estaba señalado por elecciones convocadas para nueve meses más tarde. En esa perspectiva lo que ustedes liquidaron no fue el mandato transitorio de Isabel Martínez sino la posibilidad de un proceso democrático donde el pueblo remediara males que ustedes continuaron y agravaron⁶. (WALSH, 2007, p. 225).

⁵ Em todas as suas obras, mesmo nas que pareciam de ficção simples, distinguiu-se por seu compromisso com a realidade, por seu talento analítico quase inverossímil, por sua valentia pessoal e por seu engajamento político. (MARQUEZ, G. G. In: WALSH, R. J. *Cuento para tahúres y otros relatos policiales*. 5. ed. Buenos Aires: Ediciones de La Flor, 1953. Orelha do livro.)

⁶ A censura da imprensa, a perseguição a intelectuais, a invasão de minha casa no Tigre, o assassinato de amigos e a perda de uma filha em combate, são alguns dos motivos que me obrigam a esta forma de expressão clandestina depois de ter opinado livremente como escritor e jornalista durante quase trinta anos.

O primeiro aniversário desta Junta Militar me levou a um balanço da ação do governo em documentos e discursos oficiais, onde o que vocês dizem ser acertos são erros, o que reconhecem como erros são crimes e o que omitem são calamidades.

Dia 24 de março de 1976 vocês derrubaram um governo do qual formavam parte, cujo desprestígio contribuiu para a execução de sua política repressiva e cujo fim seria em nove meses. Nessa perspectiva o que vocês acabaram não foi com o mandato transitório de Isabel Martínez, mas sim com a possibilidade de um processo democrático onde o povo pudesse remediar males que vocês continuaram e ainda agravaram. (WALSH, 2007, tradução nossa)

Estudando este início da carta percebe-se que Walsh teve grandes prejuízos em sua vida. Os anos de Ditadura Militar em seu país fizeram com que ele perdesse sua filha Victoria em um combate, tivesse sua casa no Tigre invadida e ainda fosse proibido de fazer o que ele mais gostava, veicular notícias, informar a população, enfim, ser jornalista. Walsh se utiliza da carta, um espaço concreto e físico, para fazer uma de desabafo de amarguras vividas nesses anos terríveis de Ditadura, espaço metafísico. A Ditadura Militar é considerada um espaço metafísico, pois

a partir do conceito de Derrida que classifica como metafísico qualquer sistema de pensamento que dependa de uma base inatacável, de um princípio primeiro de fundamentos inquestionáveis, sobre o qual se pode construir toda uma hierarquia de significações. (DERRIDA apud EAGLETON, 2003, p. 182).

Assim, considera-se aqui que ela possui uma parte visível, concreta, como um regime de governo autoritário, repressivo, opressor, porém apresenta também um lado invisível, não é uma forma de governo transparente, muitos de seus atos são omitidos.

Expostos os danos da Ditadura para a vida do escritor, este inicia o parágrafo seguinte fazendo um balanço das atitudes e julgamentos proferidos pelo governo, colocando-se na posição de porta-voz da população, condição esta possível por sua carreira de jornalista e militante.

No terceiro parágrafo da citação, há o relato de como os generais chegaram ao poder, tomaram um governo do qual já faziam parte dando continuidade a mais longos e dolorosos anos de Ditadura. A derrubada de Isabel Martínez do poder não foi para Walsh um dos piores acontecimentos, e assinala que o pior dano foi o impedimento da instauração do regime democrático no país, impossibilitando o povo de eleger seus representantes. Para convencer seus aliados, população⁷ e imprensa a continuarem apoiando a Ditadura, Jorge Rafael Videla, então comandante e chefe do exército do governo, se utilizou do argumento da Doutrina de Segurança Nacional, doutrina maniqueísta que defende a divisão do mundo em dois blocos: um ocidental e outro comunista. Logo, prometeu melhorias, igualdade e estabilidade à população que estava vivendo um verdadeiro caos. Porém, não foi bem isso o que aconteceu.

Quince mil desaparecidos, diez mil presos, cuatro mil muertos, decenas de miles de desterrados son la cifra desnuda de ese terror.

Colmadas las cárceles ordinarias, crearon ustedes en las principales guarniciones del país virtuales campos de concentración donde no entra ningún juez, abogado, periodista, observador internacional. El secreto militar de los procedimientos, invocado como necesidad de la investigación, convierte a la mayoría de las

⁷ A palavra população e povo são usados como sinônimos nesse texto, pois, os relatos analisados aqui eram endereçados àquela parcela da sociedade desfavorecida economicamente. Walsh se considerava um escritor do povo e para o povo.

detenciones en secuestros que permiten la tortura sin límite y el fusilamiento sin juicio⁸. (WALSH, 2007, p. 227).

No excerto acima Walsh relata, de acordo com suas informações, a Ditadura deixou milhares de mortos, pessoas desaparecidas. A realidade do país era totalmente alheia àquela prometida por Videla quando de sua campanha pela manutenção do regime totalitário. O espaço físico que era palco dos acontecimentos, a Argentina, não só a capital Buenos Aires, como também as demais províncias, foi transformado num verdadeiro campo de batalha, ao invés do governo trabalhar para o povo, fazia o contrário, aqueles que não estivessem satisfeitos com o regime e fizesse algo para se manifestar era capturado e o destino era o pior possível. Os militares não economizavam na tortura, utilizavam qualquer método, o importante era afastar aqueles que “atrapalhavam” a integridade do governo. A censura da imprensa chegou a tal ponto da não circulação de notícias sobre os desaparecidos, que eram dados como falecidos por algum outro motivo que não fosse ligado ao regime ou nem sequer o fato era mencionado.

Evidentemente, essa postura adotada refletiu também nas condições de vida da população:

En un año han reducido ustedes el salario real de los trabajadores al 40%, disminuyendo su participación en el ingreso nacional al 30%, elevado de 6 a 18 horas la jornada de labor que necesita un obrero para pagar la canasta familiar, resucitando así formas de trabajo forzado que no persisten ni en los últimos reductos coloniales.

Congelando salarios a culatazos mientras los precios suben en las puntas de las bayonetas, aboliendo toda forma de reclamación colectiva, prohibiendo asambleas y comisiones internas, alargando horarios, elevando la desocupación al récord del 9%¹² y prometiendo aumentarla con 300.000 nuevos despidos, han retrotraído las relaciones de producción a los comienzos de la era industrial, y cuando los trabajadores han querido protestar los han calificado de subversivos, secuestrando cuerpos enteros de delegados que en algunos casos aparecieron muertos, y en otros no aparecieron⁹. (WALSH, 2007, p. 232-233).

⁸ Quinze mil desaparecidos, dez mil presos, quatro mil mortos, milhares de desabrigados são as cifras desse terror.

Prisões lotadas, vocês criaram nas principais guarnições do país campos de concentração virtuais onde não entra nenhum juiz, advogado, jornalista, observador internacional. O segredo militar dos procedimentos, invocado como necessidade da investigação converte a maioria das detenções em sequestros que permitem a tortura sem limite e o fusilamento sem juízo. (WALSH, 2007, tradução nossa).

⁹ Em um ano vocês reduziram em 40% o salário mínimo dos trabalhadores, diminuindo em 30% a participação nacional, aumentaram de 6 para 18 horas a jornada de trabalho mínima que um funcionário necessitava para suprir as necessidades básicas da família, evocando assim, formas de trabalho forçado que já não havia nem no tempo de colônia.

Enquanto os salários são congelados, os preços sobem desenfreadamente, abolindo toda forma de reclamação coletiva, proibindo assembleias e comissões internas, estendendo horários, elevando a desocupação ao recorde de 9%¹² e prometendo aumentá-la com 300.00 novos desempregados, retrotraíram as relações de produção ao início da era industrial, e, quando os trabalhadores quiseram protestar foram tachados de subversivos,

Essa citação ilustra tal qual era a situação da população no território argentino diante das medidas drásticas tomadas pelo Estado. Medidas que consistiam na diminuição do salário, aumento da jornada de trabalho (escravidão), a alta dos produtos, a perda do poder aquisitivo da população, desemprego exacerbado. Não bastasse tudo isso, os cidadãos perderam sua liberdade de expressão, nenhum tipo de afronta ao governo era permitida, mais uma vez, quem ousasse qualquer forma de se rebelar era imediatamente perseguido e caía nas “garras” dos militares que decidiam qual seria o cruel destino.

A essas alturas a Argentina já vivia um grande colapso, ou melhor, a população vivia porque havia uma minoria que estava sendo bem recompensada pelo serviço que estava desenvolvendo e tinha grandes aliados estrangeiros que de certa forma eram os grandes mecenas dessa Ditadura:

Mientras todas las funciones creadoras y protectoras del Estado se atrofian hasta disolverse en la pura anemia, una sola crece y se vuelve autónoma. Mil ochocientos millones de dólares, que equivalen a la mitad de las exportaciones argentinas, presupuestados para Seguridad y Defensa en 1977, cuatro mil nuevas plazas de agentes en la Policía Federal, doce mil en la provincia de Buenos Aires con sueldos que duplican el de un obrero industrial y triplican el de un director de escuela, mientras en secreto se elevan los propios sueldos militares a partir de febrero en un 120%, prueban que no hay congelación ni desocupación en el reino de la tortura y de la muerte, único campo de la actividad argentina donde el producto crece y donde la cotización por guerrillero abatido sube más rápido que el dólar.

Dictada por el Fondo Monetario Internacional según una receta que se aplica indistintamente al Zaire o a Chile, a Uruguay o Indonesia, la política económica de esta Junta sólo reconoce como beneficiarios a la vieja oligarquía ganadera, la nueva oligarquía especuladora y un grupo selecto de monopolios internacionales encabezados por la ITT, la Esso, las automotrices, la U.S. Steel, la Siemens, al que están ligados personalmente el ministro Martínez de Hoz y todos los miembros de su gabinete.

Desnacionalizando bancos se ponen el ahorro y el crédito nacional en manos de la banca extranjera, indemnizando a la ITT y a la Siemens se premia a empresas que estafaron al Estado, devolviendo las bocas de expendio se aumentan las ganancias de la Shell y la Esso, rebajando los aranceles aduaneros se crean empleos en Hong Kong o Singapur y desocupación en la Argentina¹⁰. (WALSH, 2007, p. 234-235).

sequestraram corpos de delegados que em alguns casos apareceram mortos, e em outros nem apareceram. (WALSH, 2007, tradução nossa)

¹⁰ Enquanto todas as funções criadoras e protetoras do Estado estão atrofiadas e dissolvidas numa verdadeira anemia, apenas uma cresce e adquire autonomia. Um bilhão e oitocentos milhões, que equivalem à metade das exportações argentinas, orçadas para Segurança e Defesa em 1977, quatro mil novas vagas de agente na Polícia Federal, doze mil na província de Buenos Aires com salários duas vezes maiores do de um operário industrial e três vezes mais o de um diretor de escola, enquanto em segredo os salários dos militares são reajustados em 120% a partir de fevereiro, provam que não há congelamento nem desocupação no reino da tortura e da morte, único campo da atividade argentina onde o produto cresce e onde a cotação por guerrilheiro abatido sobe mais que o dólar.

Ditada pelo Fundo Monetário Internacional, segundo uma receita que se aplica indistintamente ao Zaire, Chile, Uruguai ou Indonésia, a política econômica dessa Junta só reconhece como beneficiários à velha oligarquia pecuarista, a nova oligarquia especuladora e um grupo seletivo de monopólios internacionais encabezados pela ITT (International Telephone and Telegraph Corporation), Esso, automobilísticas, U.S. Steel, Siemens, que possuem ligação pessoal com o ministro Martínez de Hoz e todos os membros do seu gabinete.

A grande pergunta era por que tudo aquilo estava acontecendo na Argentina? O salário dos generais era reajustado em coeficientes exorbitantes, cada guerrilheiro combatido era mais valorizado que a cotação do dólar, nunca se investiu tanto na contratação e reconhecimento do trabalho de policiais, enquanto isso, os salários dos operários era cada vez mais baixo e a jornada trabalhista era desumana. Qual era a vantagem ou qual o motivo de tudo aquilo que estava acontecendo? Na verdade, como se leu na citação acima o que estava em jogo era o interesse de multinacionais instaladas no país, como a Shell e a Siemens, e a oligarquia pecuarista que mantinham relações diretas com o ministro Martínez Hoz. Esses grupos, de certa forma, financiavam a Ditadura para conseguirem privilégios, como a diminuição das tarifas alfandegárias, aumento dos lucros das empresas, e, assim, ter as rédeas dos acontecimentos. Então, não se pode dizer que os generais arquitetaram o estabelecimento e continuidade do regime ditador de maneira aleatória, eles eram apenas os representantes de um grupo de interesses que tinham claros objetivos para com a Argentina.

Walsh encerra sua carta dizendo que:

Éstas son las reflexiones que en el primer aniversario de su infausto gobierno he querido hacer llegar a los miembros de esa Junta, sin esperanza de ser escuchado, pero fiel al compromiso que asumí hace mucho tiempo de dar testimonio en momentos difíciles¹¹. (WALSH, 2007, p. 236).

Walsh alcança seu objetivo, o de promover a circulação de sua carta, mas como ele mesmo disse, a Junta não foi conivente com o documento; ele foi perseguido, assassinado e do seu corpo, não se sabe notícias. Walsh é um escritor que tem um grande reconhecimento em seu país, pelo seu feito e sua coragem e por não ter se importado com a consequência dos seus atos.

A carta, um espaço físico, uma oportunidade de análise do que acontecia a Argentina. Através dos pontos destacados nela, foi possível adentrar à realidade desse território descrito, a Argentina, a forma como o escritor ressemantizou e ressignificou os acontecimentos, o espaço metafísico em questão, a Ditadura, lembrando sempre que se trata de um cidadão da esfera popular, é dessa realidade que ele partiu para redigir seu documento. As vivências dele

Desnacionalizando bancos, a economia e o crédito nacional vão para as mãos estrangeiras; pagando indenização à ITT e a Siemens é uma forma de prêmio às empresas que deram calote no Estado; devolvendo o mercado para a Esso e a Shell, aumenta o lucro dessas empresas; diminuindo as tarifas alfandegárias, empregos são criados em Hong Kong e Singapura, e na Argentina desocupação. (WALSH, 2007, tradução nossa)

¹¹ Estas são as reflexões que quis fazer aos membros desta Junta no primeiro aniversário desse infausto governo, sem esperança de ser escutado, com a certeza de ser perseguido, mas fiel ao compromisso que assumi há muito tempo, o de divulgar informações mesmo nos momentos difíceis. (WALSH, 2007, tradução nossa)

e as leituras que ele fez dos fatos do período ditatorial estão presentes nessa carta, ou seja, ela apresenta uma significação dele do que foi o regime totalitário em seu país.

Resumen: La *Carta abierta de un escritor a la Junta Militar* (1977) del escritor argentino Rodolfo Jorge Walsh (1927-1977) es un texto que, sin lugar a dudas, hace parte de un momento crucial de la historia argentina reciente. El espacio del papel es el espacio de reflexión de ese escritor que relejó y resemantizó las tensiones vividas en el contexto cultural argentino del siglo XX. El territorio en cuestión no es sólo físico, sino también aquel de un Estado dilacerado por el régimen totalitario. El objetivo de ese artículo es partir de esa *carta abierta* para enfocar los espacios territoriales físicos y no físicos resignificados por el escritor argentino.

Palabras-clave: Rodolfo Jorge Walsh. Carta. Espacio.

Referências

BEIRED, José Luis Bendicho. *Breve história da Argentina*. São Paulo: Ática, 1996.

EAGLETON, Terry. O pós-estruturalismo. In: _____. *Teoria da literatura uma introdução*. 5. ed. Waltersin Dutra (trad.). São Paulo: Martins Fontes, 2003.

SEOANE, Maria; MULEIRO Vicente. *El dictador*. Florida: Editora Sudamericana, 2001.

WALSH, Rodolfo Jorge. *Operación Masacre*. 33. ed. Buenos Aires: Ediciones de La Flor, 2007.

_____. *El violento oficio de escribir*. Buenos Aires: Planeta, 1995.

SIMPÓSIO:
OS ORPHISTAS DIÁLOGOS
POSSÍVEIS

O hipertexto do não-amor

Carina Marques Duarte*

Resumo: Entre 1908 e 1933, Fernando Pessoa trabalhou no projeto do poema dramático *Fausto*. Certamente a produção de poemas para compor um Fausto iniciou quando o fascínio do autor de *Mensagem* por Goethe estava no auge, a tal ponto que chegou a pensar em produzir um drama na esteira do produzido pelo poeta alemão. É necessário salientar, contudo, que Pessoa se apropria do texto de Goethe para transformá-lo. Partindo deste princípio, adotamos o conceito de hipertextualidade, formulado por Gérard Genette, e concebemos *Fausto: tragédia subjectiva* como um hipertexto, proveniente de um hipotexto (o *Fausto* de Goethe), cuja derivação se processou pela via da transformação. O objetivo deste trabalho é discutir em que medida Pessoa dialoga com Goethe no tratamento dado ao tema do amor. Para tanto, arrolamos algumas características deste sentimento, que buscamos em Platão, Octávio Paz e Ortega y Gasset. Teremos a oportunidade de ver que a reelaboração da substância alheia efetuada por Pessoa faz com que o amor adquira, no hipertexto, matizes inexistentes no hipotexto.

Palavras-chave: Fausto. Fernando Pessoa. Goethe. Hipertextualidade. Amor.

Considerações Iniciais

Na abertura de um livro, cuja primeira edição data de 1688, La Bruyère afirma: “Tudo está dito, e chegamos demasiado tarde, há mais de sete mil anos que há homens, e que pensam” (SAMOYAUULT, 2008, p. 68). A constatação de que a criação literária envolve a repetição de um gesto anterior não é, portanto, recente e vem acompanhada de certa melancolia. Entretanto, o sentimento da impossibilidade de dizer o novo é superado pelo “digo-o como meu”, que consiste em dar à matéria absorvida uma nova disposição, imprimir um novo sentido.

Consciente de que a literatura se constrói a partir do já dito, Paul Valéry (1987), no prólogo ao seu *Fausto*, afirma que o fato de Goethe ter imortalizado o personagem Fausto não impede que outros escritores se apropriem da sua criação e que deem a ela outro emprego. Tal afirmação é coerente com as colocações do poeta no artigo “Situação de Baudelaire” (VALÉRY, 2007), quando considera lícita toda a apropriação. Lembremos que a apropriação, ou o nutrir-se do outro, supõe um eficiente processo “digestivo” que leva naturalmente à transformação daquilo que foi assimilado.

Paul Valéry se serve do *Fausto* de Goethe, porém o faz para transformá-lo, subvertê-lo. Desse modo, o texto do poeta francês, lembrando Bakhtin (1992), supõe a existência do drama de Goethe, o considera, com ele dialoga. Assim ocorre com todos os outros *Faustos* e com o de Fernando Pessoa, objeto de nossa atenção neste trabalho. A literatura vai brotando

* Doutoranda em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

da literatura. Fernando Pessoa, ao debruçar-se sobre o mito de Fausto, já o encontra povoado das vozes de outros; especialmente da voz de Goethe.

1 O projeto do Fausto e a transcendência textual

Entusiasmado com a genialidade do poeta alemão¹, Pessoa empreendeu o projeto do *Fausto* no qual trabalhou de 1908 a 1933, e, a exemplo do ocorrido com o ministro de Weimar, tal projeto ocupou-o durante praticamente todo o período de sua produção poética. Conforme se pode ver nos planos de trabalho de Fernando Pessoa, anexados por Teresa Sobral Cunha a *Fausto: tragédia subjectiva*, o poeta pretendia escrever três Faustos; o que não foi possível. O poema ficou fragmentado, inconcluso, característica que o próprio Pessoa identifica na sua obra.

Como refere Teresa Sobral Cunha (1991), é de se supor que, a princípio, Pessoa objetivava escrever um drama na esteira do produzido por Goethe. Todavia, à medida que o poeta mergulhava no universo fáustico da escritura, foram se operando os desvios, que converteram a idéia inicial de um *Fausto* nos moldes goetheanos em um drama no qual avulta o caráter trágico do conhecimento. Os poemas que trazem Fausto no laboratório, as cenas do povo alegre, os diálogos com os discípulos, a experiência amorosa, a ânsia de tudo experimentar e a cena da taverna são os de maior reminiscência goetheana. Entretanto, nem ao menos estas passagens evidenciam uma recepção passiva da influência.

Pensando nisto, nos reportamos às considerações de Gérard Genette (1989), na obra *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*, quando este refere que o objeto da poética deveria ser a transtextualidade² do texto, definida por ele como tudo aquilo presente no texto que o coloca em relação aos outros textos. Ao estabelecer uma tipologia, Genette identifica cinco tipos de relações transtextuais. Entre elas está a hipertextualidade: relação que vincula um texto B (hipertexto) a um texto A (hipotexto), do qual ele provém, não pela via do simples comentário ou da repetição, mas pela via da transformação. Desse modo, a *Eneida* e *Ulisses* seriam dois hipertextos de um mesmo hipotexto (*A Odisséia*). Importa salientar que estes textos não são criados por meio de um processo idêntico de transformação. Virgílio conta uma história completamente diferente da contada por Homero n'A *Odisséia*, porém, no mesmo estilo; diz outra coisa da mesma maneira: imita. Joyce, em contrapartida, retira da obra de

¹ São inúmeras as referências a Goethe nos escritos de Fernando Pessoa. Nas *Páginas de Estética e de Teoria e crítica literárias* o nome do poeta, depois do de Shakespeare e Milton, aparece mais vezes citado.

² Transtextualidade ou transcendência textual.

Homero um esquema de ação e de relações entre personagens para abordá-lo em um estilo diferente, portanto, transforma o texto de Homero.

Tendo por base estes dois modos de realização da hipertextualidade – imitação e transformação – Genette identifica seis práticas hipertextuais³. Uma delas é a transposição, considerada a mais importante, não apenas pela importância e pela qualidade das obras que se situam nesta categoria, como pela diversidade dos procedimentos que emprega. O autor distingue duas categorias fundamentais de transposições: as puramente formais, ou seja, que afetam o sentido apenas acidentalmente, sem que haja intenção por parte do produtor do enunciado, e as abertas ou temáticas, isto é, aquelas nas quais ocorre a transformação explícita e intencional do sentido do hipotexto.

Seabra (1988) afirma que a obra de Pessoa assume as diversas formas do que Genette batizou com o nome de transtextualidade. Por este ângulo, ao olharmos *Fausto: tragédia subjectiva*, podemos tomá-lo como um hipertexto, proveniente de um hipotexto (o *Fausto* de Goethe), cuja criação se processou pela via da transformação. O texto de Pessoa se enquadra na categoria das transformações sérias ou transposições. Ao tratar da transposição temática, Genette sublinha que esta tem como principal efeito a transformação semântica, a qual normalmente é acompanhada por duas outras transformações: a diegética e a pragmática. O *Fausto* de Pessoa realiza procedimentos transformacionais com vistas a modificar o sentido do hipotexto. Assim, Fernando Pessoa se apropria do texto de Goethe para relaná-lo em um novo circuito de sentido. Nos interessa ver como isso funciona no tratamento dado à temática do amor.

2 Afirmação do amor X Falência do amor

No terceiro ato de *Fausto: tragédia subjectiva*, o amor se apresenta como uma saída para participar da vida. Fausto confessa a vontade de amar, contudo não se sente educado para este sentimento, pois o amor é estranho à sua natureza.

Aristófanes, no seu discurso de elogio ao Amor, n' *O Banquete*, refere que inicialmente os indivíduos eram todos duplos: possuíam quatro pernas, quatro mãos, dois rostos sobre uma cabeça e dois sexos. Estes homens ousaram planejar investir contra os deuses e, os últimos, depois de deliberarem, encontraram na separação, na individualização, um modo de

³ As práticas identificadas por Genette são: a paródia e o travestimento (ambas transformações de outros textos, sendo a primeira pertencente ao regime lúdico e a segunda ao satírico), o pastiche e a imitação satírica (ambas imitações, correspondentes, respectivamente, ao regime lúdico e ao satírico) e transposição e forgerie (transformações e imitações pertencentes ao regime sério).

enfraquecê-los. Assim, desde a separação da nossa natureza em duas, cada parte busca ansiosamente encontrar a sua metade para com ela se unir, se confundir e voltar à sua condição primeira. Por essa origem mítica do amor, encontrada em Platão (2005), esse sentimento expressa a busca de todo ser humano por seu respectivo complemento.

Ora, quando se atinge essa completude do amor, há uma dissolução da individualidade e, em virtude da conciliação, da fusão, uma identidade dual se forma. No terceiro ato do drama Maria diz a Fausto: “Se te vejo não sei quem sou; eu amo. [...]” (PESSOA, 1991, p. 99). Maria está disponível para o amor. Ela ama Fausto a tal ponto que a sua individualidade se dissolve para que haja a integração a uma nova totalidade (o amor) que inclui o outro. Entretanto, Fausto não é capaz de realizar este trajeto. A inaptidão do protagonista para viver o amor se deve, em grande parte, à sua intransitividade. Identificada por Fujawski (1965) como característica de Fernando Pessoa, a intransitividade consiste na perda da intimidade com o mundo e consigo mesmo, resultante da obsessão pela contemplação dos seus próprios estados de consciência: “Para mim ser é admirar-me de estar sendo” (PESSOA, 1991, p. 72).

Fausto prefere a consciência dos entes à posse dos mesmos. Por isto se coloca em atitude contemplativa diante de tudo, inclusive diante de si mesmo. Isto significa que há uma eliminação do executivo (o eu que pensa, age, fala) e assume a cena um eu em imagem (que se conhece pensando, agindo, falando). Ao admirar-se de estar sendo, isto é, ao se situar em atitude contemplativa diante de si mesmo, Fausto se converte no eu em imagem e, conseqüentemente, perde a intimidade consigo mesmo. O hábito de perscrutar-se, de colocar-se diante do próprio eu, torna o homem um excesso. A maioria das pessoas, lembrando Squeff (1980), permanece em um nível de consciência espontâneo sem vivenciar a experiência da ruptura. Fausto viveu este dilaceramento, logo se tornou estranho a si e ao mundo.

Há entre mim e o real um véu
A própria concepção impenetrável.
Não me concebo amando, combatendo,
Vivendo como os outros. [...]
(PESSOA, 1991, p. 87).

No caso de *Fausto: tragédia subjectiva*, lembrando Genette (1989), a hipertextualidade se declara por um índice paratextual (o título), que estabelece um contrato, um vínculo com a tradição. A manutenção do nome do personagem (o mesmo do drama de Goethe) confirma a sua afinidade com um dado comportamento, o que fica patente, por exemplo, no desejo de ultrapassar limites rompendo com as algemas do conhecimento estéril.

Porém, no que tange ao amor, o *Fausto* de Goethe e o de Pessoa quase nada têm em comum. No drama alemão, o herói está propenso a amar desde a primeira aparição do Eterno Feminino, ao avistar Helena no espelho, na cena da cozinha da bruxa:

Que vejo? Que visão celeste
No espelho mágico se me revela!
Ah! suas asas Cupido me empreste
E me leve à paragem dela! [...]
(GOETHE, 2002, p.115).

Naquela ocasião, Fausto ficara perturbado e sua reação foi fugir. Algo já se processava em seu íntimo: “Meu peito principia a arder!” (Ibidem, p. 117). A visão desperta o desejo, que será reforçado pela poção da bruxa. Tanto é assim que, após Fausto ingerir a beberagem, Mefisto afirma que ele verá Helena em cada mulher. E, de fato, na cena seguinte, ao cruzar com Margarida na rua, o herói se sente imediatamente atraído. Em um primeiro momento, ele é movido somente pela necessidade de gozar, entretanto terminará por entregar-se ao amor. Um amor que não termina com a morte da amada. O que nos permite dizê-lo é a cena do início do quarto ato da segunda parte, quando Fausto – depois do desaparecimento de Helena, ao ser transportado a uma região montanhosa pelas vestes da mesma, transformadas em nuvem – vê a nuvem que o trouxera dividir-se e assumir a forma de uma figura de mulher: Helena. Tal visão evoca horas efêmeras. Contudo, da outra parte da nuvem surge outra visão que evoca outras lembranças:

Mas como um sopro afaga-me, ainda, amena e fresca,
A frente e o peito, uma difusa, suave faixa.
Trêmula e leve, alto e mais alto se ala e funde-se
Num todo. É uma visão de encanto que me ilude?
Do fugidío bem da juventude a imagem?
Tesouros juvenis jorram-me do imo peito,
Que em vibração etérea o amor de Aurora evoca,
O êxtase do primeiro olhar, o qual de súbito
A alma penetra e que tesouro algum iguala.
Cresce em beleza espiritual o ameno vulto;
Não se esvanece, e ao alto se ala adentro do éter,
E de meu fundo ser leva o melhor consigo.
(Ibidem, p. 385).

As palavras de Fausto são esclarecedoras. Helena é a personificação da beleza, daquilo que desperta o desejo, e, aqui, desempenha função semelhante à desempenhada nos outros Faustos (o *Volksbuch* e o de Marlowe). Por isso, a sua imagem evoca horas efêmeras. Margarida, por outro lado, representa o amor; conseqüentemente, sua imagem não se

desvanece, é uma permanência. O amor⁴ que sente por Margarida, para Fausto, é aquele do qual as palavras não podem dar conta, são incapazes de exprimir. Porém, esta impossibilidade de dizer este sentimento através da expressão verbal pode ser suprida pelos gestos e pelo olhar:

Não estremeças! Que este olhar,
Que esta pressão da mão te diga
O que é inexprimível:
Dar-se de todo e sentir na alma
Um êxtase que deve ser eterno!
(ibidem, p. 148).

O amor existe sem as palavras. As frases que digam do amor são apenas uma evidência da sua existência; logo prescindíveis, pois o amor cria o seu próprio código, a sua própria maneira de comunicar. O Fausto de Pessoa necessita que Maria lhe fale do seu amor porque é incapaz de se integrar no modo de comunicar que o sentimento instaura:

Nem tenho gestos para saber amar,
Nem alma para tirar ao mero-oco
Pensar aqueles gestos, o horror
Que vem de eles saberem o mistério. [...]
(PESSOA, 1991, p. 106).

O personagem pessoano é um indivíduo autocêntrico, perdido em si⁵. A sua inaptidão para viver o amor decorre, também, do fato de este sentimento conduzir o indivíduo a esquecer-se, abandonar-se, sair de si. Nos “Estudios sobre el amor”, o filósofo Ortega y Gasset ensina que o amor faz com que o indivíduo que ama saia de si e realize um “deslocamento” na direção do objeto amado. Amar significa abandonar toda a tranquilidade e a segurança que há dentro de si e “emigrar virtualmente” até o outro para integrar-se na sua existência e permanecer com ele em união. Não em união física – adverte Ortega y Gasset (1983) –, mas em uma convivência simbólica que independe da distância espacial. Fausto sabe que o amor é este maior ensaio que a natureza faz para que uma pessoa saia de si e “emigre” na direção de outra e, por isto mesmo, este sentimento provoca-lhe horror: “O amor causa-me horror; é abandono, / Intimidade, [...]” (PESSOA, 1991, p. 89).

⁴ No seu primeiro encontro com Margarida, Fausto já lhe tem amor, sentimento produzido pelo encanto que sentira ao penetrar em seu quarto para deixar-lhe presentes. Na sequência, ocorrerá o envolvimento cada vez maior, que levará a desgraça à vida da jovem.

⁵ A vida é esquecer-se continuamente / Mas eu, nesta minha intensa vida, / Vivo em mim tão solitariamente, / Que não sei esquecer-me, nem tirar / de mim meus olhos d'alma; [...] (PESSOA, 1991, p. 94).

Pessoa opera a transvalorização⁶ em relação ao texto de Goethe. Esta operação, segundo Genette, se realiza de três maneiras: de modo positivo, de maneira negativa (desvalorização) e em um estado complexo (transvalorização em sentido forte). A valorização de um personagem consiste em atribuir-lhe, por meio da transformação pragmática ou psicológica, um papel mais importante e/ou mais simpático, no sistema de valores do hipertexto, do que lhe fora concedido no hipotexto. Fernando Pessoa desvaloriza o protagonista em relação ao hipotexto (o drama de Goethe), fazendo de Fausto um homem inerte, egoísta, incapaz de sair de si e de amar.

Maria ama Fausto tanto quanto Margarida amava o outro Fausto: Na *Estética*, Hegel (1958) afirma que o amor envolve um abandono, um esquecimento de si. O indivíduo que ama passa com toda a sua subjetividade para o mundo da consciência do outro, estando presente em todas as aspirações do amante. Assim, os dois formam uma unidade, passam a viver em comunhão. Este esquecimento de si leva aquele que ama a não viver e a não existir por si, a não pensar em si, mas a encontrar no outro as razões da sua existência. Nas mulheres, segundo Hegel, o amor se apresenta mais belo, pois elas estão mais propensas ao abandono de si. Assim ocorre com Margarida:

Amado meu! Amo-te com a alma inteira!
(GOETHE, 2002, p. 149).

Olho-te, amado, e já não sei que encanto
Me impele a agir a teu prazer;
Por ti já tenho feito tanto,
Que pouco mais me resta ainda fazer.
(Ibidem, p. 161).

Quando te vi, amei-te já muito antes.
Tornei a achar-te quando te encontrei.
Nasci para ti antes de haver o mundo.
Não há coisa feliz ou hora alegre
Que eu tenha tido pela vida fora,
Que não o fosse porque te previa,
Porque dormias nela tu futuro,
E com essas alegrias e esse prazer
Eu viria depois a amar-te. [...]
(PESSOA, 1991, p. 100).

Este excerto contém parte do discurso, baseado na predestinação amorosa, construído por Maria para responder (lutar contra) à elisão da sua presença física operada por Fausto. O amor de Maria está disposto a tudo compreender, a consolar e a auxiliar Fausto a vencer o sofrimento. Entretanto, para isto, ela necessita, antes, aproximar-se do íntimo de Fausto. Por

⁶ Uma das transformações de natureza semântica, relacionada com operações de ordem axiológica, que afetam o valor atribuído às ações, aos sentimentos e às atitudes que caracterizam um personagem.

esta razão ela faz o pedido: “Amor, diz qualquer coisa que eu te sinta!” (Ibidem, p. 101). Maria não consegue sentir Fausto porque ele profere palavras vazias, respondendo ao que ela diz e não ao amor.

Aqui, chegamos a dois pontos valiosos para analisar a disposição dos protagonistas quanto ao amor. Octavio Paz (1994) ensina que (1) no amor há uma negação da própria soberania e o outro é aceito enquanto corpo e alma. Falamos com o outro, o sentimos e ouvimos as suas palavras. O outro não é transformado em sombra. É presente, é realidade. E (2) o amor fala com uma linguagem que ultrapassa a linguagem e não pode ser compreendida pela razão. O personagem de Goethe realiza estes dois movimentos enquanto o Fausto de Pessoa elide a presença física de Maria e deseja excluir a sua consciência. Além disso, a sua incapacidade de compreender a linguagem do amor (leia-se: a sua insistência em racionalizá-lo) nos reenvia diretamente para a impossibilidade de viver uma experiência amorosa. Nem ao menos o prazer que o contato com o outro pode proporcionar anima Fausto. Depois da experiência sexual, ao sair da casa de Maria, Fausto – decepcionado com a sua incapacidade de sentir plenamente o amor – declara ódio ao universo inteiro.

A impossibilidade de sentir leva este homem a questionar por que nasceu humano, com os meios para sentir (vida, coração, cérebro, sangue) se deve carregar o fardo do pensamento, que o separa definitivamente de qualquer sentimento. A onda turva – metáfora de desejo de tudo compreender, da busca do transcendente – o afoga cada vez mais em si, acorrentando-o à solidão. Atormentado, este homem de sentimentos frios abandona a mulher que o ama. Neste caso, a falência do amor é determinada pela personalidade do herói. Em Goethe, o afastamento de Fausto e Margarida é, digamos, ditado pela necessidade imperiosa de que o herói seguisse a evolução.

Considerações Finais

Ainda que a experiência amorosa, em *Fausto: tragédia subjectiva*, seja (como vimos) uma reminiscência goetheana, a maneira como é tratada demonstra que houve uma reelaboração da substância alheia, a qual foi convertida em força constitutiva do universo-Pessoa. Os elementos absorvidos não conservam o aspecto, a significação, que tinham em Goethe. Ao tratar da transposição temática, Genette (1989) afirma que comumente ela acarreta duas outras transformações: a diegética – definida como modificação no universo

espaço-temporal em que se insere o texto – e a transposição pragmática⁷ – modificação dos acontecimentos e das condutas constitutivas da ação. A transposição de uma história de uma época a outra não pode realizar-se sem que haja algumas modificações na ação. Um Fausto transportado à época moderna, exemplifica Genette, não poderia agir como o Fausto de Marlowe. Isto significa que a transposição diegética leva à transposição pragmática. Pessoa nos oferece como protagonista um homem do século XX atingido pela atmosfera decadentista⁸, um indivíduo que busca desvendar todos os mistérios do universo através do pensamento e que, em virtude desta busca, termina por exilar-se em si mesmo, perdendo todo o contato com o mundo e vivendo o drama da incomunicabilidade. Este homem não poderia responder ao amor do mesmo modo que o personagem de Goethe. É válido salientarmos, conforme Genette, que, mesmo com a autossuficiência do hipertexto – a possibilidade de o lermos sem recorrer ao hipotexto –, deixar de relacioná-lo ao texto do qual provém equivale a limitar as suas possibilidades de significação.

No *Fausto* de Goethe, temos a afirmação do amor, uma vez que este é um dos fatores que contribuem para a salvação⁹ de Fausto. Todavia, neste ingrediente do mito, Fernando Pessoa opera uma transformação importante em relação ao hipotexto. Do amante romântico, de Goethe, ao homem que quer dizer ternura e não pode, criado por Pessoa, há um desvio considerável. O poeta português, ao fazer com que no hipertexto o amor adquira matizes inexistentes no hipotexto, trabalha para a coerência e a funcionalidade do texto: um indivíduo que, por estar aprisionado em si mesmo, não consegue responder ao outro jamais poderia viver o amor. Assim, Fernando Pessoa não subtrai a temática amorosa do seu texto, mas reserva ao amor o lugar da impossibilidade absoluta.

Abstract: Between 1908 and 1933, Fernando Pessoa worked on the project of the dramatic poem *Faust*. Certainly the production of poems to create a Faust began when the fascination of the *Message* author by Goethe was at its height, to such a level that he thought in producing a drama in the wake of the one produced by the German poet. It should be noted, however, that Pessoa appropriates Goethe's text to transform it. With this assumption, we adopt the concept of hypertextuality, laid down by Gérard Genette, and we conceive Faust: subjective tragedy as a hypertext from a hypotext (Goethe's Faust) whose derivation was processed through transformation. The aim of this paper is to discuss the extent to which Pessoa dialogues with Goethe in his treatment of the theme of love. To this end, we mention some characteristics of this feeling that we seek in Plato,

⁷ Segundo Genette (1989), a transposição pragmática é uma consequência inevitável da transposição diegética. Aliás, a ação de um texto só é modificada em decorrência de uma transposição diegética ou com a finalidade de modificar sua mensagem.

⁸ O Decadentismo foi uma corrente literária que, em Portugal, vigorou, aproximadamente, de 1880 a 1920. Expõe o desânimo que se apossa de uma civilização onde os progressos científicos, o desenvolvimento industrial e as melhorias nas condições de vida não são sinônimos de paz e contentamento para os indivíduos. Como os ídolos erguidos são em seguida questionados, e tudo participa da rapidez, da transitoriedade, não há qualquer segurança, e planejar o futuro é inútil. Para o homem decadente, a ação não tem sentido.

⁹ Quando Fausto morre e ascende à região celestial, é Margarida quem suplica à Mater Gloriosa o perdão para o amado.

Octávio Paz e Ortega y Gasset. We will have the opportunity to see the reworking of the essence of the other made by Pessoa who makes love acquire, in the hypertext, nuances that do not exist in the hypotext.

Keywords: Faust. Fernando Pessoa. Goethe. Hypertextuality. Love.

Referências

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1992.

CUNHA, Teresa Sobral. Nota à edição. In: PESSOA, Fernando. *Fausto: tragédia subjectiva*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991. p. I-IX.

FUJAWSKI, Gilberto de Mello. *Fernando Pessoa, o outro*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1965.

GENETTE, Gerárd. *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989.

GOETHE, Johann Wolfgang. *Fausto*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2002.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Estética: a arte clássica e a arte romântica*. Lisboa: Guimarães, 1958.

ORTEGA Y GASSET, José. *Obras Completas*. Madrid: Alianza Editorial, 1983. v. 5.

PAZ, Octavio. *A dupla chama: amor e erotismo*. São Paulo: Siciliano, 1994.

PESSOA, Fernando. *Fausto: tragédia subjectiva*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

PLATÃO. *O banquete*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2005.

SAMOYAUULT, Tiphaine. *A intertextualidade*. São Paulo: Hucitec, 2008.

SEABRA, José Augusto. *O heterotexto pessoano*. São Paulo: Perspectiva: Editora da USP, 1988.

SQUEFF, Maria Ozomar Ramos. *A filosofia na poesia de Fernando Pessoa*. Porto Alegre: IFCH (UFRGS), 1980.

VALÉRY, Paul. *Mi Fausto*. Barcelona: Icaria Editorial, 1987.

_____. *Variedades*. São Paulo: Iluminuras, 2007.

Os limites da representação: convergência artística nas poesias de vanguarda de Sá-Carneiro

Gustavo Henrique Rückert*

Resumo: A obra poética de Mário de Sá-Carneiro se mostra um *corpus* híbrido pela presença de elementos de diversos estilos e manifestações artísticas. Se por um lado há uma subjetividade melancólica, ao estilo do poeta maldito, por outro há a incorporação dos ideais estéticos das experiências de vanguarda. Da mesma forma, o próprio Modernismo Português, idealizado por Fernando Pessoa tendo em vista o grupo *Orpheu* – do qual Sá-Carneiro foi importante integrante –, apresenta características semelhantes. O presente trabalho tem por objetivo principal a análise dos limites da representação – pensando-se na natureza metafórica das linguagens artísticas – nas poesias de traços notadamente vanguardistas de Sá-Carneiro. Para isso utiliza-se a Literatura Comparada, que, entrecruzando diferentes saberes através da interdisciplinaridade perspectivada sob o código da intertextualidade, possibilita a análise do objeto literário em diálogo com as demais manifestações artísticas. Assim, a ética e a estética, não somente de Portugal, mas da Europa no início do século XX, acabam assumindo a noção de texto, sendo possível estabelecer relações intertextuais na poesia de Sá-Carneiro.

Palavras-chave: Sá-Carneiro. Modernidade. Vanguardas. Modernismo. Orphismo.



Isso não é um cachimbo. René Magritte (1926)

1 A natureza metafórica da linguagem verbal e da linguagem pictórica

Pensando-se em convergência artística, em vanguardas e em limites da representação, parece extremamente natural – talvez até uma interior imposição que é anterior à própria escrita do artigo – uma epígrafe imagética. E a tela escolhida por essa espécie de impulso faz-se presente no desejado lugar consagrado à linguagem verbal. A famosa *Ceci n'est pas une pipe*. (Isso não é um cachimbo.), do surrealista René Magritte, não somente ilustra, como

* Mestrando em Literaturas Portuguesa e Luso-Africanas pelo Programa de Pós-Graduação do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

também significa, complementa, explica e abrilhanta as reflexões propostas no presente capítulo.

Wittgenstein, em *Investigações Filosóficas*, 1953, rejeitou o isomorfismo entre linguagem e realidade, ou seja, não acreditava mais na linguagem como correspondência bilateral entre objeto e nome. Dessa forma, o filósofo afirmou que a linguagem é uma representação da realidade no sentido oposto ao de cópia da realidade. A *práxis* não só influencia a linguagem, mas também a compõe, uma vez que ela é a própria relação do sujeito com os objetos e com as sensações. A idéia da linguagem como instrumento da relação entre o sujeito e o mundo, sendo uma simples ponte mediadora, não cabia mais. A linguagem passou a ser entendida como constitutiva, inclusive, da noção do próprio sujeito. Mais uma vez utilizando as reflexões de Wittgenstein, a exteriorização pela linguagem que forma a noção de uma interioridade, e não a linguagem que expressa uma interioridade precedente. Em suma, a linguagem é a simplificação racional por meio da qual se consegue entender a complexidade dos fenômenos, criando, assim, a idéia que se tem de realidade.

Traçado o processo reflexivo acerca da noção da linguagem como representação – e não cópia – da realidade, adentra-se a materialidade de dois sistemas de linguagem que serão fundamentais a este trabalho. Assim como a linguagem verbal, a pintura também apresenta origens de interação: era com a intenção de comunicar, expressar e ritualizar que se pintava em cavernas. Da mesma forma que a linguagem, uma pintura não pode ter uma relação de isomorfia com a realidade representada – e não copiada – em qualquer desenho. Prova disso é o fato de um receptor poder entender ou não entender a intenção de representação de um desenho – assim como um interlocutor que não entende a intenção de um emissor de fala. Dessa forma, os signos da linguagem pictórica acabam sendo tão polissêmicos quanto os signos da linguagem verbal, isso devido a essa natureza metafórica da linguagem no sentido mais amplo. A representação de algum objeto, alguma situação ou alguma emoção é somente a representação – aqui explicitada pela idéia de metáfora – desse objeto, idéia ou sensação, nunca o próprio objeto, a própria idéia e a própria sensação.

Nas artes, assim como na Filosofia da Linguagem, foi no século XX – mais precisamente nos movimentos de vanguarda – que se tornou evidente semelhante pensamento sobre linguagem e representação.

Se outrora havia a pretensão realista de considerar uma tela como cópia da realidade, explorando os mínimos detalhes da visão real de um objeto: suas tonalidades e leve alterações pela iluminação, seus pormenores de forma e de dimensão, ... , as vanguardas do início do

século XX acabaram buscando o rompimento dessa visão mimética da arte. O Cubismo talvez tenha sido o primeiro movimento de vanguarda que atentou para a questão da pintura ser um sistema de signos que representa – jamais copia – algo. Assim, foram explorados inúmeros pontos de vista de um mesmo objeto na mesma pintura, diferente da contemplação do real na época anterior. Também se rompeu com a pretensão de recriar uma espacialidade real em cima de um objeto bidimensional: a tela. Por fim, o fato de que o artista passou a incidir subjetivamente sobre a representação do objeto, buscando no sistema de signos da pintura uma representação explícita da sua maneira de ver e de sentir.

Na poesia, as antigas formas verbais não davam mais suporte aos conteúdos do século XX. O instrumento e objeto literário, a palavra escrita, passou a ter sua utilização revista. O estilo claro e conciso para melhor entendimento de uma mensagem ou conteúdo foi abandonado na poesia. Um poema não mais pretendia copiar ou sinalizar uma realidade. A realidade é a própria poesia e as palavras são utilizadas para surtir efeitos enquanto poesia, não para corresponder a uma realidade. Assim, é fácil refletir que as poesias desse período tenderam a explorar o significante, que não mais abarcavam os significados pretendidos para esses conturbados tempos¹.

Exposto isto, torna-se a René Magritte e seu *Ceci n'est pas une pipe*. A genialidade da arte sempre se sobrepõe aos esforços teóricos. Nesse sentido, a tela – que poderia ter sido o próprio capítulo introdutório – pode enfatizar justamente o caráter metafórico da pintura – e por que não da própria palavra? Não se está diante de um cachimbo, mas de um signo, de uma representação ou de uma metáfora que faz alusão ao objeto que convencionalmente é conhecido por tal. O grifo em “objeto” não é ao acaso, justamente por buscar esse cuidado: a referência é a “cachimbo coisa em si” e não a palavra cachimbo, que, tanto quanto a pintura, é um signo, uma representação, uma metáfora.

2 *Época de bárbaros*

O avanço tecnológico assumiu proporções inimagináveis no início do século XX. Quem poderia imaginar que um dia o homem estivesse voando? E um pássaro de ferro era somente uma entre tantas descobertas. O homem podia conversar com quem estava a quilômetros de distância. A distância, aliás, parece ser uma noção completamente distinta daquela do século XIX. O início do século foi o auge do pensamento racional, com o

¹ O referido contexto artístico será exposto no segundo capítulo.

conhecimento de toda uma tradição cultural acumulada. O sonho iluminista estava ali, o homem inventor, criador, gênio postado ao centro de tudo.

O pensamento clássico, entretanto, com todas as suas inovações e seu saber conduziu à pior experiência da humanidade: a Grande Guerra (1914). Os arranha-céus ruíram. O motor à combustão, a lâmpada, o telefone, o avião, blindados e metralhadoras revelaram o monstruoso desenvolvimento da técnica. O conhecimento era aplicado para acabar com um número nunca antes visto de vidas. Sem pena, sem compreensão, sem nada. Apenas estratégias para abarcar a maior quantidade possível de inimigos mortos.

Uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos viu-se abandonada, sem teto, numa paisagem diferente em tudo, exceto nas nuvens, e em cujo centro, num campo de forças de correntes e explosões destruidoras, estava o frágil e minúsculo corpo humano. (BENJAMIN, 1994, p. 115).

A evidência da fragilidade da vida humana denunciava: era a derrota da Razão – agora apenas razão –, e o fim do sonho iluminista. Em meio a esses destroços escreveu Walter Benjamin. Ele explicou que a partir da ruptura com a antiga tradição nasceria uma nova estética. Antes, havia a sabedoria, que era baseada no acúmulo de experiência. Já no início do século, não se possuía nada. E é a partir disso que se formariam os novos artistas, bárbaros, segundo o teórico alemão. Eles questionariam o lógico, o claro, o tradicional. A força destruidora e impulsiva levaria ao devaneio, ao inusitado, ao diferente, ao dionisíaco, ao escapismo, ... É claro que Benjamin se referia à arte vanguardista. E em linhas gerais “sua característica é uma desilusão radical com o século e ao mesmo tempo uma total fidelidade a esse século”. (BENJAMIN, 1994, p. 116).

O poeta Fernando Pessoa foi o grande teórico do primeiro Modernismo português, o *Orphismo*. Ele explica que o exagero dos avanços e suas facilidades, o caráter cosmopolita criado e a velocidade adquirida no início do século XX

criaram um tipo de civilização em que a emoção, a inteligência, a vontade, participam da rapidez da instabilidade e da violência das manifestações propriamente, diariamente, típicas do estádio civilizacional. (PESSOA, 1986, p. 436).

E estando as vertiginosas alterações desses tempos cotidianamente presentes na vida social, “em cada homem moderno há um neurastênico”, “a tensão nervosa tornou-se um estado normal [...]” e “a hiperexcitação passou a ser regra” (PESSOA, 1986, p. 436). O português notava a falência da moral familiar nessa singular época, “[em que o homem] nascia doente da própria complexidade” (p. 437). Ele se voltava para a individualidade, negando uma sociedade em declínio. O gênio português acabou chegando na mesma questão

de Benjamin, a arte de vanguarda – para ele, sobretudo o *Orphismo* – deveria, ao mesmo tempo, negar essa modernidade e ser fiel a ela. E questionou: “como interpretar essa época, opondo-se-lhe?” (p. 438) A resposta, por ele mesmo expressa, trazia duas possibilidades: ou “fazer por vibrar com toda a beleza do contemporâneo” ou “cultivar serenamente o sentimento decadente” (p. 438). A primeira das opções, em outras palavras, é a de ser um bárbaro, no sentido definido por Benjamin.

