

Anais

TRAVESSIAS, TESSITURAS: a literatura e outros processos culturais

Organizadores:

Ana Paula Teixeira Porto

Lizandro Carlos Calegari

Luana Teixeira Porto

Andiara Zandoná

Liège Copstein

Roselei Battisti



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

TRAVESSIAS E TESSITURAS: A LITERATURA E OUTROS PROCESSOS CULTURAIS

ANAIS



UNIVERSIDADE REGIONAL
INTEGRADA DO ALTO
URUGUAI E DAS MISSÕES

REITORIA

Reitor

Luiz Mario Silveira Spinelli

Pró-Reitora de Ensino

Rosane Vontobel Rodrigues

Pró-Reitor de Pesquisa, Extensão
e Pós-Graduação

Giovani Palma Bastos

Pró-Reitor de Administração

Clóvis Quadros Hempel

CÂMPUS DE FREDERICO WESTPHALEN

Diretor Geral

César Luís Pinheiro

Diretora Acadêmica

Silvia Regina Canan

Diretor Administrativo

Nestor Henrique De Cesaro

CÂMPUS DE ERECHIM

Diretor Geral

Paulo José Sponchiado

Diretora Acadêmica

Elisabete Maria Zanin

Diretor Administrativo

Paulo Roberto Giollo

CÂMPUS DE SANTO ÂNGELO

Diretor Geral

Maurílio Miguel Tiecker

Diretora Acadêmica

Neusa Maria John Scheid

Diretor Administrativo

Gilberto Pacheco

CÂMPUS DE SANTIAGO

Diretor Geral

Francisco de Assis Górski

Diretora Acadêmica

Michele Noal Beltrão

Diretor Administrativo

Jorge Padilha Santos

CÂMPUS DE SÃO LUIZ GONZAGA

Diretora Geral

Sonia Regina Bressan Vieira

CÂMPUS DE CERRO LARGO

Diretor Geral

Edson Bolzan



SEMINÁRIO NACIONAL DE ESTUDOS LITE- RÁRIOS (SENAEL) SEMINÁRIO DE ESTUDOS LITERÁRIOS DA REGIÃO SUL (SELIRS) SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE ESTUDOS LITERÁRIOS (SINEL)

TRAVESSIAS E TESSITURAS:

A LITERATURA E OUTROS PROCESSOS CULTURAIS
10, 11 E 12 DE SETEMBRO DE 2013

ORGANIZAÇÃO DO EVENTO

PPGL – Programa de Pós-Graduação- Mestrado em Letras

COMISSÕES DE ORGANIZAÇÃO

Coordenação geral:

Denise Almeida Silva e Silvia Niederauer

Secretaria Geral do Evento:

Vanderléia Skorek

1 COMISSÃO DE PROGRAMAÇÃO CIENTÍFICA

1.1 Coordenação Técnico-Científica:

Denise Almeida Silva, Silvia Niederauer, Ana Paula Teixeira Porto,
Lizandro Carlos Calegari, Luana Teixeira Porto, Maria Thereza
Velo, Liege Copstein e Roselei Battisti

1.2 Coordenação de Sessão de Mesas-Redondas, Palestras e Mini-
curso:

Silvia Niederauer, Vanice Hermel e Claudia Maira Silva de Oliveira

1.3 Coordenação de Sessão de Apresentação de Trabalhos:

Ana Paula Teixeira Porto, Lizandro Carlos Calegari e Luana
Teixeira Porto

1.4 Coordenação de Editoria Científica:

1.4.1 Recepção de trabalhos

Denise Almeida Silva e Vanderléia Skorek

1.4.2 Anais

Ana Paula Teixeira Porto, Lizandro Carlos Calegari, Luana Teixeira
Porto, Andriara Zandoná, Liege Copstein e Roselei Battisti

1.5 Coordenação de Certificação:

Franciele Bisello e Caroline Piovesan

2 COMISSÃO DE INFRAESTRUTURA:

2. Coordenação de Imprensa e Protocolo:

Jeane Cristina da Luz

2.3 Coordenação de Produção Gráfica:

Jéssica Furini do Amarante

2.4 Coordenação de Informática:

Maurício Sulzbach

2.5 Coordenação de Recepção:

Silvia Niederauer, Vanice Hermel e Vanderléia Skorek

2.6 Coordenação de Coffee-Break:

Fátima Aquino e Vanderléia Skorek

2.7 Coordenação de Exposição e Venda de Livros:

Tani Gobbi dos Reis

2.8 Coordenação de Transporte e Deslocamento:

Vanderléia Skorek

2.9 Coordenação de Decoração:

Rosângela Ferigollo Binotto e Silvia Niederauer

2.10 Coordenação de Saúde e Bem-Estar:

Adriana Rotoli

2.11 Coordenação de Documentação:

Jeane Cristina da Luz

2.12 Coordenação de Divulgação Externa:

Marines Ulbriki Costa, Adriane Ester Hoffmann, Maria Eloisa
Zanchet Sroczynski, Ana Aita e Jubila Laforce

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

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

TRAVESSIAS E TESSITURAS: A LITERATURA E OUTROS PROCESSOS CULTURAIS

ANAIS

Organizadores:
Ana Paula Teixeira Porto
Lizandro Carlos Calegari
Luana Teixeira Porto
Andiara Zandoná
Liège Copstein



FREDERICO WESTPHALEN - RS - 2013

Anais do SENAEL, SELIRS e SINEL	Frederico Westphalen	n. 4	p. 1 - 850	Set. 2013



Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial SemDerivados 3.0 Não Adaptada. Para ver uma cópia desta licença, visite <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/>.

Organização: Ana Paula Teixeira Porto, Lizandro Carlos Calegari, Luana Teixeira Porto, Andiará Zandoná, Liège Copstein e Roselei Battisti

Revisão Metodológica: Andiará Zandoná, Liège Copstein e Roselei Battisti

Capa: Taiane Boligon

Diagramação: André Forte

Revisão Linguística: Responsabilidade dos autores

O conteúdo de cada resumo bem como sua redação formal são de responsabilidade exclusiva dos(as) autores(as).

Catálogo na Fonte elaborada pela Biblioteca Central URI/FW

S47a Seminário Internacional de Estudos Literários (SINEL) (3.: 2013 : 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): travessias e tessituras : a literatura e outros processos culturais / Organizadores: Ana Paula Teixeira Porto...[et. al]. – Frederico Westphalen : URI – Frederico Westph, 2013
850 p.

ISSN 1981-3651

1. Literatura 2. Estudos literários. I. Porto, Ana Paula Teixeira. II. Calegari, Lizandro Carlos. III. Porto, Luana Teixeira. IV. Zandoná, Andiará. V. Copstein, Liège. VI. Battisti, Roselei. VII. Título.

CDU 82.09

Bibliotecária Gabriela de Oliveira Vieira CRB 10/2044

*Solicita-se permuta. We ask for exchange. On demande l'échange.
Si richiede la scambio. Wir bitten um Austausch. Se pide canje.*

Publicação indexada no Qualis e LATINDEX



Editora: URI FREDERICO WESTPHALEN

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

Impresso no Brasil
Printed in Brazil

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	15

CÂNONE(S) LITERÁRIO(S)

COMUNICAÇÕES

CÂNONE, CRÍTICA E HISTÓRIA LITERÁRIA	19

Patrícia Vitória Mendes dos Santos Araújo
André Luís Mitidieri

MARÇAL AQUINO, UM MOCINHO NESTE BANG-BANG	31

Camila Dalcin

MEMÓRIAS DO TEATRO: LEITURAS E REPRESENTAÇÕES DE ANTÍGONA	39

Gabriela Rocha Rodrigues

PÔSTERES

LITERATURA E VIOLÊNCIA NA FICÇÃO BRASILEIRA DO SÉCULO XX: UMA LEITURA DE “O COBRADOR”, DE RUBEM FONSECA	53

Jeniffer Lusa
Luana Teixeira Porto

COMPARATISMO E TRADUÇÃO

COMUNICAÇÕES

IMAGINÁRIO, MEMÓRIA E IDENTIDADE EM TRADUÇÕES DE DOM QUIXOTEDELAMANCHAAO PORTUGUÊS: UMA ANÁLISE COMPARATIVO- DISCURSIVA DE PERDAS E GANHOS À LUZ DA ANÁLISE DO DISCURSO	57

Cristiane Teresinha Mossmann Quevedo
Maria Thereza Veloso

TRADUZINDO A TESSITURA DE AZOUZ BEGAG: A CONSTRUÇÃO IDENTITÁRIA NA LITERATURA <i>BEUR</i>	65

Kall Lyws Barroso Sales

ENSINO, LITERATURA, PROCESSOS CULTURAIS

COMUNICAÇÕES

AS TECNOLOGIAS DA COMUNICAÇÃO E INFORMAÇÃO NA EDUCAÇÃO _____ 75

Noel Bitencort
Cleidiana Watto

GEOPOÉTICA: UMA DISCUSSÃO INICIAL SOBRE AS RELAÇÕES ENTRE LÍNGUA, LITERATURA E CULTURA SOB A PERSPECTIVA DA INTERDISCIPLINARIDADE _____ 83

Allan Fontoura Figueiredo
Elsbeth Leia Spode Becker

GRÃ BRETANHA VIA NARRATIVAS FICCIONAIS PUBLICADAS NO *JORNAL DAS SENHORAS* _____ 91

Itiana Daniela Kroetz

GRANDES ESCRITORES, LEITORES MAIORES AINDA: QUANDO O ESCRITOR É MEDIADOR DE LEITURA. _____ 101

Demétrio Alves Paz

LITERATURA COMPARADA E ENSINO DA LITERATURA _____ 109

Alfeu Sparemberger
Gabriel Rocha Rodrigues

O RIO DE JANEIRO DO FINAL DO SÉCULO XIX INSCRITO EM MEMÓRIAS FICCIONAIS _____ 119

Simone Maria Dos Santos Cunha
Juracy I. Assmann Saraiva

POLÍTICAS PÚBLICAS E INFLUENCIADORES EXTERNOS _____ 129

Emanuele Froner
Edite Maria Sudbrack

SOB O OLHAR DO OUTRO: IDENTIDADE E PODER NOS CONTOS “ENTREVISTA DE EMPREGO”, “AS MÁSCARAS DE DANDARA” E “ABRAÇO DO ESPELHO” _____ 139

Denise Almeida Silva

PÔSTERES

ENSINO DE LITERATURA E FORMAÇÃO DO LEITOR _____ 149

Rafael da Cruz Freitas

EXPRESSÕES DE MINORIAS

COMUNICAÇÕES

A ARTE E A REPRESENTAÇÃO DE NEGROS E NEGRAS _____ 153

Lilian Cláudia Xavier Cordeiro
Jucélia Ferreira Loebens

A VIDA DAS MULHERES MOÇAMBICANAS: A VISÃO LITERÁRIA COMO QUEBRA DA HISTÓRIA SILENCIADA E ÚNICA _____ 163

Bruna Cielo Cabrera

OS CIGANOS E O PRECONCEITO EM *INVISÍVEIS*, DE STEF PENNEY _____ 173

Gabriela Cornelli dos Santos

OS MITOS NO CONTO *SARGENTO GARCIA* DE CAIO FERNANDO ABREU: O IMPACTO DELES NA INTERPRETAÇÃO DO LEITOR _____ 181

Larissa Bortoluzzi Rigo
Letícia Sangaletti

REFLEXOS DA SOCIEDADE COMO CONSTITUINTES DA ESTRUTURA DO TEXTO LITERÁRIO EM *LAVOURA ARCAICA* DE RADUAN NASSAR _____ 191

Andiara Zandoná

A REPRESENTAÇÃO DO NEGRO EM “LUMBIÁ” “SOLIDÃO DE SOLEDADE” E “EI ARDOCA”: POBREZA, VIOLÊNCIA E INFÂNCIA. _____ 201

Claudia Maira Silva de Oliveira
Denise Almeida Silva

HISTÓRIA, MEMÓRIA, REPRESENTAÇÃO

A CONDIÇÃO DE (DES) PERTENCIMENTO EM “COMING HOME” E *THE UNBELONGING* _____ 209

Carla Luciane Klôs Schöninger

A DESESTRUTURAÇÃO DO SUJEITO EM “PARA UMA AVENCA PARTINDO”, DE CAIO FERNANDO ABREU E “ALGUMA COISA URGENTEMENTE”, DE JOÃO GILBERTO NOLL _____ 219

Marcelo Santos da Rosa
Luana Teixeira Porto

A MEMÓRIA RASURADA: UMA LEITURA DE *TEORIA GERAL DO ESQUECIMENTO* _____ 227

Carlos Batista Bach

A REPRESENTAÇÃO DA POBREZA NA LITERATURA BRASILEIRA: UM OLHAR NO CONTO “MURIBECA” DE MARCELINO FREIRE _____	235
Ana Alice Pires da Silva Stacke Andiara Zandoná	
A REPRESENTAÇÃO DA SOCIEDADE NA CONTÍSTICA DE MIA COUTO _____	243
Lilian Raquel Amorim de Quadra	
AMORALISMO, ARISTOCRATISMO E DIVINIZAÇÃO DO HOMEM EM ÁLVARO DE CAMPOS _____	253
Carina Marques Duarte	
ENTRE A LITERATURA E A HISTÓRIA: PEDRO PÁRAMO _____	261
Maria Iraci Cardoso Tuzzin	
ESPAÇOS E MEMÓRIAS DO EU _____	269
Giele Rocha Dorneles	
FETICHISMO E REIFICAÇÃO EM CAIO FERNANDO ABREU: NOTAS SOBRE O CONTO “A MARGARIDA ENLATADA” _____	279
Rudinéia Salete Kaminski	
IDENTIDADES FRAGMENTADAS NA NARRATIVA DE MIA COUTO _____	289
Emanoeli Ballin Piccolotto Ana Paula Teixeira Porto	
MEMÓRIA E HISTÓRIA NA AUTOBIOGRAFIA DE CHRISTA SCHROEDER: LEMBRANÇAS DO FÜHRER. _____	297
Joice Machado	
O ENTRECRUZAMENTO ENTRE A MEMÓRIA INDIVIDUAL E COLETIVA NA OBRA DE MICHEL LAUB _____	303
Rita De Cássia Dias Verdi Fumagalli Carlete Maria Tomé	
O ENTRELAÇAR DE VOZES QUE PODE SILENCIAR UMA VOZ – UMA LEITURA DE ESTIVE EM LISBOA E LEMBREI DE VOCÊ, DE LUIZ RUFFATO. __	311
Carolina Oliveira	
ORFEU DA CONCEIÇÃO, DE VINÍCIUS DE MORAES: O MITO RELIDO, O CÂNONE DISCUTIDO. _____	321
Nadson Vinícius dos Santos	
REALISMO MARAVILHOSO EM “BÍO”, DE TOMÁS ELOY MARTÍNEZ. _____	331
Luciana Helena Cajas Mazzutti André Luis Mitidieri	

REALISMO MARAVILHOSO NO ROMANCE *SANTA EVITA* _____ 339

Lorena Dantas Rodrigues
André Luis Mitidieri

“REINVENÇÃO DA INFÂNCIA” E A TENTATIVA DE INTERCAMBIAR EXPERIÊNCIAS _____ 347

Ana Cláudia de Oliveira da Silva

SENTIDOS ALEGÓRICOS EM JOSÉ SARAMAGO: A CAVERNA E A AVENTURA DA MODERNIDADE _____ 355

Ronan Simioni

VOZES FEMININAS: O MITO DA MULHER GAÚCHA EM POESIAS MUSICADAS 365

Letícia Sangaletti

PÔSTERS

AUTORREPRESENTAÇÃO NOS SERMÕES DE SANTO ANTÔNIO _____ 379

Halyne Porto
Marcus de Martini

CONTOS DE JOÃO MELO: A HISTÓRIA NA LITERATURA ANGOLANA _____ 380

Ana Paula Teixeira Porto
Daniela Frizon

FETICHISMO E REIFICAÇÃO EM “A MARGARIDA ENLATADA”, DE CAIO FERNANDO ABREU _____ 381

Lizandro Carlos Calegari
Patrícia Rodrigues da Costa

NARRATIVA, HISTÓRIA E MEMÓRIA EM “VERMELHO 17”, DE MARTINHO DA VILA _____ 382

Daniela Barboza
Denise Almeida Silva

LEITURA, INTERTEXTUALIDADE E INTERSEMIÓTICA

ALÉM DE OUTRAS POSSÍVEIS INTERPRETAÇÕES, A PRESENÇA DA IRONIA EM DOIS TEXTOS DE KAFKA. _____ 385

Amada Dörr*
Eunice Terezinha Piazza Gai

ANÁLISE DE GÊNEROS MIDIÁTICOS: O ESTUDO DA VARIAÇÃO LINGÜÍSTICA NOS EDITORIAIS E NAS CRÔNICAS. _____ 393

Patrícia Simone Grando
Marinês Ulbriki Costa

BRINCANDO COM AS PALAVRAS: POLISSEMIA E SUA IMPLICAÇÃO NA LEITURA DOS CONTEXTOS	407
Lais Cinéia Bottega Ana Lucia Gubiani Aita	
CONVERSAS TRANSTEXTUAIS ENTRE A LITERATURA E A MÚSICA POPULAR: PHILIP ROTH E RADIOHEAD	417
Lauro Iglesias Quadrado	
EDUCAÇÃO DE SURDOS, UM DIÁLOGO COM PAULO FREIRE	427
Maria Aparecida Brum Trindade	
GÊNEROS TEXTUAIS ARTIGO DE OPINIÃO E NOTÍCIA: DIÁLOGOS POSSÍVEIS	437
Minéia Carine Huber Marinês Ulbriki Costa	
IDEA – UMA GRANDE IDEIA	449
Vanderléia Skorek	
LEITURA DOS ELEMENTOS DE UM GRUPO ESTUDANTIL EM UMA INSTITUIÇÃO PÚBLICA DA REDE REGULAR DE ENSINO	457
Luis Henrique Paloski Edinara Michelin Bisognin Maria Piedad Rangel Meneses	
LÍNGUA E CULTURA NO COTIDIANO ESCOLAR: UM ESTUDO SOBRE “CULTURAL AWARENESS”	467
Andréia Dalla Costa Maria Eloísa Zanchet Sroczynski	
LUZ, CÂMERA, DISTORÇÃO: ELEMENTOS EXPRESSIONISTAS E O TERROR DA INQUISIÇÃO NA MINISSÉRIE <i>A MURALHA</i>	477
Samantha Borges	
MEU PAI ME MANDOU FOTOS: UMA ANÁLISE SOBRE FOTOGRAFIA E TEXTO EM <i>ANTES QUE O MUNDO ACABE</i>	489
Luís Fernando Kalife Jr.	
<i>O ENCONTRO MARCADO SOB A ÓTICA DO BILDUNGSROMAN</i>	499
Cristiane Antunes	
O JOVEM E SUA IDENTIDADE POR MEIO DO CORPO	505
Vanusa Kerscner Maria Teresa Cauduro	

REFLEXÕES ACERCA DE CONCEPÇÕES DE GRAMÁTICA _____ 513

Adriane Ester Hoffmann

Janete Campos

**RELAÇÕES FAMILIARES E RACIAIS, PRECONCEITO E AUTO-ACEITAÇÃO
EM “O BATIZADO” E “OBSESSÃO”. _____ 521**

Talita François Wahlbrinck

Denise Almeida Silva**

PÔSTERS

DO LIVRO À TELA: CLARICE LISPECTOR EM TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA 531

João Vítor Cardoso

LINGUAGENS DE VIOLÊNCIA E TRAUMA

**A POESIA DE RESISTÊNCIA À DITADURA MILITAR: UM ESTUDO DE SUAS
CONFIGURAÇÕES _____ 535**

Cristiano Jutglà

**CALAR PARA SOBREVIVER: O SILÊNCIO HEROICO EM COIVARA DA
MEMÓRIA _____ 547**

Glauciane Reis Teixeira

NARRAR O TRAUMA: A IRONIA NA LITERATURA DE TESTEMUNHO _____ 557

Ives do Nascimento Ferreira

Cristiano Augusto da Silva Jutglà

LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA - O LOCAL E O UNIVERSAL

**A BUSCA DA IDENTIDADE NA *GALILEIA*: UMA LEITURA DO ROMANCE
DE RONALDO CORREIA DE BRITO _____ 567**

Luciane Figueiredo Pokulat

**A VISÃO DA IMPERATRIZ AMÉLIA, EM UM FIM DO MUNDO CHAMADO:
BRASIL IMPERIAL. _____ 575**

Fabiane Crys Barbiero

***AS VIRTUDES DA CASA*: OS DIFERENTES OLHARES _____ SOBRE
O ESTRANGEIRO _____ 583**

Izandra Alves

HOMOGENEIZAÇÃO E FRAGMENTAÇÃO CULTURAL EM *FAHRENHEIT 451* ____ 591

Alexander Rezende Luz

O PROCESSO DE FORMAÇÃO INDENTITÁRIA ALEMÃ EM UMA NARRATIVA DE CARÁTER REGIONAL	597
Carlete Maria Thomé Rita de Cássia Fumagalli	

LITERATURA E OUTRAS LINGUAGENS

A FIGURATIVIZAÇÃO COMO FATOR DE PRODUÇÃO DE SENTIDO EM MEMÓRIAS PÓSTUMAS DE BRÁS CUBAS	607
Keila de Quadros Schermack	

A FORMAÇÃO DO GAÚCHO PELO ESPAÇO: ENTRE A TRADIÇÃO E A MODERNIDADE	617
Laísa Veroneze Bisol Vanice Hermel	

A IMPORTÂNCIA DAS ATIVIDADES LÚDICO-PEDAGÓGICAS FRENTE ÀS DIFICULDADES DE APRENDIZAGEM	627
Manoelle Silveira Duarte Juliane Cláudia Piovesan	

A IRONIA E O GÊNERO, EM <i>A VIDA DESCALÇO</i>, DE ALAN PAULS	637
Yur Maria Sperb	

CANTIGA DE AMOR E <i>AS ROSAS NÃO FALAM</i>: SEMELHANÇAS INSTIGANTES	645
Denise Koppe Lurdes Ciprandi Tailla Francine Moraes Adriane Ester Hoffmann	

LITERATURA FOTOGRÁFICA: A MEMÓRIA ASSOCIATIVA NO MUNICÍPIO DE FREDERICO WESTPHALEN	653
Jussara Jacomelli	

MÚSICA NA EDUCAÇÃO INFANTIL NOS ANOS INICIAIS: POSSIBILIDADES E DESAFIOS	663
Juliane Cláudia Piovesan Naiara Andreatto da Silva	

O DISCURSO ESPECULAR EM TRADUÇÕES DE <i>DOM QUIXOTE DE LA MANCHA</i> E DE <i>CEM ANOS DE SOLIDÃO</i>	673
Bibiane Trevisol Maria Thereza Veloso	

<i>PERSUAÇÃO</i> DE JANE AUTEN PELAS LENTES CINEMATOGRAFICAS	685
Bianca Deon Rossato	

**REPRESENTAÇÃO FEMININA: SEDUÇÃO, MANIPULAÇÃO E CANALHICE
NO CONTO MACHADIANO E NA SÉRIE TELEVISIVA *AS CANALHAS* DO GNT. _ 695**

Ana Lucia Rodrigues Guterra

Roselei Battisti

PÔSTERES

**POLÍTICAS DE AVALIAÇÃO EM LARGA ESCALA: O ENADE NO CONTEXTO
DA GESTÃO DOS CURSOS SUPERIORES _____ 707**

Luana Novakowski

Silvia Regina Canan

LITERATURA, HISTÓRIA E MEMÓRIA

**A REPRESENTAÇÃO DO HERÓI TENENTE MÁRIO PORTELA FAGUNDES
NA HISTÓRIA REGIONAL E NA LETRA DA CANÇÃO GAÚCHA “TENENTE
PORTELA”, DE VALDOMIRO MELLO _____ 711**

Jaci Luft Seidel

Ana Paula Teixeira Porto

CONTAÇÃO DE HISTÓRIAS: UM RELATO DE EXPERIÊNCIAS _____ 721

Elisiane Andreia Lippi

Alessandra Tiburski Fink

TEXTOS - NARRATIVOS, POÉTICOS, IMAGÍSTICOS E MIDIÁTICOS

**A CASA DAS SETE MULHERES: UMA REFLEXÃO ACERCA DA IDENTIDADE
CULTURAL _____ 733**

Flávia Dantas Rodrigues

**ASPECTOS DA PERFORMANCE DA VOZ AUTORAL EM C’EST TOUT, DE
MARGUERITE DURAS _____ 739**

Pablo Lemos Berned

**CONTOS DE FADAS INTIMISTAS: UMA ANÁLISE FÍLMICA DE *DUBLÊ DE
ANJO*, DO DIRETOR TARSEM SINGH _____ 749**

Fabiane Crys Barbiero

Gabriela de Oliveira Vieira

Liège Schilling Copstein

**FACES DO ESTRANGEIRISMO: UMA ANÁLISE DO USO NO JORNAL ZERO
HORA _____ 759**

Andressa Trindade Berlato

**GATSBY DE 1925 A 2013: O DIÁLOGO DO ESPETÁCULO ENTRE UM
CLÁSSICO E HOLLYWOOD. _____ 769**

Amalia Cardona Leites

GÊNEROS E TIPOS TEXTUAIS: RELATO DE UMA UNIDADE DIDÁTICA _____ 779

Adejane Pires Da Silva
Adriane Ester Hoffmann

MANOEL DE BARROS: O CAMINHO PARA O NADA _____ 791

Yanna Karlila H. G. Cunha

**O ROTEIRO COMO PROCESSO NA ADAPTAÇÃO DE
MEIA ENCARNADA DURA DE SANGUE _____ 799**

Simone Xavier Moreira

**PACTO ROMANESCO E DESCENTRALIZAÇÃO DA HISTÓRIA INDIVIDUAL
EM *SANTA EVITA* _____ 807**

André Luis Mitidieri

POLISSEMIA DISCURSIVA DO CORPO (RE)MODELADO _____ 817

Maria Thereza Veloso

TERRA SONÂMBULA: A TRAVESSIA DO LEITOR _____ 825

Luís Fernando Marozo
Micheli Luceiro Teixeira Porto

TRÊS PARADAS EM UM CAMINHO DE DIFERENTES CHAPEUZINHOS _____ 833

Daiane Lopes
Rosane Cardoso
Ângela Cogo Fronckowiak

PÔSTERES

ANÁLISE LINGÜÍSTICA EM GÊNEROS TEXTUAIS DIGITAIS _____ 847

Adriane Ester Hoffmann
Aline Mazonetto

INTERFACES LINGÜÍSTICAS EM GÊNEROS MIDIÁTICOS _____ 848

Karla Demarco Minuzzi
Marinês Ulbriki Costa

REFERENCIAÇÃO E AS CADEIAS REFERENCIAIS EM “HISTÓRIAS CURTAS” _____ 849

Ana Lucia Gubiani Aita
Bruna Dalla Nora

APRESENTAÇÃO

Esta publicação constitui-se dos anais que reúnem trabalhos de estudantes e pesquisadores cujas investigações foram apresentadas no III Seminário Internacional de Estudos Literários (SINEL), IV Seminário Nacional de Estudos Literários (SENAEL) e IV Seminário de Estudos Literários da Região Sul (SELIRS), eventos realizados sob a coordenação do Programa de Pós-Graduação em Letras, Mestrado em Literatura Comparada, com apoio do Departamento de Linguística, Letras e Artes da Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões (URI), Campus de Frederico Westphalen. O evento, que é bianual, foi realizado de 10 a 12 de setembro de 2013 com o objetivo de socializar resultados de pesquisas e práticas educativas na área dos estudos literários em seus diálogos com outros campos do conhecimento.

Neste ano, o evento abordou especialmente o tema “Travessias e tessituras: a literatura e outros processos culturais”, possibilitando um diálogo profícuo da literatura com outras formas de expressão. Essa proposta de abordagem recebeu alguns desdobramentos que favoreceram a presença de pesquisadores e estudos interessados em desvendar a trajetória da literatura no tempo e no espaço assim como as suas aproximações com objetos de natureza artística e reflexões sobre leitura e ensino. Nesse sentido, o evento apresentou os seguintes eixos temáticos como extensão do grande tema: Literaturas e outras linguagens; Textos: narrativos, poéticos, imagísticos e midiáticos; Leitura, intertextualidade e intersemiótica; Ensino, literatura, processos culturais; Cânone(s) literário(s); Comparatismo e tradução; Expressões de minorias; História, memória, representação; Linguagens de violência e trauma; Literatura e crítica literária: o local e o universal.

Os textos registrados nesta publicação foram expostos nas sessões de comunicação organizadas segundo tais eixos temáticos, e as discussões propostas em cada um dos artigos são resultantes das pesquisas de cada autor, que é responsável pelo conteúdo de seu texto.

Além das sessões temáticas de comunicação, o evento oportunizou a seus participantes palestras, mesas-redondas e minicurso, os quais, em seu conjunto, apontaram travessias entre a literatura e outras linguagens e processos culturais, a formação do leitor, e o ensino da literatura e de outras linguagens. O resultado dessas reflexões é apresentado nesta publicação, que consolida o SINEL, o SENAEEL e o SELIRS como eventos em que trocas de experiências, disseminação do conhecimento e de pesquisas relevantes no domínio dos estudos literários comparados são meios para o avanço da compreensão dos diálogos entre a literatura e outras formas de expressão.

Os organizadores destes anais agradecem aos participantes cujos textos estão publicados neste material pela socialização de seus estudos no meio digital e destacam a relevância dos trabalhos apresentados. Ainda cabe registrar agradecimento à CAPES e ao CNPq pelo apoio recebido e pelos recursos disponibilizados, sem os quais não seria possível a realização do seminário ou o alcance de seus objetivos.

Ana Paula Teixeira Porto

Andiara Zandoná

Liège Copstein

Lizandro Carlos Calegari

Luana Teixeira Porto

Roselei Battisti

Organizadores dos Anais

CÂNONE(S) LITERÁRIO(S)

COMUNICAÇÕES

CÂNONE, CRÍTICA E HISTÓRIA LITERÁRIA

PATRÍCIA VITÓRIA MENDES DOS SANTOS ARAÚJO*
ANDRÉ LUÍS MITIDIERI**

Resumo: A historiografia literária tradicional, seguindo protocolos positivistas, apreciou criticamente e selecionou autores e obras para comporem o cânone nacional, deixando outros autores de fora a partir de critérios muitas vezes questionáveis. Por conta disso, muitos autores e suas obras literárias ficam à margem do conhecimento não só dos estudiosos da literatura como do público leitor em geral. A partir da segunda metade do século XX, as mudanças de paradigmas que resultaram na revisão de objetivos e métodos da história, com a superação dos moldes positivistas e teleológicos, também atingiram a história da literatura, sobretudo a partir do momento em que, ao final dos anos de 1960, Hans Robert Jauss desenvolveu novos modelos de análise do fenômeno literário, trazendo à baila a figura do leitor e destacando o contexto histórico como passível de diversas interpretações. Por isso, fundamentados em pesquisa qualitativa de caráter bibliográfico, tempos por objetivo discutir o papel da ação e das polêmicas literárias, os mecanismos de canonização, o gosto pessoal, as implicações ideológicas e a construção da nacionalidade nas relações entre a crítica literária e as histórias da literatura brasileira produzidas entre os séculos XIX e XX. Como resultado final, percebemos que a historiografia literária brasileira tradicional apresenta equívocos e fissuras vinculados sobretudo à noção de literatura detida por cada historiador literário; aos procedimentos de periodização; ao desejo de manter a consideração do Modernismo de 1922 como o eixo irradiador em torno do qual se constrói a história literária nacional. Assim, a necessidade de encarar a literatura como sistema exige abandonar noções ainda substancialistas de e teleológicas da história, que nortearam grande parte das publicações ora estudadas.

Palavras-chave: Cânone. Crítica. História Literária.

A partir da segunda metade do século XX, as mudanças de paradigmas que resultaram na revisão de objetivos e métodos da história, com a superação dos moldes positivistas e teleológicos, também atingiram a história da literatura, sobretudo a partir do momento em que, ao final dos anos de 1960, Hans Robert Jauss desenvolveu novos modelos de análise do fenômeno literário, trazendo à baila a figura do leitor e destacando o contexto histórico como passível de diversas interpretações. Outras possibilidades se apresentam para se compreender uma obra literária e seus processos de afirmação e circulação, pois nos encontramos diante de uma realidade em constante movimento, essencial à dinâmica da vida e dos fatos que sustenta. Busca-se não apenas aquilo que está escrito, ou seja, frases, expressões, sinais que configuram as páginas, mas também o que não aparece nas linhas,

* Mestranda em Letras. Universidade Estadual de Santa Cruz- Ilhéus - Bahia.

** Prof. Dr. Universidade Estadual de Santa Cruz – Ilhéus – Bahia.

os espaços em branco e interstícios do texto, colocando o receptor da obra literária na posição de seu colaborador-construtor.

Isso contribui para o desenvolvimento de estudos que, no campo da historiografia literária, consideram a compreensão do fenômeno literário como não estática, modificando-se de acordo com distintos contextos históricos, pois cada época apresenta critérios específicos para determinar o que é literário ou não. Algumas obras não consideradas como literatura quando publicadas, hoje poderiam sê-lo, ao passo que, por outro lado, “através de critérios questionáveis, a historiografia literária tradicional julga, seleciona e rotula autores e obras, subordina-os a modelos estetizantes e limita a interpretação dos leitores” (MOREIRA, 2009, p.154).

Além de subordinados a padrões estéticos dominantes, leitores e escritores não deixam de submeter-se aos mecanismos do mercado de consumo e a outras questões relacionadas à “vida literária”, como lembra Roberto Ventura (1991, p. 148) ao tratar do papel desempenhado pela polêmica no correr do século XIX:

[...] comentado por Sylvio Rabello, Brito Broca, José Aderaldo Castello e Afrânio Coutinho. Basta lembrar as inúmeras polêmicas célebres, como a da *Minerva Brasileira*, com Santiago Nunes Ribeiro, Joaquim Noberto, Gama e Castro, Abreu e Lima e Januário da Cunha Barbosa; a que se deu entre Julio Ribeiro e o padre Seña Freitas sobre o romance *A carne*; a de Carlos Laet com Camilo Castelo Branco; a que envolveu a redação do *Código Civil* com Rui Barbosa e Carneiro Ribeiro. A trajetória de José de Alencar foi marcada por polêmicas. O escritor se projetou ao criticar a forma épica adotada por Gonçalves de Magalhães em *A Confederação dos Tamoios* (1856), pregando a prosa indianista que lançaria com *O guarani* (1857). Por sua vez, seu romantismo foi contestado, em 1871, por José Feliciano de Castilho e Franklin Távora nas *Questões do Dia* e, em 1875, por Joaquim Nabuco em *O Globo*. Em sua primeira intervenção como polemista, Silvio Romero participou do debate das *Questões do Dia* e atacou a obra de Alencar a partir de uma posição antirromântica (VENTURA, 1991, p. 78-79).

As polêmicas literárias travadas entre o final do século XIX e o início do século XX se davam entre as tentativas de estabelecer as concepções de literatura e sociedade conforme a geração de estudiosos como Joaquim Nabuco e Silvio Romero, a saber, a chamada “geração de 1870”:

Membro do movimento crítico da Escola de Recife que, participante da virada anti-romântica a partir de 1870, contribuiu para introduzir o Naturalismo, o Evolucionismo e o Cientificismo no Brasil, ao se apropriar das noções de raça e natureza para propor objetividade e imparcialidade no estudo da literatura, Silvio Romero teve importância ímpar na aproximação da crítica e da história literária, segundo Ventura (1991, p. 11), ao propor um conceito de literatura como sinônimo de cultura e ao dar ênfase à perspectiva histórica. “Suas polêmicas veicularam opiniões e julgamentos emitidos nos textos críticos, que se tornavam a ponta de lança de sua atuação como polemista” (VENTURA, 1991, p. 72).

O “estilo tropical” proposto por Araripe Júnior e o modelo de “poesia mestiça”, defendido por Romero, representam padrões crítico-historiográficos que, no Brasil e na América Latina, se formaram pelo deslocamento e pelo sincretismo de teorias e conceitos europeus, reduzindo “a literatura e a cultura à ação de fatores naturais, tais como o clima, o meio, a natureza, a mestiçagem e o caráter, e colocam, em segundo plano, os conflitos culturais e a singularidade histórica dos objetos enfocados” (VENTURA, 1991, p. 40). Por sua vez, o padrão de José Veríssimo levava ao entendimento da literatura a partir de um olhar puramente estético, vendo-a como inserida nas “boas e belas artes”. Esse crítico afastou-se do tom contestador da geração de 1870 ao recusar a disseminação de ideias científicas e filosóficas, aptas a promoverem transformações da sociedade

e da política, através da polêmica que, para ele, “deveria ser substituída por formas distanciadas de reflexão, por meio das quais se poderiam superar as contingências do presente. Sua rejeição à polêmica se mostra nas críticas à *Doutrina contra doutrina* e à *História da literatura brasileira*, de Romero, tidas como demasiado parciais por seu tom polêmico” (VENTURA, 1991, p. 117).

Nicolau Sevcenko (1999), em seu estudo sobre a literatura brasileira e suas implicações sociais e políticas no Rio de Janeiro durante a virada do século XIX para o XX, intitulado *Literatura como missão: tensões e criação cultural na Primeira República*, definiu as intenções de Sílvio Romero e daqueles que seguiam suas orientações políticas até, aproximadamente, a virada do século XIX para o XX: A palavra de ordem da geração de 1870 era condenar a sociedade do Império e pregar as grandes reformas redentoras: a Abolição, a República, a democracia.

Os tópicos que esses intelectuais enfatizavam como as principais exigências da realidade brasileira eram: a atualização da sociedade com o modo de vida promanado da Europa, a modernização das estruturas da nação, com a sua devida integração na grande unidade internacional e a elevação do nível cultural e material da população. Os caminhos para se alcançar esses horizontes seriam a aceleração da atividade nacional, a liberalização das iniciativas – soltas ao sabor da corretiva da concorrência – e a democratização, entendida como a ampliação da participação política. Como se vê, uma lição bem acatada do liberalismo progressista. Para complementar, a assimilação das doutrinas típicas do materialismo cientificista então em voga, que os lançou praticamente a todos no campo do anticlericanismo militante (SEVCENKO, 1999, p. 78-79).

O autor define esses intelectuais republicanos como “mosqueteiros”, auto-atribuídos de uma missão – que esclarece o título da obra em destaque – proceder à crítica cultural do país através das armas que tinham a seu dispor, ou seja, as letras: “Continuando a metáfora, o pior destino que se pode legar a um mosqueteiro é não incumbi-lo de nenhuma missão. Sua vida toda perde sentido, sua condição existencial se dilui” (SEVCENKO, 1999, p. 93). O embate intelectual entre críticos como Romero e Veríssimo deu-se especialmente nos jornais impressos, tipo de suporte muito popular entre a classe média no século XIX e, por isso mesmo, usado por críticos, acadêmicos, entre outros, para divulgar ideias, apreciações críticas sobre obras literárias, peças teatrais, demais eventos culturais e questões que revelavam as condições históricas da nação e como os fatos sociais contribuíram na compreensão do que poderia ser o fenômeno literário:

A literatura e a cultura brasileira se transformaram na segunda metade do século XIX com a recepção de modelos europeus, como a história natural e a etnologia, que forneceram instrumentos para a interpretação da *natureza tropical* e das *raças e culturas brasileiras*. Foi adaptada a ‘visão’ de naturalistas, etnólogos e viajantes estrangeiros sobre o Brasil e a América do Sul. A etnologia assumiu configurações específicas, vinculada ao racismo, cientificismo, positivismo, evolucionismo e naturalismo. Esses paradigmas foram introduzidos, a partir de 1870, tendo como referência o debate romântico sobre os fundamentos da literatura e da cultura brasileira, em oposição ao passado colonial [...] Debatiam-se a origem das espécies, as leis da evolução e suas possíveis aplicações à literatura, à cultura, e à sociedade. Nas polêmicas, os letrados lutavam por suas ideias e grupos, pela ‘sobrevivência’ ou ‘morte’ na cena da literatura e do jornalismo. Época de escritores combativos, de polemistas irados, de bacharéis em luta (VENTURA, 1991, p. 12-13).

No entanto, a geração de 1870 e seus desdobramentos se veria desalojada depois da Abolição da Escravatura, em 1888 e da Proclamação da República, em 1889. O gosto literário, que ia perdendo espaço frente ao crescimento da imprensa aos tumultos resultantes da acentuação de conflitos sociais, parecia receber o xequê mate da homogeneização simbólica promovida pela universalização do molde burguês da *Belle Époque*. Nota-se uma série de romances e poemas muito

parecidos entre si, a utilização de clichês repetidos, e mesmo a expectativa geral do lugar-comum, por parte da crítica e do público-leitor. No começo do século XX, grande parte dos intelectuais e literatos, absorvidos por variadas atividades na imprensa, mantinha-se afastada de posições extremas no tocante às novas condições culturais e sociais.

Se o trabalho literário precisou modernizar-se devido à acelerada difusão do jornal, alguns escritores dedicavam-se à exaltação das modificações da forma literária a fim de se adaptar às demandas exigidas pelas transformações socioculturais e pelo gosto literário das parcelas alfabetizadas da população. A maioria deles

permaneceu equidistante das posições externas, compondo-as ao sabor das circunstâncias e de suas inclinações pessoais. Assim, vemo-los enfatizarem alternativamente tanto as virtudes sociais da plena liberdade de iniciativas, como a conveniência de uma ação centralista coercitiva, inspirada numa concepção analítica positiva das regularidades e necessidades do meio social. Essa ambiguidade era a característica mais típica do período, e dela compartilharam plenamente, entre outros exemplos possíveis, Euclides da Cunha e Lima Barreto. E nem era de todo estranha no contexto de um regime que era republicano e oligárquico, de uma sociedade que era liberal e era discricionária (SEVCENKO, 1999, p. 83-84).

Distintas concepções de literatura e sociedade, tais como as de Silvio Romero e José Veríssimo, Euclides da Cunha e Lima Barreto, conduziram às escolhas de autores e textos que assim contribuíram para montar o cânone literário brasileiro. Com apoio fundamental em Roberto Reis (1992, p. 70), precisamos esclarecer que, no campo das artes e na literatura, “cânon significa um perene e exemplar conjunto de obras – os clássicos, as obras primas de grandes mestres –, um patrimônio da humanidade (e, hoje percebemos com mais clareza, esta ‘humanidade’ é muito fechada e restrita) a ser preservado para as futuras gerações, cujo valor é indisputável”.

Dessa maneira, os processos de canonização, intrínsecos à crítica e às polêmicas, e visíveis nas histórias da literatura brasileira, não se apartam dos interesses e valores das classes ou dos grupos que os promoveram:

Seja dito também, embora muito de passagem, que um número expressivo de histórias literárias e de estudos sobre a literatura brasileira está orientado por um paradigma nacionalista e um vetor teleológico: a crítica, engajada num processo de ‘emancipação’ da cultura brasileira da dependência que a tem acossado desde os tempos coloniais, projeta a sua ideologia no *corpus* literário e como que tende a avaliar os textos e escritores em função do grau maior ou menor de ‘nacionalidade’ que porventura contenham (REIS, 1992, p. 80-81).

Por seu turno, Gilberto Mendonça Teles (apud MOREIRA, 2009, p. 154) afirma que os compêndios de história da literatura brasileira “não têm passado de painéis críticos que sublinham mais o gosto do historiador do que contemplam o fenômeno literário em sua complexidade”. No entanto,

a crítica literária não é apenas a expressão abalizada do exercício de gosto por parte de um especialista sobre uma obra de arte; ela pressupõe vários outros papéis culturais ou funções sociais, talvez secundários mas de importância. Essas outras funções vão requerer do crítico literário um abandono progressivo dos valores propriamente subjetivos de que se vale no processo de análise e avaliação dos livros e a subsequente substituição deles por pressupostos objetivos (e até científicos) como base para o raciocínio e o julgamento

(SANTIAGO, 1994, p. 16).

Entre as demais funções da crítica situadas por Silviano Santiago (1994, p. 16-17), encontram-se a finalidade didática e política, a formação do gosto do público, a disseminação de ideias que permitem confrontar e debater opiniões individualizadas. Se o crítico enquanto professor, ao se voltar para o patrimônio cultural do passado, estabelece mediações entre o aluno e a história, ainda que sob o controle das instituições a que serve, o crítico enquanto político traz à cena as questões ideológicas e socioeconômicas que, representadas nas obras de arte contemporâneas ou de contextos passados, possibilitam a reflexão e a ação sobre o momento presente.

Se dotados de orientação proporcionada pela crítica, os leitores, espectadores, enfim, consumidores, de certa forma, podem ser responsabilizados por suas opções, os textos, as obras de arte, as notações culturais, não se dissociam de determinadas configurações ideológicas, pois o que está impresso em páginas escritas depende de quem fala nelas, assim como do lugar e do tempo de onde enuncia. Dessa forma, “o critério para se questionar um texto literário não se pode descuidar do fato de que, numa dada circunstância histórica, indivíduos dotados de poder atribuíram o estatuto de literário àquele texto (e não a outros), canonizando-o” (REIS, 1992, p. 69).

Ainda parece válido, contudo, o lamento do mesmo Roberto Reis (1992, p. 79-80), embora passados mais de 20 anos de sua publicação:

Não existem pesquisas de fôlego das Academias dos séculos XVII e XVIII; sobre a atuação da Academia Brasileira de Letras, do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, do Colégio Pedro II e dos vários jornais, que desempenharam um enorme papel na vida intelectual oitocentista, tão abrigada sob as asas do Estado monárquico e encampada pelas elites pensantes, porta-vozes dos segmentos de proprietários de terras e da alta burguesia que se encorpava; sobre a Igreja Católica, a Maçonaria, o Positivismo, ou mais recentemente as Universidades. Uma pesquisa que aquilatasse a influência destas e de outras instituições, enquanto instâncias de autenticação e reprodução do literário, seria de inestimável valia para um melhor equacionamento do peso e do papel desempenhado pelo cânon no contexto cultural brasileiro, em particular quando pensamos que no Brasil se lê pouco e que o livro é um objeto de luxo entre nós [...].

Na visão de Luís Augusto Fischer (1999), os estudos historiográficos no Brasil foram bem intensos na primeira metade do século XIX quando realizados por historiadores que, em grande parte, estavam “interessados na verificação da contribuição das letras para a instituição da independência do Brasil lendo a literatura apenas como sintoma” (p. 100-101). Depois desse período, a geração de 1870 se interessou em estabelecer uma leitura de conjunto do processo de consolidação da literatura enquanto obra de arte e modo de ser artístico do brasileiro. Mais precisamente, na passagem para o século XX,

Suas ideias sobre a literatura e sociedade começaram a ser revistas, em direções e tendências conflitantes. Por um lado, reconheceu-se o caráter político e ideológico, e portanto, não-universal, da produção cultural. Ao mesmo tempo, procurou-se fundar uma história literária e uma ciência social, dotadas de métodos e teorias específicos. Desaparecia da cena histórica o bacharel combatente, com seu saber enciclopédico, substituído por escritores e intelectuais partidários ou especializados. Mas isso já é uma outra história (VENTURA, 1991, p. 167).

Numa perspectiva geral, o cenário dos estudos literários no século XX seguiu duas vertentes:

uma que tinha como expoente Antonio Candido e outra, amparada em Afrânio Coutinho. A diferença entre Candido e Coutinho residiria no fato de o primeiro escrever a história da literatura brasileira sob a égide histórico-sociológica e o segundo, sob uma perspectiva esteticista, enxergando a literatura como um monumento a ser contemplado e não como um documento, como registro histórico. Ao final da década de 1990, encontramos somente estudos “tópicos” sobre a produção literária nacional, sem levantamento mais aprofundado, segundo Fischer (1999), que considera não haver “mais apetite para montar, de forma consistente, um relato de tipo histórico que dê conta da literatura brasileira, especialmente daquela surgida nos últimos 50 anos” (p. 98).

Críticas similares são tecidas por Paulo Franchetti (2002) quando afirma que, no desenrolar do século XX, “sob as críticas dos formalistas russos, da Nova Crítica americana, do idealismo croceano e dos estruturalistas, a história literária passou a declinar em prestígio e em respeitabilidade científica” (p. 1), como já apontava Hans Robert Jauss. Apesar de todas as controvérsias, prestígio e desprestígio experimentados, as histórias nacionais da literatura ainda ocupam lugar de destaque nos centros acadêmicos e se configuram como a forma privilegiada de trabalho com as obras literárias, pois na “medida em que apresentam o contexto histórico-cultural das obras e organizam os autores e os momentos segundo uma perspectiva cronológica mais ou menos linear, a maior parte dessas disciplinas monográficas termina por ser também história literária” (FRANCHETTI, 2002, p. 2).

Para o mesmo autor, até hoje se observa no Brasil um estudo das questões literárias que, pautado na historicização ou periodização, se fundamenta nos compêndios publicados no século passado:

no espaço de desenvolvimento da reflexão erudita, que é a universidade, a forma institucional predominante de trabalho com a literatura ainda é, como sempre foi, a história literária. E como a universidade não só forma os professores do ensino médio, mas ainda estabelece os critérios de seleção dos pretendentes ao diploma universitário, e como o exame vestibular aparece hoje como uma das principais razões objetivas para a existência de uma disciplina específica sobre literatura nos cursos de segundo grau, acabamos por ter, neles, uma duplicação da história literária ensinada na universidade (FRANCHETTI, 2002, p. 2).

Por isso, Franchetti (2002) analisa quatro histórias da literatura brasileira – de Afrânio Coutinho (1976), Nelson Werneck Sodré (1964), Alfredo Bosi (1997) e Antônio Candido (1959) –, inferindo que a primeira difunde o paradigma de estudo literário mais observado em escolas e instituições de ensino superior, segundo o qual, cada estilo de época se relaciona a uma “revolução no espírito”, que depois passa à vida das pessoas e cujas características permitem enquadrar diversos escritos numa mesma escola literária. Sodré disseminaria a ideia de que a literatura é um processo de interpretação e reflexo da realidade social enquanto Bosi enxergaria a história da literatura como história dos estilos e obras, como expressão da estrutura espiritual e social das épocas. Já o estudo de obras realizado por Antonio Candido a fim de descrever a formação de um “sistema literário” brasileiro, do ponto de vista da relação autor-obra-público e da ação consciente dos atores históricos, faz compreender que, enquanto se fazia literatura em solo pátrio, construía-se também um pouco da nação, antes mesmo de sua existência como entidade política.

O estudioso conclui que, acima das diferenças de método, princípio e orientação política, as histórias da literatura brasileira desses autores se unem pela aposta na possibilidade de narrar uma série de ações que conduzam à constituição de um ser “nacional” (Cf. FRANCHETTI, 2002, p. 15). Isso nos leva a concordar com Roberto Reis (1992, p. 80) quando infere:

Ora, se um não desprezível elenco de obras e escritores da literatura brasileira são endeusados pelo sopro nacionalista que evola de suas páginas não deve causar surpresa. Carecemos de trabalhos que visem a questionar os pressupostos teóricos, ideológicos e estéticos de nossos críticos, a meu ver tarefa de inegável importância quando pensamos em desmontar o processo de canonização de autores e textos levado a cabo por nossa historiografia literária tradicional, ainda bastante norteada pelo conceito estético dos ‘estilos de época’.

Na percepção de Moreira (2009, p. 170-172), a historiografia literária brasileira tradicional apresenta equívocos e fissuras relacionados: à noção de literatura detida por cada historiador literário; aos procedimentos de periodização, que se mostram frágeis e parecem rotular como falhos e inadequados os escritores e os escritos que não respeitem as características de sua época; ao desejo no qual muitos críticos ainda insistem, de manter a consideração do Modernismo de 1922 como o eixo irradiador em torno do qual se constrói a história literária nacional. Não se pode desprezar, entretanto, o anterior predomínio do Rio de Janeiro no cenário cultural e literário do país, reafirmado:

[...] com a fundação, em 1897, da Academia Brasileira de Letras, que se juntava ao Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, atuante desde 1838. A Academia representou as tendências estéticas e as perspectivas de profissionalização do crítico e do escritor. Abandonava-se a luta pela ‘regeneração’ nacional, ligada aos movimentos abolicionista e republicano, e as concepções engajadas e combatentes da ‘geração de 1870’. A missão dos letrados não mais era crítica e constante e adquiriu feições literárias, ligadas à sua afirmação profissional (VENTURA, 1991, p. 139).

Não é outra a ideia de Sevcenko (1999, p. 93): “[...] desde praticamente o início da campanha abolicionista até o início da década de 1920, quase toda produção literária nacional se faria no Rio de Janeiro, voltada para aquela cidade ou com vistas a ela”. Em passagem anterior do mesmo livro, o autor já informava:

O advento da República proclama sonoramente a vitória do cosmopolitismo no Rio de Janeiro. O importante, na área central da cidade, era estar em dia com os menores detalhes do cotidiano do Velho Mundo. E os navios europeus, principalmente franceses, não traziam apenas os figurinos, o mobiliário e as roupas, mas também as notícias sobre peças e livros mais em voga, as escolas filosóficas predominantes, o comportamento, o lazer, as estéticas e até as doenças, tudo enfim que fosse consumível por uma sociedade altamente urbanizada e sedenta de modelos de prestígio (SEVCENKO, 1999, p. 36).

Voltemos ao estudo de Moreira (2009), o qual afirma que Afrânio Coutinho (2004) compreende a literatura como monumento, como veículo de prazer estético; Alfredo Bosi (1997) e Massaud Moisés (1984) entendem que se associa a um contexto histórico e sociocultural, servindo como documento e testemunho, enquanto José Aderaldo Castello (1995) busca identificar o processo de construção da identidade brasileira a partir da formação da literatura nacional. Apesar de muitas vezes divergirem, os historiadores citados sinalizam a necessidade de “encarar a literatura como sistema, em que atuam como atores escritores, leitores, contextos de produção, reprodução e leitura da obra, ela mesma parte do contexto” (MOREIRA, 2009, p. 171).

Essa concepção exige abandonar noções ainda substancialistas de história, como a pretensão de totalidade, a favor de um olhar considerado como

parte de um contexto específico, com um objetivo específico, e que contrói uma ‘verdade’ provisória e parcial, pois será sempre a verdade de um leitor; separar, mesmo que provisoriamente, crítica de historiografia literária, reconhecendo as especificidades de cada um desses discursos; quebrar as correntes que a periodização tradicional impõe a autores e obras, reconhecendo assim as diferenças que se impõem à identidade nos diversos momentos histórico-literários (MOREIRA, 2009, p. 171-172).

É preciso considerar também a diferença contextual que envolve o pensamento crítico literário brasileiro, o qual passaria dos rodapés dos jornais e outras publicações periódicas à crítica universitária bastante livresca e segura de suas funções didática, política e histórica, representada a título de exemplo pelo trabalho de Antonio Candido, à crítica universitária que, afirmada depois dos anos de 1970, abriga professores egressos do então recente sistema de pós-graduação, a seguir o modelo norte-americano e afinado com o francês. Grande parte deles havia sido formada pela geração de Candido, mas buscava os próprios espaços. Nesse contexto, “O novo currículo universitário, ao dar demasiada ênfase à Teoria da Literatura, estabeleceu parâmetros excludentes e limitados de metodologia científica que pouco a pouco foram sendo redirecionados por reflexões crítico-teóricas menos stalinizantes [...]” (SANTIAGO, 1994, p. 20).

O conhecimento dessa conjuntura e de que, até o final do século XX, é na “universidade (onde se ensina a ler as ‘grande obras’, chancelando, desta maneira, o cânon literário) que se presta a reproduzir a estratificada estruturação social” (REIS, 1992, p. 72), permite melhor compreender a ideia de Marisa Lajolo (1993) segundo a qual, literatura e história, em certos momentos, podem se encontrar, se imbricar na mão única por onde caminham. As duas esferas do conhecimento não se opõem, mas se caracterizam como formas distintas de registrar um fato que, em algumas ocasiões, podem entrar em sintonia. Aí entrelaçada, a história da literatura apresenta um perfil duplo, pois atribui sentido ao recorte que opera no mundo, ao mesmo tempo em que o naturaliza:

Este *sentido atribuído*, que se organiza em função de referências intra ou extraliterárias pode, a partir de certo ponto, desprender-se da categoria que originalmente o legitimava e fundar a categoria *história da literatura*, a partir de então ela própria ser fiadora de sentidos. É nesta trajetória de apagamentos e reescrituras, que se engendra o parentesco enviesado entre *teoria literária* e *história da literatura*, eventual desdobramento das relações entre a literatura e a história (LAJOLO, 1993, p. 2).

A relação entre história, literatura e história da literatura é um projeto necessário e praticamente impossível, conforme Heidrun Krieger Olinto (1996), para quem, a historiografia literária é “alinhada aos compromissos do historiador e moldada por sua inserção em determinado espaço histórico-social, em uma esfera disciplinar institucional que orienta as suas preferências por certas molduras teóricas” e também as paixões do pesquisador (OLINTO, 1996, p. 1). Segundo a mesma pesquisadora, seria preciso um “historiador plural” que pudesse respeitar as diferentes concepções de história e literatura e a categorização múltipla e contraditória para que tivéssemos um compêndio histórico-literário que contemplasse o maior número de escritores possíveis, sem transmitir a falsa ideia de que há autores dignos de menção e outros, não.

Ao final da década de 1960, Hans Robert Jauss (1994) já tecia críticas aos modelos substancialistas e teleológicos de história da literatura, com a intenção de realocá-los ou reabilitá-los,

mostrando que a história nos permite interpretar de diversas formas o fenômeno literário. Ademais, é fato praticamente indiscutível a existência de “um processo de escolha e exclusão operando na canonização de escritores e obras. O cânon está a serviço dos mais poderosos, estabelecendo hierarquias rígidas no todo social e funcionando como uma ferramenta de dominação (REIS, 1992, p. 73).

Diante dessa constatação, mostra-se relevante revisar a historiografia literária nacional, posto que muitas publicações dessa natureza têm sido, na verdade, um painel de obras escolhido a partir do gosto de quem o elaborou, da ideologia norteadora, dos posicionamentos da crítica, das regulações mercadológicas e da moda momentânea, não havendo, portanto, neutralidade no processo de sua organização.

Resumen: La historiografía literaria tradicional, siguiendo protocolos positivistas, apreció críticamente y seleccionó autores y obras para componer el canon nacional, dejando otros autores de fuera a partir de criterios muchas veces cuestionables. Por eso, muchos autores y sus obras literarias se quedan a la margen del conocimiento no sólo de los estudiosos de la literatura como del público lector en general. A partir de la segunda mitad del siglo XX, los cambios de paradigmas que resultaron en la revisión de objetivos y métodos de la historia, con la superación de los moldes positivistas y teleológicos, también atingieron la historia de la literatura, sobre todo a partir del momento en que, al final de los años de 1960, Hans Robert Jauss desarrolló nuevos modelos de análisis del fenómeno literario, trayendo a la baila la figura del lector y destacando el contexto histórico como pasible de diversas interpretaciones.

Por eso, fundamentados en pesquisa qualitativa de carácter bibliográfico, tenemos por objetivo discutir el papel de la acción y de las polémicas literarias, los mecanismos de canonización, el gusto personal, las implicaciones ideológicas y la construcción de la nacionalidad en las relaciones entre la crítica literaria y las historias de la literatura brasileña producidas entre los siglos XIX y XX. Como resultado final, percibimos que la historiografía literaria brasileña tradicional presenta equívocos y fisuras vinculados sobre todo a la noción de literatura detenida por cada historiador literario; a los procedimientos de periodización; al deseo de mantener la consideración del Modernismo de 1922 como eje irradiador en torno del cual se construye la historia literaria nacional. Así, la necesidad de encarar la literatura como sistema exige abandonar nociones aún sustancialistas y teleológicas de la historia, que nortearan grande parte de las publicaciones ora estudiadas.

Palavras-chave: Canon. Crítica. História Literária.

REFERÊNCIAS

ARARIPE JÚNIOR, Tristão de Alencar. *Cartas sobre a literatura brasileira* (Rio de Janeiro : Typ. de J. A. dos Santos Cardoso, 1869.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 3. ed. 17. tiragem. São Paulo: Cultrix, 1997.

CANDIDO, Antonio. Literatura e cultura. In: CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 6. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1980. p. 109- 138.

_____. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 2. ed São Paulo: Martins, 1959. 2. v.

CANDIDO, Antonio; CASTELO, José Aderaldo. *Presença da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: DIFEL, 1967.

COUTINHO, Afrânio. *Da crítica e da nova crítica*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975. 222p.

_____. *Introdução à literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira S.A., 1976.

COUTINHO, Afrânio (Org.). *A literatura no Brasil*. 7. ed. São Paulo: Global, 2004. 6 v. v. 5.

FISCHER, Luís Augusto. Para uma descrição da prosa brasileira no século XX. In: VESCIO, Luís Eugênio; SANTOS, Pedro Brum (Org). *História e literatura: perspectivas e convergências*. Bauru: EDUSC, 1999. p. 97-142.

FRANCHETTI, Paulo. História literária: um gênero em crise. *Semear: Revista da Cátedra Padre Antônio Vieira de Estudos Portugueses*, Rio de Janeiro, n. 7, p. 247-264, 2002.

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Ática, 1994.

LAJOLO, Marisa. Literatura e história da literatura: duas senhoras muito intrigantes. *Remate de Males*, Campinas, SP, v. 13, p. 105-112, 1993.

LEAL, Flávio. Afrânio Coutinho: à luz de uma teoria estética da história da literatura. *Espéculo, Revista de Estudios Literarios*, Madrid, n. 41, mar-jun. 2009. Disponível em: <<http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero41/coutinho.html>>. Acesso em: 15 jun. 2013.

MOISÉS, Massaud. *História da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1984.

MOREIRA, Idmar Boaventura. A história da literatura na berlinda: o caso Jorge Amado. *Sitientibus*, Feira de Santana, n. 40, p.153-174, jan./jun. 2009. 153p.

OLINTO, Heidrun Krieger (Org.). *Histórias da literatura: as novas teorias alemãs*. São Paulo: Ática, 1996.

RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. Modernismo na poesia. In: COUTINHO, Afrânio (Org.). *A literatura no Brasil*. 7. ed. São Paulo: Global, 2004. 6 v. v. 5. p. 43-229.

ROMERO, Silvio. *História da literatura brasileira*. 6. ed Rio de Janeiro: Olympio, 1960.

SANTIAGO, Silviano. Prefácio. In: PEDROSA, Célia. *Antonio Candido: a palavra empenhada*. São Paulo: EdUSP; Niterói, RJ: EdUFF, 1994. p. 16-23.

VENTURA, Roberto. *Estilo tropical: história cultural e polêmicas literárias no Brasil 1870-1914*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

VERÍSSIMO, José. *História da literatura brasileira*. 3. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1954.

MARÇAL AQUINO, UM MOCINHO NESTE BANG-BANG

CAMILA DALCIN*

Resumo: O presente trabalho tem como objetivo compreender o lugar ocupado por Marçal Aquino no cenário da literatura contemporânea, para tanto partiremos do conceito de campo explorado por Bourdieu e seus desdobramentos teóricos. Também interessa entender como se dá o processo de autonomia deste escritor no campo literário. Este trabalho torna-se mais complexo quando a existência da autonomia, elemento determinante na constituição do campo, é posta em cheque pela crítica Josefina Ludmer, no texto *Literaturas postautônomas*. Conceito que se torna chave, sobretudo, em obras caracterizadas pela representação da violência, como é o caso da literatura de Aquino, associada por uma parcela da crítica acadêmica, a uma corrente de escritores que sucumbiu às exigências do mercado de forma sensacionalista e não faz mais da literatura um instrumento de transformação social. Entretanto, outro posicionamento crítico sinaliza a complexidade deste fazer literário, quando aponta para um novo realismo, liberto do compromisso com a realidade e mais interessado na renovação das técnicas da escrita narrativa num contexto cultural predominantemente midiático, conduzindo a numa renovação formal.

Palavras-chaves: Literatura contemporânea. Campo literário. Autonomia.

*“Para chegar aonde deseja na vida,
um homem sempre acaba fazendo
mais inimigos do que amigos.”*

Provérbio montanhês

*“Levava a sério seu papel naquele banguê-banguê.
Era um dos mocinhos.”*

Marçal Aquino

Pode-se dizer que hoje se constata uma multiplicidade de tendências que parecem revelar o apagar das fronteiras literárias no cada vez mais complexo campo da produção contemporânea, o que tem exigido olhares mais atentos por parte da crítica e dos leitores, não só pelo grande

* Mestranda em Estudos Literários na Universidade Federal de Santa Maria.

número de publicações de editoras independentes ou já legitimadas pelo mercado, mas também pela variedade estética da produção.

Nos esforços para compreendê-la, um dos afazeres que se coloca é o de tentar mapear e identificar as correntes que convivem no cenário literário contemporâneo, bem como os agentes que compõem o campo. Este trabalho torna-se mais complexo quando a existência da autonomia, elemento determinante na constituição do campo, é posta em cheque pela crítica Josefina Ludmer, no texto *Literaturas postautônomas*. Diante do possível fim da autonomia questões como: o que difere a literatura do mundo? O que passa, então, a determinar o campo literário? Poderíamos ainda falar em campo? Se fazem presentes no escopo da discussão da literatura contemporânea, sobretudo, em obras como a do escritor Marçal Aquino, caracterizadas pela representação da violência. Incluído, por uma parcela da crítica acadêmica, a uma corrente de escritores que sucumbiu às exigências do mercado de forma sensacionalista e não faz mais da literatura um instrumento de transformação social.

Entretanto, outro posicionamento crítico sinaliza a complexidade deste fazer literário, quando aponta para um novo realismo, liberto do compromisso com a realidade e mais interessado na renovação das técnicas da escrita narrativa num contexto cultural predominantemente midiático, conduzindo a uma renovação formal. Diante deste cenário, interessa a este trabalho entender que tipo de relações a obra de Aquino estabelece no campo literário.

Para tanto precisamos antes definir o que compreendemos por campo, partindo das considerações feitas por Bourdieu em *As regras da Arte*, sobre a formação do campo literário francês do séc. XIX e a conquista de sua autonomia, determinado, sobretudo, pelo comportamento de escritores como Flaubert e Baudelaire que mudaram os rumos não só estéticos, mas também éticos do fazer literário, conquistando um campo autônomo em relação aos poderes políticos e econômicos, determinados pela classe burguesa.

Na efervescente Paris do séc. XIX, a criação artística era guiada pela imprensa e pelos salões, num jogo de influências, que deixava de fora os desprovidos de capital social. Neste cenário Bourdieu destaca a “fase heroica”, na qual os escritores já citados atuaram como protagonistas “na resistência cotidiana que levou à afirmação progressiva da autonomia dos escritores” (p.78). Neste campo literário e artístico a independência em relação aos poderes externos, levou a defesa da “arte pela arte” condicionando uma “estética pura”, não aliciada pelo capital burguês e nem condicionada pela arte social do realismo.

É apenas um campo literário e artístico levado a um alto grau de autonomia, como será o caso da França da segunda metade do século XIX, que todos aqueles que pretendem afirmar-se como membros com plenos direitos do mundo da arte, e sobretudo aqueles que aí entendem ocupar posições dominantes, sentir-se-ão obrigados a manifestar sua independência com relação aos poderes externos, políticos ou econômicos, então, e apenas então, (...), a distância em relação aos poderosos e seus valores serão imediatamente compreendidas, ou mesmo respeitadas e, com isso, recompensadas, e tenderão, por esse motivo, a impor-se cada vez mais amplamente como máximas práticas de condutas legítimas. (BOURDIEU, 2005, p.78)

Nesta fase heroica a reivindicação se dá pelos princípios da legitimidade de um campo autônomo negando as instituições que simbolizavam o poder externo: a academia, a crítica e o mercado editorial, tendo em vista afirmar a independência do artista e de sua arte. Um campo literário autônomo requer agentes autônomos, que vão além de seus gênios criadores, por isso

Baudelaire denunciou “a incompetência e, sobretudo a incompreensão de críticos que pretendem avaliar a obra singular por regras formais e universais” (p.85). Assim como “institui pela primeira vez a ruptura entre edição comercial e edição de vanguarda, contribuindo assim para criar um campo de editores, homólogo ao campo de escritores, numa ação de combate” (p.85).

Quando Baudelaire destitui a crítica do “papel de juiz” e exige que ela passe a se submeter de forma sensível à obra e não mais o contrário, acontece a institucionalização da “*anomia*”, correlativa ao campo, que passa a explicitar a quebra com a ordem dominante, com os valores burgueses, se aplicássemos hoje: com a cultura de massa, passando a constituir um campo social com *habitus** independentes:

Inscreve-se muito logicamente no processo de institucionalização da anomia que é correlativa à constituição de um campo no qual cada criador está autorizado a instaurar seu próprio *nomos* em uma obra que traz consigo o princípio (sem antecedente) de sua própria percepção. (BOURDIEU, 2005, p.86)

O campo constitui-se, então, como um espaço de disputa com regras autônomas que determinam seu *habitus*. Peter Burke sintetiza o conceito em *O que é história cultural*: “campo (*champ*) literário, linguístico, artístico, intelectual ou científico- refere-se a um domínio autônomo, que, em dado momento atinge a independência em uma determinada cultura e produz as próprias convenções culturais” (p.76).

Avançando no conceito de campo, através das reflexões feitas por Bernard Lahire, no seu ensaio *Campo, fuera de campo e contracampo*, no qual o estrutura como um microcosmo dentro de um macrocosmo (que constitui o espaço social), com regras independentes, um sistema estruturado de posições e disputas por estas posições, através do capital específico de cada campo, a existência de disputa implica que há um dominante e um dominado, o primeiro retém maior capital simbólico que o segundo. Cada agente é caracterizado por sua trajetória social e por sua posição no campo. Estar dentro do campo significa incorporar seu *habitus*, crer no jogo que está posto.

Para o autor, o agente não se move somente dentro de um único campo, mas também fora dele, construindo a possibilidade de dependência entre os campos e entre os sujeitos. Julio Souto, no ensaio *Lecturas sociológicas de la autonomía literaria* esclarece a posição de Lahire sobre a multiplicidade de papeis que um escritor pode desenvolver:

Según Lahire, la dinámica del sujeto através de la realidad social se establece no sólo en el interior de un campo, sino en las transiciones de uno a otro, siempre solapados. Así, el análisis del desempeño de un “hombre plural” en el campo económico, por ejemplo, debería considerar no sólo su posición en este campo y los espacios de posibilidad del mismo, sino que deberían considerarse igualmente las “disposiciones” que este sujeto arrastra por su participación en otros campos (desde el cultural, el político o el escolar, hasta el familiar, amical, etc). (SOUTO, p.36)

As relações que o escritor estabelece implicam na sua autonomia. Para Lahire há dois tipos de autonomia, no primeiro a literatura é uma atividade separada das outras atividades sociais. No segundo tipo não há independência, os escritores acabam exercendo outras profissões, já que as retribuições financeiras do mercado literário são insuficientes. Lahire joga um balde de água fria sob

* O conceito de *habitus* foi tomado de Renato Ortiz, nas preliminares do livro *Pierre Bourdieu*, entendido como um conceito usado para referir as práticas cotidianas dos indivíduos, grupos, sociedades e nações. Ele inclui a totalidade dos hábitos apreendidos, habilidades corporais, estilos, gostos e outros saberes não-discursivos, que muitas vezes são inquestionáveis para um grupo específico. Vê como chave para a reprodução social, pois é fundamental para a geração e regulação das práticas que impõe uma vida social.

a ideia romântica da aura do escritor, nos lembrando que sendo uma pessoa real, tem contas à pagar e que muitas vezes sua arte não dá conta de quita-las.

Dado isso, pensemos como se dá a autonomia neste jogo literário, uma vez que inclui diferentes agentes (professores de letras, críticos literários, jornalistas literários) assim como condiciona diferentes atividades capazes de influenciar diretamente no estilo de cada escritor, criando os *ghost-writer*, livros encomendados, que respondem às exigências do mercado, além é claro de uma “vida dupla”, que inclui experiências em campos de trabalho opostos à atividade criadora.

Como exemplo vemos os livros encomendados pelas editoras com temáticas específicas, como é o caso da série *Amores Expressos* da Cia das Letras, na qual a editora financia a estada de um ano em cidade ao redor do mundo, com algum caráter exótico para a produção de um romance, sob as condições de ser ambientado nesta cidade e ter como temática uma história de amor. Formalmente o escritor tem liberdade, pode fazer isso através de seu estilo particular, mas tematicamente não, tendo que responder as exigências da editora.

Para pensar a condição de escritor, Lahire substitui a ideia de campo literário por jogo literário (muitas vezes usado por Bourdieu para exemplificar pedagogicamente a ideia de campo). Aponta o quão problemática é a falta de profissionalização do escritor, comparando com outras atividades profissionais, nas quais seus fazeres são fontes de renda. Sinaliza que muitos dos escritores (chamados ironicamente de “esotéricos”) que conseguem fazer da sua literatura sua fonte de renda, acabam sucumbindo às exigências do mercado e transformando sua arte em um produto de consumo, assim seu campo de criação torna-se simbolicamente igual ao campo de produção econômica. O autor separa estes escritores dos que denomina herméticos (que resistem formalmente a regras estéticas definidas pelo mercado) e não tem assim autonomia econômica dentro do seu campo, precisando exercer outra atividade para sobreviver, sendo então “os participantes intermitentes de um jogo social como o jogo literário”(p.78).

MARÇAL AQUINO, AGENTE DE UM CAMPO EM MOVIMENTO

Marçal Aquino não é uma exceção à regra da “dupla vida” de um escritor, vista logo acima como uma condição que deve ser considerada ao analisar a autonomia do campo literário e, sobretudo, de seus agentes criadores. O movimento que Aquino realiza no que Lahire denomina “jogo literário” se dá na esfera da criação, exercendo também os papéis de roteirista e jornalista.

O que me cabe neste latifúndio é entender o quanto esta autonomia dependente dos outros campos, interferindo ou não na construção formal, logo estética, dos romances de Aquino, bem como analisar se a crítica literária considera ou não tais lugares de enunciação deste sujeito criador.

Aponto duas perspectivas críticas sobre o romancista, na primeira Pellegrini, apropriando-se do termo cunhado por Antonio Candido no ensaio *Nova narrativa*, denomina de “realismo feroz” a produção literária urbana que se realiza a partir da obra de Rubem Fonseca, com seus “seguidores” como: Patrícia Melo e Marçal Aquino. Acusando-os de alimentar o “gosto mórbido da classe média brasileira”, culpando-os de responder às exigências do mercado de forma sensacionalista e não mais de usar a literatura como instrumento de transformação social, a crítica afirma:

O que vale é o impacto, produzido pela Habilidade e a Força. Não se deseja mais emocionar nem suscitar contemplação, mas causar choque no leitor e excitar a argúcia do crítico, por meio de textos que penetram com vigor, mas não se deixam avaliar com facilidade. (PELLEGRINI, 2008, p.201)

Por sua vez, Schollhammer prefere usar a expressão “novo realismo”, só que com certas ressalvas, uma vez que está preocupado em diferenciá-lo do realismo tradicional. Vê assim o “novo realismo” absolvido da crucial exigência de representação fiel da realidade, bem como do caráter engajado, pois não há mais necessidade de levantar bandeiras políticas. O novo realismo, segundo seu ponto de vista, herda as rupturas da vanguarda e a vontade de entender a realidade a partir dela, mas não necessariamente sendo fiel a ela:

Enquanto aquele realismo engajado estava solidamente arraigado no compromisso representativo, da situação sociopolítica do país, as novas formas passam necessariamente por um questionamento das possibilidades representativas num contexto cultural predominantemente midiático. (SCHOLLHAMMER, 2011, p.57)

O crítico assinala o novo fazer realista de escritores da virada do século XXI, que aliam temas da realidade social contemporânea com inovação formal e renovação das técnicas da escrita narrativa. Coloca Marçal Aquino, Fernando Bonassi e Marcelino Freire na mesma esteira literária e estética, porque vê nesses autores: “a continuidade de uma prosa direta e pungente, sem rodeios sem floreios, abordando temas convulsivos e procurando extrair deles sua máxima força”. (p.59).

Em dias de usos e abusos do prefixo “pós”, este conceito de autonomia do campo literário foi implodido pela tese de Josefina Ludmer, que defende que não teríamos mais a distância (assegurada pelo campo) entre literatura e realidade (ou aparência de) em função da cultura de massa. Rompendo com o conceito de literatura aberto pela Modernidade:

El fin de una era em que la literatura tuvo ‘una lógica interna’ y un poder crucial. El poder de definirse y ser regida por sus propias leyes, con instituciones propias (crítica, enseñanza, academias) que debatían públicamente su función, su valor y su sentido. Debatían también la relación de la literatura (o el arte) con las esferas: la política, la economía y también su relación con la realidad histórica. Autonomía, para la literatura, fue especificidad y autorreferencialidad, y el poder de nombrarse y referirse a sí misma. Y también un modo de leerse y cambiarse a sí misma. (LUDMER, §V)

É importante lembrar que parte da crítica literária não vê a literatura da representação da violência como uma literatura autônoma, mas sim contaminada pela cultura do consumo imposta pelos meios de comunicação de massa, que não iluminaria mais a consciência dos homens, hoje transformados em sujeitos automáticos. A literatura teria perdido seu sentido político e estaria condicionada pelo mercado. Está contaminação é lida por Ludmer da seguinte forma:

Las literaturas posautónomas (esas prácticas literarias territoriales de lo cotidiano) se fundarían en dos postulados sobre el mundo de hoy. El primero es que todo lo cultural (y literario) es económico e todo lo económico es cultural (y literario). Y el segundo postulado de esas escrituras sería que la realidad (si se la piensa desde los medios, que la constituirían constantemente) es ficción y que la ficción es la realidad. (LUDMER, § II)

Podemos constatar na literatura de Aquino um forte processo de hibridização na linguagem

romanesca, sua obra narrativa incorpora os períodos curtos e diretos da linguagem jornalística e recursos técnicos da linguagem cinematográfica. Em termos de hipótese, uma das razões que podem ajudar a explicar a nítida tendência visual e plástica que é registrada na sua obra. Torna-se relevante assinalar que seus três romances foram adaptados ao cinema, nos quais o escritor participa como roteirista. Também acompanhamos seu trabalho em outras adaptações, como: *Crime Delicado* (livro de Sergio Sant’anna, cinematografado por Beto Brant) e *O Cheiro do Ralo* (livro de Lourenço Mutarelli, dirigido por Heitor Dália).

A “dupla vida” do autor transparece na sua obra, não porque o autor foi cooptado pelo mercado e por isso constrói narrativas banais com linguagem direta e imagética, mas sim porque como sujeito social não consegue se desfazer de uma *persona* ao incorporar outra. Constatamos então, que nos traços estéticos transparece os campos em que Aquino circula, bem como a autonomia que esta “dupla vida” permite. O que nos faz acreditar em novos paradigmas vigentes para entender a autonomia e seus reflexos estéticos e não no fim deste conceito.

Assim reitero a importância de analisarmos a literatura com olhares mais amplos, conseguindo contemplar os movimentos neste jogo literário, o qual inclui um universo social mais vasto do que a ficção criada, olharmos o novo com olhares novos, não com os mesmos conceitos de autonomia vigentes no século XIX. Para tanto o desafio que nos é imbuído, como futuros críticos, é o de entender como os movimentos do campo e de autonomia se dão na contemporaneidade, impondo novos paradigmas de valor.

Abstract: This paper aims to understand the place occupied by Marçal de Aquino in the contemporary literary scene. Thereunto, we will explore the concept of “field” discussed by Bourdieu and its theoretical developments. Also, in a second moment it is interest of this study to understand how Aquino’s process of autonomy happens in the literary field. This study becomes more complex when the existence of autonomy, seen as a determiner in the constitution of the field, is discussed by Josefina Ludmer in her paper *Literaturas Pós-autônomas*. The concept of autonomy is a key mostly in literary works which are marked by the representation of violence, as occurs in Aquino’s works, which is associated by a part of the critics, towards a group of writers which has yield to the market requirements in a sensationalist way and whose literary works are not seen as a tool of social change. However, there is other critical positioning that signs the complexity of this literary work, when it points to a new realism, free from the engagement with the reality and it is more interested in the renewal of narrative writing techniques in a cultural media context leading to a formal renewal.

Key words: Contemporary literature. Literary field. Autonomy

REFERÊNCIAS

AQUINO, Marçal. *Eu Receberia as Piores Notícias de seus Lindos Lábios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. *O Invasor*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____. *Cabeça a Prêmio*. São Paulo: Cosac Naiff, 2003.

BOURDIEU, Pierre. *As Regras da Arte: gênese estrutura do campo literário*. Cia da Letras. São Paulo; 2001.

BURKE, Peter. *O que é história cultural?*. 2ª Ed. Ver. e ampl. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

HUNT, Lyon. *A Nova História Cultural*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

LAHIRE, Bernard. *Campo, fuera de campo e contracampo*. Disponível em: <http://www.uv.mx/cpue/colped/N_3738/H%20Lahire%20campo%20contracampo.pdf>.

LAHIRE, Bernard. *O jogo literário e a condição do escritor em regime de mercado*. Disponível em: <<http://forumsociologico.fcsh.unl.pt/PDF/FS19-BLahire.pdf>>.

LUDMER, Josefina “*Literaturas postautónomas 2.0*”. In: Revista Z Cultural. Año IV, N°1, Dezembro 2007/Marzo 2008.

MULHERN, Francis. Apolítica dos estudos culturais; AHAMAD, Aijz. Problemas de classe e cultura. In: WOOD, Ellen Meiksins; FOSTER, John Bellamy (orgs.). *Em Defesa da História: marxismo e pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.

ORTIZ, Renato e FERNANDES, Florestan (orgs.). *Pierre Bourdieu: sociologia*. São Paulo: Ática; 1983.

PELLEGRINI, Tânia. *Despropósitos: estudos da ficção brasileira contemporânea*. São Paulo: Annablume; Fapesp: 2008.

_____. *Realismo: a persistência de um mundo hostil*. In: Revista ABRALIC 2009.

ROMERO RAMOS, Héctor; SANTORO DOMINGO, Pablo. “*Dos caminos en la sociología de la literatura: hacia una definición programática de la sociología de la literatura española*”. In: Revista Española de Sociología, nº8., Dossier: Sociología de la literatura, p.195-223, 2007

SOUTO, Julio. *Lecturas sociológicas de la autonomía literaria*. In: Revista Landa, volume 1, nº 2, 2013.

SCHOLLHARMMER, Karl Erik. *Ficção Brasileira Contemporânea*. 2º Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

MEMÓRIAS DO TEATRO: LEITURAS E REPRESENTAÇÕES DE ANTÍGONA

GABRIELA ROCHA RODRIGUES*

Resumo: Este artigo tem por objetivo pontuar duas representações do mito de *Antígona* a partir dos pressupostos teóricos defendidos por Hans Robert Jauss, fundador da Estética da Recepção. O trabalho expõe a recepção do público e da crítica especializada à montagem *Antígona*, de Sófocles e Anouilh do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) em 1952 e a *Antígona*, de Antunes Filho, em 2005. As atualizações de *Antígona* em diferentes tempos históricos afirma a concepção jaussureana de que a experiência estética emancipa o leitor por meio de uma nova percepção da realidade, por meio, enfim, da criação de novos horizontes de expectativa.

Palavras-chave: Antígona. Estética da Recepção. Teatro. Memória.

1. HANS ROBERT JAUSS E A ESTÉTICA DA RECEPÇÃO

A Estética da Recepção surge a partir das considerações teóricas realizadas por Hans Robert Jauss em aula inaugural, em 1967, na Universidade de Constança. Na palestra, com o título de *A história da literatura como provocação literária*, Jauss faz uma crítica vigorosa aos métodos tradicionais de ensino da história da literatura com a proposta de superar os impasses da história positivista e os impasses da literatura comparada. A conferência de Jauss é publicada em 1969 com o nome de *A história da literatura como provocação literária*, e conta com a ampliação de algumas ideias do autor.

A crítica de Jauss aos métodos da história da literatura baseia-se no fato de que, em sua forma habitual, a teoria literária ordenava as obras de acordo com tendências gerais, gêneros e o restante; após, abordava tais obras individuais dentro desses limites em sequência cronológica. Outro método utilizado era seguir a cronologia dos grandes autores e apreciá-los conforme o esquema de vida e obra.

Ambos os métodos apontavam para a criação de uma moldura para determinada história e destruíam a historicidade da literatura, além de não assinalar para uma perspectiva estética, pois o historiador “limita-se à apresentação de um passado inacabado (...) apegando-se ao cânone seguro das obras-primas” (JAUSS, 1994, p. 8).

* Mestre em Letras pela Universidade Federal de Pelotas (RS). Graduada em Direito (UCPel); Especialista em Filosofia Moral e Política (UFPel). Professora da Universidade Federal de Pelotas. Integrante do Grupo de Pesquisa Estudos Comparados de Literatura, Cultura e História.

Na tentativa de superar o abismo entre literatura e história, Jauss apropria-se das contribuições das diversas maneiras de interpretar a literatura, presentes nas concepções teóricas de então, o marxismo e o formalismo.

A teoria literária marxista, a partir de uma visão sociológica, procurou demonstrar a ligação entre literatura e realidade social. Ao considerar como literária apenas as obras que refletiam situações relacionadas aos conflitos sociais de poder, a visão marxista vinculava a obra literária a uma estética classista. Sob esta perspectiva, a escola marxista apenas busca a posição social do leitor e procura reconhecê-lo na estratificação de uma dada sociedade (JAUSS, 1994, p. 22).

Os formalistas russos passaram a divulgar suas ideias da década de 20; esse segmento teórico valorizou a realidade material do texto literário em detrimento da reflexão sobre a realidade social. Desvinculando a literatura de qualquer condicionante histórico, os formalistas privilegiaram a essência do texto. Nessa perspectiva, estudava-se o texto na busca das estratégias verbais utilizadas para conferir-lhe *literariedade*, característica que, segundo o formalismo, diferenciava a linguagem poética da cotidiana. No entanto, a historicidade da literatura, inicialmente negada, reapareceu ao longo da construção do método formalista obrigando-o a repensar os princípios da diacronia (JAUSS, 1994, p. 18).

Nesse sentido, tanto a visão marxista como a formalista deixaram de analisar a recepção e o efeito das obras sobre o leitor, atribuindo-lhe um papel passivo. Contrapondo-se a essas concepções teóricas, e, ao mesmo tempo, apropriando-se de suas contribuições, Jauss concebe a relação entre leitor e literatura baseando-se no caráter estético e histórico da mesma. O valor estético, para o autor, pode ser comprovado por meio da comparação com outras leituras; o valor histórico, através da compreensão da recepção de uma obra a partir de sua publicação, assim como pela recepção do público ao longo do tempo. Neste processo, o leitor é peça imprescindível, pois figura como responsável pela mediação entre o passado e o presente; para Jauss, é na mudança constante do horizonte de expectativa do leitor que se inscreve a evolução da história da literatura (JAUSS, 1994, p. 23).

Jauss apresenta os fundamentos de sua teoria sobre a recepção a partir de sete teses; na primeira tese, o autor defende a renovação da história da literatura através da fundamentação das estéticas tradicionais da produção e da representação numa estética da recepção e do efeito. Isto significa dizer que o acontecimento literário continua a produzir seu efeito na medida em que a obra é recebida pelas gerações futuras ou autores desejem imitá-la, sobrepujá-la ou refutá-la: “A literatura como acontecimento cumpre-se primordialmente no horizonte de expectativa dos leitores, críticos e autores, seus contemporâneos e pósteros, ao experenciar a obra” (JAUSS, 1994, p. 26).

Na segunda tese, Jauss afirma que o saber prévio de um público – o seu horizonte de expectativa – determina a recepção, ou seja, para cada nova obra que surge há um “saber prévio, ele próprio um momento dessa experiência, com base no qual o novo de que tomamos conhecimento faz-se experienciável (...) num contexto experiencial” (JAUSS, 1994, p. 28). Assim, a recepção se torna um fato social e histórico, pois as reações individuais são parte de uma leitura ampla do grupo ao qual o homem, em sua historicidade, está inserido e que torna sua leitura semelhante à de outros homens que vivem a mesma época.

O conceito de *horizonte de expectativas* é um dos postulados básicos da teoria de Jauss e engloba o limite do que é visível e está sujeito a alterações e mudanças, conforme a perspectiva do leitor. O horizonte de expectativas é responsável pela primeira reação do leitor à obra, pois se encontra na consciência individual como um saber construído socialmente e de acordo com o

código de uma época.

A terceira tese postula que o texto pode satisfazer o horizonte de expectativas do leitor ou provocar o estranhamento e o rompimento desse horizonte, em maior ou menor grau, levando-o a uma nova percepção da realidade. A distância entre as expectativas do leitor e sua realização é denominada por Jauss de distância estética e determina o caráter artístico de uma obra literária (JAUSS, 1994, p. 31).

Na quarta tese, Jauss propõe examinar as relações atuais do texto com a época de sua publicação, averiguando qual era o horizonte de expectativas do leitor frente às necessidades do público que leu a obra. Aqui Jauss apresenta a ideia de que a reconstrução do horizonte de expectativa sob o qual uma obra foi recebida no passado possibilita observar as questões para as quais o texto constituiu uma resposta e daí se descortina a maneira como o leitor de outrora recebeu e compreendeu a obra. A possibilidade de distintas interpretações entre a recepção do passado e a atualização no presente, com diferentes respostas oferecidas a novas perguntas, em épocas distintas, é a marca da historicidade da literatura (JAUSS, 1994, p. 35).

As três últimas teses apresentam uma metodologia, por meio da qual, Jauss considera a historicidade da literatura: os aspectos diacrônico, sincrônico e os relacionados com a literatura e a vida. O aspecto diacrônico, exemplificado na quinta tese, diz respeito à recepção da obra literária ao longo do tempo, e deve ser analisado, não apenas no momento da leitura, mas no diálogo com as leituras anteriores. A contemplação diacrônica somente alcança a dimensão verdadeiramente histórica quando não deixa de considerar a relação da obra com o contexto literário no qual ela, ao lado de outras obras de outros gêneros, teve de se fixar (JAUSS, 1994, p. 41).

A partir do aspecto sincrônico, abordado na sexta tese, a história da literatura procura um ponto de articulação entre as obras produzidas na mesma época e que provocaram rupturas e novos rumos na literatura. A sincronia é fator importante para a compreensão de um aspecto específico da historiografia da literatura, pois, ao se comparar obras de um mesmo período histórico, demonstra-se a “evolução literária” que prioriza um gênero em relação a outros contemporâneos (JAUSS, 1994, p. 48).

A relação entre literatura e vida, explicitada na sétima tese de Jauss, pressupõe uma função social para a criação literária, pois, devido ao seu caráter emancipador, abre novos caminhos para o leitor no âmbito da experiência estética. De acordo com Jauss, o horizonte de expectativa da literatura conserva as experiências vividas e amplia o grau das possibilidades antes não observadas ou concretizadas, de modo que expande o espaço do comportamento social vigente em direção a novos objetivos, rupturas e perspectivas, abrindo outros caminhos para a experiência de vida futura.

Desse modo, a nova forma de arte surge não apenas para substituir a antiga, ela é recebida e julgada ante outras obras artísticas e ante a experiência cotidiana da vida, para, assim, possibilitar uma nova percepção de mundo, revelada primeiramente sob a forma literária, isso porque, para Jauss, “A relação entre literatura e leitor pode atualizar-se tanto na esfera sensorial, como pressão para a percepção estética, quanto também na esfera ética, como desafio à reflexão moral” (JAUSS, 1994, p. 53).

Nesse sentido, o conceito de emancipação é fundamental para compreender as reflexões jaussureanas; esta compreende a finalidade e o efeito alcançado pela arte, que liberta seu destinatário das percepções habituais e confere ao leitor novas visões da realidade, nesse sentido, a função social da arte revela seu caráter transgressor (das normas vigentes) e antecipatório (dos progressos vindouros).

Na medida em que a literatura propicia rupturas e a veiculação de conceitos e normas delinea-se seu aspecto social e formador, quando, ao contrário, promove a perpetuação dos padrões de conduta da sociedade vigente, torna-se uma literatura de caráter reprodutor e pouca qualidade estética. Jauss conclui que a distância entre o conhecimento histórico e estético faz-se superável quando a história da literatura não se limita a descrever o processo da história geral conforme esse processo se delinea em suas obras, mas, quando, no curso da evolução literária, revela a função verdadeiramente constitutiva da sociedade que coube à literatura: contribuir para a emancipação do homem (JAUSS, 1994, p. 56).

Retomando o argumento utilizado por Jauss, a literatura é consequência da experiência dinâmica do leitor. Nesse sentido, a atualização da tragédia *Antígona*, presente em diversos momentos da cena histórica de nosso país, demonstra que a literatura contribui para a vida social e não se esgota em sua função de uma arte de representação, constitui, sobretudo, um meio poderoso de contestação, beleza e reflexão.

2. AS ANTÍGONAS – TEATRO BRASILEIRO DE COMÉDIA (1952)

Em 1952, o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) apresentou em um mesmo espetáculo, a *Antigone*, de Sófocles, e a *Antigone*, de Anouilh. Dirigida por Adolfo Celi e com cenários de Aldo Calvo e Bassano Vaccarini, o espetáculo foi ensaiado durante um ano. Os papéis de Antígona e Creonte foram interpretados por Cacilda Becker e Paulo Autran, cabendo a Ziembski e Sérgio Cardoso os papéis de Tirésias e de Mensageiro. A tradução de Sófocles é de Guilherme de Almeida; a de Jean Anouilh, de Bandeira Duarte.

Segundo Teixeira (1992) essa montagem fez parte do ideal artístico desejado pelo grupo:

Partindo do princípio de que cada personagem tinha sua importância total e absoluta no espetáculo e que cada detalhe deveria ser trabalhado com o mesmo empenho e dedicação, o TBC atuou como uma verdadeira escola, formando uma geração de diretores, atores, cenógrafos e dramaturgos considerada no seu aspecto técnico como a mais brilhante do Brasil (TEIXEIRA, 1992, p. 40).

Nesse sentido, a montagem *Antigone* de 1952 procurou aliar conhecimento técnico e elaboração consciente do espetáculo, já que, na época, principalmente no Rio de Janeiro, a arte teatral tinha como norma a improvisação. Teixeira esclarece:

O TBC construiu seu próprio teatro e investiu na modernização dos equipamentos de cena e na contratação de encenadores europeus que, aliando o conhecimento técnico que possuíam a experiência do trabalho por eles já desenvolvido na Europa, dariam ao TBC o papel de agente inaugurador de uma nova filosofia da criação teatral (TEIXEIRA, 1992, p. 40).

Em *Antigone*, a discussão política é o cerne dos dois textos, sendo que a versão de Jean Anouilh, escrita em 1943, alude diretamente à França sob a ocupação nazista. O espetáculo dura quatro horas e o diretor usa o mesmo elenco, com a mesma distribuição de papéis nas duas versões, reforçando os contrastes entre elas. Cacilda Becker (Antígona) e Paulo Autran (Creonte) ganham o Prêmio Saci de melhor atriz e ator, juntamente com Celi, que ganha o de melhor diretor.

No programa da peça, Adolfo Celi escreve uma introdução – *Texto e Interpretações nas Antígonas* – a fim de “traçar as razões e as intenções do espetáculo composto pela ‘Antigone’ de Sófocles e pela ‘Antigone’ de Anouilh, que o TBC apresentará em poucos dias” (Celi 1952: 20). Conforme as palavras do autor:

As duas peças são substancialmente diferentes, não apenas porque, como todo mundo sabe, pertencem, uma ao Vº século antes de Cristo e a outra ao ano de 1942, mas especialmente porque Anouilh, transfigurando e readaptando o mito na base de uma determinada concepção político-filosófica, deformou-lhe os dados fundamentais, simbólicos e eternos, para torná-lo num caso de consciência, contingente e individual. O caráter polêmico do drama de Anouilh, em contraposição à tragédia de Sófocles, é tão evidente que, para podê-lo entender, avaliar e julgar inteiramente, achamos necessário compor este duplo espetáculo, procurando demonstrar, ao mesmo tempo, a importância da interpretação cênica que deverá (como acabamos de dizer, descrevendo a análise dramática) chegar a focalizar e exprimir os profundos contrastes de cada uma das peças, afim de realizar duas representações diferentes (CELI, 1952, p. 20).

Celi também registra sobre os matizes interpretativos que procurou imprimir às diferentes versões do mito de Antígona:

Quais são os ‘tons’ dos dois espetáculos? O problema da direção de obras do passado consiste em reconstituir, em torno das mesmas, o clima espiritual – não o material – em que elas foram criadas, de modo a fornecer ao espectador de hoje um meio de reencontrar a sensibilidade de espectador antigo. Fidelidade ao espírito, não à matéria. Por isso não temos procurado, na ‘Antígona’ de Sófocles, nenhuma reconstrução histórica, estilística, arqueológica, ou mesmo artesanal, mas sim um ‘tom’ de heroica e lírica piedade humana, onde a morte pudesse ser glória e purificação; onde os conflitos suscitasse repercussões musicais dentro de nossa intimidade mais pura, onde a dor servisse de guia para uma infinita justiça. (...) Para a ‘Antigone’ de Anouilh, escolhemos um ‘tom’ de contínuo e poético conflito de ordem psicológica, uma sinceridade exasperada, de confissão íntima, uma clara e pessimista concepção de humanidade. Em Sófocles a morte despertará em nós uma espécie de glorioso, trágico prazer; em Anouilh a morte será um húmido e fumarento entardecer de inverno, cheio de cinzas e de sombras, de angústia e de desolação. Envergonhar-nos-emos de nossa condição de homens, ao sentirmos, para sempre, sobre nossos rostos, o último olhar de Antigone que se encaminha para a morte (CELI, 1952, p. 24).

Em palestra proferida no Teatro Glauber Rocha, Rio de Janeiro, o ator Paulo Autran analisou, trinta e cinco anos depois, a importância da produção, lembrando que a peça de Sófocles constituía o primeiro ato do espetáculo, e a de Anouilh, o segundo, e que os personagens eram interpretados pelos mesmos atores: “(...) com roupas diferentes, maquiagens diferentes e, evidentemente, enfoque dos autores, e o de direção, completamente diferentes” (TEIXEIRA, 1992, p. 41).

A respeito da receptividade do público, Autran declarou que a preferência recaía sobre a peça de Sófocles, enquanto atores e críticos preferiam a de Anouilh. A certa altura da temporada, a opinião do público prevaleceu e a peça de Anouilh foi retirada do espetáculo, sendo a de Sófocles representada em duas sessões diárias.

Teixeira (1992, p.42) assinala que a montagem das Antígonas pelo TBC foi comentada e analisada pela imprensa de todo o país. Em Curitiba, a *Revista da Guaira* chegou a mandar a São Paulo seu colunista de teatro, Eddy Antônio Franciosi, especialmente para assistir ao espetáculo e escrever sobre ele. Considerando a apresentação do TBC como a “mais importante dos últimos anos do teatro brasileiro”, Franciosi endossou a opinião geral dos críticos nacionais.

O crítico Décio de Almeida Prado aprova a montagem e a direção de Celi:

Antígone é um debate de idéias. Até aí nenhuma novidade. Adolfo Celi sempre gostou de peças de fundo filosofante [...]. A direção, desta vez, não se apóia mais em achados brilhantes e de caráter quase precioso, como o balanço de seis personagens, talvez porque não tenha sentido necessidade de demonstrar aos outros e a si mesmo a sua capacidade criadora. A encenação de Antígone, tão sensível, tão justa, tão inteligente, parece provar que Celi acaba de atingir um ponto ideal de maturidade, aquele em que o intérprete realiza o milagre de criar tudo de novo, sem acrescentar propriamente nada (PRADO, 2001, p. 258).

Quanto à atualidade da obra, Guilherme de Almeida nos diz que:

Somos a exaltação de Antígone, somos a fraqueza de Ismene, somos a dureza de Créon, somos ao medo do Guarda, somos a dor de Hémon, somos a maldição de Tíresias, somos o alvoroço do Mensageiro, somos a renúncia de Eurídice, somos a sensatez do Coro dos Velhos Tebanos... (...) Dois mil e tantos anos entre Sófocles e nós... E continuamos os mesmos! Ainda os mesmos! (ALMEIDA, 1952, p. 18).

Nesse sentido, a análise de renomados críticos teatrais e de um dos autores da peça assinala que a dimensão interpretativa do espetáculo *Antígone* procurou inovar na medida em que abordou a versão original, sofocleana, e a leitura contemporânea de Anouilh; no entanto, a recepção do público demonstrou a preferência pela obra de Sófocles e rejeitou a versão de Anouilh. Esse fato talvez se explique pelo viés poético que retratou a miséria e a grandiosidade da condição humana através de um ato fraterno - prestar honras aos mortos -, feito de orgulho e rebelião, magistralmente na obra de Sófocles.

3. A ANTÍGONA, DE ANTUNES FILHO (2005)

A *Antígona* de Antunes Filho estreou em 20 de abril de 2005, no Teatro Sesc Anchieta, no Sesc Consolação. O sucesso de público e da crítica repercutiu em todo cenário artístico do país. O espetáculo surpreendeu em vários viéses: duração, pessimismo, coro, ausência de música, entre outros. A crítica Mariângela Alves de Lima salienta que:

Para os que se habituaram a ler tragédia sob a ótica do impulso libertário, é certamente um choque a paisagem pessimista que Antunes Filho delineia por meio da ironia das imagens, da repulsa e da descrença introjetadas na protagonista e da instalação de uma dor sem fim e sem remédio (LIMA, 2005, p. 42).

Gilson Motta analisa os textos do programa da peça e também ressalta que Antunes propõe uma leitura bastante pessoal do texto de Sófocles, conforme a escolha de alguns eixos temáticos e questões formais e estéticas presentes no espetáculo:

No primeiro caso, aparece a valorização do debate sobre a condição humana, interdependência entre a vida e a morte, valorização do tempo cíclico, do tempo sagrado,

do tempo imemorial das origens, segundo a concepção do mito do eterno retorno analisada por Mircea Eliade. No segundo caso, aparece a ambiguidade do coro, a valorização da palavra, a presença das teorias de Lionel Abel, a influência da poética teatral de Tadeusz Kantor, a introdução de um coro de bacantes, a concepção do rito como representação física e como forma de atualização dos mitos (MOTTA, 2011, p. 155).

Numa entrevista à jornalista Ana Aranha, Antunes Filho revela que a nova leitura de Antígona, de natureza mítica, se fundamenta na valorização do arquétipo da liberdade, sobretudo como um elemento que demarca a atualidade do texto: “Quero que o público vá se identificando com arquétipo de um conflito experimentado constantemente pelos homens, da dialética entre a liberdade e sobrevivência” (ARANHA, 2009, p. 2) Outro questionamento da jornalista diz respeito à escolha de Baco como condutor da tragédia:

Porque ele é patrono do teatro e de Tebas. O texto diz por várias vezes que é Baco que faz tremer o chão de Tebas. Apesar de ser um irracional, ele sabe que o templo dele é Tebas, do qual ele toma cuidado. Aí que está a contradição violenta do espetáculo. O lugar dele é propor, como deus do teatro. Tira os cadáveres e mitos e dá vida para que eles deem um exemplo. Ele reergue um mito, uma história, para ver se o povo, o público vai entender (ANTUNES FILHO in ARANHA, 2009, p.3).

A jornalista também questiona sobre o tempo de duração do espetáculo, mais uma inovação operada por Antunes:

Eu não gosto de nhe-nhe-nhé, gosto das coisas numa linha reta. Quero que a juventude assista e não ache os grandes autores chatos. Acho que hoje em dia não dá mais para você ir a um espetáculo de duas horas, eu não consigo, acho chato. Tem que ser pá-pum. O tempo é outro. Mas também não é por isso que tem que ser superficial. Acho que você tem que ser conciso e, em uma hora, uma hora e meia, dizer tudo que tem que ser dito. O máximo que puder enxugar, eu enxugo, mas sem perder a essência. Eu gosto de espetáculo dinâmico e o público também (ANTUNES FILHO in ARANHA, 2009, p. 3).

Em relação à personagem de Antígona, a crítica pergunta: “por que a escolha de uma personagem tão limpa e reta?”

A Antígona para mim, no meu idealismo, é a busca da verdade e a gente sempre paga um preço caro pela verdade. Eu também tenho meu lado da lei e meu lado de Antígona. É essa a nossa contradição, é de todo mundo, a organização para dar certo. As pessoas não dizem o que deve ser dito. Os problemas de Antígona até hoje não foram resolvidos. O problema do poder, o problema do instinto de liberdade. Como equilibrar isso? Eu não quero resolver, eu quero colocar a questão (ANTUNES FILHO in ARANHA, 2005, p. 2).

Em outra entrevista, desta vez ao crítico de teatro Ivan Cláudio, Antunes revela que a pergunta fundamental que pretendeu dar à essa adaptação pertence aquelas que, segundo ele, rasgam a alma humana: “Será que o senso de liberdade supera o instinto de sobrevivência?” (ANTUNES FILHO in CLÁUDIO, 2005, p. 2).

Quanto à música ou à ausência da música na peça, Ivan Cláudio salienta as cenas em que o silêncio impera: “Em *Antígona* – que mostra a condenação da heroína a morrer presa numa caverna

por ter desobedecido o édito do rei Creonte, proibindo o enterro de seu irmão Polinices – existem duas cenas silenciosas de arrepiar”. A primeira cena mostra a entrada de Creonte, num cemitério, cujo “congelamento” é cortado por uma sirene de ataque aéreo: “Gosto muito de sirenes”, comenta Antunes, assumindo ares do profeta e sacerdote Tirésias. Quer dizer: atenção cidade, homens! Cuidado homem, cuidado!” (ANTUNES FILHO *in* CLÁUDIO, 2005, p. 2). A outra passagem mostra Antígona, já condenada e amarrada numa camisa de força, sendo levada numa cadeira de rodas até a beira do palco. O silêncio é quebrado com uma das mais belas falas do teatro: “Sem que alguém cante o himeneu por mim, sem que na alcova nupcial me acolha um hino, caso-me com o negro inferno.”

A jornalista Beth Néspoli, considera a montagem de Antunes Filho como “um bonito e impactante espetáculo. A densa luta entre liberdade e ordem, vida e morte, Eros e Tanatos, instinto e lei ganha ressonância em dois coros: o de cidadãos, com seis atores e um surpreendente coro de cinco Bacantes” (NÉSPOLI, 2005, p. 1). A mudança dos coros foi uma inovação da peça:

São as Bacantes. Essas mulheres estão sempre se oferecendo, trazem o aspecto de luxúria. Mas eu uso em outros momentos, para contrabalançar com os homens, o espetáculo fica mais bonito. Há momentos em que as Bacantes assumem o papel de carpideiras. Tem tudo. Carpideiras de um lado, ataque luxuriante de outro. Acho bonito, acho que enriqueceu a visualização da Antígona (ANTUNES FILHO *in* NÉSPOLI, 2005, p. 1).

Em entrevista, Néspoli pergunta a Antunes porque o espetáculo tem apenas 50 minutos: “Vendo o ensaio, percebe-se que você secou tudo. Só sobrou dor. Perda. Por que essa opção?”

É a tragédia. Estamos no porão. (...) Quero mexer lá dentro com as coisas dolorosas, porque o mundo está assim, então é o que tenho de fazer. Foi como eu escrevi no programa, veja Antígona no Teatro Anchieta sexta, sábado e domingo e durante a semana nos telejornais. O instinto de liberdade antecede o da sobrevivência. A gente vê isso diariamente, as pessoas se explodindo por uma causa. É terrível, mas é bonito também que os ideais possam levar a isso. Há uma espécie de neo-romantismo, bonito, o sacrifício por uma causa nobre. É isso Antígona para mim (ANTUNES FILHO *in* NÉSPOLI, 2005, p. 1).

Quanto à recepção por parte do público, Antunes salienta que assume a postura pós-moderna, ou seja, não cabe a ele e a ninguém dizer o que é certo, o que é errado:

Sim, ela é livre, mas veja bem. Tem uma lei não escrita e uma lei escrita. E a platéia tem de tomar partido. Aí eu estou usando a verdadeira dialética do Brecht e não como fazem por aí: olhem, esta é a verdade! O Brecht não faz isso, ele deixa a platéia concluir, essa é a verdadeira dialética. (...) Eu, como diretor, não posso dizer isso é bom, isso é mau; se eu fizer isso estou perdido. Tenho que mostrar situações e o espectador concluir. A cabeça do espectador é o espetáculo (ANTUNES FILHO *in* NÉSPOLI, 2005, p. 2).

Nesse sentido, Motta explica que a cena inicial do espetáculo confirma o tom que fundamenta a leitura interpretativa de Antunes, qual seja: a afirmação de uma convergência indissolúvel entre a vida e a morte como dinâmica do eterno retorno e a exposição, a partir dessa dinâmica, da ironia e do descrédito com relação aos valores humanistas. Conforme Motta:

O conceito da encenação é exposto na primeira cena do espetáculo, em que todos os atores utilizam o segundo e o terceiro plano, acendendo uma vela na frente das estátuas

gregas, ao mesmo tempo em que outro grupo de atores faz arrumações nos elementos cenográficos (cadeiras e mesas) para, em seguida, retirarem dois caixões que revelam dois corpos. Um grupo de mulheres vestidas de preto entoa um choro, semelhante aos das carpideiras, para em seguida serem seduzidas e enfeitadas por uma espécie de mestre-de-cerimônias vestido com fraque branco, que, na verdade, é o deus Dioniso. Após a entrada de Dioniso e de suas bacantes-carpideiras, entra o coro dos anciãos, tal como no texto original. As duas atrizes saem do interior do caixão e tem início a fala das personagens Antígona e Ismêne. O elemento épico se instaura: Dioniso é o condutor do jogo do espetáculo, no qual se dá o diálogo entre a vida e a morte, o ‘ressuscitar’ das personagens – que simbolizam todo o passado e a tradição – para, mais uma vez, no jogo do eterno retorno, contarem a mesma história, já conhecida por todos (MOTTA, 2011, p. 163).

Para a crítica Bárbara Heliodora, a montagem de Antunes Filho vale pelo aspecto visual, pois os acréscimos efetuados são “puramente teatrais” e não enriquecem o texto de Sófocles. Afirma ela que a narrativa é seca, “totalmente destituída de gradações, nas quais o que resta é uma espécie de resumo informativo da tragédia grega”. A tentativa do encenador em apresentar outro viés para os vários componentes da consagrada tragédia resultou no sacrifício de aspectos fundamentais da peça, produzindo algo artificial e destituído de tragicidade (HELIODORA, 2005, p.1).

Assim, a análise de renomados críticos teatrais, autores e jornalistas aponta que Antunes Filho buscou outra dimensão interpretativa para o espetáculo *Antígona*: o limiar entre a vida e a morte. O diretor optou por um viés absolutamente contemporâneo: o instinto de liberdade frente ao instinto de sobrevivência e a luta eterna entre Eros e Tanatos, tudo isso pautado por várias inovações técnicas que tornaram esse espetáculo um marco na carreira de Antunes Filho e na história do teatro brasileiro.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As representações de *Antígona* de 1952 pelo TBC e de 2005 por Antunes Filho confirmam a primeira tese formulada por Jauss: a historicidade da literatura; em ambas as representações se estabelece um diálogo entre a obra e o leitor. Esse diálogo resultou na recusa por parte do público da versão de Anouilh na peça de 1952 e na preferência pela versão de Sófocles; já a representação proposta por Antunes Filho em 2005 resultou na aceitação absoluta do espetáculo por parte da crítica e do público.

A segunda tese de Jauss afirma que o saber prévio de um público – o seu horizonte de expectativa – determina a recepção. As duas montagens possibilitam ao público uma nova percepção acerca da realidade social e dos códigos de sua época, além de uma profunda reflexão a respeito das contradições que acompanham a vida humana.

A terceira tese postula que o texto pode levar o leitor a uma nova percepção da realidade. Mais uma vez a preferência pela versão de Sófocles pelo público em 1952 indica a superioridade dessa orquestração de motivos sempre atual e intensa. Já a *Antígona* de Antunes Filho é pura provocação, foi feita para suscitar polêmica e, segundo as entrevistas do diretor, procura despertar o público para as belezas e as misérias da condição humana.

Na quarta tese, Jauss propõe examinar as relações atuais do texto com a época de sua publicação, averiguando qual era o horizonte de expectativas do leitor frente às necessidades do público que leu a obra. Observa-se que tanto a aceitação da montagem de 1952 quanto a de 2005

demonstram que a interpretação do público permanece vinculada a perguntas que permanecem no tempo, em diferentes épocas.

Assim, as duas montagens de *Antígona* são contribuições da literatura na vida social, pois, retomando o argumento utilizado por Jauss, o horizonte de expectativa da literatura amplia o grau das possibilidades antes não observadas ou concretizadas, de modo a expandir o espaço do comportamento social vigente em direção a novos objetivos, rupturas e perspectivas, abrindo, assim, outros caminhos para a experiência de vida futura.

Abstract: This article aims to score two representations of the myth of *Antígona* from the theoretical assumptions advocated by Hans Robert Jauss, founder of Aesthetic Reception. The work exposes the reception from the public and critics to mount *Antígona* of Sophocles and Anouilh's Brazilian Comedy Theater (TBC) in 1952 from Antunes Filho, in 2005. Updates of *Antígona* in different historical times the design jaussureana says that the aesthetic experience emancipates the reader through a new perception of reality through, finally, the creation of new horizons of expectation.

Keywords: Antígona. Aesthetics of Reception. Theatre. Memory.

REFERÊNCIAS

ANTIGONE. *Programa original da peça do TBC*, 1952. Arquivo pessoal de Gabriela Rocha Rodrigues.

ARANHA, Ana. *Em uma só matéria – Antunes Filho*. Revista Época: 5 de fevereiro de 2009. Acesso: 10/07/2012. Disponível em: revistaepoca.globo.com/Epoca/0,6993,EPT969002-1655,0...

CLÁUDIO, Ivan. *Antígona Devorada*. Revista Isto é: 25 de maio de 2005. Acesso: 10/07/2012. Disponível em: www.istoe.com.br/reportagens/detalhePrint.htm?idReportagem...

COSTA LIMA, Luiz. *A Literatura e o Leitor: textos de estética da recepção*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2011.

HELIODORA, Bárbara. Antígona. Disponível em: www.barbaraheliadora.com/criticas/critica_93_1.htm. Acesso em 09 de jul. 2012.

JAUSS, Hans Robert. *A História da Literatura como Provocação à Teoria Literária*. São Paulo: Ática, 1994.

LIMA, Mariângela Alves de. *A visão aterradora de Antígona*. Revista Subtexto: Revista de Teatro

do Galpão Cine Horto. Dezembro, 2005. Acesso: 15/07/2012. Disponível: primeirosinal.com.br/sites/.../Publicações_Subtexto_02_Parte1.pdf.

MILARÉ, Sebastião. Chegando à essência da tragédia. Revista Antaprofana. 2005. Acesso: 15/07/2012 Disponível: www.antaprofana.com.br/materia_atual.asp?mat=305

MOTTA, Gilson. *O Espaço da Tragédia: na cenografia brasileira contemporânea*. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Fapemig; Brasília: CNPQ, 2011.

NÉSPOLI, Beth. *Antunes Filho estreia sua montagem de "Antígona"*. O Estado de S. Paulo: 18 de maio de 2005. Acesso: 08/06/2012. Disponível: www.opalco.com.br/foco.cfm?persona=ultimas&controle=329

PRADO, Décio de Almeida. *Apresentação do Teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

TEIXEIRA, SELMA SUELY. *Teatro em Curitiba na Década de 50: História e Significação* Volume 1. Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 1992. Acesso: 06/10/2011. Disponível: dspace.c3sl.ufpr.br/.../D%20-%20TEIXEIRA,%20SELMA%20SUELY.pdf..

PÔSTERES

LITERATURA E VIOLÊNCIA NA FICÇÃO BRASILEIRA DO SÉCULO XX: UMA LEITURA DE “O COBRADOR”, DE RUBEM FONSECA

JENIFFER LUSA*
LUANA TEIXEIRA PORTO**

RESUMO: A narrativa de Rubem Fonseca aborda de forma muito direta a violência no cenário urbano. Considerando isso, este trabalho discute contos da obra *O cobrador*, procurando investigar como a violência social e histórica do Brasil contemporâneo se relaciona com a violência presente nas narrativas da coletânea de Rubem Fonseca. Além disso, procura-se identificar os elementos do texto narrativo para proceder à análise formal dos contos da obra fonsequiana a partir de leituras de textos teórico-críticos acerca das relações entre literatura e violência. Para isso, são examinados os contos “O cobrador”, “Pierrô da Caverna” e “Onze de Maio”. As análises dos contos são amparadas em textos críticos de Tânia Pellegrini, Regina Dalcastagné e Karl Erik Schollhammer, autores que estuda a representação da violência na literatura. Nota-se que o autor usa uma linguagem direta e crua para abordar a violência no contexto brasileiro, procurando incitar uma reflexão do leitor sobre a prática constante da agressão física e moral na terra brasílica e nas relações pessoais e provocando uma sensação de choque no ato de leitura diante das cenas de crueldade registradas nos contos.

Palavras-chave: Rubem Fonseca. Violência no cenário urbano. *O cobrador*.

* Aluna do ensino médio da E.E.T. José Cañellas; bolsista PIBIC.

** Professora Doutora do Mestrado em Letras da Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões - Câmpus de Frederico Westphalen.

COMPARATISMO E TRADUÇÃO

COMUNICAÇÕES

IMAGINÁRIO, MEMÓRIA E IDENTIDADE EM TRADUÇÕES DE DOM QUIXOTE DE LA MANCHA AO PORTUGUÊS: UMA ANÁLISE COMPARATIVO-DISCURSIVA DE PERDAS E GANHOS À LUZ DA ANÁLISE DO DISCURSO

CRISTIANE TERESINHA MOSSMANN QUEVEDO*
MARIA THEREZA VELOSO**

RESUMO: Esta pesquisa tem o intuito de analisar comparativamente, mediante uma possível relação entre o discurso linguístico e o literário, em que medida duas traduções da obra cervantina Don Quijote de La Mancha, ao português, mantêm ou não fidelidade às noções de Imaginário, Memória e Identidade presentes no discurso literário em espanhol. No primeiro momento da pesquisa foi realizada a leitura da teoria da Análise do Discurso-AD, e sobre tradução, ressaltando-se as aproximações existentes entre ambas. O estudo proposto apresenta aporte teórico a partir da concepção de autores-pesquisadores nas duas Áreas – AD e Tradução -, com o objetivo de entender como a Análise do Discurso concebe o sujeito. Para a psicanálise, a história é algo determinante para a formação da identidade social do indivíduo. Ou seja, o indivíduo está imerso numa rede de significantes, na ideologia que o determina. Na concepção da AD, a história é elemento que compõe a língua e o sujeito está subordinado a ela, mesmo inconscientemente.

Palavras-chave: Don Quijote. Tradução. Imaginário. Memória. Identidade.

1. INTRODUÇÃO

Tendo por foco a tradução literária, o presente trabalho tem o intuito de apresentar resumidamente as contribuições teóricas para esse campo, vindas da Análise do Discurso, sob a ótica de Michel Pêcheux, o estudioso considerado o fundador dessa teoria, e também de outros estudiosos da linguagem e da psicanálise, como Milner, Ferreira, Scherre, Mazière, Henry, Chemana e Orlandi, que também trazem contribuições importantíssimas para a Análise do Discurso.

Vários são os aspectos e/ou questões a considerar numa tradução literária, tanto em relação à fidelidade ao texto original, sua forma e conteúdo, quanto à premissa de que “há um vazio cultural entre os leitores da língua original (LO) ou de língua de partida (LP) e os da língua de chegada (LC)”, determinado esse vazio por diferentes modos de sentir ou pensar, de reagir frente

* Acadêmica pesquisadora da área de Linguística, Letras e Artes da Universidade Regional do Alto Uruguai e das Missões-URI-Campus de Frederico Westphalen.

** Professora Doutora da Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões-URI-Campus de Frederico Westphalen.

a diferentes situações, comportamentos, esses como próprios de cada cultura. O problema que se coloca a partir dessas constatações é o como aquilatar em que medida há, na tradução para a LC, ganhos e perdas significativas em aspectos fundamentais – desde as unidades léxicas centrais, que desempenham funções de maior relevância, e as periféricas, até as de intenção moral do autor, as convenções estilísticas da LO ou a distinção entre estilo pessoal e a convenção literária de época – que alicerçam uma obra literária na língua de seu autor, determinando-lhe valor e transcendência. No presente trabalho, tais preocupações estão sendo canalizadas para a verificação do quanto aspectos fundamentais da obra *Don Quijote de La Mancha*, de Miguel de Cervantes, como Imaginário, Memória e Identidade, foram conservados ou não em duas traduções da LO, o Espanhol, para a LC, o Português.

. O estudo em evidência parte do princípio de que tradução literária “feliz”, como a define Olmi^{***} é “aquela que, embora mantendo inevitáveis diferenças com o original, preserva a energia do seu imaginário, ativando-a num contexto histórico específico, vencendo o tempo, a distância ideológica, epistêmica e cultural, produzindo aquela emoção que deriva do diálogo tornado possível entre indivíduos diversos, línguas, culturas, épocas e povos”.

Assim sendo, o objetivo principal da investigação é analisar comparativamente, mediante uma possível relação entre o discurso linguístico e o literário, em que medida duas traduções da obra *Don Quijote de La Mancha*, de Miguel de Cervantes, para o português, mantêm ou não fidelidade às noções de Imaginário, Memória e Identidade presentes no discurso literário cervantino original.

Tendo esse objetivo para o trabalho e a AD como seu suporte teórico, neste momento apresentamos nossas primeiras reflexões quanto à obra. Estruturamos nosso texto da seguinte maneira: primeiro, realizamos uma breve apresentação da obra “*Don Quijote de La Mancha*”, com relação ao tema e alguns aspectos importantes; segundo, apresentamos algumas reflexões essenciais quanto à disciplina/teoria de Análise do Discurso.

Em nossas reflexões posteriores estaremos apresentamos, na perspectiva do referencial teórico, recortes de fragmentos discursivos tomados às falas das personagens-chave da trama (Dom Quixote e Sancho Panza), com reflexões quanto à memória e o imaginário possíveis de aferir nos mesmos. Os recortes discursivos foram retirados da obra “*Don Quijote de La Mancha*”, na língua original de seu autor, Miguel de Cervantes Saavedra, e das obras “*Dom Quixote de La Mancha*” e “*O engenhoso Fidalgo Dom Quixote de La Mancha*”, traduções do original para o português, realizadas, a primeira, por Sérgio Molina e, a segunda, por Eugênio Amado, e publicadas no Brasil, respectivamente, pela Editora 34 (2002) e Itatiaia Editora (1997).

2. DESENVOLVIMENTO

A obra “*Dom Quixote de La Mancha*”, do escritor espanhol Miguel de Cervantes y Saavedra (1547-1616) teve sua primeira edição publicada em Madrid, no ano de 1605. O livro é composto por 126 capítulos, divididos em duas partes: a primeira surgida em 1605 e a outra em 1615. Considerado o expoente máximo da literatura espanhola, o livro é um dos primeiros das línguas europeias modernas e, em princípio de maio do ano de 2002, foi escolhido como a melhor obra de

^{***} Alba Olmi (USCS/RS), no artigo “A tradução literária: um campo interdisciplinar”. Disponível em: <http://www.filologia.org.br/vicnlf/anais/caderno03-03.html>. Acesso em: 20/mar. 2012.

ficção de todos os tempos.

Miguel de Cervantes escreveu este livro em um período de grande inovação e diversidade por parte dos escritores ficcionistas espanhóis. Como recurso estilístico parodiou os romances de cavalaria, que já tinham passado por um momento de grande popularidade no período e, naquela altura, já se encontravam em declínio.

Cervantes escreve com maestria este trabalho que apresenta o protagonista, um homem já de certa idade, que se entrega à leitura de romances de cavalaria e perde o juízo, pois acredita que tenham sido historicamente verdadeiros os fatos sobre os quais lê e decide tornar-se um cavaleiro andante. Posteriormente, parte pelo mundo e vive o seu próprio romance de cavalaria. Enquanto narra os feitos do Cavaleiro da Triste Figura, Cervantes satiriza os preceitos que regiam as histórias fantasiosas daqueles heróis de cavalaria. A história é apresentada sob a forma de novela realista e é considerada a grande criação de Cervantes.

As figuras dos dois personagens protagonistas do romance, Dom Quixote e Sancho Pança, representam valores distintos, mesmo que participem do mesmo mundo. Em análises relacionadas com esta obra, é importante compreender como o romancista vê o mundo moderno de forma irônica, como acentua a busca do absoluto e a alegria que está por detrás da visão melancólica. Voltando aos protagonistas, Sancho Pança é definido pelo escritor como “Homem de bem, mas de pouco sal na moleirinha”, o fiel escudeiro. O escudeiro é o representante do bom senso para o mundo real, o que Quixote é para o mundo ideal. O cavaleiro andante percebe que não é um herói e que não há heróis quando regressa ao seu povoado, momento em que a história é apresentada na forma de novela realista, não mais como uma viagem surreal resultante do imaginário de Don Quijote.

Tanto a figura do cavaleiro e a de Sancho Pança, como a do cavalo de Quixote, Rocinante, tomaram rapidamente a imaginação popular. No século XVII, considerou-se que o romance continha em si pouco mais que o tom de bom humor e diversão, com a encarnação de Dom Quixote e de Sancho Pança na figura do grotesco e do pícaro, respectivamente. Já no século XVIII, a obra recebeu grandes elogios, não só na Espanha e em Portugal, mas também de críticos da literatura, de outras nacionalidades.

Para a história do romance moderno, o papel do cavaleiro andante é considerado como primordial, de grande influência para outras obras, tanto na literatura como nas artes plásticas. As evidências desta influência podem ser vistas em personagens como Walter Scott e Gustave Flaubert, de Charles Dickens, e de Benito Pérez Galdós, respectivamente, que são romancistas clássicos. Outros escritores pós-realistas, do século XX, como James Joyce e Jorge Luis Borges, também tiveram como inspiração a obra de Cervantes para alguns trabalhos. Além disso, apresentações de teatro, óperas, composições musicais, entre outros, baseados em Dom Quixote, são inúmeros, desde o século XVII, sem citarmos as obras de artistas como Francisco Goya e Pablo Picasso.

2.1 O REAL, O FICTÍCIO E O IMAGINÁRIO

Na busca por compreender um pouco mais sobre a obra de ficção, pesquisamos em diferentes dicionários de língua portuguesa e encontramos vários significados do termo ficção: ato ou efeito de fingir; construção voluntária ou involuntária da imaginação, criação imaginária; criação fantasiosa,

fantástica, quimera; relato ou narrativa com intenção objetiva, mas que resulta de uma interpretação subjetiva de um acontecimento, fenômeno, fato.

Alguns historiadores contemporâneos defendem que a *história* é uma ficção; grande falácia; mentira, farsa, fraude; elaboração frequente inconsciente que afeta o sentido de realidade, fantasia. Criação artística em que o autor faz uma leitura particular e geralmente original da realidade; caráter imaginativo e criativo de uma obra literária (narrativa, lírica ou teatral); prosa literária (frequentemente conto, novela ou romance) construída a partir de elementos imaginários calcados no real e/ou em elementos da realidade inseridos em contexto imaginário, ficcionalismo, literatura de ficção, narrativa (HOUAISS, 2001, p 773) .

Como a definição nos remete a algo imaginário, buscamos, ainda, no Dicionário Etimológico, a palavra *imaginário* e encontramos: criado pela imaginação e que só nela tem existência; que não é real; fictício; que se imagina como tal; o fazedor de estátuas ou de imagens de santos, imagineiro, santeiro; reunião de elementos pertencentes ou característicos do folclore, da vida, de um grupo de pessoas, um povo, uma nação (Op. cit., p. 918). Etimologicamente, ficção é ato ou efeito de fingir, simulação, coisa imaginária. Talvez adaptado do francês *fictione*, este, do latim (1813) *fictio-onis*, cujo radical *fict* é o mesmo do supino de *ingere*, modelar, criar, inventar. (Idem, p 355).

O fictício, segundo Iser, está numa relação tríade com o real e o imaginário. No ato de fingir, o imaginário adquire uma configuração que não lhe é própria, ganhando dessa forma um atributo de realidade. O caráter difuso do imaginário se perde; por isso, o fingir também não é idêntico ao imaginário. A sua objetivação, através de signos, constitui-se numa transgressão. Da mesma forma, o real ao ser ficcionado contém sempre uma transgressão de limites. Assim sendo, tanto há no texto ficcional muita realidade, como no texto histórico há muita ficção (ISER, 1996, p 14).

Os conceitos de realidade e ficção, fictício e imaginário dialogam, eles se entrecruzam, confundem-se, aproximam-se, afastam-se.

A narrativa das aventuras de Quixote é, a todo o momento, marcada pela quebra com o referencial de realidade, mesmo porque ele próprio, Quixote, é criado da ficção, enquanto seu escudeiro Sancho é um homem lúcido, em princípio, simples e rude que espelha a realidade empírica, mas vai aos poucos se inserindo no mundo das irrealidades de Quixote. Isso ocorre de tal forma que não mais os podemos ver isoladamente, mas sim como uma dupla de sonhadores. As ações apresentam tamanha sintonia que podemos afirmar que as de um se completam com as do outro. Por isso, podemos dizer que Dom Quixote não seria o mesmo sem Sancho, e este não teria tanta importância e tal brilho sem aquele.

A dupla da narrativa de Cervantes se completa em suas atitudes e, para o autor, Quixote é a possibilidade sempre nova de ver nascer o inusitado, de romper, de transgredir, ofício, aliás, próprio da literatura. Os jogos feitos entre a sanidade e a loucura, entre o real e o fictício, o sublime e o ridículo são frequentes na obra e isso confere o poder de chamar o leitor para o texto, pois são várias as possibilidades e imprevisibilidades que podem acontecer na leitura. A cultura e a sabedoria da vida são expressas nas atitudes de um louco e seu duplo: Sancho.

2.2 A TAREFA DO TRADUTOR

Sabemos que a tradução visa à transposição do significado de textos de um idioma para outro. A função do tradutor é, portanto, fazer a versão escrita de livros, documentos e textos de uma língua para a outra. Já a função do intérprete é traduzir oralmente palestras, discursos, reuniões, etc. Para que estas tarefas sejam realizadas com sucesso, os dois profissionais precisam dominar o vocabulário, a gramática, as gírias, as expressões idiomáticas e as expressões coloquiais da língua de partida (LP) e da língua de chegada (LC), ou seja, precisa dominar a idioma no qual o texto foi dito ou escrito originalmente e aquele para o qual foi traduzido. Além disso, é necessário que eles conheçam tanto a cultura dos povos falantes desses idiomas, como as formas como as sociedades expressam suas ideias.

Já o analista de discurso deve realizar o seu trabalho com a compreensão de que o processo de comunicação não é mecânico e seriado, e não pode ser reduzido a uma mera maneira de transmitir informações. O fio condutor de seu trabalho deve ser a ideia de que o diálogo (a discursividade) se caracteriza pelos sentidos produzidos a partir dos discursos dos sujeitos envolvidos na situação discursiva. Isso inclui, como condições básicas para o acontecimento discursivo, as vivências e experiências, mas, também, a visão de mundo e o pertencimento a determinadas classes/formações sociais, além de outros aspectos determinantes para a elaboração dos discursos.

Importante também para os objetivos desta pesquisa é recuperar a noção de língua, de idioma. Assim, no conjunto da sociedade humana, apresenta-se um conjunto de realidades a que chamamos de línguas e nas quais ocorrem os acontecimentos discursivos. Como afirma Jean-Claude Milner, “a linguagem nada mais é do que um ponto a partir do qual se pode analisar as propriedades enunciáveis da língua” (1987, p.11).

A língua, ou em francês *langue*, é um produto social, resultante da faculdade da linguagem, em francês *langage*, e um instrumento que permite que os membros de uma comunidade se comuniquem. Acerca disso, Francine Mazière (2007) diz:

A língua é um produto social da faculdade de linguagem e um conjunto de convenções necessárias, que nunca supõe premeditação, não é uma função do sujeito locutor. Assim definida, a língua pode ser constituída como objeto da lingüística, enquanto instrumento criado e fornecido pela sociedade [...], é a língua que faz a unidade da linguagem (p.17).

As línguas, sendo um produto social, têm formas particulares vinculadas com a história e a sociedade. Assim, justifica-se a existência das disciplinas de interpretação, como afirma Michel Pêcheux (1997, p. 54):

É porque há o *outro*^{****} nas sociedades e na história, correspondente a esse outro próprio ao linguageiro discursivo, que aí pode haver ligação, identificação ou transferência, isto é, existência de uma relação abrindo a possibilidade de interpretar. E é porque há essa ligação que as filiações históricas podem-se organizar em memórias, e as relações sociais em redes de significantes (1997, p. 54).

Portanto, somente será possível analisar um texto ou um enunciado se conhecermos

**** O outro, com letra minúscula, refere-se ao sujeito empírico, a pessoa a quem o sujeito se dirige. Já o Outro, com letra maiúscula, é o grande Outro, o da Psicanálise, cujo discurso é o inconsciente, manifesta-se nos sonhos, lapsos e sintomas, pois faz parte da ordem do simbólico.

o “linguajar”, os costumes e as formas de expressão dos grupos sociais, além de ser de extrema importância o conhecimento de alguns itens que fazem parte do psicológico e do inconsciente do sujeito enunciativo, como experiências, traumas, ou melhor, vivências que marcam a constituição do ser, sua personalidade, sua forma de pensar e suas decisões na interação com a sociedade.

Situa-se então na fala, onde o inconsciente se manifesta, o campo de ação da psicanálise, nos fenômenos que Lacan denomina de “formações do inconsciente”, por meio de atos falhos, relatos de sonhos e esquecimentos.

O ponto de partida da psicanálise, acrescentamos, é o inconsciente. Para ela, “O sujeito do inconsciente nasce precisamente nesse furo, nesse lugar vazio, onde se ergue o obstáculo de uma impossibilidade. Estranho, inconsciente e furo reúnem-se aqui, novamente, como nós que se entrelaçam numa tessitura” (FERREIRA, 2004, p.43).

Ressaltemos: o que incentiva as pesquisas de Freud é o argumento de que o estranho vem de algo familiar que foi reprimido. A esse estranho que é familiar ele denomina de inconsciente.

2.3 ANÁLISE DO DISCURSO E HISTÓRIA

Michel Pêcheux, na obra “O Discurso Estrutura ou Acontecimento?”, afirma que um dos maiores problemas é determinar, nas práticas de análise do discurso, o lugar e o momento de interpretação em relação aos momentos da descrição.

Ainda, o mesmo autor diz: “A análise do discurso, tal como ela se desenvolve atualmente (...), se dá precisamente como objeto explicitar e descrever montagens, arranjos sócio-históricos de constelações de enunciados” (PÊCHEUX, 1997, p. 60).

Defende ele, ainda, que a Análise do Discurso não trabalha com um ser onipotente e nem com um sistema totalmente autônomo. Conforme diz, o discurso é um efeito de sentidos entre locutores. Sendo assim, é um objeto sócio-histórico em que a língua, o linguístico, está pressuposto.

Para a Análise do Discurso, referir-se à história é pensar o trabalho da ideologia sobre as práticas dos sujeitos, é afirmar que o que movimenta a construção da história é a defesa de ideologias. Para sustentarmos o que estamos afirmando, tomamos como exemplo uma narrativa de acontecimentos; são possíveis várias narrativas, pois cada uma delas estará de acordo com a relação do autor com os fatos que narra, estará de acordo com a posição assumida pelo sujeito no momento da narrativa. Além disso, todas as circunstâncias históricas e sociais contribuem para a produção do discurso, não é o sujeito, de maneira alguma, produtor original de discurso algum, mas sim um ser que manifesta ideologias e pelo qual a ideologia se manifesta.

A Análise do Discurso é uma disciplina de entremeio que tem interesse em entender como as manifestações de ideologias acontecem e por quê. Quanto a esta disciplina, Orlandi (1996, p. 25) afirma que a AD é uma disciplina de *entremeio*; ela se faz na contradição da relação entre as outras disciplinas, principalmente no campo da interseção entre as Ciências Sociais e a Linguística. Sua especificidade está, sobretudo, na leitura que faz sobre a noção de ideologia, conceito que atravessa suas formulações teóricas.

CONCLUSÃO

Em suma, a AD concebe o sujeito como resultado de sua relação com a linguagem e a história. Ele também é constituído através das relações que mantém com o *outro*, sendo este *outro* compreendido como o sujeito empírico, a pessoa a quem o sujeito se dirige, mas, neste contexto de pesquisa, ele não é o elemento de origem dos discursos e nem a única fonte de sentido, mas sim participante ativo de uma Formação Discursiva específica - a dos cavaleiros andantes, com as quais se identificam Quixote e seu fiel escudeiro.

A psicanálise compreende a História como algo determinante para a formação da identidade social do indivíduo, pois, segundo os estudos desta área, o indivíduo se encontra imerso numa rede de significantes, na história discursiva que o constitui e o determina. Já a AD vê a história como elemento que compõe a língua e o sujeito está, mesmo inconscientemente, subordinado a ela.

Com isso, ressalta-se que o estudo ora em realização vem permitindo a apreensão de conhecimento relativo à disciplina de AD, interpretação e tradução, e também importantes reflexões quanto a aspectos fundamentais para se chegar à conclusão do trabalho, as análises de recortes discursivos da obra, como a memória e o imaginário nas obras analisadas, tanto a original como as traduções.

RESUMEN: Esta investigación tiene como objetivo analizar, mediante una posible relación entre el discurso lingüístico y el literario, en qué medida los traducciones de la obra Cervantina Don Quijote de la Mancha, al portugués, mantiene o no fidelidad a las nociones de Imaginario, Memoria e Identidad presentes en el discurso literario en español. En el primer momento de investigación fue realizada la lectura de la teoría del Análisis de discurso-AD, y sobre traducción, resaltándose los acercamientos existentes entre ambas. El estudio propuesto presenta aporte teórico a partir de la concepción de autores-investigadores en las dos áreas - AD y Traducción - con el objetivo de comprender cómo la teoría del Análisis de Discurso concibe el sujeto. Para el psicoanálisis, la historia es algo determinante para la formación de la identidad social del individuo. O sea, el individuo está incrustado en una red de significantes, en la historia que lo determina. Ya en la concepción de la AD, la historia es elemento que compone la lengua y el sujeto está subordinado a ella, aunque sin la conciencia de eso.

Palabras clave: Don Quijote. Traducción. Imaginario. Memoria. Identidad.

REFERÊNCIAS

CHEMAMA, Roland (Org.). *Dicionário de Psicanálise Larousse*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1995.

FERREIRA, M. C. L. Análise do Discurso e psicanálise: uma estranha intimidade. In: *Psicanálise, Linguística e Análise do Discurso*. Revista da Associação Psicanalítica de Porto Alegre. n. 131, dez/2004. p. 37-52.

FERREIRA, M. C. L. *Da ambigüidade ao equívoco: a resistência da língua nos limites da sintaxe e do discurso*. Porto Alegre: Ed. da Universidade/UFRGS, 2000.

_____. *Glossário de Termos do Discurso*. Porto Alegre: Ed. da Universidade /UFRGS, 2005.

HENRY, Paul. A história não existe? *In*: ORLANDI, Eni Puccinelli (Org.). *Gestos de leitura: da história no discurso*. 2. ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003, p. 29-55.

HOUAISS, A. e VILLAR, M. S. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

ISER, W. *O fictício e o imaginário*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1996.

MAZIÈRE, Francine. *A Análise do Discurso: História e Práticas*. São Paulo: Parábola, 2007.

MILNER, Jean-Claude. *O Amor da Língua*; Trad. Angela Cristina Gesuino. Porto Alegre: Artes Médicas, 1987.

ORLANDI, Eni P. *Interpretação: autoria, leitura e efeito do trabalho simbólico*. Petrópolis: Vozes, 1996.

_____. *Análise de Discurso: Princípios e Procedimentos*. Campinas, Pontes, 1999.

PÊCHEUX, Michel. *O Discurso: estrutura ou acontecimento*; tradução de Eni Puccinelli Orlandi. 2. ed. Campinas, SP: Pontes, 1997.

TRADUZINDO A TESSITURA DE AZOUZ BEGAG: A CONSTRUÇÃO IDENTITÁRIA NA LITERATURA *BEUR*

KALL LYWS BARROSO SALES*

RESUMO: Ao se analisar a literatura produzida em língua francesa pelos escritores de descendência magrebina, percebe-se que a idéia de língua materna torna-se mutável, pois torna-se o que se entende como língua do colono, uma língua imposta. A literatura francófona de autores *Beurs*, seja ela realizada em solo francês ou não, busca transformar, essa aparente hegemonia da língua francesa. Assim, em *Le Gone du Chaâba* (1986), Azouz Begag evidencia a complexa relação entre franceses e imigrantes durante os anos da revolução argelina e essa relação conflituosa também tem como meio de realização a linguagem por ele empregada em sua narrativa. Nascido na periferia de Lyon e filho de imigrantes, Azouz Begag frequentemente apresenta, em sua literatura, a vida dos *Beurs*, jovens franceses de origem magrebina, valorizando sua cultura e construindo um modelo positivo de identidade através de uma tessitura que agrega elementos linguísticos de universos culturais distintos. A dificuldade de tradução de seu romance é constante, pois em sua malha linguística há práticas culturais envolvidas, pois tem-se a representação de culturas marcadas pela linguagem. No caso da tradução sugerida pelo presente trabalho, o desafio do processo tradutório do livro é a permanência das características da identidade magrebina à obra em português e dos elementos que estrangeirizam o texto em língua francesa. Então, a proposta que norteia este trabalho tem o objetivo de descrever, utilizando os conceitos de Berman (2002), as estratégias de tradução para o português brasileiro de um livro escrito em francês que mistura elementos do francês variante de prestígio, do francês específico de Lyon, do francês/árabe e do árabe em um único romance.

Palavras-Chave: Tradução Literária. Literatura Beur. Azouz Begag

AS EXIGÊNCIAS DA TRADUÇÃO LITERÁRIA: LIVROS E MUNDOS NO DIÁLOGO DAS LÍNGUAS

Tradução literária sempre implica em tarefa difícil para aquele que se dispõe a produzi-la. A dificuldade de se traduzir é evidenciada nos textos teóricos que versam sobre sua produção: ora dizendo que o ofício pode levar dias, ou até meses, para encontrar o vocábulo que melhor se adequa; ora entendendo que há dificuldade em encontrar elementos de “equivalência” exata.

O conceito de “boa” tradução não é passível de concordância, pois está intimamente ligado à cultura e às especialidades do tradutor: uma boa tradução pode ser aquela que mais se aproxima do texto fonte, fazendo permanecer elementos estranhos ou pode ser uma tradução que se aproxime

* Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução (PGET) da Universidade Federal de Santa Catarina.

mais do leitor, eliminando estes elementos para facilitar sua compreensão.

Ou bem o tradutor deixa o escritor o mais tranquilo possível e faz com que o leitor vá a seu encontro, ou bem deixa o mais tranquilo possível o leitor e faz com que o escritor vá a seu encontro (SCHLEIERMACHER, 2001, p. 57).

Percebe-se, então que os caminhos são diferentes: em um deles há necessidade de um maior rigor, pois a presença de misturas produziria resultados indesejáveis, culminando no desencontro do escritor com o leitor. No primeiro caminho, o tradutor busca levar ao leitor elementos estranhos, para que este possa, também, fazer um esforço para chegar a sua impressão, a sua imagem do texto. No segundo ato tradutório, há um esforço para substituir o conhecimento da língua fonte, já que o leitor não a domina. O que o tradutor alcançou com o seu domínio da língua, agora, é passado para o leitor, sem os elementos que àquele causaram estranheza (SCHLEIERMACHER, 2001, p.58).

Schleiermacher coloca também a tradução em um patamar diferenciado da interpretação, pois afirma que “o interprete exerce sua profissão no campo dos negócios; o verdadeiro tradutor, primordialmente no campo da ciência e da arte” (SCHLEIERMACHER, 2001, p. 59).

Pode-se perceber, primeiramente, que a tradução ocupa um lugar de prestígio em relação à interpretação. O tradutor atua como cientista, através de métodos e de metodologias para traduzir, bem como artista, quando se trata de processos de recriação de obras em outra língua.

Uma boa tradução, para Schleiermacher é aquela capaz de levar o que ele denomina de espírito da obra (essência) na língua de saída para a obra na língua de chegada. Mas, para esse encontro leitor-autor acontecer, fica a critério do tradutor a forma de sua atuação, pois “ou o tradutor deixa o autor em paz e leva o leitor até ele; ou deixa o leitor em paz e leva o autor até ele”. (SCHLEIERMACHER, 2001, p.57).

Aqui, então, se tem dois sentidos de tradução, diferenciados por Venutti em dois termos, que dependerão da escolha do tradutor: uma *estrangeirizadora*, permitindo que o texto apresente uma quantidade maior de itens estranhos, ou uma *domesticadora*, permitindo que o tradutor tenha mais liberdade em relação ao texto original e apague os itens que provocariam estranheza.

Percebe-se que o tradutor “estrangeirizador” para fazer uma boa tradução se aproxima mais do texto-fonte, já o tradutor “domesticador”, mais do leitor.

Pode-se agregar à ideia de Schleiermacher os teóricos anteriores para dizer, segundo eles, o que seria uma boa tradução. Bruni faz exatamente uma crítica a tradutores excessivamente estrangeirizadores, pois em seus textos haviam um excesso de elementos estranhos que ele próprio os denominou de textos *semígregos*.

Humboldt também traz uma explanação sobre a dificuldade da boa tradução (literária), principalmente por abordar elementos linguísticos para afirmar suas ideias. Ao traduzir o texto de Ésquilo, por exemplo, Humboldt evidencia a difícil tarefa de se trabalhar com textos tão distantes cronologicamente e considera, através dessa experiência que “abstraindo das expressões que designam apenas objetos físicos, nenhuma palavra de uma língua é perfeitamente igual a uma de outra” (HUMBOLDT, 2001, p 91.). Ou seja, as obras de grande originalidade são, em sua concepção teórica, “intraduzíveis”. Com seu questionamento sobre o conceito de equivalência das línguas, o estudioso coloca em xeque a existência de uma boa tradução, que o texto traduzido seria, de alguma forma, menor do que aquele alcunhado de original.

Entretanto, ele não despreza a importância da tradução, pelo contrário considera o texto traduzido, dando ênfase ao texto poético, um elemento de aproximação cultural.

Então, para Humboldt o conceito de uma boa tradução gira em torno da relação língua e nação, e o tradutor para fazer um bom ofício deve dirigir fidelidade e amor ao verdadeiro caráter original:

Essa fidelidade deve ser dirigida ao verdadeiro caráter do original, o qual não deve ser abandonado em favor de seus elementos fortuitos; da mesma forma com que toda boa tradução deve partir do simples e desprezioso amor pelo original, passar pelo estudo derivado, e retornar ao ponto de partida. (HUMBOLDT, 2001, p. 91)

Assim, segundo o autor supra, deve-se, conforme o conceito de Schleiermacher, traduzir sem eliminar os elementos estranhos, que marcaria a originalidade da obra de outra língua, de outra cultura.

Com uma leitura superficial dos autores acima, percebe-se que a boa tradução não é ponto passível de concordância, pois ela dependerá da atuação de seu criador e também do contexto cultural no qual ele está inserido. O tradutor, visto como o elo entre duas culturas, tem em suas mãos a escolha de aproximar-se da obra original, levando o leitor até ela, ou se aproximar do leitor, levando a obra até este.

TRADUÇÃO LITERÁRIA E A MALHA CULTURAL NAS OBRAS FRANCÓFONAS: IDENTIDADES ATRAVÉS DA LINGUAGEM

No momento da tradução, também, não se pode esquecer as culturas envolvidas, principalmente quando dentro de uma mesma obra temos a representação de culturas, como no caso das obras de Azouz Begag.

Azouz Begag é um dos mais notórios escritores de expressão francesa de origem magrebina. Ao lado de nomes como Aziz Chouaki, Rachid Mimouni e Faïza Guène^{**}, dentre outros, seu engajamento político sempre esteve unido a sua produção literária. Em sua produção temos uma autobiografia, vários romances, artigos que tinham, sobretudo, o objetivo de trazer para o cânone literário francês o cotidiano e as dificuldades impostas àqueles que eram de origem norte-africana. Sua produção literária foi tão representativa para a causa dos *Beurs*, imigrantes de origem magrebina, que em 2005 o atual primeiro-ministro, Dominique de Villepin, o chamou para representar o cargo de Ministro de Igualdade de Oportunidades. Sua literatura autobiográfica^{***} é tanto arte quanto bandeira política. Com a língua francesa como instrumento, e com seu humor crítico, ele consegue levar ao leitor francófono as dificuldades experienciadas pelos argelinos na dura década de 60. Sua produção também inclui discursos, artigos, pesquisas em prol daqueles que, durante muitos anos, sofreram com as difíceis condições impostas aos imigrantes. Suas obras têm como característica a

^{**} Os autores citados são exemplos de diferentes momentos da literatura *beur*, mas que tiveram como tema de suas obras a questão do imigrante, em particular os da Argélia: Aziz Chouaki será conhecido por seus trabalhos como dramaturgo e de seu exílio na França, por causa da perseguição vivida pelos artistas em seu país de origem (KUNZ, 2007 149-170); Rachid Mimouni cuja obra *La ceinture de l'Ogresse* de 1990 representa os escritores conhecidos como terceira geração, que viveram o exílio e o pós-colonialismo; e Faïza Guène, cujo livro *Kiffe kiffe demain* de 2004 gozou de sucesso internacional sendo traduzido em mais de dez línguas inclusive para o português do Brasil (Index translationum).

^{***} Classificaremos a obra *Le gone du Chaâba* como autobiografia de acordo com o conceito de autobiografia apresentado por Philippe Lejeune em sua obra *Le pacte autobiographique*.

presença magrebina em seus escritos. Frequentemente apresenta, em sua literatura, a vida dos *Beurs*, jovens franceses de origem magrebina, valorizando sua cultura e construindo um modelo positivo de identidade.

No caso das propostas de tradução sugerida pelo presente trabalho, o desafio de processo tradutório do livro *Le gone du Chaâba* é a permanência das características da identidade magrebina à obra em português e dos elementos que estrangeirizam o texto em língua francesa. O livro *Le gone du Chaâba* de Azouz Begag é sua autobiografia. O personagem principal, também chamado Azouz, vive em uma favela (*bidonville*) e narra sua infância na escola francesa da periferia de Lyon. O livro é uma constante de diálogos entre a voz da criança que se sente estrangeira no mundo e sua obra é composta por variantes do francês que não correspondem à variante de prestígio, bem como uma mistura da língua árabe e da língua francesa.

ARABIZAÇÃO DO FRANCÊS E ARABIZAÇÃO DO PORTUGUÊS: ESTRATÉGIAS DE ESTRANGEIRIZAÇÃO.

A obra de Azouz Begag já entende o texto como um elemento entre duas culturas. Para tanto, o autor presenteia o leitor com um guia de fraseologia bouzidiana/phraséologie bouzidienne, explicando ao leitor exemplos de tradução do francês/árabe para o francês:

EXEMPLOS DE TRADUÇÃO COM RELAÇÃO À FONÉTICA

O autor apresenta um glossário para explicar que a língua árabe comporta consoantes e vogais que nem sempre correspondem aos sons franceses. Um exemplo que ele apresenta é a ausência dos sons [p] ou [v] (1986, p.241). Dessa forma, então palavras como *La boulicia* no lugar de *la police*, *tilifizou* no lugar de *télévision*. (1986, p.242).

Nesse caso, o tradutor pode utilizar o mesmo procedimento do autor na escrita já que os dois sons em questão fazem parte da fonologia do português. Então, o tradutor mantém o sumiço dos dois sons.

La boulicia (la policie) A bulícia (a polícia).

La tilifziou (la télévision) A tilifizan (a televisão).

Outro exemplo é a ausência dos sons [ǒ], [ɛ], [ā], [y] na língua árabe, o que gera construções em francês da seguinte forma: *Tān a rizou, Louisa, li bitaines zi ba bou bour li zafas* (1986, p. 50). Sem o guia de fraseologia oferecido pelo autor o texto torna-se de difícil compreensão para o leitor de língua francesa. No guia ela apresenta uma explicação e oferece algumas frases como exemplo para a leitura do francês/árabe *Tu as raison, Louisa. les putaines, c'est pas bom pour les enfants* (1986, p. 241).

Nesse caso, para a tradução em português o tradutor pode utilizar a ajuda do autor de forma favorável. Mas, o som [y] também não existe em português e grande parte das vogais nasais do francês não existem no português. Então a sugestão de tradução traria o você no lugar de *tu* e para a manutenção do estranhamento a pronúncia de [u] no lugar de [o] dando-nos *vucê*.

Tān a rizou, Louisa, li bitaines zi ba bou bour li zafas(Tu as raison, Louise. les putaines, c'est

pas bon pour les enfants)

Vucê tem razam, Louisa, butas, nam sam bon bras criaças. (Você tem razão, Louise, putas, não é bom para as crianças).

EXEMPLOS DE TRADUÇÃO LEXICAL

Outra estratégia do autor para dar identidade árabe ao texto é a utilização de palavras estrangeiras. Ele utiliza um pequeno dicionário de palavras bouzidianas (Bouزيد é seu pai no romance) com a forma de falar dos nativos de Setif (*Petit dictionnaire des mots bouzidiens (parler des natifs de Sétif)*).

Nesse caso, a tradução pode apenas apresentá-las como estrangeirismos e, da mesma forma que o autor, colocar um glossário ao final do texto, explicando cada palavra:

Djoun: (plural de *Djen*) demônios, espíritos ruins.

Bendir: Tipo de tambor oriental.

Binouar: Vestido argelino.

Bitelma: Banheiro, latrina.

O último dicionário apresentado pelo autor é o pequeno dicionário de palavras azouzianas com a forma de falar dos nativos de Lyon (*Le petit dictionnaire des mots azouziens (parler des natifs de Lyon)*). Esses vocábulos envolvem escolhas diferenciadas, pois eles marcam um falar que foge ao francês *standard* e que *traz um locus* específico: Lyon. Assim, o falar de Azouz mostra uma variante do francês que é marcante de uma região. Para o português, a tentativa seria manter as palavras que marcassem esta variante do francês. Em português, a permanência destes elementos manteriam o estranhamento da linguagem específica. Assim, para algumas palavras, o falar dos nativos de Lyon também exigiria um glossário, sendo, então, a utilização de estrangeirismos novamente a estratégia mais interessante:

Braque: *Vélo*

Braque: Bicicleta

Baraque: *Composante élémentaire d'un bidonville, résidence principale d'un immigré algérien des années 60.*

Barraco: elemento essencial de uma favela, principal residência de um imigrante argelino nos anos 60.

Alguns questionamentos levantados sobre o último dicionário: Para os falantes do português brasileiro, a palavra *barraco* geralmente associa-se à favela como moradia precária, sendo dispensável, em português, a explicação. No texto, *barraque* precisa de um verbete, indicando que os nativos do francês desconhecem a palavra, ou não a associam à favela e que foi residência dos imigrantes argelinos. Nesse caso, então, a sugestão seria fazer uma nota explicativa da palavra *barraco* apenas dando o seu contexto como principal moradia dos imigrantes argelinos dos anos 60.

Alguns dados sobre o estudo dos glossários e dos paratextos são fundamentais para a tradução em língua portuguesa. Assim, a tabela abaixo mostra a diferença entre o texto-fonte de Azouz Begag e a tradução americana realizada por Alec G. Hargreaves e Naïma Wolf em 2007. Na tradução americana é notável o acréscimo dos paratextos em relação a edição francesa, perceptível se tivermos por base a contagem de páginas:

Elemento	Le gone du Chaâba (2001)	Shantytown kid (2007)
Paratexto	11 páginas	29 páginas
Introdução	X	14
Mapas	X	01
Iconografia	X	02
Guia de fraseologia (Bouzidienne)	02	04
Glossário de palavras (Bouzidienne)	02	02
Glossário de palavras (Azouz)	01	02
Lista de obras do autor	03	04
Lista de obras da editora	03	X

Como podemos perceber o universo de informações presente em uma obra literária não está necessariamente entrelaçado às palavras da narração. Imagens, cores, formatações, edições conseguem levar ao leitor informações e direcionar o olhar para o estrangeiro antes mesmo que este tenha contato com o texto. Os glossários e o guia fraseológico, longe de serem apenas acessórios, desempenham um papel fundamental na manutenção do texto como tal, pois são esses paratextos que o apresentam e oferecem o primeiro contato com o leitor, bem como deixam a obra acessível a este. Da mesma forma, as paratraduções são fundamentais para a apresentação da tradução como tradução no sistema de chegada, sendo responsável pelo primeiro contato do leitor de outra cultura com o texto agora apresentado em sua língua.

CONSIDERAÇÕES SOBRE A IMPORTÂNCIA DOS GLOSSÁRIOS NA OBRA DE AZOUZ BEGAG.

O método investigativo utilizado nesta proposta de trabalho foi a pesquisa bibliográfica. Utilizou-se como embasamento teórico, autores e obras que tratavam da tradução e da relação entre culturas bem como autores que trabalharam com a tradução literária para nortear o processo tradutório. O Estudo dos glossários foi de grande importância para a pesquisa, e serviu de base para as estratégias escolhidas para a manutenção dos elementos estranhos e que marcavam a comunidade árabe francesa.

Mesmo assim, longe de um resultado abrangente sobre as propostas de tradução, da obra de Begag, o presente artigo propôs uma reflexão sumária sobre os elementos árabes e franceses marcados

por estruturas paratextuais e paratradutórias da obra *Le Gone du Chaâba* que se encontravam na edição francesa e na edição americana. Apenas com a análise do guia fraseológico, do glossário de palavras bouzidianas e do glossário de palavras azouzianas foi possível extrair suposições sobre as ideologias, as marcas culturais, e os propósitos das edições analisadas. Percebemos como o público francês recebeu o texto da primeira edição e como essa leitura foi despertada e direcionada pelos paratextos. Também pode-se analisar como os glossários foram traduzidos para o inglês e como essa tradução foi apresentada enquanto tradução. Pelo que podemos observar no acréscimo da edição americana, e por ser uma tradução realizada no meio acadêmico, a obra ganhou prestígio por ampliar obra com análises detalhadas da vida do autor, com acréscimo de informações para que o leitor americano seja levado às vivências de uma favela francesa da década de 60.

Assim o presente artigo pode trazer a análise dos glossários de duas obras que posteriormente serão fundamentais para um aprofundamento sobre paratextos e paratraduções que, por motivo de amplitude, não caberiam na presente pesquisa. Dentro desses outros elementos, incluindo mapas e fotografias, temos novas entradas nos glossários do francês. A obra de Begag ao chegar em solo americano pela *University of Nebraska* traz consigo um aparato para textual que amplia a discussão da condição *Beur* em solo francês. Para situar o leitor americano, a tradução se apresenta não apenas como texto literário, mas um estudo mais aprofundado sobre o autor, sobre a literatura e as histórias dos *Beurs* presentes na introdução de Alec G. Hargreaves, ampliando, assim, esses paratextos com paratraduções.

ABSTRACT: Literary translation always means a hard work to the one who proposes its production. The difficulty of translating is constantly presented in the literary text, because we cannot forget the cultures involved in it, principally when in the same book we have cultures' representation marked by the language as in Azouz Begag. He was born in the *banlieues* of Lyon, son of immigrants, and he frequently presents in his literature the life of *Beurs*, French young people from the Maghrebian, valuating their culture and building a positive model of identity. The effort proposed by this article it's the challenging of translating the book *Le gone du Chaâba* (1986). The challenge is maintain the Maghrebian identity characteristics and the stranger elements in Portuguese translation. So, the proposal that guides this work has the goal of describing the strategies of a Portuguese translation of a book written in French that mixes French standard elements, French spoken in Lyon, French/ Arabic language (created by the author) and Arabic in only one book.

Keywords: Literary translation. Azouz Begag. *Le gone du Chaâba*.

REFERÊNCIAS

BEGAG, Azouz. *Le gone du Chaâba*. Éditions du Seuil, Paris, 2001.

_____. *Shantytown Kid*. Tradução de Alec G. Hargreaves e Naïma Wolf. Lincoln : Univeristy of Nebraska Press Bison Books, 2007.

BERMAN, Antoine. *A prova do estrangeiro*. Tradução de Maria Emília Pereira Chanut. São Paulo: EDUSC, 2002.

GENETTE, G. G. *Palimpsestes*. Paris: Seuil, 1981.

_____. *Paratextos Editoriais*. Tradução de Álvaro Faleiros. São Paulo: Ateliê Editorial, 2010

LEFEVÈRE, André. *Tradução, reescrita e manipulação da Literatura*. Tradução de Cláudia Matos Seligmann. Bauru, São Paulo: Edusc, 2007.

LEJEUNE, Philippe. *Le Pacte autobiographique*. Seuil, coll. “Poétique”, 1975.

SCHLEIERMACHER, Friedrich. Sobre os diferentes métodos de tradução. Tradução de Margarete von Mühlen Poll. In Heiderman, Werner (org). *Antologia Bilíngüe – Clássicos da teoria da tradução, vol I: alemão-português*. Florianópolis: Núcleo de tradução (NUT)/Universidade Federal de Santa Catarina, 2001.

TORRES, Marie-Helène Catherine. *Traduzir o Brasil Literário: Paratexto e discurso de acompanhamento*. Vol. 01. Copiart, Santa Catarina, 2011.

YUSTE FRÍAS, J. *Au seuil de la traduction : la paratraduction* in NAAIJKENS, T. [ed./éd.] *Event or Incident. Événement ou Incident. On the Role of Translation in the Dynamics of Cultural Exchange. Du rôle des traductions dans les processus d'échanges culturels*. Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt am Main, New York, Oxford, Wien, 2010: Peter Lang, col./coll. Genèses de Textes-Textgenesen (Françoise Lartillot [dir.]), vol. 3, pp. 287-316.

ENSINO, LITERATURA, PROCESSOS CULTURAIS

COMUNICAÇÕES

AS TECNOLOGIAS DA COMUNICAÇÃO E INFORMAÇÃO NA EDUCAÇÃO

NOEL BITENCORT*
CLEIDIANA WATTE **

RESUMO: O presente trabalho versa sobre o uso das tecnologias da informação e comunicação na educação. Tem por objetivos identificar aspectos históricos da implantação e uso das tecnologias na educação, conceituar tecnologias, refletir sobre. O estudo é bibliográfico, resultado de uma pesquisa em andamento, de trabalho de conclusão de curso em Letras – Português e Espanhol. Considera-se a hipótese de que a utilização de tecnologias, torna as aulas interessantes e atrativas para educadores e educandos e pode contribuir para melhorar a qualidade do ensino-aprendizagem, desde que, a tecnologia seja utilizada de maneira crítica, atendendo os objetivos de aprendizagem. Conclui-se, de maneira não definitiva, que, apesar dos muitos avanços já ocorridos, há urgente necessidade de reflexão sobre o uso das tecnologias educacionais para melhorar a qualidade da educação.

Palavras – chave: Tecnologias educacionais. Práticas pedagógicas. Formação do professor.

INTRODUÇÃO

Refletir sobre o uso das tecnologias da comunicação e informação na educação é um desafio complexo e necessário, que envolve aspectos relacionados aos conhecimentos técnicos, práticas pedagógicas, políticas públicas, resistências, medos e inseguranças. Ao mesmo tempo, diz respeito a novas e positivas expectativas quanto aos benefícios do uso das tecnologias na educação. Muitos são os questionamentos sobre os limites e as possibilidades desses usos. Dentre eles destaca-se: ocorre o uso das tecnologias de comunicação e informação na escola? Se ocorre, de que maneira? É efetivamente utilizada para melhorar a qualidade do ensino-aprendizagem?

Para compreender e desvendar tais problematizações, salienta-se no artigo um breve histórico do uso das tecnologias na educação no Brasil. Além disso, conceitua-se as tecnologias e reflete-se sobre elas estão presentes nos contextos educacionais e as principais dificuldades enfrentadas por educadores e educandos quanto o uso das tecnologias educacionais.

* Acadêmico do 8º Período de Letras Português/Espanhol e Respectivas Literaturas da Faculdade da Fronteira – FAF.

** Pedagoga, Mestre em Educação, Professora da Faculdade da Fronteira de Barracão, PR. Professora da rede Municipal de Ensino do Município de Anchieta, SC.

A temática incita a percepção de que, na sociedade do conhecimento e da informação, a inclusão tecnológica é primordial para melhorar a qualidade de vida da sociedade.

HISTÓRICO DAS TICS NA EDUCAÇÃO

É inegável que as tecnologias são importantíssimas na sociedade atual, que são úteis e indispensáveis, que dificilmente não as desejamos e que, por isso, precisamos aprender a utilizar e conviver com elas.

Para entender um pouco melhor o uso das tecnologias na escola, vamos falar de algumas tecnologias, ou melhor, de alguns aparelhos que são utilizados na educação no Brasil, fazendo um breve comentário sobre cada um deles como, por exemplo, retro projetores, rádios, televisores e DVDs que são utilizados em sala de aula.

O retro projetor é uma máquina de projeção de palavras, imagens e filmes, que facilita e agiliza o trabalho do educador. O uso do retro projetor pode auxiliar na aprendizagem do aluno, mas o professor deve analisar com muito cuidado o objetivo do uso da tecnologia e se certificar de que tudo está decorrendo bem, se o aluno está realmente interessado e aprendendo ou só está empolgado com a aula diferenciada.

O rádio, frequentemente usado pelos educadores, é uma excelente ferramenta usada principalmente em aulas de ensino de línguas estrangeira e demais aulas para a utilização de música como material de apoio. Mas o professor deve tomar muito cuidado para que uma aula com música não se torne sem conteúdo e preocupar-se com o tipo de mensagem que a música repassa ao educando. Ou seja, o professor precisa relacionar as músicas com conteúdos didáticos.

A televisão, que é uma invenção do século XIX, é de todas as tecnologias, a que marcou mais a história do uso das tecnologias educacionais. Se fez e faz presente nos lares e instituições educativas do planeta. Há pouco mais de vinte anos, poucas famílias tinham uma televisão. Começou a ser usada no Brasil no final da década de 40 e sua popularização se deu somente no início da década de 70. Na década de 80 seu preço se tornou mais popular e hoje temos televisão do tamanho ou polegadas que queremos e a um preço bastante acessível.

A informática brasileira começou a se desenvolver de 1958, com a importação de tecnologia de países capitalistas considerados desenvolvidos para a época. O processamento eletrônico de dados era realizado em computadores de grande porte, localizados em grandes empresas, universidades e órgãos governamentais. Começou a desenvolver-se uma competência tecnológica nacional, com o trabalho de algumas universidades, como a Universidade de São Paulo, a Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro e a Universidade Estadual de Campinas.

No final da década de 60, início de 70, a sociedade brasileira, militares e cientistas buscavam atingir maior independência tecnológica para a informática no Brasil. Isso os levou à criação, em 1972, da CAPRE (Comissão de Coordenação das Atividades de Processamento Eletrônico), com a finalidade de uma política governamental de desenvolvimento do setor. Em 1974, foi criada a primeira empresa brasileira de fabricação de computadores, a COBRA (Computadores Brasileiros S.A.).

A informática na educação teve início no Brasil na década de 1970. Pela primeira vez, em

1971, se discutiu o uso de computadores para o ensino de Física. Em 1973, algumas experiências começam a ser desenvolvidas e os computadores passaram a ser utilizados como recurso auxiliar do educador para ensino e avaliação.

Em 1984, criou-se o projeto EDUCOM, que foi o início de um processo de geração de uma política nacional de informática educativa. Os resultados deste, fizeram com que o MEC criasse em 1986, o Programa de Ação Imediata em Informática na Educação, destinado a capacitar professores e a implantar infraestruturas de suporte nas secretarias estaduais de educação. Os investimentos na informatização da educação continuaram nos anos seguintes. Revela Geórgia Fonseca de Choucair Ramos (2010) que o Programa Nacional de Tecnologia Educacional (ProInfo), fora criado pela Portaria nº 522, do Ministério da Educação e tinha como objetivo promover o uso pedagógico da informática na rede pública de ensino fundamental; que em 1997, o programa já havia distribuído computadores para 40 mil escolas em todo o país, atendendo a 18,4 milhões de estudantes de escolas públicas. Relata ainda que a meta estabelecida era chegar a 30 milhões de educandos a serem beneficiados até o fim de 2010.

No momento atual, a meta das políticas governamentais relacionada ao uso das tecnologias na educação, é um computador por aluno. Entretanto, sabe-se que a informatização por si só, não garante a qualidade na educação. No Brasil alguns estudos realizados a partir de dados do Sistema de Avaliação da Educação Básica permitem vários horizontes. O uso de ferramentas tecnologicamente mais modernas e sofisticadas indica uma maior fluência em tecnologias e, apesar de potencializar a aprendizagem, não garante um uso pedagógico efetivo. Por outro lado, ferramentas tecnológicas são muito simples depois que aprendemos a utilizá-las e podem apresentar resultados positivos quando boas estratégias pedagógicas são aplicadas.