3 Manucure e Composição em vermelho, amarelo e azul: os limites da representação

É durante a referida derrocada da razão, nos cafés e nos boulevards da cidade-luz, que despertou para a poesia Mário de Sá-Carneiro. Um bárbaro sedento por *viajar outros sentidos, outras vidas*. Mandado a Paris – a cidade mais cosmopolita em termos artísticos – para que estudasse Direito, esse jovem inapto ao velho mundo racional presenciou, do pólo cultural, o florescer dos movimentos vanguardistas. Segundo Fernando Cabral Martins, a lírica de Sá-Carneiro é um “patch-work de romântico, futurista, expressionista, decadente, simbolista, cubista ...” (p. 12) (SÁ-CARNEIRO, 1996). E não poderia ser diferente. Fiel seguidor das propostas teóricas do amigo Pessoa, acabou sendo o maior realizador prático dessas idéias. A principal delas, o Sensacionismo, mostrou-se uma escola literária aberta a outras escolas. “Ao passo que qualquer corrente literária tem, em geral, por típico excluir as outras, o Sensacionismo tem por típico admitir as outras todas.” (PESSOA, 1986, p. 434). Justifica-se assim a grande quantidade de correntes artísticas formadoras de sua lírica, sensacionista por excelência.

A partir de uma divisão bastante simplista, as características da obra poética de Sá-Carneiro podem ser divididas em duas vertentes: 1) clássica (aqui se pensa em Romantismo, Simbolismo e Decadentismo); 2) vanguardista (aqui se pensa em Futurismo, Cubismo, Expressionismo, Dadaísmo, ...). Essas são as realizações dos dois caminhos apontados por Pessoa para a arte moderna. Nos poemas de caráter mais clássico, o poeta expressa seu sentimento decadente e sua inaptidão ao mundo moderno. Já nos poemas vanguardistas, o poeta canta a beleza do contemporâneo. No presente trabalho, será dada ênfase às características vanguardistas de Sá-Carneiro.

Sem dúvida, a poesia “O Manucure” (2003, p. 97-109), de 1915, é o exemplo mais perceptível da utilização dos diversos elementos vanguardistas em Sá-Carneiro. Segundo Pessoa, essa poesia representava a manifestação futurista do grupo modernista português no segundo número de sua revista: “Os elementos futuristas no *Orpheu 2* são pinturas (ou

qualquer coisa que sejam) de Santa-Rita Pintor e o escandaloso processo tipográfico adotado por Sá-Carneiro em seu *Manucure*². Por se tratar de um poema bastante extenso, serão selecionadas apenas algumas passagens a fim de se observar a manifestação desses elementos.

Manucure

Na sensação de estar polindo as minhas unhas,
Súbita sensação inexplicável de ternura,
Tudo me incluo em Mim – piedosamente.
Entanto eis-me sozinho no Café:
De manhã, como sempre, em bocejos amarelos.
De volta, as mesas apenas – ingratas
E duras, esquinadas na sua desgraçiosidade
Bocal, quadrangular e livre-pensadora...
(...)
E eu sempre na sensação de polir as minhas unhas
E de as pintar com um verniz parisiense,
Vou-me mais e mais enternecendo
Até chorar por Mim...
Mil cores no Ar, mil vibrações latejantes,
Brumosos planos desviados
Abatendo flechas, listas volúveis, discos flexíveis,
Chegam tenuamente a perfilar-me

Na parte inicial do poema, o eu-lírico se apresenta em consonância com a consolidada imagem do poeta solitário e melancólico. Está só num café parisiense a observar o seu redor que não lhe instiga: cadeiras, com toda sua falta de poeticidade. A atitude de polir as unhas pode mostrar uma distinção em relação ao seu redor e o verniz um isolamento, uma espécie de crosta. Eis que no ar começam a perfilar mil cores, mil vibrações. A partir de então, elementos poéticos despertam-no da inicial condição blasé.

– Ó beleza futurista das mercadorias!

– Sarapilheira dos fardos,
Como eu quisera togar-me de Ti!
– Madeira dos caixotes,
Como eu ansiara cravar os dentes em Ti!
E os pregos, as cordas, os aros... –
Mas, acima de tudo,
Como bailam faiscantes,
A meus olhos audazes de beleza,
As inscrições de todos esses fardos –
Negras, vermelhas, azuis ou verdes –
Gritos de actual e Comércio & Indústria
Em trânsito cosmopolita:
FRÁGIL! FRÁGIL!
843 – AG LISBON
492 – WR MADRID

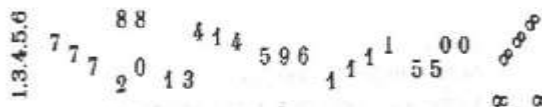
² Pessoa em carta para editores ingleses. In: SÁ-CARNEIRO, Mário de. *Poemas*. Lisboa: Relógio d'água, 2003. Nota de Teresa Sobral Cunha. p. 142. (Tradução minha).

O cotidiano citadino revela ao poeta um objeto passível de poesia: os caixotes de mercadorias. A partir do Futurismo, os objetos da poesia recriam a estética do belo: não mais são paisagens bucólicas, a beleza das formas humanas e dos sentimentos idealizados, mas as construções, as cidades, as máquinas e a indústria. Aqui, é observada a beleza futurista dos caixotes de mercadoria, sua constituição física, suas inscrições (com grafia destacada), a movimentação que gera o comércio e a indústria.

Junto de mim ressoa um timbre:
Laivos sonoros!
Era o que faltava na paisagem...
As ondas acústicas ainda mais a sutilizam:
Lá vão! Lá vão! Lá correm ágeis,
Lá se esgueiram gentis, franzinas corças de Alma...

Pede uma voz um número ao telefone:
Norte - 2, 0, 5, 7...
E no Ar eis que se cravam moldes de algarismos:

Assunção da Beleza Numérica



1,3,4,5,8
7 7 7
8 8
2 0 1 3
4 1 4
5 9 6
1 1 1 1
5 5 0 0
α ∞

Uma voz surpreende o poeta. O elemento sonoro era o que lhe faltava nessa paisagem intensa e excitante. As ondas acústicas são tratadas visualmente, como se o eu-lírico visualizasse a aproximação delas, que informam um número de telefone. Surge, então, a assunção da beleza numérica: o poeta enxerga a disposição dos números em forma de onda, a bailar no ar em sua frente.

Mas o estrangeiro vira a página,
Lê os telegramas da Última-Hora,
Tão leve como a folha do jornal,
Num rodopio de letras,
Todo o mundo repousa em suas mãos!

-Hurrah! Por vós, indústria tipográfica!
-Hurrah! Por vós, empresas jornalísticas!

MARINONI LINOTYPE
O SECULO BERLINER TAGEBLATT
LE JOURNAL LA PRENSA
CORRIERE DELLA SERA THE TIMES
NOVOIE VREMIA

Nesse momento, o poeta observa um estrangeiro que também está no café. Ele lê telegramas. Por sua vez, o poeta lembra dos jornais e salta-lhe aos olhos os cabeçários dos principais jornais do mundo e seu rodopio de letras e idiomas, as formatações características de cada um deles: é a beleza futurista da indústria tipográfica. De maneira semelhante às marcações dos caixotes de mercadorias, é explorada a questão física visual da poesia, adquirindo tanta importância quanto a sonoridade e a significação – ou, por vezes, a falta de uma significação.

Tudo isto, porém, tudo isto, de novo eu refiro ao Ar
Pois toda esta Beleza ondeia lá também:
Números e letras, firmas e cartazes -
Altos-relevos, ornamentação!... -
Palavras em liberdade, sons sem-fio,

Marinetti + Picasso = Paris <Santa Rita Pin-
Tor + Fernando Pessoa
Álvaro de Campos
!!!!

O poeta já está em clima de completo êxtase perante a beleza que enxerga no ar. Os números, letras, firmas, cartazes, ... que desfilam na sua frente encantam-no. É explícita a relação com o manifesto de Marinetti: “palavras em liberdade, sons sem-fio”. E é buscando a libertação das palavras de seus significados, rompendo com os fios da logicidade que expõe uma espécie de fórmula: o futurista Marinetti mais o cubista Picasso igual a sua amada Paris, menor que o orphista Santa-Rita Pintor mais o amigo e também orphista Pessoa (ou qualquer coisa do tipo). Por fim, surge, em tom exclamativo, o heterônimo pessoano Álvaro de Campos. Álvaro era definido como um neurastênico por Pessoa. Era um poeta exaltado e encantado com a beleza futurista, escrevendo aos moldes de Walt Withman, assim como Sá-Carneiro nos seus momentos mais vanguardistas.

Rolo de mim por uma escada abaixo...
Minhas mãos aperreio,
Esqueço-me de todo da idéia de que as pintava...
E os dentes a ranger, os olhos desviados,
Sem chapéu, como um possesso:
Decido-me!
Corro então para a rua aos pinotes e aos gritos:

-Hilá! Hilá! Hilá-hô! Eh! Eh!...
Tum... tum... tum... tum tum tum tum...

9; Vliiiiiiiiiim...

Brá-ôh... Brá-ôh... Brá-ôh!...

Futsch! Futsch!...

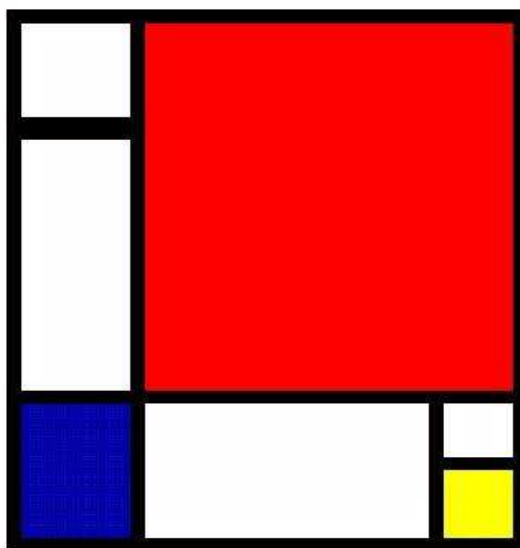
Zing-tang... zing-tang...

Tang... tang... tang...

9; PRA Á K K!...

No fim do poema, o poeta, já voltando do café, desce escadas e, como um louco, corre para a rua aos gritos. Segue uma seqüência de onomatopéias, como o cotidiano barulhento da cidade ou os gritos do poeta, ou ainda o poeta se fundindo à cidade – e antes se isolava como as unhas sob o verniz. O eu-lírico parece decididir-se pela modernidade, pela beleza futurista. No final do poema, a logicidade é cada vez mais esquecida. Os pensamentos vão diminuindo até que sobrem apenas onomatopéias confusas e estranhas, números, letras e sons. Ao mesmo tempo, há uma realização plena do Sensacionismo: o poeta se restringiu às sensações. O elo significante e significado vai desfazendo-se, sobrando o significante pelo significante a bailar, belo no ar – ou na página, no caso do suporte físico da poesia.

Em 1917, a partir da revista *De Stijl*, o pintor holandês Piet Mondrian lançou seu movimento neoplasticista, no qual buscava a pureza por intermédio do abstracionismo. Mondrian rompeu com a arte figurativa, buscando a objetividade máxima das formas. O seu quadro *Composição com vermelho, amarelo e azul* é aqui exposto para ser comparado ao *Manucure*:



Composição com vermelho, amarelo e azul. Piet Mondrian (1921)

Nessa tela, o vermelho é representativo somente da própria cor vermelha – e não de algum objeto externo à pintura, uma realidade representada como no Realismo – assim como, da mesma forma, as demais cores primárias sendo representativas, somente, das próprias cores, as linhas representando as próprias linhas numa retomada às formas da pintura, e a inevitável bidimensionalidade de uma tela... Enfim, os recursos dos quais se dispõem em pintura – o sistema de signos das artes plásticas: cor, linha, dimensão – são simplesmente expostos em negação à concepção mimética de arte. Rompia-se, assim, com a importância do significado no plano artístico, trazendo à tona a questão do significante, da pintura enquanto linguagem artística e com existência em si ao invés de copiar a realidade.

É claro que a ruptura neoplasticista de Mondrian é muito mais radical que a ruptura Futurista, Sensacionista – ou qualquer classificação que se preferir – de Sá-Carneiro. Se em *Composição com vermelho, amarelo e azul* temos a experiência impactante da simples exposição do sistema de signos que compõe a linguagem pictórica, em *Manucure* temos todo o contexto de uma situação no poema – que em momentos é narrativo – que permite, muitas vezes, algum significado junto dos significantes. No entanto, em outros momentos, como na fórmula matemática, o elo entre significante e significado – símbolo e conteúdo – já é desfeito. Com a exposição de significantes, por intermédio de fórmulas, imagem de ondas sonoras, cabeçário de jornais, etc, a poesia se torna visual, residindo na própria imagem da palavra escrita o elemento artístico. E nesses momentos, a comparação se faz pertinente, uma vez que na tela exposta, a estética da simples exposição de significantes, desfazendo-se o elo com os significados, permite uma leitura desses elementos isolados – ignorando a concepção da arte como cópia da realidade – ou permitindo a atribuição de qualquer significado, uma vez que a ruptura desse elo permite nenhum ou todos significados para esses significantes.

Considerações finais

Sá-Carneiro, inebriado pelo ambiente cultural vanguardista do início do século XX, não pode ser lido senão com as considerações dessa época de intensidades artísticas, de busca por novas formas, de sentimento decadente perante os rumos do mundo. Sua poesia é um mosaico composto das suas leituras de telas, óperas, demais poesias, romances, manifestos, filosofias, ciências, momento histórico,... É todo um conjunto situacional contextual e intertextual que aparece – de forma implícita ou explícita – na poesia do jovem português, que postado em Paris traduz todo o momento de afloramento vanguardista em poesia que, por sua vez, era publicada e lida em Portugal.

Isso se torna visível em poesias como as praticamente surrealistas *16 e Elegia*, as cubistas *Cinco Horas* e a quinta canção de *Sete Canções de Declínio*, e a futurista *Manucure*. A escolha de *Manucure* para esse trabalho deu-se por entender essa poesia como a mais significativa da busca por limites de representação em Sá-Carneiro, assim como a mais passível de convergências artísticas – por utilizar elementos visuais, sonoros, etc – podendo ser analisada, dessa forma, como uma poética que só pode ser entendida com a aproximação de variadas manifestações artísticas – como foi o caso da pintura de Mondrian, no trabalho aqui exposto – nesse aspecto que é a grande contribuição desse orphista ao código poético português. Como diria o próprio poeta ao *viajar outros sentidos, outras vidas* para a poesia e para a arte: *e a cor já não é mais cor - é som e aroma!*

Abstract: Sá-Carneiro's poetry presents elements from different artistic styles and manifestations. On the one hand, there is a melancholic subjectivity in the style of the cursed poets, on the other hand, there is the aesthetic ideals' incorporation of the vanguard experiences. As well as the Portuguese Modernism, idealized by Fernando Pessoa, and having in mind the Orpheu Group, Sá-Carneiro merges classic and modern features in his lyric. This essay has as its main objective the analysis of the limits of representation – because of the metaphorical nature of artistic languages – in Sá-Carneiro's vanguard poetry. Thus, the Comparative Literature is used in order to enable the analysis of the literary object in dialogue with other artistic expressions, and the historical moment; it is done by crisscrossing different knowledges through interdisciplinarity based on the code of intertextuality. Hence, ethics and aesthetics form Portugal and Europe in the early twentieth century assumes the notion of text, which allows the establishment of intertextual relations in Sá-Carneiro's poetry.

Keywords: Sá-Carneiro. Modernity. Vanguards. Modernism. *Orphismo*.

Referências

BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

CARVALHAL, Tânia Franco. Comparatismo e interdisciplinaridade. In: CARVALHAL, Tânia Franco. *O próprio e o alheio: Ensaio de literatura comparada*. São Leopoldo: UNISINOS, 2003. p.35-49.

GALHOZ, Maria Aliete. *Mário de Sá-Carneiro*. Lisboa: Editorial Presença, 1963.

HAUSER, Arnold. A Era do Cinema. In: Arnold Hauser, *História Social da Arte e da Literatura*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martin Fontes, 2003. p. 957-992.

JENNY, Laurent. A estratégia da forma. Trad. Clara Crabbé Rocha. *Poétique: Intertextualidades*, n. 27. Coimbra: Livraria Almedina, 1979. p. 5-49.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.

PESSOA, Fernando. O Sensacionismo. In: PESSOA, Fernando. *Obras em prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986. p. 424-454.

_____. *Mário de Sá-Carneiro: (1890-1916)*. In: PESSOA, Fernando. *Obras em prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986. p. 455-456.

QUADROS, Antonio. *O Primeiro Modernismo Português: Vanguarda e tradição*. Lisboa: Europa- América, 1989.

ROCHA, Clara. *O essencial sobre Mário de Sá-Carneiro*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1985.

SÁ-CARNEIRO, Mário de. *Poemas*. Lisboa: Relógio d'água, 2003.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia & Modernismo brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 2009.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus Logico-Philosophicus e Investigações Filosóficas*. Trad. M.S. Lourenço. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2002.

WOLL, Dieter. *Realidade e idealidade na lírica de Sá-Carneiro*. Trad. Maria Gouveia Delille. Lisboa: Delfos, 1968.

A enunciação na poesia de Alberto Caeiro, heterônimo de Fernando Pessoa

Pedro dos Santos*

Resumo: A poesia de Alberto Caeiro, à luz da Teoria da Enunciação de Émile Benveniste, é considerada como enunciação e, por conseguinte, como a manifestação de uma subjetividade. Dada a especificidade da linguagem poética, trata-se de uma modalidade específica de enunciação, que, por sua vez, manifesta um modo específico de subjetividade, de que participa a noção de sujeito benvenistiana como sujeito de linguagem, em que se combinam aspectos do individual (que não se confunde, todavia, com o referente empírico, isto é, o indivíduo existente) e do social, além de um componente metafísico (na acepção contemporânea deste termo). O conceito de enunciação, como manifestação singular de uma subjetividade na língua, permite acentuar os traços da poética da particularidade das coisas de Caeiro, uma experiência linguística que explora os limites da linguagem poética, levando-a até o que Seabra chama “o grau zero da poesia”, muito próximo da prosa, na busca da unidade perdida com a Natureza e de uma relação imediata com o real. A Teoria da Enunciação permite conceber a linguagem poética como algo vivo, sendo sua compreensão possível apenas a partir da articulação com um sujeito que, por sua vez, não é um ente uno, mas uma reunião de aspectos de sujeito. Permite ainda indagar das estratégias de expressão discretas, ocultas sob o manto de simplicidade e clareza do enunciado, revelando, na enunciação, toda a sua complexidade formal, em que se combinam aspectos metonímicos e metafóricos.

Palavras-chave: Linguagem poética . Enunciação . Semiótico . Semântico . Metonímia . Metáfora

Neste ensaio examino a poesia de Alberto Caeiro, o heterônimo-mestre de Fernando Pessoa, sob o ponto de vista da Teoria da Enunciação de Émile Benveniste, valendo-me de algumas de suas ideias mais fecundas, como a noção de *enunciação*, como ato de discurso singular e irrepetível, o conceito de *subjetividade*, de *referência*, a noção de *instância de discurso* e de *tempo linguístico*, os conceitos de *semiótico* e *semântico*, além da relação que o linguista francês estabelece entre *forma*, do campo da língua, e *sentido*, do campo do discurso, bem como o conjunto de soluções que reúne sob a denominação de *aparelho formal da enunciação*.

Benveniste tenta ultrapassar Saussure, pois almeja seguir do ponto onde este parou, para dar conta não só do sistema da língua, domínio da virtualidade, mas também da língua em funcionamento. A linguística saussuriana relega a língua em uso à fala, privilegiando o estudo do sistema em sua sincronia. A linguística de Benveniste aprofunda essa concepção ao resgatar a *língua em processo*, abrindo um novo e vasto campo de possibilidades. O linguista francês analisa os signos “vazios”, ou “indicadores”, palavras como “eu” e “tu”, “aqui”, “agora”, “isto”, “isso”, que só ganham sentido quando são “preenchidas” no ato da enunciação e são marcas da subjetividade na língua, pois se orientam a partir de um centro: o “eu”, que projeta o *outro* e se coloca como referência do espaço e do tempo na linguagem. Na parte final de sua obra, Benveniste discute a relação entre *forma* e *sentido* e elabora a teoria

* Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS.

do *aparelho formal da enunciação*, um aperfeiçoamento da solução inicial baseada na dicotomia entre o *semiótico* e o *semântico*. Finalmente, e não menos importante, Benveniste acrescenta um elemento metafísico que faltava à linguística saussuriana, quando especifica o papel da subjetividade na língua em processo.

A poesia de Alberto Caeiro ocupa uma posição central na obra de Pessoa, ao desenvolver um agudo questionamento a respeito do fazer poético e sua origem no olhar que o artista dirige à realidade. Sua poesia desdobra-se numa espécie de *Arte Poética* e também em guia de leitura de si mesma¹. Ao longo de seus versos brancos e livres, que se aproximam muito da prosa, a que Seabra, citando Barthes, chama “o grau zero da poesia” (SEABRA, 1974, p. 100), Caeiro empreende um debate contínuo. Seu discurso parece responder a um interlocutor implícito, e frequentemente contesta o ocultismo e o misticismo de muitos dos poetas seus contemporâneos (entre os quais o próprio FP “ele mesmo”), fazendo dos versos que seguem a proposição exemplar de sua poesia:

(1)
O único sentido íntimo das cousas
É elas não terem sentido íntimo nenhum. (PESSOA, 1998, p. 219).

Tal afirmação parece conduzir a questão a um fim em si mesma: se as coisas não têm nenhum sentido oculto e limitam-se à aparência, então nada mais há a dizer além disso, o que faria dessa poética uma lição superficial. Mas o que Caeiro quer apontar é que devemos negar todo o sentido “a priori” que impomos às coisas, em razão do olhar racional carregado de intenções intelectivas, para vê-las como são, em sua particularidade. A fonte da verdadeira poesia não é o íntimo do sujeito, mas a realidade, cujo conhecimento deve ser o mais direto possível, de modo a evitar a ideia abstrata. Para afastar a racionalização que se ergue como uma cortina diante do real (muito embora a mediação seja inevitável), a experiência do real deve se valer dos sentidos, entre os quais a visão exerce papel preponderante. Este o *olhar nítido* de Caeiro, que, ao retirar das coisas a carga conceitual que lhes é imposta de fora pelo pensamento, revela-as em toda a sua novidade. Nesse sentido é que se pode compreender a atitude de reparar na aparência exterior das coisas não como limitação, mas como abertura.

Caeiro sabe que o conhecimento do real é sempre mediado por signos, e que tal situação impõe limites, contra os quais se debate. Nesse sentido, sua poesia é também um esforço de ultrapassagem, a exemplo da linguística de Benveniste diante da de Saussure.

¹ Sendo contra a metáfora e a transcendência, o que Caeiro propõe pode ser compreendido, de outro modo, como um tratado antipoético. A esse respeito, Seabra, ao observar o caráter de *antipoética* da poesia de Caeiro, ressalva que “ela não nos aparecerá, por certo, como antipoética, se a considerarmos na sua textura interna, como a disseminação dos elementos *poéticos* que nela detectamos o mostra à evidência” (SEABRA, 1974, p. 107).

Caeiro age como quem restaura uma fabulosa obra-prima, removendo camadas e mais camadas de sujeira e tinta, a fim de revelar a sua beleza original perdida. Olhar “primeiro” que encontra paralelo no olhar da criança, mas que, diferente desta, não é ingênuo e inconsciente, porque exige uma *aprendizagem de desaprender* o modo adulto de ver, e um retorno ao modo antigo. Esse esforço de olhar primeiro revive no íntimo do poeta o sentido da atitude de *descobridor*, inscrito no mais fundo da alma portuguesa. A descoberta não é mais a da terra distante, mas daquele mundo que sempre esteve ali perto, mas encoberto.

(2)
Sou o Descobridor da Natureza.
Sou o Argonauta das sensações verdadeiras.
Trago ao Universo um novo Universo
Porque trago ao Universo ele-próprio. (PESSOA, 1980, p. 88).

Num primeiro momento, analisarei um breve poema de Caeiro, para encontrar nele as marcas de singularidade, nos moldes da Teoria da Enunciação. Em seguida, tentarei relacionar a ideia de enunciação de Benveniste com o *olhar nítido* de Caeiro, como recurso de uma nova poesia. A pergunta a responder será em que medida essa poesia pode ser vista como enunciação e como essa condição pode explicitar a busca poética e semiótica do heterônimo mestre. Num terceiro momento, o objetivo será relacionar a reflexão linguística com a natureza artística do objeto analisado, buscando determinar em que medida essa análise pode contribuir para a compreensão da obra de Caeiro.

Os versos de Caeiro, em boa medida, veiculam a defesa de uma posição, colocando-se o poeta em meio a um debate poético. Caeiro assume a figura do *locutor*, sendo que o *interlocutor* aparece às vezes como um “tu”, às vezes como o próprio “eu” que se divide em dois e, outras vezes, é a uma terceira pessoa, no singular ou no plural, que ele se dirige. Veremos, no decorrer do trabalho, exemplos de alguns desses casos.

(3)
“Olá, guardador de rebanhos,
Aí à beira da estrada,
Que te diz o vento que passa?”

“Que é vento, e que passa,
E que já passou antes,
E que passará depois.
E a ti o que te diz?”

“Muita cousa mais do que isso.
Fala-me de muitas outras cousas.
De memórias e de saudades
E de cousas que nunca foram.”

“Nunca ouviste passar o vento.

O vento só fala do vento.
O que lhe ouviste foi mentira,
E a mentira está em ti.” (PESSOA, 1998, p. 221-222)

O poema transcrito em (3) está composto na forma de um diálogo entre um “eu”, o “guardador de rebanhos”, e um interlocutor casual, um passante, a quem ele trata por “tu” e que, por sua vez, também o trata da mesma forma. Para chegar ao postulado nuclear de sua linguística, a afirmação de que “a subjetividade está na língua”, Benveniste parte da análise dos pronomes “eu” e “tu” – as únicas verdadeiras formas de pessoa da língua, definindo o “ele” como “não-pessoa” (BENVENISTE, 1991, p. 255). A introdução da pessoa no discurso instaura a experiência humana através da língua. Aquele que fala se “apropria” da forma vazia de “eu”, no ato de enunciação, evocando um “tu” e um “ele” (BENVENISTE, 1989, p. 69). O “eu” é ponto de referência e centro organizador da língua *em processo*. Outro aspecto da relação entre “eu” e “tu” é a reversibilidade. Cada um dos participantes do diálogo é um “eu” e um “tu” alternadamente. Cada um desses “eu”, como elemento de subjetividade, estabelece em seu discurso um centro, que organiza o tempo e o espaço, instaurando a intersubjetividade. É esse conjunto de características que forma a situação concreta pela qual a língua se realiza em discurso, em ocorrência particular do sistema de signos (a língua) que, fora disso, é só potencialidade.

A poesia de Alberto Caeiro, além disso, tem como uma de suas características marcantes apresentar-se como uma situação natural de diálogo, explícito ou não: o sujeito lírico “está no mundo”, onde enuncia seus versos. O outro elemento que compõe a situação de discurso, o tempo, é também particular e único. Um momento que, uma vez vivido, nunca mais se repetirá. Em alguns versos dos *Poemas Inconjuntos*, Caeiro demonstra desprezar o tempo, e tal desprezo se estende ao próprio presente (Cf. PESSOA, 1980, p. 127). Contudo, parece-nos que o que Caeiro desacredita nesses versos não é o presente da experiência (todo o restante de sua poesia faz supor o contrário), mas a consciência desse presente. O que ele despreza é o tempo cronológico, marcado pelo relógio. Por outro lado, ao valorizar a realidade das sensações, materializada na enunciação poética, ele está concomitantemente valorizando o presente da enunciação, que lhe é inerente. Nos termos de Benveniste, o tempo da experiência linguística do *estar no mundo*, o presente que se instaura na enunciação, demarca, do ponto onde se está, um centro, do qual se projetam um *antes* e um *depois*. É justamente o contrário do que é expresso por Caeiro, para quem o presente é que é uma projeção do passado e do futuro. A contradição é, contudo, apenas aparente. Ao criticar o *presente*, Caeiro não se refere àquele *estar no mundo* que poetiza, o presente da enunciação, mas à ideia abstrata de tempo e

de presente como um ponto sem extensão entre o passado e o futuro. Para Benveniste, ao contrário, o passado e o futuro são pontos para trás ou para frente, a partir do presente; não se relacionam ao tempo, são visões sobre ele. Este presente da enunciação, e que se relaciona diretamente com a poesia de Caeiro, nada tem a ver com o tempo do relógio, é ligado a certa relação do sujeito com a realidade. A diferença entre a noção de presente em Reis e em Caeiro é elucidativa: em Reis temos um presente congelado, parado, como evasão de um tempo que corre para a morte, pois ele não abdica do pensamento (SQUEFF, p. 64); já Caeiro desacredita do tempo cronológico, que corre igual para todos, por ser abstrato, mas (embora aparentemente o negue) vivencia a experiência sensível na enunciação como um presente linguístico que, em lugar de ponto, é melhor representado por um traço, porque tem uma *extensão*.

Essa *extensão* é representada pela própria situação de discurso e é constituída pelo sentido. O papel que a referência exerce no fenômeno da enunciação permite falar também nos *sentidos*, na medida em que a experiência é mediada por sensações. Se o único espaço existente é o que é percebido pelos sentidos, assim também ocorre com o tempo. No exemplo dos versos acima (3), há um núcleo que perpassa todo o poema: a existência ou não de um sentido oculto no vento, como fio condutor do debate. Ao diferenciar a palavra isolada da *palavra em emprego* na frase, e a *palavra em emprego na frase* da frase, Benveniste constata que o sentido da frase traduz “um certo presente de um certo locutor” (BENVENISTE, 1989, p. 230). Além disso, se o sentido de uma frase só pode ser apreendido em bloco, o interlocutor deve ouvir todo o fio do discurso para compreendê-la. Podemos dizer que a apreensão do sentido de um enunciado se dá parcialmente *durante*, e integralmente *após* sua enunciação. O “instante” mencionado por Benveniste não é um ponto; ele se estende na medida em que se dá a apreensão do sentido da frase e o discurso se configura em referência. Mais além, se o presente da enunciação é constituído linguisticamente e a enunciação é o encontro entre a forma e o sentido – a realização do semiótico num “semântico” particular – podemos concluir que esse presente é um tempo semântico. Nesse sentido, a duração do presente da enunciação é relativa ao sentido e à referência e transcorre como um fluir, com uma certa extensão.

Nos versos transcritos em (3), o diálogo de vozes mantém o sentido suspenso no discurso, que de certo modo arrasta consigo o presente do início ao fim do poema, o qual, não obstante, pode ser interpretado como uma só enunciação. O presente da enunciação constitui uma experiência linguística singular e irrepetível de um sujeito, que aparece desdobrado em duas vozes; mas esse presente tem uma extensão, em função do sentido que é o modo como se

realiza essa relação. Ademais, a noção de continuidade e *fluides* do presente ajusta-se a ideia de “gozo”, característica em Reis, mas também presente em Caetano, como contiguidade com o mundo material.

Posso entrar agora no segundo momento desta reflexão. A poesia de Alberto Caetano pode ser analisada como *enunciação*? E, em caso positivo, como essa noção pode ajudar a compreender a poesia de Caetano? Nos termos de Benveniste, *enunciação* é o ato de dizer o discurso, “é este colocar em funcionamento a língua” (BENVENISTE, 1989, p. 82), é língua *em processo*, viva. Porém, como se aproximar de algo que, por natureza, é fugaz e inapreensível? Como reproduzir o processo do discurso em seu *fluir*? É parte integrante da enunciação a referência à situação particular, que é materializada pelo discurso (Idem, p. 84). A poesia que flui como enunciação permite a aproximação com um evento único e irrepitível, o vento que passa:

(4)
Leve, leve, muito leve
Um vento muito leve passa,
E vai-se, sempre muito leve.
E eu não sei o que penso
Nem preciso sabê-lo. (PESSOA, 1998, p. 222)

O “eu” desse poema responde a uma objeção que está em seu discurso, como uma voz interior, um “tu” que lhe fala à consciência, cobrando-lhe uma interpretação que ele se recusa a fazer, como um interlocutor implícito. Mesmo se contradizendo, o sujeito responde, pois a autoexplicação faz parte da enunciação poética de Caetano. O que caracteriza essa poesia é sua capacidade de expressar um evento único sem descrevê-lo em detalhes. Caetano é econômico no uso de adjetivos e predicados, restringindo-se aos essenciais. O vento referido é “leve” e “passa”, mas somente esses traços não são suficientes para particularizá-lo e para dar a ideia de *processo*. O que torna então essa cena tão nítida e particular? Não se trata aqui de saber sobre a ocorrência empírica desse evento, o que é impossível verificar, mas da configuração linguística dessa circunstância. O “sentido”, no caso presente, é constituído pela repetição do significante “leve”, pelas sonoridades líquidas, de modo a extrapolar o campo do racional, é uma “ideia” da sensação de uma experiência única do sujeito que, a não ser descrita em detalhes, precisa ser “vivida” na enunciação e por quem lê o poema. Esse sentido é dado pela constituição de um momento, na enunciação, um presente breve mas com certa extensão, que recria um momento particular, a passagem do vento, e uma certa relação com o mundo. Contudo, ao ler o poema, o leitor revive não aquele momento específico, mas a ideia dele, a sua sensação. A referência do poema não é o objeto particular, mas de certo modo o seu

protótipo. Paradoxalmente, isso reconduz a enunciação ao campo do semiótico (neste sentido, é profundamente coerente a proposição de um *aparelho formal* da enunciação, por Benveniste).

Chego ao terceiro ponto desta reflexão, quando tentarei responder à questão colocada no início, sobre a contribuição desta análise para a compreensão da obra de Caeiro. Penso ser possível relacionar a noção de enunciação em Benveniste com a poesia “natural” de Alberto Caeiro, em que é visível o esforço de retirada do “eu”, tornando-a o mais objetiva possível. Todavia, neste (4) e em quase todos os seus poemas o sujeito aparece, muitas vezes marcado pelo pronome “eu”, em virtude da necessidade que ele tem de dizer como deve ser lido. Caeiro, como guardador de um rebanho de pensamentos, apresenta-se também como um guia. Nesse sentido, os dois versos finais são parte integrante do poema, pois o debate poético é também tema de sua poesia. A reiteração da necessidade de ablação do pensamento marca o conflito do sujeito que não pode se afastar de sua natureza simbólica, ao mesmo tempo em que percebe que alcançar esse objetivo frustraria o propósito final, pois o nivelaria aos seres brutos, como o pastor de um de seus poemas, que não tem a felicidade e a paz que parece ter, porque não sabe que a tem (Cf. PESSOA, 1980, p. 107).

A ideia de enunciação ajuda a compreender essa poesia que é escrita por quem se anuncia como “qualquer coisa natural”, um ser que faz parte da Natureza. Nessa linha, nos versos que se seguem, esse ato de escrever versos é deslocado de seu espaço usual – uma cadeira, uma mesa e uma folha de papel, para o mundo natural onde o poeta vive e anda:

(5)
Quando me sento a escrever versos
Ou, passeando pelos caminhos e atalhos,
Escrevo versos num papel que está no meu pensamento,
(...) (PESSOA, 1998, p. 216)

Desse modo, não só os quadros e eventos da realidade retratados poeticamente, mas também a própria enunciação da poesia, acontecem num mesmo “aqui-agora”, como vivência, ao ser posto em funcionamento um mecanismo em que realidade e sua expressão poética coincidem na enunciação.

O ato de enunciar a poesia se dá como uma “coisa natural” e é essa condição que aproxima o poeta e a Natureza, fazendo de seus pensamentos o seu rebanho. Nos versos seguintes (6), o sujeito revela o desejo de se despersonalizar, de espalhar-se, num processo de integração à Natureza que implica a extinção do indivíduo.

(6)

E se desejo às vezes,
Por imaginar, ser cordeirinho
(Ou ser o rebanho todo
Para andar espalhado por toda a encosta
A ser muita cousa feliz ao mesmo tempo),
É só por que sinto o que escrevo ao pôr do sol, (PESSOA, 1998, p. 216)

A mesma atitude natural é esperada do leitor de sua poesia; uma janela aberta, uma cadeira predileta, a árvore antiga. Segundo o mestre pessoano, para ver a realidade como ela é, é preciso também voltar a ser criança, esquecer de tudo o que se aprendeu antes, “raspar a tinta” com que lhe foram pintados os sentidos, para “desencaixotar” as emoções verdadeiras e tornar-se o “animal humano que a Natureza produziu” (Cf. PESSOA, 1998, p. 233).

No poema seguinte (7), o poeta refere-se a Deus em terceira pessoa (conforme Benveniste, a “não-pessoa”), enquanto empreende um debate com um *outro* implícito sobre a existência ou não de Deus. A relação de Caeiro com a divindade assemelha-se a um *panteísmo cósmico*, na medida em que seu ponto de partida é a realidade material. Entretanto, Caeiro não entende que Deus *está* na Natureza, isto é, não há algo divino *dentro* das coisas, pois dentro delas não há nada. O que ele admite é que a Natureza pode *ser* Deus, mas de um modo a estar sempre em mudança e movimento como a própria Natureza. Nos versos que se seguem, essa sensação é dada principalmente pela ordem das coisas da Natureza, que muda a cada vez que é enunciada.

(7)
Mas se Deus é as flores e as árvores
E os montes e sol e o luar,
Então acredito nele,
Então acredito nele a toda hora,
E a minha vida é toda uma oração e uma missa,
E uma comunhão com os olhos e pelos ouvidos.

Mas se Deus é as árvores e as flores
E os montes e o luar e o sol,
Para que lhe chamo eu Deus?
Chamo-lhe flores e árvores e montes e sol e luar;
Porque, se ele se fez, para eu o ver,
Sol e luar e flores e árvores e montes,
Se ele me aparece como sendo árvores e montes
E luar e sol e flores,
É que ele quer que eu o conheça
Como árvores e montes e flores e luar e sol.

E por isso eu obedeço-lhe,
(Que mais sei eu de Deus que Deus de si-próprio?),
Obedeço-lhe a viver, espontaneamente,
Como quem abre os olhos e vê,
E chamo-lhe luar e sol e flores e árvores e montes,
E amo-o sem pensar nele,
E penso-o vendo e ouvindo,

Nos primeiros dois versos do trecho transcrito em (7), as palavras “flores”, “árvores”, “montes”, “sol”, “lunar”, são enunciadas nessa ordem, que só se reproduz uma única vez em todo o restante do poema (no décimo verso do trecho transcrito), mas já sem o artigo que acompanha cada palavra nos versos 7 e 8. A indeterminação causada pela ausência de artigo acompanha a indeterminação que sofre a ideia de Deus na mente do poeta, quando percebe que não precisa chamá-lo “Deus”, mas somente de “flores”, “árvores”, etc. A partir daí, a ordem das palavras continua mudando a cada vez em que essas são enunciadas, assim como a Natureza que elas expressam é também mudança e movimento. A noção de enunciação, como evento singular e irrepetível, parece fornecer uma nova luz à interpretação do poema. Uma enunciação nunca é igual à outra, mesmo que os enunciados sejam idênticos ou contenham as mesmas palavras. Isso acontece porque muda a situação e, por conseguinte, mudam também referência e sentido. O recurso da mudança da ordem das palavras no poema só salienta essa propriedade da enunciação. Ao ler o poema, tendo em mente a mudança de referência e de sentido que vai se operando no par Natureza-Deus enquanto avança a leitura, verificamos que o sentido global se enriquece: se Deus é a Natureza, acredito nele; mas se Deus é a Natureza, então o chamo apenas de Natureza, apenas vejo-o; a Natureza é indeterminada, então Deus é indeterminado; a Natureza muda e se movimenta, então Deus muda e se movimenta. Discurso e realidade coincidem na enunciação, e nela se encontram. O sentido da enunciação é a sensação daquele presente singular e irrepetível, neste exemplo apresentando-se não apenas com uma certa extensão, mas como móvel: as coisas da Natureza são sempre diferentes e estão sempre em mudança, e o sentido dos versos do poema também.

Ao longo dessa reflexão, passamos por sucessivas etapas. Ao analisar o poema em (3), verificamos que a singularidade da poesia de Caetano está ligada à presença do sujeito no discurso, em que as marcas de “eu” e “tu” fundam a intersubjetividade, integrados na situação de discurso. O tempo da enunciação é o presente linguístico e é descrito como uma extensão de sentido. Já na análise do poema em (4), à luz da noção de enunciação, a poesia de Caetano é vista como um ato natural de linguagem, uma enunciação, mas um certo tipo de enunciação, límpida, livre de tudo que lhe é exterior. A singularidade do poema funda-se na subjetividade: institui-se na referência a uma situação, que, por sua vez, só se constitui através do sujeito. A enunciação recria um evento particular, ao provocar a sensação desse evento, sem descrevê-lo em detalhes. O *outro* aqui está oculto, como uma presença muda e perturbadora, a quem, não obstante, o sujeito responde. Na análise dos poemas em (5) e em (6) vemos a poesia de

Alberto Caeiro sendo enunciada enquanto transcorre uma situação concreta. Enunciação e evento coincidem. A subjetividade, como elo entre linguagem e realidade, demonstra que a língua não é espelho da realidade, mas recria uma certa experiência subjetiva do real. O *outro*, exterior ao mundo natural, é mantido fora da cena o mais possível. Sua presença, implícita ou não, é elemento de perturbação da solidão do “eu”. Por outro lado, o afastamento desse *outro* equivale a apartar-se de tudo que está cristalizado socialmente na linguagem. Só neste sentido pode ocorrer a anulação do “eu” e a ablação do pensamento: o que há de indesejável no “eu” vem do *outro*. Na análise do poema em 7 chegamos à aplicação da reflexão anterior: assim como uma enunciação nunca é igual à outra, também a Natureza apresenta-se sempre diferente. A Natureza é mudança e movimento, como a enunciação, e seus eventos são efêmeros. O presente da enunciação não só tem uma extensão, mas é móvel. O objeto do “olhar nítido”, a experiência do real que é revelada na enunciação, se dá por *lampejos*, a aproximação com o real é uma aproximação metonímica (no que tem essa enunciação de prosaico, por estar no limite da poesia e da prosa), por só podermos ver a *parte*, e metafórica (por estar no lugar de algo): a poesia é metáfora de sua própria enunciação.

Abstract: The poetry of Alberto Caeiro, at the light of Benveniste’s Theory of Enunciation, is considered as enunciation and, thus, as a subjectivity’s manifestation. Given the specificity of poetic language, it is a particular form of enunciation, which, in turn, expresses a particular mode of subjectivity, of which the notion of subject of Benveniste is part, as the subject of language, in which are combined aspects of individual (which is not, however, the empirical referent, i.e., the existing individual) and social, as well as a metaphysical component (on contemporary meaning of this term). The concept of enunciation, as a singular manifestation of subjectivity in language, allows accentuate the features of the poetics of the particularity of things of Caeiro, a linguistic experience that explores the limits of poetic language, taking it to what Seabra calls “the degree zero of Poetry”, too close of prose, in search of the lost unity with nature and an immediate relationship with reality. The Theory of the Enunciation allows conceiving poetic language as a living thing, and its understanding is possible only through the articulation with a subject that, in turn, is not a single being, but a meeting of aspects of the subject. It allows also ask of strategies of discreet expression, hidden under the cloak of simplicity and clarity of utterance, revealing, in the enunciation, all your formal complexity, in which are combined metonymic and metaphorical aspects.

Keywords: Poetic language . Enunciation . Semiotics . Semantics . Metonymy. Metaphor

Referências

BENVENISTE, Émile. *Problemas de linguística geral I*. Tradução: Maria da Glória Novak & Maria Luiza Neri. Campinas: Pontes: Editora da Unicamp, 1991.

BENVENISTE, Émile. *Problemas de linguística geral II*. Tradução: Eduardo Guimarães... [et al.]. Campinas: Pontes, 1989.

PESSOA, Fernando. *Ficções do Interlúdio I: poemas completos de Alberto Caeiro*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1980.

PESSOA, Fernando. *Ficções do Interlúdio: 1914-1935*. MARTINS, Fernando Cabral (Org.). São Paulo, Companhia das Letras, 1998.

SEABRA, José Augusto. *Fernando Pessoa ou o poetodrama*. São Paulo, Perspectiva, 1974.

SQUEFF, Maria Ozomar Ramos. *A filosofia na poesia de Fernando Pessoa*. Porto Alegre, IFCH/UFRGS, 1980.

MESAS-REDONDAS

Literatura, localidad, identidad: reconfiguraciones de las matrices italianas en la cultura y la Literatura Argentina

Adriana Cristina Crolla
Universidad Nacional del Litoral – Santa Fe - Argentina

La inserción del elemento extranjero en la Argentina tuvo diferentes connotaciones y vicisitudes en relación a las variables epocales, socioeconómicas y políticas. En general podemos acordar que los argentinos somos producto de la diáspora y de la mezcla y que nuestra idiosincrasia condiciona el ser y la cultura a un esencial eclecticismo. Lo que obliga a indagar como recurrente *leit motiv* los rasgos que parecen tipificar la elusiva identidad de una sociedad aluvional, con sello de universalidad y apertura a todas las etnias y culturas.

Tanto la mirada foránea como la propia, define la identidad de los argentinos como “descendientes de los barcos” y así lo reconoció, entre otros, Ortega y Gasset, quien llegó a afirmar que la Argentina es un “país poroso”, comparable a la Grecia clásica, enorme receptora del mundo asiático antiguo y diverso, al que transfiguró en una nueva y original cultura. (MASSUH, cit. por GALVEZ, 2003)

Un primer rasgo que se reconoce entonces como identificadorio en Argentina es la predisposición para abrirse a lo foráneo y a la diversidad. Una idiosincrasia cosmopolita y una ciudadanía plural con un segundo valor basado en la concepción del futuro como tiempo de promisión y cambio. Y como la identidad se configura también en la cronotopía (Bajtín, 1988; 1986), o en el modo como el tiempo-espacio configuran un sentido de referencia y de legitimación, la particular relación que el argentino entabla con la propia territorialidad, se traduce en un permanente pendular entre el amor a su tierra de referencia, sea la pampa, el río Paraná o la quebrada, y una marcada tendencia a la desrealización de estos signos territoriales para proyectarse hacia espacios deseados y distantes, siempre imaginados en la Europa primigenia, como lugar magmático de esas otras matrices culturales que se enraizaron en el imaginario criollo a partir del colosal proceso inmigratorio. Duplicidad que hace al tango quejumbroso y melancólico y a su protagonista un ser apenado por lo perdido, queriendo siempre “volver” (a la casa o a la “viejita” postergada) y al mismo tiempo fascinado por la irremediable ansia de partir (del conventillo, del barrio, de la ciudad, del país).

De allí nuestra peculiar disociación al sentirnos europeos exiliados en nuestro propio suelo y por contrapartida, nuestra versatilidad y capacidad para pensarnos ciudadanos del

mundo. Y para comprender el influjo que Europa, en especial Italia (también en el espacio-tiempo franco de la latinidad) con su inmenso aluvión inmigratorio, ha ejercido y ejerce en nuestra conformación cultural al cambiar sustancialmente el orden y valores de la antigua cultura nativa, transformando sus anquilosadas estructuras y dándole a la Argentina una fisonomía particular que la distingue de sus pares latinoamericanas.

Borges, quien gustaba afirmar que los argentinos somos “europeos en el exilio” y que reconoce no tener en su estirpe una gota de sangre italiana, supo destacar la importancia de la herencia romano-italiana recurriendo a la exaltación de Dante como paradigma de la poesía y a Roma como matriz omnipresente de cultura:

Pensar en Italia es pensar en Dante. En esta equivalencia creo advertir una singular felicidad que trasciende el hecho de que Dante es el primer poeta de Italia y tal vez el primer poeta del mundo. ¿Qué elementos integran lo que hemos convenido en llamar cultura de Occidente? Dos universos: el pensamiento griego y la fe cristiana, o si se prefiere Israel y Atenas. En cada uno de nosotros confluyen en un modo indescifrable y fatal esos dos antiguos ríos. Nadie ignora que esa confluencia que es el acontecimiento central de la historia humana se produce en Roma. En Roma se reconcilian y se conjugan la pasión dialéctica del griego y la pasión moral del hebreo. El monumento estético de esa unión de las dos direcciones del espíritu se llama la *Divina Comedia*. Dios y Virgilio, la Triple y Una divinidad de los escolásticos y el máximo poeta latino traspasan de luz el poema. Esa armonía de la antigua hermosura y de la nueva fe es una de las múltiples razones que hacen de Dante el poeta arquetípico de Italia y por ende de todo Occidente. La circunstancia lateral de que las palabras de este homenaje escritas en un continente lejano pertenezcan a un tardío dialecto de la lengua de César y de Virgilio es una prueba más de esa omnipresencia de Roma. Se repite que todos los caminos llevan a ella. Mejor sería decir que no tiene término y que bajo cualquier latitud estamos en Roma. (BORGES, 2003, p. 75-76).

Gino Germani, italiano emigrado a principios de los años 30 y que se preocupó por formular, a comienzos de los 60, una interpretación sistemática del problema de la inmigración en el seno de una disciplina inventada por él en la academia argentina: la Sociología, llegó, a partir de revolucionarias teorizaciones y métodos de análisis, a la conclusión de que se había alcanzado la integración gracias a la posibilidad que encontraron los inmigrantes de radicación con trabajo y vivienda estable, marcos sociales y familiares de contención, así como movilidad y ascenso social, todo ello consolidado en situaciones de estabilidad y satisfacción personal.

Analizando sistemáticamente la Argentina de los años 60 observó que todos los signos de la realidad permitían hablar de una sociedad pacíficamente integrada, pasible de ser explicada en términos de acrisolamiento por “fusión” y no de simple “asimilación”. Para esa época, los inmigrantes se habían incorporado masivamente a las clases medias y al proletariado industrial, conformando grupos estables y funcionalmente integrados. Y en el

plano de las dimensiones culturales, la afectividad, la identificación grupal y las lealtades, se percibían ya dimensiones de un pluralismo cultural sin conflictividades ni conformaciones de estructuras sociales diferenciadoras.

Por nuestra parte suscribimos algunos de estos postulados pero para efectuar otros análisis sobre la presencia de la inmigración italiana en Argentina. Es especial aspectos como la masividad, las diferencias de las fases inmigratorias, la heterogeneidad de los grupos migratorios y la dispar inserción en el territorio nacional. Porque si se compara la realidad urbana con la rural y la situación de la metrópolis porteña (que son los datos observados por Germani) con lo ocurrido en algunos espacios del interior, en especial la Pampa Gringa, se pueden detectar divergencias que al menos sucintamente trataremos de señalar.

Beatriz Sarlo, en *La Máquina Cultural* (1998) cuenta la historia de Rosa del Río, hija de un inmigrante español y de una inmigrante italiana, quien a comienzos de siglo XX logra escapar a su destino de costurera, al poder acceder a la educación “Normalista” y al título de maestra. Los dos textos que según Rosa definieron su vocación pertenecen a la literatura italiana, pero leídos ya en esta segunda generación, en traducciones. Uno es *Los Novios* de Manzoni: “primera novela que leí en mi vida”, afirma. El otro libro es *Corazón* de Edmondo De Amicis, el que, en versión traducida al español, fue el preferido por tantas maestras como Rosa del Río, y hasta avanzada la segunda década del S. XX, para iniciar a los alumnos de la escuela argentina en la práctica de la lectura, la alfabetización y la educación moral.

Y si esto ocurría en Buenos Aires, cuanto más en un territorio del interior del país donde el proceso aluvional inmigratorio asumió a partir de la segunda mitad del S. XIX perfiles muy particulares. En la zona de la pampa santafesina o Litoral, delimitada entre los ríos Paraná y la frontera con la Provincia de Córdoba, esta experiencia colonizadora tuvo perfiles especiales gracias al impacto de las políticas provinciales en la distribución de la tierra que permitió la fundación de “colonias” así como el trazado de una impresionante red de vías férreas y de caminos que hicieron cambiar sustancialmente los modos y fluencias en las comunicaciones y regulaciones económicas, culturales y sociales de la región y del país. Y en esta empresa los italianos se posicionaron como la fuerza predominante, por lo que el apelativo “Pampa Gringa”, sancionado por el escritor Alcides Greca en su novela homónima de 1936, servirá no sólo para identificar la zona sino su componente inmigratorio más numeroso. Apelativo que hoy día define orgulosamente la identidad de sus habitantes, descendientes en un 80% de aquel aluvión itálico.

Un soslayo que interpela es que a pesar de esta realidad: la ostensible hegemonía italiana en la conformación social argentina, existe una escasa visibilización de sus diversas manifestaciones y de los nuevos modelos identitarios que se configuraron en el proceso de deterritorialización y reterritorialización experimentado por las masas migrantes en el nuevo suelo argentino. Así como los perfiles que asumieron sus inscripciones en el discurso literario y en las producciones culturales concomitantes.

Por eso, cuando se piensa en la incidencia de la presencia italiana en la formación de la identidad argentina, en especial en la de la Pampa Gringa, tendríamos que reconocer otros valores que, a pesar de las crisis y cataclismos a los que la clase dirigente y los derroteros históricos nos sometieron, nuestra sociedad local reconoce como propios. Códigos culturales que constituyen un eje matricial reconocido como “Italianidad” o “Gringuidad” a partir de valencias sustancialmente positivas como ser: 1) Concepto aglutinante de familia y de la “casa” como signo de unidad y prosperidad; 2) Espíritu estoico asociado al trabajo y al ahorro; 3) Fuerte tradicionalismo lingüístico y cultural; 4) Gregarismo endogámico; 4) Valor nuclear de la maternidad; 5) Respeto a los manes y a los mayores y 6) Sensibilidad artística y musical.

Para estos italianos, el *Fare l' América* se tradujo en ahorro, austeridad y acumulación de la riqueza. Y la privación del goce en aquellas manifestaciones asociadas al ocio, la corporalidad y el lujo (la ropa, las joyas, el mobiliario). Estos inmigrantes otorgaron valor a los bienes inmuebles: la tierra y la casa, a la que modernizaron y embellecieron en paralelo al crecimiento de su poder adquisitivo. El signo de prosperidad se hizo visible también en la monumentalidad y ostentación de su residencia del futuro: el panteón familiar. Todo lo cual dio lugar a una arquitectura con una estética peculiar en las ciudades y el campo colindante (las casas “chorizo” o “italianizantes”) y en la conformación escenográfica de signos sociales identitarios plasmada en los numerosos cementerios diseminados por la dilatada llanura gringa. Una retórica visivo-espacial y de prácticas sociales comunitarias, altamente identificatoria.

Es en esta “zona” donde un poeta, primero y luminoso, de esta “gesta gringa”: José Pedroni, supo multiplicar sus versos para cantar, con tonos épicos, la “invasión” de aquellos pioneros (primero suizo- alemanes y luego masivamente italianos) que en 1856 fundaron la primera colonia: *Esperanza*. Italianos que en el término de cuatro décadas poblaron la pampa santafesina de colonias, sobrepasando ampliamente en número a los otros grupos migrantes y que cumplieron un rol de privilegio en el milagro que hizo de esas tierras vírgenes un

“granero del mundo” con que Argentina alimentó a vastos territorios extranjeros en las aciagas horas de la primera mitad del siglo pasado.

NOSTALGIA

*Del gran valle del Po
salían en hileras.
A Santa Fe de oro
Llegaban por la siega.*

.....

Otro gran poeta, Mario Vecchioli, con tonos más amargos, cantó el dolor del desarraigo y la incomprensible tragedia de un pueblo de gloriosa estirpe romana (reconocida por Borges como fuerza matricial del mundo occidental), desposeído y hambriento, obligado a buscar en otras tierras, el sustento y la paz que su propio territorio le negaba.

LOS INMIGRANTES

*Eso que el barco tira sobre el muelle
Con el desdén con el que se arroja un bulto,
Es el dolor sobrante de una raza
Que supo del poder, la gloria, el yugo.*

*Carne sufrida de los verdes valles,
De la campiña, la montaña, el burgo.
Gringos que vienen, apretando
Su lástima en el puño...*

El hecho es que a pesar de tantos signos y tan rica producción, debemos reconocer que en nuestro lento proceso en “hacernos”¹ comparatistas, y luego de haber dedicado muchos años a especializarnos en el estudio y la enseñanza de literaturas extranjeras, nos llevó bastante tiempo darnos cuenta de que debíamos realizar un giro copernicano en nuestras indagaciones para abocarnos al estudio de ésta, nuestra territorialidad más cercana y nuestro pasado más reciente, para hacer visible esta huella. Enriqueciéndolo, eso sí, con la especialización adquirida en el estudio y enseñanza de culturas y literaturas europeas. Una vez que se nos hizo tangible esta necesidad, nos volcamos a las numerosas fuentes a disposición, para estudiar las tensiones entre lo importado y nuestra propia localidad, con la intención de hacer visible la dimensión extranjera (PAGEAUX, 1994-2005) que habita nuestra realidad y que permanecía silenciada.

¹ En otras sedes he explicado que en mi concepción nadie nace comparatista sino que “se llega”, luego de lentas y sustanciales maceraciones y de necesarias revoluciones (me remito al concepto desarrollado por Kuhn (1963) para pensar las revoluciones científicas como momentos en que las lentes interpretativas improvisamente se caen para dar lugar a otras que cambian sustancialmente el modo de ver y pensar la realidad y que impiden ya volver al paradigma anterior y al universo de sentido que la sustentaba.

Lo cierto es que desde hace unos años, operar recorridos a la inversa, desde la extranjería hacia la localidad, se nos ha impuesto como una necesidad que cada vez más nos motiva y entusiasma. Elegimos practicar este giro copernicano para, sin dejar de profundizar en el estudio de las literaturas extranjeras, comenzar a llenar los vacíos y escribir la historia cercana que nos falta. En nuestro caso específico, tratamos de leer esa falta y pensar la “arena del europeísmo” argentino desde otro borde posible. No desde la metrópolis hacia la periferia, sino desde las lecturas que nuestra periferia local seleccionó y el modo cómo se propuso leer y enseñar lo “otro”. (COUTINHO, 2003; CROLLA, 2010a, 2009).

Nuestra intención entonces es trabajar un espacio de vacancia en relación con la matriz cultural italiana en interacción con la propia matriz nativa para analizar el papel jugado en la configuración de un campo intelectual (BOURDIEU, 2003-1980-1971) de marcada valencia identitaria. Y para definir un modo de italianidad que entendemos como una “fatalidad” del ser argentino. Partiendo para ello del análisis de los distintos espacios donde se operaron las controversias, modelos y lecturas, podremos quizás alcanzar a clarificar estos procesos y sus distintas derivaciones.

Ejercer una acción “recordadora” (CROLLA, 2011) de esta presencia y narrar una memoria todavía no recuperada ni contada en toda su rica diversidad, es una de las intenciones que sustentan las indagaciones que venimos proponiendo desde hace unos años desde el seno del Centro de Estudios Comparados. La intención es hacer visibles los diversos perfiles conceptuales asumidos por el apelativo *gringo* y los modos de identificación de una nueva heráldica de valencia positiva que se plasmó en la pampa santafesina, así como sus inscripciones en los discursos y escrituras literarias e históricas del S. XIX y XX en Argentina, utilizando como apoyo visual y gráfico manifestaciones literarias, pictóricas, musicales e históricas.

Estudios que a su vez se potencian con el uso de las nuevas tecnologías informáticas a partir de la generación de un *Portal Virtual de la Memoria Gringa*, radicado en un Programa CREAR de la Universidad Nacional del Litoral. Medio interactivo con adaptabilidad a diferentes tipos de públicos y ámbitos, que permite crear nuevos canales no tradicionales de promoción y revalorización del patrimonio cultural inmigratorio italiano en la zona e instalar la temática de la memoria gringa, profundizando lo realizado en los campos de la música, de las artes visuales, de la plástica, de la cultura arquitectónica, gastronómica y antropológica, y la promoción del patrimonio museográfico existente sobre el tema, el que no ha sido todavía sistematizado desde estos nuevos soportes.

En un ámbito más específico, un equipo de investigadores de este mismo centro nos encontramos actualmente abocados al desarrollo de un proyecto de investigación que pretende cubrir un espacio de vacancia sobre las diversidades, reconfiguraciones y traducciones de las matrices culturales italianas en el complejo literario santafesino entre 1950 y 1970, en el ámbito de la misma universidad donde desarrollamos nuestras prácticas.

El período resulta fructífero pues luego de la cerrazón ideológica nacionalista impuesta por el peronismo, la segunda mitad de los '50 resultó un momento de inflexión en que los intelectuales santafesinos, por acontecimientos políticos nacionales e internacionales, asumieron un particular compromiso al negar la estética neorromántica y replantearse críticamente el sentido de lo literario a partir de un estudio responsable de la realidad social local y exterior. Esta apertura a lo foráneo se cristalizó en esa época en una importante producción ensayística, periodística, de traducción y divulgativa de sus referentes culturales extranjeros, en particular italianos y franceses, tanto contemporáneos como aquéllos ya consagrados por las tradiciones literarias propias.

Los resultados parciales alcanzados hasta el momento nos permiten hacer visible esta diversidad matricial en la cultura local y los modos de configuración que adquirieron en el discurso literario en sus diversas manifestaciones.

En la segunda mitad de los 50, el contexto universitario santafesino se manifestaba como un ámbito propicio para las transformaciones y las refundaciones modernizadoras a la luz de las nuevas políticas implementadas por la intervención estatal que exigía una restauración traducida en clave de modernización académica y democratización institucional. Y la Universidad por su parte impulsaba un nuevo contrato con la sociedad a partir de una revisión profunda de su función intermedial. Josué Gollán, designado Rector en 1957 y electo por cuatro años en 1958, luego de la reforma de los Estatutos de la universidad, desarrolló una gestión coherente con estos objetivos.

La renovación tomó formas singulares en las diversas dependencias y en particular en el Instituto Social (posteriormente Departamento de Extensión Universitaria), en la Facultad de Ciencias Jurídicas y Sociales, la Facultad de Ingeniería Química, en el recientemente creado Instituto del Profesorado (1953) y en el Instituto de Cinematografía de la UNL, de breve pero intensa existencia (1956-1976). Espacios donde docentes, investigadores y estudiantes experimentaban profundos cambios en perfecta articulación con la vida intelectual, cultural y política del momento. Y en ese proceso es fundamental la incorporación de Fernando Birri, cineasta santafesino que regresa a la ciudad en 1956, luego de haber

estudiado y aprendido durante cuatro años en el *Centro Sperimentale di Cinematografia* de Roma las teorías revolucionarias del Neorrealismo y los postulados, que inmediatamente aplica, de Cesare Zavattini y Luigi Chiarini. Los esfuerzos pioneros de la conducción de Birri quedaron plasmados en 9 fotodocumentales y 19 documentales, realizados en la sede de lo que pasó a ser reconocido como “La escuela documental del Litoral”. Uno de estos documentales filmado por Birri en 1963 con el título de “La Pampa Gringa”, constituye un referente inaugural de esos recorridos que hoy nos interesan y que gracias a su generosidad, hemos podido subir a nuestro Portal.

En el seno del Instituto de Cinematografía tuvo cabida una experiencia notable en consonancia con el ideario que por esos años buscaba la importación teórica de modelos literarios y culturales foráneos para renovar el espectro ideológico local. La incorporación mediante concursos ordinarios de los docentes y escritores Hugo Gola y Juan José Saer, tuvo una gravitación sustancial pues aceleró la transformación programática, abandonándose el documental para inclinarse a la producción de largometrajes. Con Gola y Saer se inicia un camino hacia una “literaturización del cine” lo que dejaría una impronta indeleble en los itinerarios profesionales de los alumnos a los que se estimuló hacia la lectura literaria, en especial de Cesare Pavese. Estos dos docentes fueron los promotores de una apertura a la literatura universal y catalizadores de nuevas producciones. Gola nos reconoció en una entrevista en 2008:

Nosotros leíamos literatura extranjera porque del peronismo había quedado una cerrazón y había quedado un prejuicio nacionalista. Seguimos peleando toda la vida contra el nacionalismo, Saer en Francia, yo en Méjico. No sólo contra el nacionalismo argentino sino contra cualquier nacionalismo, el mejicano, contra el nacionalismo francés. Porque uno quiere establecer otro tipo de relación, no de nacionalidad con la literatura, en tal caso nos importa la lengua, no la nacionalidad del autor. Yo no tengo ninguna nacionalidad.

Mientras se tocaban los hitos esenciales de la literatura argentina o de los discursos estéticos, en realidad tanto Gola como Saer, desarrollaron una particular pedagogía de la lectura, tendiente a estimular las competencias estético-literarias y lograr mayor capacidad de interpretación de los síntomas de la historia. Y para ello promovieron leer la Italia del momento, y en especial a Pavese, comprometiéndose con la discusión que se había entablado en el seno de la cultura de izquierda entre la interdicción ideológica y la creación, la valoración de la expresión literaria y artística. Gola, marcado por una controversia similar desde su juvenil militancia de izquierda, encontraba en Pavese un espíritu afín, ya que éste también había adherido tempranamente al partido comunista, si bien la imposición de los

preceptos del “realismo socialista” entraron en colisión en Pavese con su profunda convicción sobre la independencia creadora del arte y renunció al partido. El pensamiento y la obra de Pavese brindó a los intelectuales santafesinos un marco sustentable para contrarrestar la cerrazón de la estética literaria local y en esa puesta en escena, fue fundamental la tarea fundacional traductora de Hugo Gola y del poeta traductor Rodolfo Alonso, al encarar la traducción de los ensayos de Pavese, publicados bajo el título *El oficio de poeta* en 1957, en el sello editorial *Nueva Visión*, hoy desaparecido.

La traducción de ensayos escogidos de Pavese donde recogían buena parte de los trabajos más importantes del poeta italiano sobre creación poética y responsabilidad social de los intelectuales, es una buena prueba de sus preocupaciones de entonces [...] Por todo esto, el libro traducido por Hugo y Rodolfo Alonso, fue un estímulo para el pensamiento independiente de los escritores y artistas que sin abdicar de sus convicciones políticas resistían el dictado estrecho y autoritario del Estalinismo cultural. (PRIAMO, en NEIL et al. 2007, p. 109).

En otras sedes (CROLLA, 2007-2006), afirmamos que si a lo largo del tiempo, la traducción habilitó la importación de un universo cultural “otro” a una cultura ajena en operación fundacional, convirtiendo espacios vacíos en unidades funcionales para la cultura receptora, era posible diseñar la ecuación triádica: *traducción/tradición/tra-dicción*, trasladando al último término, el valor del “tra-dictum”² que toda traducción inaugura. Porque en el proceso, el arte de la traducción literaria es en esencia una declaración sobre el valor de la propia literatura puesta en contacto y no en subordinación a la otredad. Y en estos términos la traducción se postula como una operación infinita de lectura comparada. Operaciones que tuvieron indudable impacto en el modo especial en que en la academia argentina se enseñan, mediadas por la traducción, las literaturas extranjeras.

Por otra parte, Pavese les brindaba a sus lectores santafesinos, claves para superar las contradicciones entre lo local o regional y lo universal en el arte. Con sólo veintitrés años, Pavese había podido elaborar el programa literario que enarboló a lo largo de su vida: el del *provincianismo universal*. Programa que postulaba la necesidad de penetrar en el carácter regional como único modo de nacionalizar la literatura. Bucear en las sólidas raíces regionales evitando caer en los límites estrechos del regionalismo o localismo a ultranza, a fin de generar nuevas impostaciones entre la lengua nacional literaria y los aportes dialectales. Dos términos, “provincia” y “nación” reaparecen en sus escritos junto a los de “lengua nacional”, “dialecto”. “lengua vulgar” y *slang*. Como Sinclair inventando el lenguaje norteamericano coloquial,

² Tra-dicción que en su polisemia sonora parece contener tanto la falta de lo que se traiciona como lo que se gana al postular una tra-dicción más allá de lo que se designa. Un plus verbal que configura nuevas semantizaciones y originales operaciones formales en la lengua de llegada. (CROLLA, 2006).

Pavese buscará toda su vida renovar lingüísticamente la prosa italiana proponiendo una lengua literaria hecha de modismos, jerga, dialecto e italiano, sin olvidar nunca las fundamentales matrices grecolatinas. Una construcción lingüística hecha poesía, un lenguaje pensado y recreado desde una pluralidad de tradiciones y madre a su vez de nuevas refundaciones.

Ideal que no postulaba un primitivismo intelectual (todo lo contrario) ni un salto hacia lo primitivo y lo bárbaro (como fue interpretado por la crítica ortodoxa) sino una combativa defensa de la potencia civilizadora que sólo se alcanza, afirmaba, con la integración de lo autóctono y lo universal, del mundo del trabajo con la cultura y la tradición en términos estratificadores, pero abiertos y en permanente reconstrucción.

Por ello es importante analizar el modo cómo estas tensiones, traducidas en las acciones fundacionales de Gola y Saer, emergen en su literatura. Por ejemplo en un temprano Saer intentando definir los alcances semánticos del concepto “zona” y la fidelidad identitaria que los individuos generamos con nuestra propia localidad, más allá de cualquier explicación conceptual. Problemática que será recurrente en su obra.

En el texto “Discusión sobre el término zona” ficcionaliza un debate durante un día de febrero de 1967 entre los amigos Lalo Lescano y Pichón Garay (su alter ego) quien está por emigrar a Europa. Al que en parte le preocupa la idea del desarraigo y su necesidad de afianzar fidelidad con la región de pertenencia, su “zona”, apelativo usual en el imaginario identitario de los santafesinos para con su localidad.

La inquietud estriba en el modo de poder precisar límites demarcatorios, tarea casi imposible conceptualmente, piensa Lescano, y sin embargo, según Garay, concebible con cierta precisión por el habitante inmerso y productor de las matrices culturales que reticulan el paradigma identitario del propio territorio.

Lescano dice que no hay regiones, o que es más bien difícil precisar el límite de una región. Y explica: ¿Dónde empieza la costa? En ninguna parte. No hay ningún punto preciso en el que se pueda decir que empiece la costa. Pongamos por ejemplo dos regiones: la pampa gringa y la costa. Son regiones imaginarias. ¿Hay algún límite entre ellas, un límite real, aparte del que los manuales de geografía han inventado para manejarse más cómodamente? Ninguno. Lescano está dispuesto a admitir ciertos hechos:... Étnicamente, la pampa gringa está compuesta más bien por extranjeros, italianos sobre todo, en tanto que en la costa predominan las familias criollas. Pero acaso ¿no hay italianos en la costa y criollos en la pampa gringa? La pampa gringa es más fuerte desde el punto de vista económico y sabemos con precisión que mientras ella está más cerca de Córdoba, la costa en cambio limita con Entre Ríos y con Corrientes. Todo esto supone un principio de diferenciación, admitido. ¿Pero no existe también la posibilidad de definir la pampa gringa como una costa que está más alejada de Entre Ríos... una costa en la que por las características de la tierra se siembre más trigo que algodón?...No hay ningún límite preciso: el último arrozal está ya en el interior de los campos de trigo, o

viceversa...No entiendo, termina Lescano, cómo se puede ser fiel a una región, si no hay regiones. No comparto, dice Garay. (SAER, 2010, p. 137).

La especialista en Estética Katya Mandoki (2006) plantea que desde la perspectiva de la sociología del conocimiento, se ha demostrado que los individuos producen colectivamente la realidad cotidiana a través de procesos de objetivación, institucionalización y de legitimación de matrices. Superando postulados brindados por Berger y Luckmann, Mandoki explica que los procesos de legitimación de las matrices se logran no sólo a través de procesos explícitos como la práctica teórica en el campo de las teorías científicas, sino también, y sobre todo, por operaciones “implícitas, afectivas y connotativas y no del todo conscientes” (MANDOKI, 2006, p. 71). Y que el universo simbólico que sustenta y da sentido identitario al individuo, está constituido por una pluralidad de matrices con universo propio y orillas difusas entre unas y otras, en un movimiento de traslapes e interproyecciones en las que ninguna pierde su propia especificidad matricial. Pero para que se produzca su legitimación, se hace imprescindible activar procesos de persuasión y retóricos en donde la fascinación y la seducción tienen un papel determinante en la construcción social de la realidad. “De ahí que las matrices sean no sólo cognoscitivas y normativas como lo definen Berger y Luckmann, sino persuasivas, cautivadoras y seductoras, pero también represivas, intimidantes y coercitivas” (MANDOKI, 2006, p. 72). Toda matriz debe encarnarse, volverse sensorial y asequible a la sensibilidad de los sujetos vinculados a ellas, convertirse en un mundo experiencial, corporal y afectivo, para que los sujetos se prendan y sean perdidos por ellas. Por otra parte las matrices no son ni monolíticas ni unilaterales, sino dinámicas y plurales, ya que se entran con componentes provenientes de otras, vivas o muertas y de otros períodos previos de la misma matriz. Por lo que, aunque estos universos, vistos desde afuera, parezcan unitarios, en realidad, cuando se penetra en ellos se constata la movilidad y la múltiple configuración orgánica que la constituye. Y si su detección y mantenimiento se hace complejo, es porque se requiere de la intervención permanente de los sujetos. Para habitarlas, afirma la teórica, es necesario no sólo construirlas sino también desarrollarlas, enriquecerlas, protegerlas y defenderlas, tanto de su pérdida de vigor, como del olvido o de la osificación que el tiempo le impone, y que a veces atenta contra su capacidad signifiante y su operatividad.

Esta operación de “prendimiento” lo logra en gran medida la escritura, sea tanto en las voluntariosas acciones de archivo, como, y por sobre todo, en la literatura.

Por ello para terminar, tomamos como ejemplos dos textos que nos parecen interesantes en sus propuestas. Podríamos tomar muchos otros como *La tierra incomparable* y *Oscuramente fuerte es la vida*, novelas donde Antonio Dal Massetto cumple con su voluntad de dar voz a la memoria de la madre inmigrante, o *Adios, adios Ludovica*, *Los nombres de la tierra* y *Continuidad de la gracia*, del poeta y novelista santafesino Lermo Rafael Balbi, o la inmensa obra de tantos poetas y escritores que en las últimas décadas están colaborando para rescatar del olvido la matriz itálica que los/nos habita. Pero para esta sede preferimos quedarnos con dos que nos resultan altamente significativos. El primero, por el modo cómo marcó la génesis del libro autobiográfico de la escritora Griselda Gambaro, *El mar que nos trajo*, y un texto metacrítico homónimo posterior, que nos enviara para ser publicado en la revista de Centro de Estudios Comparados, *El hilo de la fábula*. En esta trastienda de la memoria, la escritora ítalo-argentina explicaba la doble pertenencia de sus propias matrices italo-argentinas, por lo que la historia de su libro transcurre alternativamente en dos territorios, Argentina e Italia en el lapso de tiempo determinado por la llegada del pionero de la familia en 1889 y la conclusión de la Segunda Guerra Mundial. Y que para dar palabra a esa urgencia que sentía dentro de dar voces a su progenie silenciada, le había sido muy útil la lectura circunstancial del libro de De Amicis, *Sull'oceano*, quien también 1889 había cruzado el Atlántico hacia la Argentina, pero en primera clase, y desde ese lugar de privilegio, había bajado a la tercera, para observar y luego brindar aportes y opiniones sobre las penurias y peculiaridades que adquiriría el viaje de sus coterráneos al inmigrar hacia el Río de la Plata.

El sentido y las pulsiones de esas matrices familiares, culturales e ideológicas que definen la doble pertenencia de esta gran dramaturga argentina, se hacen visibles cuando afirma:

Un libro se escribe mucho antes de que uno en realidad lo haga. Se ignora qué charla, qué recuerdo, qué experiencia, cuáles seres permanecen hasta llegar al texto... Cuando concluí *El mar que nos trajo* percibí el peso y significado de esas raíces que todos tenemos y a las que no les prestamos especial atención. En mi caso esos seres borrosos que estaban en mi origen se tornaron presentes y vivos, y pude comprenderlos en sus alegrías, desazones y sueños... Si el pasado sirve es para mantener los lazos con lo mejor y más aleccionador de ese pasado, y ellos, si prestamos oídos a un silencio que pocas veces conoció la queja, nos conducen a no despreciar los sueños, a construirlos desde una realidad desgraciada para mantener vivo aunque sea el orgullo. (GAMBARO, 2003, p. 187).

Para más adelante explicar el simbolismo de esa otra marca territorial que determina el dolor de la experiencia inmigratoria y que, junto a las orillas, el puerto, los barcos y la

inconmensurable distancia (también en la infinita horizontalidad de la pampa) constituyen uno de los referentes territoriales de la identidad matricial argentina.

El mar que nos trajo, también habla del mar “con sus rostros cambiantes, tan calmo como fijado en una serenidad inalterable o tan embravecido que la serenidad se recordaba como un imposible”. Mar que une y separa, y cuando separa revela a los inmigrantes y a los que permanecieron en el país natal, “la verdadera dimensión del océano, la verdadera distancia que consiste en no saber nada del otro.” (GAMBARO, 2003, p. 188).

Manuel Puig, por su parte, sintió la determinación de la pampa infinita, pero en la zona de la Argentina donde la tierra se hace seca, insustancial, en una difusa orilla agobiante con la Patagonia. El territorio del pueblo natal, Gral. Villegas, le impuso una realidad estrecha por lo que eligió inventarse otra, más glamorosa, encarnada en los espacios potencializadores del cine, el que consumía todos los días de su infancia en compañía de su madre, hija de inmigrantes italianos y quien seguramente también buscaba en el cine inventarse un horizonte de fuga pleno de fantasías. Es con su madre, Elena Delledonne, con quien compartirá Puig ya adulto, en su casa de Méjico, sesiones familiares de cine nocturno disfrutando ambos de las viejas comedias italianas y jugando a leer el italiano mirando mover los labios a los actores.³

Durante los últimos cinco años de su vida y luego de una importante obra novelística y teatral en español pero con fuerte lazos con el inglés y el cine hollywoodiense, Manuel Puig elige volver al género con el que se inició en la escritura: el guión cinematográfico y también elige recuperar sus orígenes itálicos. Ya no para glosar el glamour del cine norteamericano sino para recuperar un diálogo interrumpido con la etnia de su madre y lo mejor de la cultura y cinematografía italiana.

Entre 1985-86 escribió en portugués el musical *Gardel, una lembranca*, enriqueciendo el guión con letras de tangos escritas directamente en italiano. Y en 1989 escribe también en italiano un guión sobre la vida de Vivaldi. A ello se sumarán siete magníficos textos de crítica cinematográfica en clave narrativa. Seis basados en diálogos entre amantes o protagonistas de los clásicos del cine italiano de la posguerra y el séptimo referido a la diva de Hollywood, que dará luego título al libro que Puig no alcanzará a conocer y que por ende, intuimos, no fue elegido por el mismo autor. Estos textos, escritos en italiano para la revista especializada romana, *Chorus*, durante 1990, fueron recopilados póstumamente por la Editorial Leonardo de Milán y publicados con el título de *Gli occhi di Greta Garbo*. Por mayoría, los seis

³ Comentado por Giordano Bruno Guerri en el prólogo a la edición italiana de *Gli occhi di Greta Garbo*, Leonardo edit., Milano, 1991.

primeros relatos constituyen un ejemplo notable de una espléndida síntesis de sus “lecturas” y sus matrices improntadas en una estética “a la italiana”.

Cada uno de los filmes o protagonistas ficcionalizados son revalorizados en cuanto a identidades sociales que fijan representaciones de una memoria colectiva al mismo tiempo italiana y argentina. Pero también desde la estética femenina impuesta por el cine italiano de comedias, con sus “ragazzotte” exuberantes, pícaras y vitales, simbólicamente encarnadas en la actriz Gina Lollobrigida. Los dos primeros relatos constituyen una unidad de escritura pues son tres cartas en diálogo: la de un inmigrante radicado en Argentina durante la Segunda Guerra quien le escribe a otro inmigrado como él, pero en esos momentos de paseo por Italia. ¿Para qué le escribe y a escondidas de su mujer? Para que Peppino le traiga de Italia videos y discos. La misiva en realidad es respondida por un sobrino italiano, lector intruso pues ha leído la carta dirigida a su tío cuando éste ya ha partido de regreso para la Argentina y se completa con la respuesta de Salvatore.

La identidad cultural híbrida, característica de cualquier migrante, queda dolorosamente reflejada en el comentario de este italiano que llegó a la Argentina tarde, en 1948, cuando ya comenzaba la crisis y tuvieron que sufrir la prepotencia de un segundo fascismo, el de Perón. Por lo que la experiencia de quienes vinieron en esta tercera oleada inmigratoria, fue sustancialmente diferente de los que arribaron a fines del S. XIX y comienzos del XX, quienes sí tuvieron la oportunidad que la Argentina “granero del mundo” les brindaba.

La experiencia bi-territorial también se hace bífida al otorgar al inmigrado una nueva identidad lingüístico-cultural marcada por la no pertenencia a ningún espacio y a un lenguaje mixturizado, corropompida su lengua de origen por la intromisión de voces españolas deformadas por tonos y entonaciones foráneos, lo que se vive como una carga visible de desterritorialización. Pero a pesar de ello, este inmigrante reconoce la generosidad de un país que le dio la oportunidad de estudiar y llegar a ser ingeniero. Si bien las vicisitudes económicas endémicas en Argentina, lo han condenado a una pobre compensación jubilatoria, cuando en la Italia del *miracolo economico*, todo era fiesta y bienestar creciente.

Interesante, desde el punto de vista de un escritor como Puig, el constatar la diferencia entre la representación que se dio al italiano en la gran urbe o en la zona donde se radicaron sus ancestros, si lo comparamos con la valencia positiva que adquiere en la Pampa de la colonización santafesina, la figura del gringo, como individuo positivo, productor y productivo, gracias al rápido acceso a la propiedad de tierra y a la producción de un capital.

Y como no puede faltar en Puig, el recurso al cine para explicar la evolución y la incidencia en las nuevas figuras de identidad y valoración de las matrices culturales aportadas por Italia. Cerramos el trabajo con esta larga cita porque lo consideramos esclarecedor del modo cómo Puig y los argentinos fuimos cargando nuestro imaginario con la “fantasía” que nos aportó la matriz itálica, lo que nos permite también hoy día descubrir ese pasado no reconocido. Pasado que debe servir de clave para leer mejor las “zonas” y las sombras que delinear nuestra identidad actual:

Ti spiego. Quando sono arrivato in Argentina eravamo tutti come i poveracci... In questi anni arrivavano anche emigranti spagnoli ma in genere si chiamavano ancora “profughi di Franco” e questo era un onore. Ma noi, di onore non si parlava... Perché si rideva di noi, si diceva che eravamo dei gran fifoni. Quei tempi di falso eroismo, e di onore militare, e di bandiere ingannevoli. Purtroppo gli argentini adesso sanno che cosa significa essere trascinati in una guerra da qualche inconsciente che si trova al potere... E già al mio arrivo c’era il trionfo di nostro cinema, quello tragico, e si diceva che la grande attrice del momento al mondo fosse la Magnani, ma non so, era sempre l’Italia del dolore... E lì, per il grosso colpo, incominciavano ad arrivare le ragazzotte... E un po dopo... il fimondo, l’Italia aveva prodotto la ragazza piú bella del mondo, che non somigliava a nessun’altra, e poteva essere solo italiana, come carattere e come fisico... Così, ad un tratto l’Italia era diventata di moda, tra le rovine della guerra era cresciuto quel fiore... E chi si chiamava Di Lucca lo gridava se poteva. Tutto nel giro di quei pochi anni perché ho visto la data sulla bella videocassetta che mi avete regalato: *Pane amore e fantasia*, produzione Titanus-Girosi 1953... Ora, essere italiano per me significa un’altra cosa, essere ricco, e tanto tanto lontano, perciò non mi sento piú italiano. (PUIG, 1991, p. 25).

Referências

BAJTIN, M. (1988) *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, Alianza, Madrid.

_____. (1986) *Problemas literarios y estéticos*, Editorial Arte y Literatura, La Habana, Cuba.

BORGES, Jorge Luís (2003) *Textos recobrados 1956-1986*, Emecé, Buenos Aires.

BOURDIEU, Pierre (2003) *Creencia artística y bienes simbólicos. Elementos para una sociología de la cultura*, Aurelia Rivera, Córdoba-Buenos Aires [Trad. Alicia Gutiérrez].

_____. (1984) *Homo Academicus*, Les Éditions de Minuit. Paris.

_____. (1971) *Campo de poder y campo intelectual*, Folios ed, Argentina, 1983. [Trad. Jorge Dotti]

CROLLA, A. (2011) “De fundaciones, transformaciones y refundaciones del paradigma comparatista para leer la localidad en las prácticas académicas” en (Crolla, A. ed.) *Lindes actuales de la literatura comparada*, Centro de Publicaciones de la Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe (en proceso de edición).

_____. (2010a) *La literatura italiana en la formación del Profesor de Letras en la curricula de la Universidad Nacional del Litoral (1960-1980)*. Tesis de Maestría en Docencia Universitaria defendida el 11 de agost de 2010. (en publicación)

_____. (2010b) “Pocos que dejaron mucho: los italianos judíos y la cultura argentina” en (Claudia Neil comp.) Memoria de la Ciencia y la Cultura en la UNL: Judíos italianos en los espacios universitarios, Publicaciones UNL, Santa Fe. ISBN 978-987-657-231-6., pp. 31-47.

_____. (2010c) “La comparación tiene su razón: una mirada desde la glocalidad” en (Rita Schmitd ed.) Zonas francas: novas transações comparatistas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Brasil (en proceso de edición)

_____. (2009) “La Literatura Comparada en Argentina. Archivo, reflexión, proyecciones” en *Trasgresiones y tradiciones en la literatura. Actas de las IV Jornadas Internacionales de Literatura Comparada de la Asociación Peruana de Literatura Comparada (ASPLIC)*, Universidad del Pacífico/Universidad Católica Sedes Sapientiae, Lima, ISBN 978-612-4030-06-2, pp. 31-69.

_____. (2007) “Cesare pavese; traductor de América, ‘leedor’ de tradiciones” en (Costa Picazo, R. y Capalbo, A) *En el país de los sueños posibles*, Asociación Argentina de Estudios Americanos – Fac. de Humanidades y Ciencias (UNL), BMPress ed. Buenos Aires, pp.35-47.

_____. (2006) “La traduzione ‘attraverso’ la tradizione e la tradizione culturale: il caso letterario argentino” en *Rev. Heteroglossia*, n° 9, Università degli Studi di Macerata. Italia: 1-33.

DAL MASETTO, Antonio (1994) *La tierra incomparable*, Planeta, Buenos Aires.

_____. (1990) *Oscuramente fuerte es la vida*, Planeta, Buenos Aires

DE AMICIS, e. (1889) *Sull’oceano*, Flli. Treves ed., Milano, 9° ediz.

GAMBARO, G. “El mar que nos trajo” en *El hilo de la fábula*, vol. 2-3, Centro de Publicaciones de la UNL, 2003: 186-188.

GERMANI, Ana (2004) *Gino Germani. Del antifascismo a la sociología*, Taurus, Madrid.

KUHN, Th.: (1963) *La estructura de las revoluciones científicas*, FCE, México, 1987

MANDOKI, K. (2006) *Prácticas estéticas e identidades sociales. Prosaica 2*, Siglo Veintiuno, Méjico.

NEIL, C. et al. (2007) *Fotogramas santafesinos. Instituto de Cinematografía de la UNL 1956-1976*, Ediciones UNL, Santa Fe.

PAGEAUX, D. (1994) *La littérature générale et comparée*, Armand Colin, Francia.

_____. (2005) *Rencontres, échanges, passages. Essais et études de Lettérature Générale et Comparée*, L’Harmattan, Paris.

PUIG, M. (1991) « Pane, amore e nostalgia » in *Gli occhi di Greta Garbo*, Leonardo edit. Milano, Italia.

SAER, J. J. (2005) *La Mayor*, Seix Barral, Bueno Aires, 2010.

SARLO, B. (1998) “Cabezas rapadas y cintas argentinas” en La máquina cultural, Planeta, Buenos Aires.

A literatura como máquina do tempo: considerações sobre literatura, memória e território

Altair Martins

Resumo: O presente trabalho desenvolve questões acerca de memória, tempo e literatura. Busca ilustrar relações entre o fenômeno do esquecimento e da lembrança através de incursões narrativas nas obras de Borges e García Márquez, entre outros. Sugere ainda considerar a memória como território móvel, responsável, também, por arraigamento e deslocamento do indivíduo.

Palavras-chave: Narrativa. Tempo. Memória. Territorialidade.

Que a memória é um naufrágio. Recordo Borges e suas extensas manifestações acerca do recordar, da detenção da memória, como ele mesmo gostava de elucidar, declamando enormes poemas em diversas línguas. Mas também ele reconhecia o despropósito de quaisquer pretensões a uma memória perfeita. A perfeição, por sinal, lhe era como o mapa perfeito e inútil do famoso relato de *História Universal da Infâmia* (BORGES, 1999) - um mapa do tamanho da cidade. Já o naufrágio da memória fica bem exposto no conto *Funes, el memorioso* (BORGES, 1998). Caído de um cavalo, Ireneo Funes desenvolve uma memória tão colossal que seria necessária uma linguagem matemática para abarcar todas as possibilidades de vocabulário que suas recordações demandariam. E o pior: Funes se vê capaz de evocar um dia inteiro com tamanha perfeição que um outro dia inteiro parece necessário só para recordar o anterior.

Nos estudos de Ivan Izquierdo (IZQUIERDO, 2002), hoje um dos mais respeitados cientistas em atividade no Brasil e cujas pesquisas sobre os mecanismos da memória são referência obrigatória em todo o mundo para estudos de ponta sobre as funções cerebrais, esquecer é uma capacidade humana tão primordialmente importante quanto lembrar. Em lembrar, adquirimos, inchamos – mas perdemos a competência de cogitar. Armazenar torna-se inútil quando nada do que guardamos pode ser movido. A memória, sem o esquecimento, seria um armário emperrado, um Funes naufragado em sua própria inesgotável lembrança. Nesse campo de sucatas, tropeçaríamos em recordações inúteis, âncoras de um passado que nos arrastaria, como destroços de um navio afundado:

Nossa vida social, de fato, seria impossível se nos lembrássemos de todos os detalhes de nossa interação com todas as pessoas, e de todas as impressões que tivemos de cada uma dessas interações. Não poderíamos sequer dialogar com seres queridos se, cada vez que os víssemos, viesse à nossa lembrança algum mal-estar ou briga ou humilhação, por pequenos que fossem. (IZQUIERDO, 2002, p. 30).

Eis porque esquecer é necessidade vital: é preciso esquecer para adquirir; perder para ganhar. Esquecer é uma arte, porque corresponde à natureza vital de reduzir, otimizar. Ocorre que, tanto na memória como na arte, diminuir é a essência. Memória e atividade artística teriam, por assim dizer, parentesco com a natureza da maquete: sem suprimir, mergulhamos no labirinto da ausência dos referentes, cuja totalidade é inútil. Sem a maquete, perdemos a perspectiva: nem alcançamos a maleabilidade nem detemos a noção (apenas a noção) de totalidade. Como na cartografia, em arte – em nosso caso, na arte da palavra –, reduzir é o desafio. A literatura deve ser pensada como corte: é o excesso pessoal que suprimimos para atingir o universal. Buscamos, de fato, a apartar das franjas, dos babados, das linhas de sobra e dos volumes em excesso. Diminuímos para ganhar – o que, junto ao leitor, torna-se diálogo. Do contrário, produziríamos livros infinitos, naufragados em detalhes inúteis que levariam ao colapso do leitor – assim: ele fecharia o livro. Em reduzindo, alcançamos um efeito que, se eficaz, apaga os rascunhos que escapam de quaisquer recordações. É assim que reduzimos um universo que caiba na lógica coletiva dos homens. Produzimos evidentemente um exílio, pois que abandonamos nosso círculo e o ampliamos para um espaço onde caiba o leitor. Daí que, na memória, suprimimos o que esquecemos; na arte, tendemos a esquecer o que suprimimos.

Para Izquierdo, a memória estável é adquirida num certo estado emocional, podendo, por isso, misturar-se a ele. Ainda assim, as recordações “pessoais” serão plenas de vácuos, imperfeições típicas:

As pessoas costumam lembrar melhor e em mais detalhe os episódios ou eventos carregados de emoção, como onde estavam quando mataram o presidente Kennedy, ou quando seu país ganhou uma copa do mundo. Porém, como vimos no capítulo anterior, nem mesmo assim a recordação desses eventos chega a ser perfeita: nas melhores memórias sempre há um grau de extinção. (IZQUIERDO, 2002, p. 66).

Nada mais justo se simplesmente lembrarmos o quão emotivas são nossas memórias mais sólidas – o nascimento de um filho, um título de campeonato, aquele beijo, a morte de alguém querido e as sensações da ausência. A memória constrói nossa individualidade tanto como sujeitos quanto como povo: ao recordar-me, construo diariamente quem sou, me altero e me solidifico. Sentimos, gravamos, lembramos. Produzimos linguagem, esse território onde as bases do humano se solidificam. Não é à toa que a memória tenha uma ação reguladora e gramatical em todas as nossas atitudes e interpretações. A exceção parece ser o sonho, quando tudo se desgarra.

Em García Márquez há um episódio exemplar da falta de memória ligada ao sono, mais especificamente à falta dele: ocorre quando os habitantes de Macondo, inicialmente

Aureliano (o primeiro deles), percebe que a insônia lhes trouxe o esquecimento de toda a linguagem, e era preciso registrar por escrito os elementos da realidade, embora logo se desse conta de que em nada adiantaria, pois estariam condenados também a esquecer o sistema ao qual estariam ligados aqueles códigos:

No se lo ocurrió que fuera aquella la primera manifestación del olvido, porque el objeto tenía un nombre difícil de recordar. Pero pocos días después descubrió que tenía dificultades para recordar casi todas las cosas del laboratorio. Entonces lo marcó con el nombre respectivo, de modo que le bastaba con leer la inscripción para identificarlas. (...) Poco a poco, estudiando las infinitas posibilidades del olvido, se dio cuenta de que podía llegar un día en que se reconocieron las cosas por sus inscripciones, pero no recordara su utilidad. Entonces fue más explícito. El letrero que colgó en la cerviz de la vaca era una muestra ejemplar de la forma en que los habitantes de Macondo estaban dispuestos a luchar contra el olvido: *Esta es la vaca, hay que ordeñarla todas las mañanas para que produzca leche y a la leche hay que hervirla para mezclarla con el café y hacer café con leche.* (GARCÍA MÁRQUEZ, 1997, p. 137-138).

Izquierdo manifesta que no sono o esquecimento se processa. Se ampliarmos de sono para o sonho, momento freudiano no qual os elementos estão livres da repressão da consciência, forçaríamos uma analogia entre sonho e literatura como campos onde se dá a liberdade das recordações no espaço e no tempo. Sem sonho e literatura, a linguagem se acaba – torna-se mera reprodução de algo sistêmico, carente de organicidade, como no episódio das “funções” da vaca dos Buendía. É assim que a literatura movimentava os signos, fazendo a linguagem respirar e se potencializar. A literatura não permite o esquecimento e a estagnação.

Porém, como todo estado emocional, por mais que o incitemos ao diálogo, é particular, incorremos num perigo enquanto artistas, o assunto, este, que vem sendo lembrado: é que tanto a memória como o sonho só servem para a arte se se manifestarem universalmente. Por isso, nossas memórias e nossos sonhos são territórios particulares que, para atingirem o universal, devem, sim, abrirem-se ao território coletivo da leitura. Escrever sobre uma memória individual requer distanciamento, visão panorâmica e uma dose razoável de esquecimento. Poder a memória emotiva é saída para que possamos moldá-la em memória artística plausível. Para que nossa recordação, exatamente como nossos sonhos, estabeleça laços com o leitor, deverá migrar da nossa memória e solidificar-se enquanto memória de outro.

Em diversas entrevistas espalhadas pela rede, Izquierdo foi perguntado sobre os efeitos sociais da falta de memória, sobretudo se um homem sem memória perderia também seus conceitos de ética? (IZQUIERDO, 2004). Respondeu que certamente os perderia. As fidelidades aos valores de tradição se dissolveriam, uma vez que ética deve a história, e

história é memória documentada. Puxando a brasa pra o assado da literatura, poderíamos também perguntar: e um homem sem memória, perderia seus conceitos de estética? Provavelmente sim. Estética também é questão de memória coletiva e individual. Os cânones, as escolas, os mitos sobrevivem na memória estética que transborda o indivíduo. Falo aqui abrindo a Poética no capítulo IV e reconhecendo memória no conceito inaugural de mímese. O conceito de imitar, tão caro em Aristóteles, é natural, segundo ele, desde a infância, e confunde-se com o de memória: “Parece, de modo geral, darem origem à poesia duas causas, ambas naturais. Imitar é natural ao homem desde a infância – e nisso difere dos outros animais, em ser o mais capaz de imitar e de adquirir os primeiros conhecimentos por meio da imitação [...]”. (ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. 1997, p. 21-22).

Considere-se também que, em Aristóteles, o conceito de imitação, tão mesclado ao de memória, forma o de estética – e é, então, um conceito ligado ao prazer. Contemplar arte e compará-la ao original torna-se catarse, à medida que da memória emana o fio que nos devolve a nós mesmos e daí de volta ao mundo. E, ainda que não estejamos certos do que recordamos, nossos conceitos estéticos mínimos – de cor, de linha e de forma – são partes constituintes de nosso modo ora particular ora coletivo de ver o mundo e de armazená-lo:

Outra razão é que aprender é sumamente agradável não só aos filósofos, mas igualmente aos demais homens, com a diferença de que a estes em parte pequenina. Se a vista das imagens proporciona prazer é porque acontece a quem as contempla aprender e identificar cada original; por exemplo, "esse é Fulano"; aliás, se, por acaso, a gente não o viu antes, não será como representação que dará prazer, senão pela execução, ou pelo colorido, ou por alguma outra causa semelhante. (ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO, 1997, p. 22).

Demandam daí, também, nossas querelas de leitura e gosto. Agimos esteticamente moldados pelos autores que lemos. Nossas leituras são nosso território estético; a cada leitura, e de acordo com o grau de novidade que o texto nos proporcione, estamos pisando um terreno novo. Daí que a leitura é também uma espécie visceral de desterritorialização, sobretudo estética.

Nossa crítica é simples culto de memória, reprodução e comparação de nossa “biblioteca pessoal”, dos conceitos imanentes desse conjunto, com o texto relativamente novo que se nos apresenta. E, embora isso seja evidente, raramente evocamos o termo “memória de leitura”. Preferimos usar a palavra “gosto”, espécie de armadura sem rosto. Ética e estética devem e podem ser entendidos como territórios de coletividade, de cruzamentos, e não como elemento de interdição e repressão. É que uma memória não pode fazer julgamento do que suprime, não lembra ou desvia. O que escapa à memória não se constitui referente. E tal

conflito pode traduzir uma questão de toda a modernidade: a velocidade esmagadora do efêmero contemporâneo estaria a condenar a história, açulando para o fim da linearidade e para uma era de simultaneidades. Diante dessa ausência do referente, da falência da memória e da filiação, não estaríamos esvaziando os conceitos de estética?

Assistindo ao um programa de ciência na televisão, chamado *O Universo* (National Geographic Channel), fico espantado com as idéias mais atuais sobre o tempo e o espaço e, mais ainda, sobre a tão fantástica quanto literária máquina do tempo. No filme *De volta para o futuro*, de 1985, Robert Zemeckis e Steven Spielberg propõem que, se pudéssemos retornar ao passado, correríamos o risco de alterar fatos do futuro. Cena célebre mostra o perigo de o protagonista, Marty McFly, envolver-se com sua mãe e, desse modo, não permitir que ela conheça seu pai – caso em que o protagonista, filho, nunca viria a existir. Ocorre que, para os físicos – que denominam o fenômeno como “paradoxo do avô” –, desde as descobertas de Einstein acerca da relatividade e das noções de espaço-tempo, voltar ao passado é tão improvável quanto, desde lá, alterar o futuro. A primeira hipótese se ampara no fluxo natural do universo: como só há um caminho, se o retorno ao passado se desse, a natureza se encarregaria do eflúvio no qual as mesmas coisas acabariam acontecendo. A segunda hipótese diz que passado, presente e futuro, embora façam parte da mesma malha, são universos paralelos. Como, me perguntei? Assim: se voltássemos ao passado, não alteraríamos o presente, mas criaríamos um outro rio no desaguar do tempo. Em termos mais simples, um retorno ao passado representaria, como nas narrativas RPG, como nos cybertextos, uma outra história, independente daquela da qual, do futuro, partimos. Para o personagem do filme, valeria dizer que ele teria sido namorado de sua mãe – história passada – e filho – história presente –, sem que isso representasse qualquer complexo. Ora, pensemos em Édipo dessa forma e condenamos o oráculo: Édipo não precisa mais furar os olhos.

Trazendo para o jogo da memória, e da memória enquanto narrativa, podemos pensar que recordar é, sim, uma máquina do tempo: resgata e recria universos paralelos. Não haveria histeria, portanto, quanto ao sentido de fidelidade de memória, pois o que recordamos está – digamos fisicamente – divorciado do que foi vivido. Assim, trago para as narrativas e percebo que a arte, muito antes da física, tinha sua razão: afinal, não é o modo como contamos que estabelece nossa noção de verdade e fidelidade? Cada leitura recomeça um livro novo pelo simples motivo de que é impossível relê-lo. Toda leitura é hipertextual, e nosso modo narrativo, portanto, é construção, mais que de memória, de verdade, senão neste universo, num paralelo – a memória do leitor. Enquanto leitura, tanto memória e texto, texto e

palimpsesto, como universos paralelos, jamais se encontrarão. Daí que a memória literária não pode ser entendida como linha, mas como rede, e uma rede irregular: parte de lados indeterminados e nunca chega.

Todo escritor é um profissional de memórias. Eu, por exemplo, sou um coletor de sucatas. Roubo memórias, misturo, mascaro. A memória roubada ou emprestada existe, e é fascinante. Penso assim: falei com o Tabajara Ruas que uma cena de *Netto perde sua alma* me incomodava. Tratava-se do momento em que o general cravava sua espada no coração de um jovem soldado do Império e sentia, subindo pelo metal da arma, o último batimento do coração do rapaz antes da morte. Tabajara me disse que nunca havia escrito tal cena. Nada de estranho senti, porque, como leitor, inúmeras vezes preenchi memórias que não eram minhas, que roubei ou pedi emprestado. Ademais, cogitei, também, que o Tabajara não se lembrasse de todas as cenas que ele mesmo tivesse escrito. Não dominamos nossa memória, demandando o que deve e o que não deve ser lembrado, e, ao escrever, não estamos livres de que o leitor se lembre de algo talvez seu, talvez nosso. Ou de nenhum dos dois. Porque a leitura é uma forma estranha de memória – evoca sem muitas vezes referir caminhos. Recordo, portanto, de uma cena que Tabajara Ruas ainda não escreveu ou escreverá. Ler é, assim, também interferência de memória, fenômeno que nos preenche e amplia.