Por isso, é necessário aprofundar a discussão sobre a formação do educador, condição necessária e primordial para construção de um modelo educacional com o professor como mediador do processo de aprendizagem e não apenas como transmissor de informações. Esta nova situação é uma importante oportunidade para que o professor possa refletir sobre a realidade histórica e tecnológica, repensar sua prática planejando novas formas de ação que permitam não só lidar com essa nova realidade, como também construí-la.

CONCEITUANDO TECNOLOGIA

A tecnologia e a técnica sempre fizeram parte da história humana. Desde os primórdios, os humanos vem se distinguindo das demais espécies, dentre outras características, por saber utilizar recursos naturais de maneira consciente, utilizando-se de técnicas para atingir seus objetivos. Utilizar pedras para cortar, produzir ferramentas necessárias para a sobrevivência, descobrir o fogo e tantas outras descobertas e invenções requer técnica para desenvolver a tecnológica.

Técnica e tecnologia são conceitos que se fundem, que são complementares mas diferentes ao mesmo tempo. Existem várias maneiras de conceituar o que é tecnologia. No dicionário da Língua Portuguesa Pasquale “é um conjunto de conhecimentos científico que se aplica a um determinado ramo de atividade. Aplicação dos conhecimentos e princípios científicos à produção em geral: nossa era é da grande tecnologia” (tecno = técnica + logia = ciência). Diz respeito à objetos, métodos ou técnicas criadas pelo homem para tornar seu trabalho mais fácil e eficaz. Fábio Pestana Ramos (2011, p.03), ao refletir sobre as tecnologias e educação, define o que é técnica:

é um procedimento bem definido e transmissível, destinado a produzir um resultado útil. Neste sentido, desde os gregos antigos, reflete uma prática consciente, em oposição às atitudes tomadas ao acaso. A partir do século XIX, a técnica passou a denotar uma sistematização do conhecimento que repousa sobre o saber científico, a racionalização do emprego de instrumentos e materiais. Pensando assim, tanto em seu sentido original como contemporâneo, a tecnologia é tão antiga quanto o homem. Isto porque um bastão de madeira, que amplifica um golpe e serve de extensão ao braço, também faz parte da tecnologia. Modernamente, existem tecnologias que amplificam os poderes sensoriais, a percepção - como o telescópio ou o microscópio, altos falantes, etc -, melhoram a capacidade de acumular informações - indo desde o papel, a escrita e o lápis até o computador -, permitem a ampla comunicação entre os homens - telefone e internet -, encurtam o deslocamento - carros, aviões e barcos -, enfim que facilitam a vida das pessoas e a necessidade humana de subjugar à natureza para sobreviver.

Portanto, as tecnologias são produtos sociais e culturais de uma comunidade, que envolve o uso de uma ou mais técnicas para atingir um determinado resultado.

As tecnologias sempre foram utilizadas na educação. Do quadro de giz à lousa digital, dos livros didáticos às novas tecnologias de multimídias, computadores e internet, já presente em muitas escolas, historicamente construímos conhecimentos científicos na educação utilizando-se de recursos tecnológicos.

Atualmente, mesmo antes de ir para escola, as crianças aprendem a utilizar tecnologias digitais em casa. Por isso, as escolas têm o desafio de preparar-se para oportunizar aos educandos o enfrentamento do mundo tecnológico, quase totalmente digitalizado.

As ferramentas tecnológicas auxiliam no ensino aprendizagem, servem para a resolução de problemas, produção de textos, manipulação de banco de dados e controle de processos em tempo real. Alguns deles que são os data-shows e quadros digitais servem para encurtar o tempo que o professor leva para passar o conteúdo, elaborando slide e utilizando pendrive com conteúdo a ser utilizado, para um longo ou curto período de plano de aula.

DIFICULDADES NO USO DAS TECNOLOGIAS DA INFORMAÇÃO E COMUNICAÇÃO NAS ESCOLAS

Com o passar dos tempos, as tecnologias passaram a assumir um papel fundamental de complementação, de aperfeiçoamento e de possível mudança na qualidade da educação, possibilitando a criação de ambientes de aprendizagem mais dinâmicos e eficazes. Estamos diante da modernização da educação que é ou pode ser um caminho para a interdisciplinaridade, ligando diretamente as tecnologias com o homem, para criar uma real transformação. Entretanto, só tem sentido a incorporação de tecnologia na escola, se mantidos os princípios universais do fácil acesso à informação, da inclusão digital como um direito de todos e, principalmente a garantia de qualidade do acesso à informação. Isso porque, nem sempre a oferta de aparelhos tecnológicos garante seu uso adequado em prol da melhoria da aprendizagem e da interatividade. Segundo Juracy dos Anjos (2007), há uso inadequado das tecnologias em instituições educacionais. Vivemos realidades escolares diversas como falta de recursos e educadores não preparados ou desprovidos de conhecimento tecnológico o que demonstra limitações na formação de educadores. Conforme Sampaio e Leite (2001, p.13), é preciso ocorrer

a reflexão a respeito da necessidade da inserção crítica de todos na sociedade tecnológica e da responsabilidade da escola e do professor para que este processo se concretize vem demonstrando a preocupação com um tipo de formação que capacite o professor a enfrentar os novos desafios que a dinâmica desta sociedade traz.

Partindo dos mecanismos de interação digital, encontramos uma nova forma de viver com as tecnologias, descobrimos mediações entre o real e o virtual. Como objetivo educativo, pode-se dizer, que há a construção de uma nova forma de interação, pois a educação faz a inclusão da mídia digital na contemporaneidade e, a partir dela, reconstrói o processo de ensino–aprendizagem.

É perceptível que as políticas educacionais voltadas ao uso das tecnologias vêm aumentando, principalmente na última década, (mesmo que poucas, se considerada a demanda). Entretanto, ainda são poucos os investimentos na formação do educador para trabalhar com as tecnologias. Há a necessidade de usar as tecnologias como ferramentas na educação, na busca e articulação de informações significativas para que o aluno possa compreender, representar e resolver problemas ou desenvolver projetos, exercitando o pensamento crítico, a construção e reconstrução do conhecimento, o aprender em interlocução com o outro. Mas, conforme Fábio Pestana Ramos (2011, p.05), “quando falamos no processo atual de ensino-aprendizagem com a utilização dos variados suportes tecnológicos utilizados ressalta-se que essa prática por si só não é eficaz”.

Implementar e refletir sobre o uso das tecnologias na educação, possibilita garantir uma educação de qualidade com a utilização das tecnologias. Para tanto, devem ser consideradas as condições e as necessidades inerentes a cada contexto, além das novas tensões sociais que aí se refletem em função do crescente processo de globalização.

O uso das tecnologias na escola desafia os educadores. Alguns demonstram afinidades outros empolgação com as possibilidades que se abrem, outros temem a chegada das tecnologias na escola, alguns desconfiam quanto ao potencial prometido. Há ainda aqueles que se sentem impotentes por não saber utilizá-las ou desconfortáveis devido ao fato de que muitos alunos dominam as tecnologias com maior conhecimento do que os educadores.

Por ser relativamente nova, a relação entre a tecnologia e a escola ainda é bastante confusa e conflituosa. Certo é, que o uso das tecnologias na sala de aula deve ocorrer se ela estiver a serviço dos conteúdos e da aprendizagem. Percebe-se o uso inadequado da informática na educação. É comum nos ambientes escolares, educadores utilizar de computadores para apresentações em power point, ‘passar’ vídeos que simplesmente cobrem buracos de um planejamento mal elaborado ou inexistente, cinemas na escola que, muitas vezes, servem apenas para tornar a aula mais divertida sem apresentar cunho educativo ou que auxiliem e possibilitem a melhora da aprendizagem. Do ponto de vista do aprendizado, essas ferramentas devem colaborar para facilitar o trabalho do educador, pois alguns conteúdos são melhor compreendidos quando é realizado o uso de tecnologias para seu ensino. Mas, alguns educadores ignoraram o fato de que a tecnologia digital faz parte do dia a dia do educando, principalmente fora da escola e que por isso, podem tornar as aulas mais atrativas.

Na sociedade atual, de rápidas mudanças tecnológicas, para o educador, o desafio aumenta cada dia mais, pois ele precisa reciclar informações constantemente procurando se ajustar a realidade atual. A educação oportuniza o desenvolvimento humano e o educador precisa ser, além de facilitador, uma fonte de conhecimento, do contrário, suas aulas tendem a cair no esquecimento. O novo educador precisa estar preparado para deixar de ser aquele que apenas fornece informações, mas ser um orientador, que ajuda a selecionar informações, faz articulações e analisa-as criticamente. De modo geral, as crianças entendem que o educador representa muito mais do que é encontrado na

internet ou no livro-texto. Essas novas realidades das tecnologias nas escolas, exige que o educador conheça e use as tecnologias à favor do educando, se atualize e auxilie o educando na reflexão sobre o uso adequado da mesma, pois o educando tem à disposição as informações, porém não sabe como filtrá-las. Por isso, a necessária orientação indispensável do educador para auxiliá-lo na difícil tarefa de aprender com criticidade. O educador tem o dever de instigar o senso de investigação do educando. As preocupações não podem pautar-se na quantidade de conteúdos a serem ensinados, mas em como criar e usar estratégias para interagir e oportunizar a construção de novos conhecimentos.

Uma das principais características da tecnologia é a velocidade das mudanças ocorridas nos programas e nas máquinas, que são elaboradas para processar a informação cada vez mais rápido, contendo mais recursos disponíveis. Tais condições se tornam um problema para os educadores porque não conseguem se atualizar na mesma velocidade dos educandos. Alguns estudos indicam que muitos educadores veem com preocupação essa evolução e mantêm a rigidez dos antepassados negando-se a utilizar os modernos recursos tecnológicos.

Entretanto, é importante salientar que a escola, principalmente a escola pública, representa, muitas vezes, uma oportunidade única dos educando ao acesso aos bens tecnológicos, culturais e informações importantes para construir e-ou exercer sua cidadania, desenvolver sua autonomia e segurança. Somente um educador consciente de suas atribuições e da complexidade de sua função conseguirá oferecer estas possibilidades.

Utilizar tecnologias digitais na educação exige o reconhecimento de dois pontos considerados como fundamentais. Primeiro, as tecnologias digitais trazem possibilidades interativas para a educação onde o docente pode planejar novos encaminhamentos quanto ao processo de construção do conhecimento. Compreende-se que a utilização das tecnologias digitais deve ser assumida como parte da cultura escolar. Em segundo lugar, existe um descompasso entre o domínio que o educador apresenta destas novas linguagens frente aos conhecimentos que seus educandos possuem. Esses são fatores complicadores que impedem o uso adequado das tecnologias nas escolas e negam ao educando participar da sociedade digital de maneira eficiente. Sobrecarregado de atividades pedagógicas, de carga horária excessiva, de cursos de formação extra-classe, muitas vezes o educador não demonstra interesse algum em aperfeiçoar-se para utilizar os aparelhos tecnológicos a que dispõe, pois necessitaria possuir um conhecimento específico acerca das possibilidades postas pela disciplina escolar a qual leciona e, ao mesmo tempo, também ser capaz de identificar as tecnologias como linguagem favorecedora para apreensão da realidade.

Destaca-se ainda que, conhecimentos básicos mostram-se insuficientes para a apreensão, pelo professor, das potencialidades das tecnologias digitais para o ensino. Por isso é necessário promover a discussão sobre as implicações das tecnologias digitais nas escolas, em especial nas disciplinas escolares. Portanto, as novas tecnologias da informação e comunicação oferecem novas possibilidades de aprender e devem deixar o estatuto de simples auxiliar (na aprendizagem) para tornar-se centro de outra forma de apreender que afeta, em primeiro lugar, a mudança dos modos de comunicação e dos modos de interação.

Também é necessário um olhar atento para a elaboração e execução da proposta pedagógica da escola, pois esta norteia os princípios, os processos e os fins da educação. É fundamental que se tenha a preocupação com a efetivação de um ambiente agradável e acolhedor para o educando, a presença de profissionais capacitados, responsáveis, comprometidos, cordiais e sensíveis.

Tratando-se das práticas pedagógicas, é preciso ter como pressuposto do processo de ensino-aprendizagem a relação entre teoria e prática a ser realizada pelo educador, usando as tecnologias

educacionais como ferramentas facilitadoras das práticas pedagógicas.

A preocupação da educação, ao longo de sua história, centrou-se nas competências que o aluno deve possuir para se efetivar enquanto cidadão na sociedade. Todavia, a grande preocupação das ciências, de um modo geral, é a construção de conhecimento, através de saberes, habilidades e competência que o sujeito necessita para ser assegurado e incluído, dominando-os para enfrentar a sociedade do conhecimento que impõe novas exigências, principalmente relacionados ao domínio tecnológico.

CONCLUSÕES

A realidade escolar está mudando, apresenta vários avanços quanto ao uso das tecnologias e na melhoria das práticas pedagógicas. Mas, ainda precisa avançar muito, pois, os professores têm dificuldades para usar tecnologias na escola. Grande montante de educandos tem mais informações e sabem utilizar melhor as tecnologias do que grande parte dos educadores que tem conhecimentos tecnológicos restritos.

É preciso entender que saber utilizar as tecnologias da informação e comunicação na sociedade atual é primordial. Por isso, na educação escolar há necessidade de perceber o uso destas como ferramentas facilitadoras do trabalho dos profissionais da educação e da aprendizagem do educando. Com tanta tecnologia disponível, parece impossível estar em sala de aula sem conhecer e fazer uso de alguma mídia tecnológica. Por isso, é necessário mais do que nunca, a permanente formação de professores que os possibilite avaliar suas práticas pedagógicas. Nesse sentido, a formação precisa ajudar o professor a perceber as possibilidades de uso das tecnologias na educação, partindo de percepções sobre como a tecnologia está presente na sala de aula e escola como um todo, como é e se é utilizada, que conhecimentos temos construído sobre computadores, internet, blogs, celulares, tablets, podcasts, projetores, câmeras e outros recursos, quais os benefícios do uso das tecnologias para a aprendizagem, que objetivos elaborar e ter ao utilizar as tecnologias dentre outras.

É necessário aprofundar a discussão sobre as condições necessárias e primordiais para construção da educação de qualidade e do uso das tecnologias na educação para que, o educador possa ser, efetivamente um mediador do processo de aprendizagem e não apenas transmissor de informações, para que possa refletir sobre a realidade histórica e tecnológica, repensar a prática pedagógica e construir novas formas de ação e conhecimentos necessários à vida na sociedade da informação e do conhecimento.

RESUMEN: En este trabajo se aborda el uso de la tecnología de la información y la comunicación en la educación. Tiene como objetivo: identificar los aspectos históricos de la implementación y uso de la tecnología en la educación, la tecnología de conceptualizar, reflexionar sobre cómo se están utilizando las tecnologías en la escuela y cuáles son las principales dificultades experimentadas en contextos educativos en el uso de la tecnología. El estudio de la literatura es el resultado de un trabajo de investigación en curso de finalización de las Letras - Portugués y Español. Es la hipótesis de que el uso de las tecnologías, hace que las lecciones interesantes y atractivos para los educadores y estudiantes, y puede contribuir a mejorar la calidad de la enseñanza y el aprendizaje, ya que la tecnología se utiliza de una manera crítica, el cumplimiento de los objetivos de aprendizaje. Se

concluye, por lo que no es definitivo, por el momento, que a pesar de los muchos avances que ya han ocurrido, hay una necesidad urgente de que la reflexión y el uso de tecnologías educativas para mejorar la calidad de la educación.

Palavras – chave: Tecnologías Educativas. Prácticas pedagógicas. La formación del profesorado.

REFERÊNCIAS

ANJOS, Juraci dos. Educação e Tecnologia: uma aliança necessária. Disponível em: <<http://www.overmundo.com.br/overblog/educacao-e-tecnologia-uma-alianca-necessaria>>. Acesso em 23 de outubro de 2012, 16:31:40.

FOFONCA, Eduardo. Conexões entre Comunicação e Educação: Novas Sensibilidades e Novos Saberes [2011]. Disponível em: <www.razonypalabra.org.mx>. Acesso em: 14 de março de 2013, 14:23.

RAMOS, Fabio Pestana. Tecnologia e Educação. Disponível em: <<http://fabiopestanaramos.blogspot.com.br/2011/01/tecnologia-e-educacao.html>>

SAMPAIO, Marisa Narcizo; LEITE, Ligia Silva. Alfabetização tecnológica do professor. Petrópolis, Editora Vozes, [2001]. <<http://www.periodicos.rc.biblioteca.unesp.br/index.php/bolema/article/view/1723>>. Acesso em 23 de outubro 2012, 17:21:23.

VALIM, Mauricio; CASTA, Soraya. Tudo Sobre TV. Magia Comunicações 1998- 2010. Disponível em: <<http://www.tudosobretv.com.br/histortv/historbr.htm#>>. Acesso em: 20 de maio 2013 15:45:07.

GEOPOÉTICA: UMA DISCUSSÃO INICIAL SOBRE AS RELAÇÕES ENTRE LÍNGUA, LITERATURA E CULTURA SOB A PERSPECTIVA DA INTERDISCIPLINARIDADE*

ALLAN FONTOURA FIGUEIREDO**
ELSBETH LEIA SPODE BECKER***

RESUMO: No mundo atual, a interdisciplinaridade surge como resposta à necessidade de reforma de como vemos o conhecimento humano. Com o advento da Revolução Industrial, houve uma fragmentação dos conhecimentos devido à procura por um ser humano de mão de obra especializada. Contudo, esse modelo não cabe mais em uma sociedade que, cada vez mais, nos faz desempenhar inúmeras e diferentes funções. A partir da interdisciplinaridade, e de sua proposta “inovadora”, surgem novas disciplinas, que conectam áreas específicas do conhecimento com o propósito de compreender acontecimentos que seriam incompreensíveis sob os conhecimentos de uma área apenas, como é o caso da área de Letras e da área da Geografia. Em um primeiro momento, muitos podem pensar: “Como áreas tão distintas podem se cruzar? Porém, assuntos como Geopolítica no Ensino de Línguas, Geolinguística, ou ainda, Geopoética comprovam que essas áreas podem sim unirem-se e ainda produzir um vasto campo de pesquisa para o ser humano. Logo, para atingir o nosso objetivo foi necessária a contribuição de temas como: cultura, globalização e espaço geográfico. Isso foi necessário uma vez que, ao longo do trabalho, buscamos apresentar a Geopoética como um instrumento de função linguístico-cultural, bem como uma forma de mostrar que vivemos em um mundo globalizado - no qual se anulam fronteiras geográficas e culturais, quando o interesse é econômico e linguístico e, ainda, como a literatura via viés interdisciplinar auxilia no processo de ensino e aprendizagem de línguas.

Palavras-chave: Geopoética; Língua; Literatura; Cultura; Interdisciplinaridade.

1 INTRODUÇÃO

No mundo atual, a interdisciplinaridade surge como uma resposta à necessidade de reforma de como vemos o conhecimento humano. Com o advento da Revolução Industrial, houve uma fragmentação dos conhecimentos devido à procura por um ser humano de mão de obra especializada. Contudo, esse modelo não cabe mais em uma sociedade que, cada vez mais, nos faz desempenhar

* Projeto de Iniciação Científica (PROBIC) vinculado ao Curso de Geografia do Centro Universitário Franciscano (UNIFRA) sob o título de: “Temas Culturais em Geografia”;

** Acadêmico do 2º semestre do Curso de Geografia do Centro Universitário Franciscano (UNIFRA). Licenciado em Letras: Português/Inglês pela mesma instituição de ensino. Bolsista do projeto;

*** Professora do Curso de Geografia do Centro Universitário Franciscano (UNIFRA). Orientadora do projeto.

inúmeras e diferentes funções.

Segundo Fazenda (1998), a ciência se tornou tão especializada ao ponto de não ser mais imaginável realizar o movimento pretendido quando do início do movimento de especialização - chegar ao micro para conseguir entender o todo de forma completa. Da mesma forma, chegou-se ao ponto em que em determinadas áreas não era mais possível continuar aprofundando seu objeto de pesquisa, tendo chegado ao limite do que era possível a determinadas especialidades pesquisar.

Então, a interdisciplinaridade desponta como uma proposta para a realização do movimento inverso, partir do micro e retornar ao todo. Com isso, a partir da interdisciplinaridade, surgem novas disciplinas, que conectam áreas específicas do conhecimento com o propósito de compreender acontecimentos que seriam incompreensíveis sob os conhecimentos de uma área apenas, como é o caso da bioengenharia, que une as áreas da biologia e engenharia a fim de dar subsídios aos estudos que uma ou outra disciplina sozinha não daria conta.

Logo, nesse artigo, propomos a realização de um estudo inicial acerca das relações existentes entre língua, literatura e cultura sob a perspectiva da interdisciplinaridade. Para isso, será feita uma breve discussão sobre o termo “Geopoética”, bem como de aspectos históricos dessa ciência, a fim de apresentá-la como sendo uma área comum ao campo de Letras e de Geografia. Após, serão trabalhados alguns aspectos teóricos sobre a relevância da Geopoética para os estudos em Geografia. Por fim, serão trabalhados o tema cultura, geopolítica e globalização, como uma forma de enfatizar a importância e a necessidade de se realizarem trabalhos interdisciplinares.

2 GEOPOÉTICA E INTERDISCIPLINARIDADE

Na busca pelo entendimento das relações que se estabelecem entre os discursos em ficção, em geografia, ou mesmo, em cultura, principalmente no que se refere à constituição dos personagens literários, passamos a trabalhar com o auxílio da pesquisa interdisciplinar. Logo, ao problematizarmos o termo “Geopoética”, torna-se possível, até mesmo, estreitar o conhecimento comum entre estudiosos de literatura de diferentes lugares “[...] 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).

Dessa forma, estamos incorporando, no espaço da reflexão crítica, as representações culturais e geográficas, que se erguem entre os campos da literatura e da história, campos que partilham um mesmo objetivo: buscar compreender o que é real, verídico. Assim, já podemos retratar a Geopoética como sendo uma ciência fundamentada no conhecimento interdisciplinar, uma vez que ela busca ajuda em áreas que, em um primeiro momento, não estão conectadas segundo o pensamento fragmentativo pós Revolução Industrial.

Porém, quais outras características são fundamentais para a compreensão dessa ciência? Refletir sobre a natureza nos faz pensar se existe um canal de comunicação, um tipo de linguagem para entender as “coisas do mundo” em sua grande imensidão. Essa questão remete ao próprio ser humano em sua profundidade e as relações que estabelece com o planeta, perpassada pela cultura e valores.

No contexto da geografia, nos sentimos provocados a descobrir os mistérios que envolvem o “nosso existir na Terra” tendo em vista compreender a organização espacial em que estamos inseridos como parte integrante desse próprio mundo. Foi nessa perspectiva que White fundou em 1989 um

instituto Internacional de Geopoética – contribuir mais para as o campo das variedades culturais.

Conceber o mundo pela geopoética é entender a grandeza do mundo por meio de linguagens, expressas de formas diferenciadas e sensíveis. Assim, ela propicia o desenvolvimento de projetos criativos e significativos nas mais distintas áreas do conhecimento, pois “toda criação da mente propicia o desenvolvimento, fundamentalmente, da poética (WHITE, 1990, p.87)”.

Em geopoética, a poesia, o pensamento e a ciência podem convergir em sintonia para romper as fragilidades inerentes à fragmentação e dualidade do conhecimento vislumbrando o “todo”, a “complexidade” do ser humano no mundo buscando, assim, refletir sobre a vida na terra e o papel do ser humano nesse contexto.

3 GEOPOÉTICA E GEOGRAFIA

Sem dúvida, a paisagem que nos cerca, bem como o espaço em que vivemos, são eventos que ficam marcados em nossa memória. Contudo, é muito raro irmos além do visual para apreciarmos os reais significados que se camuflam por trás de sua aparência. Para SANTOS (1997), a paisagem não é muda, mas a percepção que temos dela está longe de compreender o objeto em sua realidade intensa. Com isso, não temos direito senão a uma aparência, uma vez que o objeto possui duas faces: a verdadeira, que não se revele de forma direta ao observador, e a face visível, formada pela ideologia.

Dentro da Geografia, a paisagem também já passou por numerosos olhares. Considerada, em um primeiro momento, um conceito fundamental para essa ciência, enquanto afirmação da disciplina, com o passar do tempo, a sua importância foi variada. Outros conceitos como espaço, território, região e lugar foram considerados mais adequados às necessidades atuais dentro da nossa sociedade.

Assim, podemos entender que a paisagem nada mais é do que uma construção de caráter social, que vai muito além do superficial em termos de percepção visual. Santos (1997), da mesma forma, afirma que ela, a paisagem, é cheia de significados, ela é o saldo de um contexto onde estão inseridas as relações entre o homem, a natureza e a sociedade (SANTOS, 1997).

Entretanto, a paisagem continua até hoje sendo objeto de estudo não somente dos estudiosos da Geografia. Para Santos (1999), o importante é saber usar de forma correta o seu conceito. Nesse sentido, o mesmo autor (1999, p. 83) afirma que “paisagem e espaço não são sinônimos. A paisagem é um conjunto de forma que, num dado momento, exprime os legados que representam as sucessivas relações localizadas entre homem e natureza. O espaço são essas formas mais a vida que as anima”.

Nesse aspecto, a paisagem é, então, considerada uma parte do espaço. Logo, é por ela estar inserida nesse contexto, ou seja, no espaço, que nós podemos distinguir os significados das “formas” que a compõe. “Considerada em si mesma, a paisagem é apenas uma abstração, apesar de sua concretude como coisa material. Sua realidade é histórica e lhe advém de sua associação com o espaço social” (SANTOS, 1999, p. 87).

Porém, para entendermos um pouco mais sobre o mundo em que vivemos, temos que compreender alguns aspectos de ordem política e cultural, bem como tentarmos situarmos as nossas vidas dentro do processo atual de Globalização. Isso se faz necessário uma vez que a Geopoética, além de expressar em palavras a “grandeza” do mundo, também observará detalhes desse mundo. E mais, problematizará as ações do homem no planeta Terra.

4 GEOPOLÍTICA, GLOBALIZAÇÃO E CULTURA

A Geografia, enquanto conhecimento acadêmico, tem a tarefa de compreender a produção, a organização e a diferenciação do espaço. Esta tarefa não é simples, dada a complexidade do mundo em que vivemos, o leque temático é necessariamente muito amplo. Entre os temas abordados pela Geografia, tem sido recorrente o problema das relações entre a política e o território. Estes dois componentes são essenciais do processo histórico de formação das sociedades e darão o suporte teórico da Geografia Política.

Assim, a Geografia Política pode ser compreendida “como um conjunto de ideias políticas e acadêmicas sobre as relações da Geografia com a Política e vice-versa” (CASTRO, 2005, p. 16). O conhecimento por ela produzido resulta da interpretação dos fatos políticos, em diferentes momentos e em diferentes escalas, com suporte numa reflexão teórico-conceitual desenvolvida em vários campos do saber além da Geografia.

Segundo Magnolli (2004) a Geopolítica não é uma ciência, mas sim uma técnica e uma arte a serviço do poder de Estado. Contudo, isso não significa que a Geopolítica sirva apenas à estratégia militar. Ela orienta e organiza a visão de mundo dos Estados, associando o poder político ao espaço geográfico. Isto é fato, considerando que todos os países colonialistas e imperialistas desenvolveram um pensamento geopolítico próprio que foi aplicado, especialmente, à construção do império colonial. Isso permitiu a aculturação dos povos a partir do etnocentrismo europeu e pela introdução da língua e do espólio dos recursos naturais.

De certa forma, associando essa noção geopolítica, podemos, também, retratar o homem moderno. O homem, como ser social, necessita interagir, seja de forma oral ou escrita, com seus semelhantes. Para que isso seja possível, é fundamental que haja uma ferramenta, ou seja, um idioma eleito que lhe assegure a conservação da identidade nacional de seu povo, respeitando suas crenças e tradições, mas que também lhe proporcione a comunicação com outras nações. Com a globalização, povos de diferentes culturas e idiomas passaram a pertencer a um todo.

Da mesma forma, temos os Estudos em Cultura, os quais fazem menção às diferentes culturas e sua complexidade e, também, trabalham com a ideia de conservação de uma identidade nacional. Para Ortiz (2004) “os Estudos Culturais estão profundamente preocupados com a relação entre cultura, conhecimento e poder” mantendo, dessa forma, uma situação de movimento constante. As mudanças, bem como a instabilidade gerada por tais elementos e as diversidades presentes no cenário social, político e econômico são fatores que influenciam na constante modificação do mundo em que vivemos.

É muito difícil definir o que são os “Estudos Culturais”. Não é possível fornecer perímetros e dizer que esta ou aquela seja sua área de atuação. Do mesmo jeito, é quase impossível recomendar uma teoria ou metodologia que seja característica deles ou parte deles. Um verdadeiro aglomerado de ideias, procedimentos e temas da crítica literária, da história, etc. são reunidos sob o rótulo apropriado dentro dos estudos culturais. (ORTIZ, 2004, p. 14).

Diante disso é possível constatar que este campo engloba inúmeros estudos e concepções preocupadas com diversos contextos que marcam a atualidade. Sejam eles relacionados às novas formações culturais e políticas supranacionais, a reorganização das fronteiras nacionais, as novas formas de organização da sociedade civil e suas intersecções com o

Assim, é possível verificar que esse campo junta inúmeros estudos e concepções preocupadas com diferentes contextos que marcam a atualidade. Sejam eles relacionados às novas concepções culturais e políticas supranacionais ou, ainda, a reorganização das fronteiras nacionais. Dessa forma, percebemos que as distâncias já não são relevantes, perderam a sua importância, pois o que está sendo apresentado no mundo atual em que vivemos é o fim das fronteiras, tanto culturais quanto físicas, uma vez que elas, num mundo globalizado, são formas simbólicas e sociais. “a distância é um produto social; sua extensão varia dependendo da velocidade com a qual pode ser vencida” (BAUMAN, 1999 p. 19).

Esse encurtamento das distâncias e o fim da geografia de fronteiras é uma consequência observada sobre a velocidade que informações e dos meios de comunicação nos atingem, bem como um desenfreado desenvolvimento de novas tecnologias que diminuem os espaços das diferenças. Isso assegura uma liberdade para se locomover, adaptar e agir à distância.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por se tratar de uma pesquisa inicial, ainda não é possível chegarmos a uma conclusão final, ainda mais porque se trata de uma pesquisa interdisciplinar muito frutífera e pouco trabalhada tanto na área de Geografia quanto na área de Letras. Logo, é necessário realizar algumas leituras que contemplem o propósito dessa pesquisa – conhecer e estreitar áreas interdisciplinares que em um primeiro momento não parecem se comunicar.

Contudo, ao pesquisarmos em Geopoética, ou mesmo outras áreas em comum – Geopolítica aplicada ao ensino de línguas e Geolinguística, verificamos a dificuldade de se pesquisar sobre o tema interdisciplinaridade. Isso, em parte, se deve, a nosso ver, a ausência de bibliografias e ao fato de, muitas vezes, as bibliografias existentes divergirem quanto ao assunto pesquisado. Mesmo assim, consideramos válida a realização desse estudo em Letras e Geografia.

Logo, concebemos ser fundamental o intercruzamento das inúmeras disciplinas que, de algum modo, colaboram para a significação desse estudo, uma vez que queremos, em um momento futuro, verificar qual a real importância de se realizarem pesquisas dessa ordem. Além disso, as áreas de Letras e Geografia parecem ter muita afinidade em termos científicos, o que favorece muito o processo de ensino e aprendizagem de ambas as disciplinas.

Por meio da Geopoética, a Literatura, assim como a Geografia, ganha novos olhares nos estudos contemporâneos. Essas relações, que até o momento eram íntimas com a História, passam agora, através de objetos como o espaço e a paisagem, a contemplar também esta disciplina.

Por fim, enfatizamos a importância de se realizarem mais trabalhos interdisciplinares nas áreas já referidas, pois, na atualidade, a interdisciplinaridade surge como uma resposta à necessidade de reforma de como vemos o conhecimento humano. Além disso, serão os estudos interdisciplinares que explicarão as questões que uma só ciência seria incapaz que resolver.

ABSTRACT: In the present world, interdisciplinarity appears to be a response to the need for reform of how we understand the human knowledge. With the advent of the Industrial Revolution, there was a breakup of the different kinds of knowledge due to the search for a human being with

skilled labor. However, this model no longer fits in a society that increasingly makes us play many different roles. From interdisciplinarity, and its “innovative” proposal, new disciplines emerge, that connect specific areas of knowledge in order to understand events that would be incomprehensible in the knowledge of only an area, as it is verified in the case of the area of Languages and the area of Geography. At first, some people might think, “How so different areas can intersect? However, issues such as Geopolitics in Language Teaching, Geolinguistics or, Geopoetics prove that these areas can join and still produce a vast field of research for humans. Consequently, to achieve our objective, it was necessary the contribution of issues such as: culture, globalization and geographical space. This was essential lonce, throughout this paper we present the Geopoetics as an instrument of linguistic and cultural function, as well as a way to show that we live in a globalized world - in which override the geographical and cultural frontiers, when the interest is related to economic and linguistic aspects, and also how literature in an interdisciplinary way assists in the process of teaching and learning of languages.

Keywords: Geopoetics; Language; Literature; Culture; Interdisciplinary.

REFERÊNCIAS

BAUMAN, Zygmunt. *Globalização: As conseqüências humanas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999.

CASTRO, I.E. *Geografia e política: Território, escalas de ação e instituições*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

COSTA, Wanderley Messias da. *Geografia Política e Geopolítica*. São Paulo: Edusp HUCITEC, 1992.

FAZENDA, Ivani C.A. (org.). *Didática e interdisciplinaridade*. Campinas, SP: Papirus, 1998.

MAGNOLI, Demétrio. *Relações internacionais: teoria e História*. São Paulo: Saraiva, 2004.

ORTIZ, Renato. *Estudos culturais*. Revista de sociologia da USP - Tempo Social. Vol.16 nº.01. São Paulo, 2004. Disponível em: [Http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-20702004000100007](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-20702004000100007)

Acesso em 05 de agosto de 2013.

SANTOS, Pedro Brum; VÉSCIO, Luiz Eugênio. *Literatura e História – perspectivas e convergências*. São Paulo: EDUSC, 1999.

GEOPOÉTICA: UMA DISCUSSÃO INICIAL SOBRE AS RELAÇÕES ENTRE LÍNGUA,
LITERATURA E CULTURA SOB A PERSPECTIVA DA INTERDISCIPLINARIDADE

SANTOS, Milton. *Pensando o espaço do homem*. 4. ed. São Paulo: Hucitec, 1997.

_____. *A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção*. 3. ed. São Paulo: Hucitec, 1999.

WHITE, K. *La Plateau de l'Albatros: Introduction a La Geopoetique*. Paris: Grasset et asquelle, 1998

GRÃ BRETANHA VIA NARRATIVAS FICCIONAIS PUBLICADAS NO *JORNAL DAS SENHORAS*

ITIANA DANIELA KROETZ*

RESUMO: No século XIX, o Brasil firmou os laços políticos, econômicos e culturais com a Inglaterra. Essas relações se fortaleceram quando D. João abriu os portos ao mercado Inglês e garantiu privilégios aos cidadãos britânicos. A presença britânica no Brasil durante o século XIX introduziu novos hábitos na sociedade Brasileira. Nesse contexto, a imprensa periódica brasileira começou a se desenvolver. Dentro desse período é importante observar a condição das mulheres. A educação destinada às mulheres era quase nula e poucas sabiam ler. O que se esperava do sexo feminino era que fossem boas esposas, mães e donas de casa. E é nesse momento histórico que surge o *Jornal das Senhoras* cujo principal objetivo era promover a emancipação moral e intelectual da mulher. Desse modo, o objetivo desse trabalho é apresentar as narrativas ficcionais que parecem ser de origem britânica e que foram localizadas no *Jornal das Senhoras* e assim discutir os possíveis motivos de sua publicação nesse periódico. Esse trabalho implica a identificação de valores e ideias que formam os temas dessas narrativas ficcionais, bem como a análise de como esses valores e ideias são ficcionalmente elaborados.

Palavras-chave: *Jornal das Senhoras*. Periódicos. Século XIX. Ficção britânica. Tradução brasileira.

INTRODUÇÃO

O século XIX foi um período de tumulto na Europa. Foi no início do século que Napoleão Bonaparte impôs a Barreira Continental proibindo países europeus de manter relações comerciais com a Inglaterra. Desde que os ingleses estavam impossibilitados de comercializar seus produtos com países europeus, o Brasil representou um mercado importante para venderem sua produção. Como consequência, a relação que o Brasil estabeleceu com a Inglaterra se tornou mais forte. (VASCONCELOS, 2009)

A política de Napoleão tinha por objetivo conquistar Portugal também, como já havia sido feito com a Espanha. Para escapar dessa conquista, a Família Real Portuguesa veio para o Brasil auxiliada pela Inglaterra. Em troca, a Inglaterra exigia liberdade para comercializar seus produtos no Brasil, o que foi estabelecido logo após a chegada da Família Real Portuguesa na Bahia, precisamente, em 1808. (VASCONCELOS, 2009)

* Aluna do Mestrado em Letras da Universidade de Santa Cruz do Sul. Bolsista Fapergs.

Não somente D. João abriu os portos brasileiros para a Inglaterra, como também assegurou privilégios aos cidadãos britânicos, tais como viajar e morar nos domínios portugueses. Devido a essas vantagens, a predominância Inglesa no Brasil, durante o século XIX, introduziu novos hábitos, certas tendências, refinamento de maneiras e disponibilidade de cursos de Inglês para os brasileiros. Nesse sentido, a sociedade brasileira experimentou mudanças progressivas e se modernizou a partir das ideias inglesas, hábitos e produtos. (VASCONCELOS, 2009) Apesar desse processo de descolonização, no qual a abertura dos portos foi um fator decisivo, ainda havia um obstáculo ao dinamismo intelectual da sociedade brasileira: o fim da censura, que foi declarado em 21 de julho de 1821, o que permitiu a imprensa periódica brasileira a se desenvolver de fato. Os jornais e revistas publicados no Rio de Janeiro, durante o século XIX, mostram uma atividade continua de tradução de artigos retirados de periódicos europeus. Tais periódicos, principalmente os franceses e ingleses, foram modelos para os periódicos brasileiros já que o Brasil experienciava um “processo de aprendizagem” (MEYER, 1998, p. 161) e se modernizava por meio das maneiras e produtos europeus.

Nesse período de mudanças progressivas, causadas pela transferência da Corte Real para o Brasil, em que a imprensa periódica começou a se desenvolver, há um aspecto a ser levado em consideração: a condição das mulheres. Como Ubiratan Machado explica (2001, p.225), no início do século XIX, a condição da mulher poderia ser comparada a de escrava. As mulheres raramente podiam ir sozinhas à igreja ou visitar seus parentes. Para tornar pior a situação da mulher, poucas sabiam ler. Além disso, as suas leituras eram criticadas por críticos daquele período que desaprovavam a tendência das mulheres a lerem o que eles chamavam de “romances açucarados”. (LAJOLO & ZILBERMAN, 1996, p.243) De acordo com Marisa Lajolo e Regina Zilberman (1996, p.245), essas afirmações críticas mostram que “o universo de leitura da mulher brasileira é dos mais restritos, no que, aliás, se afina bastante à sociedade em que vive. Ilustrada na maioria dos casos, a mulher brasileira faz parte de um mundo para o qual o livro, a leitura e a alta cultura não parecem ter maior significado”. (LAJOLO & ZILBERMAN, 1996, p.248) Em adição, era considerado perigoso as mulheres lerem e escreverem porque “ainda vigorava a mentalidade de que letras e tretas só serviam para atrapalhar a mulher. Se fosse analfabeta, ótimo. Para as que aprendiam a ler, muitas delas contrariando a orientação doméstica, bastava a leitura do missal.” (MACHADO, 2001, p.256)

No entanto, de 1840 em diante, esse cenário começou a mudar, pois aumentou o número de escolas para meninas. Nas palavras de Machado (2001, p.256) essas escolas “preparavam as moças para a vida dos salões, despertavam o interesse pela poesia e a curiosidade pelo romance, porém nada mais ofereciam”. Com a alfabetização gradual das mulheres, multiplicaram-se os jornais com seções direcionadas especialmente ao público feminino. Consequentemente, as mulheres desejavam participar da vida literária (MACHADO, 2001, p.258) porque “[elas] desejavam não apenas afirmar sua personalidade e conquistar direitos, mas também participar, ainda que de forma incipiente, da vida literária”. (MACHADO, 2001, p.258)

O JORNAL DAS SENHORAS

Nesse novo contexto, uma revista literária foi publicada: o *Jornal das Senhoras*. Em 1º de janeiro de 1852, a argentina Joana Paula Manso de Noronha fundou essa revista no Rio de Janeiro, ao que parece ser a primeira publicação brasileira direcionada ao público feminino e escrita por mulheres. Essa revista circulava aos domingos e possuía seções como moda, literatura, belas-artes,

teatro e crítica. Nas suas oito páginas com duas colunas, o público feminino podia encontrar, por exemplo, cartas, versos e traduções de artigos e narrativas ficcionais. No artigo de abertura, publicado em 1º de janeiro de 1852, a diretora apresenta o objetivo editorial do *Jornal das Senhoras*: “propagar a ilustração, e cooperar com todas as suas forças para o melhoramento social e para a emancipação moral da mulher”.

Essa revista começou a ser dirigida pela baiana Violante Bivar e Velasco de 4 de julho em diante. De acordo com Eliane Vasconcellos (2000, p.195), Violante Bivar e Velasco dirigiu o *Jornal das Senhoras* até o encerramento de suas atividades em 1855. Entretanto, ao trabalhar com essa revista, pode-se comprovar que a partir de 12 de junho de 1853, a revista passou a ser dirigida por Gervasia Nunezia Pires dos Santos Neves.

Como o principal objetivo do *Jornal das Senhoras* era promover a emancipação moral das mulheres brasileiras, é possível inferir que os artigos e narrativas ficcionais publicados nessa revista estavam relacionados a esse tema. De fato, para considerar o objetivo dessa revista, muitos artigos foram publicados para criticar fortemente a premissa masculina de que as mulheres deveriam ficar longe de tudo que podia instruí-las e elevá-las. Para ilustrar essa ideia, podemos mencionar o artigo “Jornal das Senhoras”, publicado em 18 de julho de 1852, no qual a autora alega:

Nós que temos hasteado a bandeira – Religião – e emancipação moral da mulher – e convencidas estamos que só esta é a base sobre a qual o edifício social se poderá erguer e sustentar-se inabalável, de cujo poder nascerão bons filhos, bons cidadãos, bons pais e bons maridos. [sic]

Como se pode perceber, nessa passagem há uma forte ênfase sobre a capacidade intelectual das mulheres. Essa ênfase pode ser explicada pelo fato de que as contribuintes do *Jornal das Senhoras* acreditavam que elas – mulheres e mães – eram as responsáveis pela educação de seus filhos. Por conseguinte, elas mesmas deveriam ser bem educadas e instruídas para conseguirem educar bem os seus filhos, criando assim, bons cidadãos para a sociedade brasileira. Este exemplo nos mostra que os artigos para publicação em periódicos não eram publicados às cegas, mas de acordo com a linha editorial da revista. Como Mark Parker (2000, p.3) nos permite entender, “as intenções de um escritor são apenas parte do significado do texto em um periódico: um texto, em tal cenário, insere-se numa variedade de relações com outros artigos e com preocupações institucionais em curso, os quais dão inflexões sutis para seu significado”.²² De fato, como se pode perceber, no *Jornal das Senhoras*, os artigos estavam relacionados de forma geral à promoção da emancipação moral das mulheres brasileiras.

Considerando, então, a linha editorial do *Jornal das Senhoras*, e como o conteúdo é organizado nessa revista publicada em um contexto cultural fortemente marcado pela presença de produtos Ingleses, o objetivo desse trabalho é traçar a visão de Grã-Bretanha que era transmitida no *Jornal das Senhoras* através das narrativas ficcionais. Para isso, serão identificados os valores e ideias que essas narrativas ficcionais apresentam e analisar como esses valores e ideias são ficcionalmente elaborados.

Grã-Bretanha, o conteúdo das narrativas ficcionais

Do total de 62 narrativas ficcionais publicadas no *Jornal das Senhoras*, somente 9 parecem

²² “a writer’s intentions are only part of the meaning of the work in a periodical: a work in such a setting enters a variety of relations with other articles and ongoing institutional concerns that give subtle inflections to its meaning”. [Minha tradução]

trazer o contexto britânico como conteúdo. Podemos inferir que essas narrativas ficcionais trazem o contexto britânico como seu conteúdo graças a certas indicações, como o nome de personagens e lugares que parecem se referir ao contexto britânico. No entanto, serão apresentadas nesse trabalho somente as narrativas que nos permitem perceber de forma mais explícita as ações negativas ou positivas das personagens femininas.

Abaixo são apresentadas algumas informações importantes sobre as narrativas ficcionais em questão com objetivo de se ter uma ideia sobre o seu conteúdo. As narrativas estão organizadas como se segue:

- a. Título da narrativa;
- b. Datas de publicação no *Jornal das Senhoras*;
- c. Resumo do enredo;
- d. Informações relevantes da narrativa, tais como: 1) autor e 2) fonte, quando indicada; 3) se a narrativa também foi publicada em outro periódico brasileiro.

- “A virgem de Van Dick”

Data de publicação: 1º de agosto de 1852.

Resumo do enredo: A história é sobre Dolly, uma das damas de companhia da rainha, a qual o pintor Van Dick usa como modelo para representar a mãe de Jesus. Durante a noite, Dolly deixa o castelo e vai até onde Van Dick está hospedado para servir de modelo. Em uma noite particular, Dolly é vista pela duquesa d’Alby que era responsável pelas damas da corte. A duquesa, juntamente com outras damas, segue Dolly imaginando que ela tinha um caso amoroso com Van Dick. No entanto, quando elas chegam no quarto de Van Dick, elas descobrem que Dolly era sonâmbula. Dolly e Van Dick se casam na catedral São Paulo.

Informações: A diretora do *Jornal das Senhoras* afirma que ela traduziu essa narrativa do Francês.

- “O Cavaleiro branco”

Datas de publicação: 5 e 12 de setembro de 1852.

Resumo do enredo: A cidade onde os noivos Mina O’Dillon e Mauricio moram está dominada por uma maldição. No dia do seu casamento, Maurício troca de roupas com o seu soberano, o “Cavaleiro branco”, para salvá-lo de uma perseguição inglesa. Como consequência, Maurício é capturado pelos ingleses. Após esse fato, Mina planeja como ela pode salvar o seu noivo e ela alcança seu objetivo. Graças a coragem dela, a maldição da cidade é quebrada.

Informações: É uma lenda irlandesa assinada por Mme. Laura Prus. Informações sobre a autora não foram encontradas.

- “Amor materno”

Datas de publicação: 8 e 15 de maio de 1853.

Resumo do enredo: É a história de Mrs. Philipps a qual tem muita afeição por sua filha, Lucy. Um dia, Lucy desaparece de casa e Mrs. Philipps inicia sem sucesso uma busca pela filha. Mrs. Philipps fica doente e morre sem encontrar a filha. Após oito anos, Lucy reaparece. Lucy havia sido raptada por seu pai, quem desejava administrar sua fortuna quando Mrs. Philipps morresse.

Informações: Essa narrativa ficcional é indicada como sendo uma tradução, mas o nome do tradutor não é mencionado. É importante pontuar que no número de 15 de maio de 1853, duas das páginas em que essa narrativa foi publicada estão faltando. Esse fato se constitui em um problema para a total compreensão da história. Como Maria Angélica Soares (2006, p.6) nos informa, “Amor materno” já havia sido publicado em *O Chronista* em 2, 5 e 9 de agosto de 1837 e também no *Gabinete de Leitura* em 20 de agosto de 1837.

- “A encarcerada de Newgate”

Datas de publicação: 9 e 16 de julho de 1854.

Resumo do enredo: Anna Askew é sentenciada pela Câmara dos Lordes a ser aprisionada e morta porque as suas ideias sobre religião eram diferentes das defendidas pela corte. Catharina, a rainha da Inglaterra, é amiga de Anna e tenta convencer seu marido, Henrique VII, a soltar Anna, mas ele não aceita o apelo da sua esposa. Anna é torturada para revelar quem possui as mesmas ideias dela, mas ela não diz uma palavra sobre isso porque a rainha é simpatizante das mesmas ideias. Catharina chega tarde na prisão para salvar Anna, a qual já está desmembrada pela tortura sofrida. Catharina e Anna conversam pela última vez e Anna morre resignada com o seu destino.

Informações: Essa narrativa é uma tradução de A. Dupin. Informações sobre o autor não foram encontradas.

- “A mulher do negociante”

Data de publicação: 11 de fevereiro de 1855.

Resumo do enredo: Henrique Apsley, um mercador, é de origem modesta. Ele fez sua fortuna trabalhando muito na sua juventude. Sua esposa, Mrs. Kettle Apsley, arruína a fortuna do seu marido devido ao vício dela em apostar e de ostentação a riqueza. Mrs. Apsley não suporta a ruína da fortuna deles e morre em consequência de uma febre intensa. Com a intenção de defender a reputação do pai, seu filho morre em um duelo. O mercador fica louco e a sua filha também morre porque ela não consegue suportar todos esses acontecimentos.

Informações: De acordo com Ramicelli (2009, p.107), essa narrativa ficcional é uma reescrita modificada e resumida do capítulo XI de *Passages from the Diary of a Late Physician: “The ruined merchant”*.

A leitura atenta desse pequeno grupo de narrativas nos permite perceber que elas possuem alguns aspectos em comum. Esses aspectos as relacionam com o principal objetivo da revista, a saber, instruir as leitoras do *Jornal das Senhoras* sobre a conduta e atitudes que eram esperadas das mulheres. Na realidade, ao ler essas narrativas ficcionais podemos perceber que os protagonistas são basicamente personagens femininos. Outro ponto que pode ser observado é que todas as narrativas têm uma lição moral que enfatiza um tipo virtuoso de conduta feminina. Nesse sentido, em “A virgem de Van Dick” a ideia de que a mulher deve permanecer pura até o casamento é transmitida pelos eventos concernentes a Dolly. Na verdade, Dolly, a protagonista, vai aos aposentos de Van Dick não por um desejo pessoal, mas porque ela é uma sonâmbula. Já a narrativa “O cavaleiro branco” transmite a ideia de auxílio constante que as mulheres devem dar aos seus maridos em tudo o que eles precisarem. Em “Amor materno”, nós podemos ver como a importância da devoção materna aos filhos está claramente enfatizada nessa narrativa.

Na realidade, esse grupo de narrativas apresenta lições morais mostrando ações negativas

ou positivas das personagens femininas. Como podemos perceber, essas ações positivas e negativas geralmente estão relacionadas aos papéis de mães e esposas. No que diz respeito aos exemplos positivos, duas narrativas podem ser citadas: “A virgem de Van Dick” e “A encarcerada de Newgate”.

Em “A virgem de Van Dick” a protagonista, Dolly, é caracterizada pelo narrador como a mais jovem das damas de companhia da rainha, e também como uma jovem mulher solitária, reclusa, tímida e dócil. Ela se destaca das outras jovens damas graças as suas roupas simples e graças a modéstia dos seus olhos. Essas características, como o narrador nos informa, fazem os hábitos e as maneiras de Dolly contrastarem com os hábitos e as maneiras das outras damas.

Os valores de Dolly estão relacionados à sua personalidade e conduta, e eles adquirem uma conotação positiva desde que uma comparação entre Dolly e a mãe de Jesus é feita por Van Dick, o qual está procurando por uma modelo para representar esse personagem bíblico. Nós podemos perceber isso no extrato seguinte:

Tenho procurado por toda a parte, porém de balde, esse rosto celeste. Onde achar essa inteira candura da alma que reflete aos olhos? Onde achar essa doçura e essa espantosa bondade que revela em cada um de seus movimentos a irmã indulgente das mulheres? [...] Por sem dúvida, mulheres que recebem salário e que são belas! Mas nem uma só há que arremete aquela decência e aquela beleza que me surpreendeu! E toda via! [sic] Ah! Essa mulher que eu encontrei, essa mulher, de quem eu careceria, é uma moça nobre, que por certo não se prestaria a servir de modelo a um pobre artista. [...] Concluindo estas palavras, cravou os olhos cintilantes e animados sobre Dolly. Esta percebeu-o, e perturbou-se: todas as mais companheiras surpreenderam esse olhar, e todas com pesar seu, compreenderam que Dolly era a mulher de quem falava o pintor.

Esse extrato confirma o caráter positivo de Dolly, já que Van Dick percebe nela a pureza da mãe de Jesus – um exemplo de virtude amplamente reconhecido. No entanto, a pureza de Dolly é colocada em dúvida porque, em uma noite particular, ela é vista pela duquesa d’Alby quando deixa o castelo e vai até o local onde Van Dick está hospedado para servir de modelo. Como já mencionado, a duquesa e as outras damas seguem Dolly imaginando que ela tem um caso amoroso com Van Dick:

Dado meia noite, Dolly, como na véspera, levantou-se. A duquesa felicitando-se de poder persuadir da verdade a aquelas que ainda acreditavam na inocência, acordou todas as damas do palácio. Acenderam-se archotes: a duquesa, acompanhada de um grande séquito, foi pelos passos de Dolly. Esta atravessou, como na véspera, os salões, os circuitos, a vasta praça de S. James, e chegou também à porta do mosteiro. Ninguém mais duvidou do crime da pobre menina.

Porém, quando elas chegam até o local onde Van Dick está hospedado, elas descobrem que Dolly é sonâmbula:

Foram, como ela a sala do pintor, e viram a moça sentada de frente [sic] do cavalete. O estrondo que fizeram ao redor dela, e os archotes que lançavam muita claridade a acordaram. Era sonâmbula!

Portanto, podemos concluir que Dolly permanece imaculada.

Em “A encarcerada de Newgate”, Anna Askew, a protagonista, é descrita pelo narrador como

uma mulher arrogante, intrépida e astuta. Primeiramente, essas características parecem construir uma personalidade negativa para Anna, pois ela é descrita dessa forma pelo narrador quando ela está prestes a ser condenada a prisão. Dessa maneira, parece que as características pessoais de Anna a permitiram fazer algo errado, o que fez com que ela fosse mandada para a prisão. No entanto, as características de Anna a permitiram defender suas ideias sobre religião as quais eram diferentes das defendidas na corte.

Como mencionado no resumo do enredo, como consequência de ter ideias diferentes, Anna é enviada para a prisão e torturada para revelar quem possui as mesmas ideias dela. Antes de sofrer as torturas, ela clama pelo auxílio de Deus para ajudá-la a não fazer essa revelação:

[...] mas houve um momento em que a fez tremer a idéia de que os seus algozes lhe arrancariam alguma confissão prejudicial a outros.
- Que a minha ultima hora te glorifique, oh! Meu Criador! Que nenhum ente sofra pela minha fraqueza! Dai-me coragem para resistir aos tormentos! Ponde um selo em meus lábios para que fiquem puros! Outorgai esta graça a simplicidade de minhas orações, a minha confiança na vossa misericórdia! Meu Deus! Sede-me propício!

Essa atitude demonstra que Anna se mantém leal as suas ideias e aos seus amigos. Apesar de ser desmembrada após a tortura, Anna está resignada ao seu destino porque, acima de tudo, ela não traiu seus ideais:

Sim, poderia viver perjurando. A promessa de uma vida desonrada será pois capaz de seduzir-vos? Tu não pensas assim, por certo. A crença que vive em mim, eu a levarei forte e santa ao suplício. Tu choras... Quem sabe? A minha vida passou talvez inútil, a minha morte será de salutar exemplo; ela fortificará nos corações o desprezo da mentira, ela dará ânimo às resistências virtuosas; e mais tarde, Catharina, ela contribuirá, eu o espero, para a liberdade universal. O sangue derramado dos justos é uma semente preciosa que dá colheitas douradas e prósperas. As nossas desgraças preparam para aqueles que nos sucederão dias mais clementes. [...]

Como podemos perceber, Anna é uma mulher emancipada intelectual e moralmente, pois ela defende suas ideias até no momento de sua morte.

Quanto ao exemplo de uma ação negativa praticada por um personagem feminino, nós podemos citar “A mulher do negociante”. Mrs. Kettle Apsley, a protagonista, arruína a fortuna do seu marido devido ao seu vício em apostas e de ostentação ao luxo. Na noite do noivado de sua filha, Mr. Apsley sofre um ataque apoplético no exato momento em que ele revela a sua esposa que estão arruinados.

Senhora! Disse ele tremendo de cólera, e agarrando violentamente no braço de sua mulher. Perdestes-me...arruinastes-me...destruístes meu crédito...desonrastes o meu nome. Eis aqui a vossa obra, aqui está o fruto das vossas extravagâncias. E mostrava-lhe uma letra protestada, que trazia na mão [...] Não fala, continuava o infeliz negociante, cujo furor se tornava mais violento. Eis aqui os papéis, aqui está a letra protestada, porque o meu banqueiro já não tinha fundos. E fostes vós, senhora, que os dissipastes, sem que eu soubesse, desonrando assim a minha velhice. Maldita...maldita!...E pronunciando estas palavras o infeliz Apsley caiu fulminado.

Como o extrato acima mostra, Mrs. Apsley não é o tipo de esposa que oferece suporte constante ao marido em tudo o que ele precisa. Ao contrário, ela tira vantagem da fortuna que o

mercador conquistou com grande esforço na sua juventude, e ela usa isso em seu próprio benefício.

Devido a sua extravagância e exagero, Mrs. Apsley negligenciou a educação dos seus dois filhos. Consequentemente, seu filho se tornou exatamente como ela:

A educação de seus filhos ressentia do abandono em que os haviam deixado. Emma, que havia tido por fortuna uma governante boa, lastimava a conduta desregrada de sua mãe. Seu irmão, pelo contrário, era como Kettle; gastava em Oxford a enorme pensão que seu pai lhe abonava, e ainda assim estava sempre crivado de dívidas. Tudo isso envenenava a vida do honrado e laborioso negociante, que lastimava a sua sorte, e invejava a dos operários que viviam felizes no seio de suas pobres famílias.

Ao final dessa narrativa, o narrador fornece um conselho às leitoras: “O céu dotara generosamente o honrado Apsley dando-lhe energia, talento, coragem, fortuna e honras – uma mulher lhe roubou tudo isto. A ruína de uma casa, e a sua fortuna, quase sempre dependem de uma mulher”. Em outras palavras, o narrador afirma que a mulher é responsável pela felicidade e o equilíbrio da família. Nesse ponto, é importante enfatizar que “A mulher do negociante” é uma adaptação do capítulo XI de *Passages from the Diary of a Late Physician: “The ruined merchant”*. O título da narrativa original nos permite perceber que o protagonista da versão original inglesa é o mercador. Porém, o protagonista e o título são mudados na versão publicada no *Jornal das Senhoras*. (RAMICELLI, 2009, p. 108)

Então, podemos concluir que o *Jornal das Senhoras* forneceu exemplos de conduta moral feminina às suas leitoras; exemplos a serem seguidos e exemplos que a mulher deveria ser cautelosa e vigilante para não seguir.

COMENTÁRIOS FINAIS

Como pudemos ver acima, nessas narrativas ficcionais o narrador tem uma importância crucial para construir os valores que essas narrativas transmitem. O narrador caracteriza a protagonista positivamente ou negativamente, e as características apresentadas por ele são confirmadas pelo desenvolvimento do enredo. Em outras palavras, o que o narrador fala sobre a protagonista é a verdade.

Desse modo, o narrador influencia o julgamento das leitoras sobre as protagonistas. Para exemplificar, podemos mencionar “A mulher do negociante” em que o narrador constrói uma imagem negativa de Mrs. Apsley:

Miss Kettle Wilson era senhora de vinte e sete ou vinte e oito anos, bem feita, mas feia, e apaixonadamente amadora do luxo, dos enfeites, e dessas sociedades, de que havia adquirido o gosto [...] Havia perfeito contraste entre Miss Kettle e o seu marido. Tanto tinha ela de ativa e orgulhosa, como ele de modesto e simples. Senhor de uma fortuna de príncipe, pai de duas crianças lindas, Apsley poderia ter vivido perfeitamente feliz; mas sua mulher era descomedidamente ambiciosa, e o impelia para as mais atrevidas especulações.

Nesse trecho, nós podemos perceber que o narrador quer que a leitora reflita sobre o papel de esposa e que concluam por elas mesmas que a mulher é responsável pelos eventos que afetam a

sua família.

É também através da voz do narrador que nós podemos perceber o que outros personagens pensam da protagonista, ou seja, como os outros personagens julgam as atitudes da protagonista. Por exemplo, em “A virgem de Van Dick” a duquesa d’ Alby faz um julgamento apressado de Dolly:

Tocando a campainha mandou vir a sua presença a criminosa, mas a sua cólera subiu de ponto quando Dolly, tranqüila e meiga como era ordinariamente, lhe assegurou que não compreendia nada de suas exprobrações.

A duquesa, que esperava encontrar grande confusão, talvez uma confissão sincera, a qual pode ser lhe ganhasse o perdão, não atendeu a mais nada. Houve grande reboição no palácio e decidiram que a pobre Dolly, perdida e desonrada, devia no outro dia mesmo ir para casa de seu pai.

Para concluir, podemos afirmar que a leitura atenta dessas narrativas nos permite perceber que, no *Jornal das Senhoras* a virtude era considerada a principal qualidade que as mães e esposas deveriam ter e nutrir. Na realidade, essa temática não foi apresentada apenas pelo *Jornal das Senhoras*. Como Maria Fernanda Bicalho (1989, p.79) afirma, no século XIX a imprensa feminina, a excessiva sociabilidade feminina e opções por prazeres frívolos eram vistos como uma constante ameaça para as virtudes das mulheres. Portanto, como nós podemos entender, no século XIX, a imprensa feminina brasileira tinha como principal objetivo a promoção da educação e a instrução das mulheres, as quais eram indispensáveis para a emancipação das mulheres. (BICALHO, 1989, p.92) Como podemos perceber, o *Jornal das Senhoras* seguiu essa premissa, já que enfatizou a capacidade da mulher de agir moralmente na sociedade.

Abstract: In the nineteenth century, Brazil developed close political, economic and cultural ties with England. These relations were strengthened when D. João opened the ports to the English trade and guaranteed privileges to British citizens. The British presence in Brazil during the nineteenth century introduced new habits in Brazilian society. In this context, the Brazilian periodical press started to develop. In periodicals of the time were published modern European novels and especially English fiction. In this new context, a literary magazine was published, the *Jornal das Senhoras* whose main objective was to promote the moral emancipation of Brazilian women. In this sense, the aim of this article is to present the view of Great-Britain that was conveyed in the *Jornal das Senhoras* through fictional narratives. This work implies the identification of the values and ideas that form the themes of these fictional narratives as well as the analysis of how these values and ideas are fictionally elaborated.

Keywords: *Jornal das Senhoras*. Periodicals. Nineteenth century. British fiction. Brazilian translation.

REFERÊNCIAS

BICALHO, Maria Fernanda Baptista. O Bello Sexo: imprensa e identidade feminina no Rio de Janeiro em fins do século XIX e início do século XX In: COSTA, Albertina de Oliveira;

JORNAL DAS SENHORAS: modas, literatura, belas-artes, teatros e crítica. Rio de Janeiro, Typ. Parisiense, 1852-1855.

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. A leitora no banco dos réus In: *A Formação da Leitura no Brasil*. São Paulo, Ática, 1996. p. 235-305.

MACHADO, Ubiratan. A mulher e a vida literária In: *A Vida Literária no Brasil durante o Romantismo*. Rio de Janeiro, Ed. UERJ, 2001. p. 255-264.

MEYER, Marlyse. Voláteis e Versáteis: de Variedades e Folhetins se fez a *Chronica* In: *As Mil Faces de um Herói Canalha e Outros Ensaio*s. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998. p. 109-196.

PARKER, Mark. Introduction: the Study of Literary Magazines In: *Literary Magazines and British Romanticism*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000. p.1-29.

RAMICELLI, Maria Eulália. O “ire-e-bire” da ficção nas páginas de periódicos oitocentistas In: *Narrativas Itinerantes. Aspectos franco-britânicos da ficção brasileira, em periódicos da primeira metade do século XIX*. Santa Maria, Ed. da UFSM, 2009. p.85-125.

SOARES, Maria Angélica Lau Pereira. *Visão da modernidade. A presença britânica no Gabinete de Leitura (1837-1838)*. Dissertação. (Mestrado em Letras) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

VASCONCELLOS, Eliane. Violante de Bivar e Velasco; Joana Paulo Manso de Noronha In: MUZART, Zahidé Lupinacci. *Escritoras brasileiras do século XIX*. 2.ed. ver. Florianópolis: Ed. Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2000. p.194-207, 228-249.

VASCONCELOS, Sandra. “Formação do Romance Brasileiro: 1808-1860 (Vertentes Inglesas)”. Disponível em: <www.unicamp.br/iel/memoria/Ensaio/sandra/sandra.htm>. Acesso em: 23 mar. 2009.

GRANDES ESCRITORES, LEITORES MAIORES AINDA: QUANDO O ESCRITOR É MEDIADOR DE LEITURA.

DEMÉTRIO ALVES PAZ*

RESUMO: Tenho por objetivo no presente trabalho apresentar o escritor como mediador de leitura, visto que ele quase nunca aparece nessa função. O que me interessa é a mediação que o autor realiza como leitor, isto é, quais são as obras, autores, gêneros que mais o agradam e de que forma ele os divulga. Escolhi Mario Vargas Llosa, Milan Kundera e Nancy Huston por serem escritores ainda vivos, produzindo e com carreira consolidada internacionalmente. Além disso, os três fazem elogio ao romance e à leitura como forma de representação do mundo. Há também outro motivo: os escritores são tão formadores de leitores por meio de suas opiniões a respeito de obras, autores e gêneros quanto os outros mediadores. Llosa afirma não ter tido um bom professor de literatura, mas que críticos como Lionel Trilling ocuparam o papel que os professores não souberam exercer na sua formação de leitor. Milan Kundera vê no romance uma sabedoria que não é fácil de ser encontrada em outras formas artísticas. Nancy Huston concebe o ser humano como a espécie fabuladora, pois somos compostos por ficções. Para a autora, somos concebidos por meio de narrações: nosso nome, nossa família, nosso país, nossa língua, nossa cultura, nossa crença, tudo foi criado por meio de histórias. Os três autores apresentados dão à leitura uma importância vital, pois é por meio dela que o ser humano aprende mais sobre si e o mundo ao seu redor.

Palavras-chave: Leitura. Literatura. Mario Vargas Llosa. Milan Kundera. Nancy Huston.

Quando se fala em mediação de leitura, vários agentes são citados: críticos literários, professores, bibliotecários, jornalistas, contadores de histórias. O escritor como mediador de leitura quase nunca aparece. E quando o faz, é mais para divulgar a sua obra por meio de palestras e entrevistas. Entretanto, o que me interessa é a mediação que o autor realiza como leitor, isto é, quais são as obras, autores, gêneros que mais o agradam e de que forma ele os divulga. Esse é o foco deste trabalho. Escolhi Mario Vargas Llosa, Milan Kundera e Nancy Huston por três motivos: Primeiro, são escritores maduros, ainda vivos, produzindo e com carreira consolidada internacionalmente; segundo, fazem elogio ao romance e à leitura como forma de representação do mundo; terceiro, por gosto pessoal. O último critério pode parecer arbitrário, mas é extremamente pertinente, visto que o objetivo aqui é falar sobre o papel de escritores como formadores de leitores por meio de suas opiniões a respeito de obras, autores e gêneros. Adotarei o critério cronológico para expor as idéias dos autores.

* Doutor em Letras. Professor Adjunto de Teoria Literária e Literaturas de Língua Portuguesa da Universidade Federal da Fronteira Sul (UFFS) – Campus Cerro Largo – RS.

Milan Kundera nasceu em 1929 na cidade de Brno na antiga Tchecoslováquia, atual República Tcheca. Lá ele viveu até 1975, ano em que emigrou para a França. O seu romance mais famoso é *A insustentável leveza do ser*. Kundera é um grande entusiasta do gênero que escreve e sobre ele publicou uma obra em 1986 intitulada *A arte do romance*. O livro é uma junção de artigos, entrevistas e o discurso do Prêmio Jerusalém. Criado em um regime totalitário, Kundera critica o comunismo em que viveu boa parte de sua vida, naquilo que tem de pior: o desrespeito ao indivíduo.

O autor de *A insustentável leveza do ser* testemunha que “Já vi e vivi a morte do romance, sua morte violenta (através de proibições, censura, pressão ideológica), no mundo onde passei grande parte de minha vida e que habitualmente chamam de totalitário. [...] o romance é incompatível com o universo totalitário” (KUNDERA, 2009, p. 20). Por que essa incompatibilidade do romance com o totalitarismo? Provavelmente pela imensa liberdade que o romance possui de englobar outros gêneros e diferentes discursos, tal como Bakhtin já demonstrou. Assim sendo, qualquer forma de repressão é inconciliável porque “o espírito do romance é o espírito de complexidade” (KUNDERA, 2009, p. 24). E a complexidade só pode conviver com a liberdade.

Kundera elenca os quatro apelos do romance e seus principais representantes: Primeiro, apelo da diversão – *Tristram Shandy* e *Jacques, o fatalista*; segundo, apelo do sonho – fusão do sonho e do real – Franz Kafka; terceiro, apelo do pensamento – Robert Musil e Hermann Broch; quarto, apelo do tempo – Louis Aragon e Carlos Fuentes (KUNDERA, 2009, p. 21-22). Devido ao elogio e ao destaque que dá a algumas obras ou autores, o escritor tcheco fez com que eu tivesse vontade de ler autores que eu não lia por outro meio: Musil, Broch e Aragon, pois não faziam parte da relação de autores que me interessavam e que talvez nunca lesse ou tivesse curiosidade se não fosse a minha admiração pelo autor de *O livro do riso e do esquecimento*. O escritor também influencia o seu leitor em seus gostos. Se eu gosto do que ele escreve, os autores que ele cita como importantes em sua formação, provavelmente também me interessarão.

Ao elencar seus autores, demonstrar ou sugerir porque eles são bons e qual a influência deles em sua obra, o escritor desperta o interesse em seus leitores das obras e autores que o influenciaram. Afinal, “o espírito do romance é o espírito da continuidade: cada obra é a resposta às obras precedentes; cada obra contém toda a experiência anterior do romance” (KUNDERA, 2009, p. 24). Se pensarmos nisso, podemos relacionar essa ideia com a de T.S Eliot em seu artigo *A tradição e o talento individual* ao afirmar que a tradição “é o sentido tanto do atemporal quanto do temporal e do atemporal e do temporal reunidos, é que torna um escritor tradicional” (ELIOT, 1989, p. 39). Isso quer dizer que existe uma continuidade e que essa continuidade dá-se por meio da ruptura, assim como da originalidade de cada grande escritor em descobrir uma nova forma de reler o passado para, a partir daí, inovar. Tanto T.S.Eliot quanto Milan Kundera falam de obras vistas como modelos e da criatividade dos grandes escritores em segui-las ou refutá-las para, dessa forma, criar algo novo, partindo das conquistas de seus antecessores.

Kundera concebe o romance como “o paraíso imaginário dos indivíduos. É o território em que ninguém é dono da verdade [...]” (KUNDERA, 2009, p. 147) e continua “O romance nasceu não do espírito teórico mas do espírito do humor” (KUNDERA, 2009, p. 147). Ao assumir como paradigma do romance moderno *Dom Quixote*, o romance tem sua origem realmente no humor, na ironia, na paródia. Antes de qualquer teoria, a melhor maneira de ler é ler as obras. Afinal, foi por meio delas que surgiu a teoria. Aristóteles escreveu a *Arte poética* e nela elogia *Édipo Rei*, obra escrita dois séculos antes. A literatura prescinde da teoria, mas esta necessita daquela para a sua existência. Sem literatura, a teoria não é nada, ou melhor, não tem sentido ou finalidade.

GRANDES ESCRITORES, LEITORES MAIORES AINDA: QUANDO O ESCRITOR É MEDIADOR DE LEITURA.

Qual é a real importância do romance? Por que leio e quero que outros também leiam? De certa forma, “Cada romance, queira ou não, propõe uma resposta à pergunta: o que é a existência humana e em que reside a sua poesia” (KUNDERA, 2009, p. 148). Logo, a leitura passa a ser uma forma de responder a nossa angústia e perceber que não estamos sós. Além disso, o escritor trata da questão da cultura como algo importante para a consolidação do romance,

pois se a cultura europeia me parece hoje ameaçada, se ela está ameaçada do exterior e do interior naquilo que ela tem de mais precioso, seu respeito pelo indivíduo, respeito pelo seu pensamento original e pelo seu direito a uma vida particular inviolável, então, parece-me, essa essência preciosa do espírito europeu está depositada como uma caixa de prata na história do romance, na sabedoria do romance (KUNDERA, 2009, p. 152).

Em que consiste essa sabedoria? “O romance não examina a realidade mas sim a existência. A existência não é o que aconteceu, a existência é o campo das possibilidades humanas, tudo aquilo que o homem pode tornar-se, tudo aquilo que é capaz” (KUNDERA, 2009, p. 46). Os bons escritores fazem com que o leitor note isso de maneira intensa. Mais do que com palavras, eles lidam com sentimentos que são os mesmos em qualquer lugar da terra. Shakespeare é apreciado no Japão e na China, pois suas obras tratam de temas inerentes aos seres humanos, por isso ele atinge públicos em lugares tão distantes de sua origem, quase 400 anos depois de sua morte. O mesmo pode ser dito de Homero. Por que lemos a *Ilíada* e a *Odisseia*? Por elitismo e para nos sentirmos mais cultos? Ou por que há valores e temas que não mudaram? Pode-se pensar que não há relação ao citar um dramaturgo e um poeta épico quando se fala de outro gênero, mas ambos contribuíram na formação literária de vários romancistas e contribuíram para a formação do romance.

O autor de *Risíveis amores* percebe a transformação do romance como um processo contínuo e gradual. O romance, mais do que a filosofia, esclareceu

os diferentes aspectos da existência: com os contemporâneos de Cervantes, ele se pergunta o que é a aventura; com Samuel Richardson, começa a examinar “o que se passa no interior”, a desvendar a vida secreta dos sentimentos; com Balzac, descobre o enraizamento do homem na História; com Flaubert, explora a terra até então incógnita do cotidiano; com Tolstói, inclina-se sobre a intervenção do irracional nas decisões e no comportamento humanos. Ele sonda o tempo: o inapreensível momento passado com Marcel Proust; o inapreensível momento presente com James Joyce. Interroga, com Thomas Mann, o papel dos mitos que, vindos do começo dos tempos, teleguiam nossos passos (KUNDERA, 2009, p. 12-13).

Aos poucos o romance responde às perguntas que a filosofia propõe. Além desse papel de responder às grandes indagações existenciais, o romance tem também o papel de descobrir algo até então desconhecido. Ao percorrer a respeito dos avanços do romance e de que forma cada autor contribuiu, Kundera apresenta os escritores mais marcantes de cada geração: de Cervantes a Mann. O escritor também questiona o lugar de certos escritores e deixa claro a sua preferência por um ao escrever: “Fala-se muito da sagrada trindade do romance moderno: Proust, Joyce e Kafka. Na minha opinião, essa trindade não existe. Na minha história pessoal do romance, é Kafka que abre a nova orientação: orientação pós-proustiana” (KUNDERA, 2009, p. 31). Como pode-se perceber, o autor tcheco mostra a sua estima por um escritor. Como mediador de leitura, o papel dele é importante, pois fez com que, provavelmente, os leitores de sua obra acrescentassem mais escritores ao seu rol de leituras. Vejamos, agora, algumas considerações de Llosa.

Mario Vargas Llosa nasceu em 1936 na cidade de Arequipa, no Peru. Prêmio Nobel de Literatura em 2010, envolvido na política em seu país (foi candidato a Presidente), desafeto e crítico do regime de Fidel Castro. Por isso desdenhado e atacado por alguns intelectuais e críticos da “esquerda”. Autor de obras como: *A cidade e os cachorros* (1963), *A guerra do fim do mundo* (1981), *Conversa na Catedral* (1969), entre outras. Em *A linguagem da paixão*, publicada em 2000, mas com edição brasileira em 2002, o autor consolida também a sua carreira como cronista e observador de seu tempo. Na obra trata tanto de literatura quanto de política e religião.

Mario Vargas Llosa vê a chamada pós-modernidade com desconfiança, principalmente porque quase acabou com o real estudo das obras, tornando o ensino de literatura em algo abstrato e fora da realidade. O escritor vê em críticos como Lionel Trilling e Edmund Wilson grandes representantes de uma geração que “via na literatura o testemunho por excelência das idéias, mitos, crenças e sonhos que fazem funcionar a sociedade e as secretas frustrações ou estímulos que explicam a conduta individual” (LLOSA, 2002, p. 39). E Llosa continua ao acrescentar que Lionel Trilling “[...] com sua fé nas ideias como motor do progresso e sua convicção de que as grandes obras literárias enriquecem a vida, aprimoram os homens e são o sustentáculo da civilização” (LLOSA, 2002, p. 37).

Llosa afirma não ter tido um bom professor de literatura que o tenha feito olhar dentro do abismo (metáfora que ele toma emprestada de Lionel Trilling para as grandes obras), mas que críticos como os dois anteriormente citados ocuparam o papel que os professores não souberam exercer. Assim, acredito que nós (professores) devemos fazer o mesmo com nossos alunos: incentivá-los a olharem para o abismo sem medo e procurarem algo, pois o melhor e o pior da aventura humana passa pelos livros (LLOSA, 2002, p. 41). Além disso, devemos lembrá-los de que

obras de imaginação que nasceram de experiências profundas e, às vezes, dilacerantes, de verdadeiras imolações humanas, e cuja autêntica valorização só pode ser feita não da tribuna de um auditório, mas na discreta e reconcentrada intimidade da leitura, além de medida plenamente pelos efeitos e repercussões que elas têm na vida particular do leitor (LLOSA, 2002, p. 40).

Entretanto, o que houve com a crítica literária dos anos 60 até hoje? Como aqui não é o local para discutir esse problema de forma ampla, digo que ela deixou o grande público e institucionalizou-se, tornando-se escrita e lida apenas pelos “iniciados”, pela própria academia. A crítica saiu dos jornais e passou para as revistas especializadas, o que não é nada ruim. O grande problema é que se tornou cada vez mais técnica e com vocabulário próprio, que quase ninguém mais lê ou interessa-se por crítica literária se não faz parte de um círculo reduzido, quase que exclusivamente, à Universidade.

Ao distanciar-se do grande público, a crítica fez com que os leitores distanciassem-se também da boa literatura. Quando Agatha Christie e William Faulkner, por exemplo, tinham suas obras analisadas e divulgadas em grandes jornais e revistas, o público podia optar. Atualmente, é pouco provável que Vargas Llosa e Dan Brown, por exemplo, dividam o mesmo espaço. Há uma série de outros fatores que igualmente devem ser levados em conta: a propaganda das grandes editoras, o apelo comercial de certas obras, a linguagem e a elaboração da obra, entre outros.

Após a Revolução Francesa, a sociedade acreditou que “as letras e as artes tinham uma resposta para tudo e expressavam, através de seus melhores cultores, o mais elevado do espírito humano” (LLOSA, 2002, p. 73). Por que no século XIX, desde que se soubesse ler, o público leitor,

GRANDES ESCRITORES, LEITORES MAIORES AINDA: QUANDO O ESCRITOR É MEDIADOR DE LEITURA.

da dona de casa ao professor universitário, lia Machado de Assis e o mesmo não ocorre hoje? Por que o leitor do século XXI, do pedreiro ao nanocientista (sem desmerecer ninguém), não lê Mario Vargas Llosa? O que houve com a literatura? Ela exige demais do leitor e este se tornou preguiçoso com os novos meios de comunicação? Não acredito, mas também não tenho uma resposta. Entretanto, em seu texto intitulado *A morte do grande escritor*, o autor peruano propõe uma possível resposta:

Em vez de se deprimir ou se considerar um ser obsoleto, expulso da modernidade, o escritor do nosso tempo deve, isso sim, sentir-se estimulado pelo formidável desafio que significa criar uma literatura que seja digna daquela [do século XIX], capaz de chegar a esse imenso público potencial que o espera, agora que, graças à democracia e ao mercado, existem tantos seres humanos que sabem ler e podem comprar livros, coisa que jamais aconteceu no passado [...] (LLOSA, 2002, p. 77).

Da mesma forma, a morte do livro já foi anunciada diversas vezes: o cinema, o rádio, a televisão, o computador, a internet, entre outros iriam acabar com o livro e com a literatura. O prêmio Nobel de 2010, em um texto intitulado *As profecias de Cassandra*, opõe-se à idéia apresentada por George Steiner de que a literatura, de fato está acabando. Llosa, crente na ideia de que nada supera a criação artística, diz:

O livro não vai morrer, claro. Voltaria para onde esteve sempre, para um enclave conformado por minorias que o manterão vivo e ao mesmo tempo exigirão o rigor, a boa palavra, a inventiva, as ideias, as persuasivas ilusões, a liberdade e as audácias que brilham por sua ausência na grande maioria desses livros que usurpam agora a denominação de literários (LLOSA, 2002, p. 153).

Ao usar a imagem da Cassandra, a jovem que só previa desgraças e era desacreditada, o autor de *Conversas na Catedral*, demonstra de que forma Steiner está enganado, como todos antes dele também estiveram, pois esqueceu-se de algo muito importante: a função da arte. Ernst Fischer acredita que “A arte é o meio indispensável para essa união do indivíduo com o todo; reflete a infinita capacidade humana para a associação, para a circulação de experiências e idéias” (FISCHER, 1978, p. 16). A tecnologia ajuda a viver melhor e mais confortável, mas ela não supre a necessidade interior que toda grande arte possui e fornece ao ser humano.

Nancy Huston, canadense de Calgary, nasceu em 1953. Autora de mais de dez romances, dentre os quais se destacam *Marcas de nascença* (2007) e *Dolce agonia* (2008). Desde a década de 70 mora na França, e é casada com Tzvetan Todorov. Em *A espécie fabuladora*, a autora expõe a tese de que a necessidade de criar narrações é inerente ao ser humano.

A escritora canadense concebe o ser humano como a espécie fabuladora, pois somos compostos por ficções. Para a autora, somos concebidos por meio de narrações: nosso nome, nossa família, nosso país, nossa língua, nossa cultura, nossa crença, tudo foi criado por histórias. O que nos diferencia dos outros animais não é só a nossa capacidade de pensar e lembrar, mas também a de criar fábulas para tentar compreender o que significa, de fato, ser humano. Esse é um dos privilégios da literatura: ajudar a criar um mundo paralelo ao nosso, tão interessante e significativo quanto o chamado real. Nancy Huston nos diz:

É isso: os personagens dos romances, a exemplo dos das narrativas religiosas, mas de maneira muito mais complexa, nos fornecem modelos e antismodelos de comportamento. Eles nos dão uma perspectiva preciosa em relação aos seres que nos cercam e – mais

importante ainda – em relação a nós mesmos. Eles nos ajudam a compreender que as nossas vidas são ficções – e que por isso, temos o poder de intervir, modificando seu curso (HOUSTON, 2010, p. 122).

Há um longo caminho trilhado pelo romance desde Cervantes até os escritores aqui apresentados, mas os três autores escritores fazem parte de uma elite cultural que preza o passado e inova, sem tentar “desconstruir” tudo. Ao passo que modismos teóricos surgem em cada geração, possibilitando novas leituras e interpretações, sendo todas válidas, visto a plurissignificação da obra literária. Afinal, “O romance é uma meditação sobre a existência vista através de personagens imaginários” (KUNDERA, 2009, p. 81).

Todos os autores apresentados aqui dão à leitura uma importância vital, pois é por meio dela que o ser humano aprende mais sobre si e o mundo ao seu redor. Ela ajuda-o a suportar a dor, a melhorar o seu interior, a curar feridas internas, a esperar por um tempo melhor, a compartilhar experiências e a viver melhor. Os textos literários apresentam uma riqueza em sua grandeza de nos mostrar o que sonhamos, o que não sonhamos e o que nem sabíamos que poderia ser sonhado. Eles podem nos apresentar a realidade que queremos ver, a que não queremos e a que nem sabíamos que existia. A riqueza dos textos reside em sua enorme capacidade de nos encantar por meio da linguagem, seja ela elaborada formalmente, informalmente, mas sempre criativamente. A habilidade de nos transmitir conhecimento, de nos contar algo, de nos fazer esquecer um pouco do mundo que nos cerca e de entrarmos em um mundo novo, desconhecido, porém significativo. Nisso reside o caráter da leitura literária: transformação.