Outro exemplo foi um conto que escrevi sobre contrabando de rádios numa travessia pelo Rio Uruguai – o Uruguai que não conheci, mas recordo. Trata-se, reconheço, de mais um exemplo de memória manipulada, certamente recordada de uma cena que, embora nunca tenha existido, evoco de Sérgio Faraco. Sim, esta é uma função nova da literatura que devemos estudar: a literatura empresta memória. Quando não, cabe ao bom leitor saber roubar – e essa é uma segunda hipótese igualmente interessante.

Ao discutirmos espaços de desterritorialização, não podemos nos ater apenas ao desarraigamento espacial. O Brasil, pela extensão territorial que ainda carece do verdadeiro sentido de unidade, exila pra dentro. O sentido de nação é esmaecido se pensarmos no usufruto que enorme parcela de brasileiros faz dele. Em várias partes do país, o Brasil não existe, senão como memória vivida: Brasil é uma telenovela, uma certidão, uma cédula de dinheiro ou camiseta de futebol. Dentro é um grande país.

Prenchendo meu espaço autobiográfico, mesmo vivendo numa capital brasileira, afirmo que ainda busco encontrar o Brasil. Essa errância instintiva, tal uma deriva em meio a um deslocamento colossal, deve-se, a meu ver, a um imaginário de país que não corresponde nem ao Brasil sensível nem à memória que guardamos da nação. Talvez que o território da

memória, a sensação empírica de Brasil, não encontre respaldo senão na literatura. É a literatura brasileira, sobretudo, que nos tem devolvido o Brasil. Ela nos tem provado que nosso país existe. É um país subterrâneo, menor que o símbolo, mas mais efetivo na subjetividade. Por isso, se nos encontramos deslocados, a literatura é um esforço, no espaço-tempo da leitura, que nos tem dado asilo, identidade e também memória.

7. A literatura têm sido a máquina do tempo: uma tentativa de tornar o tempo portátil. Desse modo não seria exagero imaginá-la como nossa primeira tecnologia, anterior ao uso da pedra e contemporânea à primeira ferramenta: a mão. Com a mão, o homem tem registrado sua memória, numa tentativa vã de ordená-la. Porém, como o tempo, a memória segue sua flecha – do ordenado para o desordenado –, e qualquer tentativa de ordem produziria tão somente mais desordem. Também a leitura enquanto literatura prefere o mecanismo que aspira à desordem, daí porque cada releitura amplia o caos de que viemos.

Como desordem é arte, ficamos satisfeitos.

Resumen: Este trabajo se desarrolló en el SINEL II (Seminario Internacional de Estudios Literarios) de la URI (Universidad Regional Integrada del Alto Uruguay y Misiones) en Frederico Westphalen, Brasil, desarrolla las preguntas acerca de la memoria, el tiempo y la literatura. Pretende ilustrar las relaciones entre el fenómeno del olvido y el recuerdo a través de relatos de incursiones en la obra de Borges y García Márquez, entre otros. Sugiere además considerar el territorio como memoria móvil y responsable por arraigo y desplazamiento de la persona.

Palavras-clave: Narrativa. El Tiempo. La Memoria. La Territorialidad.

Referências

ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. A poética clássica. Tradução direta do grego e do latim por Jaime Bruna. 7ª edição. São Paulo: Cultrix, 1997.

BORGES, Jorge Luis. Narraciones. 12. edición. Madrid: Ediciones Cátedra, 1998.

_____. Jorge Luis. Obras Completas. São Paulo: Globo, 1999.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. Cien años de soledad. 8. edición. Madrid: Ediciones Cátedra, 1997.

IZQUIERDO, Iván. A arte de esquecer: Cérebro, Memória e Esquecimento. 4. ed. Rio de Janeiro: Vieira & Lent, 2007.

_____. Memória. 1. ed. Porto Alegre: Artmed, 2002.

_____. Questões sobre memória. São Leopoldo: Unisinos, 2004.

De cronótopo e de fama: territorialidades (auto)biográficas no pensamento bakhtiniano

André Luis Mitidieri*

Resumo: No presente trabalho, sublinhamos primeiramente nossa concepção de “espaço biográfico”, formulada a partir do conceito de “espaço autobiográfico”, estabelecido pelo teórico francês Philippe Lejeune. A circunferência que, em nossos dias, abriga não só a autobiografia, a biografia e gêneros vizinhos, de caráter (auto)biográfico, mas também outras notações culturais de semelhante ordem ou até mesmo estilizadas, hibridizadas, matizadas por tonalidades (auto)biográficas, ocupou também as reflexões de Mikhail Bakhtin. Precisamos, dessa maneira, situar o pensamento bakhtiniano e, em seu interior, o conjunto de textos nos quais encontrar desenvolvimentos acerca de formas e gêneros (auto)biográficos e dos diálogos por eles empreendidos com o gênero romanesco. Para tanto, realizamos uma espécie de biobibliografia, prévia às articulações que acreditamos fundamentais ao entendimento do lugar ocupado pelo que ora denominamos “territorialidades (auto)biográficas” no quadro reflexivo de Bakhtin.

Palavras-chave: Espaço biográfico. Mikhail Bakhtin. Philippe Lejeune.

Vidas não são obras de ficção. Encontros promissores nem sempre se transformam em amizade e idéias potencialmente ricas às vezes não levam a parte alguma. Pessoas e preocupações importantes entram em nossas vidas e em nosso pensamento cedo e tarde, durante períodos de tempo diversos, e depois desaparecem para nunca mais voltar. Embora retrospectivamente possamos rastrear nossas linhas causais entre os eventos e enxergar vínculos diretos entre pensamentos, ao fazê-lo podemos interpretar mal as conexões existentes entre eles.

Gary Saul Morson & Caryl Emerson, 2008, p. 21.

Em sintonia com a divulgação das formulações de Mikhail Bakhtin (1895-1975) – cujos primeiros textos vêm a ser publicados depois dos que, em termos cronológicos, formam a metade da sua obra –, o presente trabalho tem seu ponto de arranque *in media res*, a julgar pelos vocábulos que, aos pares, o intitulam. Destacamos, pois, nosso entendimento acerca do “espaço biográfico”, antes de discutirmos a propriedade da expressão “territorialidades autobiográficas”, em todo caso, com apoio imprescindível em Philippe Lejeune e seu texto basilar *Le pacte autobiographique*, editado na França durante o ano de 1975. Ao tratar de questões relativas à autobiografia e ao romance, esse autor infere que praticantes da narrativa ficcional, como André Gide e François Mauriac fazem “algo diferente de um paralelo escolar mais ou menos contestável: designam o espaço autobiográfico em que desejam que seja lido o conjunto de suas obras” (LEJEUNE, 2008, p. 42) quando aparentemente rebaixam o gênero autobiográfico e glorificam o romanesco. O contraste entre ambos os gêneros, por meio de suas coincidências e singularidades, não prescinde da indagação: “Qual seria essa verdade da

* Doutor em Letras (área de concentração: Teoria Literária). Professor Adjunto A no Curso de Letras/Espanhol da Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC). Docente Efetivo no PPGL – Mestrado em Linguagens e Representações – dessa instituição e Colaborador no PPGL – Mestrado em Literatura Comparada – da Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões, campus Frederico Westphalen (URI-FW).

qual o romance permite chegar mais perto, senão a verdade pessoal, individual, íntima, do autor, isto é, aquilo que todo projeto autobiográfico visa?” (LEJEUNE, loc. cit.).

O teórico diz ainda que, em lugar de se contrapor os gêneros, deve-se pensá-los cada um em relação ao outro. O efeito de relevo obtido dessa maneira “é a criação, pelo leitor, de um ‘espaço autobiográfico’ (Id. Ibid. p. 43). A leitura revela-se critério determinante à tentativa de definição desse lugar, prioritariamente composto pelos gêneros da autobiografia, das confissões, das memórias, do diário íntimo; por alguns textos epistolares, ensaísticos e híbridos (romances de modulação autobiográfica, *roman-fleuve* ou romance de formação) etc. Ao reler as próprias conclusões em “*Le pacte autobiographique (bis)*”, Lejeune (1983; 2008, p. 48-69) concede maior elasticidade ao espaço onde agora cabem: a “autoficção” *Fils*, de Serge Doubrovsky; poucos casos, “marginalizados”, de poema autobiográfico; o filme *Sartre par lui-même*.

A última produção abre guarida para documentários autobiográficos, memorialísticos ou testemunhais e a demais textualidades que possam ser lidas, em sentido alargado, como autobiográficas. Conforme ressalta Jovita Maria Gerheim Noronha (2008, p. 9), a pesquisa de Lejeune “vai se estender, ao mesmo tempo, a outras formas de auto-representação – o cinema, as artes plásticas, a correspondência –, o que lhe permitirá, inclusive, revisitar o conceito de ‘pacto’ e avaliar sua pertinência e adequação a esses modos de expressão de si”. Deslizando para a escrita cotidiana e o diário íntimo, mais tarde, investigará “transformações decorrentes das mudanças de suporte: do caderno ao computador (1998), da prática secreta à auto-exposição na Internet, aos blogs (1999)” (Id. Ibid. p. 9).

O “pai do Pacto” trata igualmente do gênero biográfico, do relato de vida e da biografia romanceada. Em todos esses gêneros, assim como nos demais, anteriormente mencionados, há sempre uma vida, pelo menos em frações, a ser contada, narrada, representada ou rerepresentada, e nem tão somente por intermédio da primeira pessoa ou da autoconfissão dissimulada em outros pontos de vista. Por tal razão, consideramos ainda mais apropriado utilizar o termo “espaço biográfico” para dar nome à esfera que abriga não só a autobiografia, a biografia e gêneros vizinhos, de caráter (auto)biográfico, mas também outras notações culturais de semelhante ordem ou até mesmo estilizadas, hibridizadas, matizadas por tonalidades (auto)biográficas.

Lejeune (2008) confessa ter reformulado, com base na grande maioria dos verbetes de dicionários, a já clássica definição do gênero autobiográfico – “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza especialmente sua

história individual, em particular a história de sua personalidade” (p. 49). Explícitas na citação, as noções de *discurso, prosa, referente histórico e sujeito* trazem à baila as problemáticas da *alteridade, autoria, enunciação, enunciado e verdade*, implicadas em seus textos. Todas asseguram presença cativa no trabalho de Mikhail Bakhtin, em cuja extensão, outros conceitos – *dialogismo, diálogo, estilo, evento, gêneros discursivos e sentido* – permitem melhor compreender o território ao qual denominamos espaço biográfico.

O pensamento bakhtiniano assinala-se pela notória incompletude, por constantes retornos e restaurações, em meio aos quais,

o discurso e seu concerto incessante de produção de efeitos de sentido não é jamais um objeto pacífico e passível de submissão ao monologismo de uma teoria acabada. Talvez seja esse o ponto que faz os pesquisadores atuais se dividirem entre a admiração incondicional pelas descobertas pioneiras de Bakhtin, e aí ele aparece como o guru do humanismo, e a recorrência constante a conceitos redutores de sua investigação e de seu pensamento. Tanto num como noutro caso, a banalização de conceitos e a complacência perversa impedem uma leitura mais crítica, proveitosa e abrangente do alcance da produção desse autor. Esses diferentes graus de miopia, ou mais especialmente de deficiência auditiva simulada ou real, começam a ser corrigidos com a leitura mais atenta e menos etiquetada de um conjunto teórico que, ao se tornar mais divulgado, sujeita-se a avaliações diferenciadas e a um campo menos marcado de leituras (BRAIT, 2003, p. 16).

Por longo tempo, a obra de Bakhtin esteve dispersa; grande parte dela resulta de apontamentos, artigos já editados em periódicos, esboços, manuscritos inconclusos, planos a trabalhos futuros, rascunhos, material de arquivo em precárias condições. Nas comunidades que então deveriam se imaginar como União das Repúblicas Socialistas Soviéticas, o autor não aparecia nos dicionários ou enciclopédias. A tarefa de lê-lo e compreendê-lo vê-se obstaculizada, entre outros fatores, pela desordem cronológica das publicações, o que se verifica até o lançamento de *Para uma filosofia do ato* (1986). “Ironicamente, o primeiro dos textos mais longos escritos por Bakhtin foi o último a ser publicado” (FARACO, 2009, p. 15).

O desconcerto editorial persiste quando os trabalhos bakhtinianos se difundem no Ocidente em traduções, muitas vezes, faltosas. Antes, no entanto,

os especialistas referiam-se às vezes ao seu nome, ligando-o sempre aos estudos dostoiévskianos, porém o acesso a seus textos era muito difícil. Já a sua grande voga nos países ocidentais, a partir de meados dos anos 1960, repercutiu praticamente em todo o mundo da cultura. Em nosso meio, porém, era quase impossível conseguir seus textos no original. Em 1964, as livrarias russas em nosso país tiveram todos os seus livros retirados para ‘exame’ numa verdadeira operação militar que acabaria em incineração pura e simples. Os que assistiram a isso lembram-se de volumes aos milhares espalhados pelo chão, na Rua Direita e na 24 de Maio, e pisados pelas botas dos militares encarregados de recolhê-los (SCHNAIDERMAN, 2005, p. 14).

No Brasil, a recepção de Bakhtin ainda se defronta com livros de autoria controversa, a ele atribuída, notadamente, junto a Pavel Nikolaevich Medvedev e Valentin Voloshinov.¹ Ocorre que o pensamento dos estudiosos russos, além de enfrentar graves problemas em traduções ao português,

com bastante freqüência e durante muitos anos, foi identificado quase exclusivamente ao livro *Marxismo e filosofia da linguagem*, o primeiro a ser publicado em português (em 1979). Por outro lado, em especial pelo viés do discurso pedagógico (mas não apenas), houve uma banalização de termos como *diálogo*, *interação* e *gêneros do discurso*, retirados do vocabulário do Círculo, mas claramente despojados de sua complexidade conceitual (FARACO, 2009, p. 15).

Monografias, comunicações, dissertações, palestras, teses, conferências acercam-se às produções de Bakhtin e seus interlocutores com objetivos gerais ou específicos de encontrar nelas um “conjunto de procedimentos para a análise literária e para a análise lingüística. O resultado mais visível desse equívoco [...] é transformar categorias filosóficas em categorias científicas, em categorias de método” (FARACO, 2009, p. 39) não digeridas, a exemplo das que já se tornaram clichê: *carnavalização*; *cronótopo*; *palavra bivocalizada*; *polifonia* (confundida com *heteroglossia* ou *plurilingüismo*). Além dessas, “metalingüística, excedente, evasão e muitos outros termos circulam agora em paráfrases e aplicações ora criativas, ora insossamente mecânicas” (MORSON; EMERSON, 2008, p. 28).

Por tais razões, e sabendo que a biobibliografia integra o espaço biográfico, pelo menos, desde o paradigmático *Dicionário histórico e crítico* de Pierre Bayle (1647-1706), oferecemos um panorama biobibliográfico de Mikhail Mikhálovich Bakhtin,² nascido em Orel, cidade localizada ao sul de Moscou, a 16 de novembro de 1895. Após viver infância e adolescência entre VÍlnius e Odessa, frequentou a Universidade de Petrogrado, entre os anos de 1914 a 1918, onde encontraria um precursor: Fadei F. Zielínski. A idéia desse catedrático

¹ Bakhtin figura como co-autor, junto a 1) Voloshinov, em “*Discourse in Life and Discourse in Art*”, texto que compõe *Freudianism: a Marxist Critique*, sendo conhecido em língua portuguesa como “A palavra na vida e a palavra na poesia”. Essa tradução, realizada por Carlos Alberto Faraco e Cristóvão Tezza, não está publicada, entretanto, “circula amplamente entre os leitores brasileiros” (BUBNOVA, 2009, p. 31). Sem trazer mencionado capítulo, nem Voloshinov como autor em sua capa, o livro em destaque é traduzido no Brasil sob o título *O freudismo: um esboço crítico* (BAKHTIN, 2004). Os dois estudiosos russos aparecem em co-autoria (mas com o nome de “Volchínov” entre parênteses) no volume *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem* (1992). 2) Medvedev divide autoria com Bakhtin em *El método formal en los estudios literarios: introducción crítica a una poética sociológica* (1994), editado originalmente em 1928 e sem versão em português. 3) Ivan Ivanovich Kanaev encontra-se associado a Bakhtin em “O vitalismo contemporâneo” (BAKHTIN; KANAEV, 2010, p. 139-163, p. 165-188), artigo que circulara “em duas partes na revista *Chelovek i Priroda* em 1926 (SOBRAL, 2009a, p. 189). Não reconhecemos a autoria de Bakhtin nos textos em questão, entre outros fatores, pela falta de sua assinatura e por jamais havê-los mencionado como de seu punho.

² Não fazem parte de tal quadro cartas, prefácios, resenhas, textos analíticos específicos sobre literatura russa e outros de vária ordem, como “Descobertas baseadas em um estudo das necessidades de membros de fazendas coletivas”, publicado na revista *Sovetskaja Torgovlja* [1934].

de Filologia Clássica “segundo a qual as formas básicas de todos os tipos de literatura já se achavam presentes na Antigüidade, refletiu-se no modo de Bakhtin encarar subsequentemente a evolução literária” (CLARK; HOLQUIST, 2008, p. 57).

É a partir daí que, contemporizando pesquisas³ de fundamental suporte a nosso trabalho, situamos quatro pontos moventes pelos quais circula, em espiral, o pensamento bakhtiniano:

1 Dos atos éticos e estéticos (1918-1924)

Conceitos Novos: *Entrar vivo; Exotopia; Excedente; Teorismo*. Conceitos Globais: *Finalização sobre inconclusibilidade; Prosaica*⁴. Noções manifestas nos textos logo relacionados:

1.a) “Arte e responsabilidade” [1919]. Artigo publicado no diário *O Dia da Arte*, de Nevel. Consta nas edições sucessivas à segunda edição brasileira da coletânea *Estética da criação verbal*⁵ (BAKHTIN, 2010, p. XXXIII-XXXIV).⁶

1.b) *Para uma filosofia do ato* [c. 1919-1924]. Livro sem tradução formal ao português. Utilizamos *Toward a Philosophy of the Act* (BAKHTIN, 1993).

1.c) “O autor e a personagem na atividade estética” [1924-1927]. Longo ensaio de teor fenomenológico, primeiro capítulo de *Estética da criação verbal* (BAKHTIN, 2010, p. 3-192).

1.d) “O problema do conteúdo, do material e da forma na criação literária” [1923-1924]. Ainda que encaminhado a publicação no ano de 1924, ficaria inédito até a primeira edição russa de *Problemas de literatura e de estética: estudos de vários anos*, livro traduzido e publicado no Brasil com o título *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance* (BAKHTIN, 2002b, p. 13-70).

³ Nesse caso, tomamos por base os seguintes estudos: Beth Brait (2005, 2008, 2009a, 2009b); Carlos Alberto Faraco (2009); Cristóvão Tezza (2003); Carlos Alberto Faraco, Cristóvão Tezza e Gilberto de Castro (2006); Diana Luz Pessoa de Barros e José Luiz Fiorin (2003); José Luiz Fiorin (2006); Katherina Clark e Michael Holquist (2008); Gary Saul Morson e Caryl Emerson (2008); Tzvetan Todorov (1984).

⁴ No Brasil, o subtítulo *Creation of a Prosaics* (MORSON; EMERSON, 2008) é traduzido como “Criação de uma prosaística”. Uma vez que a palavra *Prosaics* se apresenta como alternativa a *Poetic*, e que o termo “prosaico”, no sentido de discurso cotidiano, não tem caráter pejorativo em Bakhtin, muito pelo contrário, julgamos mais correto traduzir aquele vocábulo por “Prosaica”.

⁵ De acordo com Paulo Bezerra, tradutor da segunda edição do livro em grifo, do russo ao português, o título mais indicado seria *Estética da criação literária*.

⁶ Assim como procedemos nessa referência, em todos os demais textos de Bakhtin, marcamos entre colchetes o ano provável da escrita dos textos; entre parênteses, o ano da edição aqui utilizada.

Época inaugurada pelo deslocamento de Mikhail Bakhtin a Nevel, povoado da Rússia Ocidental em que lecionou e participou dum grupo de estudos formado por Voloshinov, dentre outros intelectuais. Depois de passar algum tempo em Pumpiânski, no ano de 1920, o jovem docente transferiu-se a Vitebsk, berço de Marc Chagall, onde continuou a exercer o magistério e se casou com Elena Aleksandrovna Okolovi. Para a mesma cidade, então centro da arte vanguardista, também migrava seu círculo de estudos, o qual passaria a contar com a presença de Medvedv.

Inspirado pela fenomenologia e pela tradição kantiana, Bakhtin punha-se à busca de uma filosofia original. Relacionando os campos do ético e do cognitivo, tentou encontrar esses vínculos no estético. Pesava-lhe a concepção de Zielínski segundo a qual arte e saber “– o pensamento sobre arte – nunca devem distanciar-se das necessidades da vida cotidiana. Ainda assim, o rumo específico dos escritos de Bakhtin nesta fase não lhe foi impresso por nenhuma dessas influências nativas, porém por sua imersão no neokantismo de Marburgo” (CLARK; HOLQUIST, 2008, p. 83).

“O problema do conteúdo, do material e da forma na criação literária” desvela a “recusa polêmica” de Bakhtin ao formalismo, realizando um trânsito do então atual ponto de suas concepções ao seguinte:

2 Da poética de Dostoiévski (1920-1929)

Descoberta da linguagem como tópico principal. Conceitos Novos: *Diálogos* (de primeiro tipo: todo enunciado seria, por definição dialógico) e *segundo tipo* (alguns enunciados seriam dialógicos e outros, não-dialógicos, isto é, monológicos); *Discurso de dupla voz*; *Polifonia*. Conceitos Globais: *Diálogo de terceiro tipo* (Modo especial de interação, sempre em processo, inconcluso, tão ilimitado quanto os potenciais para sua concretização); *Prosaica*; *Transição para a inconclusibilidade*. Desenvolvimento em:

2.a *Problemas da obra de Dostoiévski* [1929]. Livro publicado em Moscou, pela Editora Pribói.

2.b “A respeito de *Problemas da obra de Dostoiévski*” [1929]. Fragmentos do livro anteriormente citado. Constam nas edições posteriores à segunda edição brasileira de *Estética da criação verbal* (BAKHTIN, 2010, p. 195-201). Em seis páginas, o autor procede a “uma afirmação que constitui uma espécie de feliz síntese de seu produtivo arcabouço teórico e de seu *modus operandi*: ‘toda obra literária é interna, imanentemente sociológica. Nela se cruzam forças sociais vivas, avaliações sociais vivas penetram cada elemento de sua forma’, o

que se aproxima sobremaneira das formulações de [Medvedev] em *O método formal nos estudos literários*” (SOBRAL, 2009b, p. 170).

O período em tela inicia-se com a preparação do estudo sobre Dostoiévski, embora assente seu marco no ano de 1924 quando, a sofrer de osteomielite, Bakhtin e a “esposa – que logo se tornou indispensável para o marido pouco prático, enfermo e, não obstante, notavelmente produtivo – voltaram para Leningrado” (MORSON; EMERSON, 2008, p. 13). O Círculo que, mais tarde, se fará conhecer ou por esse renomeado topônimo ou pelo nome de seu mais proeminente membro, empreendia discussões aferradas na teoria da linguagem e da cultura. Fecundo debate, pois um realce ao viés sociológico haveria de manifestar-se na concretização do plano que talvez atraísse o investigador

já em 1919, mas ele começou a trabalhá-lo antes de mudar-se de Nevel para Vitebsk, em 1920. Numa carta de 18 de janeiro de 1922, endereçada a Kagan, Bakhtin relata: ‘Estou agora escrevendo uma obra sobre Dostoiévski, que espero completar em pouco tempo’. Por volta do mês de novembro do mesmo ano, o trabalho estava tão adiantado a ponto de ser anunciado para breve na revista de Petrogrado *A Vida da Arte*, mas por razões desconhecidas o livro não apareceu (CLARK; HOLQUIST, 2008, p. 258).

Publicado depois de sete anos, o texto indica que o formalismo a reprimir voltava por meio da análise imanente das ficções do romancista e de sua inclusão na série histórico-social. A partir do destaque à polifonia, Bakhtin “vai anotando que a consciência do outro não se insere na moldura da consciência do autor, mas que permite a ele entrar em *relações dialógicas*” (BRAIT, 2009c, p. 51). Outros temas revelados pela ficção de Dostoiévski passariam a ser observados “para futuro desenvolvimento: a idéia de fronteira, de limiar de consciências, do papel do capitalismo na criação da consciência solitária, da ampliação do conceito de consciência e sua natureza dialógica, a questão da voz, da ideologia e do homem ” (BRAIT, loc. cit.).

Nesse momento, em que descobria o discurso e ia encontrando voz própria, o estudioso começou a ser perseguido por anticomunismo, corrupção de jovens e supostas atividades em grupo secreto de estudos cristãos. Acabou no cárcere, mas devido ao agravamento da enfermidade e a uma campanha por sua libertação, a qual contaria com intervenções de Górkí, pôde restabelecer-se em casa até ter condições de viajar para cumprir pena de seis anos em Kustanai, no Cazaquistão. Durante o exílio, certa ampliação do foco privilegiado em Dostoiévski levaria a reflexão bakhtiniana à próxima etapa:

2 Da história e teoria do romance (1930-1945)

Aportes teóricos que transitam da *romancidade* (buscada em estudos acerca dos gêneros literários, da poética histórica e do gênero romanesco, incluindo sua distinção de outros gêneros) – à *romancização* (verificada no tratamento de antigêneros e rituais folclóricos; exagero e transgressão idealizada da *romancidade*, exemplificados pela *carnevalização* - mais frágil dentre as noções bakhtinianas).

Conceitos Novos: *Cronótopo*; *Heteroglossia*; *Romancidade*; *Alegre relatividade*; *Carnaval*; *Romancização* (império do romance). Conceitos Globais: *Mistura harmoniosa dos três conceitos globais antes destacados*, expressa até o trabalho sobre Rabelais; *Inconclusibilidade ao extremo* que, verificada após tal estudo, virtualmente oferece lugar ao diálogo e à *prosaica*. Neste ponto, foram produzidos os textos:

3.1.a “O discurso no romance” [1934-1935]. Ensaio apresentado como conferência no Instituto de Literatura Universal da Academia de Ciências da URSS em 1940, teria dois de seus capítulos editados em 1965 na revista *Voprosy Literaturny*, n. 8. Publicado integralmente em *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance* (BAKHTIN, 2002b, p. 71-163).

3.1.b “O romance de educação e sua importância na história do realismo” [1936-1938]. Reconstrução de manuscrito extraviado, publicada em *Estética da criação verbal* (BAKHTIN, 2010, p. 205-258).

3.1.c “Formas de tempo e de cronotopo no romance: ensaios de poética histórica” [1937-1938]. Retomada do estudo sobre enredos tipo aventura em Dostoiévski, eliminado da edição de 1963. Ensaio acrescido do capítulo “Observações finais” [1973]. (BAKHTIN, 2002b, p. 211-362).

3.1.d “Da pré-história do discurso romanesco” [1940]. Também retoma o trabalho sobre enredos de aventura na obra dostoiévskiana. Parte da conferência “Discurso no romance”, proferida no Instituto Pedagógico de Saransk, editada em dois artigos: n. 8 de 1965 da revista *Questões de Literatura*; coletânea *Literatura russa e literatura estrangeira* (1967). Consta em *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance* (Id. Ibid. p. 363-396).

3.1.e *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*: o contexto de François Rabelais [1940, 1965]. Livro no qual Bakhtin reformula sua dissertação *François Rabelais na história do realismo*, apresentada ao Instituto Górkii de Literatura Mundial. (BAKHTIN, 1993).

3.1.f “Rabelais e Gógol: arte do discurso e cultura cômica popular” [1940]. Ampliação de excerto não publicado em *François Rabelais e a história do realismo*. (BAKHTIN, 2002b, p. 429-439).

3.1.g “Epos e romance: sobre a metodologia do estudo do romance” [1941]. Conferência proferida em Moscou, editada no mesmo ano na revista *Vosprosy Literaturny e Estetiki* e em *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance* (Id. Ibid. p. 397-428).

Em seu desterro siberiano, Bakhtin exerceu-se como prático contábil numa fazenda coletiva e em outros esparsos ofícios até que passou a lecionar no Instituto Pedagógico da Mordóvia em Saransk (1936) onde ministrou aulas de folclore, literatura clássica, literatura medieval, literatura ocidental contemporânea, literatura moderna, literatura russa e metodologia da literatura. Em razão do assim chamado Grande Expurgo, pediu demissão da escola; deslocou-se do verão ao inverno, desde Moscou a Leningrado, Kustanai, Kaliázin e Savelovo, em busca de melhores condições de vida e saúde.

Nesse pequeno centro ferroviário banhado pelo rio Volga, que o limita pela outra margem com a cidade manufatureira de Kimri, o intelectual teve a perna amputada em fevereiro de 1938. Nos anos 30, viveu em plena obscuridade a fim de escapar à repressão; a biografia do homem praticamente apagou-se. Aproximadamente em 1940, começou a escrever resenhas críticas para editoras, era convidado a eventos acadêmicos, entre eles, algumas preleções no Instituto Górkii de Literatura Mundial, em Moscou. Para além dos estudos dostoevskianos, aparecia uma obra que, plena em reticências e linhas pontilhadas, ia chegando a sua última etapa:

4 Das retomadas e rasuras (1940-1975)

Recapitulação dos temas éticos da década de 1920 e das questões desenvolvidas nos ensaios sobre o romance. Conceitos Novos: *Compreensão criadora; Memória do gênero; Tempo longo*. Conceitos Globais: novamente mesclados em textos inéditos, rasurados ou reescritos, que formam este conjunto:

4.a “Metodologia das ciências humanas” [Final dos anos 1930; início de 1940]. Texto publicado como “Os fundamentos filosóficos das ciências humanas” em 1974 na revista *Kontekst*. Republicado (com cortes na primeira edição russa) em *Estética da criação verbal* (BAKHTIN, 2010, p. 393-410).

4.b “Os gêneros do discurso” [1951-1953]. Esboço prévio de livro sobre tal assunto. (Id. Ibid. p. 261-306).

4.c “O problema do texto na lingüística, na filologia e em outras ciências humanas: uma experiência de análise filosófica” [1959-1961]. Notas anteriormente publicadas em 1976 no n. 10 da revista russa *Questões de Literatura*. (Id. Ibid. p. 307-335).

4.d “Reformulação do livro sobre Dostoiévski” [1961-1962]. Notas de trabalho para reelaboração do texto de 1929, consistindo em plano não totalmente contemplado pela edição de 1963. (Id. Ibid. p. 337-357).

4.e *Problemas da poética de Dostoiévski* [1963]. Segunda edição, revista e reformulada, do livro de 1929: *Problemas da obra de Dostoiévski*. (BAKHTIN, 2002a).

4.e “Apontamentos de 1970-1971” [1970-1971] (BAKHTIN, 2010, p. 367-392).

Excetuando-se “Metodologia das ciências humanas”, todos os escritos são posteriores à Segunda Guerra Mundial. Terminado o conflito, Bakhtin volta ao Instituto Pedagógico de Saransk, recém elevado ao status de universidade, defende o trabalho sobre Rabelais perante o Instituto Górkí de Literatura Mundial no ano de 1946, mas apenas em 1952 receberá o título, não de doutor, mas de candidato a doutor. Para ilustrar o encolhimento das informações biográficas sobre ele, em paralelo à ampliação de sua obra, vejamos como Gary Saul Morson e Caryl Emerson (2008) sintetizam num só parágrafo, por nós ainda mais resumido, os últimos tempos vividos pelo ser histórico: consta que, na década de 1950, depois de haver lido *Problemas da obra de Dostoiévski*, um grupo de estudantes moscovitas “ficou sabendo, admirado, que o autor ainda vivia e lecionava [...]. As ‘peregrinações’ a Saransk, as visitas ao sobrevivente de um passado que se julgava perdido, assumiram o caráter de uma travessia secular” (p. 14).

Após reedição desse livro em 1963, o pensador se transforma em “guia para a reconsideração pós-stalinista dos estudos literários, e seu parecer era procurado tanto pelos semióticos estruturalistas da Escola de Tartu quanto pelos humanistas marxistas-leninistas mais conservadores do Estado soviético” (MORSON; EMERSON, loc. cit.). A coletânea por ele organizada (BAKHTIN, 2002b), ao lado de manuscritos de sua autoria que começam a ser revelados no Ocidente, conduz a interpretações errôneas desse material. Entre as tais, destaca-se uma parte da leitura efetuada por Katerina Clark e Michael Holquist (2008) que nele vislumbra a geração de “um projeto, uma busca”, caso preferirmos, de um sistema, identificável em “diferentes tentativas de escrever o mesmo livro, ao qual Bakhtin nunca atribuiu um título, mas que é aqui denominado *A arquitetônica da responsabilidade*” (p. 89).

Embora sejam visíveis, nos primeiros escritos bakhtinianos, indícios do plano que resultaria em “obra fundamentalmente filosófica, lançando as bases de uma *Prima*

Philosophia e situando nela uma estética geral” (FARACO, 2009b, p. 96), a tese de Clark e Holquist perde validade frente ao ensaio “O autor e a personagem na atividade estética” (BAKHTIN, 2010, p. 3-192), sem tradução do russo para outras línguas quando os biógrafos lançaram seu *Mikhail Bakhtin*, e do livro *Para uma filosofia do ato* (BAKHTIN, 1983), ainda não publicado à mesma época. Os textos então desconhecidos podem sugerir

não uma suave continuidade, mas algo que está mais próximo de uma ruptura decisiva – um divisor de águas – entre eles e as obras pelas quais Bakhtin costuma ser mais conhecido. Embora importantes para a compreensão do desenvolvimento de seu pensamento, os primeiros manuscritos em grande parte são o produto de influências que ele não tardou a superar (Bergson e o neokantismo) e constituem a expressão de formulações que ele abandonou [...] As obras tardias de Bakhtin podem ser lidas retrospectivamente nos primeiros manuscritos somente à custa do embotamento de seus pontos mais interessantes e radicais ou lendo-se anacronicamente, nos primeiros textos, idéias que Bakhtin ainda não havia desenvolvido (MORSON; EMERSON, 2008, p. 25).

“Arte e responsabilidade” (BAKHTIN, 2010, p. XXXIII-XXXIV), “O autor e a personagem na atividade estética” (Id. Ibid. p. 3-192) e “O problema do conteúdo, do material e da forma na criação literária” (BAKHTIN, 2002b, p. 13-70) integram o primeiro ponto aqui destacado (“Dos Atos Éticos e Estéticos”). A fim de realocarmos a configuração do espaço biográfico no pensamento de Bakhtin, esses trabalhos devem articular-se à noção de *ato* que, por ele utilizada largamente desde *Para uma filosofia do ato* (BAKHTIN, 1983) com finalidades as mais variadas, oferece base “a sua concepção dialógica da linguagem, de enunciado *concreto* e a vários outros elementos de sua arquitetônica” (SOBRAL, 2008, p. 16).

Tal articulação exige a presença daqueles três conceitos globais: *diálogo*, *inconclusibilidade* e *prosaica*. Da mesma forma, precisa levar em conta, fundamentalmente quanto à estilização de formas e gêneros (auto)biográficos operada pelo gênero romanesco, alguns textos que compõem o terceiro e o quarto pontos sublinhados na presente investigação (“Da história e teoria do romance”, “Das retomadas e rasuras”). Na empreitada, sobressai o termo *cronótopo*, já acompanhado de *autoria*, *dialogismo*, *exotopia* e *outredade* no ensaio também conhecido como “O autor e o herói na atividade estética”, o qual se apresenta como espécie de compêndio dos tópicos mais importantes da reflexão bakhtiniana.

Remontando ao ano de 1924, a idéia de *cronótopo* maturava em paralelo aos estudos sobre Rabelais e a cultura do riso, veio aparecer no manuscrito “O romance de educação e sua importância na história do realismo” (BAKHTIN, 2010, p. 205-258) para ganhar expressão em: “Formas de tempo e de cronotopo no romance: ensaios de poética histórica” (BAKHTIN, 2002b, p. 211-362); “Da pré-história do discurso romanesco” (Id. Ibid. p. 363-396); “Epos e romance: sobre a metodologia do estudo do romance” (Id. Ibid. p. 397-428). A contar entre

suas fontes com perspectivas sobre espaço e tempo do fisiólogo russo Alexei Alexeievich Ukhtomski, do filósofo alemão Immanuel Kant e do neokantiano Ernst Cassirer, Bakhtin adverte que não se vale do *cronótopo* no sentido utilizado pela física, como integrante da teoria einsteiniana da relatividade, porém, transmutado “para a crítica literária quase como uma metáfora (quase, mas não totalmente). Nessa perspectiva, tempo e espaço constituem um todo inseparável, só distintos numa análise abstrata” (CAMPOS, 2009b, p. 130-131).

Tais categorias, juntamente com a pessoa (nunca psicológica, muito menos psicanalítica, na concepção bakhtiniana) desvestem-se da transcendência, buscando livrar o referente histórico, por exemplo, das amarras do marxismo vulgar, dentre elas, a que concebia a obra literária como mero reflexo da sociedade. *Cronos, topos e persona* honram suas naturezas históricas, sendo irredutíveis ao discurso, de acordo com Mikhail Bakhtin, que alarga o espaço biográfico quando retroage a formas (auto)biográficas da Antiguidade clássica, das Idades Médias, dos Renascimentos e atinge também o intervalo de tempo a partir do qual Philippe Lejeune inaugura suas abordagens ao espaço autobiográfico: séculos XVIII-XIX. O intelectual russo avança, sem nunca deixar a então URSS, rumo a Grécia e Roma, às extensões africanas ou asiáticas do helenismo e do império romano, a lugares hoje compreendidos por Alemanha, Espanha, França, Inglaterra, Itália etc. O teórico francês, salvo melhor juízo, contempla majoritariamente as produções conterrâneas.

Marcantes nos percursos de ambos, *enunciação, evento, gêneros, sentido e verdade* passam por reconsiderações em: “Metodologia das ciências humanas”; “Os gêneros do discurso”; “O problema do texto na lingüística, na filosofia e em outras ciências humanas: uma experiência de análise filosófica” (BAKHTIN, 2010, p. 393-410, p. 261-306, p. 307-335); *Problemas da poética de Dostoiévski* (Id. 2002a). As categorias em grifo, junto a outras que recebem destaque nesta pesquisa, se conjugam aos três problemas reiterados no pensamento bakhtiniano: natureza da ética, atrelada à estética; dinâmica do processo criativo, ou seja, relação entre criador e criaturas, autor e heróis (personagens). “Intimamente relacionado com ambos, havia um terceiro, o valor do trabalho, o esforço momento-por-momento que constitui o projeto do viver” (MORSON; EMERSON, 2008, p. 28).

Em tal quadro, as noções de *alteridade e dialogismo* eram trazidas à baila pelo conceito de *exotopia*, já desenvolvido em “O autor e a personagem na atividade estética” (BAKHTIN, 2010, p. 3-192). Esse “olhar extraposto” vincula-se à seguinte concepção:

Todo ato cultural vive, de maneira essencial, nas fronteiras: nisso reside sua seriedade e importância. Distante das fronteiras perde terreno, significação, torna-se arrogante, degenera e morre [...] fronteira significa muitas coisas: o que divide e

limita. O problema está em quem limita e por que limita. Ou, como Bakhtin diria, a fronteira repele o centro, está nas margens, e das margens pode corroer o edifício da homogeneização criado pelo universalismo centralista, que, como força centrífuga, ou como o olho do furacão, tenta absorver tudo, engolir, para criar uma falsa ilusão de igualdade homogênea (ZAVALA, 2009b, p. 154).

Ao mesmo tempo, “O problema do conteúdo, do material e da forma na criação literária” (BAKHTIN, 2002b, p. 13-70), escrito no ano de 1924, afirmava que todas as entidades culturais seriam, efetivamente, fronteiras.

Talvez sejamos propensos às metáforas de território e fronteira porque pensamos em eus individuais ocupando um lugar específico num tempo específico. Mas, embora isso seja verdadeiro e necessário para os corpos físicos, não o é para as psiques ou para qualquer outras entidades culturais. Melhor seria evitar totalmente essas metáforas. Bakhtin ou as evita ou nos lembra dos seus problemas ao definir paradoxalmente os seus heróis favoritos como sendo sempre liminares, numa fronteira. Bakhtin recorrerá a uma infinidade de outras metáforas para substituir as metáforas usuais de mônadas, territórios e corpos. Cada uma delas, segundo ele, é essencialmente ‘newtoniana’ ou ‘ptolemaica’, todos imaginam as entidades físicas como corpos em colisão ou planetas percorrendo órbitas fixas ou ao redor de um dado centro. Mas, se observarmos as ciências, veremos que os trabalhos mais recentes oferecem uma base melhor. As entidades culturais assemelham-se mais intimamente a ‘campos’, mais a um jogo de linhas de força do que a um aglomerado de objetos (MORSON; EMERSON, 2008, p. 69-70).

No estudo posterior àqueles da década de 1920, intitulado “O discurso no romance” (BAKHTIN, 2002b, p. 71-163), o estudioso russo passou a falar de “névoas obscurecedoras”, “ambientes elásticos” e “meios vivos”. Nesse momento, inclusive a própria prosa bakhtiniana “torna-se um ‘ambiente tenso’, uma ‘névoa obscurecedora’ de metáforas mescladas sobre metáforas mescladas, enquanto ele tenta escapar à fixidez que qualquer metáfora singular – por mais fluida, ativa incompleta e aberta à interpenetração que seja – poderia subentender” (MORSON; EMERSON, op. cit., p. 70). A busca de metáforas adequadas prossegue no referido texto, visando compreender a palavra e “todas as coisas da cultura” como “raio que produz um jogo de luz e sombra”, “atmosfera espessa” e “dispersão espectral”.

É por isso que nos dispomos a rever o emprego de *territorialidades (auto)biográficas*, assim nomeadas provisoriamente, porque em conformidade com a epistemologia contemporânea. Se a expressão não se vê contemplada pela reflexão bakhtiniana, pode adequar-se às mais diversas tessituras narrativas e notações culturais de cunho autobiográfico e/ou biográfico que, conformando uma “atmosfera espessa”, se mostram capazes de hoje invadir as possessões da grande arte e da alta literatura. Todavia, Mikhail Bakhtin é um sujeito moderno; alguma fração de seu pensamento, também. Outra parte constitui relevante ponto de partida a “meios vivos” de maior envergadura na atualidade. Coincidentemente ou

não, aportes teóricos pós-coloniais, pós-estruturalistas e pós-modernistas ganham vigor por volta do mesmo tempo durante o qual vai findando sua vida (e, assim, uma biografia).

Após a morte de Bakhtin “autor-pessoa” no ano de 1975 – em cujo decurso vêm a lume *Questões de literatura e estética: a teoria do romance* (BAKHTIN, 2002b) e *Le pacte autobiographique* (LEJEUNE, 1975) – é que o Bakhtin “autor-criador” experimenta toda uma “história de redescoberta e fama crescente” (MORSON; EMERSON, op. cit., p. 14). Menos famoso devido às elasticidades que visualiza no espaço biográfico, mas se tornam encobertas por sua imersão no gênero romanesco e pelos textos logo canonizados, como aqueles centrados em Dostoiévski e Rabelais, o sujeito nômade já distinguia pioneiramente, no âmbito da teoria literária, o escritor, ser histórico, da instância autoral.

Discussões de tal porte seriam empreendidas na segunda metade do século XX por Alexander Nehamas, Michel Foucault, Seymour Chatman e Wayne Booth. Não se trata agora de recompor leituras a fim de encontrar uma provável fonte bakhtiniana nesses pensadores. A julgar pela definição de Julio Cortázar, o pensador russo jamais seria um *fama*; continua sendo, na posição ocupada por sua autoria, o que foi enquanto homem: um *cronópio*, um *outsider*. Como não nos fornece um manual de instruções, a atração exercida pela sombra do sujeito histórico talvez se reforce por alguma que outra máscara a ele imposta, em todo caso, “inseparável das condições de sua vida. Qualquer tentativa de dar unidade a Bakhtin terá de levar em consideração a sua biografia” (TEZZA, 2003, p. 48-49).

Ainda que superada em suas formulações neokantianas, fenomenológicas ou mesmo formalistas, a reflexão bakhtiniana trilhou inicialmente o mesmo território pelo qual transitariam, de um lado, Martin Heidegger, Gabriel Marcel, Emanuel Lévinas e Merleau-Ponty; de outro, a lingüística, o formalismo eslavo, a sociologia da literatura e o estruturalismo francês. Chegando às reapropriações de Jean-Paul Sartre e do pós-estruturalismo, toda uma “névoa obscurecedora”, nas palavras de Bakhtin, ou “alguma nebulosa” que Paul Valéry (1991, p. 64) não ousou chamar de luminosa, de alguma ou de outra forma, vem a ser alcançada por Philippe Lejeune.

Assim, a trajetória percorrida desde *Arte e responsabilidade* (BAKHTIN, 2010, p. XXXIII-XXXIV) até *O pacto autobiográfico: de Rosseau a Internet* (LEJEUNE, 2008) faz-nos ver, entre muitas outras coisas, que o desejo de fama a ser perpetuada pelas antigas espécies (auto)biográficas não equivale ao motor que acelera as biografias midiáticas de celebridades instantâneas. Claro está que a biobibliografia apresentada na presente

investigação e, assim, nossos atuais estudos, poderão sofrer expurgos e revisões, da mesma forma que acontece com os planos de aula e projetos de pesquisa.

Como esses, as “memórias e biografias tendem obsessivamente a excluir acidentes e a insistir em padrões, mas as vidas e as carreiras intelectuais, segundo Bakhtin, não o fazem. Elas são pródigas, produzindo não apenas realizações diversas, mas também potenciais não-realizados ou apenas parcialmente realizados” (MORSON; EMERSON, 2008, p. 21). Em meio a jogos de “luz e sombra”, o espaço biográfico exerce-se como ação de um poder às vezes disperso, permitindo afirmar, para começo de outra conversa e apesar dos pesares, que o autor não esteve, nem está, no *aqui e agora*, completamente morto.

Resumen: En el presente trabajo, destacamos inicialmente nuestro concepto de “espacio biográfico”, formulado a partir de la noción de “espacio autobiográfico”, establecida por el teórico francés Philippe Lejeune. La circunferencia que, actualmente, abriga ni tan sólo a la autobiografía, la biografía y géneros vecinos, de rasgos (auto)biográficos, sino también otras valoraciones culturales de orden similar o incluso estilizadas, hibridizadas, matizadas por tonos (auto)biográficos, ha ocupado igualmente el pensamiento de Mijail Bajtín. Necesitamos, de este modo, localizar el pensamiento bajtiniano y, en su interior, el conjunto de textos en los cuales podremos encontrar formulaciones a cerca de formas y géneros (auto)biográficos así como de los diálogos por ellos realizados con el género novelístico. Presentamos una especie de biobibliografía, antes de proseguirnos a la identificación de las articulaciones que creemos fundamentales para comprender el lugar que hoy ocupa lo que ahora llamamos de “territorialidades (auto)biográficas” en el contexto de la reflexión de Bajtín.

Palabras-clave: Espacio biográfico. Mikhail Bakhtin. Philippe Lejeune.

Referências

BAJTIN, Mijail; MEDVEDV, Pavel. *El método formal en los estudios literarios: introducción crítica a una poética sociológica*. Trad. por Tatiana Bubnova. Madrid: Alianza Editorial, 1994.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. por Yara Frateschi Vieira. São Paulo; Brasília: Hucitec; EdUNB, 1993. Primeira edição em 1987.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. 5. ed. Traduzido diretamente do russo por Paulo Bezerra desde a quarta edição, em 2003. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010. Primeira edição brasileira em 1992 a partir da tradução francesa (BAKHTINE, 1984).

BAKHTIN, Mikhail. *O freudismo: um esboço crítico*. Trad. por Paulo Bezerra. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. 3. ed. Tradução direta do russo, notas e prefácio de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002a. Primeira edição brasileira em 1981, segunda edição revista pelo tradutor em 1997.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. 5. ed. Tradução do russo por Aurora Fornoni Bernardini et al. São Paulo: Anablume; Hucitec, 2002b. Primeira edição brasileira em 1988.

BAKHTIN, Mikhail M. *Toward a Philosophy of the Act*. Translation and notes by Vadim Liapunov. Edited by Vadim Liapunov and Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1993. First edition in 1986.

BAKHTIN, Mikhail; KANAIEV, Ivan I. “*El vitalismo contemporáneo*”. Tradução do russo por Tatiana Bubnova. In: BRAIT, 2009a, p. 139-163.

BAKHTIN, Mikhail; KANAIEV, Ivan I. “*O vitalismo contemporâneo*”. Tradução do espanhol por Adail Sobral. In: BRAIT, 2009a, p. 165-188.

BAKHTINE, Mikhail M. *Esthétique de la création verbale*. Paris: Gallimard, 1984.

BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz (Orgs). *Dialogismo, polifonia, intertextualidade: em torno de Bakhtin*. São Paulo: EdUSP, 2003.

BRAIT, Beth (Org). *Bakhtin: conceitos-chave*. 4. ed. São Paulo: Contexto, 2008.

BRAIT, Beth (Org). *Bakhtin: dialogismo e construção do sentido*. 2. ed. rev. São Paulo: Editora da UNICAMP, 2005.

BRAIT, Beth. *Bakhtin: dialogismo e polifonia*. São Paulo: Contexto, 2009b.

BRAIT, Beth (Org). *Bakhtin e o círculo*. São Paulo: Contexto, 2009a. p. 31-48.

BRAIT, Beth. “Problemas da poética de Dostoiévski e estudos da linguagem”. 2009c. In: BRAIT, 2009b, p. 45-72.

BRAIT, Beth. “As vozes bakhtinianas e o diálogo inconcluso”. In: BARROS; FIORIN, 2003, p. 11-27.

BUBNOVA, Tatiana. “Voloshinov: a palavra na vida e a palavra na poesia”. Trad. por Fernando Legón e Diana Araújo Pereira. In: BRAIT, 2009a, p. 31-48.

CAMPOS, Maria Inês Batista. “Questões de literatura e de estética: rotas bakhtinianas”. In: BRAIT, 2009b, p. 113-150.

CLARK, Katerina; HOLQUIST, Michael. *Mikhail Bakhtin*. Trad. por Jaime Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2008.

CORTÁZAR, Julio. *Historias de cronopios y de famas*. Buenos Aires: Sudamericana, 1994.

FARACO, Carlos Alberto. “Autor e autoria”. In: BRAIT, 2008, p. 37-60.

FARACO, Carlos Alberto. *Linguagem & diálogo: as idéias lingüísticas do Círculo de Bakhtin*. São Paulo: Parábola, 2009.

FARACO, Carlos Alberto. “O problema do conteúdo, do material e da forma na arte verbal”. In: BRAIT, 2009b, p. 95-112.

FARACO, Carlos Alberto; TEZZA, Cristóvão; CASTRO, Gilberto de. *Vinte ensaios sobre Mikhail Bakhtin*. Petrópolis: Vozes, 2006.

- FIORIN, José Luiz. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. São Paulo: Ática, 2006.
- LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1975.
- LEJEUNE, Philippe. “*Le pacte autobiographique (bis)*”. *Poétique*, n. 56, p. 417-433, 1983.
- LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2008.
- LEJEUNE, Philippe. “O pacto autobiográfico (bis)”. In: LEJEUNE, 2008, p. 48-69.
- NORONHA, Jovita Maria Gerheim. “Apresentação”. In: LEJEUNE, 2008, p. 7-10.
- SCHNAIDERMAN, Boris. “Bakhtin 40 graus (uma experiência brasileira)”. In: BRAIT, 2005, p. 13-21.
- SOBRAL, Adail. “Ato/atividade e evento”. In: BRAIT, 2008, p. 11-35.
- SOBRAL, Adail. “Estética da criação verbal”. In: BRAIT, 2009b, p. 167-188.
- SOBRAL, Adail. “O vitalismo contemporâneo: um momento interdisciplinar do Círculo de Bakhtin?”. In: BRAIT, 2009a, p. 189-197.
- TEZZA, Cristóvão. *Entre a prosa e a poesia: Bakhtin e o formalismo russo*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.
- TODOROV, Tzvetan. *Mikhail Bakhtin: The Dialogical Principle*. Translated by Wlad Godzich. Minneapolis; London: The University of Minnesota Press, 1984.
- TODOROV, Tzvetan. “Prefácio à edição francesa”. In: BAKHTIN, 2010, p. XIII-XXXII.
- VALÉRY, Paul. “Existência do Simbolismo”. In: VALÉRY, P. *Variedades*. Trad. por Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1991. p. 73-76.
- (VOLOCHINOV). *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. 6. ed. Trad. por Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1992.
- ZAVALA, Iris. “O que estava presente desde a origem”. Trad. por Fernando Legón e Diana Araujo Pereira. In: BRAIT, 2009b, p. 151-166.

Literatura, Ecologia e Educação

Ignácio Martinez

Amigas e amigos que, generosamente, vieram até aqui para ouvir minhas palavras, quero declarar a todos vocês que as crianças do mundo são, devem ser, a prioridade internacional número um.

Essa declaração significa assumir que, seja lá o que for que façamos em nossa vida privada, profissional, familiar e social, devemos dedicar boa parte do nosso tempo e de nossas ações às crianças.

Uma dessas prioridades é dar às crianças um mundo são, limpo e duradouro. Qualquer ferida que façamos no planeta, estaremos machucando as futuras gerações.

É imprescindível recompor a relação dos seres humanos com o planeta, construindo a harmonia necessária entre as pessoas e o ambiente, porque se isto não ocorrer, se o mundo se deteriorar e morrer, todas as demais belezas da vida não terão sentido.

Por isso, neste encontro, falarei de Ecologia a partir da Literatura, que pode ser uma formidável ferramenta para a Educação. Falarei da Ecologia e sua relação com a sociedade, ou seja, a Natureza e os seres humanos.

Eduardo Galeano disse uma vez que Deus havia se esquecido de um Mandamento: “Amarás a Natureza da qual fazes parte”, e é nesta concepção que irei abordar o tema hoje, sem perder a poesia como a melhor das linguagens, a mais bela. Muitas vezes um poema, uma canção, um conto, pode ter muito mais força do que cem discursos ou palestras ou monografias.

Pablo Neruda diz:

O dia que esperamos ao longo do mundo
tantos homens, o dia final do sofrimento.

¿O que está acontecendo no mundo?

Desigualdade. Milhões de crianças, ao invés de brincarem ou irem à escola, trabalham ou sofrem as consequências desta terrível desigualdade.

Países como Estados Unidos, França, Bélgica e Holanda têm em média uma alimentação de três mil e quinhentas (3.500) calorias de consumo diário por habitante, o que significa uma superalimentação. Enquanto milhões de seres humanos têm menos de mil e

quinzentas (1.500) e menos de mil (1.000) calorias diárias, o que significa uma grave subalimentação.

A comida rápida, o fast-food nos países ricos, tem causado outros problemas na infância: diabete, hipertensão arterial e obesidade.

Nos países pobres morrem mais de cem (100) crianças a cada mil (1000) nascimentos. Na Áustria há um (1) médico a cada quatrocentos (400) habitantes, enquanto na Etiópia há um (1) a cada sessenta e nove mil (69.000) pessoas.

A média de vida em países pobres está entre de trinta e cinco (35) e cinquenta (50) anos. Nos países ricos está entre setenta (70) e oitenta (80) anos.

Em meu país, o Uruguai, há uma “quadra copla” que diz:

Uns muito e outros nada e coincidência não deve ser
Uns muito e outros nada e coincidência não deve ser
Se o milho cresce diferente, algum motivo tem que ter
Se o milho cresce diferente, algum motivo tem que ter.

O poeta paraguaio Elbio Romero escreveu certa vez:

Em paz sobre a terra descansará o irmão
quando se viva em paz sobre a terra
e para todos haja pão.

A fome é mais terrível do que a própria guerra.

Diz Pablo Neruda:

E ele me disse: Aonde fores
fala destes tormentos
fala, irmão, de teu irmão
que vive embaixo, no inferno.

Como está a fome e a injustiça no mundo?

A riqueza total do mundo, medida com o famoso Produto Interno Bruto, é de vinte e cinco (25) trilhões de dólares. Esclareço e refresco a memória: um (1) trilhão é o número um (1), seguido de doze (12) zeros.

Três cidadãos norte-americanos: Bill Gates, Paul Allen e Warren Buffet (desculpem a pronúncia do meu frágil inglês), possuem, juntos, uma fortuna superior ao Produto Interno Bruto de quarenta e dois (42) nações pobres nas quais vivem seiscentos (600) milhões de pessoas.

Se as coisas não mudarem, para o ano de dois mil e vinte e cinco (2025) haverá no mundo dois bilhões (2.000.000.000) de pessoas vivendo em extrema pobreza e gravíssimas condições de vida, se é que isso pode se chamar de vida.

Em mil novecentos e noventa e cinco (1995) concordou-se, em Copenhague, em reduzir a pobreza pela metade, levando em conta as cifras de pobreza do ano de mil novecentos e noventa (1990). Hoje há mais pobres que no ano de mil novecentos e noventa e cinco (1995).

Os Estados Unidos representam seis por cento (6%) da população mundial, mas consomem quarenta e dois por cento (42%) de toda a riqueza do planeta.

Quase três bilhões de pessoas (3.000.000.000) hoje, vivem com dois (2) dólares por dia. Um bilhão (1.000.000.000) vivem (vivem?) com um (1) dólar por dia.

Hoje, a cada meia hora, morrem quatrocentas (400) crianças de fome no mundo. Talvez, quando eu tenha acabado esta palestra, tenham morrido já oitocentas (800) crianças.

Pablo Neruda diz:

Eu NÃO venho para chorar aqui onde caíram,
venho a vós, recorro aos que vivem.
Recorro a ti e a mim e em teu peito bato.

No entanto, a Europa gasta anualmente cinquenta bilhões de dólares (50.000.000.000) em cigarros, cento e cinco bilhões (105.000.000.000) em álcool e o mundo gasta setecentos e oitenta bilhões de dólares (780.000.000.000) em armas.

O que está acontecendo com a Natureza?

O mundo está sofrendo outras agressões. A atmosfera está se rarefazendo e contaminando. Os países do Norte representam vinte por cento (20%) da Humanidade, mas consomem oitenta por cento (80%) das riquezas do mundo e são os que produzem a maior quantidade de dióxido de carbono que lançam para a atmosfera e a adoecem. Somente os Estados Unidos são responsáveis por vinte e cinco por cento - (25%) a quarta parte!- de toda a contaminação atmosférica.

A energia nuclear, essa enorme capacidade energética que possui cada átomo, hoje é a base das grandes centrais nucleares que funcionam com urânio ou plutônio. Einstein descobriu que a energia de um corpo em repouso é igual a sua massa, multiplicada pela velocidade da luz ao quadrado (¡Uf! Deve se saber muito de física para explicar bem esta fórmula). O certo é que dali nasce a famosa fórmula que se expressa assim: $E = mc^2$, (E é igual a Eme multiplicada por Ce ao quadrado), revolucionando o mundo da física e até da filosofia. Porém, o desenvolvimento da energia nuclear trouxe graves consequências, sendo o acidente nuclear de Chernobyl, que ocorreu na Rússia no dia vinte e seis (26) de abril de mil novecentos e oitenta e seis (1986), o pior de todos... até agora.

Eu acredito que as energias não são nem boas, nem ruins, tudo depende de como forem utilizadas. A energia elétrica pode iluminar cidades ou torturar prisioneiros. A energia nuclear pode ajudar a curar doenças ou matar setenta mil (70.000) pessoas em instantes e setenta mil (70.000) pessoas a mais nos cinco anos seguintes, como aconteceu na manhã do dia seis (6) de agosto de mil novecentos e quarenta e cinco (1945) em Hiroshima.

Certa vez eu escrevi:

Às oito e quinze da manhã, do dia seis (6) de agosto de mil novecentos e quarenta e cinco (1945), a mulher acabou de dar à luz um lindo bebê de quase quatro quilos, em meio ao festejo da hábil parteira, do esposo da jovem, mãe de primeira viagem, e dos pais dela, que agora inauguravam seus títulos de avós, brindando com o chá do desjejum que não chegaram a beber porque morreram nesse mesmo dia, nesse preciso instante, junto ao jovem pai, à hábil parteira e à mulher que acabava de parir uma menina que acabava de nascer e de morrer.

Hiroshima é uma cidade japonesa localizada junto ao rio Ota, que se divide em sete (7) formando seis ilhas sobre as quais se forma a cidade, antes de desaguar no mar interior. A cidade tem hoje cerca de um milhão, duzentos e cinquenta mil (1.250.000) habitantes (menor que Porto Alegre) e foi fundada em mil quinhentos e oitenta e nove (1589) (bem antes do que Porto Alegre, ¿não?). Os Estados Unidos lançaram a primeira bomba nuclear da história. O avião se chamava Enola Gay, seu piloto, Paul W Tibbets, e a bomba de urânio, Little Boy, pequeno menino, menininho. ¡Que terrível ironia!

Por outro lado nossa alimentação está cercada de perigos. Os alimentos transgênicos formam uma lista muito longa. A farinha de soja é uma das mais estendidas que, por sua vez, está sendo utilizada em muitíssimos alimentos. Mas o terrível é que está sendo consumida a nível mundial e ainda não sabemos quais consequências pode trazer para a saúde humana e animal. Sabemos, sim, que há suspeitas fundamentadas de alergias, efeitos cancerígenos, resistência aos antibióticos, desaparecimento de espécies nas zonas cultivadas, empobrecimento do solo e contaminação da água, entre outros efeitos.

A isso, somam-se os chamados “aditivos”, utilizados numa enorme quantidade de alimentos, melhorando (se é que podemos dizer assim) a cor, o sabor, a apresentação do alimento. No entanto, muitos deles podem destruir os glóbulos vermelhos ou ser agentes cancerígenos ou provocar acidentes vasculares ou ajudar aos efeitos de toxicidade e se não me acreditarem, amigas e amigos, perguntem aos britânicos sobre o que aconteceu com a água fabricada na Inglaterra pela Coca-Cola no ano de dois mil e quatro (2004).

A chamada chuva ácida é outro perigo a que estamos submetidos porque a bendita chuva, a água bendita e pura, recebe fumaça, gases tóxicos, emanações de todo tipo e chega a

terra em forma de chuva ou neve ou nevoeiro, mas contaminada e perigosa para as correntes de água e para a terra e todos os frutos que obtemos dela.

Eduardo Galeano conta que:

Quando a árvore da água tombou, do tronco nasceu o mar e dos galhos, os rios.
Toda a água era doce. Foi o Diabo que andou jogando punhados de sal.

Todos estes problemas têm feito, entre outras coisas, com que muitas espécies animais ficassem em perigo de extinção. Mais de vinte mil espécies (20.000) desaparecem ou passam a estar em aberto perigo de extinção... ;anualmente!

Bem, e o lixo?

Se não fizermos um plano para reciclar, reduzir e recuperar o que jogamos fora, podemos nos tornar um enorme depósito de lixo. O papel requer de três (3) a seis (6) meses para se decompor, mas os pneus não têm tempo de decomposição e degradação, o plástico precisa oitocentos (800) anos, os metais quatrocentos e cinquenta (450) anos, as latas de alumínio precisam de duzentos (200) a quinhentos (500) anos, o vidro, mais de um milhão (1.000.000) de anos.

No entanto, a imensa maioria destes resíduos, poderia voltar a ser utilizada, poderíamos reduzir a quantidade de lixo que jogamos ou poderíamos transformá-lo em outras coisas para voltar a usá-lo.

Eu escrevi a canção da Minhoca Beatriz:

Não queremos sujeira nem guerra.
Somos amigos da terra.

O mundo estava gripado
e também contaminado.

Lhe doía a cabeça
de ter tanta pobreza.

Da loucura estava à beira
De tanto morar na sujeira

As árvores morriam
As pessoas as destruíam

E os bichos disparavam
Pois as pessoas os caçavam.

O mundo estava sem dentes,
Seu ambiente estava doente.

;Quem encontrará o medicamento
Para tirar o meio deste tormento?

¿Quem tirará a tristeza
Da nossa Natureza?

Estará em cada ser humano
A cura de que tanto precisamos

Ao invés de falar em vão
¿Melhor é tomar um chimarrão!

¿Não estragues o planeta
nem fabriques escopetas!

Ao invés de destruir
Mais lindo é construir.

Quero voar pelo céu
De um mundo de mel.

**¿Tchê adulto, não geres mais destruição
Que o mundo, que também é meu, o quero são!**

O que ocorre com a água bendita?

Hoje, um bilhão e duzentas (1.200.000.000) pessoas, uma quinta parte dos habitantes do planeta, não têm acesso à água potável. Isto se agravará pelo aumento da população.

No ano de dois mil e vinte e cinco (2025) estima-se que seremos cerca de oito bilhões, trezentos milhões (8.300.000.000) de seres humanos e no ano de dois mil e cinquenta (2050) seremos uns doze bilhões de habitantes (12.000.000.000). O que acontecerá com a água, então, quando nossos filhos tiverem nossa idade ou nossos netos tiverem nossa idade?

Um poema meu sobre a água diz:

A história do mundo está feita de água
A água é a cena de cada jornada.
Os homens fizeram sua história na água.

Ela nos salpica, nos nubla, nos banha,
calma a angústia de nossas gargantas,
umedece desertos da pele seca
e pinta extensões azuis e brancas.
Me neva, me chuva, me nubla, me gea.
Me graniza o dia, me branqueia a aurora,
me endurece o vento, me liquefaz a alma
e flui qual se fosse fonte, queda d'água ou cascata.
É rio e oceano, arroio, angra,
baías e lagos e mares e praias.
Me queima, me esfria, me deleita ou mata,
me inunda, me afunda ou me traz à tona.
Me atira, me lambe, me traz manhãs,
oculta secretos, me mente e naufraga.
Às vezes catástrofe, às vezes a calma,
às vezes ventura ou horror ou nada.
A água é de todos e eu sou da água.
É um e todos, a água, ás águas

É os animais, também é as plantas.
É a vida mesma que nasce e que acaba
e que se transforma outra vez em água.
Eleva-se em tepidez, esfria-se em montanhas
E logo volta em cada temporada.

Amor de camponeses, deusa das barcas,
sangue de cidades, oco da minha palma,
prazer da minha boca, água da minha água.

O poeta argentino Juan Gelman contou há um tempo, que um homem de bairro, desses verdadeiros filósofos populares, anônimos, sábios, lhe disse que havia muito poucas coisas pelas quais se “esquentar” e lhe advertiu dos perigos dessas irritações que acabam em formidáveis iras dizendo-lhe: – O corpo humano, senhor, é oitenta por cento (80%) água, se você se “esquentar” muito, pode se evaporar.

Alguns dados muito reveladores

Na América do Sul temos vinte e oito por cento (28%) da água do mundo e somente seis por cento (6%) da população mundial. Europa, Ásia e África têm oitenta e cinco por cento (85%) da população mundial, mas somente quarenta e oito por cento (48%) da água do mundo.

A água do mundo está na América e Oceania, sem contar a enorme reserva de água nos Polos. Porém, precisamente, se não levarmos em conta a água doce das calotas polares, a Humanidade só conta com zero vírgula trinta e seis por cento (0,36%) da água do planeta em lagos, represamentos e canais.

Hoje se consomem oito trilhões de litros diários de água potável em todo o mundo, mas o ciclo de chuvas tem sido tremendamente agredido se levarmos em conta que a África perdeu oitenta e cinco por cento (85%) de suas florestas, que a Ásia perdeu setenta por cento (70%) de suas florestas e que a América já perdeu cinquenta e um por cento (51%) de suas florestas.

Não será esta uma das causas das mudanças climáticas dos últimos anos?

Quase a metade dos medicamentos que conhecemos vêm das árvores. No entanto desaparecem espécies vegetais sem que nem sequer possamos conhecê-las.

Na África, o deserto avança quinze (15) metros por dia.

Mas o mundo é injusto. Na Inglaterra se usa água para lavar carros e regar jardins, vinte (20) vezes mais do que toda a água que dispõem os habitantes de Bangladesh para suas necessidades vitais a cada dia.

Um campo de golfe consome a mesma quantidade de água que uma população de dez mil (10.000) habitantes.

A água está doente. Substâncias químicas inorgânicas e orgânicas; substâncias radioativas; resíduos humanos ou industriais adoecem a água. Os mares da Índia, Bangladesh, Indonésia, Malásia, Tailândia e Filipinas são os mais contaminados do mundo.

O que podemos fazer?

Estes assuntos devem estar em todas as nossas atividades. Acredito que devemos conversar muito e criar histórias, contos, poemas, canções, obras de teatro, livros, revistas, filmes, programas de televisão, rádio, nas novelas, telenovelas, programas de rádio, páginas nos jornais, sites e, sobretudo, atividades múltiplas nas escolas, no ensino universitário, nos bairros e em cada local, para que estes assuntos sejam incorporados.

Cada escola deveria ter a sua equipe de vigilância, para verificar o que acontece em seu bairro, ver os principais problemas e virtudes ambientais de seu entorno imediato. Cada menino e cada menina deveria ser um ativista em defesa de seus próprios direitos de viver num mundo limpo, são e duradouro, organizando campanhas para ensinar os adultos e para mostrar-nos como querem o mundo e em que mundo desejam viver. Cada criança deveria ser, por exemplo, um continuador das ideias de Chico Mendes que tantos ensinamentos nos deixou. Não lembro o nome de seus assassinos, mas nunca esquecerei seu assassinato e tampouco esquecerei seu nome, que deveremos perpetuá-lo em nossas crianças como exemplo. É que no fim das contas, é disso que se trata, de sermos difusores de exemplos de conduta e abrir espaços para que nossas crianças se expressem.

A participação ativa das pessoas no tratamento dos temas ecológicos me parece fundamental.

Deveríamos começar, inclusive, pelos próprios professores e professoras. A Ecologia não é unicamente uma matéria do conhecimento. A Ecologia deve ser uma porta para melhorar nossa atitude de vida e, então, é a estes temas que devem se referir os matemáticos, os físicos, os químicos, os médicos, os ginastas, os artistas, os historiadores e todos os especialistas, seja qual for a sua matéria.

Seria bom que quando falarmos da terra o façamos na terra, num canteiro, onde possamos aprender a plantar flores, hortaliças, legumes. Quando falarmos da água seria bom fazê-lo em frente a uma torneira ou às margens de um rio ou um arroio ou mar. Quando

falarmos de ar seria bom fazê-lo em frente a uma chaminé ou perto de uma grande avenida com carros fumegantes.

Vejamos algum exemplo do que podemos fazer. Os desenhos animados, que vamos ver a seguir, fazem parte de um projeto que nasceu com as autoridades da cidade de Montevideú. Tudo pode ser tratado com humor e com esperança, mas devemos falar com as crianças com o maior respeito, sem fazer concessões na linguagem nem tratá-los como seres bobinhos ou adultos anões. As crianças devem ser tratadas como crianças. Deve-se combinar a análise com a brincadeira, a dramática verdade com a ternura, os mais terríveis dados da realidade com o imenso escudo que representa o amor por elas.

Tampouco devemos perder a memória e a rigurosidade. Eduardo Galeano nos lembra a profecia de Chilam Balam, o sacerdote jaguar de Yucatán que nos diz:

Dispersos serão pelo mundo as mulheres que cantam e os homens que cantam e todos os que cantam...Ninguém se livrará, ninguém se salvará...Muita miséria haverá nos anos do império da cobiça. Os homens, escravos hão de se tornar. Triste estará o rosto do sol... O mundo se despovoará, se tornará pequeno e humilhado...

Mas por sorte, no final, este grande sacerdote jaguar nos diz:

O pau e a pedra se levantarão para a briga... Os cachorros morderão os seus amos...Os de trono emprestado hão de devolver o que engoliram. Muito doce, muito saboroso foi o que engoliram, mas o vomitarão. Os usurpadores irão parar nos confins da água... Já não haverá devoradores de homens...Ao terminar a cobiça, se desamarrará a cara, se desamarrarão as mãos, se desamarrarão os pés do mundo.

Então, amigas e amigos, eu digo que já começamos a caminhar. Muitos homens e muitas mulheres do mundo estão neste caminho. Será árduo e difícil. Estamos numa luta pela vida. Estamos numa luta pelo direito à vida dos que não vieram a ela, ainda.

Retorno a Neruda e me despeço:

A sombra que indaguei já não me pertence.
Eu tenho a alegria duradoura do mastro,
a herança dos bosques, o vento do caminho
e um dia decidido sob a luz terrestre.

Não escrevo para que outros livros me aprisionem
nem para encarniçados aprendizes de lírio,
mas sim para simples habitantes que pedem
água e lua, elementos da ordem imutável,
escolas, pão e vinho, violões e ferramentas.

*A tentação geopoética ou o manuscrito da terra-texto: memórias do vento,
arquivos do degelo*

Jean Morisset
Universidade do Quebec em Montreal

A terra é um livro aberto que literatos e confrades do livro em nada conseguem decifrar. Há alguns anos, solitário dentro de um shack (cabana) em fim de verão, em Igloolik, no centro do Ártico canadense, bem no lugar em que se encontram algumas das mais altas marés do mundo, imerso numa manhã calma de bonança pós-tempestade, eis que uma verdadeira manada de blocos de gelo das mais variadas dimensões vem tomar lugar na ribeira. Alguns tinham dois; outros, quatro ou cinco; muitos com dez mil anos. Estava ali uma biblioteca de gelo sob o céu aberto. Mas que fazer diante de tal paisagem, que fazer diante desses testemunhos do universo, a não ser ceder à tentação geopoética?

Identities constructed and reconstructed: a perspective from the other and the imposition of values on indigenous culture

João Luis Pereira Ourique
UFPEl

Resumo: Este trabalho parte do entendimento de que a questão da identidade é vista não como conceito unificador, mas como problematização do que se entende como formação cultural. Essa discussão se traduz, assim, como o principal elemento que sustenta um processo de cunho hermenêutico, refletindo as diversas interpretações acerca da construção do *eu* e do *Outro*. O entrecruzamento de olhares a partir de culturas distintas – entre o indígena e o branco colonizador – evidencia o descompasso e as contradições decorrentes desse processo de inculcação de valores e da tentativa de apagamento de uma forma de pensar a si mesmo.

Palavras-chave: Cultura. Identidade. Valores. Imposição.

Partimos do entendimento de que identidade é um conceito que apresenta várias perspectivas e possibilidades, dependendo, inclusive, do ponto de vista acerca de considerações em comum. Assim, a dimensão sob a qual abordaremos esse tema se pautará na sua problematização e não na(s) sua(s) definição(ões). Naturalizamos os conceitos e nos acostumamos com os mesmos de tal forma que se tornam tão comuns a ponto de serem vistos como entidades sempre presentes e inquestionáveis. Questionamos os nossos conceitos, alguém pode afirmar – e, é óbvio, corretamente -, mas dificilmente conseguimos estabelecer parâmetros fora dos paradigmas já instaurados *a priori*. Questionamos a partir de um lugar comum, que inclui todo um processo formativo, toda uma carga cultural que nos atravessa e que nos completa¹. A mesma carga que é capaz de instigar a reflexão sobre esses paradigmas é também a que nos vincula de forma quase indissolúvel a esses modelos de pensamento. “Quase” é a palavra certa, pois sempre há possibilidades de um pensar para além e fora desses aprisionamentos. O paradoxo que ocorre é que ao tentarmos nos afastar do que nos forma para discutirmos a identidade, acabamos por definir a partir de visões generalistas das nossas próprias visões deformadas, assim como quando sucumbimos a um único quadro de referência para tratar de algo muito próximo e que não conseguimos nos afastar minimamente. Esse aspecto traiçoeiro do conceito, conforme Zilá Bernd (1992) apresenta – e

¹ Essa reflexão se ampara nas palavras de Walter Benjamin na tese 1 do ensaio Sobre o conceito da história: “Conhecemos a história de um autômato construído de tal modo que podia responder a cada lance de um jogador de xadrez com um contralance, que lhe assegurava a vitória. um fantoche vestido à turca, com um narguilé na boca, sentava-se diante do tabuleiro, colocado numa grande mesa. Um sistema de espelhos criava a ilusão de que a mesa era totalmente visível, em todos os seus pormenores. Na realidade, um anão corcunda se escondia nela, um mestre no xadrez, que dirigia com cordéis a mão do fantoche. Podemos imaginar uma contrapartida filosófica desse mecanismo. O fantoche chamado ‘materialismo histórico’ ganhará sempre. Ele pode enfrentar qualquer desafio, desde que tome a seu serviço a teologia. Hoje, ela é pequena e feia e não ousa mostrar-se.” (1986, p. 222).

que aqui nos propomos à ampliação dessa abordagem, reconhecendo que a pluralidade desta inserção pode, muito comumente, também ser barrada pelos *limitadores interpretativos* da razão instrumentalizada -, é o elemento em que procuraremos apresentar para introduzir a discussão e não para resolvê-la.

A entrevista dada pelo sociólogo polonês Zygmunt Bauman a Benedetto Vecchi apresenta exatamente esse aspecto contraditório acerca do tema da identidade. Antes de ser formulada a primeira questão, Bauman comenta sobre o título de doutor *honoris causa* que recebeu:

Segundo o antigo costume da Universidade Charles, de Praga, o hino nacional do país da pessoa que está recebendo o título de doutor *honoris causa* é tocado durante a cerimônia de outorga. Quando chegou a minha vez de receber essa honraria, pediram-me que escolhesse entre os hinos da Grã-Bretanha e da Polônia... Bem, não me foi fácil encontrar a resposta.

A Grã-Bretanha foi o país que escolhi e pelo qual fui escolhido por meio de uma oferta para lecionar, já que eu não poderia permanecer na Polônia, país em que nasci, pois tinham me tirado o direito de ensinar. Mas lá, na Grã-Bretanha, eu era um estrangeiro, um recém-chegado – não fazia muito tempo, um refugiado de outro país, um estranho. Depois disso naturalizei-me britânico, mas, uma vez recém-chegado, será possível abandonar essa condição algum dia? (...) Então, talvez devessem tocar o hino polonês? Mas isso também significaria um ato de fingimento: trinta anos antes da cerimônia de Praga eu tinha sido privado de minha cidadania polonesa. Minha exclusão foi oficial, promovida e confirmada pelo poder habilitado a separar quem está “dentro” de quem está “fora”, quem faz parte de quem não faz – e assim eu não tinha mais o direito ao hino nacional polonês...

Janina, minha companheira por toda a vida e pessoa que já refletiu muito sobre as armadilhas e privações da autodefinição (...), encontrou a solução: por que não o hino da Europa? (...) Europeu, sem dúvida, eu era, nunca tinha deixado de ser (...) Nossa decisão de pedir que tocassem o hino europeu foi simultaneamente “includente” e “excludente”. (...) Tirava da pauta uma identidade definida em termos de nacionalidade – o tipo de identidade que me foi negado e tornado inacessível. (2005, p. 15-16)

No entanto, essa justificativa de Bauman confronta o que ele mesmo define, ou seja, o sociólogo (polonês?) afirma que a “idéia de identidade nasceu da crise do pertencimento e do esforço que esta desencadeou no sentido de transpor a brecha entre o ‘deve’ e o ‘é’ e erguer a realidade ao nível dos padrões estabelecidos pela idéia – recriar a realidade à semelhança da idéia” (2005, p. 26). Com isso, surge o paradoxo indissolúvel da própria condição humana. O pensador voltado para a discussão da identidade e de toda a carga conceitual e impositiva de condutas e valores acaba por sucumbir a esse sentimento de pertença, ainda que procurando uma espécie de consenso e de legitimação de suas escolhas. Seria mais natural ignorar os hinos nacionais – por ser um “estranho” ou uma espécie de *pária* pelo poder oficial de seu país natal – do que optar por uma terceira opção. É absurdo ter que escolher, ter que definir a

identidade própria a partir de configurações outras que não o próprio pensar? Parece-nos que se não é impossível, é, no mínimo, extremamente difícil.

Nessa linha de raciocínio, Hugo Achugar discute alguns problemas do pensamento crítico literário latino-americano ao relacionar a questão das “histórias locais”.

A “história local” de um sujeito social não é a mesma “história local” de outro, mesmo que ambos pertençam à mesma comunidade; ou, dito de outra forma, não somente se produz em função de uma “história local”, como também em função do “posicionamento” – os “interesses locais e concretos” – dentro das ditas histórias locais. (...) O sujeito social pensa, ou produz conhecimento, a partir de sua “história local”, ou seja, a partir do modo que “lê” ou “vive” a “história local”, em virtude das suas obsessões e do horizonte ideológico em que está situado. (2006, p. 28-29).

E se as histórias locais estão marcadas por uma visão comum de julgamento, de um sentido amplo de submissão a um valor cultural específico e que não evidencia a particularidade de uma cultura? O elemento literário – entendido como o contar essas histórias próprias de uma comunidade ou de um determinado grupo social que partilhou experiências singulares dentro de uma comunidade – se encontra presente: tanto como fenômeno artístico quanto testemunho da cultura. Cabe aqui, portanto, definirmos com clareza a nossa percepção e inserção no tema a ser discutido: *imposição de valores à cultura indígena*. O argumento de que os povos indígenas também possuem literatura, além de ser válido e necessário, necessita ser esclarecido para que, em nome de uma suposta valorização, não se incorra em uma tentativa de *apagamento cultural*. A pergunta feita por Walter Ong – *Você disse “literatura oral”?*, somente dá um maior dinamismo à questão em si, ou seja, não simplifica o problema, mas o confronta:

A concentração do saber em textos teve conseqüências ideológicas. Em virtude de sua atenção dirigida aos textos, os estudiosos muitas vezes passaram a presumir, com freqüência irrefletidamente, que a verbalização oral era essencialmente idêntica à escrita com a qual normalmente lidavam, e que as formas artísticas orais eram, para todos os efeitos, simplesmente textos, salvo o fato de não terem sido registradas por escrito. Criou-se a impressão de que, distintas do discurso (governado por regras teóricas e escritas), as formas artísticas orais eram fundamentalmente desajeitadas e indignas de estudo sério.(...)

Não é fácil imaginar a tradição puramente oral ou a oralidade primária de forma exata e significativa. A escrita faz com que as “palavras” pareçam semelhantes às coisas porque pensamos nas palavras como as marcas visíveis que comunicam as palavras aos decodificadores: podemos ver e tocar tais “palavras” inscritas em textos e livros. As palavras escritas são resíduos. A tradição oral não tem tais resíduos ou depósitos. Quando uma história oral contada e recontada não está sendo narrada, tudo que dela subsiste é seu potencial de ser narrada por certos seres humanos. Estamos, quase todos nós (aqueles que lêem textos como este), tão impregnados da cultura escrita que raramente nos sentimos à vontade numa situação em que a verbalização é tão pouco semelhante a alguma coisa, como ocorre na tradição oral. (1998, p. 18-20).

A ampliação do conceito de literatura com o objetivo de abranger os fenômenos culturais que não eram percebidos como tal tem uma intenção positiva, no entanto, uma questão conceitual tão complexa não pode ser entendida de forma resumida. Ampliar o paradigma para abranger e valorizar outros aspectos da cultura é relevante, o que não pode ocorrer é a simplificação de suas variantes que o conceito tenta subordinar em suas fronteiras – que, na maioria das vezes, são menos elásticas do que deveriam. “Literatura oral” é um conceito problemático quando atenua as variantes dessa oralidade. Não temos pretensão de elaborar um conceito novo, mas apenas de discutir a indefinição do mesmo, de transitar nesse espaço, de dialogar com as culturas e de refletir, a partir do ponto de vista normativo e dominante, algumas situações peculiares.

Essa busca por uma narrativa de cunho auto-interpretativo se insere no que Antonio Cornejo Polar mostrou como uma das possibilidades de realização de uma crítica latino-americana: “a que se relaciona com o tratamento crítico das literaturas sujeitas a um duplo estatuto sociocultural” (p. 157). Discutindo a noção de que a “literatura nacional seria um espaço criticamente inteligível” (p. 158), podemos afirmar também que o conceito de literatura nacional se apresenta de forma contraditória, pois traz consigo variantes e conceitos que vão do particular ao universal, trazendo definições que consolidam visões de sujeitos antes mesmo de narrá-las. Partindo de uma citação de José Carlos Mariátegui², Cornejo Polar destaca a separação entre o universo indigenista e o indígena e insere a leitura sociológica proposta por Ángel Rama que se propôs a entender o indigenismo “como resultado da ascensão de grupos minoritários da classe média baixa, que usam as reivindicações indígenas como reforço e legitimação de suas próprias demandas contra o sistema social imposto de cima pela classe exploradora” (2000, p. 172). No entanto, apesar de concordar com a premissa básica de Rama, Cornejo Polar acrescenta que:

o melhor indigenismo, não apenas assume os interesses do campesinato indígena: assimila também, em grau diverso, tímida ou audazmente, certas formas literárias que pertencem organicamente ao referente. Compreende-se que esta dupla assimilação, de interesses sociais e de formas estéticas, constitui o correlato dialético

² A citação de Mariátegui é: “e a maior injustiça em que poderia incorrer um crítico seria qualquer apressada condenação da literatura indigenista, por sua falta de autoctonomismo integral ou a presença, mais ou menos acusada em suas obras, de elementos de artifício na interpretação e na expressão. A literatura indigenista não pode dar-nos uma versão rigorosamente verista do índio. Tem de idealizá-lo e estilizá-lo. Tampouco pode dar-nos sua própria ‘ânima’. É ainda uma literatura de mestiços. Por isso chama-se indigenista e não indígena. Uma literatura indígena, se deve vir, virá em seu tempo. quando os próprios índios estiverem em condição de produzi-la” (Apud. CORNEJO POLAR, 2000, p. 168). Cornejo Polar chama a atenção para o aspecto discutível das duas últimas frases da citação, mas a questão da *escrita* indígena é que está em jogo ao lado da sua *representação*. No entanto, a valorização de uma literatura indigenista deve ser feita por ela mesma e não por uma suposta *evolução* da “literatura oral” indígena.

da imposição que sofre o universo indígena por parte do sistema produtor do indigenismo: é, por assim dizer, sua resposta. Daí se desprende que o trabalho crítico sobre o indigenismo não pode continuar realizando-se em função exclusiva do critério de “interioridade”. É habitual, de fato, que a crítica examine os textos indigenistas em termos de uma relação mimética entre representação literária e referente, pressupondo que esta relação será tanto mais valiosa e esclarecedora quanto mais interior (“de dentro”) seja a perspectiva do autor. Embora o indigenismo tenha uma inequívoca vocação realista, e embora suas obras pretendam efetivamente plasmas representações fidedignas do mundo indígena, o certo é que – ao lado desta capacidade mimética – o indigenismo ensaia outra forma de autenticidade, mais complexa, que deriva da mencionada assimilação de certas formas próprias do referente, assimilação que implica um sutil processo artístico, obviamente tão importante – ou mais – quanto o cumprimento da decisão realista. (2000, p. 174).

Essa discussão se volta para um cenário no qual existe uma aproximação sociológica e uma tentativa de identificação com a realidade do referente indígena. Os dois exemplos que trataremos a seguir se pautam em uma perspectiva cultural e não propriamente literária – seja indigenista ou indígena -, mas parte das configurações problemáticas e dos desdobramentos dos mesmos na interpretação e nas *definições* de identidades.

O primeiro exemplo vem do período das Missões Jesuíticas no Rio Grande do Sul e da inserção cristã no pensamento indígena. A religiosidade católica, advinda do trabalho missionário dos jesuítas se incorporou de tal forma ao imaginário da região que limitou em muitos casos o aspecto opressor dessa historicidade. A lenda de Tupan-Cy-Retan³ – que dá nome ao município de Tupanciretã, localizado na região central do estado do Rio Grande do Sul – aponta essa tentativa de *apagamento cultural*. Ainda que percebamos o caráter belo e singular atribuído à lenda, todo o cenário que a cerca apenas legitima o aspecto de superioridade do branco em relação ao *bárbaro*, conforme a citação acerca da apropriação e adaptação da língua indígena aos ritos e religiosidade cristãos:

D. Pedro II, certa vez, em Roma, conseguiu uma cópia manuscrita de diversas estrofes de Anchieta. Entre essas quadras, encontra-se esta:
O’ Virgem Maria
Tupan-ci-etê

³ “A fazenda jesuítica, apenas assinalada pela capelinha tósca, já existia no alto de um coxilhão deserto. E as árvores do mato crioulo, á tarde, projetavam-lhe a sombra larga de suas ramarias. Ao lado, sob o amparo de uma cruz modesta, mal resistia á fúria das tempestades, um rancho pobre, coberto de palha, que tinha a finalidade amiga de acolher os poucos viandantes que por alí passavam. o local nada mais era do que um pôsto de São João. Dentro da capelinha, tão pobre como esquecida, apenas uma imagem também tósca, enfeitava a tábuca erguida como altar. Era uma imagem da Madona dos Céus, da Senhora dos crentes. Um dia, em que pelos caminhos mal delineados da serra, passavam um Missionário e alguns índios, uma tempestade os colheu nas proximidades do planalto da Coxilha Grande. A noite chegava e, com ela, o pânico e o terror. Quando a desorientação desesperava o padre e os poucos índios companheiros, um relâmpago lhes mostrou, na fímbria do horizonte, em plena, noite, um vulto próximo, mal definido. A silhueta que os relâmpagos mostravam, perto, era da imagem da Madona, exposta ao furor da tempestade, que arrebatára da capela pequenina a cobertura frágil. O sacerdote, cheio de alegria cristã, exclamou: “Tupan-Ci!” E os índios, aterrados, repetiram: “Tupan-ci-retan!”. Nenhum batismo mais original do que êste.” (ORNELLAS, 1934, p. 75-76).

Aba pe ara pora

Oicó endê iabê

que, traduzida, quer dizer: “O’ Virgem Maria, Mãe de Deus verdadeira, os homens deste mundo estão muito bem convosco”. (ORNELLAS, 1934, p. 73).

Essa visão está legitimada no imaginário coletivo, sendo aceito sem maiores ressalvas. E essa legitimação naturaliza as imagens decorrentes desse processo, ou seja, que houve uma *evolução* da religiosidade indígena ao incorporar o seu opressor – em uma espécie de sincretismo que ignora a outra religiosidade, se atendo apenas a uma maneira peculiar de utilizar a língua do *selvagem*. A escultura presente em uma das principais vias de acesso ao município representa, para um olhar mais crítico, o simbolismo dessa opressão – a figura de dois índios carregando a Cruz de Lorena, símbolo das Missões Jesuíticas:



O outro exemplo vem do estado de Mato Grosso do Sul, região que concentra 73.295 índios, segunda maior população indígena do Brasil, ficando apenas atrás do estado do Amazonas, com uma população de 168.680, segundo dados do último censo do IBGE. Em virtude da presença indígena em várias instâncias sociais – incluindo a administrativa e econômica para além dos espaços de reserva – percebemos uma preocupação com a desigualdade em que os mesmos vivem. No entanto, devemos sempre perceber que qualquer conceito carrega em si mesmo uma carga problemática quando não bem administrado ou quando se pretende a resolver um determinado conflito ideológico ou cultural. Em nome de uma valorização dessas comunidades e da preservação da identidade indígena, o pensamento indigenista (de fora para dentro) cunhou o termo *não-índio* em substituição ao *branco*.

O intuito dessa nova denominação era quebrar com a hierarquia dominante ao utilizar os termos *branco* e *índio*, situação em que o índio sempre se apresentava em inferioridade pela questão histórica. Ao se referir aos diferentes grupos étnico-culturais, os termos *não-índio* e *índio* apresentavam-se *horizontalmente* e não mais *verticalmente*, criando, segundo a perspectiva positiva dessa inserção, uma igualdade ao dirimir o preconceito instaurado nas denominações anteriores.

Devemos salientar que a crítica a essa perspectiva não é o fato da mesma buscar dirimir esses preconceitos, mas da forma como foi construída. Ocorre, em nome de valorizar uma identidade, uma espécie de apagamento de sua filosofia cultural, ou seja, o reconhecimento de si a partir da negação do *Outro* (o *Outro* visto como um *não-eu*) é base do pensamento do branco, do ocidental e não uma regra geral dos processos de construção identitárias. Ainda que haja essa percepção em várias das culturas que compõem esse cenário maior, a sua generalização acaba por impor uma visão específica de entender a realidade a partir de outras instâncias e não de sua própria relação com a cultura familiar e o *estranho* e *diferente* a ela.

Essa reflexão que apresentamos aqui procurou apenas problematizar o tema. Evidencia o quanto ainda estamos engatinhando na compreensão do fenômeno identitário acerca da cultura indígena. Tanto a leitura crítica da história quanto o olhar atento para o momento presente são necessários para a compreensão de, ao menos, algumas dimensões desse grande debate. O que podemos afirmar é que não podemos subtrair aspectos pontuais e generalizá-los – mesmo em nome de uma igualdade e valorização – sem deixarmos rastros capazes de serem seguidos com outros fins.

Referências

ACHUGAR, Hugo. Sobre o balbucio teórico latino-americano. In: _____. *Planetas sem boca*. Tradução: Lyslei Nascimento. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.

BAUMAN, Zygmunt. *Identidade*. Tradução: Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*. 2. ed. Tradução: Paulo Sérgio Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1986.

BERND, Zilá. Identidade. In: _____. *Literatura e identidade nacional*. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 1992.

CORNEJO POLAR, Antonio. O indigenismo e as literaturas heterogêneas: seu duplo estatuto social. In: _____. *O condor voa: literatura e cultura latino-americanas*. Organização: Mario Valdés. Tradução: Ilka Valle de Carvalho. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000.

ONG, Walter. *Oralidade e cultura escrita: a tecnologização da palavra*. Tradução: Enid Abreu Dobránszky. Campinas: Papirus, 1998.

ORNELLAS, Manoelito de. *Tupan-Cy-Retan*. São Paulo: São Paulo Editora Ltda., 1934.

Le real maravilloso d'Alejo Carpentier

Louis-Philippe Dalembert

Michel Butor – qui reprend par là une idée admise, au moins depuis Bakhtine – définit le roman comme le “laboratoire du récit”¹, autrement dit le lieu où le récit s’invente, prend sens et forme. Le terme même de “laboratoire” est assez explicite quant à une certaine conception et au caractère protéiforme du genre romanesque. En principe, il interdit toute tentative de figer le genre dans une, voire plusieurs formes définitives, moules dans lesquels le romancier coulerait une histoire. Le roman serait ainsi le cadre continu d’expériences, de formes nouvelles. Ce qui en fait un “genre fondamentalement polymorphe”², où la quête de la forme revêt une “importance de premier plan”³. Vu sous cet angle, comme le souligne Christiane Moatti, le roman “remet en question les romans antérieurs par un constant déplacement des formes, des mythes, des thèmes qui habitent ses modèles d’écriture”⁴. Le romancier recrée en permanence le roman en l’écrivant, lui trouve une forme inédite, en peu de mots, réinvente le genre. De fait, de l’apparition du genre à nos jours, du roman en vers ou par lettres jusqu’aux textes dépouillés de Marguerite Duras, en passant par le nouveau roman, le romancier n’a eu de cesse que de chercher de nouvelles formes.

Il ne convient pas de dresser ici une typologie du roman – d’autres l’ont déjà fait, et mieux que nous⁵. Cependant, il va de soi, pour reprendre une fois de plus Butor, que “la forme étant un principe de choix [...], des formes nouvelles révéleront dans la réalité des choses nouvelles [...]. Inversement, à des réalités différentes correspondent des formes de récit différentes”⁶. Au départ, c’est de ces réalités différentes que découle l’imaginaire de l’homme romancier, le terreau d’où il puise et invente tout ou partie de ses récits. Faut-il souligner qu’il n’existe pas et ne saurait exister d’imaginaire désincarné, qui ne serait pas lié à la réalité des choses et de la vie ? Qui ne prendrait sa source, en s’y adaptant (le confirmant donc), ou en s’y éloignant (donc le rejetant, le fragilisant), dans un contexte socioculturel précis ? Le pensé, même s’il la dépasse ou cherche à l’amener au bout de ses limites, participe avant tout de la

¹ Michel Butor, *Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, coll. Tel, 1995.

² Daniel-Henri Pageaux, *La Littérature générale et comparée*, Paris, Armand Colin, 1994, p. 125.

³ Michel Butor, *op. cit.*

⁴ *Typologie du roman*. Actes du colloque organisé par l’université de la Sorbonne Nouvelle-Paris 3, en collaboration avec l’université de Wrocław, à Paris les 24-26 janvier 1983.

⁵ Cf. à ce sujet : Georges Lubies, *La Théorie du roman*, Paris, Denoël-Gonthier, 1979. Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Grasset, 1972.

⁶ Michel Butor, *op. cit.*, p. 10.

réalité, d'une stricte observation de la réalité. Or, qu'est l'imaginaire sinon "l'ensemble des images et des relations d'images qui constitue le capital pensé de l'*homo sapiens*"⁷?

Mais pour mettre le concept d'imaginaire en relation avec les formes romanesques, il conviendrait d'en proposer une définition plus précise. Cette définition nous est fournie par Mireille Gouaux-Coutrix⁸, pour qui "l'imaginaire est [...] le lieu où se déploie la créativité humaine, le lieu de l'exercice de sa liberté dans le cadre des contraintes d'une réalité qui en devient à la fois la limite, mais aussi le support". C'est de la conscience de cette réalité, et des limites qu'elle lui impose, que le romancier crée les formes nouvelles. Toutefois, tout en tenant compte de ces contraintes, l'imaginaire cherche souvent à explorer de nouveaux horizons, à reculer les frontières de sa propre réalité culturelle. De nos jours, avec l'évolution des modes de production et des moyens de communication, l'imaginaire du roman se circonscrit de moins en moins à cette seule réalité. Tel événement politique, historique, culturel d'un peuple trouve souvent un écho chez un autre peuple, offrant ainsi au romancier une passerelle vers la vieille utopie de l'universalité. Les relations d'images, dont parle Butor, deviennent de plus en plus évidentes qui aboutissent parfois à un véritable dialogue culturel, conscient ou non, chez le romancier.

Pour le romancier latino-américain, il s'agit d'ouvrir le genre romanesque à un nouvel imaginaire, donc à une nouvelle forme. De cela, l'écrivain cubain Alejo Carpentier est on ne peut plus conscient, qui cherche d'ailleurs à promouvoir le dialogue des cultures, la correspondance par-delà le temps et l'espace. Toute sa théorie du réel merveilleux est basée là-dessus.

La théorie du "real maravilloso" (réel merveilleux) est formulée pour la première fois en 1948 par Alejo Carpentier, sous forme d'article⁹, puis reprise en 1949 comme préface à son deuxième roman, *Le Royaume de ce monde*. Elle se propose de dire l'insolite quotidien d'un univers américain, voire latino-américain, en perpétuelle évolution, et surtout, selon Carpentier, fort différent des autres mondes connus. Depuis, cette théorie a donné lieu à beaucoup d'études, dont certaines n'ont pas su éviter la paraphrase. C'est ce qui fait écrire à Carlos Rincón:

[...] la crítica se ha limitado corrientemente a citar las opiniones de Carpentier en su prólogo de 1949 a *El reino de este mundo*. [...] En otros casos [...] se suelen referir

⁷ Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris, Bordas, 1969, p.12.

⁸ Mireille Gouaux-Coutrix, *Recherche sur l'imaginaire : marxisme et psychanalyse*, université Sorbonne Nouvelle-Paris 3, thèse d'Etat, sous la direction de Daniel-Henri Pageaux, juin 1987, p. 98.

⁹ Cf. Paul Verdevoye, "Alejo Carpentier et la réalité merveilleuse", in *Sud*, "Alejo Carpentier et son œuvre". 12^e année. D'ailleurs, le mot même de théorie est sans doute impropre pour parler d'un article aussi bref.

las tesis de Carpentier e inventariar su cristalización en el texto literario, sin entrar a analizar la noción ni las relaciones particulares entre poética et practica. Con [tal proceder] se pierden de vista los problemnas de representación y efecto estético que Carpentier planteó y resolvió en ella...¹⁰

Fort de cette remarque, la démarche idéale, dans le cadre d'une étude plus vaste, ce serait de partir d'emblée d'une analyse des œuvres romanesques de Carpentier, une approche qui, dans un second temps, déboucherait sur des réflexions plus théoriques, en vue de proposer une présentation-définition du *real maravilloso*. Une telle méthode, à la fois déductive et comparatiste, permettrait d'éviter de dresser un canevas dans lequel on chercherait à tout prix à insérer les textes. Dans ce cas précis, nous essayerons de cerner le concept en soi pour, par la suite, le confronter avec les écrits théoriques et narratifs de l'auteur.

1 Le Merveilleux à L'état Brut

Une première approche *stricto sensu* du concept de “real maravilloso” renverrait au phénomène en soi, aux données brutes de la réalité. C'est ce que souligne Carpentier quand il écrit : «Lo real maravilloso [...] es lo que encontramos en estado bruto, latente, omnipresente en todo la latinoamericano.” La connaissance d'un tel phénomène ne saurait être qu'empirique, fondée sur l'expérience. Elle ne peut être découverte que par une pratique personnelle, quotidienne de ce qui est; dans le cas de l'écrivain latino-américain, sa propre culture avec toutes ses composantes. De là l'ouverture sur le monde dit primitif du sous-continent, celui du Noir et de l'Indien, pour une rencontre avec la culture authentique et une réappropriation de soi. Un monde où les rapports avec la nature sont empreints de respect, voire de crainte, de superstition. Où les choses conservent leur mystère et sont vénérées en tant que tel. Ce rapport quasi charnel avec la terre nourricière, ce tellurisme, se traduit dans le geste de Mackandal (*Le Royaume de ce monde*), fouillant de son unique main la terre à la recherche de sa liberté d'homme. Celle-ci recèle les poisons qui l'aideront à combattre la cruauté des colons blancs et à reconquérir sa liberté. Un tel rapport n'est pas sans créer une certaine osmose entre la nature et l'homme. En son sein, ce dernier découvre sa propre vérité. Cependant, cette connaissance ne viendrait pour l'auteur qu'*a posteriori*, qu'après la découverte en question.

Dans un premier temps -le romancier n'arrêtera pas de peaufiner son propos -, il s'agirait de retranscrire le réel, mais sans indication précise sur le mode de transcription, voire l'instrument de décodage. Le merveilleux se trouverait dans le monde environnant, dans le

¹⁰ Carlos Rincón, “La poética de lo real maravilloso americano”, *Alejo Carpentier*, La Havane, Casa de las Américas, 1977, p. 132.

tangible du monde américain, “ya hecho, preparado, mostrado”. Un monde tellement différent des autres – l'Europe surtout –, par sa nature, son Histoire, passée et présente, qui lui permet de jouer un rôle unique dans l'aventure humaine. C'est le lieu – à ce niveau, le monde caraïbe est mis en avant – de

la primera simbiosis, del primer encuentro registrado en la historia entre tres razas que, coma tales, no se habían encontrado nunca [...] Por lo tanto, una simbiosis monumental de tres razas de una importancia extraordinaria por su riqueza y su posibilidad de aportaciones y que habría de crear una civilización enteramente original¹¹.