ABSTRACT: My aim in this paper is to present the writer as a reading mediator, as he hardly ever appears in this function. What interests me most is the mediation that the author does as a reader, that is, which works, authors, genders they like and in what way they propagate them. I choose Mario Vargas Llosa, Milan Kundera and Nancy Huston because they are still alive, writing and with an international consolidated career. Beyond that, the three of them make an appraisal to the novel and reading as a form of representing the world. There is also another reason: the writer is also a reading maker by means of its opinions about books, authors and genders as others mediators. Llosa states that he has not had a good literature teacher, but critics as Lionel Trilling occupied the place the teachers did not have in his reading formation. Milan Kundera sees in the novel a knowledge that is not easy to find in other artistic forms. Nancy Huston conceives the human being as the fabulator specie for we are made of fictions. To the author we are composed of narrations: our name, our family, our country, our language, our culture, our creed, all was made by histories. The three authors give the reading a vital importance because is by its means the human beings learn about themselves and the world around them.

Keywords: Reading. Literature. Mario Vargas Llosa. Milan Kundera. Nancy Huston.

REFERÊNCIAS:

ELIOT, T. S. *Ensaaios*. São Paulo: Art editora, 1989.

FISCHER, Ernst. *A necessidade da arte*. São Paulo: Círculo do Livro, 1978,

HUSTON, Nancy. *A espécie fabuladora*. Porto Alegre: L&PM, 2010.

KUNDERA, Milan. *A arte do romance*. São Paulo Companhia das Letras, 2009

LLOSA, Mario Vargas. *A linguagem da paixão*. São Paulo: ARX, 2002.

LITERATURA COMPARADA E ENSINO DA LITERATURA

ALFEU SPAREMBERGER*
GABRIEL ROCHA RODRIGUES**

RESUMO: Este texto concebe a Literatura Comparada como procedimento metodológico de ampla aplicação no Ensino da Literatura. A ampliação teórica e crítica das perspectivas comparatistas possibilita relacionar o fenômeno literário ao vasto conjunto das manifestações artísticas, científicas e culturais da humanidade.

Palavras-chave: Literatura Comparada. Ensino da Literatura. Sistema Literário.

Esta comunicação concebe a Literatura Comparada como procedimento metodológico capaz de alargar os componentes de um sistema literário e, assim, atuar sobre os critérios de eleição dos conteúdos da aula de literatura. A expressão literatura comparada, num sentido lato e como plataforma de estudos, designa uma modalidade de investigação literária que confronta duas ou mais literaturas. As investigações neste campo dos estudos literários revelam, no entanto, que as metodologias utilizadas ultrapassam o confronto entre literaturas diversas, aproximando e/ou comparando várias manifestações do conhecimento humano. Novos aportes teóricos tornaram ainda mais complexo o campo da Literatura Comparada. Neste novo cenário teórico e crítico pode-se pensar em pelo menos três tendências centrais atuantes no entendimento das perspectivas atuais do comparatismo: uma tendência multidisciplinar; uma tendência interdiscursiva (perceptível nas relações da literatura com a história, sociologia, antropologia, filosofia); e, por fim, uma tendência intersemiótica (que põe o fenômeno literário no quadro amplo das relações com todas as manifestações artísticas humanas). Este conjunto de estudos, associado a outros campos, como o dos estudos Leste-Oeste, que desloca o paradigma eurocentrista presente na constituição da Literatura Comparada como disciplina institucionalizada, revela o campo fértil da investigação comparatista. Há em todas as tendências um aspecto comum, o da localização da Literatura Comparada na “área particularmente sensível da ‘fronteira’ entre nações, línguas, discursos, práticas artísticas, problemas e conformações culturais”. Tal situação, segundo a autora até aqui utilizada, “faz dela um campo de indagações particularmente fértil para a colocação de problemas que, se tomados em absoluto, dificilmente poderão encontrar uma formulação epistemológica significativa” (BUESCU, 2001, p. 14).

Este “território” de atuação do comparatista, numa orientação similar a apresentada acima, comporta, segundo Daniel-Henri Pageaux, “três feixes essenciais”, inclusive como forma de

* Professor do Centro de Letras e Comunicação da Universidade Federal de Pelotas – UFPel.

** Mestre em Literatura Comparada pela Universidade Federal de Pelotas – UFPel.

desdobramento das tendências dominantes:

I) os fatores outrora chamados de ‘relações literárias e culturais internacionais’, a que hoje se denomina ‘interculturalidade’ (viagens, recepções, mediações, traduções, representações e imaginário cultural); II) as questões de poética comparada (temas, motivos, mitos, gêneros, modelos); III) as questões de literatura geral (particularmente as relações entre literatura e outras artes, mas também entre literatura e filosofia, política...). Esse ‘território’, felizmente, está em constante evolução (2011, p. 34).

No interior daquelas tendências há uma orientação de crítica textual apropriada pelos comparatistas que abriu um novo e vasto campo de atuação. Trata-se da utilização do conceito de intertextualidade, que obriga o comparatista a engavetar antigos conceitos e abre perspectivas da ordem da produção, apropriação, recepção e leva, entre outras coisas, a considerar a tradição não mais como um evoluir natural e linear das formas e modalidades literárias. De fato,

A intertextualidade nos leva a estudar as formas pelas quais um texto se apropria de outro texto, modificando-o (por exemplo, por meio da citação, da alusão, da referência, da paródia, do plágio, da colagem – e mesmo da reescrita ou da retomada escrita de etnotextos e da oratura, entre outras manifestações orais” (PAGEAUX, 2011, p. 183).

O desdobramento da noção de dialogismo (noção-chave na obra de M. Bakhtin) revela um princípio da Literatura Comparada: todo texto se constrói como absorção, transformação, mosaico de citações de outro ou outros textos. Assim, “todo texto é um ‘intertexto’ feito de outros textos, presentes em diversos níveis e patamares”. A relação entre os textos autoriza uma leitura diferencial. Outra consequência importante para o comparatista – e para o estudioso e professor de literatura – resulta proposta nestes níveis:

(...) não há a necessidade de observar dois textos e estabelecer uma relação binária entre ambos. Um único texto pode se tornar o objeto de um estudo comparatista, levando-se em conta os elementos textuais (muitas vezes provenientes de outra literatura) que são os componentes do texto em análise (Idem, p.184).

O contributo teórico – renovador do comparatismo – indica que uma obra pode ser abordada tanto em seu aspecto “internacional” quanto em seu aspecto intrínseco. De início, um problema se impõe ao pesquisador quando consideramos a análise interna de uma obra como uma leitura comparatista: a dimensão do seu próprio saber. Cabe ao pesquisador “sentir a revelação não de uma presença, mas da emergência de um texto nas entrelinhas de outro” (Idem, p.186). Outra questão resulta destas considerações: a presença de um texto estrangeiro num determinado texto implica na percepção da intertextualidade como questão de interculturalidade. Assim, os sistemas literários (nacionais) podem ser tomados como construtos resultantes de intenso intercâmbio intertextual e intercultural, tendente mais para o segundo caso.

É possível ainda compreender que a contribuição do conceito de intertextualidade para os estudos de literatura comparada é decisiva, “pois modificou as leituras dos modos de apropriação, das absorções e das transformações textuais, alterando o entendimento da mobilidade contínua dos elementos literários e revertendo a compreensão das tradicionais noções de fontes e influências” (CARVALHAL, 2003, p.19). A noção de intertextualidade “coletiviza a obra”. O intertexto é

constitutivo formador do texto, além de enfatizar a natureza criativa do processo de produção textual. Este aporte teórico transforma ainda a recepção do texto, pois nele são lidos os intertextos e, por extensão, permite que se compreenda “como se trama (ou se tece) o universo literário”. Assim,

A investigação das redes intertextuais e o exame dos modos de absorção e de transformação permitem que se avaliem os processos de apropriação criativa, favorecendo não só o conhecimento das peculiaridades dos textos, mas também a compreensão dos procedimentos de produção literária. Entendida assim, com o embasamento teórico-crítico indispensável, a literatura comparada permite que se ampliem os horizontes do conhecimento estético (Idem, p.20).

Outra faceta do estudo das redes intertextuais – um dos níveis da intertextualidade – trata da inserção do texto na história. A Literatura Comparada, deste modo, reintroduz nos estudos literários a historicidade contextual: explica-se, conforma-se a história dos textos e a vida de tais textos na História. Esta inserção não se dá de modo passivo, “pois a própria existência de cada texto altera o conjunto” (Paulino, 2005, p. 59). É sabido que os estilos de época funcionam, no ensino escolar, como camisa de força balizadora dos conteúdos de literatura. A senda aberta pelo aporte da intertextualidade no campo da literatura comparada relativiza esta força, que não é de todo nefasta:

Entretanto, mesmo relativizando a hegemonia de certas preferências estéticas em determinada época, há que se considerar a importância do estudo dos estilos. Tanto para o crítico e historiador da literatura, quanto para o escritor ou para o leitor comum, o estilo de época é um ponto de partida, e não de chegada. Isso significa que a contextualização atua nos momentos de produção e recepção da obra, sem condicioná-los de maneira absoluta. Estudamos, então, os traços que aproximam, por exemplo, os poetas barrocos uns dos outros, estudamos a permanência de traços barrocos em poetas de nossa época, mas mantemos a nossa leitura voltada também para as diferenças entre eles (PAULINO; WALTY, CURY, 2005, p.60).

Outra orientação/tendência comparatista, a da interdisciplinaridade, põe o texto literário, enquanto objeto de ensino, em relação com outras áreas, limítrofes do campo literário. Ou seja, a Literatura Comparada tem a “possibilidade de mover-se entre várias áreas, apropriando-se de diversos métodos, exigidos pelos objetos que coloca em relação” (CARVALHAL, 2003, p. 35). Esta orientação possibilita a reflexão sobre o diálogo da literatura com outras manifestações artísticas. Ingressamos no campo da presença/ressonância que a interação entre diferentes artes provoca na estrutura dos objetos confrontados. A relação com outras manifestações artísticas destaca as “tendências dominantes na sensibilidade ou gosto de uma época” (CARVALHAL, 2003, p. 40).

Este caminho abre ainda uma outra perspectiva, que já foi dominante no ensino de literatura orientado por uma vertente derivada do positivismo historicista do século dezenove (“que apontava mais cara ó biografismo, cara os datos espídos, cara ó puro repertório de títulos e datas” (VILLANUEVA, 1994, p. 20)), mas agora, como se disse, com o interesse voltado para a compreensão da sensibilidade de uma época. Nela a literatura e outras artes se encontram em torno de preocupações análogas e desenvolvem esforços paralelos de expressão. Trata-se, pois, de olhar para a “formação do autor e os interesses por ele manifestos; muitas vezes, o autor tenta recriar nos domínios de sua arte os efeitos ou recursos técnicos de outra forma de expressão com a qual está familiarizado” (CARVALHAL, 2003, p. 41). Este caminho dilata o campo de ação do comparatista, como previa Remak:

A literatura comparada é o estudo da literatura além das fronteiras de um país específico e o estudo das relações entre, por um lado, a literatura, e por outro, diferentes áreas do conhecimento e da crença, tais como as artes (por exemplo, a pintura, a escultura, a arquitetura, a música), a filosofia, a história, as ciências sociais (por exemplo, a política, a economia, a sociologia), as ciências, a religião etc. Em suma, é a comparação de uma literatura como outra ou outras e a comparação da literatura com outras esferas da expressão humana (1994, p.175).

No plano interdiscursivo, a comparação da literatura com os escritos históricos permite analisar em ambos semelhantes esquemas narrativos e semelhantes esquemas de compreensão. Com esta estratégia as operações de linguagem caracterizadoras de procedimentos textuais entram em cena. O comparatismo literário, neste passo, abandona, cabe lembrar, a investigação interliterária, em nome do estudo da gênese e da tipologia do fenômeno literário. Emerge como campo de estudo a relação entre estruturas de caráter universal. Aqui o avanço da literatura comparada é expressivo:

Vista assim, a literatura comparada é uma prática intelectual que, sem deixar de ter no literário o seu objeto, confronta-o com outras formas de expressão cultural. É, portanto, um procedimento, uma maneira específica de interrogar os textos literários não como sistemas fechados em si mesmos, mas em sua interação com outros textos literários ou não (CARVALHAL, 2003, p. 48).

O estudo das relações entre os discursos demonstra como funciona o processo cultural. As produções humanas, cabe lembrar, estão em constante inter-relação:

Na verdade, constrói-se uma grande rede, com o trabalho de indivíduos e grupos, onde os fios são formados pelos bens culturais. Se se considerar toda e qualquer produção humana como texto a ser lido, reconstruído por nós, a sociedade pode ser vista como uma grande rede intertextual (e podemos pensar intercultural), em constante movimento. O espaço da cultura é, pois, intertextual. Essa idéia não implica harmonia como característica definidora da cultura, mesmo porque não existe um, mas vários grupos culturais dentro de uma mesma sociedade” (PAULINO; WALTY; CURY, 2005, p. 12).

Nas relações com a História, a Literatura Comparada pode, considerando-se a renovação instaurada pela Nova História, recolher algumas lições: ampliação do campo de pesquisa (novos métodos, novos documentos, novas questões); investigação acerca do tempo e do espaço; e, por fim, a articulação entre infra e superestrutura (entre o material e o espiritual). Nos dois pólos da atividade humana (o material e o espiritual ou simbólico) pode o historiador oferecer ao “estudioso de literatura um campo problemático para reinscrever a história cultural na promoção da história que o estudioso da literatura tem o dever de laborar” (PAGEAUX, 2011, p.75). Ainda neste domínio interdisciplinar, um programa de estudos em literatura comparada que considera existir um “lugar” para a Geografia, pode estar assentado nos seguintes “níveis de reflexão”: a) revisão das noções geográficas “que recortam alguns fenômenos de desenvolvimento e de extensão das línguas e/ou de literaturas”; é o caso de termos como região, arquipélago, continente, periferia, centro, fronteiras; b) sistematização das noções geográficas produtoras de recortes nas histórias da literatura, capazes de demarcar diferenças entre os movimentos (escolas) estéticos europeus com equivalências em outros continentes; c) revisitação, num “ponto de vista mais estritamente comparatista”, da antiga proposta de ‘comparatismo interior’ e “estendê-la a realidades geoculturais: literaturas ditas ‘regionais’ na França, por exemplo; noção de ‘província’; literaturas ditas ‘minoritárias’; vocação internacional

de uma ‘região’, de uma cidade” (Idem, p. 83). De outra parte, as aproximações entre o texto literário e as inquiuições antropológicas são possíveis, sem que as respectivas partes abduquem de suas especificidades. Nestas relações ocorre uma dupla transformação: o texto literário é tomado como “objeto antropológico”; as preocupações da antropologia incidindo sobre o texto literário possibilitam a emergência de objetos como a língua, o mito, o inconsciente, o corpo, a cozinha etc. Ou em sentido lato a dimensão estrangeira, a alteridade e a presença do Outro, ampliando-se o campo de investigação da literatura para a cultura. O franqueamento do texto literário pelo viés antropológico traz múltiplas possibilidades de leitura:

A antropologia vai transformar o texto em um espaço para novas questões. Essa mudança de perspectivas apenas pode se explicar pelo fato de que o texto literário, a literatura, são vistos como um ordenamento em palavras, em estruturas, em imagens, de um certo saber – e tal saber não é, de forma alguma, incompatível com a escrita, a ordem da ficção. O texto transformado em objeto de estudo antropológico não é tomado como documento, a literatura não é um conjunto ilustrativo de problemas, não é a soma de conteúdos socioculturais, e tampouco vai ser instrumentalizada em nome de uma realidade que não seja a das palavras que compõem um espaço textual: perspectivas sociais, morais, ou mesmo políticas. A literatura é uma instituição, e não somente um conjunto de textos ou um sistema complexo de formas e de gêneros; ela é também, lembremos, um espaço simbólico graças ao qual uma sociedade se diz, se vê se sonha (Idem, p. 100-101).

Noutro caso, o das relações do texto literário com outras artes – relações interartísticas ou intersemióticas – temos uma amplitude de atuação extremamente significativa: artes visuais e literatura, música e literatura, cinema e literatura (campo que, em nossa opinião, começa a adquirir o status de disciplina – acadêmica – autônoma) etc. Este setor conduz a reflexão comparatista ao encontro do universo icônico, de uma mesma família tecnológica: a fotografia, a televisão e o anúncio publicitário. E, a despeito do descrédito que se prende aos produtos fabricados em série com fins lucrativos (trata-se agora do encontro da Literatura Comparada com a Indústria Cultural, ou, em sentido amplo, com outras formas de comunicação), descrédito mais de ordem moral que estética, da hierarquização dos objetos culturais, cabe à Literatura Comparada esta investigação:

Podemos perguntarmo-nos se não compete à literatura comparada, devido à amplitude dos campos de investigação aos quais a conduzem os sistemas de interações que analisa, de recolocar nesse horizonte prioritariamente icônico as manifestações da literatura actual e de delimitar os intercâmbios e as transferências que as unem. Só, ela dispõe das ferramentas necessárias para realizar a investigação sobre as duas frentes simultâneas e para estabelecer as relações que definem os comportamentos e as práticas, individuais e colectivas, próprias da nossa época e proporcionar assim à literatura comparada uma problemática original (CLERC, 2004, p. 284).

Este cenário, o das relações entre literatura e produção icônica, repõe o lugar da imagem na construção do texto literário, como também produz implicações na própria concepção narrativa. O alcance das interações entre palavra e imagem é amplo, atingindo em seu conjunto o imaginário cultural de nossa época:

As palavras postas à prova pelas imagens, as imagens postas à prova pelas palavras, o romance face à visualidade moderna, todos estes aspectos do trabalho literário contemporâneo se enraízam numa perspectiva mais vasta. Por trás dos problemas da escrita que desperta a nova visualidade engendrada pelas técnicas icônicas, o que está em jogo é, mais profundamente, a evolução das relações entre realidade e linguagem, e a transformação das relações entre real e imaginário (Idem, p. 316).

A literatura infanto-juvenil inscreve-se no campo das preocupações comparatistas, a despeito de certa falta de “evidência” para a crítica universitária. Em primeiro lugar, tal inclusão se deve pela sua dimensão internacional (dos intercâmbios internacionais, ponto de arrancada da Literatura Comparada), movimento fecundo despoletado a partir da segunda metade do século dezenove: “Sob o efeito de múltiplas co-edições e traduções tornadas obrigatórias quer por uma concorrência comercial feroz quer por uma curiosidade cada vez mais exigente, os intercâmbios multiplicaram-se, contribuindo para o surgimento de uma cultura de envergadura mundial” (PERROT, 2004, p. 326). Em segundo lugar está o tópico da utilização, no ensino, do conto de fadas (de variada origem, despregado da questão nacional) e que pode atender ao ato de ler como divertimento, sem negligenciar o desenvolvimento intelectual, moral e afetivo (aí inclusos a representação mítica, os modelos narrativos, a “psicanálise” dos contos de fadas, a fantasia, a própria história da leitura etc). O terceiro aspecto, talvez crucial, está vinculado ao propósito geral do ensino (e, portanto, vinculado não só ao ensino de literatura): o papel da escola em formar leitores, em criar nos infantes o hábito de ler. Esta meta pode ser alcançada com a leitura de obras da literatura estrangeira (e não só, é claro...), no momento em que constatamos a necessidade literária como algo cada vez mais precoce na criança. Aqui a Literatura Comparada presta a sua contribuição, pois necessariamente cabe neste quesito o estudo da Tradução e o estudo da Recepção (que deixamos aqui somente referidos, posto que merecedor de maior atenção no ato de elaboração dos Planos de Ensino de Literatura). E cabe ainda a consideração dos formatos de aparecimento dos “produtos” dirigidos ao público infantil e juvenil: livros “animados”, livros como brinquedos, livros objetos, livros cartonados etc. A tarefa do comparatista neste quadro é vasta e sua contribuição para o ensino de literatura é quase incontornável:

À margem da escola – ou com a sua concorrência e apoio – instaura-se então uma instituição que converte a leitura de entretenimento bem dirigida e bem concebida num instrumento de formação sedutor para o espaço crítico. Instrumento delicado que exige a vigilância de todos na elaboração estética deste novo espaço cultural. O sentido da relatividade das formas e os aspectos internacionais dos pontos de vista técnicos solicitam uma prática que qualifique o comparatista no melhor das suas funções: a prática que consiste em relacionar os discursos e as ficções que o ser humano desenvolve sobre si mesmo, nos momentos decisivos em que se elabora a história mundial de uma cultura viva (Idem, p. 347).

Até aqui consideramos os ganhos auferidos pela Literatura Comparada com os avanços teóricos e críticos do século XX, conformados na teoria literária com um caráter mais científico, investigando a natureza e o funcionamento dos textos literários. Estes estudos abriram caminho para a reformulação de alguns conceitos básicos da Literatura Comparada tradicional. Esta renovação levou ao abandono de noções como fontes, influência, dependência, abrindo um campo inesgotável pelas vias da interdiscursividade, intertextualidade, recepção, estudos de dependência cultural, descolonização, diferença etc. Uma prática educativa que adota o princípio comparatista como norte, tem muito a ganhar, pois pode, livre das amarras dos estilos de época, ou da periodização, sem, no entanto, abandoná-los, investir no estudo das relações entre textos, entre diferentes manifestações artísticas, no estudo da época de um autor (de sua biografia, com o intuito de explicar suas escolhas), a sensibilidade de uma época, a circulação de textos e temas, as similaridades nas opções semânticas em poemas de uma mesma época, ou de épocas diferentes, a permanência de procedimentos e valores ao longo dos tempos, etc.

É que a atividade de base comparatista permite entender a medida da relação, como em muitos momentos deste texto foi frisado (a relação entre textos de literaturas diferentes e entre textos literários e outras manifestações do conhecimento científico e artístico da humanidade). Os objetos não se comparam entre si. O gesto comparativo aciona/produz um terceiro elemento. A comparação, cabe assinalar, não se reduz ao reconhecimento de “uma relação pré-existente aos objectos comparados entre si: radicalmente, constituímos tal relação e, nessa medida, constituímos o objecto sobre que incide a comparação (...)” (BUESCU, p. 22). A comparação, por assim dizer, explicita o projeto relacional implícito no estudo do fenômeno literário (ou de qualquer outro fenômeno). Isso porque não é possível “ler senão comparativamente”, ou seja, relacionalmente. Por certo o ensino da literatura incorporou todo o construto teórico e crítico do século vinte. Incorporou o que o ato de ler apresenta como ativação, partilha e “cooperação interpretativa” de sentido. Mas não o fez (é nossa suspeita) como atividade central (ao menos com alguma centralidade) de procedimento metodológico. A produção de sentido (e o próprio ato de ler) adquire outros contornos quando o ensino da literatura tornar nuclear a comparação como metodologia. O sentido como “acto de cooperação, intercâmbio e interação”, revela sua matriz comparativa que, no ensino, pode ser agenciada pela sistematização resultante dos procedimentos da Literatura Comparada:

De qualquer modo, é pela existência e sedimentação de um comparatismo sistemático (e sistematizado) que se torna possível ampliar não só essa consciência como ainda a prática que dela deriva. Assim, direi que, se todo o estudo do fenômeno literário suscita necessariamente uma base comparatista, que é também por definição transnacional e trans-histórica, só o campo disciplinar do comparatismo permite compreender o alcance epistemológico de tal prática, cuja disseminação, de tão ampla, facilmente conduz a fenômenos de ‘naturalização’. E estes, como é sabido, ocultam cortes seletivos, posicionamentos epistemológicos e, em última análise, opções que são sempre culturais e, nessa mesma medida, teóricas (BUESCU, 2001, p. 23).

Mais do que isso, o procedimento comparatista daí resultante obriga, assim, a olhar para os sistemas literários como um construto não particularmente restrito ao fenômeno literário. Antes disso, obriga o estudioso a considerar dois aspectos centrais: a Literatura Comparada emerge como um espaço privilegiado de reflexão para a tomada de consciência do caráter histórico, teórico e cultural das manifestações literárias; os sistemas literários são construtos que sofrem a ação de múltiplos fatores em permanente interação, como é o caso da recepção, do mercado, das instituições, da elaboração da obra etc. Há aqui a indicação de um alargamento do sistema literário que pode ser averiguado pelo desenvolvimento dos estudos de Recepção, que lança o fenômeno literatura no amplo leque de interações possíveis. Estes estudos abarcam o “impacto de uma obra num dado momento numa área cultural específica” e “contribuem para elaborar uma reconstrução do sistema literário, quer seja localizando os traços de disfuncionamento, quer sublinhando a sua capacidade de assimilação” (CHEVREL, 2004, p. 220).

Todos estes fatores envolvidos na produção de uma obra literária estão em relação direta com as demais produções humanas. Esta percepção do fenômeno literário está na matriz de uma reflexão sobre os objetos de estudos, os métodos de ensino, o corpus eleito para a definição dos conteúdos do ensino de literatura. Um sistema de ensino que só admite, tolera e ensina a literatura produzida em seu país absolutiza a divisão da literatura em nacionalidades. Fato é que “nenhuma literatura nacional esgota as possibilidades da literatura”. E “nenhuma literatura nacional pode pretender a hegemonia mundial, mesmo que haja algumas que se destaquem às demais” (KOTH, 1981, p. 145). A hegemonia não decorre do fato literário em si, mas de motivos extraliterários, como “prestígio político do país, chauvinismo, cegueira para os valores produzidos noutros lugares, ignorância,

nacionalismo exacerbado ou burrice” (Idem, p. 145). A literatura auxilia uma comunidade a construir marcos identitários por meio, a princípio, de seu idioma. Esta orientação, válida, torna-se prejudicial quando redundante em excessos de nacionalismo e em fechamento para outras línguas e culturas. Este fechamento pode destruir uma concepção de cultura como continuidade na transmissão e comunicação da obra literária e de suas relações com outras manifestações artísticas e intelectuais. “A Literatura Comparada, precisamente, ó abri-lo espectro a manifestaciós mais alá dunha soa lingua, dunha soa comunidade e dunha soa época” (VILLANUEVA, 1994, p. 31) pode contribuir contra as vogas de fechamento e autosuficiência das produções culturais como construções exclusivas do local/nacional.

O passo seguinte nesta vereda de revelação dos constituintes do sistema literário é o de considerar a literatura como parte da cultura, tomada como o patrimônio de uma comunidade. A inclinação por um paradigma culturológico nos atuais estudos comparados não elide ou substitui o paradigma textológico, antes permite perceber o cruzamento entre os dois no quadro amplo das questões atinentes ao fenômeno literário. A Literatura Comparada, antes do exclusivo confronto entre duas ou mais literaturas, confronta duas ou mais culturas, na medida em que desvela os modos de constituição dos sistemas literários. Assim, no ensino, a literatura deve ser considerada como uma trama complexa de relações com outros materiais e com um vasto conjunto de manifestações artísticas.

RESUMEN: Ese texto concibe la Literatura Comparada como procedimiento metodológico de generalizada aplicación em la enseñanza de la literatura. La ampliación teórica y crítica de las perspectivas comparatistas posibilita relacionar el fenómeno literario al vasto conjunto de las manifestaciones artísticas, científicas y culturales de la humanidad.

Palabras-clave: Literatura Comparada. La enseñanza de la literatura. Sistema literario.

REFERÊNCIAS

BUESCU, Helena Carvalhão. *Grande angular – comparatismo e práticas de comparação*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

CARVALHAL, Tânia Franco. *O próprio e o alheio – ensaios de literatura comparada*. São Leopoldo: UNISINOS, 2003.

CHEVREL, Yves. “Os estudos de recepção”. In: BRUNEL, Pierre e CHEVREL, Yves (Org.). *Compêndio de literatura comparada*. Trad. Maria do Rosário Monteiro. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004. pp. 185-228.

CLERC, Jeanne-Marie. “A literatura comparada face às imagens modernas: cinema, fotografia, televisão”. In: BRUNEL, Pierre e CHEVREL, Yves. *Compêndio de literatura comparada*. Trad. Maria do Rosário Monteiro. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004. pp. 283-323.

KOTH, Flávio Renê. *Literatura e sistemas intersemióticos*. São Paulo: Cortez Editora/Autores Associados, 1981.

PAGEAUX, Daniel-Henri. *Musas na encruzilhada – ensaios de literatura comparada*. Org.: Marcelo Marinho, Denise Almeida Silva e Rosani Ketzer Umbach. Pref. Eduardo de Faria Coutinho. Frederico Westphalen: URI; São Paulo: Hucitec; Santa Maria: UFSM, 2011.

PAULINO, Graça, WALTY, Ivete, CURY, Maria Zilda. *Intertextualidades: teoria e prática*. São Paulo: Formato, 2005.

PERROT, Jean. “A literatura infantil e juvenil”. In: BRUNEL, Pierre e CHEVREL, Yves. *Compêndio de literatura comparada*. Trad. Maria do Rosário Monteiro. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004. pp. 325-348.

REMAK, Henry H. H. “Literatura comparada: definição e função”. In: COUTINHO, Eduardo F. e CARVALHAL, Tânia Franco (Org.). *Literatura comparada – textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. pp. 175-190.

VILLANUEVA, Darío. “Literatura comparada e ensino da literatura”. In: *Revista Galega de Ensino*. n.3, maio, 1994. p. 19-32.

O RIO DE JANEIRO DO FINAL DO SÉCULO XIX INSCRITO EM MEMÓRIAS FICCIONAIS

SIMONE MARIA DOS SANTOS CUNHA*
JURACY I. ASSMANN SARAIVA**

Resumo: O texto literário, como manifestação artística, remete ao contexto cultural em que foi produzido. Nesse sentido, as referências espaciais contribuem para a instalação da verossimilhança textual e traduzem significações simbólicas, expressando ritos e valores sociais. Este artigo busca explicitar a importância da representação da espacialidade em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e em *Memorial de Aires* como fator de inter-relação entre as narrativas e o espaço a que elas se reportam, recurso que possibilita depreender aspectos culturais da sociedade carioca do final do século XIX. Dessa forma, ele investiga a significação que a transposição de menções à espacialidade do Rio de Janeiro e a objetos introduzem nessas narrativas, bem como os valores socioculturais que eles conotam. Como referencial teórico são utilizados autores que discutem questões referentes à Teoria da Literatura, à Narratologia, à problemática da cultura, à relação entre literatura e sociedade e que tratam da história do Rio de Janeiro. A pesquisa, cujo método é interpretativo, mostra que Machado de Assis não é um mero descritor de cenários, mas um acurado crítico que, ao inscrever o Rio de Janeiro do século XIX nos romances que são corpus dessa análise, se posiciona diante de seu contexto e o avalia.

Palavras-chave: Literatura. Cultura. Narrativas machadianas. Espaço. História

INTRODUÇÃO

Arte é construção, recriação da realidade e manifestação de uma subjetividade. A arte literária reflete, de forma simbólica, a sociedade, configurando-se em uma representação que transcende tempo e espaço devido à plurissignificação da linguagem. É uma necessidade universal e é um direito humano. Nas obras literárias, o espaço e a ambientação atuam como elementos de representação que, pela natureza simbólica da literatura, possibilitam a emergência da cultura de uma sociedade por meio da análise dos dados que instituem a ambientação romanesca. Nesse sentido, as referências espaciais contribuem para a instalação da verossimilhança textual e traduzem significações simbólicas, expressando ritos e valores sociais.

* Mestre em Processos e Manifestações Culturais (FEEVALE). Graduada em Letras (UNISINOS). Voluntária no Projeto Concepções de Leitura e de Literatura na ficção machadiana (FEEVALE). Assessora Cultural (SMAC Esteio).

** Pós Doutora em Teoria Literária (Universidade Estadual de Campinas). Coordenadora do Comitê Interdisciplinar da FAPERGS. Professora, pesquisadora e Coordenadora do Mestrado em Proc. e Manif. Culturais (FEEVALE).

Em uma perspectiva na qual a literatura representa simbolicamente as mazelas, os valores e a evolução de uma sociedade, este artigo tem como objetivo explicitar a importância da representação da espacialidade nos romances *Memórias Póstumas de Brás* e *Memorial de Aires* e o espaço a que eles se reportam, recurso que possibilita depreender aspectos culturais da sociedade carioca do final do século XIX. Dessa forma, ele expõe a significação que a transposição de menções à espacialidade do Rio de Janeiro e a objetos introduzem nessas narrativas, bem como os valores socioculturais que eles conotam (ISER, 1996, p.10).

A metodologia contempla a Estética da Recepção, que, sob o ângulo de Wolfgang Iser (1996, p.10) centraliza a análise “na interação entre o texto e o mundo extra-textual”, abstendo-se da visão do “texto literário como alegoria da sociedade”. E, como referencial teórico são utilizados autores que discutem questões referentes à Teoria da Literatura, à Narratologia, à cultura, à relação entre literatura e sociedade e à história do Rio de Janeiro. Este artigo contemplará dois tópicos: A espacialidade e a construção de significações em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e Um olhar sobre a espacialidade em *Memorial de Aires*.

1.A ESPACIALIDADE E A CONSTRUÇÃO DE SIGNIFICAÇÕES EM MEMÓRIAS PÓS-TUMAS DE BRÁS CUBAS

A narrativa se constitui em uma rede intrincada de relações da qual não se excluem os lugares e os objetos, os quais, conforme Abraham A. Moles (1972, p.10), são considerados elementos culturais por concretizarem ações humanas em sociedade e se inscreverem “no plano das mensagens que o meio social envia ao indivíduo ou, reciprocamente, que o *homo faber* (1972, p.10) subministra à sociedade global”. Segundo o autor, “o objeto portador de formas comunica não só pela sua exterioridade, mas também pela sua materialidade” (MOLES, 1972, p.12). Os objetos, juntamente com as referências a lugares, se constituem em informantes e índices – que conduzem o olhar para significações implícitas – e fazem parte da ambientação romanesca. Na análise da espacialidade de uma narrativa, a funcionalidade das referências espaciais está interligada aos demais elementos composicionais, sendo possível vincular o espaço ao tempo e conjugar ambos para analisar as personagens e suas relações, possibilitando, assim, a interpretação do texto. Portanto, antes de verificar as significações que as referências espaciais e os objetos introduzem no romance, é importante retomar a trajetória de Brás Cubas, que é, ao mesmo tempo, narrador e protagonista.

A narrativa inicia com o esclarecimento do narrador que conta sua vida do além-túmulo, quando a opinião pública já não faz mais diferença, o que permite que o defunto-autor distancie-se dos fatos narrados, pois está acima das críticas e enxerga além das aparências. A morte o liberta e permite avaliar não só a sua existência (SARAIVA, 2009, p.48), mas, a partir da análise de suas próprias atitudes, o modo de agir da sociedade em geral, o que o constitui em um crítico da sociedade carioca do século XIX.

A trajetória de Brás, narrador e protagonista, é circular e, sob o ângulo da ambientação, inicia na “bela” chácara do Catumbi, onde nasce em 20 de outubro de 1805 e na qual vive momentos importantes de sua vida até se apaixonar pela cortesã Marcela e ser afastado dela pelo pai, para ir estudar na Europa. De volta ao Brasil por ocasião da morte da mãe, passa uma temporada na Tijuca e encontra Eugênia, a “flor da moita”, que é coxa e não possui riquezas nem posição social. A pedido do pai volta para a cidade e envolve-se com Virgínia, filha de um deputado, que o despreza e se casa com Lobo Neves. Alguns anos mais tarde, Brás e Virgínia tornam-se amantes e passam a

se encontrar na Casa Branca da Gamboa. Nessa época, ele também reencontra sua antiga paixão, Marcela, mais velha e dona de uma ourivesaria decadente. E, após circular pelos espaços do Rio de Janeiro do século XIX, Brás termina seus dias na “bela” chácara do Catumbi, onde nasceu.

Como toda narrativa, *Memórias póstumas* se desenvolve sob a junção do plano da história e do discurso. O primeiro é composto pela vida de Brás e resulta das lembranças com que ele recupera ações, “pessoas”, cenários, objetos. Por meio do recurso à memória, Brás Cubas percorre o Rio de Janeiro, nomeando locais públicos e privados. O segundo plano, isto é, o processo de enunciação, é marcado pela presença ostensiva do narrador, que se apresenta como um defunto-autor. Em seu relato, ele se vale da pena da galhofa e da tinta da melancolia, para provocar seus leitores e ridicularizar a sociedade de onde provém e para revelar a miséria humana. Ambas, galhofa e melancolia, desenham a sociedade do Rio de Janeiro e desvelam o olhar perspicaz do narrador que mostra a dualidade humana, instalada, de um lado, sobre o riso e, de outro, sobre o pranto, enquanto circula pelos espaços da cidade.

Em *Memórias Póstumas*, a análise das referências espaciais, aliada ao estudo do estatuto do narrador^{***}, confirma a ideia de que “os espaços podem representar forças adversas ou positivas^{****}” (BACHELARD, 1996, p.19) e de que os objetos contribuem para a construção da rede de significados da narrativa. Esses espaços positivos e/ou negativos transparecem no discurso do narrador que, em sua narração, assume uma atitude de desprendimento dos fatos e das aparências sociais, por ser um defunto-autor e narrar sua vida de um ângulo avaliativo próprio.

O primeiro espaço, a chácara do Catumbi, é referida quando o defunto-autor explica como aconteceu sua morte; o segundo é o cemitério, ao qual foi acompanhado por onze amigos. A partir da condição de defunto-autor, o adjetivo “bela”, com que ele caracteriza a chácara, passa a receber dupla significação: denota a riqueza do lugar, mas também o investimento em uma vida de aparências, na qual as convenções sociais são o mais importante. A denúncia dessas convenções só pode ocorrer após a morte, quando o ser se

revela integralmente. Isso ocorre porque Brás é um narrador memorialista que consegue extrapolar os limites da inserção no contexto do humano uma vez que

transcende o limite circunscrito à biografia do sujeito e, radicado no espaço estático e imutável da morte, transcreve o vivido, apreendendo-o já, não como processo de introspecção, mas como um ato resultante da divisão do eu em outro, e que se funda sobre o ponto finito da trajetória. Sendo a morte a possibilidade da mudança, é também a possibilidade da compreensão, da avaliação e do julgamento; portanto, a biografia do herói prescinde do disfarce, e ele pretende mostrar-se na sua ambivalência, distinguindo o que aparentava ser do que efetivamente foi (SARAIVA, 2009, p.46).

Assim, o ponto finito da trajetória de Brás permite depreender um processo de inversão dos espaços, aparentemente, positivos – representados nesta narrativa pela chácara do Catumbi e a casinha branca da Gamboa – que são contrapostos ao espaço, aparentemente, negativo do cemitério.

Além de situar sua morte no tempo e no espaço – às duas horas da tarde de uma sexta-feira do mês de agosto de 1869, na chácara do Catumbi – Brás ainda retoma, entre os dados contabilizados

^{***} Juracy Assmann Saraiva realizou um profundo estudo dos romances *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, *Dom Casmurro* e *Memorial de Aires*, focalizando o estatuto do narrador no livro: *O circuito das memórias*, reeditado pela Edusp, em 2009, o qual será utilizado como embasamento teórico nas questões referentes ao narrador com o objetivo de enriquecer as análises da espacialidade e contribuir tanto para o entendimento da significação quanto para a interpretação do romance, pois em uma narrativa todos os elementos estão interligados.

^{****} Essa ideia justifica-se pela análise dos dados da espacialidade, uma vez que para a imaginação todo o espaço é o vivido. “E vivido não em sua positividade, mas com todas as parciaisidades da imaginação. [...] Concentra o ser no interior dos limites que o protegem” (BACHELARD, 1996, p.19).

ao final de uma existência, os 64 anos vividos e o fato de morrer solteiro, juntamente com o que possuía no momento, cerca de trezentos contos. A referência aos trezentos contos e à chácara do Catumbi, as únicas coisas elencadas como bens, além das vinte apólices que deixara para o amigo que discursou no cemitério, soam como o saldo de uma vida, contraposta à carência de amigos, visto que apenas onze foram ao cemitério. Portanto, o saldo financeiro positivo contrapõe-se ao déficit humano, à falta de amor e de amizade, pois, até na hora do enterro, o “amigo” que pronuncia o discurso, o faz em pagamento aos vinte contos, que recebera como herança. Sob a perspectiva de uma leitura linear, o espaço do cemitério, que se conjuga à natureza, ressaltada no discurso do amigo como sombria devido às “nuvens escuras que cobrem o azul como um crepe funéreo”, sugere que a tristeza da morte se complementa com a “chuvinha miúda, triste e constante, tão constante e tão triste” (M.P., cap. I) do momento do enterro. Entretanto, essa ambientação que opõe o cemitério como espaço negativo à chácara do Catumbi, sinônimo de beleza e poder econômico, torna-se positiva no momento em que constitui o espaço de inserção na morte, que oportuniza ao defunto-autor enxergar além das aparências e libertar-se das convenções sociais. Logo, a “bela” chácara do Catumbi traz conotações negativas por representar um espaço de opressão que concentra o egoísmo e uma tradição familiar em que pessoas valem por suas posses e posição social.

A valorização dos bens materiais pode ser comprovada pelos objetos que compõem a chácara do Catumbi, e a menção à riqueza da família Cubas fica explicitada no jantar em comemoração à primeira queda do Imperador Napoleão Bonaparte, em 1814, quando Brás tinha nove anos e por meio do qual a família pretendia angariar a simpatia de D. João VI. Os objetos utilizados pela família, na ocasião, constituem informantes de riqueza e de tradição familiar: a velha prataria, herdada do avô Luís Cubas, as grandes jarras vindas da Índia, as toalhas de Flandres, os castiçais, as arandelas. Por sua vez, o fato de os criados lavarem, arearem e polirem não só os objetos de luxo, mas também as salas e escadas (M.P., cap. XI) denota o cuidado com a aparência. Além disso, mesmo tendo escravos para cozinhar e dar conta do serviço, a família ainda encomenda compotas e marmeladas às madres do Convento da Ajuda, doces que eram muito apreciados pelas famílias de posses, que costumavam encomendá-los para as festas. Para o jantar é carneado um boi, o que evidencia não só o grande número de convidados, mas a necessidade da família de afirmar sua importância perante a sociedade e, principalmente, de agradar ao monarca, por endossar sua linha política.

A casa da infância de Brás, a chácara do Catumbi, além de traduzir o poder econômico, presentifica, pelos brinquedos do menino-diabo, o exercício da opressão: “Desde

os cinco anos merecera eu a alcunha de “menino diabo”; e verdadeiramente não era outra coisa; fui dos mais malignos do meu tempo, arguto, indiscreto, traquinas e voluntarioso” (M.P. cap. XI).

Um dos brinquedos que revela o individualismo de Brás é o espadim, presente que ganha do padrinho na época da queda de Napoleão. O espadim – “peça obrigatória do vestuário dos fidalgos da Corte brasileira ao longo do Primeiro e do Segundo Reinado”^{*****} é uma extensão de Brás e de seu individualismo, pois é um objeto utilizado para ostentar a posição social. Durante sua vida, ele não se preocupa com problemas da sociedade e, sim, com a satisfação de seus desejos pessoais. Conforme Faoro, na ficção machadiana o foco é o “destino individual, psicologicamente visualizado” do homem. (FAORO, 1976, p.40-41). O narrador remete a um “contínuo processo de desmascaramento” das ações, “em proveito dos mecanismos íntimos e ocultos da alma” (FAORO, 1976, p.40-41).

Para Faoro, “a bandeira particular e o espadim são a verdade do homem; a bandeira pública

^{*****} Texto explicativo disponível em Espadim. Catálogo da exposição “Armas que não vão à guerra”/MHN.

e a espada de Napoleão são o disfarce, a casca e o pretexto das ações” (FAORO, 1976, p.40). Portanto, os objetos que funcionam como extensão das personagens – no caso de Brás, o espadim e, no caso de Napoleão, a espada – também revelam significados do mundo exterior. O espadim representa o ornamento de um fidalgo da corte em lugar de se constituir em uma arma de ataque ou defesa e é oposto à espada de um grande general que, a princípio, deve lutar por uma bandeira pública. Ao colocar, no mesmo patamar, o espadim de Brás e a espada de Napoleão, Machado manifesta a crítica à sociedade, mostrando que os indivíduos se preocupam com aparências e com sua realização pessoal, deixando os ideais coletivos de lado. Dessa forma, esses objetos introduzem significações múltiplas à narrativa, e estando intimamente ligadas às personagens, também retratam o contexto social.

Outro brinquedo de Brás, considerado objeto de realização de desejos, é o moleque Prudêncio, escravo de seu pai. Para Brás, Prudêncio é apenas um objeto, o cavalo de brinquedo que aceita tudo passivamente, até um cordel nos queixos, como freio. O cordel indicia a submissão de Prudêncio e, ao mesmo tempo, o tolhimento à liberdade humana. Entretanto, o fato de utilizá-lo como cavalo não é um comportamento singular, ao contrário, demonstra um costume comum à sociedade da época imperial, que utilizava negros como meio de transporte de pessoas e, principalmente, de carga. Em sua infância, Brás reproduz comportamentos sociais, já que uma das funções dos negros era servir para “o regalo dos meninos”.^{*****} Entretanto, mesmo depois de homem feito, Brás continua tratando Prudêncio sem humanidade, referindo-se a ele como simples objeto. Assim, entre os “objetos” levados para a Tijuca, nas primeiras semanas após a morte da mãe, Prudêncio é o último a ser mencionado, como para assinalar que ele é mais uma coisa sem valor: “No sétimo dia, acabada a missa fúnebre, travei de uma espingarda, alguns livros, roupa, charutos, um moleque, — o Prudêncio do capítulo XI, — e fui meter-me numa velha casa de nossa propriedade” (M.P., cap. XXV).

No momento da partilha da herança, o fato de Prudêncio ser considerado objeto de troca, não só por Brás, mas também pelos demais membros de sua família enfatiza a crítica social. Enquanto repartem os bens, inclusive os escravos, Sabina, a irmã de Brás, e Cotrim, marido dela, ficam sabendo que Prudêncio fora libertado pelo pai há dois anos. Cotrim pergunta, sarcasticamente, se o pai também não libertara a prata – “porção mais grave da herança” – igualando as coisas materiais a um ser humano. (M.P., cap. XLVI).

Para Brás, a chácara do Catumbi, que recebe como herança, e a casa da Gamboa, onde se encontra com a amante são espaços louvados^{*****}, repletos de significação: a primeira, uma extensão da família Cubas; a segunda, como já referido, uma extensão de Virgília. De acordo com o narrador, a paixão da vida de Brás e também sua amante, é caracterizada, aos quinze ou dezesseis anos como “a mais atrevida criatura da nossa raça, e, com certeza, a mais voluntariosa”, “bonita, fresca”, “clara, muito clara, faceira, ignorante, pueril, cheia de uns ímpetos misteriosos” [...] “muita preguiça e alguma devoção” (M.P., cap. XXVII). Ele se refere a ela como o seu grão de pecado da juventude. Assim, a paixão por Virgília o leva a sonhar e esquecer o mundo que o rodeia e os problemas da sociedade, preocupando-se novamente apenas com o seu espadim, ou melhor, apenas com os seus interesses pessoais.

No processo de construção da narrativa, a menção aos espaços, inter-relacionada aos outros componentes textuais, denota a mudança de perspectiva do defunto-autor, pois, após a morte,

^{*****} Gilberto Freyre explica que os cavalos eram reservados aos cavaleiros, aos nobres, aos senhores proprietários, autoridades ou militares e os negros, juntamente com mulas, bois, burros e carneiros serviam para o transporte de cargas, de senhoras e também para o regalo dos meninos (FREYRE, 1968, p.502).

^{*****} Bachelard define espaços louvados ou amados como espaços de posse, defendidos contra forças adversas, que possuem tanto um valor de proteção quanto valores imaginados que se tornam dominantes (1996, p.19).

ele projeta a inversão de valores. A morte liberta-o da preocupação com as aparências e do desejo de nomeada e, por isso, a casa do Catumbi passa a se constituir em um valor negativo, atrelado apenas ao desejo de elevação social e ao poder econômico; a própria morte passa a se configurar como um espaço positivo, de libertação, porque confere ao defunto autor a possibilidade não só de uma auto-avaliação como também da avaliação da sociedade carioca do século XIX. Ao passar da vida para a morte e dispor da possibilidade de julgar seus atos pela escrita das memórias do além-túmulo, Brás atinge um discernimento tal, que já não observa apenas a si próprio, mas a toda a sociedade. Suas lembranças se conjugam a partir dos espaços vividos e dos objetos que caracterizam as personagens e as revelam em seu íntimo, em uma oposição entre o mundo real e o imaginado. A distância do defunto-autor em relação a si mesmo é que permite a visualização de Brás de forma integral. Portanto, a morte possibilita ao narrador a avaliação de suas atitudes e de sua forma de ser, libertando-o da hipocrisia humana e permitindo a revelação do que ele fora em vida, pois “se o conhecimento pessoal passa pela mediação de outrem, é preciso alcançar a experiência da alteridade para redimir o eu” (SARAIVA, 2009, p.46).

2. UM OLHAR SOBRE A ESPACIALIDADE EM *MEMORIAL DE AIRES*

No romance *Memorial de Aires*, publicado por Machado de Assis no ano de sua morte, em 1908, são registradas, em forma de diário, as memórias do conselheiro Marcondes Aires, um diplomata que retorna ao Brasil, após vários anos na Europa. Aires, ao se aposentar, sente-se um velho “confinado aos limites do país e da cidade e coagido a postar-se como mero espectador da vida” (SARAIVA, 2009, p.194). Por ser um romance memorialístico, é possível compará-lo com *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, ainda que o processo enunciativo dos dois se diferencie.

Conforme Juracy Assmann Saraiva (2009, p.199), em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, ao intitular-se como defunto-autor, Brás estabelece uma separação entre narrador e personagem, pois se distancia do relato pela própria morte, que o separa do protagonista das ações narradas. Já em *Memorial de Aires*, o Conselheiro é “um narrador que não se distingue fundamentalmente de si mesmo como protagonista” devido à “proximidade entre o fato vivido e o narrado” (SARAIVA, 2009, p.195), embora, cada vez que o enunciativo retome seu passado, se instaure uma ruptura que configura um “eu diverso do atual” (SARAIVA, 2009, p.195). Postulada essa distinção no plano do discurso, é importante referir que no plano da história, ambas as narrativas convergem para o espaço do Rio de Janeiro. Para uma análise mais consistente das referências a essa cidade, é necessário retomar os aspectos da espacialidade inscritos na sequência narrativa.

Em *Memorial de Aires*, a história mescla ações do protagonista Aires, ocorridas entre janeiro de 1888 e setembro de 1889, com as lembranças de episódios por ele referidos em seu diário. Nessa narrativa, “a ambigüidade, gerada pelos caracteres do narrador, envolve o processo composicional das memórias, que se expõe como o prolongamento do indivíduo e de sua circunstância” (SARAIVA, 2009, p.194). O relatado constitui um enigma a ser desvendado pelo leitor, que precisa estar atento a um narrador que possui como características “a simulação, a imaginação desenfreada, o isolamento e o antagonismo entre o discurso e seu sentido” (SARAIVA, 2009, p.194). Esse narrador conta apenas o que a sociedade pode e deve saber acerca de sua vida e do que ele apreende da vida das outras personagens.

Aires, diplomata aposentado, acostumado com a vida na Europa, faz do Rio de Janeiro o seu exílio. Neste, transita por alguns bairros, ruas e casas, observando vidas alheias e buscando dar

sentido aos últimos anos de sua vida. A vontade de viver plenamente é grande, entretanto, a idade o torna incapaz de realizar seus desejos, passando a viver por meio do registro de sensações, alegrias, infortúnios e, principalmente, dissimulações de sua vida e da vida alheia.

O conselheiro Aires faz registros que reportam seu peregrinar por lugares íntimos e públicos do Rio de Janeiro. Os lugares íntimos pelos quais transita situam-se nos Bairros do Catete, do Flamengo, do Botafogo e do Andaraí, onde fica a sua casa e as residências de Aguiar, do Comendador, de Miranda e de Rita e a fazenda de Santa Pia, pertencente ao pai de Fidélia. Já os lugares públicos são mencionados de acordo com os deslocamentos das personagens pela cidade do Rio de Janeiro. Aires relata em seu diário os passeios de Fidélia e D. Carmo, que às vezes são acompanhadas de Aguiar e Tristão; os encontros com Fidélia e com seus pretendentes nas casas e nas ruas; as suas idas ao Banco do Sul e suas caminhadas pelas ruas ao ir e vir das residências dos amigos que são o objeto de seu estudo; suas idas a Petrópolis e ao cemitério, local que se expõe como uma metáfora de Aires. Essas idas e vindas do narrador e das personagens de seu diário muitas vezes são realizadas com a utilização de meios de transportes da época, como o bonde e o trem de ferro, que foram ocupando o lugar das mulas, dos cavalos e até das caleças, ainda presentes em *Memórias póstumas de Brás Cubas*.

A casa dos Aguires, no Flamengo, é o ponto de encontro para o qual convergem todos os personagens do relato de Aires, portanto, se constitui no observatório-mor das relações humanas. Essa casa centraliza os costumes antigos que atraem para velhos que mantêm os mesmos hábitos de D. Carmo e Aguiar. Os idosos que por circulam na casa são o Conselheiro Aires e a mana Rita, o desembargador Campos, o corretor Miranda, a esposa e a cunhada D. Cesária, com o marido Dr. Faria. Em oposição aos idosos estão Fidélia, conhecida como viúva Noronha, Tristão – o filho adotivo do casal Aguiar e Osório – advogado do Banco do Sul, ambos pretendentes de Fidélia.

O Bairro do Flamengo, no século XIX, era habitado por famílias abastadas. Aguiar era o gerente do Banco do Sul, e o casal possuía ações do banco, apólices, casas e uns duzentos e poucos contos, segundo o relato de Campos. A casa do desembargador Campos, no Bairro do Botafogo, se constitui na residência de Fidélia, após ela ter sido expulsa da fazenda pelo pai ao casar e para onde retorna quando volta da Europa, após a morte do marido. Lá ela recebe os amigos e tem a proteção do tio, que muitas vezes a acompanha aos serões na casa dos Aguires, a qual é o verdadeiro ponto de encontro de todos. Porém, quando Fidélia começa o namoro com Tristão, o ponto de encontro de ambos divide-se entre as duas casas, a do Flamengo e a de Botafogo. Tristão, que corteja a viúva, a visita regularmente, acompanhado de D. Carmo, como mandam os costumes da época em uma sociedade patriarcal.

Os locais públicos por onde Aires transita constituem como que uma espécie de contraponto, na velhice, aos lugares por onde circulara na juventude. Quando era moço e exercia suas funções de diplomata na Europa, Aires não precisava se contentar em andar em círculos por uma mesma cidade, pois atravessava fronteiras e vivia com intensidade, o que lhe é negado na velhice, em que, para reagir à fugacidade do tempo, escreve o *Memorial*. E, neste diário, de acordo com Hélio de Seixas Guimarães (2004, p. 276), os objetos que povoam o espaço e que funcionam como uma extensão de Aires são o papel, a pena e a tinta, pois é por meio deles que Aires vive. De acordo com o autor, “a insistência com que o narrador interpela e dialoga com o papel, chegando a lhe desejar boa noite, remete à humanização de elementos não-humanos, animação de objetos inanimados” (GUIMARÃES, 2004, p. 276), que presentificam a profunda solidão do velho diplomata que espera a morte.

A oposição entre lugares íntimos e públicos mostra que as personagens percorrem um espaço

circular pelas mesmas ruas e bairros do Rio de Janeiro. Todos andam nos mesmos espaços públicos, usam os mesmos tipos de transporte e visitam as mesmas casas, entretanto, nenhum se preocupa realmente com a sociedade que os rodeia, pois cada um procura atingir seus próprios objetivos e resolver os problemas de sua família e, por essa razão, a ênfase recai sobre lugares íntimos. Conforme Roncari (2007 p.155), o romance sintetiza a imensidade de indivíduos que ignoram a realidade social, procedimento por meio do qual Machado instaura uma crítica à sociedade brasileira por esta focalizar-se na esfera privada, sem se preocupar com a vida pública.

CONCLUSÃO

Em *Memórias Póstumas* e em *Memorial de Aires*, os narradores-protagonistas fazem do papel e da pena uma extensão da sua subjetividade, inscrevendo também em suas memórias o modo de ser e de agir da sociedade. Entretanto, no âmbito do espaço, enquanto em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, predominam as menções a lugares públicos do Rio de Janeiro, em *Memorial de Aires*, os espaços íntimos são privilegiados. Entretanto, ambos percorrem trajetórias circulares nas quais o ponto de partida e de chegada é o mesmo: o cemitério, ou, o ponto de encontro da vida com a morte, no qual é possível decifrar a alma humana.

O olhar de Brás perpassa as festas de luxo, os teatros, os bailes na corte, as festas populares, as viagens à Tijuca e à Europa, as compras na Rua do Ouvidor e na dos Ourives, os passeios pela cidade em seges ou carruagens, a Câmara dos deputados do Rio de Janeiro. Entretanto, ele também expõe, em contraponto, em meio ao luxo e à riqueza, o drama da escravidão, a exploração do homem pelo homem, a ganância e o desejo de nomeada.

O narrador de *Memorial de Aires* também escreve seu relato como um observador da sociedade do Rio de Janeiro do século XIX, embora a época seja outra e a ambientação já não configure uma atmosfera de morte, mas apenas mostre a imobilidade e a impotência do ser humano quanto à velhice e à proximidade do findar da vida.

A análise comparativa desses dois romances permite a compreensão do modo de vida e da cultura das sociedades do Primeiro e do Segundo Império, com a apreciação das mudanças ocorridas em um intervalo de vinte e sete anos de escrita por meio das referências espaciais. Algumas das transformações elencadas por Machado nos romances compreendem a transformação da iluminação das ruas, de óleo de baleia para gás; o acréscimo de revistas aos meios de comunicação e a evolução tecnológica propiciada pelo telegrama; as alterações nos meios de transporte que podem ser percebidas na substituição das caleças pelo trem, referenciado no trajeto para Petrópolis; na substituição das cadeirinhas de arruar, seges, caleças e carruagens pelo bonde nos passeios pelo centro da cidade; no surgimento dos navios a vapor, que substituem os barcos à vela – mudança que reduz o tempo de viagem entre o Rio de Janeiro e a Europa. Além dessas mudanças, Machado caracteriza a elite da sociedade de cada época pelos meios de comunicação. Em *Memórias Póstumas*, o jornal é utilizado como instrumento de ativismo político e há uma aproximação maior do âmbito público da escrita referenciada na redação e publicação de textos políticos e ficcionais por Brás. No *Memorial*, o jornal é utilizado apenas como leitura informativa, retratando a alienação da sociedade do círculo de Aires.

Portanto, Machado é um escritor que revela aspectos da sociedade, particularmente por meio do tratamento que confere à espacialidade, oportunizando aos leitores que compreendam

o contexto sociocultural por meio da ficção. Ele articula as referências espaciais, colocando-as tanto a serviço da significação quanto da revelação do modo de ser e de agir da sociedade carioca do século XIX. Entretanto, ao imprimir significação aos elementos composicionais da narrativa, Machado não ignora temas universais que permitem ao indivíduo enxergar sua realidade por meio da representação ficcional.

ABSTRACT: The literary text, as an artistic manifestation, remits to the aesthetic, historical and cultural context in which it was produced. In this meaning, the spatial references contribute to install textual verisimilitude and translate symbolic signification, expressing rites and social values. This article approaches to make explicit the importance of the spatial representation in *Memórias Póstumas de Brás Cubas* and *Memorial de Aires* as an interrelation factor between the narratives and the space with they report to. It is a resource that enables to infer cultural aspects of the carioca society in the end of the XIX century. Thus, it investigates the meaning that the transposition of mentioning Rio de Janeiro's spatiality and objects introduces in these narratives, as well as, the sociocultural values that they connote. As theoretic reference it is used authors who discuss questions related to Literature Theory, Narratology, culture problematic, relation between literature and society and those who concern about Rio de Janeiro's history. The research, whose method is interpretative, points out that Machado de Assis is not a mere scenery describer, but an accurate critic that, when inscribing Rio de Janeiro of the XIX century in the novels that are corpus of this analysis, places himself in front of its context and evaluates it.

Keywords: Literature. Culture. Machadiana narrative. Space. History.

REFERÊNCIAS

ARMAS que não vão à guerra. In: <<http://www.museuhistoriconacional.com.br/images/galeria24/mHg24a013.htm>. Acesso>. Acesso em 22 dez. 2011.

ASSIS, Machado de. *Memorial de Aires*. São Paulo, Gráfica Editora Brasileira, 1970.

_____. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. São Paulo, Gráfica Editora Brasileira, 1970.

BACHELARD, Gastón. *A poética do espaço*. São Paulo, Martins Fontes, 1996.

CRULS, Gastão. *Aparência do Rio de Janeiro* (Notícia Histórica e Descritiva da Cidade). Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1949.

FAORO, Raymundo. *Machado de Assis: a pirâmide e o trapézio*. São Paulo: Companhia Editora Nacional. 2. ed.

FREYRE, Gilberto. *Introdução à história da sociedade patriarcal do Brasil. Sobrados e Mucambos: decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1968. 4. ed. 1º tomo e 2º tomo.

GUIMARÃES, Helio de Seixas. *Os leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e o público de literatura do século XIX*. São Paulo: Nankin e Edusp, 2004.

MEMÓRIA viva. Convento da Ajuda - <http://www.flickr.com/photos/memoriaviva/178691124/>. Acesso em 05 jun.2011.

MOLES, Abraham A.; BAUDRILLARD, Jean; BOUDON, Pierre; LIER, Henri Van; WAHL, Eberhard. Objeto e comunicação. In: *Semiologia dos objetos: Seleção de ensaios da Revista "Communications"*. Petrópolis, R.J., 1972.

RONCARI, Luiz. *O cão do sertão: literatura e engajamento: ensaios sobre João Guimarães Rosa, Machado de Assis e Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: UNESP, 2007.

SARAIVA, Juracy Ignez Assmann. *O Circuito das Memórias: Narrativas Autobiográficas Romanescas de Machado de Assis*. - 2. ed. - São Paulo, Nankin e Edusp, 2009.

WOLFGANG, Iser. *Uma teoria do efeito estético*. Volumes 1 e 2, São Paulo: Ed. 34, 1996.

POLÍTICAS PÚBLICAS E INFLUENCIADORES EXTERNOS

EMANUELE FRONER*
EDITE MARIA SUDBRACK**

RESUMO: O presente artigo tem o propósito de contribuir para a ampliação das discussões teórico-metodológicas das políticas públicas, aprofundando conceitos importantes para uma maior compreensão desse assunto inovador e complexo, compreendendo quem são os influenciadores dessas políticas e de que maneira ocorre esse processo. Este é um tema de extrema relevância para a consolidação de saltos qualitativos na educação brasileira, por isso vem ganhando um destaque cada vez maior. A expressão “política pública” engloba vários ramos do pensamento humano, sendo interdisciplinar, pois sua descrição e definição abrangem diversas áreas do conhecimento. Nesse sentido, esse estudo não pode se esgotar aqui, sendo necessário ampliar cada vez mais as leituras sobre esse tema que é tão instigador na atualidade e que exige ainda muitas problematizações e esclarecimentos. Nesse viés, utilizou-se da metodologia bibliográfica com o intuito de aprofundar a temática a partir das visões de diferentes estudiosos da área.

Palavras-chave: Políticas públicas; Banco Mundial; Educação.

1. INTRODUÇÃO

No mundo em que vivemos nada pode ser visualizado sem que o viés político esteja envolvido, visto que a política pode ser compreendida como um conjunto de interações que visam a atingir determinado objetivo. Mesmo que muitas pessoas afirmem não gostar de política e/ou se neguem a falar sobre esse assunto, ela está em todos os lugares, nos rodeando e influenciando nossas vidas a todo o momento.

Atualmente, os grandes problemas que enfrentamos no mundo são problemas que passam pela intervenção política. É nítido, portanto, que a política está inserida em todos os aspectos da vida humana, e por esse motivo é imprescindível que a mesma seja entendida e não rejeitada pelo homem comum.

Nesse caso, para que possamos compreender melhor o sistema em que vivemos para assim podermos atuar com autonomia efetiva, fazendo vigorar uma democracia verdadeira, é preciso compreender alguns conceitos que permeiam as políticas públicas, entendendo então o que é

* Licenciada em Pedagogia. Pós-Graduada em Psicopedagogia Clínica e Institucional e Deficiências Múltiplas. Aluna do Mestrado em Educação na Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões - Frederico Westphalen.

** Doutora em Educação – Professora do Curso do Mestrado em Educação da Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões - Frederico Westphalen.

política, estado, ideia de público, bem comum e seus desdobramentos principais.

Nesse viés, o presente artigo tem relevância para a educação na medida em que irá apontar alguns entendimentos dos termos citados acima, nos fazendo refletir sobre nosso papel enquanto cidadão crítico e criativo preocupado com a transformação social.

2. POLÍTICAS PÚBLICAS: AMPLIANDO O CONCEITO

O uso do termo “política” pressupõe diversos significados, mas resumindo trata-se de um campo dedicado ao estudo das atividades humanas articuladas às coisas do Estado. O conceito de política está estritamente ligado ao poder do Estado que tem a incumbência de atuar, proibir, ordenar, planejar, legislar, intervir, com efeitos vinculadores a um grupo social definido e ao exercício do domínio exclusivo sobre um território e da defesa de suas fronteiras. (DIAS, R; MATOS, F. 2012).

Tanto a política quanto as políticas públicas tem estreita relação com o poder social, mas há uma diferença entre estes dois conceitos. A palavra “política” refere-se a um conceito mais amplo, relacionado com o poder de modo geral, enquanto que as “políticas públicas” correspondem a soluções específicas de como manejar os assuntos públicos. (DIAS, R. MATOS, F, 2012).

A política é entendida, portanto, como a construção do consenso e luta pelo poder, geralmente vista através de grupos partidários que lutam pelos seus ideais. Já as políticas públicas são entendidas como ações do governo. São atividades sociais que buscam garantir a ordem e visam atender às necessidades da sociedade. Para se ter um bom governo é preciso levar em conta dois aspectos chaves: fidelidade a seu objetivo (felicidade) e conhecimento dos meios para alcançá-los. (IDEM)

Neste intuito, para que essas políticas públicas sejam colocadas em prática, há um Estado regulador que é responsável por tecer essas relações de poder na sociedade. O Estado pode ser sujeito ou objeto de ação. Ele se faz sujeito por pertencer à esfera da política, com atos como o de comandar ou proibir algo, legislar com normas válidas impostas a todos, extrair e distribuir recursos e assim por diante, bem como, pode se fazer objeto da ação quando partem da sociedade civil iniciativas que visam a influenciar de alguma forma a ação do Estado.

De acordo com a tipologia clássica de Theodore J. Lowi, também chamada de “Tipologia de Lowi” ou teoria das Arenas de poder, há 3 tipos de políticas públicas: as redistributivas, as distributivas e as regulatórias.

Segundo o autor, as políticas públicas redistributivas consistem em redistribuição de renda na forma de recursos e/ou de financiamento de equipamentos e serviços públicos.

As políticas distributivas implicam nas ações cotidianas que todo e qualquer governo precisa fazer. Elas dizem respeito à oferta de equipamentos e serviços públicos, mas sempre feita de forma pontual ou setorial, de acordo com a demanda social ou a pressão dos grupos de interesse. O financiamento dessa política é feito pela própria sociedade como um todo através do pagamento de impostos.

Por último, existem as políticas regulatórias que são aquelas que dizem respeito a elaboração das leis que autorizarão os governos a colocarem em prática uma política redistributiva ou distributiva. Compete ao poder legislativo estabelecer essas políticas regulatórias para que o poder

executivo possa entrar em ação com as outras duas políticas mencionadas. (LOWI, 1966).

No projeto social do neoliberalismo, alguns grupos conseguem induzir o Estado a criar políticas públicas, mas, infelizmente isso acontece muito pouco, ficando ao Estado o papel de regular nossas ações, isentando ao máximo as suas responsabilidades, redundando no Estado mínimo.

“Políticas públicas” são diretrizes, princípios norteadores de ação do poder público, regras e procedimentos para as relações entre poder público e sociedade, mediações entre atores da sociedade e do Estado. São, nesse caso, políticas explicitadas, sistematizadas ou formuladas em documentos (leis, programas, linhas de financiamentos) que orientam ações que normalmente envolvem aplicações de recursos públicos. (OLIVEIRA, 2007).

Nem sempre, porém, há compatibilidade entre as intervenções, declarações de vontade e as ações desenvolvidas. Devem ser consideradas também as “não-ações”, as omissões, como formas de manifestação de políticas, pois representam opções e orientações dos que ocupam cargos, que por vezes esquecem de governar para o bem comum e governam a partir de interesses próprios. (OLIVEIRA, 2007).

As políticas públicas traduzem, no seu processo de elaboração e implantação e, sobretudo, em seus resultados, formas de exercício do poder político, envolvendo a distribuição e redistribuição de poder, o papel do conflito social nos processos de decisão, a repartição de custos e benefícios sociais. Como o poder é uma relação social que envolve vários atores com projetos e interesses diferenciados e até contraditórios, há necessidade de mediações sociais e institucionais, para que se possa obter um mínimo de consenso e, assim, as políticas públicas passam a ser legitimadas e obter eficácia.

Segundo Souza (2007, p. 36), a política relacionada com as políticas públicas é “justamente a atividade que busca, pela concentração institucional do poder, sanar os conflitos e estabilizar a sociedade pela ação da autoridade; é o processo de construção de uma ordem”.

Nesse sentido, até que ponto nossa autonomia individual consegue interferir no sistema dominante? O que podemos fazer para desencadear mecanismos de ação para garantir uma efetiva autonomia? Não podemos negar que possuímos uma democracia representativa e é muito mais fácil agir de maneira omissa, seguindo a ordem do capitalismo, do que tentar remar contra a maré. Fazer o diferencial nos dias de hoje implica uma desacomodação muito grande, muitas vezes arriscando ser punido e não alcançando nenhum resultado positivo.

Não tem como falar em política sem mencionar o grande ator das políticas sociais, o Estado. O Estado é quem universaliza essas políticas, trabalhando para o bem comum (ou pelo menos deveria ser assim).

O bem comum consiste no conjunto de condições sociais que permitam e favoreçam nos seres humanos o desenvolvimento integral de todos os membros da comunidade. No entanto, às vezes as pessoas possuem uma visão equivocada do que significa bem comum. O “bem comum” não é o bem de todos – como se “todos” fosse uma unidade real e precisassem das mesmas coisas para ser feliz. O bem comum deve proporcionar um conjunto de condições apropriadas para que todos, com características singulares, alcancem seu “bem particular”, concretizando sonhos e objetivos específicos.

O Estado é, portanto, o responsável pela ordem, pela justiça e pelo bem comum, ou seja, a felicidade na vida. Mas sabemos que nem sempre o proclamado é o que é de fato efetivado na prática, pois infelizmente, as demandas são ilimitadas e os recursos são limitados.

O Estado está presente em toda a parte, não poderíamos viver e conviver em sociedade sem a presença dessa organização social. Ela é uma criação cultural humana, constitui-se uma entidade formada por um aparato social, jurídico-administrativo para se obter a institucionalização do poder público. Todas as vontades são concretizadas em leis, que acabam determinando a conduta social das pessoas.

Nesse sentido, suas funções são complexas e rigorosas. É o Estado quem cria e mantém em dia a ordem jurídica eficaz (legislar), quem provê através de diversos mecanismos legais, executando os serviços públicos e as necessidades da comunidade (administrar) e por fim, resolve pacificamente, de acordo com a lei, os conflitos de interesses que possam surgir, decidindo qual é a norma aplicável (julgar).

A administração dos negócios do Estado, feita pelo governo, ocorre em todos os níveis da estrutura estatal - federal, estadual e municipal. Todos os níveis de governo atuam em nome do Estado e constituem a parte mais visível dessa organização, tendo a capacidade de induzir mudanças no âmbito do aparato estatal.

Com o aumento da complexidade das sociedades modernas, que incluem uma maior diversidade das demandas da sociedade para com o Estado, torna-se necessário que este implemente novas ações em termos de políticas públicas, o que amplia sua necessidade de intervenção na realidade social.

Outro passo para discutir política pública com propriedade é compreender o conceito de “público”. O público é aquele domínio da atividade humana que é considerado necessário para a intervenção governamental ou para a ação comum. Nesse entorno, o conceito de política pública pressupõe que há uma área ou domínio da vida que não é privada ou individual, mas que existe em comum com outros. (DIAS, R; MATOS, F, 2012).

Entendida desse modo, o conceito de políticas públicas pode ser formulado como sendo o conjunto de princípios, critérios e linhas de ação que garantem e permitem a gestão do Estado na solução dos problemas nacionais.

Se compreendermos a política como a arte de administrar o bem público, toda política deveria ser considerada pública ou social. Entretanto, nas sociedades em que os meios de produção são apropriados por uma determinada classe social, o Estado acaba por ser apropriado, também, por esta classe, a fim de gerir seus interesse econômicos.

Deste modo, na sociedade capitalista, o Estado assume a função de impulsionar a política econômica, tendo em vista a consolidação e a expansão do capital, favorecendo, assim, interesses privados, em detrimento dos interesses da coletividade, o que caracteriza a política econômica pelo seu caráter anti-social (SAVIANI, 2007).

É importante ressaltar que, no conjunto das políticas públicas insere-se também a política educacional.

3. CONCEITUANDO POLÍTICAS EDUCACIONAIS

Se “políticas públicas” é tudo aquilo que um governo faz ou deixa de fazer, políticas públicas educacionais é tudo aquilo que um governo faz ou deixa de fazer em educação. Porém, educação é um conceito muito amplo para se tratar das políticas educacionais. Isso quer dizer que políticas

educacionais são um foco mais específico do tratamento da educação, que em geral se aplica às questões escolares. Em outras palavras, pode-se dizer que as políticas públicas educacionais dizem respeito à educação escolar. (AZEVEDO, 2003).

Contudo, sabemos que a educação é algo que vai além do ambiente escolar. Tudo o que se aprende socialmente – na família, na igreja, na escola, no trabalho, na rua, no teatro, etc., resultado do ensino, da observação, da repetição, reprodução, inculcação, é educação. Porém, a educação só é escolar quando ela for passível de delimitação e de intencionalidade por um sistema que é fruto de políticas públicas.

Nesse sistema, é imprescindível a existência de um ambiente intencional e próprio do fazer educacional, que é a escola, que funciona como uma comunidade, articulando partes distintas de um processo complexo: alunos, professores, servidores, pais, vizinhança e Estado (enquanto sociedade política que define o sistema através de políticas públicas).

Portanto, políticas públicas educacionais dizem respeito às decisões do governo que têm incidência na educação ou no ambiente escolar enquanto ambiente de ensino-aprendizagem.

Estudar as políticas educacionais tem o intuito de nos mostrar como são operadas as relações entre o Estado e a Sociedade na luta pelo reconhecimento da educação como direito, nos desafios da sua oferta e organização e nos conflitos decorrentes da busca por qualidade.

As políticas educacionais situam-se no âmbito das políticas públicas de caráter social e, como tal, não são estáticas, mas dinâmicas, ou seja, estão em constante transformação. Para compreendê-las, é necessário entender o projeto político do Estado, em seu conjunto, e as contradições do momento histórico em questão. (DIAS, R; MATOS, F, 2012).

As políticas educacionais emanadas do Estado, como qualquer outra política pública, implicam em escolhas e decisões, que envolvem indivíduos, grupos e instituições e, portanto, não são fruto de iniciativas abstratas, mas constroem-se na correlação entre as forças sociais, que se articulam para defender seus interesses.

É mister enfatizar que, as políticas educacionais recebem a todo o momento influência dos organismos internacionais como o FMI, OCDE, BM, entre outros. Não há como negar que o Banco Mundial é determinante e impõe um modelo a ser seguido que é aceito pelos nossos governantes de forma consentida, através de uma política de compensação.

O impacto do Banco Mundial sobre as políticas públicas é imenso. É espantoso que, a maior parte da opinião pública no Brasil não tenha clareza a esse respeito. O Banco não somente formula condicionalidades que são verdadeiros programas de reformas das políticas públicas, como também implementa esses programas usando redes de gerenciamento de projetos que funcionam de forma mais ou menos paralela à administração pública oficial do Estado brasileiro, Trata-se da chamada “assistência técnica”. (SOARES, 1996, p. 57).

Levando em consideração o que foi mencionado acima, podemos afirmar que, as políticas públicas e as políticas educacionais são ações empreendidas ou não pelos governos que deveriam estabelecer condições de equidade no convívio social, tendo por objetivo dar condições para que “todos” possam atingir uma melhoria da qualidade de vida compatível com a dignidade humana.

O que estaria faltando para alcançarmos este ideal? Para este estudo, cabe aqui destacarmos, com maior ênfase, algumas ideias a respeito do maior influenciador das políticas públicas na educação brasileira, o Banco Mundial.

4. O BANCO MUNDIAL E SUA INTERFERÊNCIA NAS POLÍTICAS EDUCACIONAIS

O nome completo do Banco Mundial^{***} é Banco Internacional para a Reconstrução e o Desenvolvimento. Ele foi concebido na Conferência de Bretton Woods, em julho de 1944, como instrumento para financiar a reconstrução dos países destruídos pela Segunda Guerra Mundial, sobretudo os da Europa.

O BM exerce profunda influência nos rumos do desenvolvimento mundial. Sua importância hoje deve-se não apenas ao volume de seus empréstimos e à abrangência de suas áreas de atuação, mas também ao caráter estratégico que vem desempenhando no processo de reestruturação neoliberal dos países em desenvolvimento, por meio de políticas de ajuste estrutural.

Hoje o Banco conta com 176 países-membros, incluindo países do leste europeu e China, e seus empréstimos passaram de um patamar de 500 milhões de dólares (1947) para cerca de 24 bilhões (1993). Atualmente, é o maior captador mundial não soberano de recursos financeiros, exercendo profunda influência no mercado internacional.

Ele é composto por um conjunto de instituições lideradas pelo BIRD (Banco Internacional para Reconstrução e Desenvolvimento), que abrange quatro outras agências: a IDA (Associação Internacional de Desenvolvimento), a IFC (Corporação Financeira Internacional), a ICSID (Centro Internacional para Resolução de Disputas sobre investimentos) e a MIGA (Agência de Garantia de Investimentos Multilaterais).

Paradoxalmente, a proposta de diminuir a pobreza idealizada pelo Banco não foi cumprida, pelo contrário, já que financiaram um tipo de desenvolvimento econômico desigual e perverso socialmente, que ampliou a pobreza mundial, concentrou renda, aprofundou a exclusão e destruiu o meio ambiente.

Portanto, o Banco Mundial é uma instituição contraditória. Seus recursos, a natureza dos seus objetivos e o alcance das suas ações são de caráter essencialmente público, mas sua prática é predominantemente a de um grande banco comercial privado. Sua lealdade é ao conjunto dos países-membros, mas em termos reais o BM é sempre presidido por um norte-americano e suas políticas coincidem principalmente com os interesses dos governos e das elites do mundo industrializado, sobretudo dos EUA. Nesse sentido, de que maneira o Banco Mundial pensa a educação brasileira? Em que medida o Banco está realmente preocupado com o progresso e a qualidade da nossa educação?

Em primeiro lugar, os projetos educacionais do Banco Mundial foram feitos por economistas. Portanto, a ênfase é sobre a relação do custo X benefício, e não sobre a qualidade da instrução. A regra é diminuir custos e ampliar a abrangência da educação, ou seja, atender ao maior número de pessoas possíveis.

O pensamento é extremamente simples. Qual é o maior problema na educação dos países em desenvolvimento? É o analfabetismo? Então, este é o problema a ser combatido.

Nesse sentido, as medidas a serem tomadas visam a resolver os problemas de maneira superficial, camuflando os verdadeiros interesses que são interesses particulares dos acionistas, ou seja, dos países mais poderosos que desejam conservar e propagar o poder cada vez mais.

^{***} Neste trabalho será utilizada a sigla BM para referir-se ao Banco Mundial.

Neste contexto, o Banco acredita que se deve investir em infra-estrutura para a educação, como livros didáticos ou bibliotecas. Um livro didático pode instruir várias pessoas, por vários anos. Uma biblioteca bem equipada pode instruir uma cidade inteira. Por isto, o Banco Mundial tem financiado a construção de bibliotecas e o melhoramento da qualidade de livros didáticos em muitos países em desenvolvimento. No entanto, o melhoramento é questionável: seria uma adaptação dos alunos aos ideais capitalistas ou o fornecimento de condições para que o aluno realmente aprenda com qualidade?

Na realidade, a maior preocupação do Banco Mundial é continuar mantendo a manipulação e hegemonia do povo. Isso pode ser comprovado a partir de ideias como o aumento de alunos por turma sem afetar a qualidade do ensino. Defende que o número de alunos em cada sala de aula deve ser aumentado. Um professor que ensina trinta crianças pode (segundo o Banco Mundial) ensinar cinquenta também, sem prejuízo da qualidade da educação, desde que os livros didáticos sejam eficientes para a instrução. Colocar mais crianças em cada sala de aula significa diminuir custos (com professores, principalmente) e aumentar benefícios (mais crianças alfabetizadas). (CORAGGIO, 2000).

Outro aspecto é que, segundo o Banco Mundial, os professores são os maiores causadores de problemas. Como sempre, os recursos humanos são os maiores problemas de uma empresa, pois há as questões de aumento de salários, greves, entre outros entraves. Sendo assim, deve-se trabalhar para que a educação dependa o mínimo possível de recursos humanos. Daí o interesse pelo investimento em infra-estrutura. Os professores não são considerados como prioridade para o Banco Mundial. Há, portanto, o sucateamento da profissão de professor, baseado na crença de que, se bem equipada, qualquer pessoa pode ensinar crianças, sem necessidade de maiores qualificações. (CORAGGIO, 2000).

Se a necessidade principal é alfabetizar a população, decresce o interesse no ensino superior. Já que o povo é analfabeto, como pensar em ensino superior? Os que quiserem ensino superior, que paguem por isto. O mais importante é o ensino básico. Não se valoriza as universidades que formarão os professores para a alfabetização das crianças porque, equivocadamente, os investimentos em infra-estrutura permitem que qualquer um seja capaz de alfabetizar uma criança.

De acordo com o Banco Mundial, as pesquisas realizadas pelas universidades também não são necessárias. Estas têm o objetivo de fazer ciência, novas descobertas, novas teorias. Contudo, estes estudos já são feitos nos países desenvolvidos a contento. Nesse caso, não é necessário realizar pesquisas nos países subdesenvolvidos. A única utilidade que as pesquisas feitas nos países subdesenvolvidos teriam seria a descoberta de novas tecnologias que permitam certa independência tecnológica destes países com relação aos países desenvolvidos, que têm como principal lucro a exportação de tecnologia. Portanto, realmente não interessa para o Banco Mundial que os países subdesenvolvidos produzam ciência.

É importante dizer que o analfabetismo é uma preocupação para o Banco Mundial por motivos também econômicos. Num mercado globalizado, é natural que as empresas multinacionais migrem dos locais com mão-de-obra mais cara para os países com mão-de-obra mais barata, ou seja, os países subdesenvolvidos. Portanto, é necessário qualificar minimamente a mão-de-obra dos países subdesenvolvidos. Daí a idéia de alfabetizar o máximo de população possível dos países pobres.

Em face do exposto, por que é comum afirmar que o Banco tem um viés economicista no seu enfoque da educação? Não é porque realize a análise necessária dos aspectos econômicos do sistema educativo, nem porque enfatize a urgente necessidade de investigar as demandas de recursos

humanos requeridos pelo novo modelo de desenvolvimento. É, em primeiro lugar, porque uma série de questões, próprias do âmbito da cultura e da política, foram formuladas e respondidas usando-se a mesma teoria e metodologia com as quais se tenta dar conta de uma economia de mercado. Por esse motivo, o Banco estabeleceu uma relação muito forte entre sistema educativo e sistema de mercado, entre escola e empresa, entre pais e consumidores de serviços, entre relações pedagógicas e relações de insumo-produto, entre aprendizagem e produto, esquecendo aspectos essenciais próprios da realidade educativa. (CORAGGIO, 2000).

Portanto, o modelo educativo que nos propõe o BM é um modelo essencialmente escolar e um modelo escolar com duas grandes ausências: os professores e a pedagogia. Este modelo está baseado na observação e quantificação, desvalorizando os aspectos qualitativos do processo educativo, ou seja, aquilo que não pode ser medido é descartado.

Apesar de todas as políticas de melhoria e reforma afirmarem definir-se em nome da aprendizagem, o mundo da escola, da sala de aula e da aprendizagem é visto como uma caixa preta, e o conhecimento e a discussão pedagógicas como “tecnicismo”.