Carpentier n'ayant pas défini le mode de transcription, c'est sans doute la prise en compte du phénomène en soi, rien que le phénomène, qui portera certains à parler de réalisme magique et le Cubain lui-même, dans un deuxième moment de théorisation, de baroque.

Le pragmatisme ne cache cependant pas l'ambivalence de la formulation : “adjectif substantivé + adjectif qualificatif”. Si l'acception semble assez claire – le réel qui est merveilleux –, il n'est toutefois pas gratuit d'imaginer la combinaison inverse: le merveilleux qui est (ou devient) réel. Il est de ce fait possible d'explorer cette valeur polysémique virtuelle en se demandant si, dans la pratique de l'écriture, le second sens ne rejaillirait pas sur le premier. Cependant, l'ambivalence de la formulation, tout en laissant une voie ouverte aux prospections et en constituant une issue de secours pour le deuxième Carpentier, permet théoriquement le rapprochement de certaines antinomies, qui pourrait être schématisé de la façon suivante :

1. mouvement du proche (du connu ou prétendu tel, du maîtrisé) vers le lointain ;
2. mouvement du lointain vers le proche.

Cela n'est pas sans faire penser au mot de Reverdy : “Plus les rapports [de] deux réalités rapprochées seront lointains et justes, plus l'image sera forte - plus elle aura de puissance émotive et de réalité politique...”¹² Entre les deux naîtra une relation complexe de proximité à un ou plusieurs degrés, qui reste à définir selon les cas de figure, autrement dit selon les textes sur lesquels on appuie l'étude. Ainsi dans *Le Royaume de ce monde*, on trouve une page où les oraisons latines du prêtre Juan de Dios Gonzalez et les *Ave Maria* des femmes du salon d'honneur du palais du roi Christophe sont mêlés au «bruit cadencé” des tambours vaudou, venu de la montagne. Dans *Concert baroque*, le valet Filomeno, Cubain d'origine africaine, arrive en Europe où il trouve Vivaldi, Scarlatti et Haendel en pleine interprétation

¹¹ Cf. Alejo Carpentier, “La cultura de los pueblos que habitan en las tierras del mar Caribe” in *La novela latinoamericana en visperas de un nuevo siglo*, Mexico, Siglo XXI Editorial, 2^a edición, 1970.

¹² Cf. André Breton, *Second manifeste du surréalisme, Œuvres complètes*. Paris, Gallimard, 1988.

d'un morceau de musique classique. Il court à la cuisine et rapporte “une batterie de chaudrons en cuivre, qu'il se met à frapper avec des écumeuses, des batteuses, des rouleaux à tarte, des tisonniers, des manches de plumeaux, dans une profusion de rythmes, de syncopes..” Il entonne un “calabason-son-son” repris “Kalabasum-sum-sum”¹³ par les musiciens européens.

Ce double mouvement laisse percevoir un sentiment de mystère – vérité qui ne peut être parfaitement comprise – et même quelque chose qui annonce l'approche du sacré. Ici, le sacré serait la délimitation – artificielle – d'une crainte que toute rencontre authentique avec le réel inspire. “La sensation du merveilleux, écrit Carpentier, présuppose une foi.” D'où la présence d'objets, de rites, de tabous, de fétichisme, etc., pour conjurer un authentique total, voire totalitaire. Cela nous renvoie une fois de plus au *Royaume de ce monde*, qui présente des éléments de prime abord impossibles à cerner par la raison. C'est là qu'interviendrait l'imaginaire de l'auteur, comme véritable principe structurant, en offrant une échappatoire sur le merveilleux.

2 *La Main de L'artiste*

On comprend que dans un tel contexte l'homme soit en position d'exilé par rapport à son milieu : un milieu opaque, voilé, énigmatique. La fonction du roman réel merveilleux, tel que conçu par Carpentier, serait de “rapatrier” l'homme en lui rendant sensibles les vraies dimensions de sa nature et de la Nature. En un mot réconcilier l'homme latino-américain avec son milieu et avec lui-même. Le réel merveilleux donc comme garant de l'identité, puisqu'il s'agit à la fois:

- d’“aider” l'homme à transcender les structures utilitaires du quotidien, à lever les voiles que tissent autour de lui les habitudes, les idéologies, les codes, les *normes*¹⁴;
- de mettre l'homme en présence de l'invisible, du merveilleux qui n'est pas un “au-delà” du réel, mais sa face cachée, énigmatique, à déchiffrer.

C'est le rôle du personnage Victor Hugues, dans *Le Siècle des Lumières*, qui, d'une certaine façon, vient aider trois adolescents à entrer dans le monde adulte. Cependant, il ne s'agit pas de dresser l'homme contre le réel, mais d'entrouvrir ce dernier pour en révéler les profondeurs. En un mot, il s'agit de le dévoiler. Et c'est là que l'artiste entrerait en jeu. Le réel en soi n'est qu'un point de départ, un seuil qu'il faut nécessairement franchir pour parvenir à

¹³ A noter, en passant, le subtil mariage du *son* de Filomeno, chanson populaire afro-cubaine, et du *sum* (latin) des Européens; l'auteur proposant ainsi, à travers ses propres trouvailles, une vision du monde musical qui n'est que la prolongation d'une donnée de son espace culturel d'origine, comme nous l'avons vu avec le premier exemple cité.

¹⁴ Le merveilleux devient dès lors outrepassement de ces normes. C'est d'ailleurs ainsi que l'a défini Carpentier pour qui “todo lo insólito, todo lo asombroso, todo lo que se sale de las normas establecidas es maravilloso”. Cf. “Lo barroco y lo real maravilloso”, in *La novela...*, *op. cit.*, p. 127.

l'envers ou à la face cachée. Dans ce cas, le réel merveilleux constituerait un dépassement du réel banal, ou banalisé: ce serait un réel qui ne se révèle que si on le regarde à partir d'un certain point de vue, à une certaine distance et dans un certain sens. Dès lors, il se pose un problème de perception que “las inadvertidas riquezas de la realidad”, dont parle Carpentier, n'arrivent pas à gommer. D'où peut-être l'idée de la foi, nécessaire pour pallier l'absence évidente d'indications sur les modes de décodage et de transcription.

Dans cette optique, si l'acception semble de prime abord renvoyer au référent, semble être liée au seul contexte extra-littéraire, il ne fait pas de doute que l'artiste doit servir de révélateur, d'intermédiaire, de médiateur. Et le merveilleux “ya hecho, preparado” devient plus loin “estado bruto, *latente*”. Ce qui nécessite l'intervention du romancier, dont la fonction, mieux la mission serait de percevoir le merveilleux dans la réalité et de l'amener à une sorte d’“état limite”. Car si “lo insólito es cotidiano” en Amérique latine, c'est plutôt à l'état latent¹⁵. Le romancier doit consentir un effort et “alargar las manos para alcanzarlo”. Cela suppose une certaine perception du réel, mais aussi une forme qui puisse en traduire le merveilleux. Quand, par exemple, la “présence” de Pauline Bonaparte en 1943 en Haïti permet certains synchronismes à Carpentier ou encore quand tel simulacre de sacrifice humain dans le rituel vaudou ou candomblé lui rappelle le mythe d'Iphigénie, c'est la culture de l'homme Carpentier, sujet percevant, qui entre en jeu.

De ce fait, il y aurait une connivence à trouver entre le sujet percevant et le monde tel qu'il s'offre à lui. Il s'agit dès lors de traiter esthétiquement – le comment reste encore à définir dans les premières formulations du concept – le réel merveilleux, afin de le transformer en œuvre d'art. Nous sommes en présence d'un problème d'adéquation des valeurs formelles à la matière qu'on traite, fût-elle une réalité merveilleuse en soi. Et c'est là que l'imagination, qui intervient comme principe structurant, inscrit une dualité interne sous la forme d'une coexistence de l'imaginaire et du quotidien, et permet les recoupements dont nous avons déjà fait mention.

Il va sans dire que la formulation oxymorique sert les propos de Carpentier qui peut ainsi rapprocher les antinomies et amener le réel merveilleux à son état limite. C'est donc un moyen de suggérer les limites et d'explorer vitalemment – non intellectuellement – le mystère de l'existence. En schématisant un peu, on obtient la figure suivante:

le réel merveilleux

¹⁵ A. C., “Lo barroco y lo real maravilloso”, *op. cit.*, p. 130.

fusion de l'infime et de l'immense

du proche et du lointain

Ce serait le point de rencontre de la conscience et du monde. Et de cette rencontre, jaillirait un “monde possible”. Elle ouvre pour ainsi dire une faille, laissant entrevoir un insaisissable, c'est-à-dire la coïncidence de plusieurs sensations. Dans cet espace, tout – même les antinomies – se réconcilierait. L'oxymore suggère précisément cet intermédiaire, cet entre-deux. C'est de ce point que Esteban, dans *Le Siècle des Lumières*, contemplant les “Bouches du Dragon”, se serait approché.

Cette adhésion à l'invisible, à la face cachée (concrète) donne accès à une manière d'espace “ultérieur” qui nous émerveille parce que cet espace prolonge, éclaire et accomplit en quelque sorte le visible, l'immédiatement tangible. Le réel y gagne en épaisseur, en consistance et, pourquoi pas, en vérité. C'est en cela que l'oxymore se résout, en une perspective de transparence et d'actualisation: réalisation donc du virtuel, du potentiel, du “latente”, pour reprendre le mot de Carpentier. Mais jusqu'à quel point cela se résout-il dans la réalité du texte? Esteban, par exemple, approche le mystère du monde, mais sans vraiment trouver de réponse à son questionnement.

Il ressort de cette brève approche *stricto sensu* de “lo real maravilloso” que cette formulation, renvoyant de prime abord au seul référent, n'en demeure pas moins porteuse d'une idéologie. C'est ce qui pousse, par exemple, Carpentier à réfuter tout amalgame avec ce qu'il appelle, après Eugenio d'Ors, des “styles historiques”¹⁶. Il pose lui-même la question, pour mieux nier tout lien de parenté avec ces mouvements : “¿qué diferencia hay entre el realismo magico y lo real maravilloso? [...] ¿qué diferencia hay entre el surrealismo y lo real maravilloso?” Pourtant, le concept de réel merveilleux n'est pas sans faire penser à la notion de “réalisme magique”, telle que permettent de l'entendre d'abord les contextes culturels européens et, plus tard, latino-américains.

3 Je Et les Autres

Il y a là un rapprochement évident à faire, d'autant que d'une part, Carpentier a toujours tenté de définir le réel merveilleux par rapport à d'autres concepts préexistants et d'autre part, la notion de “réalisme magique”, lancée par l'Allemand Franz Roh au milieu des

¹⁶ Cf. *ibid.*, p. 119.

années vingt¹⁷, avant d'être utilisée dans le contexte latino-américain¹⁸, semble avoir connu une plus grande fortune sur la scène artistique internationale. D'ailleurs, dans la plupart des cas, les critiques ont – parfois volontairement – confondu les deux expressions. Dans leur optique, le réel merveilleux se trouverait en amont par rapport au réalisme magique, qui se définirait comme la manière d'aborder et de présenter une réalité merveilleuse, souvent surnaturelle. Vu sous cet angle, le réel merveilleux ne serait pas une catégorie esthétique.

Cette perspective diachronique et le rapprochement “real maravilloso”! “realismo magico” ont toute leur importance dans la mesure où Carpentier en connaissait très bien l'existence. Dans sa conférence prononcée à Caracas et intitulée “Lo barroco y lo real maravilloso”¹⁹, il définit, non sans esprit polémique, le réalisme magique à partir de la théorie développée par Roh. Selon lui, le concept renverrait à une peinture post-expressionniste “donde se combinan formas reales de una manera no conforme a la realidad cotidiana”. Il s'agit d'une forme d'expression qui s'éloigne de toute intention politique concrète et propose une “imagen inverosímil, imposible, pero en fin, detenida allí”²⁰. Il cite en exemple le tableau du Douanier Rousseau, qui illustre la couverture du livre de Roh, où on voit un Arabe dormant dans le désert, avec à ses côtés une mandoline, un lion et la lune dans le fond. Ou encore cette toile de Chagall, considérée comme réaliste magique par Roh lui-même, qui donne à voir des vaches et des musiciens entre les nuages, des ânes sur les toits des maisons... Ce sont certes des éléments du réel, mais portés, comme l'explique l'auteur cubain, à “una atmosfera de sueño, a una atmosfera onírica”. Arturo Uslar Pietri, pour définir le conte vénézuélien, parlera, à la suite de Roh, de “divination poétique ou [...] négation poétique de la réalité, ce que, faute d'un autre mot, on pourrait appeler un réalisme magique”²¹. Carpentier ne manque pas d'insister sur l'aspect invraisemblable et non conforme à la réalité quotidienne du réalisme magique; ce qui ne serait pas le cas du “réel merveilleux”, plus proche du quotidien latino-américain, plus proche donc du possible idéologique que le concept véhicule.

Le motif fortement polémique de ses attaques contre le réalisme magique, qui ressemblent beaucoup à celles lancées contre le surréalisme, n'a pas échappé aux critiques. Certains d'entre eux ont tenu compte des remarques du romancier, mais ont tout de même

¹⁷ Carpentier, alors âgé de 24 ans, n'a pas encore publié son premier roman, *Ekoué-Yamba-ó*, rédigé en prison en 1927.

¹⁸ Cf. Jean Weisgerber, “La locution et le concept”, *Le Réalisme magique*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1987.

¹⁹ “Lo barroco y lo real maravilloso”, *La novela...*, *op. cit.*

²⁰ *Id.* p. 129.

²¹ Cité par P. Verdevoye, *op. cit.*

essayé de proposer ce qui peut être considéré comme une jonction des deux. Ainsi Fernando Alegría:

Le réalisme magique de Carpentier se nourrit de la constatation de faits historiques transformés en légendes dans l'imagination populaire et agissant ensuite comme des mythes à partir d'un subconscient collectif²².

Dans un deuxième temps, il serait intéressant de réfléchir sur la notion de “real maravilloso” par rapport au surréalisme en tant qu'idéologie. Quel(s) rapport(s) y a-t-il entre le “point de l'esprit” de Breton et “l'état limite” de Carpentier, qui serait en fin de compte sinon une vue utopique, du moins un lieu mythique où les choses cesseraient d'être perçues négativement? Plusieurs écrits et déclarations de Carpentier sont, à ce niveau, très éloquentes. L'auteur cubain avoue ainsi que “el surrealismo [...] me enseñó a ver texturas, aspectos de la vida americana que no había advertido...”²³. Dans un texte daté de 1933, voulant attirer l'attention sur les techniques de l'image surréaliste, il écrit : “Se descubriría de pronto que dos palabras sin relación aparente lograban adquirir una vida nueva al asociarse.”²⁴ Carpentier reprendra cette technique sur un plan plus large dans ses propres écrits, en associant, par exemple, deux événements tirés de moments historiques différents. Les synchronismes – par-delà le temps – imaginaires de Breton se vivraient, selon lui, à l'état brut en Amérique latine. D'où une véritable mythification du sous-continent et surtout du monde caraïbe. Ailleurs, il fera une autre déclaration qui peut être interprétée dans le même sens:

Es menester que los jóvenes de América conozcan a fondo los valores representativos del arte y la literatura moderna de Europa [...] para tratar de llegar al fondo de las técnicas por el análisis, y hallar métodos constructivos aptos a traducir en mayor fuerza nuestros pensamientos y nuestras sensibilidades de latinoamericanos...²⁵

En dépit de ces “aveux”, l'auteur reprochera au surréalisme de rechercher l'effet merveilleux à travers les livres et des “choses préfabriquées”. Il donne ainsi l'exemple d'un peintre qui se mettrait devant son chevalet en disant : “Voy a hacer un cuadro con elementos insólitos que creen una visión maravillosa.” Il faudrait déduire de cette critique que la préméditation ainsi conçue tue le merveilleux. Mais plus important, ce qui, aux yeux de Carpentier, fait la différence, c'est le réel américain (“la complejidad de su naturaleza y su vegetación, la policromía de cuanto nos circunda, la pulsión telúrica de los fenómenos a que

²² Cité par Jean Weisgerber, *op. cit.*, p. 20 (c'est nous qui soulignons).

²³ Cité par Carlos Rincón in “La Poética de lo real-maravilloso americano”, *op. cit.*

²⁴ Cité par C. Rincón, *op. cit.*, p. 156.

²⁵ Cité par Klaus Müller-Bergh, *Alejo Carpentier. Estudio biográfico-crítico*, New York, L. A. Publishing Company Inc., 1972.

estamos todavía sometidos”) et, par voie de conséquence, le rapport de l'artiste, du romancier avec ce réel²⁶.

4 Le Baroque

Pour traduire cette réalité insolite²⁷, il faut plus, il faut une langue et un style pareillement insolites, baroques, décrète le Cubain. Evitons toutefois de confondre le Baroque avec l'art baroque du XVII^e siècle européen, tel qu'il se présente dans l'architecture de Borromini ou les sculptures de Bernini en Italie. A la suite d'Eugenio d'Ors, Carpentier le définit comme une constante de l'esprit humain qui se manifeste “donde hay transformación, mutación, innovación». Et en matière de transformation, de mutation, l'Histoire venue bousculer des cultures établies en a apporté pour plusieurs siècles sur tout le continent. Pour le reste, le Baroque se caractérise par “el horror al vacío, a la superficie desnuda, a la armonía lineal geométrica”²⁸. Ce qui est difficile à cerner à ce niveau, c'est que le baroque intervient *a posteriori* dans la formulation du réel merveilleux: il ne s'y trouve pas dans l'article publié en 1948 ni dans la préface du *Royaume de ce monde*, parue un an plus tard. Doit-on comprendre que l'auteur, s'étant rendu compte d'un manque patent dans la formulation de son concept, tente pour ainsi dire de rectifier le tir, en précisant un peu plus l'intervention du médiateur et le mode de transcription ? A y regarder de près, l'idée du continent américain baroque depuis toujours²⁹, depuis le *Popol Vuh* ou les livres de *Chilam Balam*, ne tranche-t-elle pas avec celle de transformation historique ? Quand Carpentier ne répond pas avec l'idée de Nature, il essaye de montrer comment le temple de Mitla, près de Oaxaca, renvoie aux “treinta y tres variaciones de un tema de *Diabelli*, de Beethoven”, ou encore aux *Variations* pour orchestre de Schoenberg. Mais l'arbitraire de ce grand écart au-dessus de l'espace et du temps saute aux yeux.

On a plutôt l'impression que Carpentier cherche à justifier”*a posteriori* son propre travail. Après avoir admis, par exemple, avec Hernan. Cortés que “no hay lengua humana que

²⁶ Ces remarques pourraient permettre de gloser largement sur une certaine vision européocentriste de Carpentier, celle qui ferait que, depuis Christophe Colomb, les Européens s'émerveilleraient de la réalité latino-américaine. Fernando Alegría, par exemple, reproche à Carpentier d'écrire “pour les Européens auxquels il veut démontrer qu'il existe en Amérique un des réservoirs de forces mythologiques parfois endormies sous une couche superficielle d'occidentalisme”. (Cité par P. Verdevoye, *op. cit.*, p. 162.) De son côté, Arno Giovannini parle d'“exotización del mundo negro” dans *EkouéYamba-O*. avant d'ajouter : “[Carpentier] pone en, escena a un narrador-“voyeur” que atestigua lo negro cubano, pero desde un ángulo europeizado por pensar en el público lector europeo al no estar verdaderamente iniciado en los ritos ñañigos.” (Cf. A. Giovannini, *Entre culturas*. Los Pasos perdidos de Alejo Carpentier, Berne, Peter Lang, 1991.)

²⁷ “Todo lo insolito es maravilloso”, dit Carpentier.

²⁸ A. C., “Lo barroco y lo real maravilloso”, *op. cit.*, pp. 116-117.

²⁹ A. C., *id.*, p. 125.

sepa explicar las grandezas y particularidades”³⁰ de la nature américaine, il propose, dans la foulée du conquistador, de créer une langue et une vision nouvelles. Dans le premier cas, cela se traduit par une hypertrophie du langage, la technique de la “correspondance”, le dialogue avec d'autres langues... L'horreur du vide, dont parle Carpentier, peut expliquer en partie l'hypertrophie du langage dans ses œuvres, cette espèce de “trop plein” fait de mots et d'adjectifs qui tendent tous à traduire – saisir ? – le merveilleux et que certaines études ont tenté de cerner³¹. A ce propos, les particularités locales de l'espagnol, la connaissance de langues étrangères offrent de grandes possibilités. Il y a en œuvre chez l'auteur cubain un véritable syncrétisme linguistique qui mélange à l'espagnol de base, non seulement les formes et expressions régionales de cette langue – qui recourent souvent les particularismes des nombreux pays hispanophones –, mais aussi des formes vieillies de cette même langue, empruntées à des auteurs comme Cervantes; sans compter le français, l'anglais, l'allemand, l'italien, le latin, voire le créole et des langues africaines à consonance yorouba, ramenées des cérémonies religieuses de la santería. L'anglais, par exemple, peut être utilisé avec l'accent pur de Shakespeare ou celui des Américains de Miami, revisité par les Cubains. *La consagración de la primavera* constitue un exemple probant de ce baroque langagier. Le chapitre 13 commence par le blues “Ol' Man River... That Ol' Man River”, bifurque par une strophe de Shakespeare, flirte avec *la Carmagnole* et *Ça Ira*, avant d'entamer *l'Internationale* en allemand, italien, anglais, français, créole. Dans le chapitre 18 de ce même roman, on retrouve outre des citations d'auteurs – Valéry, par exemple – en langues originales, mais des expressions figées plus ou moins internationalisées, des bribes de dialogues poursuivis dans ces mêmes langues, jusqu'à l'analyse philologique détaillée du mot “Mangadera”. *Le Recours de la méthode* offre également beaucoup d'exemples en ce sens.

En ce qui concerne l'optique nouvelle, la tentative de saisir, d'appréhender le fond ontologique (métaphysique, religieux, mythique) non immédiatement saisissable fait place, à la base de ses productions romanesques, à un important développement de l'imagination qui s'y inscrit comme véritable principe structurant. Mais comme l'imaginaire dépend, pour sûr, du regard imaginant de l'auteur, il est permis de le voir comme conflictuel par rapport au réel

³⁰ Cité par A. C., *Id.*, p. 131. Dans ce contexte, Cortés pensait sûrement aux langues connues du monde européen, car on peut croire que les Indiens avaient déjà nommé les choses.

³¹ Cf. P. Verdevoye, *op. cit.* Des études faites dans ce sens ont souligné cet aspect de la langue et du style de l'auteur cubain qui se rapproche, à ce niveau, d'autres écrivains latino-américains. (cf. Marta Gallo, “Panorama du réalisme magique en Amérique hispanique”, in *Le Réalisme magique, op. cit.*, 1987). On y trouve souvent des moyens stylistiques suggérant des images doubles telles que l'adunaton (représentation de l'impossible), l'hyperbole, l'inversion, etc.

décrit. Par ailleurs, après avoir montré en quoi, selon lui, le monde américain serait baroque, et souligné la différence entre le réel merveilleux et les dits styles historiques, Carpentier n'a recours qu'à une phrase peu expressive pour faire la transition avec le réel merveilleux : "Lo real maravilloso, en cambio, que yo defiendo, y es lo real maravilloso nuestro, es el que encontramos en estado bruto, latente, omnipresente en todo lo latinoamericano." (p. 130)

En résumé, il faudrait caractériser le roman réel merveilleux comme un sous-genre romanesque. Pour tenter de fournir quelques pistes qui pourraient servir à une étude plus approfondie, disons qu'il y aurait le réel latino-américain, merveilleux en soi. De prime abord, rien ne s'interposerait entre les deux antinomies. Seulement, il faut révéler cette part de merveilleux par l'écriture. Ce qui suppose la médiation de l'artiste et d'une technique. Si l'on suit le raisonnement de Carpentier, le baroque constituerait l'enveloppe formelle pour dire ce réel merveilleux. Ce qu'il faut retenir, c'est le poids de l'imaginaire, sa capacité à se développer sans vraiment sortir du réel, du vraisemblable, et à s'ériger comme principe structurant d'une écriture. C'est cet imaginaire, celui de l'auteur qui tente de dire une nouvelle réalité, qui intègre plusieurs éléments du baroque (hypertrophie du langage, profusion des néologismes...) au roman réel merveilleux. Et qui présente ce dernier comme un espace-temps éclaté, toujours écartelé entre ici et là-bas. Dans une perspective dialectique, l'"ici" négativisé est à la fois le pendant et l'opposé d'un "là-bas" positivé, magnifié, qui s'inscrit comme paradis perdu, et dans ce cas renvoie au *in illo tempore* du mythe, ou encore comme espace-temps du positif à réaliser. Si l'"ici" renvoie au présent et fait penser à la célèbre formule "ici et maintenant", le "là-bas" suggère autant le passé que le futur, même si, compte tenu du projet idéologique de Carpentier, l'accent est plutôt mis sur le futur. Un futur qui embrasserait les réalités latino-américaines et les divers possibles des expériences humaines.

Dans ce cas, il faudrait parler de sous-genre littéraire si l'on rattache le "real maravilloso" au réalisme. Ou encore en tant que genre en soi qui partirait d'un courant littéraire s'insérant dans le "réalisme élargi" du XX^e siècle³². Doit-on croire que Carpentier n'a pas cherché à définir ou à présenter une catégorie esthétique, mais simplement à décrire un réel qui pourrait s'inscrire comme générateur d'un art typiquement latino-américain qu'il aurait fallu définir plus tard ? En un mot, à réconcilier création et identité, tout en embrassant les diverses possibilités des expériences humaines et ainsi "atteindre [...] à l'universel et à la vérité profonde de la vie"?

³² J. Weisgerber, *op. cit.*

A “descoberta” dos espaços urbanos

Patricia Peterle
UFSC

Resumo: A experiência foi sempre uma matéria-prima para a criação e para as infinitas possibilidades da literatura. A modificação dos espaços urbanos no século XIX e no século XX e XXI, das cidades às metrópoles e megalópoles, exigiu do indivíduo novas formas de inserção e interação nessa nova trama organizacional. Da janela, um espaço de observação privilegiado, como em E.T.Hoffman, passando pela massa amorfa das multidões com em Poe, numa espécie de descoberta dessa nova geomorfia da cidade, até chegar à questão da ilegibilidade dos espaços. A ideia central é refletir sobre as (inter)relações entre literatura e experiência urbana.

Palavras-chave: Literatura Comparada. Experiência Urbana. Cidade.

“A porta representa de maneira decisiva como o separar e o ligar são apenas dois aspectos de um mesmo e único ato. O homem que primeiro erigiu uma porta ampliou, como o primeiro que construiu uma estrada, o poder especificamente humano ante a natureza, recortando da continuidade e infinitude do espaço uma parte e *con-formando-a* numa determinada unidade segundo *um* sentido”
(George Simmel)

“Milhões de olhos erguem-se diante de janelas pontes alcaparras e é como se examinassem uma página em branco.”
(Italo Calvino)

A experiência foi sempre uma matéria-prima para a criação e para as infinitas possibilidades da literatura e das artes. A modificação dos espaços urbanos nos séculos XIX e no século XX e XXI, das cidades às metrópoles e megalópoles, exigiu do indivíduo novas formas de inserção e interação nessa nova trama organizacional. O espaço urbano modifica-se e ganha outros contornos e formas não só na sua estrutura como no fornecimento de água, gás e eletricidade, mas também no campo socioeconômico e na esfera intelectual que são afetados pela nova ordem. Nesta última, a cidade passa a fazer parte de processos intrínsecos e a constituir um dos temas mais discutidos.

Sendo o *habitat* do homem moderno, esse espaço não deixa de ser uma espécie de representação do próprio ser que acompanha e participa ativamente de seu crescimento e desenvolvimento. A cidade é, portanto, um somatório, um sobrepor-se de todos aqueles que por ali passaram, viveram e deixaram suas marcas. É constituída, por isso, pela essência dos indivíduos, acumulada e representada nos inúmeros marcos esparsos em suas vias, casas e outras construções. Ela passa a ser vista e interpretada como o lugar do homem. E um novo olhar e modo de observar o que está ao redor dão novas formas e, logo novos símbolos e códigos surgem traçando o perfil de uma nova visão, um outro olhar que implica, por sua vez, um outro entendimento da realidade urbana. Essa nova configuração do espaço e do indivíduo

foi bastante discutida e objeto de várias análises. Uma delas é a do historiador Carl Schorske que no texto *A idéia de cidade no pensamento europeu: de Voltaire a Spengler*¹ distinguiu três concepções distintas durante um período de duzentos anos: *a cidade da Virtude, a cidade do Vício e a cidade para além do Bem e do Mal*.

Tal divisão, contudo, não implica que tais concepções tenham existido independente ou separadamente. São pensamentos que existiram concomitantemente, mas num determinado período houve prevalência de um sobre os outros. A primeira, *a cidade da Virtude*, marca a concepção de cidade como hoje é entendida, é caracterizada pelos ideais iluministas. As grandes reformas urbanas marcam este período e o espaço urbano passa a apresentar uma cartografia diferente, definida por características objetivas, racionais, cosmopolitas e funcionais que serão determinantes para o novo traçado da cidade. A reconstrução da Baixa Pombalina na segunda metade do século XVIII é o marco da primeira reforma urbanística com base nessa concepção. Realizada pelo Marquês de Pombal, que modificou a geografia da região obedecendo aos ideais iluministas, a cartografia da Baixa Pombalina é geometrizante e objetiva, onde linhas paralelas e transversais se cruzam como num tabuleiro. Um outro exemplo ainda na ordem da virtude é a reestruturação urbanística de Paris (1853-1870), feita por Haussman, que deu à capital francesa uma outra ordem, privilegiando os transportes e a circulação, as longas e largas avenidas. A segunda concepção, *a cidade do Vício*, é determinada pelos *males sociaux*: o crescimento da população urbana, as míseras condições de moradia, a pobreza e a desesperança. Esses novos atributos, por outro lado, são também conseqüências do acelerado desenvolvimento urbano, promovido pela Revolução Industrial. A cidade não é mais vista como antes, símbolo de esperança e progresso. A megalópole moderna está degradada e todos a rejeitam, de uma maneira ou de outra, retornando ao campo ou tentando reformá-la. No final do século XIX, alguns intelectuais metaforizam o espaço urbano, a partir da dicotomia *disnomia x enomis*, e o vêem como um corpo doente que precisa de cura. A cidade moderna, a megalópole, é também este corpo enômico que Émile Zola e Eça de Queiroz assinalam por meio de representações que podem ser identificadas em suas obras. Esse espaço *do vício* é fruto, principalmente, da Revolução Industrial que, até então, era a *grande descoberta* gerando um eufórico entusiasmo por todos aqueles que a perfilavam. A nova economia impõe ao progresso uma outra norma: a busca do *capital*. Uma busca de cunho individual em que o homem se encontra e permanece isolado, muitas vezes estranho a si mesmo. “*O cidadão moderno se descobre como estranho, isolado, derrotado. A cidade só é*

¹ SCHORSKE, C. E. *Pensando com a história – indagações na passagem para o modernismo*, p. 53-72.

cantada para ser denegrida: como instrumento retórico que se dirige ao lamento”.² Esse crescente isolamento constitui uma das forças marcantes da sociedade ocidental e o indivíduo, que no Iluminismo acreditava e apostava na força motivadora do conhecimento da razão, tendo consciência da sua falência, afasta-se de tudo à sua volta. O mesmo isolamento vê-se no homem diante das conseqüências das novas ordens econômica, social e geográfica. O espaço urbano que, até então, era o cadinho de esperança no desenvolvimento de novas tecnologias, passa a ser o do lamento. A terceira e última concepção, *a cidade para além do Bem e do Mal* não apresenta o interesse em julgar o espaço urbano a partir dos paradigmas do *bem* e do *mal*. Nela vício e virtude convivem como termos complementares. A transitoriedade e o efêmero passam a ser marcos da *nova cidade*, que deve ser lida, experienciada e interrogada. “Essa grande reavaliação incluiu inevitavelmente a idéia da cidade. Como virtude e vício, progresso e regresso perderam clareza de sentido, a cidade foi situada para além do Bem e do Mal”.³

O espaço urbano passa a congregar e harmonizar diferentes elementos deixados por aqueles que por lá passaram ou viveram, é um eterno acumular de visões e de experiências que se concretizam nos marcos e emblemas contidos na sua topografia. Não pode mais ser só *virtude* ou só *vício*, a cidade é caracterizada pela mobilidade e efemeridade, pelo *progresso* e ao mesmo tempo pelo *regresso* como o próprio Schorske afirma. A cidade e o indivíduo passam, assim, por um grande processo de mudanças desde o século XIX até o século XX. A sociedade também é afetada e obrigada a acompanhar tais modificações. O espaço urbano, aos poucos, ganha corpo e torna-se não só local de habitação, trabalho ou locomoção, mas também detentor de uma identidade que vai sendo delineada por meio de seu perfil. A cidade interage com o habitante-transeunte ganhando e perfilando um novo papel, o de interlocutor.

A cidade como texto e o texto da cidade

A cidade aos poucos vai assumindo um novo papel no qual as relações com seus habitantes são mais intensas. A direção do olhar muda e agora o que está em foco é o espaço ao redor e o que nele está contido. A observação mais atenta e a reflexão do objeto selecionado aumentam a interação entre cidade e habitante. A metrópole não só interage com os indivíduos que nela habitam, mas também os representa em suas ruas, praças e monumentos. Ela passa a ser um interlocutor que se comunica mediante suas construções e formas. Se esse espaço acumula as diferentes representações das várias sociedades que nele se

² CANEVACCI, M. *A cidade polifônica – ensaio sobre a antropologia da comunicação urbana*, p. 100.

³ SCHORSKE, C., op. cit., p. 67.

estabeleceram e por ele passaram, pode-se dizer que esse mesmo limite geográfico é um museu ao ar livre por ser composto de uma miscelânea de objetos e de construções históricas de diferentes épocas. Sendo o museu tradicional um lugar onde são conservados os objetos históricos de valor artístico que podem ser apreciados durante uma visita, é bastante oportuno traçar um paralelo entre o museu tradicionalmente conhecido e a cidade. Uma visita também pode ser feita, por exemplo, em Roma, cidade berço da civilização ocidental, que tem uma série de construções históricas com um imenso valor artístico que até hoje são protegidas, mantidas e constantemente restauradas. Como na capital italiana, em qualquer outra cidade está inscrito o seu passado e presente (que também é passado), que podem ser captados e lidos a qualquer momento por um olhar mais atento. Como já disse Lewis Mumford, “A cidade favorece a arte, é a própria arte”⁴.

O espaço urbano, portanto, passa a ser visto e pensado a partir de uma dobra: a *cidade como texto*. Um texto diferente, ainda de difícil compreensão porque requer o conhecimento de diferentes áreas do saber e ilegível para muitos, mas possuidor de signos constitutivos como qualquer outro: a sinalização dada pelas placas, as ruas paralelas e transversais, praças, cruzamentos, jardins e monumentos são alguns dos elementos que ajudam a tecer o texto urbano que, antes de tudo, é o produto de um universo cultural movente e transitório. Segundo Clifford Geertz (1989), a cultura é um todo complexo, dentro do qual encontram-se os acontecimentos sociais, as instituições, os comportamentos humanos. Pensar a cidade passa a ser, então, pensar o lugar do homem, um emaranhado de nós e teias significantes que formam uma grande e complexa rede; é refletir no “modo como uma determinada cidade comunica o seu estilo particular de vida, o seu ethos, o conjunto de valores, crenças, comportamentos explícitos e implícitos”⁵, uma síntese de um todo complexo que é a sociedade, como afirma Octavio Ianni:

A grande cidade tem sido e continua a ser, cada vez mais, uma síntese excepcional da sociedade [...] Aí se desenvolvem as relações, os processos e estruturas que constituem as formas de sociabilidade [...] São muitas as diversidades e desigualdades, tanto quanto os impasses e os horizontes da sociedade que se expressam na cidade. Tanto é assim que a grande cidade tem sido o lugar por excelência da modernidade e pós-modernidade.

Relações estas que foram identificadas e capturadas por Charles Baudelaire, um dos primeiros escritores a dialogar com este novo espaço e a representá-lo em sua obra.

⁴ A esse respeito pode ser também lembrado o livro *A história da arte como história da cidade* de Giulio Carlo Argan.

⁵ CANEVACCI, M., op. cit., p. 20.

Baudelaire já começa a assinalar e definir alguns dos traços marcantes da modernidade. A cidade para ele era como um palco, onde a vida se desenrolava e nele se apresentavam alguns personagens urbanos como *a multidão, as velhinhas tomando sol, as prostitutas* e tantos outros fragmentos da vida em constante mudança que podem ser registrados por um simples olhar.

Mas, Baudelaire não é o primeiro nem o último. Nesse contexto, da descoberta dos espaços urbanos, não se pode deixar de pensar no curto texto *A janela de esquina do meu primo* de E.T. Hoffmann, traduzido em 2010 pela Cosac Naify. Escritor, compositor, caricaturista e pintor, Hoffmann lê e registra as transformações dos novos tempos e as necessidades da nova sociedade burguesa. Esse conto de 1822 sobre a arte do olhar é escrito entre dois grandes marcos: a reforma iluminista de Lisboa realizada pelo Marquês de Pombal, depois do trágico terremoto, em 1755, e a reurbanização de Paris feita por Haussmann mais ou menos um século depois. Ações que intervinham diretamente na cidade e em seus habitantes.

É a história de um primo escritor que por uma “obstinada doença” perdeu a força nos pés e recebe, numa manhã, a visita de seu primo, este narrador do conto. O primo escritor vive num prédio de esquina que dá para a grande praça *Gendarmenmarkt*, em Berlim, prédio que também foi a moradia de Hoffmann. É assim descrita a habitação pelo primo visitante, logo no início da narrativa:

[...] a morada do meu primo está localizada na região mais bonita da capital, ou seja, em frente à praça do mercado, rodeada por construções suntuosas, em cujo centro se ergue o colossal edifício do teatro, genialmente concebido. É um prédio de esquina o que o meu primo habita, e da janela de um pequeno gabinete ele abarca num lance de olhos todo o panorama da grandiosa praça.

Essa sucinta descrição já dá uma idéia de como ele vê e analisa todo aquele espaço que se abre diante da janela de esquina. Uma visão ampla e magnificente que delimita objetos macros e imponentes; isso pode ser confirmado pelos adjetivos e expressões região mais bonita da capital, construções suntuosas, colossal edifício do teatro. Um olhar, ou “estudo” do espaço, diferente daquele feito pelo primo escritor. Devido ao seu estado de saúde e com muitas limitações, a única distração do primo é a janela do apartamento. Ali, daquele espaço limitado, mas também ilimitado, ele tem contato com o mundo exterior; um ponto de observação, sem dúvida, privilegiado. Um grande consolo diante de tantas impossibilidades. É contemplando, decodificando, ressemantizando e recodificando aquela paisagem fluídica e mutável que o primo escritor passa as horas de seu dia. Uma comédia da vida humana,

formada pelos inúmeros anônimos, de diferentes classes, que, como se acompanhassem uma sinfonia, se harmonizam num vai e vem que, por sua vez, dá o tom perfilante do todo: a multidão.

Se a visão do narrador é aquela macro, global, de objetos, grandes construções e multidão, que ocupam determinados espaços, sem porém se deter nos detalhes – o seu olho vê, mas não enxerga –, a do primo escritor é penetrante, dilacera a imagem totalizante a procura por detalhes. Se o olhar do primo narrador pode ser comparado a algo de “estático”, aquele do primo escritor, ao contrário, está sempre em movimento. É, portanto, fragmentado e clivado como são as percepções de uma cena qualquer numa rua ou num mercado. Nesse caso, a discussão, quase uma aula sobre a arte do olhar se dá por meio da análise dos acontecimentos matutinos do mercado daquela praça. A visão analítica da multidão, todo o seu macro e microcosmo, só é possível mediante o uso de um instrumento que contribui para o processo de reconhecimento dessa imensa massa amorfa, caracterizada pela sua policromia. Tal instrumento é a luneta, fundamental para a observação e estudo do alto da janela. É ela, de fato, que permite reconhecer traços, formas, cores mais ou menos nítidas, além de deduzir as infinitas situações desse contexto, a partir das gesticulações, expressões e tantos outros sinais antes invisíveis.

As frases: olha para fora, o olhar propicia o enxergar nítido e um olho que realmente enxerga! são os eixos norteadores de todo o diálogo. O mercado para ele é uma trama formada por muitos fios que “caminham” e se entrelaçam; é, enfim, um cenário rico e fértil para a imaginação com toda a diversidade e pluralidade de pessoas, sons, visões, brigas, encontros, surpresas. Todavia, além de identificar esses detalhes e observar atentamente, o primo escritor tece o que pode estar por de trás daquelas imagens fugazes: quem são? que história têm? o que fazem ali? Ou seja, a partir do momento em que o olhar fixa o objeto por meio da luneta colocada na janela, passa-se para a criação diferentes histórias que se encontram e se mesclam na moldura maior que é a feira, observada pelos dois personagens. Como diz o primo visitante: “Essa invenção, caro primo, faz jus a seu talento de escritor”.

Esse conto é um exemplo de como a cidade aos poucos assume um novo papel no qual as relações com seus habitantes são mais intensas. A direção do olhar muda e agora o que está em foco é o espaço ao redor e o que nele está contido. A observação mais atenta e a reflexão do objeto selecionado aumentam a interação entre cidade e habitante. A cidade como texto e o texto da cidade será escrito e decifrado por tantos outros escritores como Edgar A. Poe, no Homem da multidão, por exemplo, quase duas décadas depois. Aqui, também, há um

observador, localizado não numa janela, mas que se mistura à multidão para melhor decifrá-la, já que da mesa do café londrino, a vidraça embaçada impõe-lhe dificuldades no perscrutar. Assim, esse observador integra-se à grande massa, em franca perseguição a um anônimo. Como em Hoffmann, num primeiro momento, a multidão, no texto de Poe ganha um espaço, apresenta-se sem forma, como algo confuso, mas, na medida em que o olhar é treinado e focado, algumas imagens se delineiam até que o protagonista começa a seguir um indivíduo identificado nessa massa e passa a ser movido pelo desejo de indagar e pela curiosidade que aquela pessoa desconhecida exerce.

Como texto escrito, a cidade é uma imensa rede composta por inúmeras estruturas significativas sobrepostas que demandam interpretação(ões). É nesse complexo e múltiplo ambiente que se desenvolvem a arquitetura, o urbanismo, os movimentos sociais que contribuem para a constituição da zona urbana que ainda sofre mudanças que (re)afirmam a transitoriedade e a efemeridade, marcos intrínsecos à cidade. Para Michel de Certeau “a cidade é ao mesmo tempo pensar a própria pluralidade: é saber e poder articular”⁶.

O espaço urbano vem sendo caracterizado como um lugar onde experiências podem ser realizadas, é um laboratório ao ar livre marcado por uma grande variedade de experimentos, por isso pode-se dizer que é uma representação do homem e, portanto, da sociedade, pois nele estão contidas os signos daqueles que por lá passaram ou viveram. Um simulacro, talvez seja esse o melhor conceito, para descrever a relação entre habitante e espaço urbano. Do mesmo modo que a cidade contém elementos detentores de significado que trazem à memória a presença do habitante, existem neste algumas marcas que apontam para o espaço urbano do qual ele é proveniente.

Assim como a cidade, o livro de certa forma é também um laboratório, mas do escritor. A relação entre o papel, a caneta e o autor é íntima e cúmplice. A zona urbana está para a sociedade assim como o livro está para o escritor. Sociedade e escritor têm a oportunidade de experienciar e deixar suas marcas registradas. A cidade é o livro de registro da sociedade como o livro o é do escritor. Tal explica o fato de ser construída e formada por aqueles que nele habitam e inscrevem a sua história: “Uma cidade é uma organização mutável e polivalente, um espaço com muitas funções, erguido por muitas mãos num período de tempo relativamente rápido”.⁷ Mutável, por ter como marca desde o seu início a transitoriedade; polivalente por possuir vários significados e funções. A “cidade é o lugar do

⁶ CERTEAU, M. *A invenção do cotidiano – Artes de fazer*. Petrópolis: Editora Vozes, 1994. p. 20.

⁷ LYNCH, K. *A imagem da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 101.

olhar”⁸, um olhar que registra e capta os diferentes elementos que compõem o texto urbano, uma rede imbricada de signos. Essa frase de Massimo Canevacci confirma a correlação já apresentada entre a cidade e museu, porque o museu também é um lugar do olhar. Resgatando esta similitude, o museu se apresenta como um local onde os objetos encontram-se expostos e muitas vezes destacados para serem mais observados e admirados como acontece com alguns elementos da própria zona urbana. A cidade fala de seus habitantes da mesma forma que eles falam do espaço em que vivem. É o modo de olhar que define a imagem e a representação. Aprender o espaço urbano ou partes dele implica estar atento para o conjunto de elementos que a compõe e os seus diversos significados.

Italo Calvino é um grande observador do espaço urbano que está presente em algumas de suas obras como *Marcovaldo*, *As Cidades Invisíveis* e *A Especulação Imobiliária*. Em *As Cidades Invisíveis*, por exemplo, o espaço urbano é decomposto em várias micropeças significativas que uma cidade pode agregar formando o seu todo, um único espaço que reúne todas as peças e vice-versa. Como cidade-museu presente no livro, Zaíra é uma das descritas por Marco Polo e nela estão inscritos na sua geografia, todos os elementos que constituíram o seu passado. A cidade inclui a sua história. As ruas, insígnias, janelas, casas, monumentos e praças são emblemas de seu passado e presente. Segundo Marco Polo, Zaíra é mais bem descrita a partir da relação entre o seu espaço geográfico e os símbolos nele inscritos, fruto do acumular de experiências humanas realizadas neste imenso laboratório que é o texto urbano.

A cidade se embebe como uma esponja dessa onda que reflui das recordações e se dilata. Uma descrição de Zaíra como é atualmente deveria conter todo o passado de Zaíra. Mas a cidade não conta o seu passado, ela o contém como as linhas da mão, escrito nos ângulos das ruas, nas grades das janelas, nos corrimãos das escadas, nas antenas dos pára-raios, nos mastros das bandeiras, cada segmento riscado por arranhões, serradelas, entalhes, esfoladuras.”⁹

A cidade, portanto, além de interagir com o habitante-transeunte e ser um possível interlocutor, é um conjunto de lojas, bares, sinalizações que dá forma e contorno aos seus espaços que como as frases de um livro inscrevem significados. A zona urbana é vista e interpretada, então, como um texto latente que necessita de ferramentas para ser compreendido e lido, entre elas o olhar é fundamental. É o exame atento do transeunte que identifica e imprime significado aos emblemas e marcos que a sua lente ocular seleciona dentro deste contexto tão polimórfico. A descrição do veneziano é também uma leitura do texto da cidade, Zaíra como tantos outros espaços geográficos só pode ser compreendida por

⁸ CANEVACCI, M., op. cit., p. 43.

⁹ CALVINO, I. *As cidades invisíveis*, p. 14-15.

aquilo que está contido no seu corpo e artérias. A fala de Marco Polo é composta por uma variedade de símbolos que juntos descrevem e esboçam o passado e com ele a própria cidade, os habitantes ou visitantes imersos neste espaço devem observar, ler, percorrer e interrogar os símbolos expostos ao seu redor que dão forma ao tecido urbano. Do mesmo modo que a partir de uma macrovisão, todas as quarenta cidades que compõem o livro de Calvino com nomes femininos e características diferentes se conectadas e encaixadas traçam o perfil de uma só, a cidade do aventureiro – Veneza, outras topografias apresentam símbolos que num primeiro momento significam uma coisa, mas o seu verdadeiro significado é outro. A essa essencial etapa, de reconhecimento do signo textual urbano, segue-se outra tão trabalhosa quanto que abrange duas atividades: a compreensão e interpretação dos elementos selecionados. Uma tarefa árdua que pode se tornar ainda mais difícil quando se depara com marcos que à primeira vista significam uma coisa, mas na realidade apontam para outra bem diferente. Emblemas, esparsos pela geografia da cidade, são apresentados ao imperador Kublai Khan através da descrição de um outro limite urbano chamado Tamara. Lá os olhos vêem somente representações de coisas que significam outras coisas. São emblemas que contêm significado(s).

“Os olhos não vêem coisas, mas figuras de coisas que significam outras coisas (...) O olhar percorre as ruas como se fossem páginas escritas: a cidade diz tudo o que você deve pensar, faz você repetir o discurso, e, enquanto você acredita estar visitando Tamara, não faz nada além de registrar os nomes com os quais ela define a si própria e todas as suas partes.”¹⁰

Calvino, através de seu personagem que descreve as inúmeras cidades visitadas, compara as ruas da cidade de Tamara às páginas escritas de um livro, dois diferentes espaços que agregam um grande conjunto de diversidades. As lojas, tabernas, bares, postes, hidrantes, bancos fazem parte e constituem as várias ruas que juntas dão forma à cidade, como os nomes, verbos, adjetivos, artigos, preposições, vírgulas reclamam as tantas frases de uma página. O espaço urbano é aqui lido e interpretado como um texto e como tal passa a apresentar o pré-requisito da leitura, um processo em que o olhar é imprescindível e assume um outro papel diante da nova configuração do espaço urbano. Um lugar que congrega as diferentes áreas do conhecimento humano e, portanto um estudo que necessita e engloba diferentes especialistas. A realidade urbana está ligada a um sistema de significação, como aponta Geertz, dependente de relações fixas e valores compartilhados, transformando a cidade em uma *síntese* capaz de conter e reunir diferentes conteúdos interdisciplinares e, também

¹⁰ Ibid., p. 17-18.

afirma Barthes: “quem quisesse esboçar uma semiologia da cidade deveria ser ao mesmo tempo semiólogo (especialista em signos), geógrafo, historiador, urbanista, arquiteto e provavelmente psicanalista.”¹¹ Logo, o perfil da cidade, ou melhor, a sua fisionomia, está intrinsecamente ligada ao olhar do observador, é ele que dá forma à paisagem urbana. Um paralelo pode ser traçado entre duas figuras pertencentes a dois diferentes campos: o etnógrafo que está para a antropologia e o observador que está para o espaço urbano. O etnógrafo, segundo Geertz, “inscreve’ o discurso social: ele o anota. Ao fazê-lo, ele o transforma de acontecimento passado, que existe apenas em seu próprio momento de ocorrência, em um relato, que existe em sua inscrição e que pode ser consultado novamente.”¹² Já o observador, mais atento, nos estudos relativos à cidade, traça os contornos do espaço urbano, atribuindo-lhe valores e interpretações que até então não eram possíveis, pois tal espaço era e continua sendo para muitos ilegível. Tais valores e interpretações, que fazem parte de seus relatos, não são fixos, podem ser reanalisados e reformulados, visto que a principal característica da cidade moderna é a transitoriedade. Enquanto o etnógrafo traça o seu percurso a partir da busca do noema, o observador do espaço urbano tem a sua rota traçada pelos emblemas que a cidade contém. Este observador passa então a atribuir um significado para aquilo que o cerca, os diferentes modos de vestir-se, de circular, de falar, de gesticular, de construção arquitetônica, que estão contidos na paisagem urbana. A cidade que antes era esfumada e *invisível* é agora visível e o olhar atento consegue registrar, como uma lente ocular, tudo e é ainda capaz de apreender e reconhecer os inúmeros fragmentos que a compõe. Assim, o espaço em torno dessa lente passa a ser desvendado: ruas, placas, cruzamentos, construções, monumentos, jardins assumem uma outra dimensão no entendimento e convívio com a paisagem urbana.

[...] uma cidade legível seria aquela cujos bairros, marcos ou vias fossem facilmente reconhecidos e agrupados num modelo geral (...) a legibilidade é crucial para o cenário urbano, vai analisá-lo de modo razoavelmente detalhado e tentar mostrar de que modo esse conceito poderia ser usado, em nossos dias, para dar uma nova forma às cidades.¹³

Para Kevin Lynch, um dos primeiros urbanistas a falar de uma semântica urbana, o conceito de legibilidade é uma questão indispensável ao estudo desse espaço. A cidade representa para ele o simulacro de uma sociedade complexa que apresenta na sua paisagem urbana muitos indícios e marcas de seus habitantes, como o que pensam e como se vestem.

¹¹ BARTHES, R. *Semiologia e urbanismo*. In *Aventura semiológica*, p. 219.

¹² GEERTZ, C. *Interpretação das Culturas*, p. 29.

¹³ LYNCH, K., op. cit., p. 3.

Essa zona plural é, então, um todo complexo formada por linhas que se cruzam e se entrelaçam. Uma trama que espelha as diversas expressões do homem, um verdadeiro texto a ser interpretado. E as representações nele contidas são fruto das relações entre três elementos essenciais: cidade – sociedade – habitante que correspondem a outros três necessários às ações sociais: ambiente – contexto – indivíduos que pratiquem a ação. Ora a cidade está para o ambiente, assim como a sociedade e o habitante estão para o contexto e para os indivíduos que praticam a ação. Conclui-se, por isso, que o espaço urbano é o lugar por excelência do comportamento humano, das relações sociais articuladas com as ações sociais imprescindíveis às formas culturais. A representação é, sem dúvida alguma, o produto de um pensamento, de uma atividade mental que sofre um processo de elaboração pessoal cujos principais protagonistas são o indivíduo e a sociedade. Um processo que engloba dentre outros fatores um conjunto de concepções que apresenta uma certa importância, num determinado momento e numa determinada época. É, enfim, uma ação simbólica do comportamento humano, em que subjazem crenças, maneiras de agir e de pensar que compõem o que é chamado de cultura. Numa tentativa de relacionar o homem a seus costumes, Geertz chegou a uma concepção nomeada por ele mesmo de *estratigráfica* em que vários fatores como o biológico, psicológico, social e cultural se manifestam em níveis diferentes. O homem, de acordo com essa concepção, é composto por várias camadas que podem ou não se relacionar. Tal noção é bastante semelhante ao conceito de cidade: um conjunto significativo de diversidades e de fragmentos pertencentes às diferentes e várias sociedades que habitaram ou que ali estiveram, e ora se encontra esparso e legível pela zona urbana, pronto para ser compreendido e interpretado. Para tal se fazem necessárias duas etapas: a primeira de identificação e recolha dos signos formadores desse todo e a segunda de junção e alinhamento desses elementos com a ajuda das várias áreas do conhecimento. Uma zona em que inúmeras vozes e sons se encontram: “uma cidade narrada por um coro polifônico, no qual os vários itinerários musicais ou os materiais sonoros se cruzam, se encontram e se fundem [...] A cidade se apresenta polifônica desde a primeira experiência que temos dela.”¹⁴ Diferentes sons, ruas, edifícios, lojas, placas, insígnias que se comunicam formando e narrando a grande rede que é o cenário urbano. A cidade não se apresenta apenas polifônica. Constrói-se por uma multiplicidade de signos, todos ali tão co-presentes que a caracterizam também pela policromia e polimorfismo. Policrômica, pela sua diversidade e combinação de cores, das construções, da publicidade, do sinal de trânsito e da natureza. Polimórfica, pela variedade de

¹⁴ CANEVACCI, M., op. cit., p. 15.

formas e pelos seus diferentes significados e representações. A cidade se mostra, portanto, um híbrido urbano, um conjunto múltiplo imbricado de símbolos que fala a seus habitantes, mas também fala deles. A paisagem urbana se apresenta como um discurso fragmentado, construído a partir de diferentes signos como as cidades de Calvino. E cada um desses signos pode ou não representar o seu significado original, como a cidade de *Tamara* ou o navio *Argos* de que fala Barthes.

Toda a cidade é um pouco construída, feita por nós à imagem do navio *Argos*, do qual cada peça já não era uma peça original, mas que continuava sendo o navio *Argos*, isto é, um conjunto de significações facilmente legíveis e identificáveis. Neste esforço de abordagem semântica da cidade, devemos tentar compreender o jogo dos signos, compreender que qualquer cidade é uma estrutura, mas que nunca se deve tentar, mas que nunca se deve querer preencher essa estrutura.¹⁵

Um conjunto de signos, uma estrutura legível que pode ser facilmente compreendida, mas não preenchida. Na verdade, o seu preenchimento é feito ao longo dos tempos, a partir das atitudes e dos modos de interação de seus habitantes e da história que ali inscrevem. Quanto à compreensão deste espaço é necessário um olhar atento que seja capaz de reconhecer os inúmeros signos e também de manter um diálogo contínuo com o que é observado. O caminhar pela cidade pode se transformar em um diálogo e em uma viagem enriquecedores pelo universo urbano, pois os atos de caminhar formam um conjunto que, transcritos, correspondem a verdadeiros mapas topográficos. O olhar atento, curioso, fascinado e inquieto do viajante pode captar e registrar imagens, fragmentos de imagens que juntos compõe a sua caminhada e é essa experiência que dá forma e conduz os relatos. O ato de caminhar é de certa forma uma viagem e como tal “pode alterar o significado do tempo e do espaço, da história e da memória, do ser e do devir.”¹⁶ Tendo a oportunidade da *viagem* o observador tem tempo de rever seus conceitos e observar o mundo a partir de um outro ângulo. É esse processo que geralmente a viagem introduz na literatura: um percurso exterior que quase sempre corresponde a um outro interior, uma metáfora de algo que está para sofrer algum tipo de mudança, podendo conter diferentes significados.

À medida que viaja, o viajante se desenraiza, solta, liberta. Pode lançar-se pelos caminhos e pela imaginação, atravessar fronteiras e dissolver barreiras, inventar diferenças e imaginar similaridades (...) No curso da viagem há sempre alguma transfiguração, de tal modo que aquele que parte não é nunca o mesmo que regressa.¹⁷

¹⁵ BARTHES, R., op. cit., p. 231.

¹⁶ CERTEAU, M. *A invenção do cotidiano – Artes de fazer*. Petrópolis: Editora Vozes, 1994, p. 22.

¹⁷ IANNI, O., op. cit., p. 31.

O observador vê a cidade de uma forma diversificada dos demais habitantes, transfigura as construções, os marcos e os monumentos que passam a apresentar um outro valor, investigando o presente e a história de uma grande e complexa organização. A escolha de um determinado percurso e não outro implica uma série de elementos que delineiam o perfil tanto do transeunte quanto do traçado escolhido. Cada indivíduo define a sua rota e ao defini-la, características suas também afloram. A cidade, então, além de interagir com o habitante-transeunte e ser um interlocutor é também um conjunto de sinalizações que dá formas às suas ruas e a seus espaços que, como os inúmeros parágrafos e frases de um livro, delineiam um texto no qual o olhar é essencial para a observação e decodificação dos signos e emblemas urbanos.

Estética e política nos espaços comparatistas

Rosani Ketzer Umbach
UFSM

Resumo: A relação historicamente controversa entre estética e política parece ter se acomodado dentro do escopo da diversidade cultural propiciada pelos espaços comparatistas atuais. Partindo de uma definição do que se entende por “espaços comparatistas”, neste texto pretende-se destacar, para além das controvérsias, os espaços da memória na Literatura Comparada, mostrando que esses territórios da rememoração podem aproximar o político do estético e vice-versa.

Palavras-chave: Estética. Política. Diversidade. Espaços Comparatistas. Memória.

A Literatura Comparada constitui-se, hoje, em um campo propício para uma relação mais harmoniosa entre estética e política, uma relação que sempre foi tensa, resultando em um complexo jogo de aproximações e afastamentos. Refiro-me à tensão que aflorou em determinados períodos históricos entre a assim denominada literatura engajada, que estaria atrelada a um engajamento político, social ou ideológico, e a posição contrária, representada pela fórmula “arte pela arte”. A ressalva de que a literatura engajada pode se valer conscientemente de recursos literários por meio dos quais é possível produzir um processo cognitivo e, com isso, uma reflexão sobre o problema abordado muitas vezes não foi suficiente para convencer os defensores do esteticismo.

Avessos à lógica binária e excludente que sentencia: “ou a literatura fala do mundo, ou então a literatura fala da literatura”, os estudos comparados na atualidade tendem a adotar uma posição conciliadora, plural, que sinaliza com ponderação: “o fato de a literatura falar da literatura não impede que ela fale também do mundo”, afirma Compagnon (2001, p. 126-7), pois “se o ser humano desenvolveu suas faculdades de linguagem, é para tratar de coisas que não são da ordem da linguagem”.

Seguindo essa linha de raciocínio, Jacques Rancière também credita à literatura um grau de veracidade sobre uma sociedade que a história, por exemplo, não teria interesse de transmitir. Em uma entrevista sobre seu livro “Política da literatura”, o filósofo afirma:

A literatura se constitui explicitamente como esta arqueologia do mobiliário social pelo qual os historiadores, fixados ainda nos grandes acontecimentos e nos grandes personagens, não se interessam. Nesse sentido ela precede a revolução “científica” da história e cria suas condições de possibilidades. Ela tende, ao mesmo tempo, a opor à política que se desenrola sobre o espaço público e aos discursos dos oradores do povo uma viagem às profundezas secretas que sustentam esse espaço. Ela se constitui como uma metapolítica, que decifra os vestígios, os signos e os sintomas

que dão testemunho da verdade de uma sociedade melhor que as palavras sonoras e os atos espetaculares da política.¹

Na visão do autor, no entanto, não se trata de um engajamento dos escritores a serviço de uma causa e da interpretação que as ficções podem dar das estruturas sociais e dos conflitos políticos. Na mesma entrevista, o filósofo afirma que a política da literatura seria “consustancial a um estatuto da escritura, a seu modo de se posicionar, à forma de experiência sensível que ela relata, ao tipo de mundo comum que ela constrói com os que a lêem”.

Essa concepção política da literatura encontra respaldo no estudo de Dieter Lamping (2008), que propõe uma definição de lírica engajada em seu livro “Wir leben in einer politischen Welt” (Vivemos em um mundo político). Para o autor, a literatura pode ser política tanto pela temática como pela sua perspectiva em relação ao tema, ocorrendo de formas muito diversas. Essa diversidade também contemplaria, então, possibilidades divergentes de interpretação, fundamentadas na estrutura dos textos bem como na posição dos leitores.

O caráter duplo da literatura, o de ser autônoma e ao mesmo tempo “fato social”, já havia sido apontado anteriormente, entre muitos outros, por Theodor Adorno, para quem as obras autênticas seriam aquelas “que se entregam sem reservas ao conteúdo material e histórico de sua época” (1988, p. 207). Para o autor, cuja posição crítica em relação a um engajamento meramente panfletário por meio da literatura é bastante conhecida, trata-se de obras que centram sua atenção nos fenômenos sociais e históricos de sua época, distanciando-se, todavia, de posições político-partidárias.

A Literatura Comparada dá espaço à pluralidade de abordagens, trazendo-as ao diálogo. Afinal, a diversidade de práticas é, de acordo com Rita Schmidt (2010, p. 11), uma das “marcas distintivas do comparatismo”. A outra seria “a voltagem crítica amparada numa política do conhecimento que, sob o imperativo ético, privilegia a aproximação, a negociação, o reconhecimento, o respeito, a solidariedade e o compromisso”.

A menção a “espaços comparatistas” suscita reflexões sobre os diversos conceitos de espaço nos estudos atuais de literatura comparada. Não pretendo abordar aqui a análise estrutural da representação do espaço em obras literárias, sendo o termo espaço então uma definição geral para a concepção, estrutura e apresentação de cenários, paisagens, manifestações da natureza e objetos em diversos gêneros. Centro minha atenção na pesquisa

¹ Entrevista a Leneide Duarte-Plon, disponível em: <<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2943,1.shl>>. Acesso em: 07 maio 2011.

da construção cultural de espaços e fronteiras, onde se alocam concepções por vezes metafóricas como “transgressão”, “limiares”, “cartografias”, “territorialidade”. Dentro dessa linha de pensamento, limito-me aos assim denominados “espaços da memória”, que se referem à rememoração e à memória cultural.

Nos espaços comparatistas das últimas décadas proliferaram múltiplas formas de escrita memorialística, que nos levam a discutir questões teóricas relacionadas à memória na crítica literária e cultural latino-americana. Com a temática da memória, aborda-se um conceito muito discutido na área de estudos literários e culturais, mas, ao mesmo tempo, definido e interpretado de forma distinta por diferentes disciplinas. Em termos de estudos literários, é interessante ressaltar que, desde a Antiguidade, o conceito de memória engloba tanto a capacidade de repetição reprodutora como a capacidade criadora de organizar novamente o vivido e “inventar-se”, assim, um novo passado. Essa atividade criadora é particularmente desenvolvida pelos escritores. A crítica literária europeia relacionada ao tema tem baseado suas análises em teóricos como Maurice Halbwachs, que destaca o papel constitutivo das lembranças que os indivíduos têm em comum na união de um grupo social, e mais recentemente em pesquisadores como Jan Assmann, que desenvolveu o conceito de “memória cultural”. Importância crescente assumem, atualmente, na Europa, os estudos de psicologia narrativa para tratar da relação entre memória, ficção e história. Este trabalho, entretanto, volta-se aos conceitos de memória em circulação no Brasil e na América Latina. Considerando esses conceitos utilizados atualmente pela crítica literária latino-americana, procura-se verificar as condições de seu surgimento e seus possíveis desdobramentos. Busca-se analisar, também, a recepção crítica do conceito e suas formas de aplicação nos atuais estudos literários e culturais.

Antes de entrar na conceituação da memória, porém, é necessário distinguir os diferentes tipos de memória relacionados aos estudos literários em geral, não só no Brasil e na América Latina. Para isso, nos valem de uma distinção em três categorias elaborada por Erll (2004, p. 219-220)²:

1. a memória *da* literatura, baseada na imagem metafórica de ‘memória do sistema simbólico literatura’, o qual se manifesta nos textos através de referências intertextuais. Isso ocorre quando, em uma obra literária, a literatura anterior é rememorada, seja por meio de intertextualidade, de esquemas de pensamento e expressão ou da tradição. No âmbito da teoria

² Já explanei essa distinção no meu ensaio intitulado “Memórias da repressão e literatura: algumas questões teóricas” (UMBACH, 2008).

da literatura pós-estruturalista, a intertextualidade é definida explicitamente como a “memória da literatura” por Lachmann (1990), por exemplo. Pode-se incluir nesta categoria a memória do gênero, ou seja, os gêneros literários igualmente resultam da memória intertextual. Tanto memórias individuais como memórias culturais recebem forte influência do gênero memorialístico (autobiografia, romance de formação, romance histórico, epopéia). Na categoria de memória *da* literatura insere-se ainda a ‘memória do sistema social literatura’, representada pela história da literatura e pelo cânone, os quais institucionalizam a memória de uma tradição literária na sociedade.

2. a memória *na* literatura, isto é, a ‘mímese da memória’. Trata-se da encenação da memória, de recordações e lembranças em textos literários, os quais dialogam com os discursos da memória de seu contexto de produção, trazendo à mostra o funcionamento, processos e problemas da memória (individual e coletiva) no campo ficcional, através de procedimentos estéticos (ASSMANN, 2003).

3. a literatura como ‘veículo da memória coletiva’, ou seja: em culturas memorialistas históricas, a literatura preenche diversas funções como veículo da memória, por exemplo na formação de versões do passado, na construção de identidades coletivas, na negociação de memórias concorrentes, funcionando inclusive como instância de supervisão crítica de processos culturais relacionados à memória.

A memória *da* literatura fundamenta-se, então, em processos que ocorrem no interior da literatura, como os que dizem respeito à intertextualidade e à memória do gênero, e em processos que se realizam no interior do sistema literário, como os que se referem às pesquisas do cânone e da história da literatura. Ao contrário disso, a memória *na* literatura, ou seja, os estudos sobre a encenação literária da memória levam em conta, de forma mais acentuada, a relação dialógica da literatura com os discursos extraliterários. Esses estudos partem do pressuposto de que a literatura toma como referência a realidade cultural extratextual, inclusive os discursos da memória, tornando observável seu funcionamento, processos e problemas através de formas estéticas na ficção.

Levando-se em conta essas três distinções gerais, pretende-se focalizar os conceitos de memória *na* literatura que estão sendo usados no Brasil e na América Latina em sua relação com a história. Parte-se, portanto, da hipótese de que existe um vínculo entre a produção literária memorialística e o resgate de eventos históricos de violência de estado e repressão no decorrer do século XX. Há, aqui, uma produtiva vertente de estudos de memória na literatura constituída por pesquisadores latino-americanos que obtiveram parte de sua formação na

Europa e que, a partir da base conceitual de teóricos franceses, ingleses e alemães, desenvolvem conceitos próprios relacionados às experiências históricas latino-americanas. Outra vertente de pesquisas sobre a memória na literatura é a de estudiosos estrangeiros, os quais se debruçam sobre questões de crítica ao colonialismo e aos projetos de dominação cultural relacionados à América Latina (SUBIRATS, 2001).

Ademais, há de se considerar os estudos interdisciplinares, uma vez que, com a temática da memória, são abordadas concepções distintas advindas de diferentes disciplinas. A multiplicidade de manifestações da memória faz dela um fenômeno transdisciplinar, dado que nenhuma disciplina isolada consegue defini-lo de modo válido e definitivo. Muitas vezes até mesmo no âmbito de uma única disciplina, a memória é alvo de concepções distintas e controversas. Em seu estudo sobre a memória cultural, Aleida Assmann (2003, p. 17) ressalta duas posições teóricas que ecoaram nas pesquisas sobre a memória no século XX: a teoria sistêmica, de acordo com a qual o passado é uma construção livre elaborada a partir do respectivo momento presente, e a teoria baseada na concepção de Marcel Proust, pela qual o presente detém marcas de um determinado passado, o qual não se submete à disponibilidade subjetiva. De acordo com essa visão, o presente está em uma relação bem mais complexa com o passado.

Essas duas posições teóricas estariam vinculadas às duas principais funções da memória: a armazenagem e a rememoração. De acordo com a distinção elaborada por Assmann (2003, p. 18), a função de armazenagem corresponde à memória como “ars” (arte) e a função de rememoração, à memória como “vis” (força), estando ligada a uma força própria, ao vigor. Trata-se do paradigma da memória como geradora de identidade. Essa divisão das funções da memória evidencia, também, duas tradições discursivas mais ou menos independentes: de um lado a tradição já bem conhecida da mnemotécnica, que remonta à retórica romana e a Cícero, de outro lado a tradição psicológica, que leva em conta os estudos de Aristóteles e identifica a memória como uma de três faculdades psíquicas (ao lado da fantasia e da razão). Enquanto a primeira tradição discursiva tem como objetivo a organização e a ordenação criativa do conhecimento, a segunda trata primordialmente da interação da memória com a imaginação e a razão, girando em torno da relação entre memória e identidade e englobando a dimensão temporal no processo de rememoração.

Diferentemente do paradigma da memória como “ars” – arte, processo ou técnica de armazenamento – de acordo com o qual deve haver uma correspondência entre aquilo que foi depositado e o que será retirado, o paradigma como “vis” refere-se a conteúdos da memória, a

lembranças relacionadas às experiências pessoais. Neste último caso, a rememoração acontece de forma reconstrutora, partindo sempre do presente. Dessa forma, necessariamente ocorrem modificações, deformações, deturpações, revalorizações e reiteraões daquilo que é lembrado na hora da rememoração. No intervalo de sua latência, as lembranças ficam expostas a um processo de transformação, sendo inerente ao processo do lembrar que lembrança e esquecimento sempre ficam inseparavelmente engrenados (2003, p. 29-30).³

A experiência de uma pessoa real situada dentro de um contexto histórico torna-se um aspecto importante relacionado ao testemunho e à memória de períodos de repressão na América Latina, conforme ressalta a pesquisadora argentina Beatriz Sarlo (2007, p. 24-25): “A narração da experiência está unida ao corpo e à voz, a uma presença real do sujeito na cena do passado. Não há testemunho sem experiência, mas tampouco há experiência sem narração”, uma vez que esta “inscreve a experiência numa temporalidade que não é a de seu acontecer [...], mas a de sua lembrança.” Transparece nessa afirmação a concepção de memória como “vis”, como uma energia que se liberta através da linguagem, redimindo a experiência do esquecimento. Sarlo leva em conta, porém, as conhecidas críticas formuladas no final dos anos setenta e início dos oitenta, respectivamente por Paul de Man e Jacques Derrida, em relação a textos autobiográficos baseados na memória, constatando, ao mesmo tempo, um retorno posterior à subjetividade, fenômeno que denomina “guinada subjetiva”.

Sarlo constata, na Argentina pós-ditatorial, uma luta de experiências individuais e também de grupos para entrar no repertório da memória. Essa entrada para o repertório da memória, no entanto, não é tranqüila, pois o passado é sempre conflituoso, como afirma a pesquisadora no começo de seu livro *Tempo passado*, no qual teoriza sobre a literatura testemunhal na Argentina e em outros países. Foram esses testemunhos que favoreceram a instauração de processos penais e condenações, uma vez que outras fontes de reconstituição do passado haviam sido destruídas, aliviando os responsáveis pelos crimes cometidos nos períodos ditatoriais. Tanto a memória como a história se referem ao passado, mas concorrem entre si, de acordo com Sarlo (2007, p. 9), “porque nem sempre a história consegue acreditar na memória, e a memória desconfia de uma reconstituição que não coloque em seu centro os direitos da lembrança (direitos de vida, de justiça, de subjetividade)”, principalmente quando se trata de um passado de repressão.

³ A questão da memória relacionada com a autobiografia também é discutida sob o ponto de vista da psicologia narrativa por John Kotre (1996), entre outros.

Uma característica essencial que a evocação memorialista compartilha com a história é seu aspecto narrativo, discursivo. E, embora a história se pretenda mais objetiva, ambos os discursos são igualmente impregnados de ideologias. Mesmo assim, não se deve atribuir-lhes o mesmo status. Nesse sentido, Sarlo (2007, p. 66-67) alerta “contra um mito da memória”, destacando que, diferentemente da disciplina histórica, os discursos da memória não se submetem “a um controle que ocorra numa esfera pública separada da subjetividade”.

A atitude cética de Sarlo em relação à memória não é compartilhada por outros críticos literários latino-americanos. Nelly Richard, pesquisadora radicada no Chile e fundadora da Revista de Crítica Cultural, insere o conceito de memória no contexto de pós-ditadura chilena, no qual vislumbra uma agenda oficial de transição e de consenso, de moderação política e de integração ao mercado. Dessa agenda estão descartados, na sua visão, os desajustes da memória que recordam experiências traumáticas do passado inconcluso da ditadura. Frente a essa política de apagamento da memória, Richard (2006, p. 41) contrapõe uma leitura crítica dos discursos oficiais, ao mesmo tempo em que procura dar conta dos “resíduos simbólicos da memória convulsa”. Em seu livro *Intervenções críticas* Richard (2002, p. 57) afirma: “Recordar, hoje, a tensão e os dilaceramentos dessa arte da memória é uma maneira de não deixar-se enganar pela consignação da transparência [...] dos signos do acordo”, que conduzem a “uma história social e cultural falsamente reconciliada consigo mesma”.

Na perspectiva da autora, a memória se coloca hoje como uma questão política de direitos humanos, mas anteriormente já havia produzido narrativas “à sombra de uma história de violentações e violações”; nesse contexto de pós-ditadura chilena, Richard (2002, p. 54) ressalta que “o passado não é um tempo irreversivelmente detido e congelado na lembrança sob o modo do *que foi*”, é muito mais “um campo de citações, atravessado tanto pelas vontades oficiais de *continuidade* (...) como pelas *descontinuidades* e pelos *cortes* que o interrompem”. Fugindo à dicotomia rígida entre os discursos oficiais – “a língua da impostura” – de um lado e os moldes ideológicos da cultura militante de outro, houve no Chile, segundo a autora, o que pode ser considerado “uma arte refratária”, no sentido de se opor tenazmente à ditadura e ao mesmo tempo subverter todo o regime de discursividade dicotômica.

Nelly Richard argumenta, portanto, a favor de uma reinvenção da memória, livrando-a de um passado estático e ao mesmo tempo resistindo ao seu apagamento em benefício de uma pacificação forçada. Citando Beatriz Sarlo, para quem a “igualação amnésica da história” seria uma “ofensa ao presente”, Richard (2002, p. 69) propõe “o trabalho de uma memória

que não seja a memória passiva da lembrança reificada, mas uma memória-sujeito capaz de formular enlaces construtivos e produtivos entre passado e presente”. Trata-se, portanto, de um conceito de memória como “vis”, como força capaz de expressar a fragmentariedade da experiência, buscando uma autoconscientização e resistindo ao que George Yúdice (1992, p. 214) chamou de “impulso à totalização”, identificável em narrativas sociais que fornecem interpretações monológicas a partir de uma visão pretensamente superior baseada em macrounidades de significação. É, enfim, um conceito de memória relacionado ao testemunho, à memória e à história recentes de um país que, submerso em um regime ditatorial, violou os direitos humanos, violentou os seus cidadãos.

Em seu livro *Alegorias da derrota*, Idelber Avelar (2003, p. 239) refere-se à memória na pós-ditadura como “recordação enlutada”, afirmando que o “imperativo de luto é o imperativo pós-ditatorial por excelência”. Associa, dessa forma, a memória e a “recordação enlutada” à superação do trauma das ditaduras. Ao mesmo tempo, o pesquisador constata que a lógica do mercado global vai em direção oposta, uma vez que a mercantilização nega a memória: “O mercado opera de acordo com uma lógica substitutiva e metafórica segundo a qual o passado está sempre em vias de tornar-se obsoleto. Apagar o passado *como passado* é a pedra angular de toda a mercantilização” (AVELAR, 2003, p. 238). A esse contexto de apagamento da memória, Avelar (2003, p. 263) contrapõe a escrita do luto que, no entanto, na maioria das vezes se caracteriza paradoxalmente como a impossibilidade da escrita, pois “o sujeito enlutado que escreve se dá conta de que ele é parte do que foi dissolvido”. O conceito de memória implica, pois, o de identidade, e no caso do luto, de uma identidade danificada, destruída.

Nesse sentido, Avelar (2003, p. 263-264) salienta o caráter alegórico da escrita memorialística na pós-ditadura, uma vez que a alegoria, sendo o “tropo do impossível”, da impossibilidade de escrever, responde a uma “quebra irrecuperável na representação”. Assim, restariam apenas as “ruínas alegóricas” que aludem às “recordações das derrotas pretéritas”.

Na mesma linha de raciocínio, o conceito de “memória do mal” que Márcio Seligmann-Silva utiliza em associação com as práticas realizadas pelas ditaduras na América Latina leva em conta vários aspectos relacionados à questão histórica. Em seu ensaio intitulado “Anistia e (In)justiça no Brasil”, o pesquisador salienta a necessidade do trabalho da memória após regimes de exceção: “A obliteração da memória e o impedimento do trabalho da justiça levam a sociedade a permanecer presa ao seu passado e a repetir a mesma estrutura violenta.” Ao mesmo tempo Seligmann-Silva (2006a, s.p.) alerta que “a memória

pensada em sua chave política, jurídica e moral não pode ocultar o fato de que ela é também memória antropológica”, sendo que “a luta pela justiça se dá em diferentes níveis, todos distintos e ao mesmo tempo determinantes entre si: o da memória e história da sociedade, o da memória de grupos sociais e o da memória dos familiares”.

Independentemente da luta pela justiça e suas várias implicações, o fato é que, diante de uma indústria cultural que se impõe sobre a sociedade de forma implacável, é essencial “manter uma memória crítica e aberta do passado”, de acordo com Seligmann-Silva (2006b, p. 8) a fim de evitar a falsa reconciliação e o acomodamento dentro de um sistema de exclusão e violência.

Críticas contra essa falsa reconciliação e a distorção de eventos históricos também são encontradas no ensaio “Literatura e direitos humanos: notas sobre um campo de debates”, de Jaime Ginzburg, que elabora uma articulação entre ética e escolhas discursivas. Para Ginzburg (2008, p. 200), “o problema das relações entre literatura e direitos humanos tem ligação com omissões, lacunas e silenciamentos em discursos institucionais, jurídicos e científicos”. Ainda segundo o autor: “Segmentos sociais excluídos por forças repressoras, muitas vezes, tiveram suas vivências relatadas por discursos oficiais de modos distorcidos, restritivos ou manipulados.” Tanto maior é, pois, a importância e a necessidade de se cultivar a memória desses segmentos sociais excluídos.

Pode-se afirmar então que, com base nos conceitos de memória em circulação nos países que enfrentaram regimes ditatoriais na América Latina no decorrer do século XX, evidencia-se um forte vínculo desses conceitos com eventos históricos de violência e repressão política, bem como de exclusão social.

Para finalizar, volto à questão da memória na literatura e seu componente político, o de “participar de um discurso da realidade”, nas palavras de Rildo Cosson (2011, p. 119), inserindo-se nela a própria experiência. Trata-se do “território da escrita da vida” que, apesar de reivindicar “a identidade com o vivido”, acaba se aproximando da ficção por meio do processo de escritura. No entanto, como ressalta Cosson (2011, p. 120), o mais importante da narração da vida é o “desejo de conformar a realidade”, a de “dar um sentido à vida”, e também ao mundo.

Referências

ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70; São Paulo: Martins Fontes, 1988.

ASSMANN, Jan. *Das kulturelle Gedächtnis*. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen. München: Beck, 1992.

ASSMANN, Aleida. *Erinnerungsräume*. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses. München: Beck, 2003.

AVELAR, Idelber. *Alegorias da derrota: a ficção pós-ditatorial e o trabalho do luto na América Latina*. Trad. Saulo Gouveia. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Trad. Cleonice Mourão, Consuelo Santiago. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

COSSON, Rildo. Narrar a vida/Dizer ao mundo. In: Rosani Ketzer Umbach; Lizandro Carlos Calegari (Orgs.): *Estética e política na produção cultural: as memórias da repressão*. Santa Maria: Ed. da UFSM, 2011, p. 115-125.

ERLL, Astrid. Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft. In: Ansgar Nünning (Org.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*. 3. akt. u. erw. Aufl. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2004, p. 219-220.

ERLL, Astrid; GYMNICH, Marion; NÜNNING, Ansgar (Org.): *Literatur – Erinnerung – Identität*. Theoriekonzeptionen und Fallstudien. Trier: WVT, 2003.

ERLL, Astrid; ROGGENDORF, Simone. Kulturgeschichtliche Narratologie: die Historisierung und Kontextualisierung kultureller Narrative. In: Ansgar Nünning; Vera Nünning (Orgs.): *Neue Ansätze in der Erzähltheorie*. Trier: WVT, 2002, p. 73-113.

GINZBURG, Jaime. Literatura e direitos humanos: notas sobre um campo de debates. In: Rosani Ketzer Umbach (Org.): *Memórias da repressão*. Santa Maria: PPGL, 2008, p. 187-207.

HALBWACHS, Maurice: *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990.

KOTRE, John. *Weißer Handschuhe*. Wie das Gedächtnis Lebensgeschichten schreibt. München: Hanser, 1996.

LACHMANN, Renate. *Gedächtnis und Literatur: Intertextualität in der russischen Moderne*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1990.

LAMPING, Dieter. *Wir leben in einer politischen Welt*. Lyrik und Politik seit 1945. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2008.

RICHARD, Nelly. *Intervenções críticas: arte, cultura, gênero e política*. Trad. Romulo Monte Alto. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

RICHARD, Nelly. Arte, cultura y política en la Revista de Crítica Cultural. *Revista de Crítica Cultural*, Santiago de Chile, 34, p. 40-43, dez. 2006.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. Trad. Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SCHMIDT, Rita T. (Org.) *Sob o signo do presente: intervenções comparatistas*. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2010.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Anistia e (In)justiça no Brasil: o dever de justiça e a impunidade. *Literatura e Autoritarismo*, Santa Maria, 9, s.p., jan.-jun. 2006a. Disponível em: <http://w3.ufsm.br/grpesqla/revista/num09/art_02.php>. Acesso em: 14 maio 2011.

SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). *Palavra e imagem: memória e escritura*. Chapecó: Argos, 2006b.

SUBIRATS, Eduardo: *A penúltima visão do paraíso*. Ensaios sobre memória e globalização. São Paulo: Studio Nobel, 2001.

UMBACH, Rosani Ketzer (Org.). *Memórias da repressão*. Santa Maria: PPGL, 2008.

YÚDICE, George. Testimonio e concientización. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Lima, 36, p. 207-227, 1992.

*Linguagens de mescla, territórios e utopias**

Silvina Carrizo
UFJF

Introdução

A partir de uma análise comparada e histórica, a produção literária do “portunhol selbaje” (Douglas Diegues) pode ser pensada e inserida dentro das formações culturais latentes e residuais (WILLIAMS, 2000) do campo literário latino-americano no que diz respeito aos projetos de linguagens artísticas mestiças e à invenção de linguagens utópicas (d’o *Guesa* de Sousândrade, *Iracema* de Alencar, o coquetel Orkopata de Churata, ao “neocriollo” de Xul Solar, entre outros). Observam-se ao longo da história projetos literários que se nutrem da problemática entretecida entre língua, linguagem artística e territórios e que, por sua vez, tem como base alguma instância ideológica utópica, seja ela territorial, nacional ou continental. Instância essa que mobiliza formações culturais latentes e em decorrência disso, ideologemas como os de mesclas e ideologias da tolerância.

No caso particular da residualidade e latência do portunhol estetizado na forma literária percebe-se um movimento entre negação das duas línguas oficiais e afirmação do encontro no plano das “línguas em contato”. Nesse sentido, esse movimento duplo e em contradição pareceria, por um lado, refutar o gesto cultural da tradução – base da nossa babel - e, por outro, e de modo simultâneo, ativar no ideologema das mesclas certa ideologia da utopia de territórios de tolerância. Resgato para isso alguns conceitos: línguas em contato, ideologema das mesclas, latência e tolerância.

A ideia de uma América unida tem sido uma constante com variações ao longo desses 500 anos, independentemente de suas conquistas e fracassos, podemos intuir que jazem latentes os ideologemas dessa união, notadamente devido a uma experiência comum de conquista, colonização e dominação. Talvez o ideologema mais difundido e praticado pelas elites latino-americanas seja o da mestiçagem. Enquanto “comunidade imaginada” (ANDERSON, 1993) se imagina muitas vezes por cima das diferentes línguas oficiais e não oficiais e tem essa pulsão para se pensar uma e unida pelo menos a partir do século XVIII, no período do fantasma das independências.

* Este trabalho é em grande medida fruto das discussões dentro do Grupo de Estudos em Linguagens mestiças que venho coordenando há quase 3 anos, é por isso que quero deixar aqui meu agradecimento aos alunos-pesquisadores: Dayane Campos Moura, Fernanda Arruda Abrantes, Raquel da Silveira e Waldyr Imbroisi.

A ideologia da união - e seu ideologema da mestiçagem, por exemplo - não nasce necessariamente da ideologia da tolerância. Constelações discursivas geram territórios simbólicos na história do ser humano. Um caso particular dessas constelações no continente é a formação cultural do portunhol como “panlúngua” que se sobrepõe a e entrelaça territórios nacionais e linguísticos. A vocação para o portunhol surge, em parte, do equívoco linguístico de achar que o português e o espanhol são línguas compreensíveis, não opacas, mas também surge de um afã de contato e, talvez, da recusa – consciente ou inconsciente - da experiência colonial que segmentou territórios e criou fronteiras. Os territórios monárquicos e depois republicanos junto com os gramáticos nos ensinam que o portunhol é um erro, o que é diferente; entretanto, não deixa de operar como uma câmara invertida também desse louco afã. Por outro viés, o problema do portunhol não aparece tão colocado entre Portugal e Espanha e menos entre Galícia e Portugal, não é por acaso que ali essas disputas aparentemente não existam. Galícia reclama seu lugar perante o português e o castelhano ainda hoje.

Hoje em dia se fala de um quechueñol, de um guarañol, de um guaranês e de um portunhol, uns demarcam o atravessamento de fronteiras internas a um Estado-nação, outros as fronteiras entre estados, porém o portunhol se sobrepõe a várias fronteiras. Nesse ponto o portunhol é uma “multiterritorialidade” – um processo constante de re-territorialização e desterritorialização (HAESBAERT, 2007)- mas uma multiterritorialidade sem prestígio e sem legitimação, não cotiza na bolsa do mercado linguístico e muito menos na da “literariedade” – o acúmulo de capital literário segundo o conceito de Pascale Casanova (2002) – de ambas as línguas oficiais em tela: o português e o espanhol.

O efeito de *sim-pathos* – simpatia - e de delírio que é produzido através da leitura dos poemas em portunhol selvagem irradia desejos de tolerância e de uma unidade caótica, em aberto, daí seu excesso e inacabamento (Anexo 1). A sua assintematicidade e subjetividade são um reforço para as linguagens artísticas (pense-se n’ “O meu tio o jagaretê” de Guimarães Rosa, no castelhano indigenizado de Arguedas, no gíglico de Cortázar, entre tantos outros); no entanto, opera a outros níveis como uma babelização crítica das políticas monoglóssicas e monolíngues (DEL VALLE; GABRIEL-STEEMAN, 2004), e nesse sentido, instaura, pelo viés estético – da percepção – e à maneira de um espelho, o conflito das falas ao que nos vemos submetidos, uns com mais violência do que outros, e muito especificamente o sujeito na situação de fronteira.

Por sua vez, no afã de contato do portunhol selvagem, na sua política de mesclas assistemáticas e subjetivas podem ser intuídas ondas de reanimação do coletivo. Como em um paradoxo, o portunhol selvagem é adâmico e babélico ao mesmo tempo, e nessa instauração do conflito expressa sua crítica aos mitos adâmicos e babélicos construídos em Ocidente.

Esse afã, essa vontade, essa pulsão fala, por uma parte, de uma ideologia da união e do seu ideograma específico na região: o latino-americanismo, mas na medida que se abre também para outras línguas (o inglês, o francês, o italiano) ou para outras experiências como a do “alemaniol” rasga a possibilidade de fechamento e acabamento e até de regionalização. Por outra parte, ao trazer no cerne do conflito as diversas maneiras de pensar as fronteiras esboça uma ideologia da tolerância cujo ideograma poderia ser – é minha hipótese - o das mesclas, entendido como contato e passagem em fluxo sem hierarquia alguma. Nesse sentido, o portunhol selvagem se apresenta como uma profissão de fé.

Esse ideograma das mesclas é construído nas oposições pureza/impureza basicamente, e dando à impureza um lugar celebratório e humorístico; mas também como negação e crítica da ideologia da união dada pela oficialidade e institucionalidade das línguas e das fronteiras, e estas, as fronteiras, entendidas como limite e limitação, ou seja: as fronteiras físicas – territórios nacionais -, as cognitivas e as de imaginário.

Na História cultural essas duas formas ideológicas – a da união e a da tolerância - tem uma produção discursiva instigante e imensa. Por isso, para tentar pensar essas questões em função das políticas do portunhol selvagem vou dividir meu trabalho em duas cenas exemplares da história lidas à luz do século XX e XXI e dentro do contexto específico da literariedade da língua espanhola.

1 Cena Primeira: As moaxajas e as jarchas, estribilhos mozárabes

Os poemas conhecidos como “moaxajas” (colares) eram de versos breves, escritos em árabe ou hebreu cultos, cuja última estrofe, centro do tema e conclusão, era a jarcha, um estribilho em língua mozárabe – romance castelhano falado pelos cristãos que viviam no domínio musulmano (Anexo 2).

Como únicos documentos escritos do século X e XI apontam para o mundo da oralidade da época, do contato entre culturas e a mestiçagem, quer dizer: para a vida sócio-cultural e linguística da região do Al-Ándalus, no sul do que hoje é Espanha, conquistado pelos árabes em 711 e perdido em 1492, com a tomada de Granada pelos Reis católicos, o que significa, entre outras questões, que estamos falando de 7 séculos de arabização nesses

territórios. Uma sociedade na qual deveriam estar em estado de mistura e assistemática de vários níveis diferentes de línguas, gírias e linguajares: o árabe falado depois de vários séculos na Península Ibérica – o vulgar -; o hebreu falado (o judeu-espanhol) – em constante processo de diáspora, mas também de alguma maneira, apesar de sua legitimação apenas como língua familiar e íntima dentro das judiarias ou aljamas-, estandardizado levemente no fluxo do contato com outras línguas e sotaques; o latim vulgar cada vez mais em processo de ser mais um vulgar do que um latim. Todos esses falares, “essas *lingues* menores” seriam na sua maioria assistemáticas, subjetivas, íntimas ou públicas, porém de contato.

As moaxajas e as jarchas, nesse sentido, poderiam ser pensadas como documentos – testemunhos escritos - do convívio cultural entre povos num mundo triglota, não necessariamente trilingue.

A “*confusio linguarum*” (ECO, 2002) era o horizonte cultural dessa região e dessa época; no entanto, uma confusão de falas, gírias, usos cultos, populares, íntimos, administrativos e públicos, o que estaria representando variadas formas da heteroglossia, de fato seria só a partir do século XVII que as elites deixaram de participar da cultura popular (cf. CHARTIER *apud* BURKE, p. 42, 2005). Ou seja, isso significa que não era um estado de multilinguismo como se depreende da leitura canônica do mito de Babel bíblico, nem como pode pensar-se sobre a realidade multilingue da Europa do século XIX e XX (AMATI-MEHLER, 2005). Como bem lembra Michel Sleiman sobre os cristãos em mobilidade permanente (do sul para o norte): “a data de entrada dos arabismos nos dialetos ibero-romances: o português, o castelhano, o aragonês, o catalão, a maioria data dos séculos IX e X” (2000). Já a partir do século XI com a supremacia de Castela, com a tomada de Toledo pelos cristãos e a posterior instalação da corte de Alfonso X (século XIII) essas práticas culturais vão sendo transformadas em residuais, enquanto vão se formando e constituindo as emergências da institucionalização do castelhano, a hegemonia cristã-católica e as possibilidades de contatos e trocas ficam prejudicadas. Enquanto isso, o mundo árabe-musulmano vai, na sua lenta decadência, crispando sua rigidez cultural, dominado por califados norte-africanos externos à Península. No Al-Ándalus, até os começos do século XII, os judeus e cristãos foram protegidos pelo Islã, por serem justamente comunidades do livro (SLEIMAN, 2000). Por outra parte, é com os concílios III (1179) e IV de Latrão (1215) quando começa a ser pensada a presença tolerada por humanidade, a necessidade de separação e a obrigatoriedade dos sinais distintivos para os judeus dentro dos domínios cristão do norte (PEDRERO-SÁNCHEZ, 1991).

Os falares vulgares subjugados pela hegemonia do latim e o catolicismo, do árabe e da religião musulmana, e pela residualidade permanente do hebreu e da religião judaica-sefardita são insinuados nas moaxajas, ecoando a partir de temas colhidos e ouvidos por esses poetas-tradutores do Al-Ándalus nas ruas, feiras, praças, nas casas e no campo, enfim, na multidão silenciosa e heterogênea que perturba nesses poemas. Esses temas e essas formas da poesia popular medieval são, por um lado, originais da região europeia (França, Portugal, Galícia, Itália), mas mantém ainda uma relação particular com o Al-Ándalus.

Perante a descoberta de uma série de 56 pequenas canções no Cairo em 1948 – no ano de fundação do Estado de Israel -, o pesquisador israelense Stern observa que a letra (a grafia) apenas em consoantes provém das línguas semíticas que não utilizam vogais e por isso todo o processo de decodificação e tradução começa a partir da vogalização das mesmas. Para além da discussão sobre o acúmulo de capital literário para a literatura espanhola que representou tamanha descoberta, as moaxajas podem funcionar como espelho invertido do horizonte cultural proposto na política estética e linguística do portunhol selvagem.

A decisão desses poetas cultos de inserir o estribilho mozárabe pode servir como metáfora de leitura: quando lemos uma moaxaja, o Al-Ándalus toma vida, da mesma maneira em que quando lemos o portunhol selvagem de Douglas Diegues, pulsa a tríplice fronteira. Dessa forma também as moaxajas são metáforas dos processos de seleção e criatividade das culturas, notadamente das línguas em contato e das poéticas cultas e populares, numa ambiência social controvertida e de domínio militar e religioso. Em decorrência justamente do domínio religioso é que podemos, para a época, pensar em uma das práticas da tolerância. Nesses séculos esse conceito ainda estava por vir (lembramos que é um conceito criado no século XVI, no cerne das guerras religiosas entre católicos e protestantes e que só depois virá a ser um conceito sobre a cidadania nos Estados-nações). No entanto, como ensina o conceito dentro das ciências exatas, a tolerância sempre implica uma distância, um limite de resistência dos materiais. Se nas moaxajas o tema, o falar mozárabe (os sujeitos e sua cultura), a poesia em estrofes e a rima assonante entravam para formar parte do poema maior criando assim uma forma literária original à cultura do Al-Ándalus - inclusive no que tange à cultura judaica e à cultura árabe fora da península-; o falar da minoria e seu pequeno e incipiente capital literário tinham um espaço restrito, um território delimitado, como os dos bairros cristãos e as judiarias, e, ainda assim, um limite demarcado pela grafia semítica, enquanto sinal de prestígio e legitimação dessas línguas cultas e de maior domínio nessa região. Como num

jogo no qual se dá a visibilidade e a invisibilidade de forma simultânea, o convívio poético mostra suas arestas, sua fricção.

2 *Cena Segunda: As comemorações de 1992*

Um acerto de contas e uma reformulação simbólica sobre os territórios da tolerância se dá em 1992 com as comemorações do V Centenário da expulsão dos judeus. Em particular os governos de Espanha e Israel criaram em colaboração o comitê “Sefarad 92”, por meio do qual ganhou impulso a recuperação, restauração e relevância do legado sefardita espanhol (PEDRERO-SANCHEZ, 1991). Em certo sentido essas comemorações tem espaço num ambiente de emergência na Europa do que hoje é conhecido como episteme híbrida dando lugar e visibilidade às contribuições de outras culturas. Não é por acaso que o poema de Daniel Defoe “The True-Born Englishman” (Anexo 3) junto com a frase de Walter Benjamin “Pensa que sua tarefa é iluminar a história a contrapelo” tenham sido escolhidos como epígrafes do instigante livro de Benedict Anderson de 1983, notadamente em um trabalho que procura fazer uma releitura dos modos de imaginar as nações, justamente por meio das imagens, línguas e práticas partilhadas e das esquecidas.

Enquanto o 31 de março de 1992 é relembrada a mesma data de 1492 - o decreto de expulsão dos judeus – e vários eventos se realizam em torno da paz e da tolerância, dois artigos da historiadora Pedrero-Sánchez se concentram especificamente nas formas plurais de convívio tanto em Al-Ándalus quanto na Espanha cristã focando as trocas culturais entre esses dos domínios e a comunidade sefardi da época e mostrando os limites e possibilidades da plasticidade cultural. Ambos os artigos procuram entender as formas de tolerância que permitiram a criação de um legado cultural altamente híbrido não apenas regionalizado nem muito menos unicamente ligado ao mundo árabe, ao mundo espanhol ou ao mundo judeu; mas sim de patrimônio universal por ter desaparecido no cerne da própria construção de Ocidente.

Nisso Pedrero-Sánchez não se enganava, Salman Rushdie se voltará sobre essa Espanha medieval no seu romance *O último suspiro do mouro* de 1995 (primeiro romance aliás pós-fatwa). Lemos no início: “Perdi a conta dos dias que transcorreram desde que fugi dos horrores da fortaleza louca de Vasco Miranda, na aldeia de Benengeli, nas montanhas da Andaluzia (..)” e parágrafos depois argumenta o narrador:

É hora, pois, de cantar os fins – do que era e do que talvez não seja mais; do que havia de certo e também de errado. Um último suspiro para um mundo perdido, uma lágrima final diante desta extinção. Mas também um grito derradeiro de desafio, o

desfiar do último novelo de novelas escandalosamente estapafúrdias (palavras não de bastar, à falta de equipamento de vídeo) e muita cantoria barulhenta durante o velório. A história de um mouro, cheio de som e fúria. Querem? (...) (RUSHDIE, 2003).

È claro que o narrador, o mouro Moraes Zogoiby, está dando início a sua história e isso a partir do seu fim, porém tudo o enredo é um palimpsesto tecido na hibridez indiscutível e inseparável das nações e dos seres humanos e se reportando o tempo todo a esse Al-Ándalus e ao seu fim, assim como também à chegada de Vasco da Gama a Cochim, Índia, em 1498, lugar do primeiro contato entre esse país e Ocidente.

Em 2003, a escritora argelina Assia Djebar também voltará para esse mundo medieval do Al-Ándalus no seu romance-ensaio *O desaparecimento da língua francesa (La Disparition de la langue française)*. Nele, entre outras questões, a autora reflexiona sobre a tolerância e o transnacionalismo a partir de espelhar o desaparecimento da língua árabe na Espanha com a crise da língua francesa na Argélia como consequência da crispação do integralismo árabe-islâmico e sua imposição monolinguista.

Ambos os romances não deixam de expressar os sentidos do balbucio indiano e magrebino sobre a polêmica fronteira cognitiva entre Ocidente e Oriente.

O Al-Ándalus para a época era uma fronteira – limite - da Europa, mostrava quanto a tolerância era intolerável. Espanha, será a última a expulsar os judeus e só no século XVII expulsará aos muçulmanos; entretanto, ninguém deve esquecer de Torquemada, o grande inquisidor.

O gesto excessivo de Douglas Diegues de levar sua linguagem artística, oportunhol selvagem – aliás para ele surgido da experiência e da percepção dos falares fronteiriços da tríplice fronteira oficial como “lar” – para a sua prática pública (Anexo 4) enquanto escritor, seja em entrevistas, encontros ou no seu *blog*, se por um lado critica babelicamente as políticas da monoglossia e do monolinguismo; por outro, na reinvenção de uma interlíngua concreta e desprestigiada, subjetiva e assistemática põe também sob suspeita a ideologia da tolerância dos vários projetos de línguas perfeitas e artificiais (ECO, 2002; RÓNAI, 1970). Nesse sentido, “lo esperanto de las fronteras” é uma refutação da tolerância dissimulada dos discursos de internacionalismo e fraternidade embutidos no volapuke e no esperanto, ambos os dois construídos pelos seus inventores fora da esfera das motivações civilizatórias que tantas outras criações de línguas artificiais filosóficas e perfeitas pretenderam; porém, mesmo assim, reivindicativos do Ocidentalismo.

Referências

AMATI-MEHLER, Jacqueline. *A Babel do inconsciente: língua materna e línguas estrangeiras na dimensão psicanalítica*. (J. Amati-Melher; Simona Argentieri; Jorge Canestri). Trad. Cláudia Bachi. Rio de Janeiro: Imago Ed., 2005.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas*. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo. Trad. Eduardo I. Suárez. México Fondo de Cultura Económica, 1993.

BHABHA, Homi K. (Org.). *Nation and Narration*. London: Routledge, 1990.

_____. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998.

BOURDIEU, Pierre. *O poder Simbólico*. Trad. Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 1990.

BUENO, W. *Mar paraguayo*. (prefácios de Nestor Perlongher e Heloísa Buarque de Hollanda) São Paulo: Iluminuras, 1992

BURKE, Peter. *O que é História Cultural?* Trad. Sergio Goes de Paula. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2005.