Contudo, precisamos buscar conhecer cada vez mais essas políticas públicas e educacionais para conseguirmos defender nossos direitos e concretizar nossa autonomia.

5. CONCLUSÃO

Em face do exposto, podemos afirmar que não existe um modelo de política pública ideal ou correta, pois depende muito do interesse de cada região, cidade ou país, de cada projeto de sociedade.

Ficou nítido que, não há como negar o impacto e influência das organizações multilaterais sobre a educação. No entanto, temos que ter consciência que fazemos parte de um processo lento, e que ainda estamos aprendendo o que são políticas e como as mesmas são implementadas. É um processo gradativo, na medida em que não temos políticas de Estado, mas sim políticas de governo, e, infelizmente nem sempre há uma continuidade dos planos, o que acaba gerando descontinuidade de ações.

Sabemos que o Estado precisa regular, mas não pode deixar de dar margem à emancipação que é o objeto principal da educação. Nesse intuito, as políticas públicas perpassam desde a nossa ação na sala de aula até grandes projetos, basta ao professor ter conhecimento do poder que possui, para então conseguir colocar em prática seus direitos.

É preciso, portanto, sensibilizar pesquisadores da área da educação sobre seu papel na negociação de programas e projetos educacionais orientados/financiados por organizações multilaterais, pois só poderemos reivindicar algo quando tivermos subsídios para argumentar com criticidade.

É fundamental que as políticas emergentes de democracia não fiquem restritas ao localismo escolar.

As políticas educacionais vigentes no país tendem a enfraquecer as instituições sociais, particularmente as educacionais, como espaços de formação e reflexão, criação e crítica e como espaços de apropriação do saber. (SILVA, 2002. p.166).

Nesse caso, a verdadeira democracia se dá quando sociedade civil e Estado se educam mutuamente. A partir das leituras e discussões realizadas faz-se necessário refletirmos: é possível ser democrático em uma sociedade capitalista?

Enquanto educadores que lutam por uma sociedade mais justa, igualitária e fraterna, não podemos perder a esperança jamais. O primeiro passo é conhecer o que apontam as políticas públicas para não deixarmos que ocorra uma falsa emancipação, pois sem sombra de dúvidas há uma sedução por parte do grupo dominante que acaba impondo um modelo, que, mesmo inconscientemente é adotado por nós. Para deixarmos de ser “marionetes” do controle social, o caminho é o conhecimento para posterior reivindicação do que nos é devido como direito.

Conforme argumentação anterior, o Banco Mundial, um dos principais determinantes das políticas públicas no Brasil, tem seu principal interesse no retorno econômico, portanto, não está preocupado em garantir a educação como direito, mas sim torná-la uma mercadoria, formando sujeitos acríticos e passivos, que se submetam às propostas impostas pela classe dominante, que por sua vez, não levam em conta as reais necessidades da sociedade.

A educação é encarada pelo Banco como a prestação (pública ou privada) de um serviço, e não como um direito de todos à transmissão e troca de saberes, cultura e valores. Nessa perspectiva, a educação deve ser avaliada com base no desempenho dos professores em fornecer o mais eficiente serviço aos seus “clientes”, os pais.

Só há democracia quando há conflito, pois através dele abrem-se oportunidades de escolhas. Infelizmente, no Brasil não percebemos propostas voltadas para o bem comum, mas conveniências. O verdadeiro sentido das coisas passa a ser do sujeito e não das coisas que ele fará.

Partindo desse pressuposto, as políticas públicas são o resultado da atividade política, requerem várias ações estratégicas destinadas a implementar os objetivos desejados e, por isso, envolvem mais do que uma decisão política. Segundo Rodrigues (2010, p. 8), discutir políticas públicas é importante para entender a maneira pela qual elas atingem a vida cotidiana, o que pode ser feito para melhor formatá-las e quais as possibilidades de se aprimorar o controle por parte da sociedade.

ABSTRACT: This article aims to contribute to the expansion of theoretical and methodological discussions of public policy, deepening concepts important for a better understanding of this innovative and complex subject, including who the influencers of these policies and how this process occurs. This is an issue of utmost importance for the consolidation of qualitative leaps in Brazilian education, so is gaining increasing prominence. The expression “public policy” encompasses various branches of human thought, being interdisciplinary, because their description and definition covers many areas of knowledge. Thus, this study can not be exhausted here, being necessary to expand ever more readings on this topic that is as instigator today and it requires a lot of contextualizing and further clarifications. This bias, we used the methodology literature in order to deepen the theme from the views of different scholars in the field.

KEYWORDS: Public policy; World Bank; Education.

REFERÊNCIAS

- AZEVEDO, S. *Políticas públicas: discutindo modelos e alguns problemas de implementação*. Rio de Janeiro: FASE, 2003.
- BALL, S.J; MAINARDES, J. *Políticas Educacionais: questões e dilemas*. São Paulo: Cortez. 2011.
- CORAGGIO, J. L. *Propostas do Banco Mundial para a educação: sentido oculto ou problemas de concepção?* In: TOMMASI, Lívia de; WARDE, Mirian Jorge; HADDAD, Sérgio (Orgs.). *O Banco Mundial e as políticas educacionais*. São Paulo: Cortez, 2000.
- DIAS, R; MATOS, F. *Políticas públicas: princípios, propósitos e processos*. São Paulo: Atlas, 2012.
- HADDAD, S. (Org). *Banco Mundial, OMC e FMI: o impacto nas políticas educacionais*. São Paulo: Cortez, 2008.
- OLIVEIRA, A.F. *Percalços da escola e desafios da educação*. In: OLIVEIRA, A.F; NASCIMENTO, C.G. *Educação da alternância: cidadania e inclusão social no meio rural brasileiro*. Goiânia: Editora da UCG, 2007.
- SAVIANI, Demerval. *Da nova LDB ao FUNDEB/; por uma outra política educacional*. Campinas: Autores associados, 2007.
- SILVA, M. A. *Intervenção e consentimento: a política educacional do Banco Mundial*. São Paulo: Fapesp, 2002.
- SOARES, Maria Clara Couto. *Banco Mundial: políticas e reformas*. In: TOMMASI, Lívia de; WARDE, Mirian Jorge; HADDAD, Sérgio. *O Banco Mundial e as políticas educacionais*. 3.ed. São Paulo : Cortez, 2000.
- SOUZA, C. Políticas públicas: questões temáticas e de pesquisa. *Caderno CRH*, Salvador, n 39, jul/dez. 2003.

SOB O OLHAR DO OUTRO: IDENTIDADE E PODER NOS CONTOS “ENTREVISTA DE EMPREGO”, “AS MÁSCARAS DE DANDARA” E “ABRAÇO DO ESPELHO”

DENISE ALMEIDA SILVA*

Resumo: Ao discutir a identidade negra, Kabengele Munanga (2013) chama a atenção para a relevância de distinguir entre o que chama de “identidade objetiva”, apresentada através de características culturais e linguísticas, e uma “identidade subjetiva”, termo pelo qual se refere à maneira como o próprio grupo se define ou é definido pelos outros. Distingue, assim, identidade como uma categoria de autodefinição, ou autoatribuição do próprio grupo, daquela que lhe é atribuída pelos grupos vizinhos. Tal distinção lembra a declaração do psiquiatra martiniquense Frantz Fanon a respeito do fato de que, quando entre os seus, o negro terá pouca ocasião para experimentar o ser através do outro, como no que denomina de “o fato da negritude” em seu *Pele negra, máscaras brancas*. Essa experiência corresponde a uma sobredeterminação que lhe é imposta do exterior, a partir do acúmulo de histórias e preconceitos, e que acaba encobrindo o seu ser real do olhar do outro. Entrevistas de emprego, por se constituírem em ocasiões em que um indivíduo está perante um olhar de autoridade, têm sido repetidamente tomadas como ocasião para representar tanto uma sobredeterminação como uma autoatribuição identitária negra. Analisam-se, nesta comunicação, a este propósito, três contos: “Entrevista de emprego”, de Valdomiro Martins, “As máscaras de Dandara”, de Serafina Machado e “Abraço do espelho”, de Cuti.

Palavras-chave: Identidade. Poder. Entrevista de emprego. As máscaras de Dandara. Abraço do espelho.

1. DA IDENTIDADE, PODER E CORPO

Ao discutir a identidade negra, Kabengele Munanga (2012) chama a atenção para a relevância de distinguir entre o que chama de “identidade objetiva”, apresentada através de características culturais e linguísticas, de uma “identidade subjetiva”, termo pelo qual se refere à maneira como o próprio grupo se define ou é definido pelos grupos vizinhos. Distingue, assim, dentro desta última, a identidade como uma categoria de autodefinição ou autoatribuição do próprio grupo, de uma identidade atribuída a ele pelo outro.

* Doutora em Letras. Professora do Departamento de LLA da URI, câmpus Frederico Westphalen.

Enquanto a classificação “identidade objetiva” parece corresponder ao que usualmente é chamado de identidade de primeiro grau ou identidade essencial, a “identidade subjetiva” de Munanga equivale ao que costuma ser referido como identidade cultural (HALL; WOODWARD; SILVA, 2000), a qual é atribuída relacionalmente, e fabricada pela marcação simbólica relativamente a outras identidades: sistemas de classificação dão ordem à vida social, já que um certo grau de consenso é essencial para garantir sua coesão. Por isso, a conceituação de identidade envolve o exame dos sistemas classificatórios através dos quais as relações sociais são organizadas e representadas, e das práticas simbólicas pelas quais os significados são produzidos, dando sentido à existência, e fornecendo formas de validação para as divisões e desigualdades sociais por meio das quais não apenas ocorrem inclusões, como alguns grupos são excluídos ou estigmatizados.

Uma vez que a atribuição identitária é histórica e socialmente específica, em cada contexto diferenças são consideradas de forma distinta, e algumas delas são percebidas como mais importantes do que outras: enquanto algumas diferenças são marcadas, outras podem ser obscurecidas. Nesse processo, quero destacar, aqui, o papel ocupado pelo corpo na atribuição identitária, já que este é o local sobre o qual as relações de poder incidem nos contos aqui analisados.

Estudiosos têm repetidamente ressaltado o papel do corpo como um dos locais envolvidos no estabelecimento de fronteiras de quem nós somos e, portanto, seu lugar como fundamento para atribuição de identidade (WOODWARD, 2000, p. 15), e como sede de todos os aspectos da identidade material (MUNANGA, 2012, p. 19). Decorrencia disso é o fato, apontado ainda por Kabengele Munanga, de que a busca da identidade negra alinha-se a problemas distintivamente negros, tais como a alienação de seu corpo, cor, cultura e história, do que podem resultar autodepreciação e baixa autoestima.

Tal realidade parece apontar para uma relação bastante concreta entre identidade e poder. Comentando a forma pela qual a materialidade o poder opera sobre os corpos dos indivíduos, investindo não só sobre sua realidade física, como sobre atos e comportamentos, Michel Foucault (1980) observa como, a partir do século XIX, o corpo social passa a ser protegido de forma quase análoga ao tratamento dispensado a um corpo humano enfermo. Não apenas são praticadas a segregação dos doentes e monitoramento dos contágios, como a exclusão de delinquentes. A assepsia torna-se, pois, a palavra de ordem: os “degenerados”, entendidos como qualquer que se afaste de norma ou padrão dominante, são cuidadosamente eliminados.

Por outro lado, o domínio da consciência do próprio corpo é adquirido pelo efeito do investimento do poder no corpo: ginástica, exercícios, fortalecimento muscular, nudismo e glorificação da beleza corporal apontam para o desejo do próprio corpo. Dessa forma, o controle pela repressão passa a ser substituído pelo controle pela estimulação: seja esbelto, bronzeado, dizem todos. Não é apenas ao nível do desejo, porém, que o poder opera, mas, também, ao nível do saber, de forma que toda uma cultura sobre o corpo é produzida a partir dos grupos dominantes.

Contudo, após haver operado tal investimento, o poder vem a ser questionado, exposto a um contra-ataque pelo próprio corpo. Surgem, então, reivindicações e afirmações, como a do corpo contra o poder/saber que o quer conformar, padronizar, ou do prazer contra as normas sociais aceitas. Tais desenvolvimentos são exemplos da maneira como o poder constantemente se reorganiza.

Embora Foucault não tenha jamais conduzido suas pesquisas a partir de uma perspectiva racial, a coincidência entre uma hegemonia branca e os saberes por ela produzidos permitem estender o seu pensamento acerca do desejo pelo corpo aos saberes que o associam à beleza e aceitabilidade,

em geral construídos tendo como critério normativo o corpo branco. Continuando o pensamento acerca das reorganizações do poder, pensamentos acerca da beleza do corpo negro poderiam vir a ser entendidos como o questionamento da glorificação do corpo branco, através de uma reorganização do campo do saber/poder que viesse a questionar tal supremacia. Essa parece ter sido a lógica não só da disseminação da ideia da beleza negra, como também uma resposta aos saberes não audivelmente confessados, mas implícitos, e largamente aceitos, que ligam a assepsia social – dissimulada, em parte, no Brasil, através do mito da democracia racial – à invisibilização do corpo negro, naturalizado como inferior e desviado, tanto dos padrões econômico-sociais, como estéticos.

Foucault ressalta como, sob o efeito da disseminação dos saberes criados pelo poder em todos os níveis da sociedade, cria-se a fantasia de um corpo social constituído pela universalidade dos desejos quando, na realidade, o corpo social não pé efeito de um consenso, mas da materialidade do poder operando sobre os corpos dos indivíduos (FOUCAULT, 1980, p. 55); também Woodward (2000, p. 37) ressalta como o essencialismo histórico e cultural apresenta uma concepção unificada de identidade, apelando à “realidade” de um passado muitas vezes reprimido e obscurecido. É contra essa “universalidade da opressão” que os novos movimentos sociais enfatizam as diferenças entre grupos marginalizados como uma alternativa a esse saber unificador.

No contexto dessa reação, é importante perceber, como o faz Munanga (2012, p. 13), que a identidade de um grupo funciona como uma ideologia, já que permite a seus membros se definirem por contraposição a seus outros, e reforçar a solidariedade existente entre eles. Assim, pode tanto preservar sua identidade como grupo distinto, como ser manipulada a partir da consciência identitária por uma ideologia dominante.

Quando entre os seus, como ressalta o psiquiatra martiniquense Frantz Fanon, o negro terá pouca ocasião para experimentar o ser através do outro, como acontece, exemplarmente, na experiência a que denomina “o fato da negritude” – “*The fact of blackness*”, traduzido em português como “A experiência vivida do negro” – (Fanon, 2008, p. 103- 126). O relato de Fanon é bem conhecido: andando na rua, passa por uma criança branca, que caminha acompanhada por sua mãe. A criança, apontando para ele, exclama: “Olhe, um preto!” Depois de repetir o gesto, o menino exclama ter medo, um terror que se origina não da contemplação do homem a sua frente, sobre quem nada sabe, mas de uma sobredeterminação à pessoa do negro que lhe é imposta do exterior, a partir do acúmulo de histórias ouvidas e de preconceitos expressados, e que acaba encobrindo seu ser real do olhar da criança.

Entrevistas de emprego, por se constituírem em ocasiões em que um indivíduo está perante um olhar de autoridade, têm sido repetidamente tomadas como ocasião para representar tanto uma sobredeterminação como uma autoatribuição identitária negra. Analisam-se nesta comunicação, a esse propósito, três contos: “Entrevista de emprego”, de Valdomiro Martins, “Abraço do espelho”, de Cuti, e “As máscaras de Dandara”, de Serafina Machado.

2. SOB O OLHAR DO OUTRO: AUTOABRITUIÇÃO E SOBREDETERMINAÇÃO IDENTITÁRIAS

“Entrevista de emprego”, de Valdomiro Martins, é conto que toma a ocasião da entrevista empregatícia para pensar relações raciais e sociais, bem como estereótipos recorrentes sobre o homem negro. De início, enfoca Pereirinha, o jovem filho de seu Pereira, que estudara teatro na faculdade.

Espaço é dedicado, no texto, à descrição de sua paixão pelas artes cênicas, e de sua incessante busca por oportunidade nessa área. A narrativa desenvolve-se, pois, a partir do momento em que importante rede de televisão anuncia o recrutamento de novos talentos. Esperançoso, Pereirinha parte em busca de seu sonho.

Após espera angustiante em interminável fila, faminto, Pereirinha se vê ante a banca examinadora, constituída por cinco jurados. Sem ouvi-lo, e nem ao menos perguntar a que viera, um dos jurados indaga se o candidato joga futebol. Surpreso ante sua negativa, comenta: “Não?! Como ! [...] Você tem estilo, parece o Jairzinho.” (MARTINS, 2009, p. 134). Novamente, ignora Pereirinha; volta-se a colega da banca e acrescenta que aquele negro jogava muito. Externa, pois, oralmente, a lógica que subjaz a seus pensamentos, já bastante clara: se é negro, tem que saber jogar futebol. Voltando-se para o candidato, dirige-lhe série de perguntas sobre o que julga serem talentos inerentes ao negro: futebol (ou, pelo menos, imitar Pelé), carnaval, samba e funk. Ante as repetidas negativas de Pereirinha, que afirma não acompanhar carnaval, não saber sambar ou jogar futebol, e não se comportar como um funkeiro, a decepção do entrevistador aumenta a ponto tal que o candidato se vê constrangido a se desculpar por não praticar o que o outro julga seu dever saber, como deixa claro através do comentário: “Você tá brincando (risos). Todo negrão sabe.” (MARTINS, 2009, p. 134). Os risos, cúmplices, revelam que exprime opinião compartilhada por todos.

Já desanimado acerca das habilidades do candidato, Ivan, em nome dos outros membros da banca, interroga o que o candidato sabe fazer. Imediatamente Pereirinha transmuta-se em Otelo, convincentemente encarnando suas múltiplas angustias. O ator é bruscamente interrompido, sob a alegação de que não seria contratado, pois faltam a ele os “dotes naturais da raça”. Ciente de seu valor, e do preconceito que o oclui, Pereirinha confronta-os com declaração extraída de *Hamlet*: “Há algo de podre no reino da Dinamarca!”, o que produz indignada surpresa na banca: “Alguém entendeu? [...] E ainda oferecemos oportunidade a essa gente...” (MARTINS, 2009, p. 135).

A entrevista de emprego de Valdomiro Martins apresenta um caso clássico de sobredeterminação, em que o indivíduo é julgado a partir de seu exterior, e sobre ele são impostos estereótipos, saberes “sempre sabidos”, calcados em uma leitura essencialista. Já a entrevista de emprego que integra o conto “As máscaras de Dandara”, de Serafina Machado, desenvolve-se sob outro olhar. Ainda que, como Pereirinha, Dandara é confrontada com uma leitura de si mesma feita a partir do exterior, diferentemente daquele, a moça havia introjetado o que dela se dizia desde pequena, sentindo-se feia e inadequada.

O conto é narrado retrospectivamente, em uma perspectiva cronológica, por um narrador onisciente que resume, inicialmente, a extensão do dano causado pela contínua rejeição preconceituosa: Dandara sentia como se o mundo a perseguisse, e quisesse destruí-la. É vítima de uma total incapacidade de encarar os outros, uma inibição que não entende, mas que data já da infância, período em que também começou a fazer uso de máscaras como instrumentode autodefesa.

Introduzido o perfil psicológico da protagonista, o conto remete imediatamente ao primeiro dia de aula, momento marcante na vida de qualquer criança, quando Dandara sente, pela vez primeira, ser o alvo de olhares zombeteiros e de risinhos e cochichos, que a cosntrangem e envergonham. A razão? É diferente, e por isso cantam-lhe a marchinha “Nega do cabelo duro, que não gosta de pentear”.

Discriminada, Dandara deseja ardentemente pertencer ao grupo, ser aceita. Por isso, passa a vestir sucessivas máscaras. Ainda em criança, tenta a máscara de madeira, inutilmente, pois os

olhares dos outros a atravessam, como o prego a madeira. Também a máscara de papel, fina, frágil e descartável, é incapaz de sustentar um riso de felicidade: a alegria trazida pelo reconhecimento de seu brilhantismo pelos professores esvai-se ante a opinião dos colegas, para quem não passa de “neguinha suja, fedida, feia”. Como o narrador descreve e interpreta, múltiplas máscaras se sucedem:

Durante os vários anos letivos usou máscaras de todos os tipos: simples, complexas, articuladas ou imóveis, zoomorfas ou híbridas, feitas de folhas, de cascas ou de tecido, de pele ou de couro, de conchas, formadas em ouro, prata ou outros metais, esculpidas em pedras ou cozidas em cerâmica.... Sempre tentando pertencer. Sempre dilacerada. Tornou-se múltipla e vazia; sombras deformadas. Já não se conhecia mais. Já não existia. Era apenas um fantasma. (MACHADO, 2009, p. 108).

Interessa especialmente a esta análise o momento em que, já no último ano da faculdade, e aluna brilhante, Dandara prepara-se para a sua primeira entrevista de emprego. Surge a oportunidade de substituir uma colega em um cursinho pré-vestibular. O diretor, que já recebera excelentes referências a seu respeito, envia-lhe a apostila para que prepare a primeira aula. Ainda que certa de que faltam apenas detalhes para acertar a contratação, Dandara preocupa-se em apresentar a melhor imagem possível: alisa os cabelos, e escolhe a máscara de seriedade e preparo; como esta já lhe parece ser sua face real, opta, ainda, pela máscara Simpatia, sempre necessária nos momentos em que precisa sufocar a mágoa e a agressividade. Contudo, ao ver a decepção no diretor ante uma professora negra, entende que tudo é em vão. Percebe, também, que o diretor é

Preconceituoso, um racista nojento, e que ela era brilhante, inteligente, que seu conhecimento não estava na sua pele. Porque se fosse assim, ele era burro demais, pois mais parecia uma página em branco. Ela era um acúmulo de histórias, escritas tão variadas que pigmentaram sua pele. (MACHADO, 2009, p. 111).

Bem compreendendo a leitura que o outro dela fazia, Dandara, aplicando a mesma lógica, inverte o pensamento branco: se é a cor da pele que demonstra inteligência, então a branca, que corresponde à ausência de cor, em cores-pigmento, evidencia a mais crassa ignorância. Impossível não ouvir, na referência ao acúmulo de escritas que pigmentam a pele e na metáfora das máscaras, o ecoar de Frantz Fanon em seu *Pele negra, máscaras brancas*. Como já anteriormente mencionada neste ensaio, o volume apresenta poderosa descrição da experiência vivida do negro. A metáfora acerca da sobreposição de máscaras brancas sobre a pele negra, visível já no título do volume, perpassa toda a obra, em que o pensador martiniquense descreve comportamentos afiliativos do negro para com o branco, tais como a adoção da língua e de valores do colonizador, “máscaras” brancas que veste em uma tentativa de se apropriar da cultura hegemônica. Embora outras sejam as máscaras de autodefesa adotadas por Dandara, igual é a disjunção provocada entre sua consciência e corpo, e semelhantes os sentimentos de interiorização e inadequação.

Na entrevista de emprego em questão, a protagonista, embora intuindo, de antemão, o resultado final da entrevista, veste a máscara da autoconfiança quando se lhe apresentam novas exigências: experiências anteriores. Ante as evidências de que todas as exigências seriam atendidas, o diretor transfere o resultado da entrevista para o dia seguinte. Dandara despede-se sorrindo uma esperança que não existe; sem surpresa, escuta a ligação que lhe informa a contratação de uma outra professora, e pede-lhe que devolva a apostila.

A experiência de Delinda, protagonista de “Abraço do espelho”, de Cuti, apresenta

algumas variações com relação à dos personagens dos contos até aqui enfocados. Pereirinha é todo autoconfiança; a Dandara jovem, embora tendo superado a total insegurança da infância, apresenta-se ainda submissa à sociedade branca, à qual teme confrontar. Como Dandara, Delinda encontra-se dividida em seu processo identitário. Apegada a sua herança cultural negra, acha-se linda com seus cabelos crespos, mas questiona-se se estes seriam bem vistos em entrevista de emprego.

O dilema é mais dramático porque, se, por um lado, necessita muito do emprego em perspectiva, para contribuir para o orçamento doméstico, por outro, ama sua posição de portabandeira. Naquele ano, sua escola decidira realizar um protesto pelos cento e vinte anos inócuos da Lei Áurea, já que perdurava uma escravidão estética. Como todas as mulheres da Ala das Guerreiras, Delinda deveria ostentar cabelos crespos. Pouco tempo antes do último ensaio pré-carnaval, porém, chega a convocatória para uma entrevista de emprego.

Filha de mãe viúva, recebedora de pequena aposentadoria, Delinda sente-se ainda mais pressionada a colaborar com as finanças familiares pelo fato de que o irmão, que desde os quatorze anos ajuda no sustento da casa, a provoca. A moça está há um ano sem emprego, um ano de humilhação. Assim premida, e entendendo o valor da aparência em uma entrevista de emprego, ouve a mãe, que lhe aponta tudo o que poderia prejudicá-la quanto a sua aceitação social. Assim, embora ame seu cabelo crespo, e saiba que precisa ostentá-lo no desfile, opta por um alisamento, pensando que este tornaria sua aparência mais aceitável.

A decisão, porém, faz com que experimente divisão contra si mesma. Admira a liderança da Ala das Guerreiras, e é totalmente concorde com sua opinião sobre o crespo: “Vamos valorizar o crespo. Se o seu natural é liso ou encaracolado, encrespe e assuma sua ancestralidade [...] Se alisar pode, encrespar também pode.” (CUTI, 2009, p. 34). A jovem chega a considerar recorrer a portabandeira substituta, quando lhe ocorre usar uma peruca crespa. Na avenida, sente-se linda, com seu elaborado penteado.

Na segunda-feira, ao chegar para ser entrevistada na empresa de cosméticos, é recepcionada gentilmente por um jovem branco, com corte moicano. Chamada à sala do entrevistador, é recebida por um homem negro, elegantemente trajado, que exhibe cabelos trançados. Na entrevista, sai bem, já que readquire a confiança para apresentar suas qualidades profissionais. Sente que a empresa, que agora está com linha de produtos étnicos, é um lugar onde poderá realizar-se como profissional, já que não precisará usar máscara alguma, e nenhum estereótipo lhe é imposto. Já não mais dividida contra si mesma, no último desfile de carnaval brilha na avenida, em paz consigo mesma.

CONCLUSÃO

A representação da entrevista empregatícia em um contexto racial faz-se mais dramática dadas as operações e contraoperações do poder no corpo. O momento em que as entrevistas têm lugar é o do controle do corpo pela estimulação a um padrão de beleza; é, também, o momento em que um padrão único é questionado, abrindo-se a possibilidade do desvendamento da falsidade da norma única, e o desdobramento desta em diferentes padrões, como exemplificado, no conto de Cuti, pela adoção de corte moicano e de penteado ligado à etnia negra. No conto de Serafina Machado, a protagonista prefere seu cabelo natural, não aderindo espontaneamente, portanto, à norma da sociedade branca hegemônica; adota, porém, “máscara” que a aproxima de tal norma, ao tentar imitar o cabelo liso do outro que detém o poder, mas apenas como instrumento de conquista social.

Nos contos acima mencionados, os papéis típicos de uma entrevista de emprego – por um lado, o futuro empregador, com poder decisório, e, de outro, o aspirante à vaga de emprego, com toda a tensão inerente a uma situação que pode ser o vestibulo para a realização profissional – fazem ressaltar a atribuição identitária de cada um deles. Percebe-se que os aspirantes a emprego que desenvolveram autoimagem positiva encontram-se melhor equipados para fazer face a esse momento. Nesse sentido, avulta o papel da identidade subjetiva de Munanga, em suas duas facetas, a de autoatribuição e a de sobre-determinação identitária, atribuída a um grupo por seus outros. Pereirinha, cômico tanto de seu valor, quanto da herança cultural que informava a visão de seus entrevistadores sobre ele, não se intimida frente a eles; já Dandara, que introjeta os estigmas que lhe são atribuídos pelo outro, e Delinda, pressionada pelo que julga ser o padrão aceitável a seus futuros empregadores, por diferentes motivos, demonstram insegurança.

Do outro lado da mesa, os entrevistadores são, também, representados de acordo com duas possibilidades contrastantes: ou, como representantes do grupo que retém o poder, reproduzem os estereótipos circulantes, recobrando o diferente – no caso em exame, o negro – com um véu de invisibilidade, ou, com mentalidade mais aberta, enxergam-nos e aceitam-nos em sua materialidade física e cultural, contribuindo para uma ambiência mais justa e fraterna.

Abstract: Discussing black identity, Kabengele Munganga (2012) draws attention to the importance of distinguishing between what he calls “objective identity”, related to cultural and linguistic characteristics, and a “subjective identity”, term by which he refers to the way a group defines itself or is defined by neighboring groups. Munanga distinguishes, thus, between identity as a category of self-determination or self-attribution by the group itself, and the identity assigned to it by others. This distinction recalls Frantz Fanon’s statement about the fact that, when among his own, the black will have little opportunity to experience his being though others, as it happens in the experience described by him as “the fact of blackness” in his *Black skin, white masks*. This experience corresponds to an over-determination on black identity, which is imposed from the outside, and originates from the accumulation of stories and prejudice, operating to hide the real being from the other’s gaze. Since job interviews are occasions in which an individual is faced with a look of authority, they have repeatedly been taken as occasion to represent both identity over-determination and self attribution. Three short stories are analyzed here with respect to these facts: Valdomiro Martins’ Entrevista de Emprego, Serafina Machado’s As máscaras de Dandara and Cuti’s O abraço do espelho.

Keywords: Identity. Power. Entrevista de emprego. As máscaras de Dandara. Abraço do espelho.

REFERÊNCIAS

CUTI. Abraço do espelho. In: RIBEIRO, Esmeralda; BARBOSA, Márcio. (org.). *Cadernos negros* 32. *Contos afro-brasileiros*. São Paulo: Quilombhoje, 2009. p. 27- 38.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Tradução de Renato da Silveira
Prefácio de Lewis R. Gordon. Salvador: EDUFBA, 2008.

_____. *Black skin, white masks*. New York: Grove Press, 1967.

FOUCAULT, Michel. *Power/Knowledge: selected interviews and other writings '972 – 1977*. Ed. Colin Gordon. New York: Pantheon, 1980.

HALL, Stuart. Quem precisa da identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu. (org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. 5 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000. p. 103-133.

MUNANGA, Kabengele. *Negritude: usos e sentidos*. 3 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2012. [2009].

MACHADO, Serafina. As máscaras de Dandara. In: RIBEIRO, Esmeralda; BARBOSA, Márcio. (org.). *Cadernos negros 32. Contos afro-brasileiros*. São Paulo: Quilombhoje, 2009. p. 107- 116.

MARTINS, Valdomiro. Entrevista de emprego. In: RIBEIRO, Esmeralda; BARBOSA, Márcio. (org.). *Cadernos negros 32. Contos afro-brasileiros*. São Paulo: Quilombhoje, 2009. p. 129- 132.

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

PÔSTERES

ENSINO DE LITERATURA E FORMAÇÃO DO LEITOR

RAFAEL DA CRUZ FREITAS*

RESUMO: Considerando as deficiências nas atividades para formação de leitor na Educação Básica e a dificuldade de tratar a literatura na escola como um objeto estético e social, este estudo discute como se formar o leitor de literatura na escola e quais concepções sobre leitor são adequadas ao contexto da educação no século XX. Os objetivos do trabalho são refletir sobre o ensino de literatura e analisar as fragilidades e potencialidades do ensino da disciplina na Educação Básica. Para cumprir tais objetivos de forma satisfatória, o trabalho tem sido realizado mediante pesquisa bibliográfica através da leitura de textos teórico-críticos sobre formação do leitor. Parte-se do pressuposto de que, para a formação de bons leitores, não apenas de literatura canônica, mas das variadas tipologias textuais que o aluno encontra ao longo de sua trajetória, faz-se necessária uma formação continuada pelo gosto da literatura como arte desde o início da escolarização. Quanto ao professor, entende-se que este deve ser um leitor assíduo para que, assim, em sua prática pedagógica, possa incentivar o aluno a ler e formá-lo proficiente em leitura. Os resultados parciais do estudo indicam que a leitura da literatura na escola deve estar acompanhada de recursos pedagógicos que favoreçam o letramento literário e não apenas o contato com as obras artísticas.

Palavras-chave: Ensino. Formação. Literatura. Leitor. Letramento literário.

* Graduando do curso de Letras da Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões - Câmpus de Frederico Westphalen.

EXPRESSÕES DE MINORIAS

COMUNICAÇÕES

A ARTE E A REPRESENTAÇÃO DE NEGROS E NEGRAS

LILIAN CLÁUDIA XAVIER CORDEIRO*
JUCÉLIA FERREIRA LOEBENS**

Resumo: Este escrito pretende fazer uma análise da representação dos negros e negras nas artes visuais do Brasil. Para tanto, são utilizadas obras de Debret, de Di Cavalcanti, e da artista contemporânea Rosana Paulino. Nesta análise foi considerado o cabelo do negro e da negra como fator simbólico e de identidade, inferindo que a indústria da moda induz a que muitos renunciem ao seu cabelo, negando simbolicamente a raiz africana. A obra de Debret é considerada a partir de sua função na época, como pintor dotado de uma intenção documentarista, mostrando os escravos e escravas em situações de trabalho e também de diversão, numa visão baseada no modelo neoclássico, e por vezes, caricatural. Já, Di Cavalcanti, tanto na pintura, como na poesia, apresenta o estereótipo da mulata como a mulher voluptuosa, sensual, fácil, em contraposição às representações das brancas, mostradas nas artes brasileiras como mulheres sérias e “de família”. Por sua vez, a artista Rosana Paulino traz a visão do negro e da negra sacrificados, massacrados pelo escravismo, em imagens fortes e impactantes, decorrência de sua vivência como negra e como militante do movimento negro. Como conclusão, percebe-se que as artes ainda devem abrir espaço para a estética do negro, não apenas em termos de reconhecimento da beleza e da diversidade, mas mesmo como espaço para artistas negros e suas produções, que falem desde o olhar do sujeito afrodescendente.

Palavras-chave: Arte. Cabelo Afro. Identidade.

O teu cabelo não nega, mulata,
Porque és mulata na cor
Mas como a cor não pega, mulata,
Mulata eu quero o teu amor.
Lamartine Babo/Irmãos Valença

Visualizar a representação artística de negros e negras no Brasil não é uma tarefa das mais fáceis, principalmente pela quase ausência das imagens nas artes visuais, em relação à profusão das imagens dos brancos. Pretendemos, nesse escrito fazer um breve passeio por três artistas. São eles: o

* Bel. em Desenho e Plástica, Mestre em Educação, docente IFRS Câmpus Ibirubá e Escola de Arquitetura Imed.

** Doutoranda em Linguística Aplicada pela Universidad de Alcalá – Madrid – España.

pintor francês Jean-Baptiste Debret^{***} (1768-1848), o brasileiro Di Cavalcanti (1897- 1976)^{****}, e a contemporânea paulista Rosana Paulino (1967)^{*****}. Num primeiro momento, ousamos trazer um pouco da identidade negra a partir da simbologia do cabelo.

Com relação ao cabelo, lembramo-nos de Ronaldinho, “o Fenômeno”, craque de futebol na Copa de 1994, que disse, depois de cortar o próprio cabelo e o de alguns companheiros da Seleção Brasileira: “cabelo ruim tem que raspar”. Fato que foi amplamente divulgado pelo narrador de esportes, Galvão Bueno, como uma frase correta e isenta de racismo, comprovando que ideias, como essa, são facilmente difundidas pela mídia, e passam por politicamente corretas, sendo assimiladas por grande parte da população.

Simbolicamente, o cabelo é sem dúvidas, um elemento de identidade da cultura negra. Diz Josemir Camilo (2011), que o cabelo afro é o cabelo mais antigo da espécie humana, tem no mínimo 150 mil anos e é fruto de quando o *Homo sapiens sapiens*, vencendo a natureza, se firmou como espécie na África subequatorial. Para suportar o clima tórrido, a natureza proporcionou uma pele coberta de melanina e um cabelo hidrolisado para reter toda a água e suor para autorrefrigeração. Portanto, é um cabelo histórico, genético, de papel importantíssimo na evolução da humanidade.

No Brasil, já vem de tempos a concepção de que o cabelo afro seja visto como “ruim”, haja vista exemplo da marchinha de Lamartine Babo e dos irmãos Valença, citada acima, de 1929. Porém, nos últimos anos, com a cosmética, o cabelo afro está praticamente fora da moda e, por consequência, banido da cabeça dos homens e das mulheres. O que se depreende disso tudo, é que os negros devem raspar o cabelo e as negras, pintá-lo de cor mais clara e ainda, alisá-lo.

Consideramos o corpo como suporte da identidade, e o cabelo, um símbolo da mesma. Temos, então, uma dupla, o cabelo e a cor da pele como fatores importantes na construção da identidade.

A importância desses, sobretudo do cabelo, na maneira como o negro se vê e é visto pelo outro, até mesmo para aquele que consegue algum tipo de ascensão social, está presente nos diversos espaços e relações nos quais os negros se socializam e se educam: a família, as amizades, as relações afetivo-sexuais, o trabalho e a escola. Para esse sujeito, o cabelo carrega uma forte marca identitária e, em algumas situações, é visto como marca de inferioridade. (Gomes, 2002).

Acerca do poder creditado aos cabelos, nos dizem Chevalier e Gheerbrandt: “o ato de cortar os cabelos corresponde não só a um sacrifício, mas também a uma rendição: é a renúncia – voluntária ou imposta – às virtudes, às prerrogativas, enfim, à própria personalidade” (p. 153). Em diversas culturas os cabelos são associados à força e à virilidade, como elucida o mito de Sansão.

Ao renunciarem ao cabelo, cortando ou alisando, os negros e negras renunciam a sua identidade africana, levados pelo preconceito de uma sociedade feita na base dos esforços e mortes de seus ancestrais, que não são reconhecidos, haja vista o esforço continuado de refutar essa parte da história. Ao negar seu cabelo, eles negam sua ancestralidade e a força de seres pertencentes a um povo e a uma cultura, para tantos deles, ainda desconhecida.

^{***} Debret foi pintor e professor francês, que integrou a Missão Artística Francesa (1816), implantando no Rio de Janeiro a Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios.

^{****} Emiliano Augusto Cavalcanti de Albuquerque e Melo, mais conhecido como Di Cavalcanti (Rio de Janeiro, 1897 - Rio de Janeiro, 1976) foi pintor, desenhista, ilustrador e caricaturista brasileiro, e também poeta, embora menos conhecido como tal.

^{*****} Rosana Paulino vem se destacando por sua produção referente a questões sociais, étnicas e de gênero. Seus trabalhos trazem a posição do negro e, principalmente, da mulher negra dentro da sociedade brasileira. A artista possui obras em importantes museus e tem participado ativamente de diversas exposições tanto no Brasil como no exterior.

Por outro lado, hodiernamente, o cabelo tem sido usado como espaço da raça, sendo exibido com orgulho pelos negros e negras comprometidos com a reconstrução de sua identidade. Afirma Gomes (2011) que o cabelo também surge numa perspectiva de revalorização em espaços de militância política, nos salões de cabeleireiros afro, nos movimentos culturais contemporâneos negros, como a dança e a música, entre outros. Desse modo, essa revalorização do particular acaba se estendendo à coletividade.

Assim, pelo reconhecimento e aceitação do próprio corpo, passa a ser reconstruída a identidade do sujeito e do seu grupo. No caso do negro, embora pouco, já se vislumbra esse lugar feito positivamente, a partir da sua própria diferença, seu cabelo.

Pretendendo fazer uma conexão entre a estética identitária e as representações que aparecem nas artes visuais dos negros e negras, nota-se uma invisibilidade quase completa na arte brasileira. Inicialmente temos a obra de Debret, que mantém em relação a eles, uma atitude ambivalente, retratando-o desde a idealização do tipo clássico, ao realismo quase caricatural (COSTA, 2009).

Não é à toa que Debret pinta e desenha negros e negras, pois essa população no Rio de Janeiro era a maior de todas as cidades urbanizadas na América do Sul, no séc. XIX. Além disso, como ele era um pintor de costumes, natural que o negro tivesse bastante repercussão na sua temática*****.

Afirma Costa (2009, p. 02) que “na Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios – criada por decreto de 12 de agosto de 1816 -, Debret atuou como pintor de história. Foi a serviço do governo português que começou sua aventura brasileira”. As mudanças, ocorridas na França napoleônica de 1815, forneceriam o modelo para a fundação da academia no Brasil, pela Missão Artística Francesa*****, através da qual os padrões de gosto neoclássicos se difundiriam em terra tupiniquim. Acerca da representação dos negros e negras, segue nos esclarecendo Costa (2009, p. 05):

Não obstante os retratos dos negros possuírem um caráter realista na obra de Jean Baptiste - pois, não há os paradigmas morais de atitudes que conotem uma grandeza de espírito universalmente reconhecida -, a preocupação documental, que o artista manifesta ao registrar cenas típicas e cotidianas nas ruas da corte, não invalida sua formação classicista. Mesmo longe dos rigores acadêmicos, o que lhe permitiu maior liberdade de composição, Debret utilizou os instrumentos da escola neoclássica, pintando escravos com porte nobre, de beleza ideal. Moralmente abatidos, porém, os negros africanos são apresentados numa perspectiva física bastante positiva.

Podemos ver na obra conhecida como “Negros Serradores” a idealização do tipo físico mostrado numa estética greco-romana, presente no neoclassicismo. Os negros aparecem com os torsos desnudos, evidenciando a musculatura, semelhante às representações feitas na Europa no mesmo período.

***** Em 1821 Debret organiza um álbum ilustrado, que se tornaria o maior conjunto de imagens sobre o Brasil no século XIX. Dividido em três volumes, no primeiro, de 1834, dedicou 36 pranchas aos índios e 12 aos elementos da natureza. O segundo volume, de 1835, foi dedicado à baía do Rio de Janeiro, retratando os costumes da vida cotidiana na corte e seus arredores. Neste, a figura do negro é preponderante. O último volume, publicado em 1839, mostra a suntuosidade das festas e cerimoniais religiosos da corte (COSTA, 2013).

**** A Missão Artística Francesa foi a denominação dada a um grupo de artistas vindos da França com o intuito de implementar o ensino da artes no Brasil dentro dos moldes do Neoclassicismo. O grupo foi trazido por D. João VI e era composto de desenhistas, arquitetos, escultores, pintores e auxiliares.



Figura 1 – Negros Serradores

Fonte: Wikipedia

As imagens abaixo trazem representações dos negros e negras, segundo a legenda do próprio álbum de Debret, em suas diferentes nações, com as peculiaridades do cabelo e dos desenhos na face e joias. Ambas demonstram a grandeza cultural de cada povo a partir de sua relação estético-racial com o cabelo.



1. Monjolo; 2. Mina; 3, 4, 8, 9. Moçambique; 5, 6. Benguela; 7. Calava

Figura 2 – Diferentes Nações Negras

Fonte: Wikipedia



Figura 3 – Etnias Negras

Fonte: Wikipedia

Debret retrata nos desenhos, ainda que de forma idealizada, a grandeza das nações negras que aportaram no Brasil na imigração forçada do escravismo. Não obstante, nas suas demais obras, os negros e negras aparecem com o cabelo curto ou coberto por turbantes, sem a opulência das imagens acima, principalmente quando estão na condição de trabalho e servilidade. Vemos na aquarela a seguir, conhecida como “Vendedora de caju”, alguns resquícios da identidade negra, presentes no cabelo das mulheres e nos adornos de pescoço e braços, com detalhes em contas penduradas. A mulher em primeiro plano traz, também, uma “tatuagem” no braço, porém, não se pode dizer que seja referente a sua identidade africana, ou algum emblema da escravidão, haja vista que muitos negros eram marcados a ferro por seus senhores.

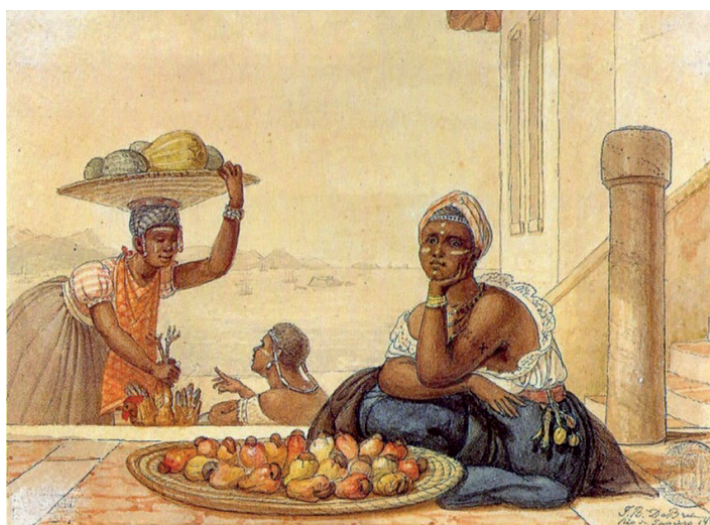


Figura 4 – Vendedora de Caju

Fonte: Wikipedia

Posteriormente, no séc. XX, Di Cavalcanti foi o pintor brasileiro mais expressivo a trazer a representação de negros e, principalmente, da mulher negra, na figura da mulata. Infelizmente, ele as representa de modo sensual, voluptuoso, levando a aumentar o preconceito em relação à mulher negra, mostrada como volúvel, sempre disposta ao sexo, em contraposição à seriedade da branca. A negra, nunca foi cantada em prosa e verso como “a esposa”, mas como “a amante”. A literatura brasileira, calcada em ícones como Aluísio de Azevedo, Jorge Amado, Machado de Assis, dentre tantos, corrobora essa imagem e reforça o estereótipo, sem considerar que essa mulher, também era mãe de família e estava nas ruas trabalhando para sustentá-la, muito antes das brancas rasgarem sutiãs em praça pública e apregoarem sua independência. Como ressalta Almeida (2007, p. 79):

Contrastando e realçando a imagem da “mulher honesta”, mãe e esposa ideal, a mulata é descrita com comportamento livre e audacioso (em contraste com o pudor das outras personagens femininas), no entanto, seu comportamento é reflexo da sua sensualidade inerente, ao contrário das descrições da mulher moderna, que está aos poucos conquistando outros espaços além do doméstico e familiar. A mulata não se beneficia dos avanços da modernidade e das novas oportunidades dadas às mulheres (de classe média e alta), e sim continua sendo envolvida numa aura de sensualidade e sexualidade típica da mulher de cor.

Nas mulatas de Di Cavalcanti, o cabelo não é usado para demonstrar a etnia ou a força da mulher negra, mas, para reforçar seu caráter de sensualidade e languidez. Como se percebe nas duas obras abaixo, nas quais ele aparece mais alisado e adornado com flores, semelhantemente ao que usa a mulher branca.



Figuras 3 e 4 – Mulata em rua vermelha; Mulheres, flores e Araras

Fonte: museuonline.blogspot.com

Ainda, em se tratando de Literatura, para corroborar, temos a breve obra poética de Di

Cavalcanti que dialoga com a sua própria pintura. Tanto em uma como na outra, a questão do negro, e especificamente da mulher negra é muito forte, sempre se referindo à negra como sensual, simbolizando o proibido, o “pecado”. Vejamos este fragmento de poema:

A virgem morena

Pedia pecado.

Na noite do mêdo,

No lago das cobras,

Os olhos de fôgo

Da virgem morena

Queriam desgraças,

Queriam paixão...

(...)

As pernas molhadas

De água cheirosa

Abriam-se em galho

No negro do céu.

Os seios da virgem,

O' seios da virgem!

Dois lírios de ouro.

(...)

É ela a rainha de mil desejos flagelada?

A virgem morena

Pedia pecado.

(...)

E o visgo verde das folhas venenosas?

Porque tanta coisa maldita

Cercando o corpo da virgem?

A virgem morena

Pedia pecado.

A morte beijou a virgem;
(...)
Nunca ninguém soube seu nome,
Seu corpo virou terra,
(...)
A virgem morena
Pedia pecado. *****

Talvez, essa expressividade do sensual se explique pelo fato de que sua obra tenha a intenção de retratar uma estética brasileira, como pregava o Movimento Modernista, evidente nas linhas, formas e cores que usa. Porém, Almeida (2007, p. 111) conclui que “a representação da mulata sob o olhar de Di Cavalcanti reflete um discurso ideológico de construção da brasilidade baseado em estereótipos construídos durante séculos de iconografia brasileira; imagens que reproduzem a complexidade em se representar a diversidade Étnica e as relações raciais e de gênero em nossa sociedade”.

Contemporaneamente, a artista plástica, Rosana Paulino, apresenta outro olhar sobre o negro e a negra, contrapondo-se à estética sensualista e mesmo idealista dos pintores citados anteriormente. Na obra a seguir, conhecida como “Bastidores”, ela traz imagens de mulheres de sua família com costuras em lugar da boca. Rosana parece fazer uma alusão à Escrava Anastácia, ícone da resistência negra que é retratada usualmente com instrumentos de tortura, fechando sua boca. Aqui os cabelos são figuras secundárias na representação, não acreditamos que sejam o foco, pois são muito curtos, levando a atenção do espectador para a boca, ou os olhos costurados.



Figura 5 – Obra conhecida como “Bastidores”

Fonte: www.faap.br

Nesse caso, temos na artista uma visão politizada do negro e da negra, levando em conta as

***** Ali ela morava: poema de Di Cavalcanti publicado na Antologia de Poetas Brasileiros Bissexto Contemporâneos, organizada e apresentada por Manuel Bandeira (1946).

lutas históricas e a negação não apenas estética, mas enquanto sujeitos de direitos. O que se reflete, de certa forma, na condição do cabelo como fator de projeção de sua raça, haja vista o aumento de salões de beleza e cosméticos específicos para cabelos afro. Nesses salões, os negros e negras têm espaço para sua beleza, sua diversidade e riqueza, como é visto nas fotos que seguem, retiradas de uma página especializada da internet:



Figura 7

Fonte: salaoafrocentrotecnico.blogspot.com.br

Enfim, a anulação política e social do negro, somadas às manifestações de discriminação racial, mesmo nas artes, foram fatos incisivos para que estas corroborassem para contar a história das diferenças étnicas. Por outro lado, há décadas que surgiram movimentos com o objetivo de incluir a raça negra na sociedade e dar-lhe o merecido espaço. Iniciativas essas, bem a propósito deste trabalho. Citamos como exemplo o caso das cotas raciais em algumas universidades públicas brasileiras.

Em todo caso, ainda estamos longe do reconhecimento e da promoção de ações afirmativas que deem conta da imensa dívida social que, como brasileiros, temos com a população negra, consideramos necessário que as artes, dentre estas, as artes visuais, abram espaço para a estética do negro. Neste caso, não apenas reconhecendo da beleza e da diversidade, mas principalmente como espaço pra artistas negros e suas produções.

Abstract: This writing aims to analyse the representation of black people (men and women) at the visual arts in Brazil. To do so, are used works of Debret, Di Cavalcanti, and contemporary artist Rosana Paulino. In this analysis the Afro (black) hair was considered as a symbolic and identity factor, implying that the fashion industry induces many people to give up their hair, symbolically denying African roots. The Debret work's is considered from his role at the time as a painter with a documentary intention, showing the slaves in work situations and also fun, from the perspective

of the neoclassical model, and sometimes caricatured. By contrast, Di Cavalcanti, both in painting as in poetry, presents the stereotype of the “mulata” as voluptuous, sensual, easy, opposed to the representations of White women in the Brazilian arts as serious and “family”. In turn, the artist Rosana Paulino brings the vision of black people sacrificed, slaughtered by slavery, in strong images, due to her experience as black and militant at the black movement. In conclusion, it is clear that the arts should still make room for the aesthetics of black people, not just in terms of recognition of the beauty and diversity, but even as a space for black artists and their productions, speaking from the subject’s view of African descent.

Keywords: Art. Afro Hair. Identity.

REFERÊNCIAS

ALEMIDA, B. Disponível em <<http://dspace.c3sl.ufpr.br/dspace/bitstream/handle/1884/10598/draft%5B1%5D.one.pdf?sequence=2>>. Acesso em: ago, 2013.

BANDEIRA, Manuel. *Antologia de Poetas Brasileiros Bissexto Contemporâneos*. 1a edição. Rio de Janeiro: Livraria Editora Zelio Valverde, 1946.

CAMILO, J. *Cabelo Ruim (?)*. Disponível em <[http://www.paraibaonline.com.br/coluna.php?id=53&nome=Cabelo%20ruim%20\(?\)](http://www.paraibaonline.com.br/coluna.php?id=53&nome=Cabelo%20ruim%20(?))>. Acesso em: jun, 2011.

CHEVALIER J., GHEERBRANT A. *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

COSTA, T. *Representações do negro na obra de Jean-Baptiste Debret*. In: ENCONTRO NACIONAL DE ESTUDOS DA IMAGEM, 2009, Londrina. *Anais*. Disponível em <http://www.uel.br/eventos/eneimagem/anais/trabalhos/pdf/Costa_Thiago.pdf>. Acesso em: ago, 2013. p. 221-228.

GOMES, N. L. *Corpo e cabelo como ícones de construção da beleza e da identidade negra nos salões étnicos de Belo Horizonte*. 2002. Tese (Doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

_____. *Educação, identidade negra e formação de professores/as: um olhar sobre o corpo negro e o cabelo crespo*. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/ep/v29n1/a12v29n1.pdf>. Acesso em: jun, 2011.

A VIDA DAS MULHERES MOÇAMBICANAS: A VISÃO LITERÁRIA COMO QUEBRA DA HISTÓRIA SILENCIADA E ÚNICA

BRUNA CIELO CABRERA*

RESUMO: Lília Momplé e Paulina Chiziane são duas vozes da literatura feminina moçambicana que se destacam pelo caráter crítico e transgressor de seus textos. Através de sua escrita, ambas as escritoras são capazes de levantar pertinentes discussões acerca da vida das mulheres negras moçambicanas. Este trabalho intenciona tangenciar duas narrativas (o conto “Ninguém matou Suhura”, de Lília Momplé, e o curta metragem “Phatyma” de roteiro escrito por Paulina Chiziane) tomando por base questões levantadas por Chimamanda Adichie durante a conferência da *Tecnology, Entertainment and Design* (TED) e pelo texto, também, de Paulina Chiziane, *Eu mulher... por uma nova visão do mundo*. Analisando o corpus descrito possíveis conexões serão reveladas entre uma narrativa e outra, em quais momentos essas escritoras se aproximam do mesmo objetivo de causa, como são descritas suas personagens femininas principais, e como a literatura é usada por Lília Momplé e Paulina Chiziane como ferramenta de transgressão de uma “única história”.

Palavras-chave: Lília Momplé. Paulina Chiziane. Moçambique. Crítica social. Literatura comparada.

INTRODUÇÃO

Muitas vezes nos perguntamos onde se encontram as vozes femininas da literatura. Vozes essas silenciadas por muito tempo pela cultura paternalista e de repressão (pós)colonial. A literatura de autoria feminina em Moçambique destaca Lília Momplé e Paulina Chiziane como duas grandes autoras, conhecidas por seu caráter questionador e crítico do patriarcado, tanto no sistema colonialista quanto no sistema cultural étnico. Embora ambas compartilhem da mesma nacionalidade, escrevem sobre questões diferenciadas, porém o ponto que as une é a questão que aborda o feminino e a vida das mulheres moçambicanas.

Pretende-se com este trabalho conectar, buscando a semelhança entre as duas autoras, e analisar duas narrativas (o conto “Ninguém matou Suhura”, de Lília Momplé, e o curta metragem “Phatyma” de roteiro escrito por Paulina Chiziane) através das questões levantadas pela fala de Chimamanda Adichie durante a conferência da ONG *Tecnology, Entertainment and Design* (TED) e pelo texto, também, de Paulina Chiziane, *Eu mulher... por uma nova visão do mundo*. Tendo como objetivo compreender como ambas as autoras transgridem a construção político-social da mulher

* Graduada de Letras – Licenciatura – Português e Literaturas de Língua Portuguesa
Universidade Federal de Santa Maria Bolsista PIBIC/CNPq, sob orientação do Prof. Dr. Anselmo Peres Alós, no projeto de pesquisa “Resonâncias e dissonâncias no romance contemporâneo: o imaginário pós-colonial e a (des)construção da identidade nacional”

moçambicana.

1. AS MULHERES: IMAGENS, VOZES E PALAVRAS

Chimamanda Adichie, nascida em 1977 na Nigéria, é autora dos romances *Purple hibiscus* (2003), *Half of a yellow sun* (2006), *The thing around your neck* (2009) e *Americanah* (2013). Durante uma conferência promovida no ano de 2009 pela organização não governamental *Technology, Entertainment and Design* (TED), iniciada em 1984, a escritora nigeriana descreve, durante sua fala, os “perigos” de uma visão unilateral sobre a história de vida das pessoas, em principal a visão unilateral que recai sobre as nações africanas: visão de belas paisagens, animais selvagens no Discovery Chanel, países ricos de povos paupérrimos e AIDS.

Instigamos o pensamento de qual seria a visão do Brasil no exterior e em quanto nos sentimos ofendidos quando reconhecemos que o conhecimento sobre o país e o povo brasileiro é sustentado, em maioria, pelo carnaval, belas mulheres, Copacabana e favelas violentas; mas esse não é o foco da discussão aqui proposta. Pela fala de Adichie podemos compreender como a construção imaginativa de uma nação, de um povo/etnia, se dá através da mídia no exterior:

If I had not grew up in Nigeria and if all I knew about Africa were from popular images, I too think that Africa was a place of beautiful landscapes, beautiful animals and incomprehensible people fighting senseless wars, dying of poverty and AIDS, unable to speak for themselves and waiting to be saved by a kind white foreign”

Temos a errônea ideia de referirmo-nos à África como um “continente-país”, com cultura única, com questão sociopolítica única, com religião única (e, por vezes as religiões africanas são preconceitualizadas como magia e feitiçaria e não vistas como religiões legítimas), com habitantes padronizadamente pobres, famintos.

A África é um continente com mais de um bilhão de habitantes, divididos em 54 países e todas as questões, carregadas de preconceitos e senso comum, levantadas anteriormente os tornam completamente diferentes entre si. É necessário abordar a literatura africana, e o próprio país, com o pensamento ilustrando uma colcha de retalhos, não como um pano liso de uma cor única.

I grew up under repressive military governments that devalue education, so that sometimes my parents were not paid their salaries. And so, as a child, I saw jam disappear from the breakfast table, then margarine disappeared, then bread became too expensive, then milk became rationed. And most of all, a kind of normalized political fear invaded our lives. All of these stories make me who I am. But to insist on only these negative stories is to flatten my experience, and to overlook the many other stories that formed me. The single story creates stereotypes. And the problem with stereotypes is not that they are untrue, but that they are incomplete. They make one story become the only story”

** “Se eu não tivesse crescido na Nigéria e se tudo o que eu conhecesse sobre a África fosse proveniente das imagens populares, eu também pensaria que a África era um lugar de belas paisagens, belos animais e pessoas incompreensíveis lutando guerras sem sentido, morrendo de pobreza e AIDS, incapazes de falar por si mesmas e esperando serem salvas por um estrangeiro branco e gentil” [tradução nossa].

*** “Eu cresci sob governos militares repressivos, que desvalorizavam a educação, então, por vezes, meus pais não receberam seus salários. E então, ainda criança, eu vi geleia desaparecer da mesa do café da manhã, depois a margarina desapareceu, depois o pão tornou-se muito caro, depois o leite se tornou racionado. E acima de tudo, um tipo de medo político normalizado invadiu nossas vidas. Todas essas histórias fazem de mim quem eu sou. Mas insistir somente nessas histórias negativas é superficializar minha experiência e negligenciar as muitas outras histórias que me formaram. A história única cria estereótipos. E o problema com estereótipos não é que eles não sejam verdadeiros, mas que eles sejam incompletos. Eles fazem uma história tornar-se a única história” [tradução nossa].

A VIDA DAS MULHERES MOÇAMBICANAS: A VISÃO LITERÁRIA COMO QUEBRA DA HISTÓRIA SILENCIADA E ÚNICA

Chimamanda enfatiza a fuga do paradigma, do senso comum, da informação pronta, da única história sobre qualquer pessoa, lugar ou aspecto, incorporando o discurso das diferenças existentes e se valendo do pertencimento a essas diferenças para expor essa discussão pela própria compreensão de seu universo.

Paulina Chiziane, laureada pelos círculos literários como a primeira mulher moçambicana a publicar um romance, é escritora de livros de peso no qual discutem a mulher negra africana e os paradigmas amorosos, políticos e econômicos de suas vidas. Nascida em 1955, cresceu nos subúrbios da cidade de Maputo, entre seus romances destacam-se *Balada de amor ao vento* (1990), *Ventos do apocalipse* (1993), *O sétimo juramento* (2000), *Niketche: uma história de poligamia* (2002) e *O alegre canto da perdiz* (2008); também escreveu o texto *Eu mulher... por uma nova visão do mundo* com caráter de testemunho e o roteiro do curta metragem *Phatyma*, objetos de estudo desde artigo.

Em seu testemunho, escrito em 1992, pouco tempo após a publicação de seu primeiro romance, Chiziane questiona o lugar da mulher na sociedade, em específico na religião bantu, na qual nasceu e foi criada.

Nas religiões bantu, todos os meios que produzem subsistência, riqueza e conforto como a água, a terra e o gado são deificados, sacralizados. A mulher, mãe da vida e força da produção da riqueza, é amaldiçoada. Quando uma grande desgraça recai na comunidade sob a forma de seca, epidemias, guerra, as mulheres são severamente punidas e consideradas as maiores infractoras dos princípios religiosos da tribo pelas seguintes razões: são os ventres delas que geram feiticeiros, as prostitutas, os assassinos e os violadores de normas. Porque é o sangue podre das suas menstruações, dos seus abortos, dos seus natimortos que infertiliza a terra, polui os rios, afasta as nuvens e causa epidemias, atrai inimigos e todas as catástrofes (CHIZIANE, 2013, p. 199).

Comparando a mulher à terra, porque é de ambas que nasce a vida, Paulina pergunta-se se a sorte das mulheres seria diferente se Deus fosse mulher. Ela argumenta que a questão é mais profunda que isso. Desde criança as meninas são ensinadas os trabalhos domésticos e a servir o homem da casa e futuramente o marido (no curta metragem *Phatyma* isso fica explícito e há uma forte conexão então o testemunho e o roteiro do vídeo). Como coloca Alós:

No vórtice dessa turbulência, quem mais sofre são as mulheres, impedidas de constituir identidades viáveis, e mesmo de participar efetivamente da vida pública como cidadãs plenas. Papel decisivo no cerceamento da liberdade das mulheres é exercido pelas superstições oriundas das religiões bantu (ALÓS, 2012, p. 79).

Partindo deste pensamento, Chiziane conta suas próprias experiências e entra no cerne da questão que defende: a fuga do paradigma imposto às mulheres, não só da sua religião/nação como das mulheres do mundo todo. Paulina Chiziane escreve romances que transgridem e desfazem o imaginário político-cultural feminino através dos tempos, escrevendo sobre amor, sexo e as fortes contestações culturais que sua carrega. Para uma melhor ilustração dessas quebras seguimos com a análise de *Phatyma*, curta metragem roteirizado por Chiziane.

Aos dois minutos e meio de *Phatyma* vemos uma cena amarelada, contrastando com o começo alegre e colorido do vídeo, o casebre ao fundo, a menina sentada ao chão, um pilão e grãos espalhados em uma esteira. Logo surgem as mulheres da casa fazendo os trabalhos braçais e a voz da pequena Phatyma conta sua história. “A mim foi ensinado que tenho que ficar em casa”. “A minha mãe e a minha vó é que me dão lições de como ser mulher”. Os homens aparecem em segundo

plano e rapidamente, vestidos em trajes de trabalho ou, como um pequenino garoto no filme, em trajes escolares.

Após isso há uma cena de transformação: a menina atravessa panos pendurados como uma cortina e do outro lado surge sua mãe. Phatyma diz que sente que pode vir a tornar-se a mãe, que, por sua vez, se tornou a avó, que um dia também teve sonhos. Paulina descreve isso em um dos trechos de seu testemunho e é possível fazer a associação entre a personagem Phatyma e a escritora Paulina.

Na infância a rapariga brinca à mamã ou a cozinheira, imitando as tarefas da mãe. São momentos muito felizes, os mais felizes da vida da mulher tsonga. Mal vê a primeira menstruação é entregue a marido por vezes velho, polígamo e desdentado. À mulher não são permitidos sonhos nem desejos. A única carreira que lhe é destinada é casar e ter filhos (CHIZIANE, 2013, p. 201).

Na próxima cena, com pouca luz, sombria e escura, a personagem de Phatyma esta ajoelhada, pois essa é a postura da mulher diante do homem da casa, mesmo que seja apenas um menino pequeno. Ela fala: “alguns homens pensam que por ser mulher, desde menina, é ser qualquer. Ou até mesmo não ser, não ter, nem sequer se pertencer”. Uma mão masculina a segura pelo ombro com brutalidade. Seria uma menção à violência sexual sofrida pelas mulheres moçambicanas e descrita, também, em “Ninguém matou Suhura”?

O ponto de quebra, em *Phatyma*, de todas as questões que Paulina Chiziane levantou em seu testemunho, mostra a menina na escola com seu “namoradinho”. Ele lhe dá um doce e ela lhe retribuiu com uma bala e um beijo. A sua voz narra “gostei também daquela aula quando disseram que os rapazes e raparigas têm os mesmos direitos”. Phatyma começa a perceber as igualdades de gênero e agir como acredita que seja o correto, em busca da sua liberdade como mulher (como, por exemplo, Sarnau luta para conseguir no primeiro romance de Chiziane, *Balada de amor ao vento*), de poder demonstrar afeto a um menino de seu interesse e criar um relacionamento com ele.

Chegando em sua casa, Phatyma se depara com a realidade familiar, é repreendida pela mãe e avó, e interroga o porque não há um diálogo entre as famílias e a escola “onde está o erro? na cultura ou na falta do diálogo entre as culturas?”. Ao final, o curta encerra com os dizeres da menina/mulher “fui um presente ao nascer e meu futuro depende da força da mulher que sou. depende das decisões que eu tomar para ele”. Tudo isso vai de encontro ao texto de Chiziane e mostra a força da mulher para, desde criança, romper barreiras e amarras que a oprimem sexualmente, politicamente, culturalmente e socialmente. *Phatyma* encerra com a questão de a mulher poder escolher seu próprio caminho dialoga com o trecho do testemunho de Paulina:

Escrevi a minha primeira obra debaixo de estrondos e ameaças de morte. Publiquei-a. escrevi a segunda debaixo do mesmo ambiente. Está no prelo. Trabalhar numa atmosfera de morte é minha forma de resistir. Ninguém tem o direito de interromper os meus sonhos (CHIZIANE, 2013, p. 205).

Paulina Chiziane utiliza sua escrita para dar corpo a denúncias contra o sistema paternalista, tão injusto com as mulheres. Suas personagens são fortes e podemos compreender, após ler seu testemunho, que muitas carregam muito da própria Paulina, assim como as personagens de Lília Momplé carregam um pouco dela e de suas experiências de vida.

A VIDA DAS MULHERES MOÇAMBICANAS: A VISÃO LITERÁRIA COMO QUEBRA DA HISTÓRIA SILENCIADA E ÚNICA

Lília Momplé nasceu em 1935 em Nampula, na Ilha de Moçambique, é autora dos livros *Ninguém matou Suhura* (contos, 1988), *Neighbours* (romance, 1996) e *Os olhos da cobra verde* (contos, 1997), e destaca-se como a primeira escritora a dedicar-se ao conto literário em Moçambique. É através de seus escritos que dá “voz a personagens que foram vítimas do sistema colonialista” (DUARTE, 2010) e exorciza suas próprias experiências, como, por exemplo, ao final do livro *Ninguém matou Suhura* em que ela escreve “estes contos são baseados em factos verídicos, embora os locais e datas nem sempre correspondam com a realidade” (2007, p. 104).

O conto trabalhado por este artigo é homônimo do livro a qual pertence. Passa-se na Ilha de Moçambique (local de nascimento da autora), em novembro de 1970 e narra brilhantemente em três momentos duas histórias, duas visões de mundo arbitrárias. A primeira parte descreve o dia do Administrador, homem branco, colono português que ocupa uma elevada posição dentro da política da ilha, onde é simultaneamente Administrador de Distrito e Presidente da Câmara. Neste dia ele está para possuir/estuprar/violentar Suhura, uma menina negra de 15 anos que ele, embora casado e pai de uma filha que é contra o sistema colonialista e a exploração dos negros.

[O Administrador] Sorri intimamente à perspectiva da aventura desta tarde. Não é a primeira nem será a última. Sente-se ainda jovem e com direito a procurar fora do lar a satisfação de necessidades que considera legítimas. Além disso, está plenamente convencido que a fidelidade conjugal é um dever exclusivo das mulheres e, muito particularmente, da sua mulher (MOMPLÉ, 2007, p. 65).

O personagem avistou Suhura em uma tarde quente na rua e mandou o sipaio**** arranjar o encontro com a avó da menina. Para o Administrador era de praxe e muito normal do seu cotidiano forçar jovens negras indefesas, mediante ameaças e violência, a praticar sexo com ele. Neste trecho é possível perceber a carga cultural de submissão aos desejos do marido imposta às mulheres pela instituição do casamento, mesmo em caráter ocidental (eram cristãos).

Já a filha do Administrador, Manuela, também de 15 anos, é a personagem que destoa do contexto ao qual pertence. O pai percebe os pensamentos e ideais da filha e para o leitor é possível compreender o choque de mentalidades pelo texto.

Há muito que esta filha é um espinho atravessado no amor próprio do senhor administrador. Ele pensa, e com toda razão, que a rapariga não o tem em grande conta. Já lhe surpreendeu até, por várias vezes, olhares carregados de ironia e mal disfarçado desprezo. Aliás, desde criança que Manuela foi sempre uma fonte de perplexidade para os pais (MOMPLÉ, 2007, p. 69).

Posicionando-se contra as opressões aos negros, Manuela manifesta suas opiniões diante da elite moçambicana de senhoras, presentes no horário de café da tarde em sua casa, com os dizeres “Pois eu era perfeitamente capaz de casar com um preto se gostasse dele e se ele gostasse de mim” (MOMPLÉ, 2007, p. 70) e é fortemente repreendida por sua mãe com uma bofetada no rosto. Não são apenas os pais de Manuela que a sentem como a “ovelha ranhosa”, ela também se sente como o elemento estranho na família. Manuela poderia ser avaliada como uma personagem que está no mesmo patamar transgressor que Phatyma, Sarnau e a própria escritora Paulina Chiziane.

A segunda parte descreve o dia de Suhura, uma órfã de pai e mãe que vive com a avó em extrema pobreza. Ao longo da narrativa são descritas cenas de seu cotidiano realizando o trabalho doméstico extremamente árduo.

**** Espécie de policial

Seis vezes ao dia tem ela que fazer o percurso que separa a sua palhota do fontenário. Só então consegue armazenar, no velho tambor do quintal, a água suficiente para as necessidades do dia. Deita-se depois exausta, no meio do quintal. Não se move, a não ser para de vez em quando enxotar as moscas que zumbem encarniçadas à sua volta. Espera assim ganhar forças para ir à praia apanhar mariscos para o almoço (MOMPLÉ, 2007, p. 77).

Um pouco antes de o dia terminar a avó fala à neta, com grande pesar, do que necessita ser feito. Nada elas podem fazer contra a vontade do Administrador.

A terceira parte da história marca o final do dia, Suhura já está com medo à espera do Administrador no local combinado. Apesar dos planos de resistir e suportar, Suhura não consegue resignar-se àquela violência e luta com todas as forças para fugir, mas ao final vence o mais forte e Suhura acaba violada e morta.

É recorrente, em suas narrativas, a presença de uma melancolia histórica, provocada pelo apagamento das agruras da luta pela independência das ex-colônias africanas, e um atento olhar para os desfavorecidos que mais sofreram durante a história moçambicana ao longo do século XX. Por trás de personagens como Mussa Racua, Naftal, Aidinha, Celina, Suhura, Eugénio e suas trágicas trajetórias, é possível para o leitor de hoje vislumbrar um pouco da experiência colonial moçambicana através da perspectiva dos sujeitos silenciados e subalternizados ao longo da história recente (ALÓS, 2011, p. 156).

De certa maneira, Suhura tenta quebrar o seu “destino”, decide ao final lutar por seu corpo, por sua decisão, mesmo que isso indique mais violência e, como acontece, a morte. A tentativa de impedir seu próprio estupro mostra como Suhura se posicionou contra a carga emocional/social de que a mulher negra moçambicana deveria se resignar às vontades do homem branco colonizador.

Ao informarem a morte da neta a avó entra em pânico gritando que mataram sua Suhura. O sipaio a segura forte e pronuncia as palavras “ninguém matou Suhura. Compreende?”. A velha senhora compreende muito bem.

Nota-se, tanto no curta metragem *Phatyma* quanto no conto “Ninguém matou Suhura” a presença marcante das avós das duas meninas, como o símbolo de família e força, em que uma geração passa para a seguinte as formas de lidar com a vida e seus percalços. Porém, muitas vezes esses ensinamentos são as mulheres resignarem-se aos homens.

Os “perigos” alertados por Chimamanda Adichie se manifestariam também no conto, e no texto de Paulina Chiziane intitulado *Eu, mulher... por uma nova visão do mundo?* Nossa resposta é sim. As três autoras desmistificam a visão “eurocêntrica” da cultura africana, dos seus modos de vida, das suas nações.

2. A UNIÃO DAS VOZES

Paulina Chiziane escreve em seu texto sobre a quebra de uma única história (expressão tratada aqui como o conceito criado por Chimamanda Adichie) feminina em sua etnia, sobre escrever um romance abordando a mulher, o amor e o sexo, mas, sobretudo a escrita de um romance, por si só, tornar-se uma transgressão.

A VIDA DAS MULHERES MOÇAMBICANAS: A VISÃO LITERÁRIA COMO QUEBRA DA HISTÓRIA SILENCIADA E ÚNICA

A escrita trouxe-me uma série de conflitos na esfera familiar. Raros são os casos de mulheres que seguem a carreira artística e que possuem uma família equilibrada. Esta é a minha situação e a minha luta. Com as minhas mãos, afasto pouco a pouco os obstáculos que me cercam e construo um novo caminho na esperança de que, num futuro não muito distante, as mulheres conquistarão maior compreensão e liberdade para a realização dos seus desejos. Devo dizer que não há nada de heroico na minha luta e, de resto, desfruto de todo o prazer que a escrita me proporciona (CHIZIANE, 2013, p. 204).

A transgressão de obter a liberdade através da escrita, por ser mulher negra artista e ir contra a carga sociocultural imposta sobre seu gênero, sua cor de pele e sua nacionalidade. Pensando neste ponto, Cunha elucida sobre o pensamento pós-colonial acerca das mulheres, acima de tudo às que escreviam sobre seus cotidianos.

As mulheres eram silenciadas, e como tentativa de justificar essa prática, à elas era atribuída a falta de autonomia ou de conhecimento suficiente para narrar seu cotidiano e sua existência. Por fim, eram apontadas como incapazes de ter um olhar crítico e social para seu universo de convívio, sendo relegadas de suas próprias vidas (CUNHA, 2010, p.66).

Já Chimamanda Adichie transgride quando em sua escrita trata de uma Nigéria que ela experienciou e não aquela, que de alguma forma, era a visão que seu editor mantinha e se resignava apenas àquela ideia de Nigéria, o que o fez dizer que os textos dela não eram “autenticamente africanos”. O que seria “autenticamente africana” em um continente pluricultural? Como definir africanidade se um conceito engloba uma série de premissas para se fazer “concreto”.

Lília Momplé dá voz a sujeitos silenciados pelo regime colonialista angolano e moçambicano, descrevendo situações horríveis e personagens reais até demais, quando ao final do livro a autora declara que as cenas escritas foram realmente experienciadas. Rita Chaves discute sobre a questão de a literatura transformar-se em arma de batalha para a quebra das injustiças e a escrita de Lília Momplé encaixa-se perfeitamente dentro desses apontamentos.

Neste quadro, a escrita projeta-se como principal veículo de denúncia de uma situação injusta e injustificada para as suas vítimas. As angústias e as queixas exprimem-se na imprensa, manifestando-se em reivindicações que revelavam também o desejo de interlocução com quem detinha o poder de legitimar os direitos reclamados (CHAVES, 2005, p. 253).

Momplé transgride quando denuncia as brutalidades do colonialismo, quando mostra o outro lado da história em que os negros moçambicanos e angolanos querem a sua independência, a sua nação sem interferências da metrópole que pouco ajuda na vida do povo. A mesma denúncia da história única que Chimamanda Adichie distingue como “perigosa” em sua fala, está presente em “Ninguém matou Suhura” no sentido que o branco colonialista não está na terra moçambicana como um bem feitor, ele está presente como o truculento, o invasor, o egoísta e o opressor a contrapelo da visão eurocêntrica. E no curta metragem *Phatyma* isso mostra-se na luta da menina para tornar-se uma mulher segura de si e não submissa aos homens, sem perder, ou dar as costas, para sua cultura e suas origens. Adichie, Chiziane e Momplé, todas mulheres buscando sua autonomia dentro da sociedade, cada uma a sua maneira, utilizando de palavras, olhos, bocas e corações.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A utilização da literatura por essas mulheres torna-se uma ferramenta social, desmistificadora do senso comum quanto à autoria feminina, à literatura africana, à literatura negra e, acima de tudo, a posição das mulheres na sociedade.

ABSTRACT: Lília Momplé Chiziane and Paulina are two voices of mozambican women's literature that stand out for critical and oppositional character of their texts. Through their writing, both writers are able to raise relevant discussions about the lives of black women in Mozambique. This paper intends tangent two narratives (the short story "Ninguém matou Suhura" by Lília Momplé, and the short film "Phatyma" script written by Paulina Chiziane) building on questions raised by Chimamanda Adichie at the conference of *Technology, Entertainment and Design* (TED) and the text, also by Paulina Chiziane, *Eu mulher... por uma nova visão do mundo*. Analyzing this corpus, possible connections are revealed between one narrative and the other, when these writers approach the same goal of question, how are describe the main female characters, and how literature is used by Lília Momplé and Paulina Chiziane as a transgression tool of a "single story".

Keywords: Lília Momplé. Paulina Chiziane. Mozambique. Social critique. Comparative literature.

REFERÊNCIAS

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *O perigo de uma única história*. Conferência anual: Ted Global, Oxford, 2009. Disponível em: < <http://www.youtube.com/watch?v=ZUtLR1ZWtEY> >. Acesso em: 22 jul. 2013.

ALÓS, Anselmo Peres. Memória cultural e imaginário pós-colonial: o lugar de Lília Momplé na literatura moçambicana. *Caligrama*, Belo Horizonte, v. 16, n. 1, p. 137-158, 2011.

ALÓS, Anselmo Peres. O romance de autoria feminina em Moçambique: Balada de amor ao vento, de Paulina Chiziane. *Todas as Letras*, São Paulo, v. 14, n. 2, 2012.

CHAVES, Rita. Angola e Moçambique: o lugar das diferenças nas identidades em processo. In: _____. *Angola e Moçambique: experiência colonial e territórios literários*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005. p. 247-263.

CHIZIANE, Paulina. Eu mulher... por uma nova visão do mundo. *Abril*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 199-205, 2013.

CHIZIANE, Paulina; CHAVES, Luiz. *Phatyma*. [curta metragem]. Produção de AfricaMakiya Produções, direção de Luiz Chaves. Moçambique, 2010. 09 min.49s. Disponível em: <<http://www>.

A VIDA DAS MULHERES MOÇAMBICANAS:
A VISÃO LITERÁRIA COMO QUEBRA DA HISTÓRIA SILENCIADA E ÚNICA

[youtube.com/watch?v=NBKbFGxM1-k](https://www.youtube.com/watch?v=NBKbFGxM1-k) >. Acesso em: 22 jul. 2013.

CUNHA, Raquel Ferro da. A voz feminina: constituição da literatura pós-colonial moçambicana. *Historiador*, Porto Alegre, ano 3, n. 3, 2010.

DUARTE, Zuleide. Lília Momplé: estórias de uma história contada com lágrimas. *Cerrados*, Brasília, v. 19, n. 30, p. 361-377, 2010.

MOMPLÉ, Lília. Ninguém matou Suhura. In: _____. *Ninguém matou Suhura*. 3. ed. Maputo: Edição da Autora, 2007. p. 57-88.

OS CIGANOS E O PRECONCEITO EM *INVISÍVEIS*, DE STEF PENNEY

GABRIELA CORNELLI DOS SANTOS*

RESUMO: Este artigo tem como objetivo analisar os personagens protagonistas do romance *Invisíveis*, de Stef Penney, que são ciganos. Como o título indica, a invisibilidade do povo cigano os torna pertencente à margem da história, com conflito de identidade. É nesse contexto; que relacionaremos os personagens ciganos da obra como sociedades estigmatizadas pelas classes dominantes.

Palavras-chave: Invisibilidade. Cigano. Margem. História.

“Os sangues se misturam, os deuses se tocam, e as cercas das identidades culturais vacilam” (2012, p. 17 e 18).

A identidade cultural ganhou espaço nas discussões acadêmicas pelo grande questionamento que o tema revela sobre as sociedades e seus extremos.

Desde a era colonial, os povos que passaram pelo processo de colonização foram negados e discriminados. Logo, a sua identidade cultural também foi abalada, sufocada e oprimida. Tais indivíduos passaram a viver à margem da história, distante do centro, representado pelos colonizadores, pela elite governante.

Stuart Hall ressaltou que essas minorias despertaram para o mundo, após a independência que ocorreu tempos depois. Houve uma peregrinação pela busca da identidade “perdida”. E ao ir encontrar essa legitimidade, o sujeito pós-colonial produziu nova identidade e não redescobriu o que a experiência colonial sufocou, apenas. A identidade cultural “não é jamais uma essência fixa que se mantenha imutável, fora da história e da cultura” (HALL, 1996, p. 70).

Kathryn Woodward (2000) menciona duas formas de identidade: a essencialista e a não essencialista. A primeira se define por não se transformar ao longo do tempo, e engloba características que todos de um grupo partilham, tornando-o autêntico. Já a segunda, define-se pelas diferenças entre um mesmo grupo ou entre este grupo e outros grupos étnicos. Nesta concepção, a identidade é fluida e mutante.

A identidade cultural tem uma estreita relação com o processo de colonização e Rutherford expõe que “a identidade é a intersecção de nossas vidas cotidianas com as relações econômicas e políticas de subordinação e dominação” (apud WOODWARD, 2000, p. 19).

* * Mestre em Letras pela URI, professora de Português, Inglês e Literatura na rede estadual de ensino do RS.

Nesse contexto, a crise de identidade que permeia as sociedades que outrora eram dependentes, lhes faz seres fragmentados, incompletos, pois sentem que falta um pedaço. Existe um desencontro ou descompasso entre o que são e o que almejam ser, e tal desequilíbrio desencadeia na crise. E um exemplo dos que se inserem à margem da história e, por conseguinte, vivem o conflito, são os ciganos. Esse grupo, talvez, seja o mais desprezado entre todos os representantes das minorias, já que na maioria das vezes, sofrem preconceito até mesmo de indivíduos marginalizados. O cigano, além disso, é portador de uma negritude, logo, tem duas “razões” para ser desprezado. Sofre preconceito étnico e de cor.

A identidade cigana, assim como qualquer outra, para construir-se, deve tomar consciência das diferenças entre o “nós” e os “outros”. E é nesse momento que surge a questão do preconceito, mas também a tomada de consciência de afirmação e construção de um sentimento comum de dignidade humana.

Pereira acrescenta (2012) que somente com a responsabilidade de todos é que será possível inaugurar uma era de igualdade de oportunidades, de justiça social e democracia.

Aos ciganos, então, compete uma responsabilidade, a de se valorizarem e buscarem dignidade frente às imposições de grupos tidos como superiores. Os ciganos provêm da Índia e a aceitação de sua herança africana é parte do processo de resgate de sua identidade a qual é construída a partir da diferença. Em muitas vezes, o cigano camufla sua origem e tenta se igualar aos brancos a fim de conseguir viver em sociedade, sem restrições. Sobre esse “fazer-se igual”, em outro contexto, falando da psicologia do negro, Frantz Fanon o define como o desejo deste último em embranquecer-se, de alcançar o padrão situado nas mãos dos brancos. Eis o que Fanon (2008, p. 188) diz:

O negro quer ser como o branco. Para o negro não há senão um destino. E ele é branco. Já faz muito tempo que o negro admitiu a superioridade indiscutível do branco e todos os seus esforços tendem a realizar uma existência branca.

Fanon também ressalta que não tem valor algum em se questionar sobre ser superior ou inferior. E conclui sua grande obra dizendo: “gostaríamos que todas as pessoas sintam, como nós, a dimensão aberta da consciência” (2008, p. 191).

É preciso entender que apesar de viver em um lugar onde a identidade branca é hegemônica, esta não é a mais importante, porque em todos os lugares, como diz Munanga “os sangues se misturam, os deuses se tocam, e as cercas das identidades culturais vacilam” (2012, p. 17 e 18).

Transpondo o tema da identidade cultural à arte literária, o romance *Invisíveis*, de Stef Penney, traz a ficcionalização desta questão identitária de um grupo minoritário: os ciganos. Pouco se fala destas pessoas, até mesmo nos estudos acadêmicos que permeiam os conflitos de identidade das sociedades situadas à margem da história.

O romance tem como personagens principais uma família de ciganos. Uma jovem, Rose Wood, está desaparecida há seis anos. O seu pai resolve, então, pedir auxílio a um detetive - que é, em parte, cigano - para encontrá-la, viva ou morta. A trama toda permeia entre essa busca. Assemelha-se, por vezes, a um romance policial, pela descrição detalhada da forma como um detetive trabalha, embora não seja o caso.

Rose havia se casado com Ivo Janko, e passou a usar tal sobrenome. No entanto, a família de seu marido, Ivo, preferiu nunca procurá-la, pois afirmava que havia fugido com outro homem,

sem nem ter tido piedade de seu filho, Christo, que deixara doente com o pai. O casamento tinha sido arranjado pelas famílias, pois o pai da jovem achou que ela não teria muitas chances com algum homem, devido a uma mancha escura que estampava seu pescoço. E o pai de Ivo tinha suas razões para que seu filho casasse com qualquer mulher.

A história é narrada por dois personagens: o detetive e JJ, um menino integrante da família Janko. O leitor vai percebendo as duas versões do desaparecimento, por meio dos narradores (a real e a inventada pelos Janko). A certa altura, as suas narrações se entrelaçam e ambos se encontram internados em um hospital e passam a conversar. O começo do livro consiste em um flashback (mês de agosto) e só passa a ter uma ordem cronológica, a partir do encontro no hospital. A fronteira temporal da narrativa é de três meses, de maio a agosto.

A família de Ivo é formada por três grupos que moram em três trailers. São ciganos típicos, que seguem a tradição: nômades, vícios, moradia, culinária, religiosidade, crenças.

Embora sigam seus costumes naquele ambiente próprio ou fechado, quando se obrigam a se relacionarem com os *gorjios* (não ciganos), camuflam sua verdadeira identidade e assumem outra, semelhante ou igual àqueles. Isso lhes traz desconforto, pois é difícil forjar uma verdade.

Um exemplo desta inquietação é quando JJ vai à escola, dos *gorjios*, e o professor se queixa de não ter recebido a visita da mãe do menino, já que havia lhe mandado uma carta. Mas JJ explica o motivo ao leitor: “Isso não me surpreende, pois não moramos onde eles pensam que moramos” (PENNEY, 2012, p. 94). Entendemos, então, que a família foi obrigada a mentir sua real condição para poder integrar o garoto à escola.

Algo parecido acontece quando levam, às pressas, o menino Christo para o hospital. Lá, Ivo fica bastante nervoso ao responder alguns formulários “traícoeiros” que pediam sobre o endereço, o médico da família.

E mesmo quando não é possível mentirem à sociedade são desmascarados e humilhados como se fossem intrusos:

Meus parentes às vezes são ofendidos e houve uma vez que alguém chegou a cuspir em vovô. [...] A última vez em que fui à igreja com mamãe e vovó, foi algumas semanas atrás, na Páscoa. Estávamos bem-vestidos e elegantes, mas algumas pessoas nos reconheceram e houve uma série de resmungos e mal-estar, já que ninguém queria sentar perto de nós. [...] Nem todo mundo agiu assim, mas nem todos sabiam quem éramos. (Idem, p.23).

Se os Janko sofriam preconceito de instituições que promoviam valores e educação como a escola e a igreja, junto às autoridades era bem pior. Para a polícia, eram totalmente insignificantes: “nós dois sabemos muito bem que, se eu fosse à polícia com essa história, eles ririam da minha cara. Eles pensariam: esse cigano é meio maluco, melhor levar para um asilo. Afinal de contas, que se importa com sua filha imbecil? Um cigano a menos não fará falta, é isso que iam pensar.” (Idem, p.31).

Mas o que lhes tirava o sossego eram as prefeituras, pois tentavam se desfazer dos invasores dos terrenos. Não mostravam senso de humanidade com os nômades e faziam de tudo para expulsá-los o mais depressa.

Era comum haver centenas de paradas como essa em terrenos públicos ou terras privadas que pertenciam a proprietários tolerantes. Agora, nos últimos vinte ou trinta anos, a maioria foi engolida pelos novos empreendimentos imobiliários. Ou então as prefeituras começaram a se irritar com aquelas pessoas parando ali, com os moradores locais pressionando o tempo todo. (Idem, p.89).

Na trajetória de encontrar Rose Janko o detetive conhece um lugar onde costumavam se instalar ciganos, mas que havia sido fechado há alguns anos. “O caminho é interrompido por uma cerca de arame farpado recente e uma placa que diz: ‘Entrada proibida. Fogueiras proibidas. Pernoite em acampamento proibido’. É um código para dizer ‘Ciganos, fora’”. (Idem, p. 112). Esses letreiros era uma forma de antecipação para evitar aqueles indivíduos indesejáveis.

Embora o enredo possua duas versões para o desaparecimento de Rose, ambos os narradores relatam atos de preconceito diante dos ciganos. JJ faz questionamentos acerca de algumas coisas que acontecem para os ciganos que não acontecem com os demais. Sente-se injustiçado porque as pessoas não acham que são merecedores de coisas positivas. Incutem-lhes um estereótipo e não consideram a possibilidade de fugir dele. Certa vez, JJ acompanhou sua família até a França em busca do milagre de Lourdes para Christo, que sofria de uma doença no sangue. E “contei a algumas pessoas na escola que estive na França [...] e elas olharam para mim com uma cara do tipo: ‘Mas vocês são ciganos – o que pensam que estão fazendo saindo assim de férias? Teoricamente, vocês são pobres, não?’” (Idem, p.140).

Certamente, JJ ao contar da viagem gostaria de ter obtido reconhecimento, pois havia feito algo que os *gorjios* costumavam fazer. O desejo de querer se igualar ou realizar uma existência branca é evidente, embora não haja valor algum nesse querer.

Mesmo quando JJ se encoraja e convida uma colega para ir visitá-lo passa a se arrepender quando a menina chega no acampamento. Para ela tudo é muito diferente, embora demonstre mais fascínio do que preconceito. É tão absurdo à menina o modo de vida dos Janko que ela chega a perguntar: “_Vocês moram aqui de verdade?” (Idem, p. 107). A falta de alguns móveis (pia, cama) ou cômodos (quartos, banheiro dentro de casa) a deixam perplexa. É nessa visita que ele sente a diferença de ambos os grupos sociais e a impossibilidade de estabelecer relações sem níveis de superioridade ou inferioridade. JJ desabafa em tom melancólico: “Quando vi Stella novamente na escola, foi diferente. [...] Gradualmente, fomos conversando menos e menos [...] e agora mal nos falamos, exceto um ‘oi’ de vez em quando” (Idem, p. 110). E a partir desse afastamento que o deixara invisível aos olhos de Stella, JJ se convence:

Gorjio. Entendo melhor o que meu tio-avô quer dizer agora quando fala que somos diferentes. [...] somos como trens que correm sobre trilhos mais ou menos paralelos, mas que nunca se encontram. E não posso ir para seus trilhos, nem ela, para os meus (Idem, p. 110).

O detetive também, em alguns momentos, fala de si, da sua condição cigana. Ainda na infância começou a entender o que era o preconceito. Seu pai que não era cigano se casou com uma mulher desta etnia. E o avô não tinha apreço à nora e ditava as regras:

Para ele – para Tata -, papai havia se tornado impuro ao escolhê-la. E, mesmo quando ele relaxou e a deixou entrar em sua casa e sentar-se à mesa, ela não podia se aproximar da pia nem lavar a louça, e ele tinha um estojo especial de talheres e louças que só usava para nós, quando vínhamos visitá-los. [...] Ele não colocaria na boca um garfo em que ela houvesse tocado. (Idem, p.42).

Seu avô, por mais que soubesse da herança cigana do neto, tinha-lhe amor, pois acreditava que as crianças eram puras e inocentes.

A concepção acerca do cigano de qualquer personagem que não fosse da mesma origem é de um ser sem virtudes, um estorvo, uma pedra no caminho. Um senhor que foi interrogado por Ray, o detetive, demonstra discriminação e usa termos cruéis para se referir aos ciganos. “Aqueles ali não eram ciganos de verdade, de qualquer maneira. Eram mais uns vagabundos, parasitas, sabe?” (Idem, p.114).

Por vezes, percebemos que os *gorjios* não têm compreensão da cultura deste povo e tentam fazer com que mude de vida, adquira hábitos mais parecidos com os seus e essa incompreensão os leva ao desrespeito. Tene Janko, o tio-avô do narrador e pai de Ivo, ao contar sobre o acidente de carro que sofreu, deixando-lhe de cadeira de rodas, demonstra apego ao lugar onde vive, o trailer. Mesmo frágil quis continuar ali e os *gorjios* diziam que era melhor se mudar para uma casa, por causa de suas limitações. Tene, convicto dizia “ ‘Vocês me matariam como se estivessem enfiando uma faca no meu coração’ ” (Idem, p.242). E acrescentava: “ ‘assimilação’, eles chamam. Na verdade, é uma aniquilação”. (Idem, Ibidem). Este excerto soa a nossos ouvidos como uma referência aos Estudos Culturais, que utiliza o termo “assimilação” para se referir ao processo pelo qual minorias étnicas adquirem características culturais dos grupos dominantes. Trata-se de uma crítica que invoca a valorização da cultura cigana.

O preconceito, seja ele qual for, exige muita imparcialidade ao tentar compreendê-lo. A pessoa discriminada, às vezes, também discrimina o outro e não percebe a dimensão do problema. Para que se possa viver harmoniosamente em sociedade necessita ter consciência das diferenças particulares e as dos outros. Deve haver um sentimento comum de respeito nas relações interpessoais, não somente de grupos diferentes, mas entre o seu grupo.

Ao longo do romance visualizamos além do preconceito declarado sobre os ciganos, alguns próprios preconceitos. A mulher cigana tem um papel predeterminado na família, o que reflete machismo, preconceito de gênero: “O dever da esposa cigana é se ocupar de seu marido e de sua família – gerando filhos e cuidando dos afazeres domésticos. Ela deve obedecer e encarar tudo o que vier pela frente – incluindo tapas. Fugir do casamento – especialmente com um não cigano – significa se colocar numa situação inaceitável.” (Idem, p. 42).

Especialmente no que diz respeito à vida íntima e afetiva existem “normas” entre os ciganos e, ao descumpri-las, a decisão de não aceitar é irrevogável. “...difícilmente alguém se divorcia. Você não vai se casar com alguém que já foi casado antes ou então com alguém muito mais velho que você. Isso simplesmente não se faz.” (Idem, p. 95). Eis aí outras formas de preconceito.

O desfecho da narrativa culmina no encontro do detetive com Rose. A partir desse momento são reveladas muitas surpresas e a verdadeira história da sua fuga. Rose relata sobre o seu convívio com Ivo e fica espantada ao saber que é acusada de ter abandonado o filho doente. Afirma que jamais tivera filhos porque nunca havia se relacionado com Ivo, visto que ele não mostrava interesse sexual em relação a ela. Esquivava-se frente a alguma tentativa. Por isso foi embora.

Ray através da longa trajetória de investigações descobre que o verdadeiro Ivo havia morrido

já há alguns anos em decorrência da doença que acarretava os homens daquela família e que no seu lugar, a irmã incorporara sua identidade. Descobre-se também que ela fez isso para atender ao pedido de Tene, que preferia não extinguir com a geração dos homens, já que era o último Janko. Para a sociedade em geral, os Janko ainda existiriam, com o “puro sangue negro” (Idem, p.370). A crença de que estava fazendo aquilo para preservar a geração chegou ao extremo quando pensou que conseguiria enganar a mulher que se casaria com o “falso Ivo”. Era essa a razão por Tene apoiar o casamento mesmo que fosse com a jovem “manchada”.

Pressentindo que o detetive desvendaria o enigma Ivo fuge deixando uma carta para Christo no hospital e Tene Janko se suicida, pondo fogo no trailer onde estava. Com esta morte, a família resolve partir, os avós para outro acampamento e JJ, sua mãe e Christo para uma casa.

O que antes parecia impensável agora se tornara realidade. Incorporam o modo de vida dos brancos e até se sentem mais confortáveis com a nova situação. Pronomes possessivos são pronunciados com orgulho, pois se tornaram dono de algo: “Nossa casa nova” “mas meu quarto (nossa, como isso soa esquisito)” (Idem, p. 374). Apesar de estranharem nos primeiros dias logo assimilam aquela rotina.

É tão estranho viver numa casa. [...] Quando me mudei para meu quarto, ele pareceu enorme e solitário – eu não quis fechar a porta – e tive a impressão de que nunca conseguiria preenchê-lo com minhas coisas e minha presença. Mas, agora, poucas semanas depois, parece que estou acumulando mais coisas; expandindo-me, de algum modo. [...] fico contente que estejamos na cidade e não num bosque, pois sempre há um pouco de luz dos postes de rua. Não quero acordar no escuro. (Idem, p. 374-375).

Nesse momento a identidade já toma outra posição. A assimilação faz a identidade de um povo transformar-se, não completamente, mas com algumas mudanças. É essa capacidade de transformação que faz da identidade cultural flexível e rica. A diversidade deve ser respeitada e aceita por todas as camadas sociais. Cabe repetir a frase de Munanga que é bastante ilustrativa sobre os motivos pelos quais não valem a pena desprezar aos outros: “os sangues se misturam, os deuses se tocam, e as cercas das identidades culturais vacilam” (MUNANGA, 2012, p. 17 e 18).

Ao terminar a leitura do livro e relacionar o título com a trama, afirmamos que “Invisíveis” se aplica no sentido literal da palavra, ou seja, algo que existe, mas é impossível de enxergar com os olhos. Assim é o preconceito, impossível de enxergar a olho nu, pois é abstrato, mas é possível enxergá-lo e senti-lo com a alma.

O ser invisível é aquele que se esconde e não quer ser visto. Assim fizeram Tene Janko e Christina: acobertaram a morte de Ivo. A invisibilidade, por outro lado, pode ser uma atitude de alguém que não quer enxergar o outro. Todos aqueles que desprezavam a família Janko e os ciganos em geral, apesar de saberem da existência concreta fingiam que eles não existiam. Esta segunda forma de invisibilidade é mais nociva que a primeira. Enquanto a primeira gera mentira, ocultação, a outra gera preconceito, dor e injustiça.

ABSTRACT: This article aims to analyze the main characters of the novel *Invisíveis*, of Stef Penney, who are gypsies. As the title indicates, the invisibility of Roma makes them belonging to the margins of history, with identity conflict. In this context, we will relate the gypsies characters of work as stigmatized societies by the dominant classes.

Keywords: Invisibility. Gypsy. Margin. History.

REFERÊNCIAS

FANON, F. *Pele negra, máscaras brancas*. Tradução de Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008. p. 194.

HALL, S. Identidade cultural e diáspora. Tradução de Regina Helena Fróes e Leonardo Fróes. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 24, p. 68-75, 1996.

MUNANGA, K. *Negritude: usos e sentidos*. 3.ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

PENNEY, Stef. *Invisíveis*. Tradução de Mauro Pinheiro. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2012.

PEREIRA, A. M. Toma lá que o filho é seu: políticas públicas pragmáticas e outros desafios na institucionalização da luta contra o racismo. In: *Revista da ABPN*, v. 3, n. 7, 2012. p. 213-219.

WOODWARD, K. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, T. T. da (Org); HALL, S.; WOODWARD, K. *Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais*. 5. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000. p. 7-71.

OS MITOS NO CONTO *SARGENTO GARCIA* DE CAIO FERNANDO ABREU: O IMPACTO DELES NA INTERPRETAÇÃO DO LEITOR

LARISSA BORTOLUZZI RIGO*
LETÍCIA SANGALETTI **

RESUMO: O trabalho oferece uma análise acerca do conto de Caio Fernando Abreu, “Sargento Garcia”, com o objetivo de demonstrar as relações de significados que possuem os mitos presentes no conto do autor e quais são as contribuições para sua narrativa. Como pressupostos teóricos foram utilizados autores como, Rocha (1951), Boyer (1977) e Luccioni (1977), que contemplam significações acerca do conceito de mito, seguido de apontamentos de Umberto Eco sobre o processo interpretativo, pelo viés do leitor-ideal. Através da análise, foi possível identificar que a leitura nas narrativas fica prejudicada se o Leitor não identificar a inserção de elementos como os mitos, no conto de Caio Fernando Abreu. Dessa forma entendemos que elementos como os mitos são fundamentais para a constituição do enredo.

Palavras-Chave: Mito. Caio Fernando Abreu. Leitor.

Durante muito tempo, acreditou-se que o texto literário era a expressão das ideias de seu autor. Sobretudo, se fosse dessa forma, estudar uma obra só teria sentido se a biografia do autor também estivesse contemplada nas reflexões. Então, além do escritor, o leitor também deve ser considerado neste contexto. Embora, Cervantes, Machado de Assis, dentre outros já tivessem dado o destaque que o leitor merecia, foi somente na década de 60, que a figura deste tornou-se ativa.

Com esteio nas ideias que são sedimentadas acerca de um novo processo de interpretação, está o autor Umberto Eco. Para o estudioso, o processo interpretativo se compõe de uma tríade que é formada entre autor-texto-leitor. Assim, será o leitor quem deverá fazer um recorte sobre as estratégias textuais que o autor coloca em seus textos. Nessa linha de pensamento, o leitor, chamado de ideal/modelo, vê a necessidade do reconhecimento de sua interpretação como elemento importante para fazer uma boa leitura. Com base nisso, é que este estudo tem como objetivo, demonstrar as relações de significado que os mitos presentes no conto “Sargento Garcia” de Caio Fernando Abreu possuem e quais as suas contribuições para narrativa, e também para o processo interpretativo do texto.

Para alcançar esses objetivos o artigo contempla um referencial teórico sobre os conceitos acerca dos mitos. Após, baseado nas ideias de Umberto Eco sobre o conceito de Leitor ideal, seguido

* Mestre do Curso de Mestrado em Letras – Área de Concentração Literatura Comparada. Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões, campus de Frederico Westphalen.

** Mestre do Curso de Mestrado em Letras – Área de Concentração Literatura Comparada. Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões, campus de Frederico Westphalen.

das reflexões acerca da análise dos mitos presentes no Conto de Caio Fernando Abreu e por fim, as considerações finais.

OS MITOS NA LITERATURA

A busca por explicações definitivas acerca do homem e do mundo, independente de provas sobre a verdade dos fatos, e a narrativa de um acontecimento sem se ocupar em dar respostas a questões que a razão humana não pode compreender, são algumas das peculiaridades dos mitos.

Além disso, esse é apenas um conceito geral do significado que os mitos possuem, a sua classificação vai além, e podemos inferir que classificá-los não é uma tarefa fácil. Rocha (1951) apreende proposições que advogam nessa linha de pensamento:

...o mito é também um fenômeno de difícil definição. Por trás dessa palavra pode estar contida toda uma constelação, uma gama versificada de fenômenos cujo sentido é difuso, pouco nítido múltiplo. Serve para significar muitas coisas, representar várias ideias, ser usado em diversos contextos. Qualquer um pode, sem cerimônia, utilizar a palavra para designar desde o “mito” de Édipo ao “mito” de Michael Jackson, passando pelo “mito” da mulher amada ou a eterna juventude. O mito é também uma palavra que está na moda. Um conceito amplo e complexo, por trás de uma palavra chique. (ROCHA, 1951, p. 7-8)

Nessa esteira difusa em torno da conceituação dos mitos, o autor continua reforçando que uma possível explicação para este campo, seria em torno da narrativa.

O mito é uma narrativa. É um discurso, uma fala. É uma forma de as sociedades espelharem suas contradições, exprimirem seus paradoxos, dúvidas e inquietações. Pode ser visto como uma possibilidade de se refletir sobre a existência, o cosmos, as situações de ‘estar no mundo’ ou as relações sociais. (ROCHA, 1951, p. 09)

Em vista disso, de acordo com a breve contextualização do autor sobre algumas características mais voltadas para a definição do que seriam os mitos, podemos entender que estes não possuem um único significado, uma única peculiaridade, mas sim, encontram-se em especificidades, e até mesmo em diferentes áreas do conhecimento, tais como a Antropologia e Psicanálise. Sobre a Antropologia, Rocha (1951) afirma que:

A Antropologia usualmente assume a existência de uma relação entre o mito e o contexto social. O mito é, pois, capaz de revelar o pensamento de uma sociedade, a sua concepção da existência e das relações que os homens devem manter entre si e com o mundo que os cerca. (p. 12)

Já sobre a outra área de conhecimento que os mitos podem estar relacionados, a Psicanálise, autores como Freud, Carl Gustav Jung, são citados. “Para eles, os mitos estão todos numa região da mente humana, a que chamam inconsciente coletivo, uma espécie de repositório que todos possuímos da experiência coletiva. Neste lugar os mitos se encontram.” (ROCHA, 1951, p. 13) As ideias de Rocha permitem-nos coligar que o campo a que pertencem os mitos é vasto, além da Antropologia e da Psicanálise, eles também podem ser apreendidos pelo viés da interpretação. Nessa

esteira, para Italo Calvino os mitos não aparecem em esquemas, mas em combinatórias diferentes, isto é, a ideia original do mito permanece, mas eles são vistos de formas distintas, dependendo de como serão interpretados em cada época.

Ainda na linha de pensamento sobre a (re)interpretação dos mitos, está Boyer (1977), para quem os mitos não têm autores, justamente por serem reescritos e reinterpretados de forma oral. “Se se pode identificar o seu redator, é menos como escritor que ele opera.” (BOYER, 1977, p. 83) Considerando, por outro lado, os leitores dos mitos, podemos inicialmente citar o estudo sobre os conceitos de autor-modelo, citado por Umberto Eco. De acordo com Eco, o papel do leitor se concentra na figura do leitor-modelo, que seria constituído pelas “orientações que pré-figuram os protocolos de leitura da obra, ‘instruções’ que estão espalhadas no texto, como índices de uma atitude de leitura desejada. Ou seja, são as estruturas textuais que se organizam de modo a serem percebidas de uma determinada maneira pelo leitor.” (OLIVEIRA, s/d)

Em conformidade com essas ideias, Boyer explana que cabe ao leitor recuperar os interditos, o que ficou com o significado nas entre-linhas, para não ser somente um objeto e sim sujeito ativo da leitura:

Só tenho acesso ao saber mítico, como leitor, pelo rodeio e longe de me apagar nele como sujeito, me preservando assim de uma verdade que por estar na origem não marca menos o fim, isto é, a morte. Se o romance tende a diferenciar os leitores a respeito de um saber do qual eles se fazem, cada um, o sujeito único, o mito tenderia antes a reuni-los nesta multidão anônima submetida a leis, desejos e interditos que não vêm, propriamente falando, de lugar nenhum: o que no mito se chamará o destino. Palavra sem sujeito da verdade que, por se calar no romance sob a máscara do saber, não está menos presente. Nesta confrontação do homem de escrita diante da página branca, a exigência mítica não cessará jamais de fazer valer seus direitos. (BOYER, 1977, p. 84)

Boyer está inferindo que o leitor tem papel fundamental nas objeções dos mitos, isto é, são os destinatários que têm de descobrir os interditos e interpretá-los. Dependendo do perfil do leitor, é que os mitos se ajustarão de forma satisfatória ou não. Os mitos carregam mensagens, frequentemente de condutas, exemplos a ser seguidos, contudo, eles não estão prontos para os leitores, é preciso, que estes recuperem os seus sentidos.

No tocante ao assunto em questão, outro autor corrobora com as ideias propostas. Gennei Luccioni (1977) propõe a ideia de que os mitos possuem uma função restauradora. “Por isso é de se esperar que os regimes políticos e, de modo geral, as sociedades os explorem para se estabelecer e se legitimar. É de se esperar também que os literatos os explorem para ‘encantar’.” (p. 89) Para o autor, o mito por si não é literatura, mas sim, o uso que essa ciência faz que o transforma. “O mito não é literatura, é a reinterpretação dos mitos que se torna literária, reinterpretação que atribui aos mitos uma polissemia.” (LUCCIONI, 1977, p. 123). Acompanhando as ideias propostas pelo estudioso, a polissemia, refere-se as diferentes interpretações que um objeto pode conter, por esse prima, ele cita como exemplo as diferentes objeções que a obra de Piranese possui com distintos autores:

O mito é portanto, o discurso privilegiado entre todos pelo qual os remanejamentos sucessivos podem se elaborar em torno de um centro reduzido a um simples lineamento temático ou então à visão de uma obra – a de Piranese, por exemplo, para os românticos – percebida como sendo o ponto de partida do discurso literário. L. Keller, quando analisa a gênese da imagem literária constituída pela catábase, pelo abismo em espiral, data assim o nascimento de um mito: refere-se a Divina Comédia, mas não hesita em remontar até a Eneida e em estabelecer uma relação entre o tema da grande escada em espiral e o reino

da morte na descida de Orfeu. (MARTINON 1977, p. 127)

Assim como para Boyer, os mitos estavam ligados ao leitor, para Martinon (1977), eles estão ligados a linguagem e o mito deve se interrogar para descobrir o lugar onde narrativas exemplificam nossos enraizamentos. Outro ponto em comum que já foi discutido por outros autores, e afirmado por Rocha, é que os mitos sofrem interpretações de época para época. “O escritor ao recompor um mito, revela que este último, além de tradutibilidade, é suscetível de variações e interpretações de época para época.” (MARTINON, 1977, p. 122)

No que tange a essa perspectiva, a sociedade vai se transformando e junto com ela as visões de mundo que as pessoas obtêm. A ideia original dos mitos permanece, entretanto em cada período histórico, eles são vistos e interpretados de diferentes formas. Assim, observando as ideias que foram propostas pelos autores neste estudo, é possível inferir que o campo a que pertencem os mitos é vasto.

A CONSTRUÇÃO DA NARRATIVA DE CAIO FERNANDO ABREU COM A PRESENÇA DAS FIGURAS MITOLÓGICAS E A INTERPRETAÇÃO DO LEITOR

O conto analisado neste estudo, “Sargento Garcia” é parte integrante do livro *Morangos Mofados*, que foi publicado em 1982. Uma década antes, a geração dos 70 é marcada pela vivência de Caio Fernando Abreu. As crises existenciais dos jovens, juntamente com o contexto de ditadura militar, estão presentes nas reflexões propostas pelo autor. “Sua ficção se desenvolveu acima dos convencionalismos de qualquer ordem, evidenciando uma marca própria, justamente com uma linguagem fora dos padrões tradicionais vigentes”. (REZENDE, TARTÁGLIA, 2010, p. 32)

Os principais focos de Caio Fernando Abreu em seus textos pautavam-se nas relações vigentes da sociedade. O autor sempre esteve carregado por reflexões com o ser humano e a realidade com que os indivíduos viviam.

A narrativa de Caio Fernando Abreu pode ser vista como uma literatura que marca uma visão negativa da experiência social no Brasil, especialmente se considerarmos a representação da situação social e humana durante os anos de chumbo e da repressão sexual estimulada num país em que ideias liberais são colocadas ao lado de um pensamento conservador. (PORTO, 2005, s/d)

Impregnado nos pilares de um pensamento conversador, a que Porto (2005) faz referência é que “Sargento Garcia” está inserido. O termo também está relacionado às regras que são estabelecidas socialmente, já que para se enquadrar nos padrões vigentes, algumas atitudes precisam ser minimizadas, ou até mesmo, escondidas, tais como as de ordem sexual.

A sexualidade é o pano de fundo que compõem o conto que tem como narrador o personagem principal, Hermes. Por ser um jovem com dezessete anos, ele deve se apresentar ao Serviço Militar Brasileiro. Em termos gerais, o texto, é marcado pelo diálogo entre Hermes e Sargento Garcia: “— Hermes. — O rebenque estalou contra a madeira gasta da mesa. Ele repetiu mais alto, quase gritando, quase com raiva: — Eu chamei Hermes. Quem é essa lorpa? Avancei do fundo da sala. — Sou eu. — Sou eu, meu sargento. Repita.” (ABREU, 1984, p. 79) Desde o início o Sargento identifica Hermes, dentre os outros rapazes que também estavam em uma sala, como o mais frágil, o

qual poderia impor suas relações de poder. A expressão, “— Sou eu. — Sou eu, meu sargento. Repita” demonstra claramente a relação que Garcia estabelece, ele seria o responsável por mandar e Hermes, ficaria na posição de obedecer. Calegari (2009) cita a terminologia empregada por Althusser sobre a instituição militar, “enquanto um aparelho ideológico, segundo a terminologia adotada por Louis Althusser (1985, p. 70), reproduz estruturas de poder e de dominação. Assim, Garcia faz proveito da situação para exercer um poder de persuasão e de controle sobre o rapaz.” (s/n)

Elementos chulos, palavrões e a tensão marcam o contexto de controle que o Sargento tenta estabelecer com Hermes e os outros jovens. “Podia ver, à minha direita, o alemão de costela quebrada, a ponta quase furando a barriga sacudida por um riso banguela. E o saco murcho do crioulo parrudo. — Não, meu sargento. — E no rabo?” (ABREU, 1984, p. 80) (grifos nossos) Expressões como essas permeiam todo conto, “muito perto, cheiro de suor de gente e cavalo, bosta quente, alfafe, cigarro e brilhantina.” (ABREU, 1984, p. 81)

Outra construção de raciocínio proposta para as relações entre os personagens, está ligada aos seus nomes. Sargento não é um nome próprio, como por exemplo, Garcia, o termo se relaciona a um grupo de patentes, que existe na maioria das Forças Armadas e em algumas Forças de Segurança. Já Hermes não está ligado a nenhum sobrenome, enquanto Sargento, um substantivo comum, ganha status de substantivo próprio. Assim, podemos inferir que a situação de fragilidade de Hermes pode ser atestada até mesmo pelos nomes.

O conto continua com o Hermes e o Sargento indo para o motel. No caminho para a suíte, Hermes escuta uma música, que compreende a presença de intertextos^{***}, que Isadora cantava, “que queres tu de mim que fazes junto a mim se tudo está perdido amor?” (ABREU, 1984, p. 91) Essa mesma canção irá tocar durante todo o momento em que eles estiveram dentro do quarto, como mostra o fragmento a seguir:

Então um corpo pesado caiu sobre o meu e uma boca molhada, uma boca funda feito poço, uma língua ágil lambeu meu pescoço, entrou no ouvido, enfiou-se pela minha boca, um choque seco de dentes, ferro contra ferro, enquanto dedos hábeis desciam por minhas virilhas inventando um caminho novo. *Então que culpa tenho eu se até o pranto que chorei se foi por ti não sei* — a voz de Isadora vinha de longe, como se saísse de dentro de um aquário, Isadora afogada, a maquiagem derretida colorindo a água, a voz aguda misturada aos gemidos, metendo-se entre aquele bafo morno, cigarro, suor, bosta de cavalo, que agora comandava meus movimentos, virando-me de bruços sobre a cama. (ABREU, 1984, p. 91-92)

A intertextualidade que incorre através da música citada, está pautada no conto, na medida em que o Sargento havia disparado algo como uma areia úmida sobre ele, lhe atirou um papel higiênico para se limpar e saiu do quarto deixando-o sozinho: “se até o pranto que chorei se foi por ti não sei”. Hermes já havia passado pela marca da violência, o seu último estágio, como diz a canção é chorar. A presença da música durante todo ato sexual, também induz que o Leitor-ideal, a que denomina Umberto Eco, precisa relacioná-la ao contexto do conto. A presença da música auxilia para que os leitores entendam com maior sentido quais são os sentimentos que permeiam o personagem, já que desde o início a sua sexualidade não fica definida, então não é possível saber se ele estava gostando ou não daquela relação.

Com esteio nas ideias de Umberto Eco, é que a interpretação compõem-se de um processo aberto e ainda cooperativo, formado pela tríade, autor-texto-leitor. Assim, será o leitor quem deverá

^{***} “A intertextualidade diz respeito aos modos como a produção e recepção de um texto dependem do conhecimento que se tenha de outros textos com os quais ele, de alguma forma, se relaciona.” (KOCH, 2000, p. 46)

fazer um recorte sobre as estratégias textuais que o autor coloca em seus textos. Com base nisso, é que evidenciamos, além da presença da intertextualidade – que também exige que o Leitor-modelo a compreenda – os mitos. A referência sobre a mitologia no conto de Caio Fernando Abreu serve para demonstrar a presença que estes possuem na Literatura. Nesse processo das relações entre Literatura, a pesquisadora Monfardini (2005), acrescenta que é neste campo que “o mito vai encontrar abrigo, e é aí que terá continuidade, ainda que sofrendo algumas alterações.” (p. 51)

O primeiro mito que identificamos no conto “Sargento Garcia” é o que se refere ao nome do personagem principal, Hermes. Esse mito é marcado, dentre outras peculiaridades, nas alterações. De acordo com o Dicionário de Mitos Literários, Hermes possui diversas características, tais como, “sua função de guia, ligada à sua extrema mobilidade; por outro lado, seu domínio de discurso e interpretação, garantia de um certo tipo de saber.” (2005, p. 448) No conto essas características também estão associadas ao personagem de Caio Fernando Abreu, principalmente acerca de sua mobilidade, na medida em que os sentimentos de Hermes não ficam claros ao leitor. Ele se sente mal quando o Sargento lhe diz palavrões e blasfêmias, contudo, quando é dispensado do quartel, parece estar feliz com toda situação que ocorreu. “Caminhei para a porta, tão vitorioso que meu passo era uma folha vadia, dançando na brisa da tardezinha. Abriram caminho para que passasse.” (ABREU, 1984, p. 84) No que tange ao assunto em questão, podemos definir que a mobilidade também diz respeito a sua opção sexual, já que essa não representa certeza ao leitor do conto. Já com relação ao saber, o Hermes do conto, não pode ser considerado como alguém fora do comum – característica presente nos mitos – ele é um adolescente que não apresenta dons sobrenaturais.

Além disso, sua qualidade móvel está presente, por Hermes apresentar significado ambivalente que se relaciona a culturas distintas. De acordo com Brunel (2005) no Dicionário dos Mitos Literários, uma das primeiras manifestações de Hermes é que ele seja Trismegisto:

Lá figura Hermes, como “alma” que possuía o vínculo de simpatia com os mistérios do céu, e que foi enviado por Deus a nosso mundo inferior a fim de aí ensinar o verdadeiro conhecimento. (...) Ele é uma alma que para cá veio como primeira emanção divina, antes da segunda emanção representada por Íris e Osíris, mandados também a este mundo inferior para virem instruir a humanidade. Aqui ele não é chamado de “Trismegisto”, três vezes grande, mas os outros textos do Corpus Hermeticum fazem mais do que sugerir que se trate realmente dele. É um dos numerosos exemplos de passagem entre a figura do sábio que recebia esse nome – e que é um mortal – e o deus do Olimpo; de maneira que temos diante de nós, nessa época, não somente um processo evemerista, mas igualmente um evemerismo às avessas: Hermes Trismegisto é ao mesmo tempo uma precipitação de Mercúrio na história romana e recondução do histórico ao Olimpo. Flutuações, ou melhor, movimento em direção dupla, que favorecem uma genealogia flutuante e a presença de muitos Hermes. (BRUNEL, 2005, p.450)

Uma possível compreensão acerca da diversidade flutuante, que é comprovada no excerto, pode estar relacionada a construção do personagem, o duplo, a perspectiva flutuante, torna-se sintomática na constituição do personagem em relação a sua sexualidade. Com relação a reinterpretação que os mitos sofrem, Hermes também possui significação para os neoplatônicos com a referência ao Trismegisto, mas também para o Islamismo. “Grande é a posição ocupada por Hermes na Tradição Islâmica.” (BRUNEL, 2005, p. 451) Suas metamorfoses alcançam ainda o imaginário cristão. Neste âmbito, “desde os primeiríssimos séculos, Hermes-logos é comparado a Cristo-logos.” (BRUNEL, 2005, p. 452) Devido a erros de interpretações, Hermes é comparado a Cristo, mas também ao Demônio. “Ora ele aparece como Cristo-logos, ora como soldado das legiões infernais.” (BRUNEL, 2005, p. 453) Novamente, a presença da ambivalência é reforçada

pelos mitos, não é possível identificar se Hermes segue o padrão, o que a tradição julga como normal, ou seja, o demônio. É dessa forma que ocorre com Hermes de Caio, ele não sabe se segue uma norma que é valorizada ou cultuada por uma tradição, ou se, se desvia pelo caminho, optando por alternativas menos valorizadas.

A ambivalência no mito, o duplo e a perspectiva flutuante pontuam o raciocínio de que mitos como o de Hermes, nos contos de Caio Fernando Abreu se tornam significativos somente para o Leitor-modelo que conseguir fazer a ponte de interpretação a que a Literatura proporciona. Além disso, é de grande valia perceber as reinterpretações que ocorrem entre os mitos originais e aquelas (re)criados pela Literatura. Nesse sentido, o mito original de Hermes possui semelhanças e diferenças com o mito do conto de Caio Fernando Abreu. Algumas dessas podem ser ressaltadas, tais como a ambivalência, ela ocorre no Hermes do conto, justamente pela sua sexualidade, ao contrário do mito original, em que a característica ambivalente não está relacionada a sexualidade. Já as semelhanças ocorrem no sentido geral, ao mesmo tempo que Caio deixa transparecer as características do mito geral, ele também recria, acrescenta e reinterpreta.

Outro ponto que pode ser ressaltado é sobre a intertextualidade que se manifesta na reprodução de mitos Greco-latinos, essa relação pode ser observada no final do conto, quando Hermes narra:

Dobrei a esquina, passei na frente do colégio, sentei na praça onde as luzes recém começavam a acender. A bunda nua da estátua de pedra. Zeus, Zeus ou Júpiter, repeti. Enumerei: Palas-Atena ou Minerva, Posêidon ou Netuno, Hades ou Plutão, Afrodite ou Vênus, Hermes ou Mercúrio. Hermes, repeti, o mensageiro dos deuses, ladrão e andrógino. Nada doía. Eu não sentia nada. Tocando o pulso com os dedos podia perceber as batidas do coração. O ar entrava e saía, lavando os pulmões. Por cima das árvores do parque ainda era possível ver algumas nuvens avermelhadas, o rosa virando roxo, depois cinza, até o azul mais escuro e o negro da noite. Vai chover amanhã, pensei, vai cair tanta e tanta chuva que será como se a cidade toda tomasse banho. As sarjetas, os bueiros, os esgotos levariam para o rio todo o pó, toda a lama, toda a merda de todas as ruas. (ABREU, 1984, p. 93)

Retomando a ideia sobre o diálogo entre o mito original e o mito do conto, a androgenia está representada somente no mito original, no conto essa peculiaridade não aparece, mesmo que Hermes não transpareça qual é a sua opção sexual. Já sobre os nomes que o personagem repete, tanto na cultura grega quanto na latina, representam o mesmo mito, somente com nomes diferentes para uma mesma história. Essa pode ainda ser uma forma de ratificar que o personagem não tem qualquer objeção, ele somente é um humano.

De acordo com essas ideias expostas, podemos inferir que a intertextualidade de Caio Fernando Abreu é tão significativa para a construção de sentidos de seus textos, que até mesmo os elementos se unem. O autor construiu sua obra e ao final retomou o mito dos deuses, demonstrando que estes estão presentes desde o início da narrativa, pois se relacionam com o nome do personagem principal, Hermes. Um conto permeado pela sutileza entre as palavras.

O final da obra ainda tem a representação de outro mito que possui consonância com a narrativa. “Hermes, repeti, o mensageiro dos deuses, ladrão e andrógino” (ABREU, 1984, p. 93) De acordo com o Dicionário dos Mitos Literários, Andrógenos,

“são inumeráveis em todas as culturas, os mitos que apresentam divindades andróginas, fundamentam as origens do mundo na ideia de um caos ou de um ovo primordial

contendo, unidos, os princípios do masculino e do feminino, e dotam de bissexualidade os ancestrais da humanidade.” (BRUNEL, 2005, p. 26)

Esse fragmento comprova novamente a sexualidade de Hermes. Se nos mitos era possível uma ambiguidade social, no contexto do Hermes do conto, essa prerrogativa não ocorre. A referência a mitologia no conto de Caio Fernando Abreu serve para demonstrar como são (re)construídos os mitos na Literatura. Assim, é possível inferir que sem o Leitor perceber os mitos e a intertextualidade, a leitura do fica prejudicada e não pode ser compreendida em sua totalidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os mitos e a Literatura se tornam significativos para agregar valores ao âmbito interpretativo. Caio Fernando Abreu se utiliza de vários recursos para a construção de sentidos em seus textos. É importante observar que os sentidos gerados pelo texto não se encontram unilateralmente com o leitor, ou com o autor, tampouco com o produto textual em si, mas sim, constituem-se em uma tríade que é formada por esses três elementos: texto, autor e leitor. Assim, a produção de significados nos textos de Caio Fernando Abreu dependem de elementos externos, tais como os recursos que são amplamente utilizados pelo autor, como os mitos.

Os mitos, por sua vez, contribuem para a construção de sentido do texto, de significado e também para a intertextualidade. Dessa forma, a percepção que a intertextualidade presente nos mitos gera nos textos de Caio contribuem para a constituição da obra literária do autor. Sem o leitor perceber a inserção dos mitos nos contos de Caio Fernando Abreu, a leitura fica prejudicada, dessa forma pode-se perceber que os mitos são fundamentais para a constituição do enredo. Contudo, é importante ressaltar, que o leitor precisa ter um conhecimento prévio sobre os mitos para compreender de forma singular o significado que os textos produzem.

Através da contextualização dos mitos presentes neste conto de CFA, podemos afirmar que a presença dos recursos utilizados pelo autor constroem maiores significações para os leitores. Sem se ocupar de tantos elementos que produzem sentido para o texto, não seria possível relacioná-los de maneira satisfatória e compreender a função da narrativa em sua totalidade.

ABSTRACT: The paper provides a review about the tale of Caio Fernando Abreu, “Sergeant Garcia”, with the objective of demonstrating the relationships of the myths that have meanings present in the tale of the author and what are the contributions to his narrative. As theoretical assumptions were used as authors, Rocha (1951), Boyer (1977) and Luccioni (1977), which include meanings of the concept of myth, followed by notes of Umberto Eco on the interpretive process, the bias of the ideal reader. Through analysis, we found that reading the narratives is impaired if the reader does not identify the inclusion of elements such as myths, the tale of Caio Fernando Abreu. Thus we understand that elements such as myths are fundamental to the constitution of the plot.

Keywords: Myth. Caio Fernando Abreu. Read.

REFERÊNCIAS

ABREU, Caio Fernando. *Morangos mofados*. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BOYER, Philippe. "O mito no texto". In *Atualidades do Mito*, São Paulo, Editora Duas Cidades, 1977.

BRUNEL, Pierre. (Dir.) *Dicionário de mitos literários*. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: UNB, 2005.

CALEGARI, Lizandro. O homoerotismo em Caio Fernando Abreu: a perspectiva queer em *Morangos mofados*. In: Revista Língua e Literatura, Representações do Brasil e dos Brasileiros: *Olhares Contemporâneos*, 2009. Disponível em: <<http://revistas.fw.uri.br/index.php/revistalinguaeliteratura/article/view/98/193>> Acesso em 25 de outubro de 2012

CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. 3. ed. Revolução e amplitude. São Paulo: Duas cidades, 1995

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 2010

ECO, Umberto. *Lector in Fábula*. São Paulo: Perspectiva, 1979

KOCH, Ingedore Villaça. *O texto e a construção dos sentidos*. São Paulo: Contexto, 2000. p. 46.

LUCCIONI, Gennie et al. *Atualidade do mito*. São Paulo: Duas Cidades, 1977

MARTINON, Jean-Pierre. "O mito da literatura". In: *Atualidade do mito*. Trad. Carlos Arthur R. Nascimento. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1977.

MISKOLCI, Richard. A Teoria Queer e a Sociologia: o desafio de uma analítica da normalização. In: *Sociologias*. Porto Alegre, 2009, p. 150-182. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/soc/n21/08.pdf>> Acesso em 26 de outubro de 2012

MONFARDINI, Adriana. *O Mito e a Literatura*. In: Terra roxa e outras terras – Revista de Estudos Literários. Volume 5, 2005. Disponível em: <http://www.uel.br/pos/letras/terraroxa/g_pdf/vol5/v5_4.pdf> Acesso em 25 de outubro de 2012

PORTO, Luana. Um olhar melancólico: o conto de Caio Fernando Abreu. Revista Letras, Literatura

e Autoritarismo: *autoritarismo, violência e melancolia*, dez. 2005. Disponível em: < <http://w3.ufsm.br/grpesqla/revista/num6/ass04/pag01.html>>. Acesso em: 18 de agosto 2012

REZENDE, Cecília Luíza de Melo; TARTÁGLIA, Cláudia Campolina. O Homoerotismo em Caio Fernando Abreu: *um cenário de preconceito e violência em Terça-Feira Gorda*. Revista FACEVV. Vila Velha. Número 5. Jul./Dez. 2010. p. 31-39

REFLEXOS DA SOCIEDADE COMO CONSTITUINTES DA ESTRUTURA DO TEXTO LITERÁRIO EM *LAVOURA ARCAICA* DE RADUAN NASSAR

ANDIARA ZANDONÁ*

RESUMO: Este artigo tem como objetivo geral analisar o texto de *Lavoura arcaica* buscando relacionar os aspectos formais desse texto à crítica literária de Antonio Candido em *Literatura e Sociedade*. Os objetivos específicos compreendem o estudo de alguns capítulos do livro *Literatura e sociedade* de Antônio Candido, a análise da linguagem metafórica, intertextualidade e autoritarismo em *Lavoura arcaica* e, finalmente, a comparação entre a crítica literária de Antonio Candido e o texto de *Lavoura arcaica*. O estudo foi feito a partir da leitura de *Lavoura arcaica* de Raduan Nassar, *Literatura e sociedade* de Antonio Candido, artigos científicos e dissertações que tivessem relação com o tema em estudo. Os resultados obtidos com as leituras e análises revelam que os aspectos sociais podem ser observados na organização formal do texto literário em *Lavoura arcaica* de Raduan Nassar. Sendo assim, comprovou-se a ideia defendida por Candido de que as características sociais se refletem na estrutura do texto literário.

Palavras-chave: Antonio Candido; *Lavoura arcaica*; sociedade; estrutura.

INTRODUÇÃO

Quando é feita a análise de textos literários, um aspecto comum ressaltado muitas vezes é a tentativa de compreender determinada obra literária com base no contexto social do qual ela surgiu. Porém, Antonio Candido (2000) salienta que deve-se ter cuidado, pois basear um estudo somente nisso pode levar a uma “falha de visão”.

Buscando entender essa proposta de Candido, estudou-se a obra *Lavoura arcaica* de Raduan Nassar objetivando relacionar seus aspectos formais à crítica literária de Antonio Candido, a qual propõe que as características sociais podem ser compreendidas pela forma do texto literário. Também foi feita a análise da linguagem metafórica e da intertextualidade – relacionando o texto literário com textos bíblicos, não esquecendo o comportamento autoritário manifestado pelo pai em relação à família. Posteriormente, foi realizada a análise da obra *Lavoura arcaica* tendo como base o texto crítico de Antonio Candido *Literatura e sociedade*.

* Aluna do Programa de Pós-Graduação em Letras, nível de Mestrado, área de concentração em Literatura Comparada, da Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões – URI – Campus de Frederico Westphalen. Endereço: Rua Oito de março, Nº 480, Cerro Grande – RS. Cep: 98340-000.

Para realizar esse estudo, o trabalho foi dividido em três seções. A primeira seção trata a respeito dos textos de Antonio Candido na obra *Literatura e Sociedade*. A segunda parte traz uma análise da linguagem metafórica, da intertextualidade e do comportamento do pai de família em *Lavoura arcaica*. Juntando as seções anteriores, a terceira contempla a comparação entre as propostas do crítico Antonio Candido em *Literatura e sociedade* e os aspectos formais de *Lavoura arcaica*.

1. ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE *LITERATURA E SOCIEDADE* DE ANTONIO CANDIDO

Dentre os críticos literários brasileiros, merece destaque Antonio Candido. Sua obra contribui de forma significativa para estudos na área de Literatura. Levando isso em conta, foram utilizados alguns capítulos do seu livro *Literatura e sociedade* para este artigo.

No primeiro, *Crítica e sociologia*, o autor relembra que há algum tempo, o “condicionamento social” de uma obra era tratado como suficiente para sua compreensão, o que para o crítico pode ser uma “falha de visão” e até mesmo um risco no momento da análise. Para Candido (2000, p.5) “(...) seria o caso de dizer, com ar de paradoxo, que estamos avaliando melhor o vínculo entre a obra e o ambiente, depois de termos chegado à conclusão de que a análise estética precede considerações de outra ordem”.

Dessa forma, percebe-se que há uma intensão de analisar primeiramente a forma, a estrutura conforme foi construído o texto literário. Em relação a essa proposta de Candido, Miguel Leocádio Araújo Neto em seu texto *A sociologia da literatura: origens e questionamentos* (2007, p.18) destaca que no capítulo *Crítica e sociologia* Candido trata de uma mudança quanto ao método de análise literária. Essa mudança refere-se ao fato de a obra não ser mais entendida como meramente “ilustração” da sociedade, mas sim, possuir uma internalização das características do contexto em sua construção.

A respeito dessa mudança de método proposto por Candido, Gustavo Arnt comenta em seu texto *Antonio Candido – uma crítica de vertentes* (2009, p.1) que “(...) o crítico não deve chegar com opiniões pré-definidas em relação ao texto em análise, mas partir dos elementos interpretativos oferecidos pela própria obra”.

Isso proporcionará um maior entendimento acerca da sociedade enquanto parte da obra, demonstrando o diálogo que envolve obra e sociedade, diferente do que se procurava fazer: “(...) antes, procurava-se mostrar que o valor e o significado de uma obra dependiam de ela exprimir ou não certo aspecto da realidade, e que este aspecto constituía o que ela tinha de essencial” (CANDIDO, 2000, p.5).

Porém, com o passar do tempo, houve uma mudança de opinião, sendo que passou a importar, primeiramente, a forma, e, secundariamente sua matéria constituinte. Assim, o foco de análise de um texto literário passou a ser sua parte estética. E só depois de compreender os aspectos formais é que se pode pensar na realidade como constituinte dessa estética:

Hoje sabemos que a integridade da obra não permite adotar nenhuma dessas visões dissociadas; e que só a podemos entender fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra, em que tanto o velho ponto de vista que explicava pelos fatores externos, quanto o outro, norteados pela convicção de que a estrutura é virtualmente independente, se combinam como momentos necessários do processo interpretativo (CANDIDO, 2000, p.5-6).

Ou seja, forma e contexto são ambos importantes para a compreensão de um texto literário, porém não se deve pensar que os condicionamentos sociais são a causa da obra, mas sim, parte dela. Quando isso é percebido na análise literária, ocorre o que o crítico chama de paradoxo, pois o *externo* (contexto) se torna *interno* (aspectos formais do texto). Com isso, “(...) o elemento social se torna um dos muitos que interferem na economia do livro, ao lado dos psicológicos, religiosos, linguísticos e outros” (CANDIDO, 2000, p.8).

Esse elemento social poderá ser reconhecido na totalidade da obra, que se organizará de modo que as características sociais não sejam meramente relatadas, mas sejam parte constituinte do texto literário. A respeito disso, os autores Lígia Chiappini e Marcel Vejmelka tratam no texto *Literatura, Sociedade e Vida: breve apresentação de Antonio Candido e sua obra* (s.d.) De acordo com eles, a pergunta principal na obra do autor é “como o externo se torna interno?”

(...) a hipótese, largamente demonstrada nos ensaios, é de que os fatores e processos sociais constituem a obra literária, através da formalização, operada por achados estruturais a identificar e interpretar. A estrutura, aparece, assim, ao invés de estática, historicizada (CHIAPPINI & VEJNELKA, s.d., p.3).

Continuando a tratar desse assunto, no segundo capítulo *A literatura e a vida social* Candido salienta que os fatores socioculturais podem influenciar o momento de criação. Segundo o crítico “(...) é difícil discriminá-los, na sua quantidade e variedade, mas pode-se dizer que os mais decisivos se ligam à estrutura social, aos valores e ideologias, às técnicas de comunicação” (CANDIDO, 2000, p.20). Esses valores socioculturais aparecerão nas obras de acordo com as vivências do artista em determinada época:

Devido a um e outro motivo, à medida que remontamos na história temos a impressão duma presença cada vez maior do coletivo nas obras; e é certo, como já sabemos, que forças sociais condicionantes guiam o artista em grau maior ou menor (CANDIDO, 2000, p.23).

Nesse sentido, os aspectos sociais podem aparecer no texto literário refletindo alguma influência de determinada época vivida pelo autor. Essa época influenciará, também, os aspectos formais utilizados pelo artista:

(...) preferi relacionar ao artista os aspectos estruturais propriamente ditos; quanto à obra, focalizemos o influxo exercido pelos valores sociais, ideologias e sistemas de comunicação, que nela se transmudam em conteúdo e forma, discerníveis apenas logicamente, pois na realidade decorrem do impulso criador como unidade inseparável (CANDIDO, 2000, p.27).

Nota-se, no fragmento, que o crítico retoma sua ideia inicial do texto *Crítica e sociologia* de que os elementos sociais podem ser reconhecidos a partir da forma do texto, de sua estrutura e organização. Também o conteúdo, segundo ele, vai sofrer influência do contexto no qual o artista

está inserido no momento de produção.

Essa ideia é percebida, também, no texto *Estrutura literária e função histórica*, capítulo oito de *Literatura e sociedade*. Nesse texto, logo de início há uma referência à ligação entre história e estrutura literária. Para Candido (2000, p. 153) “(...) a função histórica ou social de uma obra depende da sua estrutura literária”. Essa estrutura se forma a partir da representação das vivências da sociedade.

Em relação à obra literária Chiappini e Vejmelka (s.d., p.4) ressaltam que “trata-se de ler a realidade aí representada como sendo pré-formada; e de descobrir essa pré-formação e a reconfiguração que o texto lhe dá”. Os autores ainda ponderam que:

O leitor sensível e informado é, assim, capaz de circular entre os detalhes, desconfiando da sua aparente casualidade e descobrindo os fios necessários que os amarram entre si e ao todo que se constrói, mesmo quando se trata de um texto fragmentado (s.d., p.4).

Sendo assim, mesmo que uma narrativa não possua certa linearidade em sua construção, essa provavelmente é uma característica importante a respeito do seu contexto de construção, que pode ser percebido partindo da forma.

Buscando compreender esses detalhes e na tentativa de ter um entendimento do texto literário com base da proposta de Antonio Candido, foi feita a leitura de *Lavoura arcaica* de Raduan Nassar. Na seção seguinte, serão analisados: a linguagem metafórica, a intertextualidade e o autoritarismo presentes nessa obra.

2. METÁFORAS, INTERTEXTUALIDADE E AUTORITARISMO EM *LAVOURA ARCAICA*

Lavoura Arcaica de Raduan Nassar foi lançada em 1975. O livro é dividido em duas partes: *A partida* e *O retorno*. A narrativa inicia no momento em que Pedro vai visitar seu irmão André que está em um quarto de pensão após ter saído de casa. André, o personagem principal, encontra-se confuso e passa a relatar ao irmão o motivo de se sentir assim. Ele comenta a respeito do autoritarismo do pai, das exigências que deveriam ser cumpridas e de sua paixão pela irmã Ana. Pedro fica perplexo com a revelação, mas, mesmo assim, leva o irmão de volta para casa. Nesse retorno é que acontece o desfecho trágico do texto.

Os personagens que compõe a narrativa são: André, o personagem principal que é narrador, seu irmão Pedro, o irmão caçula Lula, as irmãs Ana, Rosa, Zuleika e Huda. Também fazem parte da história o pai Iohana e a mãe. O espaço no qual se desenvolve a narrativa é em parte o quarto de pensão onde André está após sair de casa, e, também, a casa onde a família vive. O tempo da narrativa é psicológico e na primeira parte do livro nota-se que é predominante o fluxo da consciência do narrador-personagem, pois além de contar fatos referentes ao presente, muitas vezes recorda o passado.

Na primeira parte do livro, *A partida*, André lembra-se de como era sua vida na fazenda e dos motivos que impulsionaram sua partida. Na segunda parte, *O retorno*, ele descreve sua volta ao lar e a reação da família com seu retorno. Dessa forma, o protagonista pode ser descrito como

personagem redondo, pois não há meios de o leitor prever seus atos, ele surpreende com suas atitudes. Dois exemplos disso são o momento em que conta para seu irmão a paixão secreta pela irmã e a forma como afronta seu pai ao voltar para casa.

Nessa narrativa são utilizadas metáforas que se relacionam à linguagem do campo. Já no início do texto ele utiliza essa linguagem metafórica para descrever o local onde está: “(...) quarto catedral, onde, nos intervalos da angústia, se colhe, de um áspero caule, na palma da mão, a rosa branca do desespero” (NASSAR, 2002, p.4). É possível perceber que “áspero caule” são palavras que remetem à natureza, aos campos, às plantações.

Em outro momento, enquanto conversavam no quarto de pensão, André faz outra referência ao campo: “(...) nada mais detinha meu irmão na sua incansável lavoura” (NASSAR, 2002, p. 27). Referindo-se ao objetivo do irmão de tentar levá-lo para casa. Ainda durante a conversa com Pedro, André fala de sua adolescência: “(...) ah, meu irmão, não me deitei nesse chão de tangerinas incendiadas, nesse reino de drosófilas, não me entreguei feito menino na orgia de amoras assassinas?” (NASSAR, 2002, p. 56). Agora, o narrador utiliza frutas e até uma espécie de mosca das frutas, as drosófilas, para representar fatos que aconteceram no passado.

Essa linguagem metafórica mereceu destaque no artigo *Neologismos de metáfora no romance “Lavoura arcaica”*, de Denise Padilha Lotito. Ela ressalta que:

Repetidas leituras de *Lavoura arcaica* nos levam a identificar a existência de um padrão recorrente no uso das metáforas. Notamos que grande parte delas é formada por palavras do mesmo universo semântico, a saber, a natureza. Dessa forma, vocábulos que designam e qualificam, em seu uso ordinário, seres do reino animal e vegetal, além de verbos que nomeiam ações ou estados desses seres, são utilizados no texto para designar, qualificar ou indicar ações e estados dos personagens humanos (LOTITO, s.d., p. 2).

Além do uso desse tipo de linguagem, também nota-se que há muitas referências a textos bíblicos. Um exemplo disso é a intertextualidade que se estabelece entre passagens do texto de *Lavoura arcaica* e textos Bíblicos. Um exemplo disso, é que no início do capítulo 21, parte na qual inicia *O retorno*, há uma frase do Alcorão: “Vos são interditadas: vossas mães, vossas filhas, vossas irmãs (Alcorão – Surata IV, 23)” (NASSAR, 2002, p.119). Também é possível perceber referências ao texto Bíblico do *Filho pródigo*, que abandona o lar e depois retorna a casa de seu pai. Assim ocorre com André, que após a partida retorna ao lar. Em certo momento, o pai de André diz: “(...) essa é a colheita de quem abandona a casa por uma vida pródiga” (NASSAR, 2002, p.128). Em outra passagem também há referência a esse mesmo texto bíblico: “(...) aquele que tinha se perdido tornou ao lar, aquele pelo qual chorávamos nos foi devolvido” (NASSAR, 2002, p.122).

Esses trechos podem ser comparados ao texto bíblico de Lucas, 15, versículos 23 a 24: “Peguem o novilho gordo e o matem. Vamos fazer um banquete. Porque este meu filho estava morto e tornou a viver, estava perdido e foi encontrado”.

Além da intertextualidade com o texto *O filho pródigo* também há intertextualidade com a *Parábola do Semeador*, outro texto Bíblico: “Cheguei a pensar por um instante que eu tinha outrora semeado em chão batido, em pedregulho, ou ainda num campo de espinhos” (NASSAR, 2002, p. 140-141). Esse fragmento pode ser comparado ao texto bíblico de São Marcos capítulo 4, versículos 16 a 19:

(...) os que recebem a semente em terreno pedregoso são aqueles que ouvem a Palavra e

a recebem com alegria; mas eles não têm raiz em si mesmos: são inconstantes, e, quando chega uma tribulação ou perseguição por causa da Palavra, eles logo desistem. Outros recebem a semente entre espinhos: são aqueles que ouvem a Palavra; mas surgem as preocupações do mundo, a ilusão da riqueza e todos os outros desejos, que sufocam a Palavra, e ela fica sem dar fruto.

Tratando a respeito de textos religiosos, é necessário também destacar outra referência que André faz ao Alcorão, desta vez rememorando palavras de seu avô:

(Em memória do avô, faço este registro: ao sol e às chuvas e aos ventos, assim como a outras manifestações da natureza que faziam vingar ou destruir nossa lavoura, o avô, ao contrário dos discernimentos promíscuos do pai – em que apareciam enxertos de várias geografias, respondia sempre com um arrote toco que valia por todas as ciências, por todas as igrejas e por todos os sermões do pai: “Maktub.”) “Está escrito” (NASSAR, 2002, p. 71-72).

Dessa forma, é confirmada a intertextualidade com o Alcorão, a Bíblia dos povos árabes. Além disso, percebe-se que a família era muito religiosa, pois além do uso das metáforas, aparecem muitas palavras que remetem à religião. Essa ideia é estudada no artigo: *Ecos bíblicos em Lavoura Arcaica* de Luana Ferreira de Freitas. Ela mostra que há intertextualidade entre textos bíblicos e fragmentos da obra de Nassar. Para Freitas (s.d., p.365), “(...) podemos dizer que o discurso entrecortado e veloz de Nassar alimenta-se, dentre outras fontes, de imagens e significações bíblicas, nas quais se baseia, em grande medida, a cultura ocidental”.

Essas referências que são feitas ao livro sagrado dos árabes, juntamente com o nome do pai de família Iohána e o fato de André dizer que quando Ana dançava “(...) podia adivinhar seus precisos passos de cigana” (NASSAR, 2002, p. 21), proporcionam o entendimento de que a família era de origem oriental.

O pai assume postura autoritária, porém, André desconstrói a organização da família proposta por ele e, ao final, quando o pai descobre o caso amoroso entre os irmãos, comete uma loucura: “(...) o alfanje estava ao alcance de sua mão, e, fendendo o grupo com a rajada de sua ira, meu pai atingiu com um só golpe a dançarina oriental” (NASSAR, 2002, p.150).

Nesse momento, o pai assume papel de homicida e caem por terra todos os seus sermões à mesa e ensinamentos. Todos ficam perplexos com sua atitude. Assim, ocorre a desconstrução daquilo que era considerado como correto pela família e pela sociedade, o que também pode ser percebido pela forma como o texto de *Lavoura arcaica* está organizado.

A respeito dessa organização, da estética do texto é que será tratado na seção seguinte. A intenção é de comparar a estrutura do texto, compreendendo a linguagem, a organização e o conteúdo, com a proposta de análise crítica de Antonio Candido em *Literatura e Sociedade*.

3. ANÁLISE DO TEXTO LITERÁRIO DE *LAVOURA ARCAICA* FUNDAMENTADA PELA CRÍTICA DE ANTONIO CANDIDO EM *LITERATURA E SOCIEDADE*

A proposta do crítico literário Antonio Candido, como tratado na primeira seção, é de analisar como reflexos da sociedade podem ser identificados a partir da estrutura de determinado texto literário. Levando isso em conta, pretende-se demonstrar que a estrutura de *Lavoura arcaica*

proporciona certo nível de compreensão a respeito do contexto que proporcionou o surgimento desse texto.

Por ter sido escrito em 1975, nota-se que possui características do texto literário contemporâneo: a organização em capítulos, alguns extremamente longos, outros de apenas algumas linhas. A sequência da história é ordenada conforme seus pensamentos e lembranças, principalmente na primeira parte da história, *A partida*, quando está com seu irmão, que pouco fala, enquanto André fala do passado e relembra sua paixão proibida com Ana, a irmã. A respeito da produção de *Lavoura arcaica* em dissertação de mestrado *Da Lavoura Arcaica*, Hugo Marcelo Fuzeti Abati destaca que: “A obra de Raduan Nassar se fazia notar por afastar-se do circunstancial, das prosas panfletária e jornalística, característica dos anos 70, para oferecer ao leitor poesia e filosofia” (ABATI, 1999, p.17).

Essa poesia é percebida pelas metáforas utilizadas, trazendo uma linguagem poética em meio a prosa. Além da linguagem poética, também aparecem referências ao Alcorão e a textos sagrados da cultura libanesa, como por exemplo “Maktub” e logo depois a tradução “Está escrito”. Além disso, André se refere à sua irmã Ana como “dançarina oriental”. Pode-se pensar que, além da família em *Lavoura arcaica*, também o artista possa ter nacionalidade oriental. Maria José Cardoso Lemos, transmite no artigo *Raduan Nassar: apresentação de um escritor entre tradição e (pós) modernidade* informações acerca da nacionalidade do escritor, dizendo que ele “(...) é filho de imigrantes libaneses que chegaram ao Brasil em 1920” (LEMOS, 2003, p.81).

Relembrando as reflexões do crítico Antonio Candido:

É o que vem sendo percebido ou intuído por vários estudiosos contemporâneos, que, ao se interessarem pelos fatores sociais e psíquicos, procuram vê-los como agentes da estrutura, não como enquadramento nem como matéria registrada pelo trabalho criador; e isto permite alinhá-los entre os fatores estéticos (CANDIDO, 2000, p.7).

Nesse sentido, percebe-se que essas referências à cultura oriental não são apenas relatos, mas sim, têm importante contribuição para a estética do texto literário, são elementos constituintes dele, sem os quais, o texto não teria o mesmo sentido, não provocaria as mesmas interpretações no leitor.

Além disso, é necessário destacar a intertextualidade presente em *Lavoura arcaica* em relação aos textos bíblicos. Isso também se relaciona às vivências do artista. Em relação a isso, Lemos (2003) salienta que os libaneses procuravam na América “liberdade religiosa”. Sendo assim, justifica-se a presença de religiosidade no texto, pois tem relação também com características sociais internalizadas e vivenciadas pelo artista.

Também é necessário destacar a presença da linguagem metafórica referindo-se à lavoura, às atividades do campo. Lemos (2003, p.95) evidencia que: “A maioria dos libaneses provinha de vilarejos nos quais haviam sido agricultores, numa base arcaica ainda hoje existente em certas regiões do mediterrâneo, cuja estrutura social e econômica é baseada na família estendida”. E ainda destaca que: “Agricultores no Líbano, a família de Nassar se torna comerciante no Brasil, mantendo ainda algumas atividades agrícolas” (LEMOS, 2003, p.96).

Nesse sentido, pode-se pensar que o vocabulário metafórico com termos referentes às atividades agrícolas tenha sido agregado por Nassar no seio familiar. Posteriormente, aparece como constituinte de seu texto literário, dando-lhe uma estrutura em que combinam harmoniosamente conteúdo e estrutura. Além da linguagem, também é necessário destacar, como já mencionado

anteriormente, que também são importantes aspectos constituintes do texto, a intertextualidade de textos bíblicos.

A junção desses elementos não é simples relato das vivências do escritor, mas sim, uma particularidade que proporciona um sentido único. Nota-se, assim, o *externo* como constituinte do *interno* como defende o crítico Antonio Candido em *Literatura e sociedade*. Segundo ele, “(...) 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* (CANDIDO, 2000, p.6).

Ou seja, os fatores sociais e culturais não são mero relato no texto de *Lavoura arcaica*, eles são formadores de sua estrutura, responsáveis pela organização da narrativa. Juntamente com os fatores relatados, percebe-se o autoritarismo do pai, reflexo de uma sociedade conservadora e patriarcal:

Nesta mesa não há lugar para provocações, deixe de lado o teu orgulho, domine a víbora debaixo da tua língua, não dê ouvidos ao murmúrio do demônio, me responda como deve responder um filho, seja sobretudo humilde na postura, seja claro como deve ser um homem, acabe de uma vez com esta confusão! (NASSAR, 2002, p. 138).

No fragmento acima, fica claro o autoritarismo do pai, que no texto de Nassar não é aceito por André. O personagem se questiona e se revolta pelas imposições da família que está condicionada a viver de acordo com um modelo moral e religioso imposto pela sociedade. Essa mesma sociedade patriarcal que guiou o artista e fez com que isso fosse incorporado em sua obra. A obra, segundo Candido (2000, p.27) “depende estritamente do artista e das condições sociais que determinam a sua posição”. Nesse caso, a posição manifestada pelo escritor é de não aceitação daqueles valores socialmente impostos, tanto que, a tragédia final demonstra a queda daquele que tanto pregava o moralmente correto: o pai. Assim, nota-se, novamente, a estrutura da obra literária influenciada pela sociedade.

Essa característica também é ressaltada por Maria José Cardoso Lemos (2003, p.91). Ela considera que “(...) o mundo biográfico ressona na obra nassariana e sua escrita trabalha sempre com a experiência pessoal; entretanto, sua escritura, por seu labor estético, ultrapassa o autobiográfico” (LE MOS, 2003, p.91).

Ou seja, é possível perceber a influência dos fatores externos na escrita de Nassar, porém, o autor não resume seu texto a mero relato da realidade. Ele vai além de suas vivências narrando com uma linguagem tão rica que se aproxima da poesia. Dessa forma, agrega aspectos de suas vivências que podem ser percebidos na forma do texto literário, confirmando que sempre se deve partir do texto literário para compreender de que forma as marcas da sociedade aparecem, conforme propõe Antonio Candido.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Analisando *Lavoura arcaica* com base nos textos de Antonio Candido (2000) em *Literatura e sociedade*, foi possível perceber que a estrutura do texto literário de Nassar revela características sociais que influenciaram o artista em sua escrita. Essa influência é percebida através de três elementos: a linguagem metafórica, a intertextualidade e o autoritarismo representado pelo comportamento do

pai.

De acordo com as leituras realizadas, esses elementos faziam parte do contexto no qual o artista estava inserido. Porém, como propõe Antonio Candido, esses elementos não são apenas relatados em *Lavoura arcaica*, são fatores constituintes do texto, os quais caracterizam a estética utilizada por Nassar, comprovando que é possível analisar o texto de *Lavoura arcaica* à luz da crítica literária de Antonio Candido.

REFLECTIONS OF SOCIETY AS CONSTITUENTS OF LITERARY TEXT'S STRUCTURE IN *LAVOURA ARCAICA* BY RADUAN NASSAR

Abstract: This article has, as general objective, to analyze the text of *Lavoura arcaica* trying to link the shape characteristics of this text with the literary critic by Antonio Candido in *Literatura e Sociedade*. The specific objectives include the study of some chapters of the book *Literatura e Sociedade* by Antonio Candido, analysis of language with metaphor, intertextuality and authoritarianism in *Lavoura arcaica*. The study was done after the reading of *Lavoura arcaica* by Raduan Nassar, *Literatura e Sociedade* by Antonio Candido, scientific articles and papers that had link with the subject of this study. The results obtained with the readings and analyses reveal that the social characteristics can be noticed in the shape organization of literary text in *Lavoura arcaica* by Raduan Nassar. So, the idea defended by Candido could be proved: the social characteristics can be noted in the literary text's structure.

Key-words: Antonio Candido; *Lavoura arcaica*; society; structure.

REFERÊNCIAS

ABATI, Hugo M. Da lavoura arcaica: Fortuna crítica, análise e interpretação da obra de Raduan Nassar. 26 de outubro de 1999. 188 páginas. Dissertação – Defendida na Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 1999. Disponível em: <<http://dspace.c3sl.ufpr.br/dspace/bitstream/handle/1884/24282/D%20-%20ABATI,%20HUGO%20MARCELO%20FUZETI.pdf?sequence=1>>. Data de acesso: 20 de dezembro de 2012.

ARNT, Gustavo. Antonio Candido – Uma crítica de vertentes. *Revista Água Viva Revista de Estudos Literários*. Universidade de Brasília, Brasília, nov. 2009. Disponível em: <<http://www.seer.bce.unb.br/index.php/aguaviva/article/download/3270/2861>>. Data de acesso: 18 de dezembro de 2012.

Bíblia Sagrada. São Paulo: Paulus, 1990.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.

CHIAPPINI & VEJMEKA, Lúgia e Marcel. Literatura, Sociedade e Vida: Breve apresentação de Antonio Candido e sua obra. (s.d.) Disponível em: <<http://www.ligiachiappini.com/Textos%20PDF/Introdu%C3%A7%C3%A3o%20%C3%A0%20Antologia%20de%20Antonio%20Candido,%20organiz%20ada%20por%20Ligia%20Chiappini%20e%20publicada%20em%20%20%20%20Alem%C3%A3o%20na%20tradu%C3%A7%C3%A3o%20de%20Marcel%20Vejmelka.pdf>>. Data de acesso: 18 de dezembro de 2012.

FREITAS, Luana F. Ecos Bíblicos em Lavoura arcaica. *Revista Eutomia Online de Literatura e Linguística*, UFSC, Florianópolis, n. 01, (s.d.). Disponível em: <<http://www.revistaeutomia.com.br/volumes/Ano1-Volume1/literatura-artigos/Luana-Ferreira-de-Freitas-UFSC.pdf>>. Data de acesso: 20 de dezembro de 2012.

LEMO, Maria J. Raduan Nassar: apresentação de um escritor entre tradição e (pós) modernidade. *Estudos Sociedade e Agricultura*, UFRJ, Rio de Janeiro, n. 20, abr. 2003. Disponível em: <<http://r1.ufrj.br/esa/art/200304-081-112.pdf>>. Data de acesso: 19 de dezembro de 2012.

LOTITO, Denise P. Neologismos de metáfora no romance “Lavoura arcaica”. *Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas*, USP, São Paulo (s.d.). Disponível em: <<http://www.fflch.usp.br/dlcv/lport/pdf/slp21/04.pdf>>. Data de acesso: 20 de dezembro de 2012.

NASSAR, Raduan. *Lavoura Arcaica*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

NETO, Miguel A. A sociologia da literatura: origens e questionamentos. *Entrelaces*, UFC, Fortaleza, ago 2007. Disponível em: <<http://www.entrelaces.ufc.br/miguel.pdf>>. Data de acesso: 20 de dezembro de 2012.

A REPRESENTAÇÃO DO NEGRO EM “LUMBIÁ” “SOLIDÃO DE SOLEDADE” E “EI ARDOCA”: POBREZA, VIOLÊNCIA E INFÂNCIA.

CLAUDIA MAIRA SILVA DE OLIVEIRA*
DENISE ALMEIDA SILVA**

RESUMO: Esta submissão propõe a análise dos contos “Lumbiá”, “Solidão de Soledade” e “Ei Ardoca”, a partir dos quais apresentarei um estudo analítico enfocando a violência, a infância e a pobreza. Estes contos foram publicados no volume 34 dos *Cadernos Negros*, da editora Quilombhoje, em edição dedicada exclusivamente à prosa. Nesse volume, os temas propostos para a análise recorrem; como muitas pessoas negras que vivem no Brasil, os personagens são expostos a situações de pobreza e violência desde a infância. Em algumas narrativas, é possível verificar a inter-relação entre vários temas, e assim serão analisados. Inicialmente será ressaltado o papel do grupo Quilombhoje e dos *Cadernos Negros* na evolução e difusão da literatura negra; seguem-se as análises dos contos.

PALAVRAS-CHAVE: Conto. *Cadernos Negros*. Vulnerabilidade social. Conceição Evaristo. Guellwaar Adún.

O presente artigo tem como objetivo identificar a representação da violência, pobreza e infância nos contos “Lumbiá”, “Ei Ardoca” de Conceição Evaristo e “Solidão de Soledade” de Guellwaar Adún, presentes nos *Cadernos Negros* volume 34, publicado pela Quilombhoje. A partir da análise, identifica-se como essas temáticas apresentam-se em cada conto: a forma com que cada um aborda a pobreza, a violência e a infância.

O grupo Quilombhoje é, hoje, um coletivo consolidado, que busca dar visibilidade ao negro e a sua produção, a partir das publicações anuais dos *Cadernos Negros*. A publicação visa também, aprofundar e discutir experiências afro-brasileiras, incentivar e promover o hábito pela leitura, a difusão dos conhecimentos e informações, assim despertando interesse para estudos, pesquisas e diagnóstico sobre literatura e cultura negra.

É possível identificar que o negro, nos *Cadernos Negros*, aparece na maioria das vezes como protagonista dos contos; a temática central sempre é voltada para o sujeito negro. Nisso contrasta a literatura brasileira canônica, que por muito tempo retratou o negro como objeto ou, ainda, como apenas um personagem marginalizado, em obras em que ficava numa posição de servidão aos brancos, ocupando o papel de operário, trabalhador, escravo, cozinheira, faxineira e,

* Acadêmica do curso de Letras- Língua Portuguesa- URI, campus de F. Westphalen.

** Doutora em Letras (UFRGS). Professora do Departamento de LLA da URI, campus de F. Westphalen.

em alguns casos, objeto sexual, mulheres negras que tinham como dever satisfazer os desejos sexuais dos brancos.

Esta comunicação deriva de pesquisa que teve como objetivo verificar, tomando os contos publicados em *Cadernos Negros* como amostragem da literatura produzida pelo negro, quem e como é o homem retratado por escritores afro-brasileiros. Nessa pesquisa foi possível identificar que as temáticas recorrentes são violência, pobreza, racismo, preconceito, erotismo, cultura africana/religião, identidade, afeto, metaficção, morte e a crítica social; estes temas não se apresentam de forma isolada, mas sim estão interligadas.

É possível identificar a violência de modo muito claro no conto “Lumbiá”, tendo em vista que o personagem convive com ela desde criança. Inicialmente, o leitor depara-se com a violência praticada pela mãe, que dá safanões no menino, como castigo se ele não vendesse as mercadorias. Implícita fica a pobreza, e uma situação de miserabilidade que gera um círculo vicioso: o desejo de atingir um patamar de vida melhor, a frustração, o extravasamento dessa frustração em forma de violência física. Logo forma-se uma rede de experiências frustrantes, que geram mais violência, mágoa e corroem ainda mais a relação entre mãe e filho, que passa a ser mediada por mentiras (ou meias-verdades):

Safanões da mãe, mercadoria encalhada, dinheiro perdido ou tomado por algum menino maior... E aos poucos, em meio às verdades-mentiras que tinha inventado, Lumbiá ia se descobrindo realmente triste, muito triste, profundamente magoado, atormentando seu peito-coração menino. (EVARISTO, 2011, p.37.)

No fim da história, a violência acontece, agora sob a forma verbal, no momento em que o menino morre e é comparado a um pivete. Ao chamar de pivete o menino que morre segurando a imagem do menino Jesus, o narrador evidencia a generalização dos estereótipos que depreciam o personagem, como se todo o menino negro fosse um pivete. Se, por um lado, é verdade que o personagem, fugindo com a imagem, comporta-se semelhantemente a um pivete, por outro lado o julgamento desconsidera as motivações do personagem, e sua inocência infantil, e parece externar a ideia de que a morte e a violência são algo merecidos pelo negro.

Nota-se o mesmo no conto “Solidão de Soledade”, pois no momento em que o personagem Ronaldo é gravemente agredido, todos o ignoram. Nem mesmo a sociedade abala-se com a situação, deixa que os agressores pratiquem a violência contra o personagem. Adeilton e Ronaldo presenciam a ex-namorada de Ronaldo insinuando-se para outra moça, ao ver tal situação o personagem fica furioso e tenta agredir as duas meninas, porém foi contido por pessoas que estavam no mesmo ambiente, entristecido Ronaldo segue uma caminhada incerta, porém não deu-se conta de que estava sendo seguido por homens que assistiram o ocorrido, estes o agridem até deixá-lo gravemente ferido. Acontece até mesmo um abandono da família; apenas seu amigo Adeilton acompanha seu estado de saúde. Esta solidão do personagem é mais um caso resultante da desvalorização do negro devido à generalização dos estereótipos que o depreciam.

Em “Lumbi” e “Solidão de Soledade”, a condição de pobreza está explícita: em “Lumbiá” o narrador declara que o menino tem de trabalhar desde criança, caso não consiga, recebe safanões da mãe. Evidencia-se o trabalho infantil. Da mesma forma, em “Solidão de Soledade”, pode-se identificar o trabalho infantil, porém o personagem Adeilton é levado a esta situação devido à perda do pai, pois tem de trabalhar desde criança para ajudar no sustento da casa. Por este motivo, não teve a oportunidade de frequentar a escola.

Entende-se que a relação do título “Solidão de soledade” faz relação com a situação de Ronaldo que encontra-se abandonado no hospital, sozinho sem nem mesmo o apoio da família, ao olhar esta situação Adeilton recorda-se do quadro em que virá e então relaciona os dois casos, nota-se que o protagonista também vivência situações de solidão.

A pobreza também está presente no conto de Conceição Evaristo, “Ei Ardoca”. Desde criança, na barriga da mãe, Ardoca andava de trem; agora, já adulto, tomava-o todos os dias para chegar ao trabalho, presenciava muitas situações desagradáveis e perigosas como assaltos, assassinatos, brigas que acontecem no trem, meio de transporte trabalhadores, pobres, negros. Esta rotina, somada ao preconceito pelo fato de ser negro e pertencer a uma condição econômica desfavorável, causou-lhe um excessivo stress. Como saída para este problema tirou a própria vida, porém planejou que viesse a morrer dentro do trem, em meio a todas as pessoas e situações que presenciava durante toda a vida. Nessa condição Adeilton, do conto “Solidão de Soledade”, também vivia, pois a rotina cansativa de trabalho, racismo, preconceito e desigualdade social que presenciou com o amigo lhe causou uma grande tristeza e certeza de que era injustiçado por uma sociedade totalmente preconceituosa.

Nota-se que as condições psicológicas dos personagens Ardoca, Lumbiá e Adeilton assemelham-se, pois os três personagens são alvo de preconceito racial e econômico. Desde a infância convivem com a pobreza, a infância e a violência, sujeitos que se encontram carregados de um sentimento de tristeza e abandono da sociedade, que enfrentam dificuldade para poder sobreviver em um mundo onde o negro é sujeito marginalizado e esquecido pelo branco.

Estes contos são sem dúvida manifestações literárias de um grupo que por muito tempo encontrou-se silenciado, não tendo voz dentro da literatura; porém, com os *Cadernos Negros* apresentam-se com grande amplitude, disseminando as condições dos seus semelhantes. Dessa forma pode-se notar que, através destes contos, o negro denuncia a violência a que está sujeito; principalmente na infância, nos contos abordados.

Outra ideia presente no conto é a condição em que Lumbiá encontrava-se emocionalmente, pois era apenas um menino, e ao descobrir-se percebia sua real situação de pobreza e exploração. Assim como o personagem Lumbiá, Ardoca também encontra-se completamente entristecido e descontente com todas as situações que vivia, porém o personagem de Ei Ardoca decide dar fim na sua vida, enquanto Lumbiá morre atropelado com o objetivo de proteger o menino Jesus, o qual toma nos braços e sai correndo.

Pode-se dizer que a pobreza é uma temática presente e explícita, nesta série, em vários contos. Os escritores dão ênfase à situação de uma grande parte dos negros no Brasil, aos quais são negadas oportunidades, bem como incapacidade intelectual, social e periculosidade/ criminalidade (o negro como bandido). Esta última concepção pode ser evidenciada, por exemplo, nos contos “Solidão de Soledade” e “Lumbiá”, respectivamente.

Nestes contos é possível constatar o desejo dos autores de chamar a atenção da sociedade com relação a uma situação considerada “normal”, como quando o negro é agredido e morto, simplesmente por ser negro, viver em situação de marginalidade social, e viverem em periferias. O contexto evidencia, também, a violência psicológica, pois também Ronaldo e Lumbiá, dos contos “Solidão de Soledade” e “Lumbiá”, morrem sem a chance de ao menos serem ouvidos, para justificar-se ou explicarem suas atitudes.