CASANOVA, Pascale. *A república mundial das letras*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

CARRIZO, Silvina. “Indigenismo” e “Mestiçagem”. In: FIGUEIREDO, Eurídice (Org.). *Conceitos de Literatura e Cultura*. Juiz de Fora: Editora UFJF, Niterói: EDUFF, 2005, pp.207-24 e pp. 261-88.

CHAMOISEAU, P. et al. *L'éloge de la créolité*. Édition bilingue français/anglais. Paris:NRF/Gallimard, 1989.

CORNEJO POLAR, Antonio. *O condor voa*. Literatura e Cultura Latino-americanas. (VALDÉS, Mario, Org.) Belo Horizonte: Ed.UFMG, 2000.

DEL VALLE, José; GABRIEL-STHEEMAN (Eds.). *La batalla del idioma*. La intelectualidad hispânica ante la lengua. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert, 2004

ECO, Umberto. *A busca da língua perfeita na cultura européia*. 2. ed. Trad. Antonio Angonese. São Paulo: EDUSC, 2002.

FIGUEIREDO, Eurídice. *Representações de etnicidade: perspectivas interamericanas de literatura e cultura*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2010.

_____. *Conceitos de Literatura e Cultura*. Juiz de Fora: Editora UFJF, Niterói: EDUFF, 2005.

GAFÄITI, Hafid. *La diasporisation de la littérature postcoloniale*. Assia Djebar, Rachid Mimouni. Paris: L'Harmattan, 2005.

GASPARINI, P. Riscos do português / Riscos do castelhano: a língua portuguesa na poesia do argentino Nestor Perlongher. *Ipotesi* – Revista de Estudos Literários, Universidade Federal de Juiz de Fora, v. 9, n. 1, p. 27-40, jan./jun. 2005, n. 2, jul./dez. 2005.

HAESBAERT, Rogério. *O mito da Desterritorialização: do “fim dos territórios” à multiterritorialidade*. 3. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

MIGNOLO, Walter. *Histórias locais/Projetos globais*. Colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

PEDRERO-SÁNCHEZ, M. Guadalupe. Sefarad entre Al-Ándalus e a Espanha Cristã. In: *Anuario Brasileño de Estudios Hispánicos*, n. 1, p. 225-238. Brasília, D.F.; Conserjería de la Embajada de España, 1991.

_____. La dimensión Judía del V Centenario. In: *Anuario Brasileño de Estudios Hispánicos. Suplemento Quinto Centenario*, p. 157-182 Brasília, DF; Consejería de Educación de la Embajada de España, 1992.

PERLONGHER, Néstor. Nuevas escrituras transplatinas; El portuñol en la poesía. In: _____. *Papeles Insumisos*. Ed. Adrián Cangi y Reynaldo Jiménez; Prólogo de Adrián Cangi. Bs.As: Santiago Arcos, 2004, p. 241-246; 247-257.

PIZARRO, Ana (Org.). *América Latina: palavra, literatura e cultura*. São Paulo: Memorial; Campinas: UNICAMP, 1994.

RAMA, Angel: *Transculturación Narrativa en América Latina*. 3ª ed. México: Siglo XXI Editores, 1987. (1. ed. 1982).

RÓNAI, Paulo. *Babel & Antibabel*. Ou o problema das línguas universais. São Paulo: Perspectiva, 1970.

SAID, Edward W. *Culture and Imperialism*. New York: Vintage Books, 1994.

_____. *Beginnings: Intention and method*. New York: Columbia University Press, 1985.

_____. *El mundo, el texto y el crítico*. Trad. Ricardo García Pérez. 1. ed. Buenos Aires: Debate, 2004.

SANTOS, Luis Alberto Brandão; PEREIRA, Maria Antonieta (Org.). *Trocas culturais na América Latina*. Belo Horizonte: UFMG, 2000.

SARLO, Beatriz. *Una modernidad periférica: Buenos aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1988.

SLEIMAN, Michel. Muçulmanos da Península Ibérica convívios e influências. In: TROUCHE, A.; REIS, L. (Org.). *Hispanismo 2000*. Conserjería de Educación y Cs. En Brasil, Associação Brasileira de Hispanistas. Brasília, 2001, v. 1, p. 511- 516.

WILLIAMS, Raymond. *Marxismo y literatura*. Prólogo de J.M.Castellet. Trad. Pablo di Masso. 2. ed. Barcelona: Península, 2000.

ZUMTHOR, Paul. *Babel ou L'inachèvement*. Paris: Éditions du Seuil, 1997.

Anexo I

Poemas: “Cumbia de los besos sinceramente sinceros”; “Bocê Você Usted Ocê” (no *blog*) e os “Sonetos 1 e 11” do livro: *Dá gusto andar desnudo por estas selvas. Sonetos Salvajes* (2002).

Cumbia de los besos sinceramente sinceros

Bessar para nokautear tristezas y otras mieltas doradas
Bessar enbenenar celebrar droguita rara
Em meio al bolonki de turno
Extasiar a besos la puertita mágika

Y tuo solcito de mulata francesa
Pa que te quedes sentindo assim – la mais hermoza yiyi
Parawayensis de Parislândia Yankeelândia Kurepilândia y Sampaulândia al mismo
tempo –
Bessos que nim la NASA puede piratear-

Bessos que nim el Papa puede klonear –
Bessos que nunca ti deixam en bola
Entre balas perdidas – deparavaciones –
Hóstias & diskuersettis di bosta –

Bessos que vuelan mais alto
Que Oro del Vaticano –
Bessos que vuelan mais lejos
Que supermans – superkulis – superbolas del Poder Yankeeano

Bessos que non querem saber
Como vae tua kuenta bankária –
Bessos que non necessitam
Marketinismo – gacetilla – promozionne literária

Afeto caliente
Yiyi amada –
Bessos besos besos besos –
Tutti kuantí – y mais nada.

BOCÊ VOCÊ USTED OCÊ

Papamanía es negociacione
Kardenaes guardan silênzio
Papamanía es rentabilizacione
Monjas non dizem nim mu
Anímate a Sonhar
Anímate a Nadar
Anímate al Amor Amor
Amóntema Super-pozos
Prêmios milionários
non serán repartidos a los que non ganaron
Sol, pomelo dulce,
kiburê, chipaguazú
Doblé chance
12 meses de plazo

Numbers elegidos
koincidem com sorteados
Lluvia de aumentos
Fábricas kontaminan águas
Carícia de kabalo loko
es kuchizazo ou kuchillada
El ídolo de los românticos
odeia pistolas
Nasce en Peru
la Nena de 3 cabezas
Xongos dicen que xongas son las mais katingudas
Xongas dicen que xongos son los mais katingudos
Cae el duo
de robamotos
Feas usam trampas
para ficar bellísimas
Inbentam cerveja
que agranda tetas
Kuñás se callan
pero están insatisfechas
Orgasmos silenciosos ou ruidosos?
Teleprêmio extra?
Cumbia kurepa?
Crema ou glacê?
Non falta nada
Solo falta você...

Soneto 1

burguesa patusca light ciudade morena
el fuego de la palabra vá a incendiar tua frieza
ninguém consigue comprar sabedoria alegria belleza
vas a aprender agora con cuanto esperma se hace um buen poema

esnobe perua arrogante ciudade morena
tu inteligênciã burra – oficial – acadêmica – pedante
y tu hipocondríaca hipocrisia brochante
son como un porre de whisky com cibalena

postiza sonrisa barbie bo-ro-co-chô ciudade morena
por que mezquina tanto tanta micharia?
macumba pra turista – arte fotogênica
ya lo ensinaram oswald – depois manoel – mas você no aprendeu – son como
disenteria

falsa virgem loca ciudade morena
vas a prender ahora com quanto esperma se faz un bom poema.

Soneto 11

revolucionar dormitórios economias
ropas servicios multas filas
mercados agências sapatús tarifas
barrios bares playas famílias

revolucionar hipocrisias miel opciones
provincias justicia calles horários
parques veredas aeroportos salários
taxas amistades negócios diversiones

mudar mudar mudar
relutar renovar osar
injetar nuevo ar
encontrar antes mismo de buscar

hacer la cosa acontecer
bolver a viver.

Anexo 2

MOAXAJA

**Cómo puedo vivir, cuando peno
Y las bellas desgarran mi pecho?**

1

No sigáis censurándome, amigos!
Si por Hind yo de amor me derrito
(y en el rostro mi llanto es testigo
**De que estoy por su amor sin sosiego),
No piedad ha de hallar mi tormento?**

Qué paciència le cabe al que ama
Y vender quiere su alma a la baja,
Por lograr esa cierva adorada?
**Ha perdido la fé y el concierto.
Todo el mundo lo engaña sin duelo.**

Dile a quien mis ardores aviva:
“En curar mi dolor date prisa:
Muerto estoy, no me queda ya vida,
**Por tus ojos de flechas cubierto
Y entre flácidas ropas envuelto”.**

Una rama de ban me embelesa,
Que la tierra que pisa desprecia
Y a otras ramas cubrió de vergüenza.
**Perlas tiene su boca en encierro
Y en su frente hay dos nunes esbeltos.**

Con sus ojos ataca incesante,
Y, pues sabe de amor todo lance,
Me cantócuando yo era culpable:
**Como si fueras un hijo ajeno
Ya no duermes más en mi seno.**

JARCHA: dístico decassílabo AA

Anexo 3

“The True-Born Englishman”, Daniel Defoe. In: ANDERSON, B. *Comunidades Imaginadas*. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo, 1983-1993. México, Fondo de Cultura Económica, 1993.

Así pues, de una Mezcla de todas clases surgió,
Esa cosa Heterogênea llamada *Un inglês*:
Engendrado en raptos ansiosos y furiosas Lujurias,
Entre un *Bretón* Pintado y un *Escocés*:
Cuyos descendientes aprendieron pronto a inclinar la cabeza
Y a uncir sus Bueyes al Arado *Romano*:
De donde surgió una Raza Híbrida,
Sin nombre ni Nación, Idioma o Fama,
En cuya Venas calientes brotaron
Rápidamente nuevas Mezclas,
Combinaciones de un *Sajón* y un *Danés*.
Mientras que sus Hijas Fecundas,
Con la complacencia de sus Padres,
Recibían a todas las Naciones con Lujuria Promiscua.
Esta Progeie Nauseabunda contenía directamente
La sangre bien extractada de los *Ingleses* [...]

Anexo 4

Fragmentos de textos públicos do autor, Douglas Diegues:

À pergunta de por quê foi dado especificamente esse nome, responde:

“Para diferenciá-lo de portunhol convencional. El portunhol convencional es meio papai-mamãe. El portunhol selvagem es mais ou menos kama-sutra. El portunhol convencional es meio bissexual. El portunhol selvagem es mais polissexual. Atenti: la palabra selvagem significando origem própria em meio a las selvas primitivas de la tríplice-fronteira y non a la violênzia, a la ferocidade, a la cobardia muitas vezes taxados como atos selvagens y non como atitudes de gente civilizada... (Cronopianos *on-line*, 2005).

“el portunhol selbagem, lengua que abarca o português, o espanhol y, claro, o guarany. Enfim, lo esperanto de las fronteiras” (rociopuente. *Blog*, 2008).

OFICINAS

Oficina de leitura

Altair Martins

A atividade “Oficina de leitura” foi desenvolvida com o intuito de experimentar modos de leitura de contos fantásticos, maravilhosos ou de “estranheza”. Foram escolhidos os seguintes contos: “Uma gota”, de Dino Buzzatti; “O livro de areia”, de Jorge Luis Borges; “O búfalo”, de Clarice Lispector; “Hereditário”, “O Crocodilo” e “O Crocodilo II”, de Amílcar Bettega Barbosa. Partindo de uma perspectiva experimental, foram observadas características primordiais do conto nas teorias de Allan Poe, Cortázar, Horacio Quiroga e Ricardo Piglia. O objetivo era demonstrar categorias de estranheza, tais como a alegoria, a analogia e o absurdo. Do ponto de vista da estrutura, o trabalho visou à constatação de que o estranho depende fundamentalmente de contraste: estrutura standar X tema absurdo ou estrutura “estranha” X tema standar. Participaram, sobretudo, profissionais da área da educação – professores e pedagogos – engajados na área da literatura, da filosofia ou simplesmente da leitura. As discussões propostas incluíram questões acerca da aplicação dos textos de estranheza como elemento de sedução, sobretudo para o público jovem (alunos de ensino médio e ingressantes do curso superior), à leitura de mundo mais complexa suscitada pela simbologia velada dos contos.

Espaço biográfico

André Luis Mitidieri
UESC

Visando a fornecer uma visão geral do que hoje se apresenta como gênero biográfico e suas estilizações, distinguimos entre o paradigma clássico das espécies (auto)biográficas, o qual tem duração até o século XVIII. Abordamos o paradigma romântico-positivista, posterior à assunção da biografia enquanto gênero instituído e sua derrocada, no entre-guerras do século XX, quando se afirma a moderna biografia, assinalada, sobretudo pelo ingresso de novos sujeitos e novas configurações identitárias nos enunciados biográficos. Posteriormente, abordamos a estilização romanesca do gênero e a estilização biográfica do romance, as formas da biografia romancesca e do romance biográfico. Por fim, encaminhamos as discussões para o gênero da Autoficção e dos docudramas e outras representações biográficas na mídia e na Internet.

Oficina de cinema

Cássio Tomaim

Visa apresentar algumas reflexões no campo da relação cinema e literatura, localizando um debate pouco explorado: a de um diálogo possível entre o cinema e a literatura de não-ficção. Foi o cineasta cubano Jesús Díaz no Seminário “Nuevo cine y literatura en nuestra América: relaciones e interinfluencias”, durante o II Festival de Cine de La Havana, em dezembro de 1980, que pela primeira vez questionou o fato dos estudos das relações entre o cinema e a literatura se limitarem às relações entre o cinema e a literatura de ficção. Silêncio que, segundo ele, podia ser explicado por dois motivos: 1) os críticos literários permitiam entrar em seu reino somente os gêneros considerados ficcionais, como novela, conto, poesia, etc; 2) a dupla crise de crítica e de público que o documentário enfrentava na época, visto como um “primo pobre”. Situação paradoxal quando se analisa a importância do documentário e de uma literatura de “teor testemunhal” para as sociedades latino-americanas mergulhadas em traumas oriundos de suas ditaduras. Por isto, o nosso interesse em investigar em que medida esta interação é possível, sob que pressupostos, levando em consideração que na última década a produção de documentários na América Latina tem se caracterizado cada vez mais por um tratamento subjetivo do mundo histórico, tendo as ditaduras sua temática preferida. Este interesse pelo filme narrado em primeira pessoa nos tem permitido um maior acesso às micro-histórias de seus personagens que, por sua vez, nos permite a cada testemunho ir compondo uma história social de um determinado grupo. Portanto, como se vê, a lógica dominante deste cinema documentário do *EU* é a subjetividade.

Arte correo: utopía y transgresión

Clemente Padín

"The Eternal Network"

(Robert Filliou)

Resumo: La innovación del arte correo es la novedad del "canal" empleado en la difusión de sus obras o, mejor dicho, en la transmisión de sus mensajes: los servicios postales oficiales. Este soporte define, de entrada, su característica esencial: la comunicación. También, como todo soporte, suma sus instrumentos de expresión y sus características propias, añadiendo un plus de información al mensaje artístico. En otras ocasiones altera el mensaje con su "ruido", con las improntas y mecanismos propios de su índole de "medio". No se trata, tal cual pudiera creerse, de una nueva corriente artística en sentido formal, por lo cual no le corresponde a ningún "ismo" determinado. La novedad reside en el planteo comunicacional, la relación persona-persona, dialógica, a través del correo que se manifiesta como revolucionaria frente a la falsa comunicación o monólogo de los medios de comunicación masivos: la televisión, la radio, el cine, el arte mercantil, etc. Si a ello sumamos el carácter anticomercial y anticonsumista que tuvo desde sus comienzos veremos que estamos frente a un fenómeno artístico de disrupción. El más importante rasgo del arte correo es privilegiar la comunicación, es decir, el establecer el diálogo sin tener muy en cuenta la información ya sea estética o referencial.

Palabras-clave: Comunicación. Arte. Interactividad.

La innovación del arte correo es nuevo canal empleado en la difusión de las obras o, mejor dicho, en la transmisión de sus mensajes: los servicios postales. Este soporte define su rasgo esencial: la comunicación. También, como todo soporte, suma sus instrumentos de expresión y sus características propias, añadiendo un plus de información al mensaje artístico. En ocasiones altera el mensaje con su "ruido", con las improntas y mecanismos del "medio" (cuños, estampas, códigos de barra, etc.) No se trata, tal cual pudiera creerse, de una nueva corriente artística en sentido formal, por lo cual no corresponde a un "ismo" determinado. Su novedad reside en la relación persona-persona, dialógica, a través del correo que se manifiesta como revolucionaria frente a la falsa comunicación o monólogo de los medios masivos: la televisión, la radio, el cine, el arte mercantil, etc. Si a ello sumamos el carácter anticomercial y anticonsumista que tuvo desde sus comienzos veremos que estamos frente a un fenómeno artístico de disrupción.

El más importante rasgo del arte correo es privilegiar el diálogo y la comunicación sin tener muy en cuenta la información transmitida, ya sea estética o referencial. La función que predomina en los mensajes difundidos a través del arte correo es la fática, la relación con "el/la" u "otro/a" que favorecería la aplicación de las restantes funciones del lenguaje (referencial, poética, etc., según la nomenclatura de Jakobson.) Por ello el arte correo es considerado una suerte de sub-arte (o una nada indefinible) por la crítica vernácula en razón de que las preocupaciones estéticas no suelen ser las determinantes desde la óptica del artista

que se vale de este medio. Si la funcionalidad que deseáramos para nuestras obras fuera exclusivamente artística no las enviaríamos por correo postal sino por alguna compañía de transporte de obras de arte con un seguro adecuado.

El arte correo ha permanecido tanto tiempo incólume y vigente frente a las demás formas artísticas porque ha superado la confusa o falsa dicotomía arte/comunicación. El producto artístico es, ante todo, un producto de comunicación y por lo tanto parte indisoluble de la producción social. Por otra parte, al igual que el resto de las mercancías que el hombre produce, se constituye en auxiliar de esa misma producción (al favorecer o dificultar sus procesos). En algunos contextos prevalecerá su índole “artística” (museos, galerías, cátedras, etc.), en otros su índole de trasmisor de información y generador de diálogos. Pero, ambas facetas son inseparables. Por lo mismo, a la obra de arte como a cualquier mercancía, en tanto producto, se le pone un precio (que casi nunca condice con su valor real) por lo cual no es impensable que, en el futuro, las obras de arte correo puedan ser comercializadas al hacerse irrelevante su índole comunicacional; pero, en tanto no suceda esto, ¿quién puede ponerle precio? ¿Quién pondría precio a un “Hola, estoy aquí!”? Por ese motivo, existe esa aparente despreocupación por la “estética” en las obras de arte correo y, en cambio, la angustia por asegurar la recepción del mensaje.

Se explica entonces que en las obras y exposiciones de arte correo haya constantes apelaciones a la realidad de nuestros días. No sólo interesan aspectos materiales de la existencia como, p.e., mejorar nuestras condiciones de vida o salvaguardar la soberanía de nuestros países sino, también, la confirmación (o negación) de los valores éticos (la justicia, la libertad y otros), pilares de nuestra existencia en tanto seres sociales.

Las únicas limitaciones del arte correo dependen de los servicios postales, de su admisibilidad o no, de los particulares reglamentos de recepción y expedición de los envíos, de los costos y, en última instancia, en el humor de los funcionarios, ejecutores de esas normativas. Al igual que cualquiera de sus congéneres, el arte correo comparte con ellos las características intrínsecas de la actividad artística: la imprevisibilidad de la información estética, el intercambio de los modelos combinatorios de signos ya conocidos por otros inéditos, la reubicación de los signos en nuevas estructuras y procesos de comunicación que frenen la entropía propia de los lenguajes o códigos fosilizados, favoreciendo nuevas relaciones y nuevos conocimientos de la realidad.

Las posibilidades creativas pudieran resumirse en el envío de piezas postales con:

1.- reproducciones de obras literarias y/o plásticas sin tener en cuenta las modificaciones que su transporte les pudieran ocasionar;

2.- obras de diverso carácter que tienen en cuenta las posibles modificaciones que se producen durante el envío (el ruido integra la estructura de la obra, aunque no de manera determinante) y

3.- obras que permiten que el “ruido del canal” se constituya en la obra misma, sumándose a los procesos previstos por el artista u otros aleatorios, propios del medio empleado.

Dentro del primer grupo caben todas las reproducciones de obras, ya sean clásicas o modernas, anuncios de exposiciones, avisos, poemas, dibujos, etc., en donde el índice informacional-estético corre por cuenta del producto artístico enviado y no del medio comunicacional que se utilizó.

En el segundo grupo pueden detectarse varias tendencias o formas de acuerdo al énfasis del artista, aun cuando en sus obras es dable observar la preocupación por integrar las características propias del medio. Así, por ejemplo:

- adicionar elementos como sellos postales, de goma y otros apócrifos creados por los artistas que se suman a los oficiales;

- solicitar integrar circuitos artísticos o “cadenas” del tipo A envía a B, B a C, C devuelve a A;

- enviar postales como piezas de un rompecabezas que el receptor debe armar o elaborar, o solicitar otros tipos de colaboraciones completar la postal;

- usar formularios, oficiales o no, en diferentes funciones para las cuales fueron creadas;

- enviar en sobres cerrados o transparentes elementos no usuales;

- utilizar los más variados elementos tales como el acrílico, cartones rugosos, maderas delgadas, espejos de plástico, etc. como abstracto de la obra;

- desechar la forma cuadrangular y el tamaño usual de la postal o sobre, etc.

El tercer grupo es el que más se acerca a un enjuiciamiento artístico en razón del alto grado de imprevisibilidad en los mensajes, por ejemplo:

- la obra se integra con los sellos oficiales pegados en el anverso o reverso de la misma;

- postales con direcciones falsas y avisos de retorno;

- envíos con dos destinatarios debidamente sellados en el correo dejando la decisión al cartero, con una ruta definida de la postal: hasta dónde debe llegar y su regreso al punto inicial;

- envíos en los que el artista provoca intencionalmente los efectos del “ruido”, como sobres cerrados con papel-copia en los que constarán los efectos del manipuleo de los funcionarios, sellos de goma, etc.

El arte correo es el soporte esencial del *network*, la red de arte alternativo que pone el acento en la comunicación. Esta red no utiliza la computadora u otras formas de reproducción o producción tecnológica de información a la manera de un pincel o grafo, sino como una herramienta que permite los procesos de ordenación, almacenamiento, reciclaje y creación de información: es un circuito, una red de artistas explorando los nuevos medios que la tecnología pone en sus manos, el facsímil, el telediscado, el video, el laser, el holograma, los *stickers*, la computadora, los medios sociales, etc.

Conviene subrayar que esta red tuvo su origen paralelo en los centros hegemónicos y en zonas periféricas, pero fueron desde estas zonas excéntricas que surgieron las respuestas más directas a las exigencias de hoy. Como señala Géza Pernecky, en su libro “A Hálo” (Ed. Konyvklado, Budapest, Hungría):

La finalidad del *network* no fue establecer un sistema de contactos a través del servicio postal (como una mirada superficial pudiera sugerirlo) sino crear una cadena de comunicación homogénea en la cual todos los componentes son iguales y se eximen de las reglas del mercado y también de la tradicional dicotomía “artista/público”. Teniendo esto en mente, Ray Johnson de Nueva York (quien fue el “creador” del arte correo) puede ser considerado el precursor del *network* sólo con reservas. Su actividad pudiera ser tomada como un ejemplo del arte conceptual puesto en práctica y, también, como ejemplo de la inventiva del artista individual. El *network* que desde entonces se ha convertido en una institución internacional, ha tenido sus orígenes primariamente en países alejados, en donde las grandes distancias, la carencia de contactos sociales y la opresión política (en Europa del Este y algunos países de América Latina) han forzado a los artistas a superar los canales oficiales de la vida pública y establecer contactos alternativos. Consecuentemente el *network* comenzó a expandirse, hacia 1972, a través de la casi simultánea aparición del *Image Bank* en Canadá, la revista *File* y otras experiencias pioneras con directorios internacionales que involucraban a la Galería *Polish Foksal* de Polonia, un par de artistas checos y Clemente Padín de Uruguay. Los periódicos y publicaciones privadas que oficiaron de parteras del *network* (*File* de Canadá, la *American Reader* y *Mail Order Art*, la polaca *Net*, el *Ovum* de Padín, etc.), difundieron, en diferentes grados, los motivos que enfatizan la necesidad de mayores contactos sociales y no de difusión comercial.

Como vemos, esta evolución sitúa en un plano análogo a la Internet y los servicios postales. Los antecedentes históricos de esta forma de comunicación artística, al igual que muchas manifestaciones del arte moderno, deben buscarse en las experiencias de los futuristas

y dadaístas, siendo la obra de Marcel Duchamp el precedente más significativo: el envío de 4 postales, desde los EEUU (1916). Otro importante antecedente fue la obra de Kurt Schwitters, artista Dadá, creador de los *rubberstamps* o “sellos de goma artísticos”. Fueron precisamente los impulsores del movimiento neo-dada “Fluxus” (George Maciunas, Robert Watts, Dick Higgins, Ben Vautier, Joseph Beuys, Ken Friedman, Ben Vautier, Ray Johnson, Wolf Vostell, etc) y algunos artistas del Nuevo Realismo francés, como Ives Klein (creador de la famosa *Blue Stamp*), Arman, Daniel Spoerri y otros que le van dando forma desde mediados de los 50s. A partir de aquellos momentos, el movimiento del arte correo no ha cesado de crecer y expandirse sumando hoy miles de artistas en todo el mundo.

Esta modalidad artística, que se derivó del Conceptualismo, adoptó muchas de sus propuestas: priorizar la idea o proyecto por sobre el objeto mismo; enfatizar no en cómo se representa la realidad sino de qué manera; el interés por los mecanismos actuantes en la representación por sobre lo que la provoca, es decir, la obra en cuanto objeto en sí mismo y aplicada a desmitificar los mecanismos de creación a la manera de un metalenguaje, destruyendo el *pathos*, el aire de misterio y el “aura” con que se rodea “el milagro del arte”, devolviendo a la sociedad un instrumento genuino de interrelación social.

Se suele atribuir la creación del arte correo al artista neoyorquino perteneciente al Fluxus Art, Ray Johnson (1927-1995). Johnson sentó las bases al iniciar los intercambios postales, desde mediados de los 50s., enviando a sus amigos obras sin terminar (con la solicitud de que se las reenviaran completadas o que las enviaran a determinadas galerías), los *Add and Pass*, antecedente directo del arte interactivo de nuestros días. En 1962, esa red de correspondientes amigos de Ray Johnson se transforma, a instancias de Ed Plunkett, en la *New York Correspondence School*, suerte de parodia de institucionalización alternativa que, de alguna manera, consagra al arte correo como arte fuera del sistema.

Hacia fines de los 40s. encontramos a Ray Johnson estudiando en la famosa Black Mountain College, en Carolina del Norte, con Joseph Albers y Buckminster Fuller: allí conectó con la mayor parte de los protagonistas de su generación, desde John Cage a Andy Warhol, desde Willen DeKooning a Jasper John y con casi todas las grandes figuras del Fluxus Art, con quienes traba conocimiento a partir de su establecimiento en la ciudad de Nueva York, en 1948. Aparte de ser considerado el primer artista Pop en los Estados Unidos también se le consideró uno de los creadores del happening (al que llamó “nothing”) junto a Allan Kaprow y Dick Higgins.

Pese a esa gran variedad de géneros artísticos que cultivaba siempre se le recordará por su participación en la creación del Arte Correo. En 1962 crea la New York Correspondence Art School (bautizada así por E. M. Plunkett) junto con su grupo de amigos con quienes había establecido un ritual de intercambio de obras, notas, recomendaciones, etc., por vía postal. Fue en esos años que crea el intercambio “Add and Pass”, instrumento creativo que propone compartir la creación de la obra con el “otro”, el lector-espectador, que daría lugar, en nuestros días, a la “interactividad” que propician las interfaces del arte digital.

A comienzos de los 70s. se realizó la que fue considerada la primer exposición ecuménica de arte correo en el Museo de Arte Whitney a cargo de Marcia Tucker y la New York Correspondance School de Ray Johnson. Sin duda, fue esta exposición, junto a otras más o menos cercanas en el tiempo, las que dieron origen al arte correo tal cual le conocemos hoy, con sus típicas reglas tácitas: no jurado, no ventas, no selección y catálogo y con sus miles de artistas, permanentes u ocasionales, que le han practicado en sus más de 40 años de existencia. Se ha constatado que el Arte Correo es el movimiento artístico con el mayor caudal de participantes del mundo y de todos los tiempos (alrededor de 5.000 más o menos) y el que más vigencia ha tenido en el tiempo.

El segundo paso fundamental en el establecimiento de la red internacional fue la actividad desplegada por el Fluxus de la costa de Pacífico los que, a partir de 1966, comenzaron a editar listas con sus adherentes al arte correo culminando dicha actividad con la edición a cargo de Ken Friedman, de la *International Image Exchange Directory*, lista de la primera generación de artistas correo con 1.400 nombres con sus teléfonos y direcciones. Cabe acotar que, en 1965, Dick Higgins, editaba la revista *Something Else Press Newsletter* y la difundía, vía postal, con informaciones atinentes a sus ediciones y, sobre todo, con direcciones de artistas adherentes y convocatorias de arte correo lo que, sin duda, contribuyó a extender la red de cultores. Estos hechos marcaron no sólo la separación irreversible entre lo que Friedman llama *Correspondence Art* (el intercambio restringido entre un grupo selecto de artistas) y el *Mail Art* (la “red de comunicadores a distancia” mundial como solía llamarla el artista correo argentino Edgardo Antonio Vigo).

A su vez se fueron imponiendo algunas de las reglas tácitas del arte correo que, más tarde, habría de compilar Lon Spiegelman a fines de los 70s., caracterizando definitivamente la índole comunicacional (y no comercial) del arte correo: “**Mail art and money don’t mix**” (“El arte correo y el dinero no se mezclan”). La tácita obligatoriedad de incluir las direcciones postales de los participantes en los catálogos de cada exposición que se organizara se

constituyó en el motor del crecimiento de la red. Carlo Pitore habría de sellar categóricamente la importancia de este hecho al afirmar que en arte correo la **“The address is the art”** (“La dirección es el arte”).

En América Latina, las primeras manifestaciones de este género datan de 1969 aunque, desde unos años antes, ya era evidente el fuerte y continuado intercambio de obras y publicaciones alternativas latinoamericanas entre el argentino Edgardo Antonio Vigo, el chileno Guillermo Deisler, el chileno-venezolano Dámaso Ogaz, el brasileño Paulo Bruscky, quien esto escribe y otros artistas relevantes. En el Brasil fue importante, también, la actividad de Pedro Lyra quien, en 1970, publicara un Poema-Postal.

Fue a partir del “Festival de la Postal Creativa” -primera exposición documentada de arte correo en Latinoamérica, Galería U, Montevideo, Uruguay, octubre de 1974 - que el movimiento se dinamiza y las grandes muestras comienzan a sucederse, sobre todo en la Argentina a partir de la “Última Exposición Internacional de Arte Correo” realizada por Horacio Zabala y Edgardo Antonio Vigo, en la Plata, 1975 y, en el Brasil, con la “Primeira Exposição Internacional de Arte Correo” organizado por Paulo Bruscky e Ypiranga Filho en Recife, Pernambuco, 1975.

Al intentar caracterizar el arte correo valen las palabras del prólogo del “Festival de la Postal Creativa:

A menudo el arte se venga del entropismo cultural que generan el arte oficializado y esas formas artísticas superadas que sostienen el orden de los sistemas en virtud de reafirmar cosas ya conocidas o “ya dadas en el arte”, alterando la función de los medios masivos de comunicación ya sea valiéndose de las propiedades del canal para la transmisión de sus propios mensajes: es el caso de las tarjetas postales (y de toda obra postal, diríamos hoy) que de objeto comercial se ha convertido hoy, en principalísimo medio de difusión artística merced a la rapidez y amplitud de su comunicación a cualquier punto, a la facilidad de su producción, almacenamiento y consumo y, sobre todo, a las inéditas posibilidades expresivas ya sea utilizándola como siempre sustento de comunicaciones verbales o icónicas, etc. ya sea como objeto artístico en sí, creando su propio lenguaje.

Durante el lapso de las dictaduras latinoamericanas (1972-1985 aprox.) el arte correo se volcó totalmente a la denuncia y explicitación de la situación internacional mediante la difusión masiva de sellos de correo apócrifos- que los artistas postales del resto del mundo en actitud solidaria pegaban en sus sobres y postales- y otros artilugios propios de este medio como ser sellos de goma, cadenas de intercambios, propuestas, etc. Precisamente por la utilización de estos mecanismos algunos de sus representantes hubieron que pagar un duro precio en aras de la redemocratización de su país y, junto a vastísimos sectores de la

población, debieron optar por la clandestinidad o el exilio en razón de la sangrienta represión con su secuela de torturados, encarcelados, desaparecidos o muertos.

Así se asiste a la clausura de la “II Exposição Internacional de Arte Correo” organizada por Paulo Bruscky y Daniel Santiago en Recife, 1976, por los militares brasileños; al destierro del artista correo Guillermo Deisler a partir del golpe de Pinochet y la ITT contra Allende; a la desaparición de Palomo Vigo, hijo Edgardo A. Vigo; a la tortura y encarcelamiento por largos años de los artistas correo uruguayos Jorge Caraballo y Clemente Padín; a la persecución, encarcelamiento y destierro del artista correo salvadoreño Jesús Romeo Galdámez; a la suspensión de los derechos civiles de Andrés Díaz Espinoza, hijo del artista correo Eduardo Díaz Espinoza, relegado a más de 3.000 kms. de su hogar y otros casos.

De aquella primera generación se destacan Pedro Lyra, Joaquim Branco, U. Lisboa. Paulo Bruscky, Samaral, Julio Plaza, Avelino de Araújo, Daniel Santiago, L. M. Andrade, Leonhard Frank Duch y Odair Magallanes (Brasil); los argentinos Edgardo Antonio Vigo, Horacio Zabala. Carlos Ginzburg, Graciela Gutiérrez Marx, Juan Carlos Romero, Luis Iurcovich, Luis Catriel y Luis Pazos; en Chile Guillermo Deisler; en Colombia Jonier Marín; en Venezuela Diego Barboza y Dámaso Ogaz; en el Uruguay, Haroldo González y Jorge Caraballo y, finalmente, en México, Santiago, Mathías Goeritz, Felipe Ehrenberg y Pedro Friederick.

A partir de 1980 el movimiento del arte postal latinoamericano se vigoriza destacándose los siguientes hechos:

- La inclusión del Arte Correo en una de las secciones de la XVI Bienal de San Pablo, en 1981.

- La creación del grupo “Solidarte” en México 1982 y posteriormente, la de “Colectivo 3”, que impulsaron exposiciones sobre aspectos críticos de la realidad latinoamericana.

- La exposición “Desaparecidos Políticos de Nuestra América” organizada por el grupo “Solidarte” y que, contando con el apoyo masivo de los artistas postales latinoamericanos, obtuviera Mención Especial en la Ira. Bienal de la Habana Cuba, 1984.

- La fundación de la Asociación Latinoamericana y del Caribe de Artistas Correo en Rosario, Argentina, en el marco de la Exposición Internacional de Arte Correo organizada por Jorge Orta.

Asimismo fueron múltiples las revistas y publicaciones aplicadas a la difusión del arte correo, entre otras Diagonal Cero, Hexágono 70, Nuestro Libro Internacional de Sellos y

Matasellos, Hoje-Hoja-Hoy, Proyecto Vórtice, Acido en Argentina; Buzón de Arte, c(art)a, Cisoria Arte, La Pata de Palo y Arte(f)actos en Venezuela; Multipostais, Projeto, Totem, Virgula, A Margem, Contracorriente, Corpo Extranho, Karimbada, Wellcomet Boletim, O Feto, Cataguases, ComunicARTE, Pense Aquí en Brasil; Colectivo 3, Postextual, Post Arte y Março en México; Ediciones Mimbres y Cero en Chile y Ovum 10, Integración, Participación, O Dos y Correo del Sur en Uruguay. A ello hay que sumarle la actividad de los *websites*, espacios virtuales aplicados al arte correo que comenzaron a aparecer en la década de los 90s., acompañando el desarrollo tecnológico, difundiendo convocatorias de arte correo y, sobre todo, instancias de *Net Art* en su vertiente interactiva.

Los años han desgastado aquella inicial disruptividad del arte correo, cuando puso en entredicho al resto de las disciplinas artísticas, obligándolas a recomponer sus estructuras a la luz de su propuesta controversial. Hoy día, avanzado su proceso de institucionalización, aceptado en las Bienales, objeto de estudios académicos, recluido en libros y antologías, desmenuzado en departamentos universitarios, *vedette* obligada en toda revista de arte que se precie, está a punto de ser integrado socialmente para legitimizar el estatus social vigente, para consolidarlo y perpetuarlo: la típica operación de absorción y recuperación de un cuerpo extraño en la estructura cultural de cualquier sociedad.

Tal cual lo expresara el artista correo Robert Filliou, la utopía de la eterna comunicación entre los hombres, superando distancias y diferencias de toda índole, *The Ethernal Network* fue, sin duda, unas de las razones de la supervivencia del arte correo a través de tantos años y, por qué no, responsable de la enorme cantidad de artistas que, de alguna u otra forma, han participado del movimiento. El correo fue el primer soporte que hizo posible este milagro, al cual siguieron otras formas como el *Video Arte*, el *Fax Arte* e, incluso, el *Turism Art* (en el cual la obra era el propio artista). Hoy día, se advierten las improntas interactivas del Arte Correo en el *Net Art* o *Arte en la Red*, fruto del largo desarrollo de la tecnología electrónica en el campo de las comunicaciones. ¿Continuaremos, tal cual lo advertía Ed Plunkett, allá por los 60s., con la transmisión de obras a través del pensamiento o con la teletransportación o con el descubrimiento de formas inéditas de comunicación?

Mucho antes que el fallecido sociólogo francés, Pierre Bourdieu, preconizara en 1992, la creación de una “Internacional de los Intelectuales” para enfrentar las nefastas consecuencias de la globalización con la unión de las inteligencias y artistas del mundo, el arte correo ya había levantado las bases de una verdadera unidad transmundial fundado en un arte que pretendía (¿utópicamente?) la unidad de todos los pueblos en un diálogo genuino,

digno y enriquecedor. El espíritu del Arte Correo fue la apuesta por la comunicación y la interrelación entre los pueblos. Sobre todo su afán por un lenguaje universal, objetivo esencial de todas las utopías: la comunicación eterna y sin fronteras que tan bien supo expresar Robert Filliou, el “Eternal Network”. Para ello hubo que cambiar al arte de la esfera del cambio o del mercado a la esfera del uso, es decir, sacarlo de las vitrinas y devolverlo a las gentes haciendo prevalecer su funcionalidad comunicativa y transformarlo en un instrumento de diálogo, en un producto de comunicación. Tal la revolución del Arte Correo. Una construcción cultural y artística que apunta al corazón del sistema al obstruir lo que lo mantiene unido: el mercado. No sólo negar su estructura (el mercado) y su nefasta consecuencia (el consumismo y la dilapidación de los recursos del planeta) y sino trocarlo por una promesa de hermandad universal, el UNIVER(s) de Guillermo Deisler, el artista-correo chileno, fallecido en el ostracismo, el sueño imposible que nos seguirá animando.

*O Negro como tensão articuladora na obra do escritor cubano Alejo
Carpentier*

Louis-Philippe Dalembert

Amiúde, o encontro com o Outro permite pensar em si próprio. No caso do escritor cubano Alejo Carpentier (1904-1980), branco e de extração social privilegiada, esse Outro – o negro de condição social desfavorecida – pertence à mesma esfera cultural (no sentido amplo do termo “cultura”), que implicaria uma história, tendências, heranças e destinos compartilhados. Em solo das Américas, cativo de um contexto sócio-histórico desfavorável, o negro é escravo – sem trocadilho – de um imaginário social que não lhe é menos nefasto. Isso posto, toda representação desse negro resulta de uma tensão – mormente em Carpentier – entre esse imaginário social e aquele do escritor. Não há dúvida de que essa alteridade serve a Carpentier como pretexto, no sentido etimológico do termo – um discurso que lhe permite introduzir um outro, mais amplo e de maior importância, senão tanto para o autor, pelo menos para a obra. Nessa perspectiva, o negro apresenta-se como tensão articuladora fundamental, uma das mais essenciais apostas sobre as quais Carpentier funda sua obra e, por ressonância, sua poética do Real Maravilhoso.

Guimarães Rosa na vanguarda da “guerra literária”: o enigma das Letras

Marcelo Marinho

Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões

Universidade Eötvös Loránd de Budapeste

Grande Sertão: Veredas apresenta-se, em um de seus múltiplos protocolos metapoéticos, como um “almanaque grosso, de logogrifos e charadas”, especular pista de leitura que pode conduzir à noção de “autobiografia irracional”, ideia sugerida por Rosa em entrevista a Günter Lorenz. Ora, as ilustrações solicitadas por Rosa a Poty Lazzarotto espalham grifos, logogrifos e hieróglifos sobre o tabuleiro do Sertão – enigmáticos signos especulares que remetem a uma poesia profundamente autorreferenciada. Por meio da decodificação de tais signos, busca-se lançar alguma luz sobre a enigmática e prematura morte do romancista, previamente anunciada em sua “autobiografia irracional” e ocorrida apenas três dias após a posse na Academia Brasileira de Letras, um evento estranhamente adiado durante quatro longos anos.

Oficina de poesia e letra de música

Ricardo Silvestrin

Lá na Poética do velho Aristóteles, 300 a.C, ele diz o seguinte. O verso veio antes da frase. Ele é uma imitação dos conjuntos da fala. A gente fala aos pedaços. Fala um pouco, para, segue. Não se fala como a frase, do início ao fim da linha sem parar. Isso só narrador de futebol faz. Então, o verso nasceu como um critério sonoro, de fala.

Um tratado de medicina era escrito em versos. Esse verso artístico, não o do tratado, era apresentado junto com outros elementos. Daí os metros. Se o verso fazia parte de uma peça com dança, era recomendável x número de sílabas. Se era falado, outro, se era entoado, outro, se era cantado, outro. A métrica nasceu como um critério funcional, não apenas uma escolha estética.

A fala por si só tem uma melodia. Os sotaques são uma prova disso. Quando encontramos alguém de outro estado dizemos que ele fala cantado. E ele diz o mesmo de nós. O que houve? Como todos da mesma comunidade estão cantando a mesma música, a gente não repara. Quando ouve uma música diferente, o ouvido registra. Essa melodia não-intencional da fala é diferente da melodia intencional que se cria numa música em que se coloca uma letra. Na segunda, criamos uma melodia para ser cantada, mais cantada, do que a fala. Por outro lado, se tudo é canto, um intencional e outro não, também se pode dizer que tudo é fala. Como diz o Luiz Tatit, cantar é disfarçar que se está falando. O samba de breque, por exemplo, para e fala, como que para nos lembrar disso.

Depois dos gregos, os romanos herdaram os metros e seguiram falando-cantando. Na idade média, os trovadores criaram melodias com letras e cantaram. A arte do verso era consumida pelo ouvido. Com a invenção da imprensa, da possibilidade de reproduzir o texto no papel, essa arte do ouvido passa a ser também dos olhos. Isso muda tanto a recepção quanto a criação do verso. Os poetas foram descobrindo, vendo no papel, que fica legal cortar o verso num ponto de leitura, critério visual, e não mais ou apenas num ponto métrico, critério sonoro. E outras descobertas que chegam até os poemas visuais e concretos. Foram cerca de 450 anos descobrindo isso.

Hoje, temos no poema escrito para ser lido a convivência de valores sonoros e visuais. Paralelo a isso, há uma outra ramificação dessa arte do verso, a que lida com verso e construção de melodia para ser cantada. Isso vem junto, desde o início, acentuou-se com os

trovadores medievais e vem até hoje. Nessa criação entre a palavra (letra) e a melodia, além dos outros elementos como ritmo, acordes, harmonia, pulso, ataque, interpretação, arranjo, gravação, execução (música), nasce um objeto estético híbrido, feito de palavras (que também são sons) e sons que não são palavras. Por exemplo, quando Tom Jobim canta “Angela, porque tão triste assim agora/e tudo quanto existe chora/teu rosto na janela” (agora a melodia começa a subir junto com a letra, vai subindo na escala dos agudos) “da-que-le-a-vi-ão” (subiu a melodia junto com o avião)- e segue arrasando com palavra e melodia: “lá embaixo a terra é um mapa/que agora uma nuvem tapa/não tentes evitar a dor...”.

Então, isso é uma arte em que a palavra convive criativamente com os elementos outros musicais. Daí, chamar-se, não por um lapso da cultura, de letra de música. É mais uma parte dessa estrutura que é a música: harmonia, melodia, letra. Mas são versos. E, como tal, lidam com surpresas de significados das palavras, com aproximações e achados sonoros das palavras, com imagens, metáforas e pensamentos construídos com palavras.

Sobram ainda duas nuances dessa questão. Uma é a questão da nomeação. Ela diz respeito, por um lado, a uma raiz histórica, e por outro, ao status, também histórico, tanto da poesia quanto da letra de música. Lá no Aristóteles, na Arte Poética, está a raiz histórica. Como tudo era escrito em versos, tudo era poesia. A poesia épica, a que narra a história de um herói, que hoje vive na prosa, era escrita em versos, era poesia. A poesia dramática, também em versos, que virou o teatro. E a poesia lírica, que nasce quando um dos elementos coro da tragédia vai ganhando cada vez mais fala e acaba saindo do coro e indo falar sozinha. Esse despreendimento também coincide com uma nova fase do pensamento grego. É quando o homem fala sobre o mundo a partir de si e não mais a partir do confronto com os deuses. O poeta lírico, ele e sua lira, entoava versos sobre uma base de acordes.

Na raiz, tudo é poesia. Com o tempo, os trovadores, a melodia mais construída para ser cantada, essa poesia vai virando letra, parte, da música. E a poesia, com o advento da imprensa, passa a ser criada para ser lida, parte do papel, do livro. E mesmo a poesia falada terá melodia de fala, não virando letra de uma melodia. Daí, terem vingado e permanecido dois nomes para duas realizações da arte do verso: poesia (poema, a forma dessa arte) e letra de música. Como diz o Greimas, linguista da semântica estrutural, não existem sinônimos. Há palavras com traços de significado em comum, mas nenhuma palavra tem todos os traços que outra. Por isso, em alguns contextos, uma pode ser usada pela outra, mas em outros contextos não. Assim, pelo princípio da economia da linguagem, quando uma palavra passa a ter os mesmo traços de significado que outra, uma cai em desuso. É o que está para acontecer creio

com poesia e poema. Dirão: poesia é o lírico, o inefável, e poema, a forma. Mas se alguém disser que escreveu uma poesia ou que escreveu um poema ninguém hoje vai perguntar ‘mas te referes à forma ou ao conteúdo poético?’.

Já letra de música segue se diferenciando e causando, inclusive, esse debate. No poema escrito, há ainda os valores visuais da palavra que o distanciam ainda mais da letra de música.

O valor histórico de cada uma dessas duas realizações é a outra nuance. Como a poesia é uma arte mais antiga, nomeadamente mais antiga, como ela entrou para o mundo letrado, o mundo que usou ideologicamente a literatura para afirmar um passado histórico glorioso das nações, parece um depreciação não chamar letra de música de poesia. Não chamar um grande letrista ou compositor de poeta. Mas poesia não é elogio. É uma forma. Há péssimos poemas e péssimos poetas também. Chamar Chico Buarque de poeta, dependendo com que poeta o está comparando, pode ser um mau negócio para o Chico. Há grandes letristas, grandes criadores de letra e música (compositores) que são tão geniais como os mais geniais poetas de poesia escrita para ser falada ou lida. E há letristas fracos como há poetas de livro fracos. Uma arte não está acima da outra.

Por outro lado, a não audição da relação criativa entre letra e música faz valorizar mais os letristas que escrevem letras mais parecidas com poemas escritos. Aparece o argumento que tal texto pode ser lido sem a música. Ok, pode. Mas se for ouvido com a música vai se perceber muito mais coisas dessa relação criativa. Chico Buarque não é apenas um grande letrista, mas um grande compositor. Uma música como Pelas Tabelas, por exemplo, tem na melodia o movimento do cordão carnavalesco que vai pela rua, avança até o ponto máximo e depois recua lá para o começo. A letra narra as ilusões de avanço democrático quando da época das “diretas já”. “Quando vi todo mundo na rua de blusa amarela/eu achei que era puxando um cor (dão) oito horas e danço de blusa amarela/claro que ninguém se toca com minha aflição...”. No ponto do “dão”, sílaba que vale para os dois versos, a melodia volta lá para o início da frase. Isso segue até o fim da música. Chamar o Chico de poeta, pensando apenas na qualidade do seu texto escrito, é, nesse caso, uma diminuição, não um elogio. Ele não criou só o “poema”, mas a letra em relação à melodia da música (que é outra em relação à melodia do texto), ao ritmo da música (que é outro além do ritmo do texto), à sequência de acordes.

Existem, pra terminar, o caso do poema musicado e o caso de criar uma letra para ser musicada. O poe, tem uma melodia, um ritmo. Isso foi construído pelo poeta. É uma melodia

de fala, ou de poema mesmo. Mas é melodia para ser lida, não cantada. E ritmo para ser lido, não batucado ou dançado. Embora se possa batucar e até dançar se for repetido o texto, achando-se seu ritmo e sua melodia. Quem vai musicar pode perceber pela leitura uma melodia e um ritmo, que nasce do poema, que pode coincidir com a que o poeta criou, e a estrutura está realizando, ou mesmo vir da própria maneira de ler. A partir daí, o músico vai criar uma melodia de canto, que pode também não ter diretamente nada a ver com a do texto. Em alguns casos, vai repetir versos formando um refrão, inserir pausas, cortes. Ou seja, vai transformar, quando cantado, o poema em letra, em parte da música. Os versos vão dançar conforme a música. Então, esse texto passa a ter dupla cidadania: é poema no livro, no papel ou mesmo falado, e é letra quando cantado. Como já sabemos que poesia não é elogio, não perdeu nada. Só ganhou, se for bem musicado, se o músico não transformou o poema bom numa música sem graça, o que é bem comum de acontecer, pois o músico não conseguiu deixar aquele poema uma boa letra, não cortou, não repetiu ou não criou uma boa melodia, legal de cantar.

Tem os casos de diálogo entre poesia e letra, mesmo musicando poemas visuais. “O que não é/não pode ser”, poema circular do Arnaldo Antunes, essa frase/verso que é uma afirmação circular - se não é não pode ser; e se não pode ser não é, foi musicada pelos Titãs. Onde começa um círculo? Em qualquer ponto? Então, eles vão lendo o círculo na melodia, cantam a frase começando cada vez de um ponto: não é o que não pode ser que não é/ é o que não/pode ser que não/é! - e seguem com uma melodia circular: o que não é o que não pode ser/ o que não é o que não pode ser/ o que não é o que não pode ser que não é. Também Caetano musica os valores visuais do Pulsar do Augusto de Campos, dando sons mais graves ou mais agudos conforme os desenhos-letras-estrelas são maiores ou menores.

A presente edição foi composta pela URI,
em caracteres Times New Roman,
formato e-book pdf, em junho de 2011.