No conto “Ei Ardoca” além da violência, percebe-se a crítica do narrador ao fato de que os acontecimentos históricos em que o negro fez parte, ou ainda, que diz respeito a ele, é sem dúvida desconhecido e ignorado pela sociedade, além disso, o personagem Lumbiá faz uma crítica de

relevante importância, sobre não estudar-se fatos históricos dos quais os negros foram personagens, heróis e muitas vezes injustiçados, o que se explicita no seguinte fragmento do conto: “Ah... então, quer dizer que o nome negão é Soledade?”, pensava, lamentando não ter estudado aquele evento histórico, tomando aquele quadro como uma das referências.” (ADÚN, 2011, p. X).

Em “Ei Ardoca” a pobreza e a infância apresentam-se no momento em que o narrador descreve a infância de Adeilton, o pai morre cedo e desde então o menino trabalha, por este mesmo motivo não teve acesso à escola, porém a pequena passagem do personagem na escola o tornou um sujeito leitor, apaixonado por todos os tipos de manifestações artísticas, a fim de poder apreciá-las o personagem rodava toda cidade para poder olhar quadros, esculturas e demais obras, nas suas folgas.

A violência está explícita no início da narrativa, quando Adeilton está olhando o quadro intitulado “O primeiro passo para Independência da Bahia” de Antônio Parreiras, uma obra de arte que mostra toda a violência, a morte dos negros na guerra da independência da Bahia, onde o único sobrevivente é o negro Soledade.

...Todos absolutamente todos, mergulhados naquele mar de euro descendentes, transbordavam felicidade por todos os poros. As janelas e o alpendre da construção principal exalavam alegria. Era possível identificar somente um homem negro, somando-se à epifania libertária daquela gente branca. (QUILOMBHOJE 2011, p.100)

Este fragmento mostra a reação de Adeilton diante da imagem que representava um negro, como único sobrevivente junto dos demais participantes da luta, que tinham como objetivo tornar o Brasil independente de Portugal, Soledade é nesta imagem um herói negro diferentemente do que se era costumeiro encontrar, pois na história em geral o herói sempre era representado por um homem branco, montado no seu belo cavalo, já Soledade era completamente o oposto um homem negro, no chão, lutando por seus ideais. Esta imagem sensibilizou Adeilton, pois via na imagem através de Soledade a mesma condição de esquecimento violência e tristeza do amigo Ronaldo, bem como a violência que ambos vivenciaram. Ainda Adeilton fazia algumas relações entre esta imagem e sua realidade, como por exemplo, a condição de Soledade, que encontrava-se sozinho, assim como Adeilton, por muitas vezes seus companheiros e pessoas do mesmo grupo social e racial manifestavam, porém logo eram banalizadas ou silenciadas, em alguns casos através da violência.

No conto de Guewaar Adún a violência aparece em três ocasiões, no início da narrativa quando Adeilton está visualizando o quadro e identifica Soledade como sendo o único negro na cena da vitória. Outra presença da violência é quando Ronaldo, o personagem agredido posteriormente, não aceita a possibilidade de que, a ex-namorada relacione-se com outra mulher, então tenta agredi-la, como ele explica no seguinte fragmento “Adeilton não apoiava sua atitude machista junto às meninas,” (ADÚN, 2011, p, 103), esta frase leva o leitor compreender que Adeilton não aprovava a atitude do amigo. A última presença da violência em “Solidão de Soledade” é a agressão de Ronaldo pelos moradores daquela localidade, e também dos amigos das meninas que foram ameaçadas por ele, pois o seguiram na sua caminhada e aproveitaram-se enquanto ele estava sozinho para atacá-lo.

No seguinte fragmento, “A possibilidade de serem descobertos os agressores de Ronaldo estava descartada; a ninguém interessada se mais um jovem negro havia, ou não, sofrido qualquer tipo de violência.” (QUILOMBHOJE, 2011), nota-se mais uma vez o descaso para com o negro, e a própria consciência dessa condição social, este sujeito não é digno de justiça, pois por o fato de ser negro e morrer, não se considera nada mais do que merecido e justo, pois no Brasil sua imagem está sempre ligada a violência e desordem.

RESULTADOS:

A infância se faz presente significativamente nos contos em análise, uma vez que, frequentemente, as histórias retomam a infância de seus protagonistas, para explicar sua situação atual, ou escolhem por personagens infantis, cuja inocência e curiosidade põem em relevo a miserabilidade de suas vidas.

Em “Lumbiá”, o protagonista apresenta-se criança: no decorrer do conto, é possível identificar sua permanência na infância, durante todo o desenrolar da narrativa; já nos contos “Ei Ardoca” e “Solidão de Soledade” os personagens iniciam a narrativa na infância, e dão continuidade até a vida adulta; no caso de Adeilton a fase da infância foi a principal contribuinte para que ele apresentasse os sentimentos de deslocamento na vida adulta. Na vida difícil experimentada por algumas crianças o trabalho substitui as brincadeiras, o que pode vir a ocasionar consequências variadas, como no exemplo de Ardoca, (conto “Ei Aroca”) o suicídio, e em Lumbiá e Adeilton um vazio, uma grande tristeza.

O conto “Lumbiá”, de Conceição Evaristo, é uma narrativa rica em significados. A forma com que Evaristo descreve a situação do menino Lumbiá denuncia a vida difícil que as crianças pobres e negras levam, cheia de riscos e de violência, agruras que influenciam a formação da pessoa. Chama a atenção a dureza da sociedade, que não se sensibiliza com essa situação e, se uma dessas crianças morre como Lumbiá, é julgada como pivete e bandido. Em nenhum momento há o questionamento: quem era essa criança? Como ela vivia? Sentia fome? Frio?

A violência se apresenta nas narrativas de Conceição Evaristo e Guellwaar Adún com o objetivo de representar as condições de violência em que o negro está sujeito, como por exemplo, em Solidão de Soledade onde o personagem agredido. O narrador deixa claro a condição de que o negro é estereotipado como sendo bandido, não permitindo a ele, o direito de que os agressores sejam punidos simplesmente por ele ser negro, essa afirmação apenas representa uma situação costumeira onde a sociedade ignora a presença de violência.

A pobreza manifesta-se nos contos analisados, tendo em vista que os personagens, pertencem a uma classe social desfavorável, tendo de trabalhar desde a infância e também na vida adulta, arduamente. Tal ficção expressa nos contos é sem dúvidas, uma representação da realidade vivenciada hoje no Brasil, onde o negro na maioria das vezes vive em situação de marginalidade social, bem como em estado de pobreza.

Com base nestes três contos pode-se constatar que ainda são necessárias muitas mudanças para que o negro ocupe seu lugar na sociedade, e isso não é diferente na literatura. Podemos perceber que o negro já deixou de ser apenas objeto e tornou-se sujeito da escrita, protagonista. Tal contexto ressalta o papel dos *Cadernos Negros* na promoção da negritude já tem sido notado: em um país onde o racismo ainda predomina nas rodas sociais e nas instituições de ensino, o negro precisa revelar dia a dia, tarefa a tarefa, sua condição de ser humano capaz. Os séculos de escravidão impuseram estereótipos negativos à figura do negro: o negro sem cérebro, sem sensibilidade, estúpido e merecedor de violência e descaso como acontece nos contos “Lumbiá”, “Ei Ardoca” e “Solidão de Soledade”. Daí a luta e resistência da cultura negra e a necessidade de uma aceitação por parte da sociedade.

ABSTRACT: This submission proposes the analysis of the short stories “Lumbiá”, “Solidão de Soledade” and “Ei Ardoca”, from which I will present an analytical study focusing on violence, childhood and poverty. These stories are found in *Cadernos Negros*, volume 34, an edition devoted exclusively to prose published by Quilombhoje. In this volume, the themes proposed for the analysis recur; just like many black people who live in Brazil, the characters are exposed to poverty and violence from childhood. In some narratives, it is possible to notice the inter-relationship between various topics, and thus they will be analyzed. Initially the role of the group Quilombhoje and of the *Cadernos Negros* in the evolution and spread of black literature will be highlighted; there follow the analyses of the short stories.

KEYWORDS: Short story. *Cadernos Negros*. Social vulnerability. Conceição Evaristo. Guellwaar Adún.

REFERÊNCIAS:

ADÚN, Guellwaar. Solidão de Soledade. In: RIBEIRO, Esmeralda; BARBOSA, Márcio. (Org.). *Cadernos Negros: contos afrobrasileiros..* São Paulo: Quilombhoje, 2011. v. 34. p. 99 – 106.

ALVES, Miriam. *Brasil Afro autorrevelado*. Belo Horizonte: Nandyala. 2010.

BERND, Zilá. *Introdução à literatura negra*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

CABRAL, Izabel Cristina Martelli. *A narração*. São Paulo: Atual, 1989.

DUARTE, Eduardo Assis. Literatura e afro-descendência. In: Pereira, Edimilson de Almeida. (Org.). *Um tigre na floresta de signos: estudos sobre poesia e demandas sociais no Brasil*. Belo Horizonte: Mazza, 2010. p. 73-85.

EVARISTO, Conceição. Lumbiá. In: RIBEIRO, Esmeralda; BARBOSA, Márcio. (Org.). *Cadernos Negros: contos afrobrasileiros..* São Paulo: Quilombhoje, 2011. v. 34. p. 35 – 40.

FERREIRA, Elio; MENDES, Algemira de Macedo. (Org.). *Literatura afrodescendente: memória e construção de identidades*. São Paulo: Quilombhoje, 2011.

GANCHO, Cândida Vilares. *Como analisar narrativas*. São Paulo: Ática, 2007.

RIBEIRO, Esmeralda; BARBOSA, Márcio. (Org.). *Cadernos Negros: contos afrobrasileiros..* São Paulo: Quilombhoje, 2011. v. 34.

HISTÓRIA, MEMÓRIA, REPRESENTAÇÃO

A CONDIÇÃO DE (DES) PERTENCIMENTO EM “COMING HOME” E *THE UNBELONGING*

CARLA LUCIANE KLÔS SCHÖNINGER*

RESUMO: A partir da leitura do romance *The Unbelonging* de Joan Riley e do conto “Coming Home” de June Henfrey, ambos retratando o deslocamento das ilhas caribenhas à Inglaterra, propõe-se um estudo analítico de como se desencadeia a busca pela própria identidade, como ocorrem os sentimentos de (des) pertencimento e de que maneira se dá o retorno aos mundos idealizados. Para tal, têm-se como aportes teóricos as obras de Homi Bhabha (1998), que apresenta reflexões sobre o “entre-lugar”, Stuart Hall (2003) e sua percepção cultural sobre o movimento diaspórico, bem como, os estudos Chris Weedon (2004) numa abordagem sobre questões de identidade e pertencimento. A análise investigativa destes dois textos ficcionais permitiu uma melhor compreensão sobre as consequências da diáspora através das protagonistas, as quais se encontravam em dois lugares distintos, mas não pertenciam a nenhum.

Palavras-chave: “Coming Home”. *The Unbelonging*. *Identidade*. *(Des)pertencimento*.

Este estudo aproxima dois textos literários de escritoras caribenhas que articulam a temática do movimento diaspórico à Inglaterra e o retorno à terra “(des) pertencente”: o romance *The Unbelonging* de Joan Riley e o conto “Coming Home” de June Henfrey. O enfoque investigativo se dá na análise literária sobre a questão identitária e despertencimento. Ambas as construções narrativas envolvem três contextos totalmente diferentes: a terra de origem (ilhas do Caribe), o retorno à terra de origem e o ambiente da Inglaterra. O primeiro é apresentado como o lugar ideal, em que as protagonistas se refugiam através da memória, representa o lugar em que se quer estar. O segundo trata das transformações sofridas nas ilhas com o passar do tempo e o terceiro, a Inglaterra, representando o terror, o medo, a solidão, que, no entanto, é o lugar real, onde se está, ou seja, o local em que as protagonistas permanecem grande parte de suas vidas. As autoras Joan Riley e June Henfrey, criaram desta forma, um cenário de “entre-lugar”[“].

Propõe-se um estudo analítico de como se desencadeia a busca pela própria identidade, de que forma ocorrem os sentimentos de (des) pertencimento e como se dá o retorno a esses mundos idealizados. Para tal, têm-se como aportes teóricos as obras de Homi Bhabha (1998), que apresenta reflexões sobre o entre-lugar (terceiro espaço), Stuart Hall (2003) e sua percepção cultural sobre o movimento diaspórico, bem como, os estudos de Chris Weedon (2004) numa abordagem sobre

* Mestre em Letras, área de concentração Literatura, URI - Frederico Westphalen. Pós-graduada em Língua e Cultura Inglesa, URI – Frederico Westphalen.

“ Entende-se “entre-lugar” como a temporalidade que marca uma nação dividida entre seu interior e a heterogeneidade de sua população (BHABHA, 1998, p. 209).

questões de identidade e pertencimento.

A abordagem da experiência negra em textos literários tem sido um tema recente na literatura britânica. Através da ficção, escritoras evocam a história de identidades negras consideradas marginalizadas por muito tempo. As narrativas em estudo enfocam as crises de identidade sofridas pelas protagonistas na Inglaterra, local em que estas se sentem diferentes e despertencentes. Neste sentido, identidade e pertencimento são as categorias que passam a constituir o cerne destas reflexões.

Em épocas distintas, Joan Riley (1985) e June Henfrey (1994) através de protagonistas femininas, abordam na produção literária a percepção da situação das ilhas caribenhas e os conflitos identitários que a diáspora proporciona. O romance *The Unbelonging* é narrado sob o ponto de vista de uma adolescente jamaicana negra, Hyacinth, de onze anos de idade que imigrou à Inglaterra para viver com seu pai, até então desconhecido. No decorrer da narrativa acentua-se a extrema solidão e desprezo de uma imigrante negra em uma sociedade completamente preconceituosa. O conto “Coming home” tem como protagonista, Hilda, uma mulher que se desloca à Inglaterra na busca de uma vida melhor.

Hyacinth, a protagonista de Joan Riley, em casa, além de não possuir um bom relacionamento com a madrasta e os filhos da mesma, sofre violência de seu pai, bem como abuso sexual. Na escola é rejeitada pelos colegas devido à cor de sua pele, sendo motivo de piadas e discriminação. Seu maior desejo é de retornar à Jamaica, terra a que “pertence”: “Frequentemente ela pensava na Jamaica. Seu cabelo seria bonito então [...] Era terrível ser diferente e ela odiava a maneira como as pessoas do bairro próximo a sua casa poderiam ignorar umas as outras e o jeito como a olhavam quando ela passava.” (RILEY, 1985, p. 68)***

No conto “Coming home” é exposto o quanto mãe de Hilda desaprovava a ida da filha para a Inglaterra, pois temia que a filha só quisesse ir atrás de Linton, o qual tinha se deslocado ao país um ano anterior. A mãe de Hilda esperava que a filha única tivesse uma boa carreira profissional, conseguindo trabalhos de prestígio e não apenas serviços domésticos. Pois a mãe sabia que no momento em que fosse à Inglaterra estaria condenada a este tipo de ocupação.

Hilda não hesitou e foi impulsionada junto de um grupo migratório: “Ela tinha ido à Inglaterra não só porque ele estava lá, mas porque isso era o que muitas pessoas estavam fazendo”.**** (HENFREY, 1994, p. 89) No entanto, assim como a mãe previa, a protagonista trabalha inicialmente como atendente em uma loja e mais tarde como faxineira de um hospital, sofrendo constantemente a discriminação racial. Hilda casa-se com Linton, tendo dois filhos. O marido falece, os anos passam, os dois filhos crescem e constituem suas próprias famílias. A melhor companhia de Hilda é sua neta Charlotte, a filha que nunca teve, para a qual conta as histórias de seu tempo na ilha (lugar não especificado no texto), local em que vivia antes de vir à Inglaterra em Brixton. Hilda sente saudades e deseja retornar à sua terra.

As mudanças ocorridas em relação a identidade das personagens induz a visão de Stuart Hall, que passa a apresentar três diferentes concepções do sujeito e sua identidade, a concepção do sujeito iluminista, sociológico e pós-moderno.

O sujeito iluminista se encontra numa visão do indivíduo como centrado e unificado, com as capacidades de razão, de consciência e de ação. A visão do sujeito sociológico reflete no mundo moderno, formando a consciência de que um sujeito não vive de maneira autônoma e

*** “Often she would think of Jamaica. Her hair had been nice then [...] It was awful being different and she hated the way people in the village near the home would nudge each other and stare when she passed.” Observação: esta e todas as outras traduções de originais em língua inglesa, em tradução da autora, dada a inexistência de edição dessas obras em língua portuguesa.

**** “She had gone to England not just because he (Linton) was there, but because it was something that lots of people were doing”.

auto-suficiente, mas sim é formado a partir das relações com outras pessoas, valores e cultura. E por último, o sujeito pós-moderno “conceptualizado como não tendo identidade fixa, essencial ou permanente. A identidade torna-se uma ‘celebração móvel’: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam.” (HALL, 2005. p.13)

As duas narrativas em estudo: *The Unbelonging* e “Coming Home” acentuam o terceiro sujeito denominado por Hall como sujeito pós-moderno, pois, tanto Hyacinth quanto Hilda sofreram com as mudanças impostas pela nova cultura que as rodeava. Tais situações exemplificam que as identidades passam a sujeitar-se ao plano da “história, da política, da representação e da diferença”.

As identidades, a exemplo dos textos apresentados, sujeitam-se ao plano da história, pois com o passar do tempo, a história se modifica e com ela o modo de pensar das pessoas e o contexto em que vivem. Nestes textos isto se dá quando há o retorno das protagonistas às ilhas. Sujeitam-se ao plano da política, pois as protagonistas passam a viver em meio a uma política discriminatória, o que as faz preferir a solidão e o isolamento. Sujeitam-se ao plano da representação, pois recordavam e elaboravam imagens representativas do local de origem, as boas memórias e a vontade de retornar eram o que as mantinham vivas. Sujeitam-se ao plano da diferença, pois, a sobrevivência no lugar onde se sentiam “despertentes”, dependia da adaptação e aceitação da diferença cultural.

Como estes aspectos estão em constante transição: história, política, representação e diferença, os indivíduos tornam-se “traduzidos”. A palavra “tradução” provém do latim que se refere a transferir, “transportar entre fronteiras”. Estas identidades são assim denominadas por não serem fixas e sim produto de uma mistura de diferentes culturas. Apesar, de serem forçadas a assimilar a nova cultura, estes indivíduos carregam traços das tradições, linguagens e das histórias de seu povo.

As pessoas pertencentes a essas *culturas híbridas* têm sido obrigadas a renunciar ao sonho ou à ambição de redescobrir qualquer tipo de pureza cultural “perdida” ou de absolutismo étnico. Elas estão irrevogavelmente traduzidas[...]Escritores migrantes são produto das novas diásporas criadas pelas migrações pós-coloniais. Eles devem aprender a habitar, no mínimo, duas identidades, a falar duas linguagens culturais, a traduzir e a negociar entre elas. As culturas híbridas constituem um dos diversos tipos de identidade distintivamente novos produzidos na era da modernidade tardia. (HALL, 2005, p.89)

O deslocamento a outros países se dá por motivos diversos, podendo ser voluntário ou forçado: “A pobreza, o subdesenvolvimento, a falta de oportunidades - os legados de império de toda a parte - podem forçar as pessoas a migrar, o que causa o espalhamento- a dispersão. Mas cada disseminação carrega consigo a promessa do retorno redentor”. (HALL, 2003, p.28)

Tanto na obra de Joan Riley quanto na de June Henfrey, evidencia-se o conflito identitário ocasionado pela diáspora, bem como o intenso desejo de retorno. Do texto de Riley, extrai-se o momento em que Hyacinth lembra do calor da Jamaica e se depara com a realidade do frio da Inglaterra: “O calor do verão passado foi todo esquecido; o da Jamaica, mais duradouro, porém, ainda confinado à região da noite, retirando-se com o amanhecer, levando para longe a familiaridade e conforto. Durante o dia, só frio, medo e o constante e enlouquecedor incômodo era a realidade”. **** (RILEY, 1985, p. 38.) Do texto de June Henfrey destaca-se uma das ocasiões em que Hilda relata a sua neta sobre os tempos em que morava na ilha do Caribe: “Revivendo a sua vida anterior para

**** “The heat of Summer past was all but forgotten; that Jamaica more enduring yet still confined to the region of the night, retreating with dawn, taking familiarity and comfort away. In the daytime, only cold, fear and the constant maddening itching was reality”

alimentar a curiosidade da criança, ela se encontrava de volta lá, naqueles lugares e tempos”.^{.....} (HENFREY, 1994, p. 88) Estas citações demonstram o quanto o local de origem prevalecia na memória das personagens, e que essas, passavam a sofrer um certo conflito ao se deparar com uma realidade totalmente adversa.

Tais passagens harmonizam-se ao texto de Stuart Hall, numa referência de que “Não podemos jamais ir para casa, voltar à cena primária enquanto esquecido de nossos começos e ‘autenticidade’, pois há sempre algo no meio [between]. Não podemos retornar a uma unidade passada, pois só podemos conhecer o passado, a memória, o inconsciente através de seus efeitos”. (HALL, 2003, p.27)

Tem-se então, o entre-lugar como o espaço de construção das formas de identidade social. É nesta perspectiva que Homi Bhabha define o espaço híbrido (terceiro espaço), o qual corresponde ao momento da tradução cultural, contemplando a idéia dos elementos da tradução “nem Um... nem Outro... mas algo mais, que contesta os termos e territórios de ambos”. (BHABHA, 1998, p. 55) Ele enfatiza a existência de um efeito de ambivalência da “nação” como estratégia narrativa, o indivíduo passa a viver com a necessidade do passado e a necessidade de um lugar: “o tempo nacional torna-se concreto e visível no cronótopo do local, do particular, do gráfico, do princípio ao fim”. (BHABHA, 1998, p. 204.)

Introduz-se assim, o conceito de temporalidade do entre-lugar, estabelecida por Homi Bhabha como

a fronteira que assinala a individualidade da nação que interrompe o tempo autogerador da produção nacional e desestabiliza o significado do povo como homogêneo[...] estamos diante da nação dividida no interior dela própria, articulando a heterogeneidade de sua população . A nação barrada Ela/ Própria [*It/Self*], alienada de sua eterna autogeração torna-se um espaço liminar de significação, que é marcado internamente pelos discursos de minorias, pelas histórias heterogêneas de povos em disputa, por autoridades antagônicas e por locais de diferença cultural. Essa escrita-dupla ou dissemi-nação não é simplesmente um exercício teórico nas contradições internas da nação liberal moderna. (BHABHA, 1998, p. 210)

Ao observar a situação das personagens em destaque, ressalta-se que elas estão situadas no “entre-lugar” por permanecerem numa fronteira temporal: entre o presente (em local e cultura desparentes) e seu passado (em local e culturas (des)parentes), bem como, numa fronteira territorial: entre o lugar em que gostariam de estar e retornar (terra de origem) e o local em que residem efetivamente (Inglaterra).

Durante a permanência de Hyacinth e Hilda na Inglaterra, estas passam a venerar o passado, constantemente mencionam as relações e situações vividas neste tempo. Por questão de sobrevivência, estas personagens são obrigadas a assimilar os costumes, a cultura e a identidade étnica inglesa. Conciliando este enfoque teórico as obras em estudo, sublinha-se a não identificação das protagonistas com o contexto da Inglaterra. Há assim uma atividade negadora, denominada por Homi Bhabha como

a intervenção do ‘além’ que estabelece uma fronteira: uma ponte onde o ‘fazer-se presente’ começa porque capta algo do espírito de distanciamento que acompanha a re-colocação do lar e do mundo- o estranhamento [unhomeliness] - que é a condição das iniciações extraterritoriais e interculturais.. (BHABHA, 1998, p.30)

^{.....} “ Reliving her early life to feed the child’s curiosity, she found herself back there in those places and times”.

Na protagonista da obra *The Unbelonging* nota-se a negação e estranhamento de onde mora, a exemplo de: “Seu terceiro inverno na Inglaterra e ela queria morrer. Ela estava tão miserável, tão infeliz, era tão frio- sempre tão frio”.***** (RILEY, 1985. p. 37) A esta condição climática subentende-se a própria frieza do ambiente em que vive.

Na mente de Hyacinth, as pessoas negras bondosas haviam permanecido na Jamaica. Ela internaliza sua opressão, permanece nela até na idade adulta um trauma psicológico, sempre ao aproximar-se de homens negros sentia repugnância, pois logo se lembrava do pai. A percepção de Hyacinth com relação aos negros na Inglaterra é a de que eles não eram amigáveis, nem atrativos e sim, agressivos.

Ao mesmo tempo, Hyacinth aponta a sua desconfiança pelos brancos: “Ela deveria saber que não podia confiar em uma mulher branca. Elas eram todas iguais, todas as promessas e sorrisos de sua face, todo o ódio e despeito pelas suas costas.” ***** (RILEY, 1985, p.94) Desde menina, os valores para ela repassados eram de que não deveria confiar nos brancos, pois estes, eram traiçoeiros, podiam até parecer bondosos, mas quando menos ela esperasse eles poderiam lhe fazer algo de ruim. O sentimento de Hyacinth é de extrema solidão durante grande parte de sua juventude, pois não confiava nos brancos ingleses, e, ao mesmo tempo sentia-se insegura quanto aos negros que ali viviam, fossem eles ingleses ou provenientes de outros povos.

A identidade de Hilda está ligada a uma ilha caribenha que não é especificada na obra, já a de Hyacinth é jamaicana, ambas viviam num contexto colonial. Esta identidade, no entanto, passa a ser não-essencialista no momento em que o indivíduo assume as diferentes posições na sociedade e convive em meio a uma cultura diferente daquela a que “pertence”. No momento em que deixam suas ilhas de origem ambas as protagonistas assumem uma identidade não-essencialista. A protagonista Hilda ratifica no decorrer do texto narrativo o estranhamento dela e do marido sobre o país em que viveram durante muitos anos: “que ambos sentiam-se estrangeiros em uma terra estranha”.***** (HENFREY, 1994. p. 85)

Hilda sabia que mesmo convivendo em meio a esta sociedade, jamais seria considerada parte dela: “Ela tinha sido uma servente no banquete, mas nunca teve a oportunidade de sentar e desfrutar de um copo de ponche”.***** (HENFREY, 1994. p. 84) O estranhamento e a não identificação com o espaço são claramente evidenciados no conto: “Quando, com os filhos crescidos, sentia-se capaz de levantar a cabeça e olhar em volta, ela descobriu que ela tinha envelhecido em uma terra que ela não gostava”.***** (HENFREY, 1994. p. 84)

O seguinte trecho do conto demonstra a condição de Hilda no contexto Inglês

A cena era a mesma desde um mês atrás, Hilda podia somente ter imaginado ou evocado na memória os tempos antes de ter ido para a Inglaterra. Agora o que parecia remoto era a torre em Brixton, as ruas escuras que ela passou, suportando aquele lugar que era cinza e maldito [...] Aqueles tinham sido anos de turbulência e de profunda solidão. Tentou a medida que podia, a ela não seria permitido participar da vida que tinha a sua volta. ***** (HENFREY, 1994. p. 84.)

***** “Her third winter in England and she wanted to die. She was so miserable, so unhappy, and so cold- always so cold.”

***** “She should have known not to trust a white woman. They were all the same, all promises sand smiles to her face, all scheming hatred and spite behind her back.”

***** “that both felt themselves to be sojourners in a strange land.”

***** “She had been a servant at the feast, but never offered the opportunity to sit down and enjoy a glass of punch”.

***** “When, with the children grown, she felt able to raise her head and look about her, she found that she had grown old in a land she did not like”.

***** The scene was one, barely a month ago, Hilda could only have imagined, or conjured up from memories of a time before she had left for England. Now what seemed remote was the tower block in Brixton and the dark streets she tried, her abiding image of that place was of grey and Dan [...] Those had been years of turbulation and of a deep loneliness. Try as she might, she had not been allowed to participate in the life that went on around her.

Hilda evidencia seu sentimento de solidão, bem como, as lembranças dos terríveis momentos que vivera na Inglaterra. Uma das situações mais constrangedoras se dá quando ela é apedrejada por meninos ingleses por ser negra: “ela se lembra do momento em que ela e outra mulher negra foram apedrejadas por dois meninos brancos, muito jovens para entender o significado do que estavam fazendo. [...] Esta foi a mais dolorosa das memórias”.***** (HENFREY, 1994. p. 86)

Na universidade Hyacinth demonstra desapontamento quando seus amigos Charles e Perlene tentam lhe mostrar a verdadeira realidade da Jamaica, Charles lhe diz ironicamente: “Olhe que quando você voltar para sua ilha, você não vai se desapontar”.***** (RILEY, 1985, p. 125) Num momento posterior, quando Hyacinth afirma; “ Eu estou voltando à Jamaica”***** a amiga Perlene alerta sobre os fatos: “Eu gostaria que você me ouvisse sobre a Jamaica, Hyacinth, eu realmente amo a Jamaica, mas ficar cega diante de seus defeitos não é uma forma de mostrar esse amor. ***** (RILEY, 1985, p. 129) A reação de Hyacinth foi de descrédito com relação aos argumentos da amiga, a protagonista não quis imaginar um mundo diferente daquele que ela conhecia, não quis acreditar, preferiu a negação da realidade, continuando a idealizar a sua nação, o que lhe trazia um sentimento de esperança, paz, calor, conforto e pertencimento.

Ambas as protagonistas em vários momentos relembram das terras de procedência, o mundo a que pertenciam e ao qual gostariam de voltar, fazendo alusão à memória. A jovem Hyacinth remete muito seguidamente ao seu passado, tinha devaneios, recordações e sonhos: “Naquela noite ela sonhou que já estava em casa”***** (RILEY, 1985, p.32) e “ Por que tinha que ser um sonho? Ela pensou repentinamente. Ela tinha certeza de que estava de volta em casa, tão certa de que tal momento fosse algo real.” ***** (RILEY, 1985, p.10)

Hilda prestigia os momentos que passa com sua neta Charlotte, a qual questiona curiosamente sobre o passado da avó. Numa reconstrução do passado, as protagonistas evocam imagens mentais associadas à ânsia de seu próprio reencontro, o encontro de sua identidade e cultura no local de origem. Reitera-se a perspectiva de Ecléia Bosi “lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar com imagens, idéias de hoje, as experiências do passado”. (BOSI, 2002, p.35.) A sobrevivência de Hyacinth e Hilda se deve a esta esperança do retorno ao mundo (des) pertencente.

O desejo de retorno de Hilda ao lar era intenso que, mesmo esta sendo uma narrativa breve, um conto, vários são os momentos em que se remete a idéia de retorno, como: “go back”, “ back home”, “ back there”, “her return” e “coming home”, estes enunciados justificam o título do texto. As personagens apresentam um desejo de reconhecimento, na idéia de que este sentimento só será concretizado no lugar pertencente: as ilhas de origem.

Assim, detecta-se que as personagens, com o retorno, deparam-se com um contexto pós-colonial, que se deu com o rompimento do colonialismo, através de movimentos recentes de pós-guerra. Com o pós-colonialismo acontece o crescimento do capital local, este ambiente se difere do mundo idealizado durante a permanência na Inglaterra. O ambiente natural que por tantos anos foi sonhado e almejado é substituído por uma realidade totalmente contrastiva: de miséria, angústia

***** “she would remember the time when she and another black woman were stoned by two white boys, too young to understand the significance of what they were doing.[...] This was the bitterest of the memories”.

***** “Watch that when you go back to your island, you are not disappointed, Hyacinth”

***** “I am going back to Jamaica”.

***** “I wish you would listen to me about Jamaica, Hyacinth, I real Love Jamaica, but being blind to its faults is no way to show that Love”.

***** “That night she dreamt she was already home”

***** “Why did have to be a dream? She thought with sudden savagery. She had been so sure that she was back home, so sure that this time it was the real thing.”

e submissão. Esta situação reflete na idéia de conhecer dois lugares, mas não pertencer a nenhum deles.

As rupturas com as raízes provocam o desejo de reconhecimento, de ter uma identidade a qual se possa dizer pertencente. O desprezo e o desrespeito vividos em outras sociedades são considerados “ferimentos morais”. Os textos narrativos apontam a angústia que Hyacinth e Hilda passam, na tentativa de ter um reconhecimento em uma sociedade à qual não pertencem e jamais irão pertencer.

A neta de Hilda, Charlotte vem visitar avó. Apesar de nunca ter vivido nesta ilha, a moça demonstra uma intensa identificação com o lugar: “Ela se orgulhava das amizades. Ela jamais tinha visto um mar tão azul e nunca tinha nadado em uma água tão quente”. ***** (HENFREY, 1994, p. 95) Após receber a correspondência de sua neta, a qual relatava o quanto estava fascinada pelas experiências que vivera na ilha. Ao terminar de ler a carta, a protagonista do conto percebe que, apesar de retornar a sua ilha e sentir-se livre, ela continua a viver solitariamente: “Sua solidão acabou com o senso de liberdade que ela desfrutava desde que voltou para casa”. ***** (HENFREY, 1994, p. 97)

Hyacinth, depois de adulta, consegue finalmente retornar à Jamaica, no entanto, depara-se com uma terra totalmente diferente daquela que permanecia em sua memória, estava na Jamaica pós-colonial: “Este não é o lugar do qual eu lembro[...] tia Joyce deveria ter me dito como as coisas estavam”. ***** (RILEY, 1985, p. 137) A protagonista continua demonstrando sua decepção e o não reconhecimento de si mesma em relação à Jamaica: “Esta não é a realidade, sua mente rejeitava. A realidade não está aqui, isto é um pesadelo”. ***** (RILEY, 1985, p. 139) Hyacinth acentua a negação da realidade e de sua própria identidade, pois ela não pertencia a este lugar, mas sim a um lugar bonito em meio a natureza, um lugar seguro com as pessoas amigáveis e bondosas, ela pertencia a antiga Jamaica e não a esta.

Ao chegar na casa da tia, Hyacinth a encontra doente, ao invés de ter uma recepção calorosa depois de permanecer tantos anos na Inglaterra, a frase recebida foi: “Volte ao lugar de onde você veio [...] cada palavra, ferindo como uma facada, rasgando-a por dentro. Onde eles esperavam que ela fosse? Por que todo mundo a rejeita? [...] Quantas vezes ela ouviu aquilo desde que veio a Jamaica, ou era desde que tinha ido a Inglaterra? Ela se sentia rejeitada, despertente”. ***** (RILEY, 1985, p. 142) Hyacinth passa por um conflito identitário, afinal, quem seria ela? Onde deveria ir? A que nação pertencia ela? A protagonista simplesmente não soube responder a estas questões, só sabia que era uma “despertente”.

Ao mesmo tempo em que houve a alegria devido a possibilidade do retorno, o sentimento de solidão prevalece nas duas protagonistas, bem como, a não identificação com este mundo, após o retorno. Assim, a certeza do pertencimento que predominava no decorrer das narrativas é desfeita. O sentimento de pertencer ou não a algum lugar remete à reflexão e à compreensão do espaço-tempo, como consequência das transformações mundiais em que se pode pertencer a dois mundos, ao mesmo tempo, ou então, a nenhum. Homi Bhabha coloca que não se poderia confundir “ser estranho no lar” com “estar sem casa”. (BHABHA, 2003, p. 30) No entanto, diante dos exemplos trazidos por estas obras ficcionais, as quais foram construídas a partir da própria experiência das

***** “She gloried in the friendliness. She had never seen a sea so blue nor swum in water so warm.”

***** “her loneliness overwhelmed the sense of freedom which she had enjoyed since her homecoming.”

***** “This is not the place she remember [...] Aunt Joyce would have told her how things were.”

***** “This is not reality, her mind rejected. The reality is not here, this is a nightmare”

***** “Go back whe you come fram’ [...] each word, like a knife wound, stabled and ripped inside her. Where did they expect her to go? Why did everyone reject her? [...] How many times had she heard that since coming to Jamaica, or was it since she had gone to England? She felt rejected, unbelonging.”

escritoras, a evidência é de que o estranhamento provoca um sentimento de estar sem casa. As protagonistas sentem-se estranhas em seu próprio mundo, constituem dois ambientes, mas sentem-se despertencentes de ambos.

A partir desta análise comparativa detectaram-se temáticas comuns entre as escritoras caribenhas: o conflito identitário, o estar num “entre-lugar” e o (des)pertencimento. A protagonista do conto “Coming home” demonstra desde o início da narrativa a certeza do pertencimento à sua ilha, o desfecho de sua história se dá, de certo modo, alegre e ao mesmo tempo angustiante, a primeira devido a possibilidade da volta e o sentimento de liberdade, mas, ao mesmo tempo, prevalece o sentimento de solidão e estranhamento. Já na história da protagonista do romance *The Unbelonging*, o final se dá de modo melancólico, contemplando a idéia do título da obra, Hyacinth, só acredita na realidade jamaicana ao ver a situação, a decepção é tamanha que “Hyacinth deitou na doce e cheirosa grama e chorou” ***** (RILEY, 1985, p. 144) Depois desta decepção só lhe restou chorar.

Após ficar evidente o não reconhecimento das protagonistas no ambiente da Inglaterra, bem como, o sentimento de despertencimento do contexto de origem após o retorno, numa visão final, detecta-se que o território tão desejado pelas protagonistas não mais existe, prevalecendo a incerteza de seus pertencimentos.

ABSTRACT: This article aims to contribute to the expansion of theoretical and methodological discussions of public policy, deepening concepts important for a better understanding of this innovative and complex subject, including who the influencers of these policies and how this process occurs. This is an issue of utmost importance for the consolidation of qualitative leaps in Brazilian education, so is gaining increasing prominence. The expression “public policy” encompasses various branches of human thought, being interdisciplinary, because their description and definition covers many areas of knowledge. Thus, this study can not be exhausted here, being necessary to expand ever more readings on this topic that is as instigator today and it requires a lot of contextualizing and further clarifications. This bias, we used the methodology literature in order to deepen the theme from the views of different scholars in the field.

KEYWORDS: Public policy; World Bank; Education.

REFERÊNCIAS

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

BOSI, Ecléia. A dimensão coletiva da memória. In: TEDESCO, João Carlos (Org.). *Usos de memórias* (política, educação e identidade). Passo Fundo: Editora da UPF, 2002.p.55.

HALL, Stuart. *Díáspora: identidade e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

***** “Hyacinth lay back in the sweet smelling Grass and cried”

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

HENFREY, June. Coming home. In: HENFREY, June *Coming Home and other stories*. Liverpool: Peepal Tree, 1994. p. 81-p.97.

RILEY, Joan. *The Unbelonging*. London :The women's press fiction, 1985.

WEEDON, Chris. 'Identity and Belonging in Contemporary Black British Writing', *In Black British Writing*, ed. by R. Victoria Arana & Lauri Ramey (New York & Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2004), p. 74-97.

A DESESTRUTURAÇÃO DO SUJEITO EM “PARA UMA AVENCA PARTINDO”, DE CAIO FERNANDO ABREU E “ALGUMA COISA URGENTEMENTE”, DE JOÃO GILBERTO NOLL

MARCELO SANTOS DA ROSA*
LUANA TEIXEIRA PORTO**

RESUMO: Este artigo apresenta uma análise comparativa entre contos de Caio Fernando Abreu e João Gilberto Noll, historicamente inseridos no contexto da representação literária modernista do final do século XX. Intenciona-se, através da análise, desenvolver uma interpretação das narrativas que proponha uma compreensão da retratação do sujeito moderno desestruturado e as razões dessa condição psicossocial. Para isso, a metodologia envolve uma leitura reflexiva dos contos em questão, bem como de embasamentos teóricos que fundamentam o trabalho exposto e também de pesquisadores sobre os autores dos objetos de estudo. Compreende-se, com o trabalho, que o sujeito representado esteticamente nas narrativas apontadas está inserido em um ambiente conturbado que fundamenta as relações urbanas e que é ditatorial, momento delicado da história política e social brasileira. A desestruturação do sujeito, portanto, aponta diretamente para o contexto social no qual está inserido.

Palavras-chaves: Desestruturação do sujeito. Ditadura Militar. Memória. Caio Fernando Abreu. João Gilberto Noll.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

As relações entre homem e sociedade sempre se apresentaram na literatura tanto de forma direta, quando o tema central das obras literárias apresentava como escopo para a crítica, a retratação, a denúncia ou a problematização dessas relações, tanto de forma indireta, quando os temas sociais se apresentavam como pano de fundo para outras histórias. Considerando isso, observa-se na literatura do fim do século passado uma preocupação em retratar a ditadura militar e o sujeito inserido nesse contexto social de forma a apresentar a vida brasileira em meio à crise social – e política – que se instaurava.

Alguns autores literários se ocuparam com essa representação de forma a apresentar como o sujeito da época se compreendia como humano e como se davam as relações entre os seres em meio a

* Acadêmico de Letras e bolsista de Iniciação Científica na Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões – Campus de Frederico Westphalen.

** Doutora pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e docente no mestrado e da graduação em Letras na Universidade Regional Integrada (URI), Campus de Frederico Westphalen-RS.

um ambiente que nem ao menos se deixava compreender. Dois destes autores foram Caio Fernando Abreu e João Gilberto Noll. Apresentando a figura humana imersa no contexto problemático e confuso da ditadura, Abreu e Noll retratam angústias, amarguras, dúvidas, anseios, sentimentos e paixões de personagens que transmitem o que a geração da época vivenciava, sentia e sonhava enquanto se via em uma situação social conturbada.

Buscando a compreensão de como se dá a retratação estética do sujeito nos anos conturbados da ditadura militar no Brasil e de que forma os autores idealizam e apresentam o sujeito e o social da época, este artigo se fundamenta numa perspectiva de análise crítica de dois contos dos autores. Este trabalho apresenta uma consideração sobre a literatura que representa as relações sociais do homem em diferentes contextos sociais e, especialmente, no contexto da ditadura militar. O artigo se desenvolve com uma análise de dois contos de Caio Fernando Abreu e João Gilberto Noll e, em termos comparativos, expõe uma consideração que tenta unir o que ambos apresentam em comum sobre o sujeito conturbado que é representado nos contos. Privilegiaram-se para análise as narrativas “Para uma avenca partindo”, de Abreu, e “Alguma coisa urgentemente”, de Noll, por compreender que os livros nos quais os contos estão presentes, respectivamente *O ovo apunhalado* e *O cego e a dançarina*, foram publicados ainda no contexto ditatorial.

Para a fundamentação do trabalho, propôs-se uma análise crítica dos dois contos para maior elucidação das temáticas que envolvem cada um deles, além de leituras teóricas de pesquisadores das narrativas ditatoriais e também, especificamente, de estudiosos dos autores para maior elucidação das abordagens dos escritores em suas obras. A partir da análise, compreendeu-se que os sujeitos dos contos dos autores se apresentam em um contexto conturbado e de difícil compreensão sobre o próprio espaço e conseqüentemente sobre o próprio “eu”. Em *Alguma coisa urgentemente*, o pai do protagonista possivelmente tem uma ligação direta com os atos da ditadura, enquanto em *Para uma avenca partindo* isso não acontece com as personagens; apesar disso, os dois sujeitos representados são definidos como complexos, de difícil relação com as outras personagens e apresentam uma característica de incomunicabilidade, ainda que pensam sobre muitas coisas e sabem muito, o que acentua a problematização de um sujeito desestruturado que necessita de observação.

1. A LITERATURA ENQUANTO REPRESENTAÇÃO DO SUJEITO EM SOCIEDADE

A literatura em geral motiva-se em representar esteticamente o sujeito inserido em determinados contextos históricos, sociais ou mesmo de relações humanas. Vê-se a retratação das relações do homem com o seu meio desde os primeiros registros literários, como se percebe no “Poema de Gilgamesh”, datado em 2.000 a.c., no qual a relação do homem com a religiosidade predominante na época definira os rumos da narrativa – ou, citando outro exemplo, como esquecer a necessidade de uma catarse final para que, na falta dela, a moral não se corrompesse com as atitudes nada heroicas do anti-herói Édipo, em Édipo Rei?

Conforme a sociedade se modificou e o sujeito adaptou-se a cada nova realidade, a literatura (presente na vida humana) procurou retratar o sujeito inserido em cada uma dessas realidades sociais. Nos textos da literatura, a linguagem literária aproxima o que é representado esteticamente em palavras com a condição do ser humano fora da ficção. Essa aproximação se dá uma vez que a literatura é uma criação do homem, e quando atende para algumas especificidades consegue ser de grande valia para a própria compreensão do homem como sujeito social.

Essas especificidades são o que garantem à literatura não ser um texto como outro qualquer, com uma linguagem direta e, por assim dizer, simplista. Trata-se do tratamento estético que a literatura apresenta em suas escritas, o que torna o texto trabalhado, poético, uma produção artística. O trabalho estético produz na literatura o sentido artístico do texto, sendo este utilizado por bons escritores para retratar diferentes aspectos da vida (ou de qualquer outro tema!) de forma que se culmine em algo “a mais” com o texto.

Ao retratar a vida humana e suas relações com o social, o desfecho que a literatura proporciona pode ser tanto a reflexão, a denúncia, a representação pela representação, que compreende a necessidade de retratação de um período ou situação vivida, ou em alguns casos em que a literatura se torna um objeto de consumo no qual seu sentido é apenas vender e muitas vezes a retratação se torna banal.

Para que a banalização não aconteça, considerando a retratação de práticas de violência, Ginzburg (2000, p. 46) aponta que “É precisamente o espanto com a singularidade do Holocausto, a preservação da perplexidade, que nos impede de banalizá-lo e torná-lo cotidiano”. Com a ideia do autor, verifica-se a necessidade do choque e da perturbação que a literatura apresente ao retratar práticas de violência e autoritarismo para que não se caia em uma retratação banal.

Essa preocupação é compartilhada com Pellegrini ao afirmar que a cultura brasileira contemporânea tem se submetido ao que o cinema norte-americano também se permitiu: à “espetacularização”, na qual a cultura funciona como uma indústria e a literatura também tem se tornado um produto. Com isso, a cultura “cada vez mais, aceita sem contestação a brutalidade crescente da vida social como matéria de representação com alto interesse mercantil”. (PELLEGRINI, 2005, p. 145).

A brutalidade crescente das grandes cidades é compreendida como mais um aspecto da violência. Ao contemplar esta prática nos anos de chumbo das últimas décadas do século passado, percebe-se que diversos autores literários se propuseram a retratar suas experiências ou impressões sobre o período ditatorial. Quer seja sobre a violência sofrida fisicamente e relatada diretamente, quer seja de forma subjetiva e, muitas vezes, apenas subentendida (uma vez que obras como *Feliz Ano Novo*, de Rubem Fonseca, ou ainda *Zero*, de Loyola Brandão foram censuradas, fenômeno repetido em outras formas de artes, como a música e o cinema), a retratação dos períodos se caracterizara pela violência descrita nas obras ou então pelo sujeito que sofreu o autoritarismo e encontrava-se em estado de confusão e desestruturação.

Com o agravante de um contexto ditatorial, período conturbado da história social e política brasileira, um pensamento reflexivo sobre como se daria a representação estética de um tema tão delicado contribui ainda mais para, no mínimo, inquietações sobre a abordagem do sujeito desestruturado e da violência no campo da literatura.

Atentando para essa problemática, parte-se para a seção seguinte deste artigo, na qual textos de Caio Fernando Abreu e João Gilberto Noll que foram escritos ainda em um contexto ditatorial são analisados. Através de uma leitura reflexiva, busca-se apresentar alguma semelhança ou pelo menos algo que possa definir alguns traços da narrativa do sujeito em condição de precária social nas narrativas dos dois autores.

2. DESESTRUTURAÇÃO, MOMENTOS CONTURBADOS, INDEFINIÇÕES: UMA ANÁLISE DE “PARA UMA AVENCA PARTINDO” E “ALGUMA COISA URGENTEMENTE”

Caio Fernando Abreu e João Gilberto Noll destacaram-se no cenário literário nacional nas décadas de 1970 e 1980, respectivamente. Considerando que ambos inserem-se no mesmo contexto histórico da ditadura, esta sessão do artigo apresenta uma análise dos contos “Para umaavenca partindo”, de Abreu, e “Alguma coisa urgentemente”, de Noll, no sentido de compreender o sujeito retratado na época.

O primeiro objeto de estudo, “Para umaavenca partindo”, foi publicado junto à coletânea *O ovo apunhalado*, em 1975. É um livro que retrata os pensamentos, as angústias, os sonhos e as dores de uma geração marcada pela prática ditatorial e apresenta temáticas como desestruturação do sujeito, consumismo e sociedade pouco solidária.

O segundo objeto de estudo, “Alguma coisa urgentemente”, data de 1980 no livro de contos de estreia de João Gilberto Noll, *O cego e a dançarina*. Apresentando certa urgência e agonia na obra, o autor conquistou diversos prêmios pelo seu trabalho com este livro, destacando sua importância para a literatura nacional.

Os dois contos, de certa forma, conversam entre si. Com esta afirmação, o que se deseja dizer é que os contos apresentam aspectos semelhantes, apesar de narrados e constituídos de formas bem diferentes; e é exatamente na contrariedade que iniciam as comparações. A começar pela própria narratividade, a qual Abreu se utiliza de uma primeira pessoa de voz única – em um curto espaço de tempo –, enquanto o narrador-personagem de Noll também é em primeira pessoa, mas não é a única voz do conto, além de desenvolver-se em pelo menos três tempos diferentes e muitos espaços, diferente de Abreu que se utiliza de apenas um, que nem ao menos é descrito na narrativa.

Percebendo a explanação do enredo, os contos apresentam temáticas completamente diferentes. Em “Para umaavenca partindo”, o enredo constitui uma conversa entre um homem, o narrador-personagem, e sua amada em uma rodoviária, ao lado de um ônibus no qual a mulher irá embora. Ele tenta falar com ela, mas não sabe realmente o que deseja dizer. Ao final do conto, quando o ônibus está para partir e certa urgência se manifesta, o narrador começa a explodir e considera que a mulher, em sua vida, tornou-se mesmo apenas umaavenca, uma planta de enfeite, apontando que a mulher vive interrompendo-o e não o compreende, salientando que talvez seus sentimentos por ela não sejam tão profundos. O ônibus parte e o homem não consegue dizer o que deseja.

Apresentando o amor incompreendido, a desconsideração da mulher pelo narrador-personagem, as dúvidas e uma confusão de sentimentos, o conto apresenta, como dito, uma única voz. Esta voz é a do narrador, com uma fala da primeira à última linha que silencia apenas uma vez na narrativa, marcando o tempo que a mulher embarca no ônibus; é o único silêncio, representado por uma sucessão de pontos finais. Compreende-se a desestruturação do sujeito nesta voz interminável. É uma voz que deseja falar e que na verdade discursa o tempo todo, apesar de confundir-se muito, voltar no texto quando acredita não ter dito o que deveria e realmente não dizer o que deseja registrar. As falas da mulher são subentendidas e introjetadas no discurso do narrador; elas não estão escritas no conto, são demarcadas pela pausa do próprio narrador em sua fala para respondê-la, geralmente com uma frase negativa. O que acontece é que as intromissões da mulher são supérfluas; enquanto ele busca compreender os próprios sentimentos, ela apenas o interrompe para falar sobre uma maçã, ou então para falar sobre uma revista. “por favor, não ria dessa maneira nem fique consultando o

relógio o tempo todo” (ABREU, 2012, p. 103). O narrador demonstra urgência em sua voz e sente que a interlocutora não presta atenção no que ele diz, o que ainda mais o aflige.

O conto “Alguma coisa urgentemente”, por sua vez, difere-se da narrativa de Abreu em praticamente todos os aspectos. Ambientado na época da ditadura militar, em três tempos diferentes (infância, puberdade e adolescência), apresenta a história de um garoto que aprende a lidar com a vida só, uma vez que seu pai está sempre ausente por motivos não explícitos no texto. O pai, provavelmente se apresenta como militante da época ditatorial; diz-se “provavelmente” uma vez que o conto não se deixa analisar com precisão, mesmo apontando para uma narração que segue os padrões de uma narratividade clássica com um tempo cronológico. Suas conversas com o pai, na infância ou na adolescência, demonstram que o narrador-personagem sabe muito, mas não o conhece profundamente: “Ele fazia questão de esquecer que eu sabia de tudo o que se passava com ele”. (NOLL, 1980, p. 12). O protagonista sabe que não será ouvido e por isso, ou por outro motivo não especificado, ele não deseja partilhar de suas angústias com ninguém, quando a narrativa se aproxima do fim. A angústia, a incerteza, a voz muitas vezes velada do narrador-personagem designam uma confusão mesmo que tudo pareça correto, esteticamente falando. Enquanto narra o crescimento do jovem protagonista, o conto vai demarcando a desestruturação do pai cada vez mais ausente e, nos momentos em que volta para dar notícias, aparece cada uma delas mais debilitado fisicamente. O conto segue o ritmo de urgência, tudo aponta para uma tragédia iminente, uma vez que o pai some mais uma vez e o garoto deixa de ir à escola, o dinheiro que o pai lhe deixara não é mais o suficiente e, enquanto isso, o narrador-personagem segue com uma tranquilidade ao narrar. Nesse ponto, estabelece-se uma oposição enorme entre a situação pela qual o jovem passa e a forma com que continua narrando os fatos, brandamente, como se nada estivesse acontecendo.

Aí se pode estabelecer uma leitura que direcione para o contexto vivido na época em que o livro fora escrito, o conturbado da ditadura militar. O conflito das personagens principais dos dois contos apresenta-se como diretamente influenciado pelas ações da ditadura, compreendida como um período vivido pelo povo brasileiro e que se articula em uma problemática externa e não compreendida tão facilmente pelo povo que vivia na época. É possível então transmitir essa incompreensão, esse conflito, para a literatura, não de forma direta, retratando todo o período ou o povo em geral, mas através do indivíduo, partindo da representação do individual para que se possa entender o coletivo; cito Benevenuto e et. al. (2011, p. 39): “Apesar de possuir um olhar interior, a escrita de Caio dialoga diretamente com os fatores externos – sociais e políticos – de sua época”. O que se sinaliza aqui é que a literatura retrata uma época maltratada por um afoitamento de ordem social, uma urgência não declarada de que o sistema não está equilibrado, como a sociedade aparenta; e essa retratação se dá pela retratação do próprio sujeito.

Assim, a vantagem da literatura abordar temas como a ditadura, mesmo que não se compreenda ao certo o que acontece, é a possibilidade de dar voz para que exista a denúncia ou a manifestação sobre a existência; se não da dor ou do ferimento, existência da incompreensão. Nesse sentido, Regina Dalcastagnè (1996, p. 20), confabulando com estudos de Lukács, vê que o reflexo trazido pela arte “costuma ser ‘mais amplo, mais lardo e mais profundo, mais rico e mais verdadeiro do que a intenção, a vontade, a decisão subjetiva que o criaram’”. Assim, a arte, e aqui entendendo a literatura como a arte das palavras, é capaz de representar de forma estética a vida do sujeito confuso.

Pensando nos recursos estéticos utilizados nos contos analisados, percebemos em Noll o uso da linearidade até quando o sujeito aguenta; ao explodir, até mesmo a fala da personagem principal se perde, se dá em tom exaltado, de explosão, tudo isso em dois grandes parágrafos sem interrupções ou pausas. Ao sentir que seu pai está morrendo, a personagem de certa forma se apavora ainda

mais e definitivamente não sabe o que fazer, fortalecendo a ideia de desestruturação do sujeito através de um contraste entre enquanto tudo parecia calmo e feliz, antes da chegada de seu colega de aula Alfredinho que descobriria coisas sobre sua vida, e após a chegada do mesmo, quando tudo desmorona.

Em Abreu, o recurso da fala ininterrupta aponta para o sujeito que necessita falar, mas que não consegue. Ao transcorrer o conto todo em um parágrafo só, o qual apresenta a imensidão de possibilidades que divagam na fala do protagonista (para culminar em conclusão alguma), o autor consegue criar um tempo de curta duração no qual se pode sentir a frustração e angústia de um sujeito desestabilizado. A fala, então, ganha tom de urgência por ser toda corrida, repleta de informações que não levam a lugar algum uma vez que a interlocutora não liga para a voz do narrador-personagem.

Acontece, em ambos os casos, a desestruturação do sujeito: incapacitados de falar ou de serem compreendidos pelas outras personagens dos contos, a dificuldade de relações com o outro e explosão na fala da urgência.

Isso pode realmente ser observado na narrativa de Abreu, conforme a informação a seguir: “Caio Fernando Abreu retrata de uma forma indireta as consequências e desejos causados pela Ditadura Militar no Brasil”. (BENEVENUTO, et. al., 2011, p. 44) Nas narrativas, nada determinaria diretamente que esta desestruturação seja motivada pela ditadura, a compreensão é que indiretamente o momento da escrita das obras contemple o sujeito que não se encontra, não fala ou não sabe o que diz.

Nesse sentido, Ginzburg adverte que “textos literários referentes à ditadura militar estariam presos demais a seu contexto de origem, o que os destituiria de interesse artístico.” (GINZBURG, 2007, p. 44). Ao fugir dessa escrita quase com valor documental, Caio e João conseguem transpor nas linhas de suas narrativas o sujeito desestabilizado em meio à sociedade desestabilizada.

Trata-se, como assinala também Ginzburg (2000, p. 44.), de trazer o externo para o interno; ou seja, abstrair as mazelas da sociedade e representá-las através do indivíduo que sofre estas mazelas, dentro da história de um. A unidade promove a representação do coletivo, um sujeito representa vários outras personas. Os sujeitos de Abreu e Noll dificilmente são nomeados, podem ser quaisquer um. Este é outro recurso utilizado pelos autores, demonstrar a desestruturação do sujeito, do humano em geral, a partir de um ser humano.

3 .ALGUMA REPRESENTAÇÃO URGENTEMENTE, PARA A MEMÓRIA NÃO PARTIR

A ditadura militar culminou em uma desestruturação social, uma desestruturação de uma geração que ambicionava, sonhava, lutava. Essa é a condição do sujeito apresentada nos contos aqui analisados de Caio Fernando Abreu e João Gilberto Noll. Através de recursos estéticos específicos, os autores conseguem abordar o tema ditadura sem expô-lo de forma direta, apenas demonstrando o sujeito imerso no contexto ditatorial.

É claro que as leituras podem ser fazer diferentes para diferentes leitores, estamos falando de literatura e a ditadura militar pode ser questionada quanto a se fazer presente nas obras ou não. Compreende-se, com solidez, que os sujeitos dos contos apresentam-se desestruturados socialmente e perante suas relações e as obras se inserem em um contexto de produção literária do período ditatorial, aí a conclusão que se imbrica.

Considerando a análise feita neste trabalho, a fuga da banalização de um tema tão delicado quanto as mazelas das grandes cidades, dentre elas a violência e a desestruturação do sujeito, apresenta-se como necessária para que uma intervenção ocorra e a reflexão ainda possa se apresentar como real, palpável, e a memória não deixar-se perder.

Os autores aqui privilegiados apresentam o espaço para a reflexão, uma vez que os recursos estéticos utilizados colaboram com o sentido que pretendem demonstrar do sujeito conturbado, confuso, silenciado (ou ouvido, mas não compreendido), de uma sociedade que vivia em um contexto delicado, de difícil aceitação e mesmo incompreensão, indecisão.

A representação colabora no sentido de afirmar a desestruturação do sujeito na época ditatorial. Afirmar que, enquanto tudo desmoronava ou não fazia sentido, não era possível ou pelo menos não era fácil relacionar-se, prevalecer, conquistar, amar e sentir. Como diz Caio na introdução da revisão de *O ovo apunhalado*, quando fora republicado em 1984, “este *Ovo* talvez sirva ainda como depoimento sobre o que se passava no fundo dos pobres corações e mentes daquele tempo”. (ABREU, 1984, p. 10).

Confere-se a representação do sujeito desestruturado para assinalar sua presença na história do Brasil, em meio à ditadura militar e também após ela. Afinal, “Se ainda não podemos fazer alguma coisa, temos ao menos a obrigação de não esquecer”. (DALCASTAGNÈ, 1996, p. 15).

ABSTRACT: This article shows a comparative analysis between short stories from Caio Fernando Abreu and João Gilberto Noll, historically comprehended in the modernist literary representation of the last years of the twentieth century. Want to, with the analysis, to develop an understanding of the narratives to propose a comprehension about retraction of the unstructured modern individual and the reasons of this psychosocial condition. For this, the methodology involves a reflexive reading of the short stories from Abreu and Noll, as well as theoretical bases that support the work and also searches about the writers of the narratives.

Is understood, with the research, that the individual esthetically represented in the narratives is inserted in a turbulent environment that underlies human relations and it is dictatorial. The dictatorial period in Brazil was a delicate moment of social and political stories to the Brazilians. So, the individual unstructured relates directly to the social context where he belongs.

Key-words: Unstructured Individual. Military Dictatorship. Memory. Caio Fernando Abreu. João Gilberto Noll.

REFERÊNCIAS

ABREU, Caio Fernando. *O Ovo Apunhalado*. Porto Alegre: L&PM, 2012.

BENEVENUTO, Assis; LAUREANO, Ítalo; COLETTA, Marcos. A literatura dramática de Caio Fernando Abreu e a Ditadura Militar: análise da obra *Pode ser que seja só o leiteiro lá fora*. In: NOVA, Vera Casa (org.). *Narrativas da Ditadura Militar*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2011. p. 39-45.

DALCASTAGNÈ, Regina. O sorriso dos canalhas. In: _____. *O espaço da dor: o regime de 64 no romance brasileiro*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1996, p. 15-25.

GINZBURG, Jaime. Autoritarismo e literatura: a história como trauma. *Vidya*, v. 33, Santa Maria, 2000, p. 43-52.

_____. Memória da ditadura em Caio Fernando Abreu e Luís Fernando Veríssimo. In: Revista *O eixo e a roda*, v. 15, 2007, p. 43-54. Disponível em: <<http://www.letras.ufmg.br/poslit>>. Acesso em: 11 ago 2012.

NOLL, João Gilberto. *O cego e a dançarina*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1980.

PELEGRINI, Tânia. As vozes da violência na cultura brasileira contemporânea. *Crítica Marxista*, n. 21. Rio de Janeiro: Editora Revan, 2005, p. 132-153. Disponível em: <<http://www.unicamp.br/cemarx/criticamarxista/critica21-A-pelegrini.pdf>>. Acesso em: 10 abr. 2012.

A MEMÓRIA RASURADA: UMA LEITURA DE *TEORIA GERAL DO ESQUECIMENTO*

CARLOS BATISTA BACH*

RESUMO: Em *Teoria Geral do Esquecimento* (2012), seu mais recente romance, José Eduardo Agualusa retoma a tríade memória-história-identidade que sempre perpassa suas narrativas. Rastrear as vicissitudes que ocorrem na conjunção desses conceitos parece ser o que move sua escrita, tornando-a não uma simples revisão da memória, da história ou da identidade. Por esse caminho segue a história que compõe *Teoria Geral do Esquecimento* (2012), sobrepondo o relato de vidas ao rés-do-chão ao desenrolar da História, instaurando dúvidas nas verdades instituídas. Nas narrativas agualusianas, as personagens vão, aos poucos, desfazendo os nós da memória e recompondo suas histórias que acabam por se conectar no final dos romances. No decorrer da narrativa são inseridas novas personagens com suas histórias que vão estabelecendo conexões de contiguidade entre si. Não há, no entanto, uma linearidade narrativa, as personagens com seus dramas sucedem-se sem que pareça haver um entrelaçamento dos acontecimentos. Concatenando tempo e memória nesse jogo narrativo, o autor desenrola esse tecido textual alternando numa sequência peças que ao final se juntam para montar esse mosaico. Nesse artigo, evidenciaremos a forma como história e memória dialogam dentro desse romance, rasurando as fronteiras entre o real e o ficcional. Dessa forma, adentrando pelo universo ficcional, dialogando com a história, vislumbrar as contribuições dessa prosa de Agualusa ao universo da Literatura Angolana.

Palavras-chave: Memória. História. Agualusa. Literatura Angolana

Em *Teoria Geral do Esquecimento* (2012), seu mais recente romance, José Eduardo Agualusa retoma a tríade memória-história-identidade que constantemente perpassa suas narrativas. Rastrear as vicissitudes que ocorrem na conjunção desses conceitos parece ser o que move sua escrita, tornando-a não uma simples revisão da memória, da história ou da identidade.

Por esse caminho segue a história que compõe *Teoria Geral do Esquecimento* (2012), sobrepondo o relato de vidas ao rés-do-chão ao desenrolar da História, instaurando dúvidas nas verdades instituídas.

Nas narrativas agualusianas, as personagens vão, aos poucos, desfazendo os nós da memória e recompondo suas histórias que acabam por se conectar no final dos romances. A partir dessa perspectiva, esse mosaico de atores são dispostos de forma a que suas micro-histórias revelem as lacunas da macro-História.

* Doutorando em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Esse tom dissonante daquele da História oficial de Angola perpassa a narrativa de Ludo, ou Ludovica Fernandes Mano, a personagem principal de *Teoria Geral do Esquecimento* (2012). A trama se desenvolve em Luanda, no ano de 1975, na véspera da Independência angolana. Ludo é uma portuguesa de Aveiro que, após a morte dos pais, foi viver com sua irmã Odete. Esta conheceu um angolano engenheiro de minas, chamado Orlando. Casaram-se e foram morar em Luanda, e Ludo acompanhou o casal. Nesse período, Ludo já tinha mais de cinquenta anos, mas vivia com medo de tudo e de todos; não saía para rua e não suportava a luz do sol. Fato que é explicado ao final da narrativa de *Teoria Geral do Esquecimento*. Para desencadear o entrelaçamento entre a História oficial de Angola e a história da personagem, aparece na narrativa a referência a uma determinada manhã de abril de 1975, em que Odete chega em casa apavorada dizendo que os terroristas estavam chegando. Na verdade, era a véspera da Independência de Angola. A partir daí, os incidentes vão se somando e culminam com o desaparecimento de Odete e Orlando. Ludo, então, se vê sozinha e desamparada numa terra na qual ela não gostava, nem do lugar, nem das pessoas. Com tanto medo e aversão, ao ouvir o alarido nas ruas, apavora-se e toma uma resolução insólita: constrói uma parede isolando o seu apartamento do restante do edifício. Assim, Ludo vive durante vinte e oito anos num isolamento que transforma essa narrativa numa revisão do passado mostrando a problemática do medo do outro, do racismo, do preconceito e, ao mesmo tempo, por meio desse novo olhar avaliar a História oficial.

No decorrer da narrativa, são inseridas novas personagens com suas histórias que vão estabelecendo conexões de contiguidade entre si. Não há, no entanto, uma linearidade narrativa, as personagens com seus dramas sucedem-se sem que pareça haver um entrelaçamento dos acontecimentos.

Concatenando tempo e memória nesse jogo narrativo, o autor desenrola esse tecido textual, alternando, numa sequência, peças que, ao final, se juntam para montar esse mosaico. Recurso recorrente nas narrativas desse autor, o uso desses pequenos quadros que vão se interligando aos poucos, com pequenos pontos de contato, mas que só são percebidos ao final da narrativa, sugere uma nova visada sobre o que passou.

Em *Teoria Geral do Esquecimento* não é diferente, pois os fatos não se sucedem numa lógica perceptível num primeiro momento; parece não haver uma sequência. Esse primeiro olhar é desmontado ao final da narrativa em que o autor une os fios das histórias e constrói a lógica ausente.

Nos 36 capítulos desse romance, há uma inserção de várias personagens, num total de quarenta, cada uma trazendo uma contribuição ao desenlace da narrativa, mas as histórias que ao final se entrelaçarão, para finalizar a intriga, serão as de Ludo, Daniel Benchimol, Jeremias Carrasco, Magno Moreira Monte, Subalu, Pequeno Soba, Maria da Piedade Lourenço.

No tratamento do tempo dessa narrativa a memória tem papel fundamental na reconstrução de episódios que esclarecem a história de cada personagem. A partir do momento que o autor, em nota prévia, anuncia que a narrativa baseia-se em um diário deixado por Ludo, instaura-se o mundo da memória. Logo, será por meio das recordações da personagem que as histórias serão construídas. Entramos, por meio da narrativa da personagem, numa organização temporal que mistura passado e presente e vai tecendo seus fios a fim de que se consiga contar a história de uma vida. E, partindo dessa micro-história, o texto vai construindo questionamentos à memória rasurada da história oficial. Assim, história e narrativa se entrelaçam na memória, constituindo o que Paul Ricoeur (2012) classifica como uma organização temporal por meio da narrativa.

Nesse tecer entre história, narrativa e memória, as ações da personagem principal e seu

A MEMÓRIA RASURADA: UMA LEITURA DE TEORIA GERAL DO ESQUECIMENTO

modo de agir no passado são questionados pela própria personagem ao final da narrativa. Ludovica é uma portuguesa que se mostra horrorizada com Luanda e não suporta o povo e seus costumes. Tem horror aos negros e suas danças. Prefere continuar isolada do que se deixar contaminar por essa outra cultura.

A mulher arrastou algum do material para baixo. Destrancou a porta de entrada. Saiu. Começou a erguer uma parede, no corredor, separando o apartamento do resto do prédio. Levou a manhã inteira nisso. Levou a tarde toda. Foi apenas quando a parede ficou pronta, após alisar o cimento, que sentiu fome e sede. (AGUALUSA, 2012, p.26)

O momento histórico que serve de pano de fundo ao início dessa narrativa é a Independência de Angola, quando muitos colonos portugueses deixaram o país e regressaram para Portugal. Na perspectiva de Ludo, essa seria a melhor solução.

Lá fora, na noite convulsa, explodiam foguetes e morteiros. Carros buzonavam. Espreitando pela janela, a portuguesa viu a multidão avançando ao longo das ruas. Enchendo as praças com uma euforia urgente e desesperada. Fechou-se no quarto. Estendeu-se na cama. Afundou o rosto na almofada. Tentou imaginar-se muito longe dali, na segurança da antiga casa, em Aveiro, assistindo a filmes antigos na televisão enquanto saboreava chá e trincava torradas. Não conseguiu. (AGUALUSA, 2012, p.27)

Logo, é a História oficial de Angola pela visão do outro, do português. Outrossim, pertinente lembrar que Ludo já em Portugal tinha medo de sair às ruas. Medo, esse, que com o passar do tempo foi diminuindo, até que ocorreu o que ela chama de “O Acidente”, que na verdade é um estupro. Fora estuprada na adolescência, fato que se esclarece ao final do romance. Devido a isso, tornou-se mais arredia as pessoas e a lugares abertos. Notadamente, Ludo não sente somente aversão a Luanda, mas sente uma ojeriza do povo, do negro, assim como sua irmã: “Fala como um preto!, acusava Odete: Além disso, fede a catinga. Sempre que vem aqui empesta a casa inteira” (AGUALUSA, 2012, p.17). Podemos perceber, nesse trecho, o preconceito com a terra e sua gente, numa conjugação que denota a perspectiva do olhar europeu. Não há, por parte de Odete, uma razão plausível para não gostar do primo de seu marido, simplesmente o odeia por lembrar um negro, já que o rapaz é mulato. Assim colocado, o preconceito torna-se mais acutilante.

Na expectativa de trazer uma alegria para a cunhada, Orlando dá a Ludo um cão pastor alemão albino, ao qual Ludo dá o nome de Fantasma. Nome apropriado, pois condiz com a sua aparência e com a posição que assume na narrativa, uma vez que os vizinhos ouvem os latidos e pensam se tratar de um cão fantasma.

O prédio está assombrado, assegurou-lhe Papy Bolingô: tem esse cão que ladra, mas nunca ninguém viu, tipo fantasma. Dizem que atravessa paredes. Você precisa ter cuidado enquanto dorme. O cão atravessa as paredes, vem ladrando, au au au, mas você não vê nada, só escuta os latidos dele, e então ele se instala nos seus sonhos. (AGUALUSA, 2012, p.133)

Fantasma acompanha Ludo, tornando-se um amigo que lhe ampara e sustenta, ao mesmo tempo que seu olhar lhe conferia a alteridade: “Fantasma morreu esta noite. Tudo é agora tão inútil. O olhar dele me acarinhava, me explicava e me sustinha” (AGUALUSA, 2012, p.115).

Num redemoinho de ações, as histórias vão se encaixando, como a de Daniel Benchimol,

jornalista que tem como objetivo a investigação de desaparecimentos. Sua fama o precede onde quer que chegue. Sua história tangencia a de Ludo, no momento em que a ele entregam a carta da filha de Ludovica. Nessa carta, a filha esclarece que nunca conheceu a mãe, mas sabe que ela veio para Angola.

Mas a entrada de Daniel na trama, como repórter investigativo, está ligada a necessidade de esclarecer desaparecimentos ocorridos em Luanda. Esses desaparecimentos estariam ligados ao aparelho governamental de Angola, ou seja, o governo do pós-independência.

Daniel Benchimol coleciona histórias de desaparecimentos em Angola. Todo o tipo de desaparecimentos, embora prefira os aéreos. É sempre mais interessante ser arrebatado pelos céus, como Jesus Cristo ou a sua mãe, do que engolido pela terra. Isto, claro, se não nos estivermos a servir de uma linguagem metafórica. Pessoas ou objetos literalmente engolidos pela terra, como parece ter acontecido com o escritor francês Simon-Pierre Mulamba, são, contudo, casos muito raros. (AGUALUSA, 2012, p.103)

O referido caso do francês é elucidado a partir do momento em que o agente do governo, Monte, relata que fora contratado para matar Daniel Benchimol, mas seu comparsa se enganou e matou o francês. O agente, então, aproveitando-se do misticismo do povo, teatraliza para alguns meninos a cena do desaparecimento para ocultar a morte do francês.

Estacionou o carro. Pegou no chapéu do morto e avançou até as traseiras de um prédio, junto a uma discoteca, a Quizás, Quizás, onde Simon-Pierre estivera nessa noite. Pousou o chapéu na terra húmida (sic.). Um garoto dormia junto a um contentor de lixo. Acordou-o com um safanão: Você viu aquilo?! O menino ergueu-se de um salto, estremunhado: Vi o quê, Kota? Ali, onde tem o chapéu! Estava um mulato alto, a mijar, e então, de repente, a terra engoliu-o. só ficou o chapéu. (AGUALUSA, 2012, p.157)

Além de ser uma crítica ao Estado que mantinha mercenários para dar cabo de pessoas indesejáveis, também há uma insinuação de que o misticismo excessivo conduz a um estado de ignorância. Fácil torna-se a manipulação das massas a partir dessas crenças.

Esse episódio liga-se a Daniel Benchimol, não só por se tratar de um desaparecimento, mas porque, na verdade quem deveria morrer era ele. Além disso, a crítica feita tem um alcance maior porque o escritor francês viera a Angola falar sobre a vida de Léopold Sédar Senghor, o poeta, político senegalês que junto com Aimée Cesaire divulgou o conceito de negritude, no período entre as duas Guerras Mundiais.

Além de se ter episódios ligados à Independência, há referência ao Golpe de Estado de 27 de maio de 1977. Nesse Golpe, atuaram como cabeças ex-integrantes do MPLA, julgados então como fracionistas. Por causa desse movimento, o governo de Agostinho Neto impetrou uma caça às bruxas, a fim de eliminar qualquer elemento que estivesse ligado ao Golpe. No entanto, esse movimento demonstrou que havia dissidências dentro do próprio governo.

O golpe tinha como objectivo (sic.) sequestrar o Presidente Agostinho Neto. Falhou pela simples razão de o local do encontro do Comité (sic.) Central ter sido mudado quinze minutos antes da abertura. Os conspiradores ficaram perdidos à volta do edifício do Museu de História Natural. (BIRMINGHAM, 2003, p. 191)

Os conspiradores tinham como cabeças Nito Alves e José Van Dúnm. Na sequência dessa tentativa de sequestro do Presidente, ocorreu uma revolta dos musseques com o auxílio de uma parte do exército angolano, que só não obteve êxito devido à chegada a Angola do exército cubano.

Este episódio marca um triste momento pós-independência, já que até hoje não se sabe quantas pessoas foram executadas sem qualquer julgamento. Isso porque o governo não julgou necessário levar tais pessoas a julgamento por causa da traição que cometeram e que, por isso, deveriam ser sumariamente eliminados**.

Esse tema do 27 de Maio é recorrente na literatura de José Eduardo Agualusa. Em outro romance, *Estação das Chuvas* (2000), o mesmo episódio torna-se o argumento de base para todo o desenrolar da trama. Esse aspecto nos mostra que Agualusa trabalha enfaticamente sobre a memória da História, a fim de questionar as verdades instauradas.

Em *Teoria Geral do Esquecimento* (2012), no entanto, esse evento é apenas referido como título de um capítulo brevíssimo em que Ludo assiste a perseguição a um ciclista (que depois fica se sabendo tratava-se de Pequeno Soba) que é preso.

Os populares alcançaram-no. Saltaram sobre o corpo magro aos pontapés. Um dos soldados ergueu uma pistola e disparou para o ar, abrindo caminho. Ajudou o homem a erguer-se, mantendo a pistola apontada contra a multidão. Os outros dois gritavam ordens, procurando serenar os ânimos. Por fim, lá conseguiram fazer recuar a multidão, arrastaram o prisioneiro até uma carrinha, atiraram-no para dentro, e foram-se embora. (AGUALUSA, 2012, p. 61-2)

Paralelamente, todas as histórias trabalham com a questão de lembrar e de esquecer. São histórias de pessoas comuns, do povo, que recuperadas do continuum do tempo, por esse autor, e reorganizadas numa sequência narrativa que lhes insere numa nova ordem temporal, interrogam as verdades históricas.

Quando o prenderam, Nasser Evangelista trabalhava no hospital Maria Pia como ajudante de enfermeiro. Não se interessava por política. Toda a sua atenção estava voltada para uma jovem enfermeira chamada Sueli Mirela, conhecida pelas pernas longas, as quais exibía com generosidade, em minissaias arrojadas, e pela cabeleira redonda, à Angela Davis. A moça, noiva de um agente da segurança de Estado, deixou-se seduzir pelas palavras doces do ajudante de enfermeiro. O noivo, enlouquecido, acusou o rival de ligação aos fracionistas. Preso, Nasser passou a trabalhar na enfermaria. (AGUALUSA, 2012, p.193)

É a ficção questionando a veracidade da História, aquilo que se divulga como oficial é o que ocorreu? O que deve ser esquecido? Esse aspecto se mostra na história de Ludovica, que escrevia nas paredes do apartamento para conseguir lembrar os 28 anos que ali passou, construiu uma narrativa memorialística. O apartamento torna-se um imenso diário.

Os dias deslizam como se fossem líquidos. Não tenho mais cadernos onde escrever. Também não tenho mais canetas. Escrevo nas paredes, com pedaços de carvão, versos

** Mais de 30 anos depois, o 27 de maio de 1977 ainda é tema tabu em Angola. O que mais parece chocar na repressão que se seguiu à alegada tentativa de golpe de Estado contra o primeiro presidente angolano após a independência, Agostinho Neto, é que as vítimas não foram inimigos do governo – mas sim membros do MPLA, partido no poder e, assim, da própria família política da direção do país. O desconhecimento sobre o que aconteceu às vítimas da repressão do regime do Presidente Agostinho Neto, nos dias que se seguiram ao que terá sido uma tentativa de golpe, corrói. O cálculo dos mortos varia. A Amnistia Internacional fala em 40 mil, o jornal angolano *Folha 8*, em 60 mil e a chamada Fundação 27 de Maio em 80 mil. Fontes da DISA (Direção de Informação e Segurança de Angola) referem-se a 15 mil mortos. Se nos ficarmos pela média, pelos 30 mil, são dez vezes o número de mortos do Chile dos anos 1970 de Augusto Pinochet, na própria família política o MPLA. Sem julgamento. (<http://www.dw.de/o-massacre-esquecido-de-angola/a-6545394>)

sucintos. (AGUALUSA, 2012, p. 81)

A personagem registra suas angústias, seus medos, suas alegrias, em pequenas passagens poéticas da narrativa:

Fui feliz nesta casa, certas tardes em que o sol me visitava
na cozinha. Sentava-me à mesa. Fantasma vinha e pousava a cabeça
no meu regaço.

Se ainda tivesse espaço, carvão, e paredes disponíveis, poderia
escrever uma teoria geral do esquecimento. (AGUALUSA, 2012, p.100)

É perceptível a mudança de visão de Ludo, há uma melancolia de uma felicidade vivida sem que tenha percebido. Ao contrário dos primeiros registros que faz, em que sua ojeriza ao lugar não lhe permite perceber nenhum lampejo de felicidade.

Sinto medo do que está para além das janelas, do ar que entra às
golfadas, e dos ruídos que traz. Receio os mosquitos, a miríade de
insetos aos quais não sei dar nome. Sou estrangeira a tudo, como
uma ave caída na correnteza de um rio.
Não compreendo as línguas que me chegam lá de fora, que o rádio
traz para dentro de casa, não compreendo o que dizem, sem sequer
quando parecem falar português, porque este português que falam
já não é o meu. (AGUALUSA, 2012, p.37)

A mudança da personagem se torna flagrante a cada novo excerto poético que inaugura um capítulo. Sua percepção do espaço, do lugar em que vive e das pessoas vai se modificando, até que ela consegue superar o trauma do estupro e se misturar as pessoas.

Agora passou. Saio à rua e já não sinto vergonha. Não sinto medo.
Saio à rua e as quitandeiras cumprimentam-me. Riem-se para mim.
como parentes próximas. (AGUALUSA, 2012, p. 227)

Ao final, Ludo sente-se triste por não ter vivido esses 28 anos, ter permanecido alheia ao mundo. Relata essa experiência poeticamente, mas numa visão em que se percebe um jogo de alteridade com ela mesma. Na conversa que desenvolve no poema, dialoga com aquela que foi e diz que cega agora percebe melhor o mundo.

Escrevo para quem fui. Talvez aquela que deixei um dia persista
ainda, em pé e parada e fúnebre, num desvão do tempo
– numa curva, numa encruzilhada – e de alguma forma misteriosa
consiga ver as linhas que aqui vou traçando, sem as ver.

Ludo, querida: sou feliz agora.

Cega, vejo melhor do que tu. Choro pela tua cegueira, pela tua
infinita estupidez. Teria sido tão fácil abrires a porta, tão fácil saíres
para a rua e abraçares a vida. Vejo-te a espreitar pelas janelas,
aterrorizada, como uma criança que se debruça sobre a cama,
na expectativa de monstros. (AGUALUSA, 2012, p. 231)

Assim, num jogo entre memória, história e esquecimento, a narrativa se transforma no elemento que, por meio da intriga, organiza a história, possibilitando que se avalie o passado para

se projetar o futuro, tendo os pés no presente. Essa é a verdade que Ludovica descobre ao final, pois não se deixou vivenciar o outro por medos advindos de uma memória traumática e, ao mesmo tempo, pelo contato com os preconceitos da irmã. Cega pode ver melhor pois despiu-se de avaliar o outro pela aparência. Traça seu jogo de alteridade consigo mesma por meio da escrita, pois “escrevo para quem fui” (AGUALUSA, 2012, p.231).

Podemos dizer, por fim, que o texto se constitui numa teoria, contendo muitas maneiras para chegar ao esquecimento, mas contrapõe a isso outras tantas que forjam a memória, que, muitas vezes, quando rasurada, serve aos desejos dos organismos do poder oficial. Para preencher essas lacunas é necessário reconstituir os rastros da memória individual e recompor as partes desse o mosaico estilhaçado. Nesse ponto, recontar o tempo e saber sobre ele falar torna-se tarefa infrutífera sem que haja a presença da narrativa. É por isso que o texto de Agualusa ao fazer a apologia do esquecimento, lapida uma elegia à memória.

ABSTRACT: In *Teoria Geral do Esquecimento* (2012), his latest novel, José Eduardo Agualusa resumes triad memory-history-identity that always permeates their narratives. Track the events that occur in the combination of these concepts seems to be what drives your writing, making it not a simple review of memory, history and identity. On this path follows the story that makes up the *Teoria Geral do Esquecimento* (2012), overlaying the story of lives at the ground floor to the unfolding of history, introducing doubt on the truths established. In agualusianas narratives, the characters will slowly undoing the knots of memory and reconstructing their stories eventually connect the end of the novels. In the course of the narrative are inserted new characters with stories ranging establishing connections contiguity between them. There is, however, a linear narrative, the characters in his dramas succeed without there appears to be an intertwining of events. Concatenating time and memory in the game narrative, the author develops this textual fabric in alternating sequence to the end pieces that come together to build this mosaic. In this article we will highlight how history and memory of dialogue within this novel, rasurando the boundaries between the real and the fictional. Thus, entering the fictional universe, dialoguing with the story, envision the contributions of this prose Agualusa the universe of Angolan Literature.

Keywords: Memory. History. Agualusa. Angolan Literature

REFERÊNCIAS

AGUALUSA, José Eduardo. *Teoria Geral do Esquecimento*. Portugal: Dom Quixote, 2012.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

A REPRESENTAÇÃO DA POBREZA NA LITERATURA BRASILEIRA: UM OLHAR NO CONTO “MURIBECA” DE MARCELINO FREIRE

ANA ALICE PIRES DA SILVA STACKE*
ANDIARA ZANDONÁ**

RESUMO: Entendendo a diversidade cultural da Literatura configurada com a diversidade de suas produções literárias, associada com o seu contexto social de produção, pretendeu-se discutir a representação da pobreza na literatura brasileira, identificar e problematizar a pobreza e suas inter-relações com o contexto sócio histórico, assim como refletir sobre a função social destes textos literários que abordam a pobreza no contexto brasileiro por meio das proposições teórico-críticas de Antonio Candido, Flora Sussekind e Regina Dal’ Castagné. Buscou-se realizar uma análise do conto “Muribeca” de Marcelino Freire, publicado em 2000 na obra *Angu de Sangue*. O artigo revela, através dos elementos estéticos analisados como sintaxe, tempo psicológico, a ironia, a revolta, a alienação, entre outros, que os personagens lutam pela sobrevivência de forma cruel, apresentam personagens marcados pelo abandono social em um contexto adverso, refletem um espaço fragmentado com naturalização da marginalização em certos casos e de certa forma uma animalização do ser humano por ter que viver de “restos”. A apresentação das mazelas sociais sem uma resolução no final, sugerem que a Literatura cumpra com a sua função social ao apresentar esses contextos turbulentos para melhor tocar o leitor, que poderá também auxiliar na sua emancipação crítica, um leitor consciente, percebendo a simultaneidade que as produções literárias e as relações que elas estabelecem com o mundo, história e atividades da época.

Palavras-Chave: Pobreza. Literatura. Marcelino Freire. Emancipação do Leitor.

COSIDERAÇÕES INICIAIS

Este trabalho procura discutir a representação da pobreza na literatura brasileira com um olhar conto “Muribeca” de Marcelino Freire, ao passo que procura mostrar a função social deste texto para a emancipação crítica do leitor.

Para uma melhor clareza de nossa abordagem referente a pobreza, esclarecemos que entendemos esta não apenas como uma condição econômica, como uma construção simbólica e estigmatizada na sociedade, mas sim como um estar no mundo, uma condição humana.

* Mestranda do Programa de Pós-Graduação Curso de Mestrado em Letras Área de concentração: Literatura Comparada na Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões - Campus de Frederico Westphalen.

** Mestranda do Programa de Pós-Graduação Curso de Mestrado em Letras Área de concentração: Literatura Comparada na Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões - Campus de Frederico Westphalen.

Nesse sentido, num primeiro momento, apresentamos pressupostos relacionados à representação da pobreza na literatura brasileira tendo como base proposições teórico-críticas de Antonio Candido, Flora Sussekind e Regina Dal' Castagné. Posteriormente, o artigo apresenta uma análise através dos elementos estéticos do conto de Marcelino Freire. E, por último, é tratado a respeito da função social da literatura a partir das ideias do crítico literário Antônio Candido.

Percebe-se que os personagens lutam pela sobrevivência de forma cruel. São marcados pelo abandono social em um contexto adverso, refletindo um espaço fragmentado, com naturalização da marginalização em determinados casos e de certa forma uma animalização do ser humano por ter que viver de “restos”. Os elementos estéticos como sintaxe, ironia, psicológico, alienação, acomodação, entre outros apresentados pelos autores, revelam mazelas sociais sem uma resolução final, apresentando contextos turbulentos que conseqüentemente tocam o leitor e sugerem sua emancipação crítica, fazendo com que perceba a simultaneidade entre as produções literárias e as relações que elas estabelecem com o mundo, história e atividades da época.

1. A REPRESENTAÇÃO DA POBREZA NA LITERATURA BRASILEIRA

A pobreza é assunto recorrente na vida dos brasileiros. Ela está presente no contexto social de nosso país seja para aqueles indivíduos que estão vivendo-a, seja para aqueles que estão vendo-a ou estão comentando a respeito dos possíveis mecanismos para erradicá-la. Da mesma forma tem se tornado, atualmente, objeto de estudo de sociólogos, economista e estudiosos da literatura.

Um exemplo de estudo realizado a esse respeito é o dos doutores em Economia Olinda Barcelos e Flávio V. Comim, ambos da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, que no trabalho “Compreensões de pobreza: os distintos sentidos encontrados na Literatura Brasileira”, afirmam que conceituar a pobreza não é tarefa fácil pois envolve vários tipos de privação. Também comentam que pode estar relacionada à desigual distribuição de renda, ou “[...] quando uma pessoa, comparada a outra, possui menos acessos aos bens e serviços desejados (emprego e saúde, por exemplo) e que fazem parte dessa sociedade” (BARCELOS & COMIM, s. d., p. 2).

Além disso, eles comentam a respeito da pobreza quando se relaciona à alimentação: “Insuficiência de alimentação é uma situação de pobreza absoluta, pois é uma necessidade objetiva em todo e qualquer lugar, visto que as pessoas precisam alimentar-se” (BARCELOS & COMIM, s. d., p. 3).

Frans Weiser também comenta a respeito da pobreza na literatura no artigo “Pobreza por subtração: *A festa*, de Ivan Ângelo” (2013), destacando que o interesse de estudiosos sobre a pobreza aumentou com o crescimento das ciências sociais da década de 1970: “[...] os críticos literários começaram a reconhecer a importância que tinha a introdução da marginalidade e desigualdade através da literatura no debate público para dar forma tanto às atitudes nacionais como à história do Brasil” (WEISER, 2013, p. 208).

Entendendo que as produções literárias tem forte ligação com o contexto social da época em que estão sendo produzidas, é possível, desta forma, observar seus reflexos na literatura. A respeito da representação dos aspectos sociais, Regina Dalcastagné salienta que:

Quando entendemos a literatura como uma forma de representação, espaço onde interesses e perspectivas sociais interagem e se entrecrocaram, não podemos deixar de indagar quem é, afinal, esse outro, que posição lhe reserva na sociedade, e o que seu silêncio esconde (DALCASTAGNÉ, 2008, p. 78),

Nesse sentido, a literatura se torna um meio de representação e “acesso à voz” de grupos sociais que se encontram marginalizados, ao passo que reforça o “falar com autoridade”, levando em conta que o discurso está relacionado diretamente com o contexto e que consequentemente terá perspectivas diferentes. A Literatura torna-se, assim, parafraseando Dalcagnè, uma “democratização”.

De acordo com a autora, a narrativa contemporânea apresenta de certo modo um “exotismo” marcado por medo, tradição, estereótipos, preconceito e sentimento de superioridade e que por vezes tenta apresentar críticas, mas que apenas reforçam imagens antigas e já estereotipadas.

Essas características serão explicitadas na seção a seguir, na qual será feita a análise do conto “Muribeca”, de Marcelino Freire. A intenção é mostrar como se configura a pobreza nesse gênero artístico ressaltando sua semelhança com as condições sociais nas quais muitas pessoas vivem no Brasil.

2. A POBREZA NOS TEXTOS LITERÁRIOS: UM OLHAR SOBRE O CONTO “MURIBECA”, DE MARCELINO FREIRE

O conto “Muribeca”, publicado na obra *Angu de Sangue*, de Marcelino Freire em 2000, revela um panorama social, mais propriamente dos povos menos favorecidos. Neste panorama é possível observar a violência urbana. O foco desse conto é a vida de uma família que mora em um lixão e que vive um drama após surgir um comentário de que o lixão poderá ser extinto, pois é deste lugar que a família tira tudo o que precisam para viver.

“Lixo? Lixo serve para tudo” (FREIRE, 2000, p. 23), essa é a primeira frase do conto e que simboliza a forma como a família considera útil aquilo que já não tem mais utilidade para outras pessoas. Eles encontram tudo no lixão, móveis e eletrodomésticos, como cadeira, sofá, cama, colchão, mesa, televisão, sendo necessário só reformar. Além disso, encontram comida, como tomate, cebola, arroz, feijão, verduras e carnes. São restos de açougues, mercados, fruteiras, mas que segundo o relato no conto: [...] é coisa muito boa, desperdiçada. Tanto povo que compra o que não gasta (FREIRE, 2000, p. 25). É possível perceber uma crítica ao consumismo desenfreado do mundo moderno.

O título do conto “Muribeca”, é o nome da personagem que relata a vida desta família no lixão. De acordo com ela, no lixo também foram encontradas roupas e até véu, vestido de noiva e aliança que a filha pode casar. Peças e objetos esses que muitas vezes são retiradas de corpos que são jogados no lixão, porque “Vem parar muito homem morto, muito criminoso. A gente já está acostumado. Quase toda semana o camburão da polícia deixa seu lixo aqui, depositado. Balas, revólver 38. A gente não tem medo, moço, A gente é só ficar calado” (FREIRE, 2000, p. 25). A frase “A gente é só ficar calado”, além de ser exemplo claro de sintaxe, aponta para um forte alienação e conveniência presente nesses contextos sociais.

No conto é possível observar frases e palavras irônicas criando um universo de crítica como em, “[...] É a vida da gente o lixão” (FREIRE, 2000, p. 23), “Você precisa ver. Isso tudo aqui é festa” (FREIRE, 2000, p. 24) e,

[...] A gente não quer outra coisa senão esse lixo para viver. Esse lixo para morrer, ser enterrado. Para criar os nossos filhos, ensinar o nosso ofício, dar de comer. Para continuar na graça de nosso Senhor Jesus Cristo. Não falta brinquedo, comida, trabalho (FREIRE, 2000, p. 25).

Tendo em vista o fragmento acima, lembramos Ginzburg, (2013, p. 22) quando escreve que o texto precisa: “[...] contribuir com a inteligência para uma política da leitura”, e assim os leitores são desafiados a ter senso crítico. Ou seja, o leitor pode formar um julgamento crítico a partir de aspectos da narrativa que o fazem estabelecer comparações entre aquilo que lê e aquilo que vê na sociedade contemporânea.

A narrativa do conto é construída por uma linguagem coloquial e acessível, bem como com várias perguntas que, de fato, também somam para uma interpretação crítica do leitor. Entretanto, precisa estar atento para entender frases como: “O povo do governo deveria pensar três vezes antes de fazer isso com chefe de família” (FREIRE, 2000, p. 24), construída não tão explicitamente. Já de outra forma, aparece mais explicitamente em “[...] Vai ver que é isso, coisa da Caixa Econômica. Vai ver que é isso, descobriram que lixo dá lucro, que pode dar sorte, que é luxo, que lixo tem valor” (FREIRE, 2000, p. 24).

No final do conto Muribeca apresenta sua opinião esperançosa e ao mesmo tempo irônica, “Não eles nunca vão tirar a gente deste lixo. Tenho fé em Deus, com a ajuda de Deus, eles nunca vão tirar a gente deste lixo. Eles dizem que sim, que vão. Mas não acredito. Eles nunca vão conseguir tirar a gente deste paraíso” (FREIRE, 2000, p. 25).

3 A FUNÇÃO SOCIAL DOS TEXTOS LITERÁRIOS

Entende-se que a arte literária não tenha como objetivo a mera produção de textos escritos. Ao contrário, se há um texto, há um contexto, uma realidade social de onde ele deva ter surgido, ou que esse contexto tenha oportunizado seu surgimento.

A Literatura, para Candido, configura-se num sentido amplo, representando uma necessidade universal e constituindo-se como direito. Para o crítico, a Literatura garante a integridade espiritual e está equiparada às necessidades básicas que asseguram a sobrevivência física como a água e o alimento, ideia ratificada em:

Chamarei de literatura, da maneira mais ampla possível, todas as criações de toque poético, ficcional ou dramático em todos os níveis de uma sociedade, em todos os tipos de cultura, desde o que chamamos folclore, lenda, chiste, até as mais complexas e difíceis da produção escrita das grandes civilizações (CANDIDO, 1995, p. 242).

Desta forma, a Literatura está presente em nosso cotidiano diariamente e sob diversas formas. Apresentando-se oral ou visualmente e incorporada em gêneros como uma simples anedota, uma história em quadrinhos, uma canção popular, uma telenovela, além das publicidades ou em formas mais complexas como narrativas populares, romance, lendas, mitos, contos e poemas.

Sobre a importância da literatura para a formação do homem, os autores Luciano Marcos Dias Cavalcanti e Cilene Margarete Pereira, no trabalho “O valor e a importância da literatura para a formação do homem: dois autores, Machado de Assis e Manuel Bandeira” (s.d.), destacam que:

[...] a literatura contribui fortemente para a formação integral da pessoa. Ela é imprescindível e deve fazer parte da vida das pessoas de maneira constante, pois fornece a base cultural necessária ao indivíduo pra viver plenamente sua subjetividade integrada à sua vida prática (CAVALCANTI & PEREIRA, s. d., p. 427).

Ou seja, a pessoa passa a agregar seu conhecimento prático, suas vivências àquilo que está lendo, pois um texto literário tem a capacidade de provocar, no mínimo, questionamentos ao leitor atento. Essa ideia está de acordo com a seguinte reflexão de Cavalcanti & Pereira (s. d., p. 427): “O texto literário não constitui, a priori, um texto utilitário. São os leitores que, a partir do diálogo com o mesmo, lhe atribuem diferentes funções ou finalidades”.

Entretanto, cabe destacar que, dependendo do conhecimento prévio de cada leitor, de sua visão de mundo, sua interpretação poderá tomar caminhos diferentes, desde que não haja fuga da ideia central que esse texto poderá lhe proporcionar.

A Literatura caracteriza-se como expressão de uma determinada comunidade ligada a um determinado tempo ou contexto social, ou ainda a arte de seu condicionamento social, à medida que “[...] confirma o homem na sua humanidade, inclusive porque atua em grande parte no seu subconsciente e no inconsciente” (CANDIDO, 1995, p. 243), assim a compreensão ou manifestação literária de cada época e cada cultura fixam os seus critérios.

Candido explica, também, que “humanização” acontece ao dar liberdade para cada povo construir a sua identidade por meio da Literatura, e esse conceito o crítico define como,

[...] processo que confirma no homem aqueles traços que reputamos essenciais, como o exercício da reflexão, a aquisição do saber, a boa disposição para com o próximo, o afinamento das emoções, a capacidade de penetrar nos problemas da vida, o senso da beleza, a percepção da complexidade do mundo e dos seres, a cultivo do humor. A literatura desenvolve em nós a quota de humanidade na medida em que nos torna mais compreensivos e abertos para a natureza, a sociedade, o semelhante (CANDIDO, 1995, p. 249).

A humanização, assim, confirma o direito universal e caracteriza uma sociedade. Porém, esse processo de confirmação deve seguir uma coerência, não tem só o papel de mostrar o bonito e o belo, pode e deve revelar os anseios, as angústias, a denúncia. Humanizar não significa exaltar, acontece ao revelar uma realidade e confirmando-a ao mundo onde vive determinado grupo.

Nesse sentido, nem toda obra humaniza, esse viés é nitidamente abordado na Literatura empenhada, romance social ou obras engajadas que “[...] parte de posições éticas, políticas, religiosas ou simplesmente humanísticas. São casos em que o autor tem convicções e deseja exprimi-las” (CANDIDO, 1995, p. 250).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Finalmente, após o estudo da representação da pobreza na literatura brasileira e de analisar o conto, buscando compreender a função social dessa manifestação artística, percebemos que, de fato, existem dois tipos de pobreza: os que a sentem na pele e os que apenas estudam ou veem. Desta forma, esses dois aspectos podem configurar diferentes tipos de pobreza que pode ser economicamente,

espiritualmente, integralmente, entre outras formas, mas pensamos que todas chegam ao reflexo da falta de acesso às necessidades básicas que garantem a dignidade humana.

Notamos que a Literatura pode ser um meio para fazer pensar, mesmo não tendo o compromisso com a verdade, podendo valer-se da ficção, diferentemente da história, que precisa relatar o verídico. Nesta perspectiva, reportamos a Dalcastagnè (2008) que cita a Literatura como uma forma de “representação” do espaço e consequentemente de grupos sociais.

Entendendo a conceituação de lixo como o que não tem mais utilidade, o texto traz ironicamente o sentido contrário, o lixo é o “personagem e lugar principal” dos acontecimentos, demonstrando muita utilidade, assim como para os personagens, que utilizavam o lixo como meio de subsistência.

Com o texto literário analisado, foi possível observar uma vasta crítica social, exemplos de personagens marginalizados, sem o mínimo de dignidade humana, alienados, submetidos a conveniências sociais do “cala a boca”, animalizadas, sendo um reflexo de mazelas brasileiras presentes cada vez mais fortemente no espaço urbano brasileiro.

Nesse sentido, quanto à emancipação do leitor para que se cumpra a função social da Literatura, nos reportamos a Dalcastagnè (2008, p. 102) que sugere: “[...] um leitor mais desconfiado do que lê, mais atento aos preconceitos embutidos no texto em si”.

Esse leitor crítico é capaz de perceber as pistas deixadas pelo escritor indicando um possível caminho para a interpretação do texto literário que está lendo. Aquele que consegue compreender essas pistas, que sabe ler as entrelinhas do texto, retirando para si o que este objeto tem de melhor a lhe oferecer e acrescentar. Assim, sentir-se-á provocado a refletir a respeito do texto e também do contexto social que o cerca.

Desta forma, os textos literários precisam fazer com que o leitor adquira a habilidade para poder apontar semelhanças e diferenças entre textos e avaliar, comparativamente, a sua função social ao abordar a pobreza na Literatura, aspectos que ficaram evidenciados nas análises estabelecidas.

ABSTRACT: Understanding cultural diversity Literature configured with the diversity of their literary production, associated with its social production, it was intended to discuss the representation of poverty in Brazilian literature, identify and discuss poverty and its interrelations with the socio history, as well as reflect on the social function of these literary texts that address poverty in the Brazilian context through critical-theoretical propositions of Antonio Candido, Flora Sussekind and Regina Dal ‘Castagné. We attempted to perform an analysis of the short story “Muribeca” Marcelino Freire, published in 2000 in the work of *Angu de Sangue*. The article reveals, through the aesthetic elements analyzed as syntax, psychological time, irony, anger, alienation, among others, the characters struggle to survive in a cruel, feature characters marked by social neglect in an adverse context, reflect a fragmented space with naturalization of marginalization in some cases and in some ways a animalization human by having to live “leftovers”. The presentation of the social ills without a resolution at the end, the literature suggests that fulfills its social function in presenting these turbulent contexts to play the best player, which can also aid in its emancipation critical reader conscious, realizing that the simultaneity literary productions and the relationships they establish with the world, history and activities of the season.

Keywords: Poverty. Literature. Marcelino Freire. Emancipation Reader.

REFERÊNCIAS

BARCELOS, Olinda & COMIM, Flávio V. Compreensões de pobreza: os distintos sentidos encontrados na Literatura Brasileira. In: Encontro de Economia, UFRGS, s. d. Disponível em: <<http://www.pucrs.br/eventos/encontroeconomia/download/mesas/CompreensoesDePobreza.pdf>>. Acesso em: 20 ago 2013.

CANDIDO, Antonio. *Várias escritas*. 3. ed. rev. e ampl. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

CAVALCANTI, Marcos D. & PEREIRA, Cilene M. O valor e a importância da literatura para a formação do homem: dois autores, Machado de Assis e Manuel Bandeira. In: *Travessias*. 10 ed. Universidade do Oeste do Paraná, 10 ed, s. d. Disponível em: e-<revista.unioeste.br/index.php/travessias/article/download/4621/3539>. Acesso em: 18 ago 2013.

DALCASTAGNÈ, Regina. Vozes nas sombras: representação e legitimidade na narrativa contemporâneo. In: _____. *Ver e Imaginar o outro: alteridade, desigualdade, violência na literatura brasileira contemporânea*. São Paulo: Horizonte, 2008. p. 78-107.

GINZBURG, Jaime. *Literatura, violência e melancolia*. Campinas, São Paulo: Autores associados, 2012.

WEISER, Frans. Pobreza por subtração: a festa, de Ivan Ângelo. *Estud. Lit. Bras. Contemp.*, Brasília, n. 41, June 2013. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2316-40182013000100012&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 20 Aug. 2013. <http://dx.doi.org/10.1590/S2316-40182013000100012>.

A REPRESENTAÇÃO DA SOCIEDADE NA CONTÍSTICA DE MIA COUTO

LILIAN RAQUEL AMORIM DE QUADRA*

Resumo: A proposta deste trabalho é analisar como é feita a representação da sociedade africana em três contos “O homem cadente”; “Saia almarrotada” e “O nome gordo de Isidorangela”, pertencentes ao livro *Fio das Missangas*, de Mia Couto publicado em 2003 em Portugal e em 2009 no Brasil. Tendo como base teórica os pressupostos da Sociologia da Literatura e como objeto de pesquisa contos da literatura africana de língua portuguesa, esta análise busca compreender como o escritor africano representa a sociedade após a época do colonialismo. Para o desenvolvimento deste tema foi realizado um resgate histórico dos países colonizados, enfatizando Moçambique, terra natal do escritor, além de utilizar reflexões acerca das relações entre literatura e sociedade, o que subsidiou as análises dos contos selecionados. Para o embasamento teórico, buscou-se respaldo em autores e pesquisadores como Antônio Candido, Marcia Correa Silva, Margarida Fernandes, Maria Fonseca e Teresinha Moreira, Mauricio Silva, entre outros. A sociedade africana é representada a partir dos temas que Mia Couto aborda, como a miséria, corrupção, preconceitos e exclusão social. As representações desses temas é feita a partir de imagens negativas que perpassam todos os contos da antologia e apresentam perspectivas de uma sociedade que evoluiu muito pouco durante todos esses anos de pós-independência

Palavras-chave: Literatura Africana; Mia Couto; Crítica Sociológica.

A literatura africana de expressão portuguesa surge de uma situação histórica originada a partir do século XV, época em que os portugueses cronistas, poetas, historiadores, escritores de viagens, homens de ciências e das grandes literaturas europeias iniciaram a rota de colonização da África (FERREIRA, 1977, p.7). Em 1548, os portugueses chegam a Foz do Zaire e, em 1575, fundam São Paulo de Assunção de Loanda, hoje capital de Angola, sendo esta a primeira povoação portuguesa.

Com o processo de colonização da África surge uma nova literatura, conhecida como literatura colonial. Esta tinha como foco narrativo o homem europeu, sendo que o homem africano pouco aparecia. Segundo Ferreira o homem africano aparece “quase como que por acidente, e por vezes visto paternalisticamente, e quando tal acontece, já é um avanço, porque a norma é a sua animalização” (1977, p. 9). A esta literatura pertencem: Antônio de Sarmiento, Augusto Casimiro, João de Lemos, Henrique Galvão, Hipólito Raposo, entre outros.

* Acadêmica do 8º semestre do curso de Letras pela Universidade Regional Integrada do Auto Uruguai e das Missões -URI

Após o processo de colonização da África, surge então o pós-colonialismo, período que se sucede à independência política dos países colonizados. Este novo período traz discursos que destroem a narrativa colonial escrita até então pelo colonizador e passa a ser escrita aos olhos do colonizado. Ligados ao pós-colonialismo, destacam-se Chinua Achebe, Ahmadou Kourouma, Pepetela e Mia Couto, (MATA; MARTINS, s.d. p.1), sendo esse último o objeto de pesquisa deste estudo.

Mia Couto é formado em ciências biológicas e exerce sua função de escritor. Sua primeira publicação foi o livro de contos *Vozes anoitecidas*. Como cita Bastos, esse autor moçambicano tem uma característica típica de outros autores como Laudino Vieira e Guimarães Rosa, pois se apropria da “inventividade da linguagem, procurando explorar as potencialidades estruturais do seu texto complexo e ainda utiliza a ironia e o humor” (BASTOS, 2006, p. 12).

Seus trabalhos literários são dedicados à apropriação da lógica e da descoberta das novas estruturas mentais a partir da elaboração de um discurso literário em português no qual se mistura a oralidade coloquial à cultura narrativa (MATOS; COUTO, s.d. p.9). Esta apropriação de um novo falar tem como resultado diálogos inovadores que são acrescentados a uma distinta sensibilidade de percepção de vivências da realidade moçambicana.

O livro de contos *Fio das missangas* foi publicado em Portugal em 2003. Foi traduzido e impresso para os brasileiros depois de seis anos, em 2009. A obra é dividida em 29 contos, e se diferencia das demais obras já escritas por Mia Couto, pois a realidade passa a ser a base fundadora das histórias. Com temas do cotidiano, estes contos por vezes quase são confundidos com crônicas típicas do século XXI. Sobre o livro, Meloni nos justifica que:

De maneira estrutural, *O fio das missangas*, como o próprio título já aponta, é uma reunião de contos curtos, aparentemente esparsos, mas que conjugados se tornam em um imenso colar. Ao leitor passa a caber o papel de artesão que organiza as missangas narrativas deixadas pelo escritor, formando seu entendimento maior ao final do volume. E o resultado não poderia ser outro: um colar de emoções humanas que ultrapassam os limites do social com extrema sensibilidade poética (2010, p. 02).

Todos os contos giram sobre um determinado personagem principal que serve como base para a crítica que o autor pretende estabelecer. Na maioria dos contos tem-se a figura da mulher como protagonista e como figura inferior que sofre sendo submissa ao homem, vindo como figura de pai ou marido.

O primeiro conto analisado, “O homem cadete”, é calcado na temática do sonho, do irreal, da fantasia. Conta o imaginário do narrador sobre a queda de Zuzézinho, um amigo, que se joga de um prédio da cidade. Tal afirmação é comprovada no trecho: “[...] coisa de inacreditar: olhavam todos para cima. Quando fitei os céus, ainda mais me perturbei: lá estava pairando como águia real, o Zuzé Neto.” (COUTO, 2009, p.15) O narrador do conto é amigo do personagem, e a narrativa dá-se a partir de reflexões do narrador, como podemos notar no mesmo trecho acima descrito. Verifica-se assim também que se trata de um narrador-observador em terceira pessoa.

A linguagem no conto é informal e de fácil acesso, e, mesmo que Mia Couto utilize de neologismos, a leitura é fluente “[...] o tipo vai demorar assim, uma infinidade de dias” (COUTO, 2009, p.16). Os neologismos são verificados em: “[...], incitava o político. O porta-voz obedecia, estridenteando (COUTO, 2009, p.18). O eixo central da narrativa ou enredo é sustentado na situação pela qual se encontra o personagem principal, pairando sobre o ar. O desenvolver da trama

são as reflexões que o narrador faz a partir desta distinta situação. Zuzé atira-se do prédio, porém não chega ao chão. Essa passagem é descrita já no início do conto: “[...] o próprio José Antunes Marques Neto, em artes de aero-anjo. Estava caindo? Se sim, vinha mais lento que o planar do planeta pelos céus” (COUTO, 2005, p.15).

Sobre os personagens podemos assim dividi-los: a) Personagem principal: José Antunes Marques Neto, ou apenas Zuzé; b) Personagens secundários: o amigo que narra, não sendo citado o nome, a jovem, que era a “paixão escondida” de Zuzé, e o político. A narrativa oscila entre o real e o imaginário, traços comuns nas obras de Mia Couto. O conto mostra a sociedade representada através de tipos típicos, como os interesseiros que encontram na desgraça do outro uma forma de angariar fundos para o benefício próprio:

o voo de Zuzé já era um atrativo da cidade. Negócios vários se instalaram. Turistas adquiriam bilhetes, ciclerones do fantástico explicavam versões inéditas de como Zuzé nascera com penas no sovaco e descendia de uma família de secretos voadores. O fulano era o congénito destrapezista. O próprio tio alugava um megafone para que enviassem mensagens e votos de boas bênçãos. Até eu paguei para falar com meu velho amigo. Quando porém me vi com o megafone não soube o que dizer. E devolvi o instrumento (COUTO, 2009, p.17-18).

Outro aspecto que já é recorrente nas obras desse autor é a religiosidade, citada no trecho: “houve até versão dedicadamente cristã” ou ainda “aquilo meus senhores, é o novo Cristo” (COUTO, 2009, p.16). Essa religiosidade dos personagens é uma forma de o texto ilustrar como a sociedade africana é crente em entidades espirituais e como fazem alusão a elas em situações difíceis. Ainda por outro lado, a espiritualidade e as crenças do povo africano são enfatizadas pela personagem tida como amor proibido do personagem Zuzé, presente no seguinte trecho:

Rezava. Ela rezava para que chovesse. Ao menos ele beberia gotinhas do céu e não secaria como um tubarão em salmoura. Que a moça tivesse invocado os certos espíritos ou fosse capricho das forças naturais: a verdade é que, no instante, começou a chover. E choveu por dois dias seguintes (COUTO, 2009, p.17).

Posteriormente, no mesmo trecho, o narrador conta que, com toda a chuva que descia, Zuzé corria o risco de encharcar e cair, e é então que surge a segunda citação que nos instiga ao tema da espiritualidade e crenças: “[...] os deuses tivessem ouvido. Parou de chover” (COUTO, 2009, p. 17). O povo africano, em suma, tem uma cultura espiritual e de misticismo muito forte. Esses dois elementos são uma característica confirmada pelo trecho acima mencionado, no qual Mia Couto nos aproxima da sociedade a partir da obra literária.

No conto, Mia Couto faz também uma crítica aos políticos e à corrupção. Este é um dos dados mais alarmantes e preocupantes desse país, pois seu crescimento é desenfreado em todos os níveis da sociedade. Segundo Mosse (2004, p.1)

Nos últimos anos, e sobretudo, desde a viragem para a democracia, Moçambique tem aumentado a sua reputação por causa da corrupção que percorre todos os sectores da sociedade e pelo facto de que, apesar de ser uma realidade dramática, os doadores não terem ainda endurecido a sua linguagem visando uma maior pressão sobre os governantes.

Sobre essa perspectiva, o texto aproxima a obra à realidade como pode ser observado no

trecho: “Que aquilo provinha de ele ter existência limpa: lhe dava a requerida leveza. Fosse um político e, com o peso da consciência, desfechava logo de focinho.” (COUTO, 2009, p. 16). Temos, nesse trecho, mais uma crítica à sociedade, quando o autor aproxima o político a um animal, a partir da palavra “focinho”. Nessa passagem do conto, o narrador tenta explicar sobre as possíveis causas pelas quais o personagem Zuzé não havia caído e ficara flutuando no ar. Além desta passagem temos outra que merece atenção: é o momento no qual vêm ao local do ocorrido diversas autoridades. Porém, o líder não conversa diretamente com Zuzé. As ordens são transmitidas a partir de um porta-voz, distanciando-se assim as autoridades do povo que necessita de ajuda.

O descaso com a sociedade por parte dos líderes também é tratada no conto. Mia Couto utiliza a figura do bombeiro como uma instituição que deveria socorrer a população, é degradada. Para demonstrar tal afirmação, segue o trecho:

Chamaram os bombeiros? [...] Sim, mas estavam em greve. Estivessem no activo faria pouca diferença: eles não tinham carros, nem escada, nem vontade. Eram na verdade, bombeiros bastante involuntários (COUTO, 2005, p.16).

O desfecho do conto é, pois, uma ironia do narrador, quando nos conta que tudo não passou de mera imaginação: “Pois tudo o que vos contei o voo de Zuzé e a multidão cá em baixo, tudo isso de um sonho se tratou. Suspirados fiquemos, de alívio. A realidade é mais rasteira, feita de peso e de pés na terra.” (COUTO, 2009, p.18). No entanto, ao acordar no outro dia, resolve voltar a dita cena do acontecido em seu sonho; para seu alívio, Zuzé não estava ali. Porém, a jovem tida como amor proibido questiona-o para saber se ele ainda vê o amigo pairando no ar: “[...] já não o vejo. E o senhor? - Eu o que? – o senhor consegue ver Zuzé?” (COUTO, 2009, p.19).

Se considerarmos que as obras de Mia Couto servem de pano de fundo para a sociedade na qual ele está inserido, temos no conto “O homem cadente” uma sociedade comum, que nos traz, a partir de um fato pitoresco, à comunidade, exemplos de tipos sociais pertencentes a toda e qualquer sociedade. Mia Couto dialoga com a sociedade a partir de situação do político, criticando a corrupção em Moçambique, tida como uma das maiores do mundo; o descaso com a população, através da citação do bombeiro e finaliza o conto afirmando que a sociedade é baixa, é rasteira.

O segundo conto escolhido para este estudo é “Saia almarrotada” que, como em outros contos do livro, tem na mulher a figura principal, e, no entender de Oliveira Neto (2011), exemplifica a presença de mulheres com almas condenadas à não-existência. O tema principal desse conto é a miséria, tanto de comida quanto de espírito, instituído pelo personagem principal, a menina. Além da pobreza, o conto faz um resumo da figura da mulher como ser inferior ao homem, pois, no conto, a menina vive em meio à figura masculina, representada pelo pai, pelos tios e irmãos, e foi criada para que, no futuro, quando estes estivessem velhos, tivessem quem os cuidasse.

O narrador do conto é a própria menina, que, a partir de seus pensamentos, vai tecendo a narrativa. Esse narrador é então chamado de narrador-personagem, ou seja, quando este participa da história narrada e sua maneira de narrar é fortemente marcada por traços de sentimentalismo e subjetividade. Tal afirmação poder ser comprovada com o trecho: “no dia seguinte as outras chegariam e me falariam do baile, das lembranças de riso matreiro. E nem inveja sentiria. Mas que no dia seguinte, eu esperava pela vida seguinte” (COUTO, 2009, p.29). Nesse fragmento, a menina descreve sua posição diante das outras meninas da vila.

O narrador estabiliza uma linearidade que é rompida no conto pela situação da saia de

rodar. Porém, tal linearidade volta no final do conto quando a menina retoma as mesmas objeções do início do conto:

O calor faz parar o mundo. E me faz encalhar no eterno sofá da sala enquanto a minha mão vai alisando o vestido em vagarosa despedida. Em gesto arrastado como se o meu braço atravessasse outra vez a mesa da família. E me solto do vestido. Atravesso o quintal em direcção à fogueira. Algum homem me visse, a lagrima tombando com o vestido sobre as chamas: meu coração, depois de tudo, ainda teimava? (COUTO, 2009, p.32).

Os personagens que compõem o conto são: a personagem protagonista, a menina ou miúda como também é chamada pelo pai- “[...] um pouco para a miúda: assim sem necessidade de nome” (COUTO, 2009, p.31); os personagens secundários são o tio Jonjoão; o pai e os irmãos (assim como a da menina, não é citado nome do pai nem dos irmãos) além das moças da vila. A figura da mãe é citada duas vezes no conto, primeiro quando a menina conta que esta morreu no dia do seu nascimento: “Minha mãe nunca soletrou meu nome. Ela se calou no seu primeiro choro, tragada pelo silêncio” (COUTO, 2009, p.29); e a segunda referência quando explica que não tinha nome porque já havia tombado como a mãe: “Que meu nome tinha tombado nesse poço escuro em que minha mãe se afudara” (COUTO, 2009, p.31)

A linguagem do conto é acessível e assim como no conto “O homem cadente”, Mia Couto utiliza na linguagem o recurso como neologismo, como notamos em “[...] esse aprincesado me iria surpreender” quando a miúda se refere ao homem por quem ela espera um dia ser acariciada; e figuras de linguagem, como a comparação: “[...] olhei a janela e esperei que, como uma doença, a noite passasse” (COUTO, 2009, p.29) referindo-se ao desejo que a noite passe depressa, e ainda a personificação, expressa no trecho “[...] mal se barrigou nas águas do rio, a barça foi engolida nas funduras” (COUTO, 2009, p. 30).

Simultaneamente no conto, a menina narra dois episódios: a do barco que afundou e do presente que ganha, a saia rodada. Ambas as situações ganham o mesmo valor diante da menina, quando na primeira a reação já é esperada pelo pai, quando o tio resolve soltar o barco de madeira verde no rio, conseqüentemente este afunda no mesmo momento em que cai na água como é entendida pelo trecho: “[...] mal se barrigou nas águas do rio, a barça foi engolida nas funduras” (COUTO, 2009, p.30).

Na segunda situação, quando a menina ganha a saia rodada, sua reação também já é esperada, pois, se tratando de uma menina sem perspectiva de vida e que é diferente das demais mulheres da vila, não se alegra em ter um acessório típico de mulher e símbolo da feminilidade. O narrador da personagem assim descreve tal situação:

Belezas eram para as mulheres de fora. Elas desencobriam as pernas para maravilhações. Eu tinha joelhos era para descansar as mãos. Por isso, perante a oferta do vestido, fique dentro, no meu ninho ensombrado. Estava tão habituada a não ter motivo, que me enrolei no velho sofá. Olhei a janela e esperei, que como uma doença, a noite passasse” (COUTO, 2009, p. 29).

Essas duas situações são equalizadas quando a menina compara o barco afundado com a saia ganhada: “[...] agora, a saia de roda era o barco na fundura das águas” (COUTO, 2009, p.30). Nesse mesmo trecho, notamos a insignificância com que a menina compara esse gesto de receber e o sentimento de desejo que a noite passe logo com o desejo que temos perante uma doença, que passe logo. É nesse contexto que a obra vai tomando forma, o enredo envolvente que Mia Couto

nos apresenta é traço que o acompanha na maioria de suas obras.

Outro ponto interessante na leitura desse conto é a inferioridade da figura feminina vista desde o primeiro parágrafo, quando a personagem narra sobre o drama existencial no qual vive, exaltada principalmente no trecho em que cita sobre seu nascimento, afirmando que nasceu para os afazeres domésticos e para sofrer:

Na minha vila, a única vila do mundo, as mulheres sonhavam com vestidos novos para saírem. Para serem abraçadas pela felicidade. A mim, quando me deram a saia de rodar, eu me tranquei em casa. Mais que fechada, me apurei invisível, eternamente noturna. Nasci para a cozinha, pano e pranto. Ensinaaram-me tanta vergonha em sentir prazer, que acabei sentindo prazer em ter vergonha (COUTO, 2009, p. 29).

A perspectiva negativa que a menina cria sobre si acentua-se também quando cita que, por ser feia, nenhum homem a lançou olhar:

eu envelhecendo, a ruga em briga com a gordura. As meninas saltavam idades e destinavam as ancas para as danças. O meu rabo nunca foi louvado por olhar de macho. Minhas nádegas enviuvavam de assento em assento, em acento circunflexo (COUTO, 2009, p.31).

Percebemos também no trecho que Mia Couto deixa subtendido que, mesmo diante das dificuldades encontradas pelo povo africano, a dança, como característica dessa sociedade, não se perdeu com todos os conflitos que esse povo viveu.

Sobre o tema da pobreza e miséria na qual vivia a menina, Couto faz um resgate na qual Moçambique foi alastrada após o colonialismo e posteriormente pelas guerras civis que devastaram os africanos durante anos. Essa dura fase é subtendida a partir das citações que faz sobre a pobreza da menina: “[...] os braços se atropelavam, disputando as magras migalhas. Em casa de pobre ser o último é ser nenhum” (COUTO, 2009, p.30), e ainda no trecho: “[...] e os olhos da família, numerosos e suspensos, a contemplarem a minha mão, atravessado vagarosamente a fome. Não tendo nome, faltava só não ter corpo” (COUTO, 2009, p. 31). Mia Couto suscita um espírito crítico no leitor, ao narrar a trajetória dessa menina, estimulando o sentimento dos problemas pelos quais a sociedade moçambicana enfrentou durante os longos períodos de colonização e guerras.

O terceiro conto analisado, “O nome gordo de Isidorangela,” é uma crítica ao jogo de interesses presente na sociedade africana. O texto está calcado sobre dois principais assuntos: o preconceito e a exclusão social. A história é contada a partir do menino, que é narrador-personagem, e narra sobre a vida de Isidorangela - a filha do presidente da câmara, uma menina gorda, que quando vai ao baile, uma vez por mês, não dança com ninguém: “[...] todo fim do mês o presidente levava Isidorangela ao baile do Ferroviário, mas ninguém nunca a convidou para dançar” (COUTO, 2009, p. 60). Além do narrador-personagem, Isidorangela e o presidente da câmara – Dr. Osório Caldas, temos no conto também outros personagens: o pai do menino, a mãe, Marta, e a mulher do Dr. Osório, dona Angelina.

O conto é uma narrativa acessível e de fácil compreensão. Mia Couto utiliza, neste texto, assim como em “O homem cadente” e “Saia almarrotada”, neologismos, que estão presentes nos trechos: “[...] a minha mãe muito se apoquentava com tanta deferência” (COUTO, 2009, p. 59), referindo-se à relação na qual o marido tinha para com o Dr. Osório, e ainda no trecho: “Poça, homem, até parece devoção estranha coisa de amores homosensuais” (COUTO, 2009, p.60), a

referência que a mãe, Marta, faz como desaprovação do marido em agradar tanto o presidente.

A narrativa possui uma linearidade até o momento em que o menino se vê obrigado pelo pai, em uma visita já pré intencionada, a dançar com o “monumento”, referência dada a menina pelo fato de ser gorda:

[...] mas vou onde pai?[...] Não obtive esclarecimento. Meteu-me em uma roupa de estreia, escovou-me o casaco e me conduziu por entre as magras ruelas de nossa pequena cidade. À porta da residência – os pobres têm casa, os ricos têm residência, explicou-me meu pai – ele me mandou descalçar os sapatos (COUTO, 2009, p.59)

Essa situação, desprezada num primeiro momento pelo menino, é aceita posteriormente ao ver a menina com um algodão doce: “a gula venceu-me e, língua em riste, desmanchei aquele castelo de doçura enquanto arrastava a volumosa criatura pelo soalho encerado” (COUTO, 2009, p. 63). E ainda quando percebe seu pai a bailar com a mulher do presidente.

A crítica que Mia Couto faz a partir do conto mostra a sociedade africana com preconceitos e exclusão dentro da própria sociedade. Isidorangela, ao mesmo tempo em que é rejeitada, tem na posição social do pai um refúgio para tal exclusão. “Como pedra no charco, Isidorangela fazia espriar uma onda de zombaria. Mas rir declarado e aberto ninguém podia, a moça era filha do presidente da câmara, Dr. Osório Caldas” (COUTO, 2009, p. 59). Outro trecho que confirma tal preconceito é o que se refere o baile ao qual o Dr. a leva todo fim de mês.

[...] os outros bailavam, rodopiavam corpos, entonteciam corações. As moças passavam de mão em mão, todas bailadas, estontecidas. Só Isidorangela ficava sentada, chupando um interminável algodão-doce. Ela mesma parecia um algodão-de-açúcar, com seu vasto vestido de roda, toda em pregas rosáceas (COUTO, 2009, p.60).

Outra crítica que aproxima a obra de Mia Couto à realidade é o preconceito racial, esboçado no seguinte trecho: “[...] meu velhote devolvia sempre a mesma resposta. Nós sendo mulatos, tínhamos sorte em receber as simpatias do chefe. Até uma promoção lhe havia sido prometida” (COUTO, 2009, p.60), é um fragmento que se refere à maneira como o pai defendia tanta submissão ao chefe.

A aproximação da realidade é também vista no jogo de interesses que Mia Couto cita na seguinte passagem do conto: “[...] à medida do tempo, meu pai crescia em seus submissos modos, todo manteigoso e sempre arquitetando cumprimentos e favores” (COUTO, 2009, p.60), referente ao pai do menino que, a partir de troca de favores, pretende subir na vida. Analisando o conto, podemos até afirmar que a narrativa contada pelo menino nada mais é que um pretexto para analisar a sociedade da época.

Mia Couto ainda aproxima a realidade africana a partir do trecho:

[...] a dona da casa explicou: o Dr. Osório estava acabando umas palavras cruzadas, havia que terminar antes que a energia elétrica fosse. Sim, daí a pouco a tarde se adensaria e a luzinha fosca do petromax não seria suficiente para terminar o passatempo favorito do presidente (COUTO, 2005, p.61).

Este trecho aproxima-se da realidade, pois, como sabemos, os africanos têm um determinado

tempo para utilizar energia elétrica. As temáticas dos textos analisados, ao fazer recortes de ações dos sujeitos da sociedade moçambicana que fraquejam e não têm seus sonhos realizados, permitem ver o diálogo da obra com o seu contexto social. Os contos priorizam a construção de personagens que, por diferentes fatores, são excluídos e segregados e representam a marginalização social, enfim uma perspectiva que parece ser latente em toda antologia.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os três contos analisados pertencentes à antologia *Fio das missangas* do autor Mia Couto, apresentam similaridades comuns. O primeiro conto, “O homem cadente”, é narrado em terceira pessoa e tem como tema principal o irreal, ou fantasioso. Couto nos apresenta a religiosidade, as crenças, além da corrupção e o descaso com a sociedade africana a partir de seus personagens, Zuzé; o amigo e narrador; a mulher e “amor proibido” de Zuzé; e ainda o personagem do político. O conto possui uma linguagem acessível mesmo com o uso de neologismos, traço típico do autor. É narrado em terceira pessoa, e esta narração é feita pelo amigo que assiste a toda a situação gerada a partir da tentativa de homicídio de Zuzé.

No segundo, “Saia almarrotada”, Couto transita entre a miséria, tanto de comida quanto de espírito, e sobre a negatividade do ser humano, representada pelo desejo de morte, através de suicídio, da menina. A narração é em primeira pessoa, diferenciando assim do primeiro conto “O homem cadente”, sendo que em “Saia almarrotada”, a narração é feita pela protagonista a menina. Assim como no primeiro conto, este possui uma linguagem acessível e há o uso de neologismos. Neste conto, diferente também do primeiro, a personagem principal, a menina, é representada como figura inferior ao homem e criada apenas para os afazeres domésticos e para que no futuro cuide dos homens da família (seu pai, o tio e os irmãos), numa clara referência a uma sociedade machista e conservadora.

O terceiro conto, “O nome gordo de Isidorangela”, aborda o tema do jogo de interesses presente na sociedade, bem como o preconceito racial e a exclusão social. É narrado pelo menino que se vê obrigado pelo pai a bailar com a menina gorda, desprestigiada pelos rapazes por não atender ao perfil idealizado das meninas de sua idade. Mia Couto apresenta nesse conto, assim como nos outros dois citados, uma linguagem informal e de fácil compreensão e utiliza neologismos.

Temos em comum entre estes contos uma ênfase na narração que não julga os sujeitos nem questiona as ações destes, cabendo ao leitor a reflexão e ainda a temática social na qual Mia Couto apresenta a sociedade. Entendemos que as análises dos contos “O homem cadente”, “Saia almarrotada” e “O nome gordo de Isidorangela” são uma possibilidade para conhecer essa sociedade moçambicana que enfrentou diversos problemas culturais - com a chegada do colonizador impondo a cultura europeia, sociais - posteriormente a colonização, quando temos na África as guerras civis entre a FRELIMO e a RENAMO, e econômicas – com o elevado grau de corrupção, que é uma das maiores do mundo.

Segundo as análises, a sociedade africana é apresentada por Mia Couto com uma imagem degradante expondo todos esses problemas. Problemas estes que são representados a partir dos personagens e dos temas abordados. Estes, como a miséria, corrupção, preconceito racial e a exclusão social, são uma forma de aproximar os contos à realidade na qual o povo africano está inserido. Confirmamos essa perspectiva ao propor uma análise dos textos a partir dos pressupostos

da crítica sociológica, quando nos é apresentada essa corrente que, segundo Marisa Correia Silva, “[...] procura ver o fenômeno da literatura como parte de um contexto maior: uma sociedade, uma cultura” (SILVA, 2005, p.141). A literatura faz parte da sociedade bem como a sociedade faz parte da literatura e assim vice-versa. Para Antonio Candido, um dos grandes nomes dessa crítica, a “obra não é um produto fixo” (CANDIDO, 2006, p. 84), porque ela está em constante atualização, juntamente com a sociedade na qual está inserida.

A partir das obras analisadas podemos fornecer maiores subsídios para estudos posteriores a cerca do escritor Mia Couto e suas obras, assim como aproximar à obra literária a sociedade na qual ela esta inserida.

RESUMEN : Lo que se propone con este trabajo es investigar cómo se hace la representación de la sociedad africana en tres cuentos - “O homem cadente”; “Saia almarrotada”; y “O nome gordo de Isidorangela” -, publicados en el libro “Fio das Missangas” de Mia Couto, publicado en 2003 en Portugal y, en 2009, en Brasil. La base teórica conlleva presupuestos de la sociología de la literatura, y como objetos de investigación se tomaron los cuentos de la literatura africana de lengua portuguesa, antes nombrados. Este análisis intenta comprender como el escritor africano representa la sociedad posterior a la época del colonialismo. Para el desarrollo del tema se hizo un rescate histórico de los países colonizados, enfatizándose Moçambique, tierra natal del escritor, además de reflexiones acerca de las relaciones entre literatura y sociedad, con el respaldo en autores e investigadores tales como Antonio Candido, Marcia Correa Silva, Margarida Fernandes, Maria Fonseca y Terezinha Moreira, Mauricio Silva, entre otros. La sociedad africana está representada a partir de los temas que a Mia Couto le gustan poner de relieve en sus obras, como la miseria, corrupción, prejuicio y exclusión social. Las representaciones de estos temas es hecha a parti de imagenes negativas que traspasa todos los cuentos y nos presenta posibilidad de una sociedad que evolucionó muy poco durante todos esos años de pós-colonialismo

Palabras-chave: Literatura Africana. Mia Couto. Crítica Sociológica

REFERÊNCIAS

BASTOS, Antelene Campos Tavares. *Viagem e Identidade em Mazanga e o Último vôo do flamingo*. Belo Horizonte, 2006, p.184. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/ALDR-6WEP5H/doutoradoantelene.pdf?sequence=1>> Acesso em: 14 abr. 2013.

CANDIDO, Antônio. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre o Azul, 2006. 9ªed. Disponível em:<http://www.fecra.edu.br/admin/arquivos/Antonio_Candido_-_Literatura_e_Sociedade.pdf> Acesso em 10 de jun. de 2013.

COUTO, Mia. *O fio das Missangas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009

FERREIRA, Manuel. Literatura Africana de Expressão Portuguesa. Disponível em: <<http://www.casadasafricanas.org.br/wp/wp-content/uploads/2011/08/Literaturas-africanas-de-expressao-portuguesa-I.pdf>> Acesso em: 28 maio 2013.

MATA, Inocência; MARTINS, Luis Dias. *Literaturas pós-coloniais comparadas* (estudos africanos). Departamento de Literaturas Românticas. Lisboa. Disponível em: <http://ww3.fl.ul.pt/dep_romanicas/disciplinas_oferecidas/ficheiros_PDF/Inocencia_Mata_Luis_Martins_Lit_Pos_Colonias_Comparadas.pdf> Acesso em: 7 de jul. de 2013

MATTOS, Suzete de; COUTO, T. Andréia. *O último vôo do flamingo numa terra sonâmbula: um estudo sobre a literatura moçambicana*. Jundiaí. Disponível em: <http://alb.com.br/arquivo-morto/edicoes_anteriores/anais16/sem11pdf/sm11ss11_07.pdf> Acesso em: 14 abr. 2013.

MELONI, Otavio Henrique. Um colar de experiências: o olhar cotidiano de Mia Couto em O fio das missangas. *Caderno de letras da UFF*. Rio de Janeiro, v.41, p. 297-301, jun. 2010. Disponível em: <<http://www.uff.br/cadernosdeletrasuff/41/resenha.pdf>> Acesso em: 15 jun. 2013

MOSSE, Marcelo. *Corrupção em Moçambique: alguns elementos para debate*. Disponível em: <<http://www.caicc.org.mz/images/stories/documentos/corruptaomocambiqueemosse.pdf>> Acesso em: 9 jul. 2013.

SILVA, Marisa Corrêa. Crítica Sociológica. Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas. *Maringá*, 2. ed., p.141-151, Eduem, 2005. Disponível em: <<http://dialogosliterarios.files.wordpress.com/2013/04/crc3adtica-sociolc3b3gica.pdf>> Acesso em: 24 jun 2013.

AMORALISMO, ARISTOCRATISMO E DIVINIZAÇÃO DO HOMEM EM ÁLVARO DE CAMPOS

CARINA MARQUES DUARTE*

Resumo: O objetivo deste trabalho é, a partir da análise de poemas e de textos em prosa, verificar as razões do amoralismo e do aristocratismo do poeta Álvaro de Campos, heterônimo de Fernando Pessoa. Para tanto, estabelecemos um paralelo com as reflexões de Friedrich Nietzsche, filósofo que diagnosticou a civilização ocidental como decadente e tomou para si a tarefa de derrubar ídolos, fazendo a crítica dos valores morais. Nietzsche situa as origens da decadência na transvaloração dos valores aristocráticos operada pelos judeus. Para Nietzsche, a religião cristã, ao tomar o partido dos fracos, conservou o doentio, aquilo que estava destinado a perecer e, ao fazê-lo, contribuiu para a degradação da raça europeia. O enfraquecimento do homem é denunciado pelo seu apego à moral. Por isso, Álvaro de Campos se insurge contra os valores morais. Além disso, se, por conta de uma inversão de valores, o homem tornou-se fraco, é necessário o retorno à mentalidade aristocrática, defendido tanto pelo poeta como pelo filósofo.

Palavras-chave: Álvaro de Campos. Amoralismo. Aristocratismo. Divinização do Homem. Nietzsche.

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Nas últimas décadas do século XIX, a Europa estava dominada por um sentimento de malogro, de decadência, que foi asseverado pela crise de 1890. Naquela época, Fernando Pessoa, poeta cuja obra seria grandemente afetada pela depressão finissecular, era apenas um menino, enquanto Friedrich Nietzsche, filósofo que deslinda as origens da crise, já aparecia como uma figura intelectual dominante no cenário europeu.

Nietzsche constatou que a moral jamais havia sido encarada como um problema, sendo, antes, o ponto no qual os homens entravam em acordo, o local da paz, do descanso, inclusive para os pensadores. A preocupação do filósofo com este tema iniciou com *Humano, demasiado humano* e persistiu ao longo de toda a sua obra, o que era natural, uma vez que tomara para si a tarefa de derrubar ídolos, fazendo a crítica dos valores morais,

A obra do homem cuja vida transcorreu durante a crise do paradigma iluminista impactaria os seus sucessores, quer eles fossem filósofos, quer fossem poetas animados pela Filosofia, como se

* Mestre em Literaturas Portuguesa e Luso-Africanas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul e Doutoranda em Literatura Comparada pela mesma instituição.

intitulava Fernando Pessoa. Neste, os efeitos de Nietzsche seriam mais flagrantes no heterônimo Álvaro de Campos, aquele que melhor representa a crise dos valores.

2 ENFERMIDADE CIVILIZACIONAL, AMORALISMO, ARISTOCRATISMO E DIVINIZAÇÃO DO HOMEM

Um diagnóstico sobre a civilização europeia perpassa a obra de Nietzsche: a decadência. A causa da degradação reside no cristianismo. Nietzsche (2009b) ensina que a classe capaz de estabelecer valores era a dos aristocratas, homens poderosos, valentes e fortes. Estes, por conta da sua posição, definiram a si e aos seus atos como bons em oposição ao vulgar, inferior. Por volta do século I, quando da ocupação romana, os sacerdotes, desprovidos de valores superiores, puseram em prática o seu plano de vingança, operando a transvaloração dos valores aristocráticos – os fracos, os doentes e os miseráveis tornam-se bons e abençoados. Desse modo, tudo o que representava o conquistador romano foi rotulado de mau e o que era fraco, de bom. Logo os vencedores se viram contaminados por este discurso e abdicaram dos seus princípios. Não tardou que capitulassem diante dos invasores.

Segundo Nietzsche (2009a), com esta inversão dos valores executada pelos judeus teve início a insurreição dos escravos na moral. A partir daí, houve um gradativo aumento do poder dos sacerdotes, acompanhado da fragilização da classe guerreira, cujos valores foram minados pela moral do ressentimento. Ao tomar o partido dos fracos e oprimidos, a religião cristã conservava o que estava destinado a perecer – supria de coragem o desesperado e estendia a mão ao que não dispunha de condições para caminhar sozinho. Assim, preservando o doentio, a religião cristã contribuiu para a degradação da raça europeia. A necessidade de interpretar o mundo de acordo com um esquema cristão e de ver todos os acontecimentos como produtos da interferência divina tolheu a força, a agilidade e a curiosidade do espírito europeu. Amparados na ideia de igualdade perante Deus, os líderes religiosos guiaram os destinos da Europa e foram os responsáveis pela formação “de uma espécie anã, uma variedade ridícula, um animal de rebanho, bonachão, enfermo, medíocre, o moderno europeu...” (NIETZSCHE, 2009a, p. 73). Já que vigorava – inclusive na esfera política, posto que o movimento democrático era herdeiro do cristão – a moral de rebanho, as honras eram atribuídas ao homem de rebanho. Em face do rebaixamento, Nietzsche declara que as esperanças deveriam ser depositadas nos filósofos: homens elevados, espíritos livres, com uma escala de valores opostos, homens do futuro que abrirão novos caminhos. A eles, os filósofos, caberá ensinar aos homens que o seu futuro está na vontade e que da sua vontade humana depende o planejamento e a execução de grandes empresas que colocarão fim à dominação do contrassenso. Para tanto, seria necessária uma nova transvaloração dos valores, posta em prática por uma filosofia além do bem e do mal.

Assim como Nietzsche, o heterônimo Álvaro de Campos sente que o momento é de decadência: “A civilização europeia actual está moribunda. Não é o capitalismo, nem a burguesia, nem nenhuma outra dessas fórmulas vazias que está morrendo; é a civilização actual — a civilização greco-romana e cristã. Já nada a pode salvar” (PESSOA, 1986, p. 159 – 160). Diante desta enfermidade civilizacional, algumas providências são necessárias, entre elas, demolir o que resta da influência católica. No “Ultimatum”, Campos defende a necessidade da intervenção cirúrgica anticristã, que consiste na eliminação, do psiquismo contemporâneo, dos dogmas infiltrados pelo cristianismo. Um dos resultados desta operação seria a abolição do conceito de democracia conforme

a Revolução Francesa. Na raiz da aversão do engenheiro pela Revolução Francesa está o lema da igualdade de direitos entre os homens. Para Campos, havia os homens superiores e os inferiores e somente os superiores eram dignos de privilégios. Segundo Nietzsche (2009b), a Revolução Francesa pôs fim à última nobreza que havia na Europa, a dos séculos XVII e XVIII. Campos, “n’A Passagem das Horas”, lamenta: “jardins do século dezoito antes de 89, / Onde estais vós, que eu quero chorar de qualquer maneira?” (PESSOA, 1999, p. 97).

A igualdade solapa a mentalidade aristocrática. Ocorre que, para Pessoa e Campos, a aristocratização é considerada uma forma de combater a decadência. Por isto, no texto “A arte moderna é aristocrática”, Pessoa afirma que uma arte aristocrática era necessária, porque, em virtude do avanço da democracia, era fundamental colocar entre a aristocracia e o povo uma barreira que este não conseguisse transpor. No “Ultimatum”, após declarar a incapacidade construtiva da época, Campos diz que esta mediocridade não pode seguir, pois não está à altura do engenheiro pertencente à raça dos Navegadores. Este pode almejar apenas uma grande descoberta: “Eu, ao menos, sou da estatura da Ambição Imperfeita, mas da Ambição para Senhores”, não para escravos!” (PESSOA, 1986, p. 514).

Avesso aos humanitarismos^{***}, Álvaro de Campos mostra-se indiferente ao destino das massas. Para ele, os operários, por exemplo, deveriam ser conduzidos a uma situação de escravidão ainda mais rígida que a do capitalismo. Na “Ode triunfal”, constata a miséria das multidões, mas não sofre por ela:

Ah, e a gente ordinária e suja, que parece sempre a mesma,
Que emprega palavrões como palavras usuais,
Cujos filhos roubam às portas das mercearias
E cujas filhas aos oito anos - e eu acho isto belo e amo-o! —
Masturbam homens de aspecto decente nos vãos de escadas.
A gentilha que anda pelos andaimes e que vai para casa
Por vielas quase irreais de estreiteza e podridão.
Maravilhosa gente humana que vive como os cães,
Que está abaixo de todos os sistemas morais,
Para quem nenhuma religião foi feita,
Nenhuma arte criada,
Nenhuma política destinada para eles!
Como eu vos amo a todos, porque sois assim,
Nem imorais de tão baixos que sois, nem bons nem maus,
Inatingíveis por todos os progressos,
Fauna maravilhosa do fundo do mar da vida!
(PESSOA, 1999, p. 25).

O amoralismo, a crueldade e o egoísmo de Campos servem também ao intuito de experimentar sensações extremas. Mas, não é apenas isto. No excerto da “Ode Marítima”, o poeta-engenheiro além de experimentar com os homens do mar – os do passado e os do presente – todas as sensações, deseja perder com eles a noção de moral^{****}:

Fugir convosco à civilização!
Perder convosco a noção da moral!

^{**} Nietzsche considerava que toda cultura elevada necessitava de uma classe de homens para fazer o trabalho: os escravos. A escravidão é uma crueldade da qual a cultura necessita. Considera uma ameaça à cultura que as classes inferiores se sintam oprimidas e decidam lutar por igualdade. O filósofo defendia a ideia de que os homens deviam sacrificar-se para o bem-estar dos indivíduos mais elevados, os que encarnam as melhores possibilidades da humanidade. Esta é a justificação estética do mundo. “O Estado Democrático, com sua orientação segundo o bem-estar geral, a dignidade humana, a liberdade, a justiça equiparadora, a proteção aos fracos, impede a possibilidade de evolução das personalidades grandes” (SAFRANSKI, 2005, p. 64).

^{***} Nietzsche (2009b) também rejeita os humanitarismos. Afirma que uma civilização nobre e elevada começou na terra porque homens fortes precipitaram-se sobre os fracos.

^{****} O combate ao moralismo e o elogio à crueldade (na arte) estão presentes no “Manifesto Futurista”.

Sentir mudar-se no longe a minha humanidade!
 Beber convosco em mares do sul
 Novas selvagens, novas balbúrdias da alma,
 Novos fogos centrais no meu vulcânico espírito!
 Ir convosco, despir de mim - ah! põe-te daqui pra fora! -
 O meu traje de civilizado, a minha brandura de acções,
 Meu medo inato das cadeias,
 Minha pacífica vida,
 A minha vida sentada, estática, regrada e revista!
 (PESSOA, 1999, p. 43 – 44).

Segundo Nietzsche (2012a), uma moral implica sempre avaliação e hierarquização dos impulsos humanos, estas, por sua vez, expressam as necessidades do grupo, do rebanho. “Com a moral o indivíduo é levado a ser função do rebanho e a se conferir valor apenas enquanto função” (NIETZSCHE, 2012a, p. 132). Desse modo, a moral pressupõe uma coerção, à qual o indivíduo se submete para evitar o desprazer. Entretanto, o homem só precisa do revestimento moral porque se tornou um animal fraco. Contra esta fraqueza o sujeito poético da “Ode Marítima” se rebela, desejando livrar-se das imposições que o levam a adequar-se às normas do grupo^{*****} e conter os instintos. No final da ode, o eu lírico lamenta o destino dos indivíduos “educados no humano”, que são impelidos a agir segundo padrões comportamentais:

A fraternidade afinal não é uma ideia revolucionária.
 É uma coisa que a gente aprende pela vida fora, onde tem que tolerar tudo,
 E passa a achar graça ao que tem que tolerar,
 E acaba quase a chorar de ternura sobre o que tolerou!

Ah, tudo isto é belo, tudo isto é humano e anda ligado
 Aos sentimentos humanos, tão conviventes e burgueses.
 Tão complicadamente simples, tão metafisicamente tristes!
 A vida flutuante, diversa, acaba por nos educar no humano.
 Pobre gente! Pobre gente toda a gente!
 (PESSOA, 1999, p. 62).

A ironia – “Ah, tudo isto é belo” – vem acompanhada pela constatação – “Pobre gente!”. De onde percebe-se que a coerção moral, responsável por programar as pessoas, além de provocar tristeza, paralisa a vida. Uma vez que a vida estática não serve e, conseqüentemente, é rejeitada, a imaginação poética surge como o caminho capaz de proporcionar outra vida. Para experimentar as sensações que o conduzam a outro estar no mundo, Campos recorre às sinestésias:

Salgar de espuma arremessada pelos ventos
 Meu paladar das grandes viagens.
 Fustigar de água chicoteante as carnes da minha aventura,
 Repassar de frios oceânicos os ossos da minha existência,
 Flagelar, cortar, engelhar de ventos, de espumas, de sóis,
 Meu ser ciclônico e atlântico,
 Meus nervos postos como enxárcias,
 Lira nas mãos dos ventos!
 (PESSOA, 1999, p. 44).

Da sensação de ter seus nervos, tal como as enxárcias, a mercê dos ventos oceânicos brota a poesia na qual o sujeito se dilui na glorificação da vida marítima e na ânsia por experimentar tudo. Este sensacionismo do eu lírico equivale a pretender-se divino:

^{*****} Arre! por não poder agir de acordo com o meu delírio! / Arre! por andar sempre agarrado às saias da civilização! / Moços de esquina - todos nós o somos - do humanitarismo moderno! / Estupores de tísicos, de neurasténicos, de linfáticos, / Sem coragem para ser gente com violência e audácia, / Com a alma como uma galinha presa por uma perna! (PESSOA, 1999, p. 50 – 51).

Não era só isto que eu queria ser - era mais que isto o Deus-isto!
Era preciso ser Deus, o Deus dum culto ao contrário,
Um Deus monstruoso e satânico, um Deus dum panteísmo de /sangue,
Para poder encher toda a medida da minha fúria imaginativa,
Para poder nunca esgotar os meus desejos de identidade
Com o cada, e o tudo, e o mais-que-tudo das vossas vitórias!
(PESSOA, 1999, p. 49).

Sou EU, um universo pensante de carne e osso, querendo passar,
E que há de passar por força, porque quando quero passar sou Deus!
(PESSOA, 1999, p. 69).

Segundo Nietzsche (2011), um dos equívocos difundidos pelo cristianismo – e que é um sintoma da decadência – foi a subtração do caráter divino do homem. À medida que tudo quanto estava marcado pela força ia sendo considerado obra do sobre-humano, o homem ia se diminuindo, enxergando-se desprezível e fraco, enquanto Deus era o detentor de toda a força. No poema de Álvaro de Campos, a afirmação da divindade no homem se inscreve na estratégia de superação da decadência.

Álvaro de Campos, no texto “Apontamentos para uma estética não-aristotélica”, procurando formular uma estética baseada não na ideia de beleza, mas na de força, define a arte como um esforço para dominar os outros. Há dois processos para dominar: captar e subjugar. A arte que domina captando é a arte segundo Aristóteles, aquela que se baseia na ideia de beleza, naquilo que agrada. A arte que domina subjugando, a defendida por Álvaro de Campos, se assenta na ideia de força, isto é, naquilo que subjuga^{*****}. O artista não aristotélico subordina tudo à sua sensibilidade, converte tudo em substância de sensibilidade, para, assim, forçar os outros, “quer eles queiram ou não, a sentir o que ele sentiu” [...] (PESSOA, 1986, p. 244).

Os poemas da segunda fase do poeta-engenheiro são respaldados pelas reflexões teórico-poéticas do autor nos textos “Apontamentos para uma estética não-aristotélica” e “Ultimatum”. No primeiro, a arte como forma de exercer domínio é proveniente de Nietzsche. No segundo, Campos, assim como o filósofo, demonstra revolta com a incapacidade produtiva da sua época, e, desejando um ambiente menos impregnado de mediocridade, brada:

Sufoco de só ter isto à minha volta!
Deixem-me respirar!
Abram todas as janelas!
Abram mais janelas do que todas as janelas que há no mundo!
(PESSOA, 1986, p. 511).

O diálogo deste excerto com a “Saudação a Walt Whitman” é flagrante:

Abram-me todas as portas!
Por força que ei de passar!
Minha senha? Walt Whitman!
Mas não dou senha nenhuma...
Passo sem explicações...
Se for preciso meto dentro as portas...
(PESSOA, 1999, p. 68).

^{*****} Para Nietzsche, “os artistas que subjugam, os que sabem fazer ressoar uma consonância em cada conflito, são os que pelo seu próprio poderio, por sua redenção pessoal, beneficiam todas as coisas: expressam sua experiência pessoal no simbolismo da arte – criar, entre eles, é gratidão pela própria existência” (NIETZSCHE, 2011, p. 446).

Na “Saudação a Walt Whitman”, Campos opõe-se à mediocridade por meio dos versos:

Daqui pra fora, políticos, literatos,
Comerciantes pacatos, polícia, meretrizes, souteneurs,
Tudo isso é a letra que mata, não o espírito que dá a vida.
O espírito que dá a vida neste momento sou EU!
(PESSOA, 1999, p. 69).

Investido de um poder criador, o eu lírico assemelha-se ao além do homem nietzscheano; está inclusive situado em um contexto equivalente, já que Nietzsche (2011) prevê que de uma mecanização, de uma minimização das capacidades vitais, da padronização da humanidade, sem o aparecimento de indivíduos de destaque, surgiria o além do homem, aquele que, em meio à adaptação do homem à utilidade especializada, consegue edificar sua maneira superior de existir. O homem anunciado por Nietzsche não é aquele melhorado através do tolhimento dos seus impulsos vitais e que passa a se comportar de acordo com as imposições da sociedade; é o homem do futuro, aquele que se supera por meio do desenvolvimento das suas melhores possibilidades e se realiza na vontade de potência ^{*****}.

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS: CAMPOS, UM INVENTOR DE NOVAS POSSIBILIDADES DE VIDA

Em *Além do Bem e do Mal*, Nietzsche (2009a) assim define o maior filósofo:

O maior será o mais solitário, o mais misterioso e o mais diferente dos outros, o homem além do bem e do mal, dominador de suas próprias virtudes, exuberante de vontade; isto deve chamar-se grandeza: ser múltiplo e uno, juntar a máxima extensão ao máximo conteúdo (NIETZSCHE, 2009a, p. 133).

Por trás desta definição – a definição do filósofo legislador, a quem cabia a crítica dos valores considerados superiores à vida e a criação de novos valores – está a figura de Nietzsche, um filósofo legislador, oposto àquele que abriga o espírito da pesadumbre, o que se converteu em conservador dos valores estabelecidos e deve, portanto, suportar o seu peso. Nietzsche, por apontar para a necessidade de destruir as velhas formas negadoras do viver, é um criador, inventor de novas possibilidades de vida.

No “Ultimatum”, Campos afirma a necessidade do artista que sinta por vários:

O que é preciso é o artista que sinta por um certo número de Outros, todos diferentes uns dos outros, uns do passado, outros do presente, outros do futuro. O artista cuja arte seja uma Síntese-Soma, e não uma Síntese-Subtração dos outros de si, como a arte dos atuais” (PESSOA, 1986, p. 518).

A ideia do artista cuja arte seja uma Síntese-Soma contem vestígios da grandeza do filósofo

^{*****} Noção central na filosofia de Nietzsche, a vontade de potência é uma lei originária que rege as forças secundárias no concerto do mundo. Enquanto impulso que age no interior das forças, ela se manifesta em todos os seres vivos. Estes, na concepção do filósofo, não tencionam querer viver, mas aumentar o seu poder.

legislador, múltiplo e uno. Além disso, os textos do heterônimo Álvaro de Campos drenam os efeitos da crise que Nietzsche havia diagnosticado. Desse modo, Campos também questiona os valores morais, em face da decadência, clama pelo aristocratismo e nos apresenta o homem superior, ele mesmo, que, através da poesia, inventa novas possibilidades de vida.

Abstract: The objective of this work is, from the analysis of poems and prose texts, verify the reasons for the amoralism and aristocratism of the poet Álvaro de Campos, Fernando Pessoa's heteronym. To do so, we establish a parallel with the reflections of the philosopher Friedrich Nietzsche who diagnosed Western civilization as decadent and took upon himself the task of overthrowing idols and making criticism of the moral values. Nietzsche locates the origins of the decadence in the transvaluation of aristocratic values operated by Jews. For Nietzsche, the Christian religion, while taking the side of the weak, kept what was sick and what was destined to perish and, in doing so, contributed to the degradation of the European race. The weakening of man is denounced by his attachment to moral. Therefore, Álvaro de Campos rebels against moral values. In addition, if, due to a reversal of values, man has become weak, it is necessary to return to the aristocratic mentality advocated by both the poet and the philosopher.

Keywords: Álvaro de Campos. Amoralism. Aristocratism. Deification of man. Nietzsche.

REFERÊNCIAS

NIETZSCHE, Friedrich. *A gaia ciência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

_____. *O anticristo*. Porto Alegre: L&PM, 2012.

_____. *Vontade de potência*. Petrópolis: Vozes, 2011.

_____. *Além do bem e do mal*. Petrópolis: Vozes, 2009.

_____. *Genealogia da moral*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. *Crepúsculo dos ídolos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. *Humano, demasiado humano*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

PESSOA, Fernando. *Poemas de Álvaro de Campos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

_____. *Obra em prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986.

SAFRANSKI, Rüdiger. *Nietzsche: biografia de uma tragédia*. São Paulo: Geração Editorial, 2005.

ENTRE A LITERATURA E A HISTÓRIA: *PEDRO PÁRAMO*

MARIA IRACI CARDOSO TUZZIN*

Resumo: Se por um lado a literatura pode ser entendida como uma forma de ler, interpretar e representar o mundo e o tempo, possuindo regras próprias de produção e guardando modos peculiares de aproximação com o real, de criar um mundo possível por meio da narrativa, por outro, ela dialoga com a realidade a que refere de modos múltiplos, como a confirmar o que existe ou propor algo novo, a negar o real ou reafirmá-lo, a ultrapassar o que há ou mantê-lo. A literatura é uma reflexão sobre o que existe e projeção do que poderá vir a existir. Ela registra e interpreta o presente, reconstrói o passado e inventa o futuro por meio de uma narrativa pautada no critério de ser verossímil ou nas notações da realidade para produzir uma ilusão de real. Como tal é uma prova, um registro, uma leitura das dimensões da experiência social e da invenção desse social, podendo ser fonte histórica das práticas sociais, de modo geral, e das práticas e fazeres literários em si mesmos, de forma particular. Esta literatura tem se servido da história para reconstrução de trajetórias vividas ou mundos imaginados. Ao descortinar o passado, pode abrir novas possibilidades e dar a conhecer a história por outra perspectiva. Neste universo insere-se o romance *Pedro Páramo* escrito por Juan Rulfo e publicado na metade do século XX. Assim, no cruzamento do literário com o histórico é encontrado um desafio: seria possível reconhecer a história na literatura que se lê?

Palavras-Chave: Literatura. História. Romance.

O fenômeno literário, sendo representação de determinado espaço e tempo, é, também, em parte, história. São principalmente os textos narrativos, literários ou não, que reúnem as condições ideais para ilustrar a ocorrência da ficcionalidade, em virtude da capacidade que têm de construir e fazer representar os mundos possíveis, "verdade" de toda a ficção. O romance ajuda a dar corpo àquilo que hoje é entendido como literatura.

Nesse sentido, o romance é por natureza própria o gênero que melhor favorece a criação desses mundos possíveis. Os acontecimentos narrados na ficção de Juan Rufo enraízam-se em determinada época da história, a qual o romancista toma como pano de fundo, inserindo ocorrências em um tempo e em um espaço ficcionais que faz representar intencionalmente de forma verossímil.

Esta pode ser uma das razões pelas quais o romance intitulado *Pedro Páramo* pode ajudar a compreender aspectos da Revolução Mexicana ocorrida no início do século XX, no México, como, aliás, sucede com parte da ficção produzida no do século XIX e meados do século XX.

Em contrapartida, é sabido e a moderna historiografia destaca que é impossível recuperar exatamente o passado, uma vez que também a história é discurso, linguagem, e, portanto, por mais

* Mestranda em Letras – Universidade Federal de Santa Maria – Bolsista FAPERGS/CAPEIS

que ela se fundamente em documentos, nela, sempre perpassa o ponto de vista do historiador, ao operar recortes, selecionar, e escolher a maneira de contar. Da mesma forma que o passado guarda os fundamentos do presente, é o olhar do presente que refaz o passado e o reinventa, nesse sentido Benedetto Croce afirma que

[...] toda a história é história contemporânea [...] por mais afastados no tempo que pareçam os acontecimentos de que trata, na realidade, a história liga-se às necessidades e às situações presentes, nas quais esses acontecimentos têm ressonância (CROCE, 1962, p. 45).

Walter Benjamin afirma, também, que nem sempre a história é capaz de narrar a verdade, pois a realidade é essencialmente dinâmica e sua percepção depende da visão de quem a observa, assim na perspectiva do autor

Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como de fato ele foi’. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja num momento de perigo (BENJAMIN, 1994, p.224).

Juan Rulfo ao escrever seu romance *Pedro Páramo* não abandona o projeto de despertar do passado as vozes silenciadas e fazer eco de sentido às lacunas deixadas pela história oficial, pelo contrário, narra a história daqueles que estão à margem dela ou foram, historicamente, esquecidos. Dessa forma, as fronteiras entre ficção e história, no romance *Pedro Páramo*, são tênues, aspecto que nas palavras de Hutcheon é assim resumido:

[...] o que a escrita pós-moderna da história e da literatura nos ensinou é que a ficção e a história são discursos, que ambas constituem sistemas de significação pelos quais damos sentido ao passado (HUTCHEON, 1991 p.35)

Hegel (2001) distingue três modos de narrar a história. A história original que fundada por Heródoto e Tucídides, procede à descrição dos acontecimentos presentes, sem transcendê-los. A história reflexiva, que se divide em quatro possibilidades: história universal, gênero em que o historiador transcende o seu tempo e mesmo as possibilidades do material empírico através de sínteses ordenadoras do processo histórico; história pragmática, que procura fazer uma análise causal da história, identificando causa e efeito no processo histórico; história crítica, gênero amplamente disseminado na Alemanha, que é a história da história ou a historiografia; e a última variação da história reflexiva é a que se apresenta como história fragmentada, isto é, história da arte, da literatura, da lei e da religião. O terceiro modo de escrever a história é o filosófico.

Hayden White considera a narrativa histórica limitada em comparação com a multiplicidade de leituras do real que a arte literária é capaz de proporcionar e propôs realizar uma abordagem - que ele próprio classificou como formalista - sobre as produções de consagrados historiadores oitocentistas, tais como Michelet, Ranke, Tocqueville e Burckhardt com a pretensão de determinar as características discursivas presentes no texto dos mesmos, relacionando-as com categorias próprias da literatura. E identifica, nas produções analisadas, quatro estilos retóricos – tropos – metáfora, metonímia, sínecdoque e ironia.

Paul Ricoeur parte dos estudos de White (2001), principalmente, para afirmar que

literatura e história trabalham com um mesmo material: o ato de leitura. Em ambas as disciplinas, a recepção funciona como o momento essencial, visto que tanto na produção historiográfica, quanto na literatura, é ele o responsável pela concretização de uma intencionalidade que tem por base a configuração do tempo, comum à história e à ficção.

O imaginário representaria, para Ricoeur (1994), o ponto fundamental para a construção da história, pois para relacionar o tempo vivido ao tempo do mundo seria necessário construir conectores para manejar essa relação. Aos conectores seria assegurada a virtude de tornarem o tempo legível aos olhos humanos, tal qual faz o calendário.

Assim, tais mecanismos se ofereceriam como *signos*, que além de traduzir o tempo, também o interpretariam, de alguma forma. Resulta daí, a idéia de que a memória coletiva só pode existir devido à existência do calendário, e as seqüências das gerações são espécies de cadeias de memória, ou seja, algo vinculado ao imaginário.

O mesmo autor evidencia, também, a idéia do fenômeno do *rastro*, outra espécie de mecanismo pelo qual se detecta a passagem de coisas que não se pode ver, mas que certamente existem em uma dada categoria de tempo/espço. A esse *rastro*, o pesquisador atribui valor de *efeito-signo*, o que equivale dizer que “a coisa presente (...) vale por uma coisa passada” (RICOEUR 1994, p.320), assim, o *rastro* é também um operador intelectual do tempo, que busca completar, pelo viés do imaginário, as lacunas do conhecimento.

Tal qual o *rastro* precisa do imaginário para lhe completar o sentido, destaca o mesmo autor, o *afigurar* também é ato mediatizado por ele. Os historiadores procuram, por meio do *afigurar*, reconstruir verdades históricas.

Nesse ponto literatura e história se avizinham, já que a “[...] função representativa da imaginação histórica se aproxima mais do ato de se *afigurar* [...]” (RICOEUR 1994, p.322) configurando o entrecruzamento da literatura com a história, pois ambas as disciplinas recorrem às mediações imaginárias na *re-figuração* do tempo.

Com referência ao conteúdo ocorre algo semelhante, explica Ricoeur (1994, p.323) algumas seqüências de acontecimentos históricos permitiram uma função representativa da imaginação, de modo a percebê-los como trágicos, cômicos e que “o caráter (...) de sua arte poética e retórica à sua maneira de ver o passado” reconfigurando-se na contribuição da Literatura para a representação da História.

Desse ponto de vista a narrativa romanesca herda da narrativa clássica a forma e o conteúdo social, político, cultural e artístico. Ultrapassa, porém, a mitologia na forma e no conteúdo e se firma como produto de transformação plebéia e burguesa (LUKÁCS, 1966).

O primeiro livro a introduzir características do que mais tarde se consagrou como o gênero romance teria sido *Robinson Crusóé* (1719) de Defoe, segundo Watt (2010). Tais características, ou técnicas, são condensadas e descritas pelo autor como parte do que ele chama de realismo formal, que teria como objetivo o desenvolvimento de um “relato autêntico das verdadeiras experiências individuais” num compêndio denominado romance.

O romance histórico surge em seguida e manifesta-se num período fértil em transformações na vida social, política e econômica européia, marcado pela irrupção da revolução burguesa, a destituição napoleônica e a incipiente formação dos estados nacionais autônomos.

Um contexto de profunda fé historicista é o berço do romance histórico que passa a integrar

o elenco das grandes narrativas de consolidação do sentimento nacional e, ao mesmo tempo, de legitimação do impulso universalizante do Ocidente.

O século XIX foi o momento de construção da tradição européia, ou seja, de construção de imagens de um passado privilegiado que fundamentasse as atitudes culturais do presente e lançasse as bases de uma autoridade das nações do continente europeu (LUKÁCS 1966).

Estudos de Hegel (2001) fazem parte desse esforço de criação de uma legitimidade advinda da tradição, inventada pela Europa, que acaba por se confundir com o próprio espírito da História Universal. A Europa torna-se o centro da história mundial. Esse otimismo eurocêntrico preside o surgimento do romance histórico clássico.

Por isso, o romancista do período vai buscar o passado como palco das forças motrizes da história, para evidenciar a experiência da história como processo de evolução – o passado é assim, a pré-história objetiva do presente e, como tal, é passível de conhecimento pelo homem. Por outro lado, uma das características do gênero romance histórico clássico, naquele momento, era a capacidade de despertar o interesse do público.

Apenas com Walter Scott (1771-1832), o romance histórico recria épocas e mundos; tomando para si a tarefa de demonstrar, por meios artísticos, que as circunstâncias e as personagens históricas existiram de certa maneira. Recurso que Scott chama de “autenticidade da cor local” e Lukács define como “demonstração artística da realidade histórica” (LUKÁCS, 1966, p. 45), porém Fredric Jameson (2004) pergunta: o romance histórico ainda é possível?

O novo romance histórico é produzido numa moldura de falência das metanarrativas emancipadoras como, por exemplo, aquelas propostas pela Revolução Francesa: liberdade, igualdade e fraternidade. Seymuor Menton (1993) o distingue através de seis características:

- a representação mimética de determinado período histórico se subordina, em diferentes graus, à apresentação de algumas ideias filosóficas segundo as quais é praticamente impossível conhecer a verdade histórica ou a realidade pretérita, além do fato de a história ser cíclica e, paradoxalmente, também apresentar caráter imprevisível que faz com que os acontecimentos mais inesperados e absurdos possam acontecer.
- Distorção consciente da História mediante omissões, exageros e anacronismos.
- Ficcionalização de personagens históricos em oposição à fórmula de Walter Scott de utilizar somente protagonistas fictícios.
- Metaficção ou os comentários do narrador sobre o processo de criação.
- Uso da intertextualidade, que se tornou corrente tanto entre os teóricos como entre a maioria dos romancistas.
- A presença dos conceitos de dialogia, carnavalização e heteroglossia (MENTON, 1993, p. 42-46).

A publicação de *O reino deste mundo* (1949), pelo cubano Alejo Carpentier é um divisor de águas entre o romance histórico tradicional e o novo romance histórico que encerra, em sua essência, a vontade de reinterpretar o passado com os olhos livres das amarras conceituais criadas pela modernidade européia do século XIX.

Nesse sentido, *Pedro Páramo* enquanto romance histórico apresenta uma nova forma de estar entre a ficção e a história, estabelecendo a urgência de instituir-se um novo olhar sobre a realidade, que nesta narrativa, situa-se geograficamente em Comala, região de Jalisco, centro sul do México.

Juan Preciado, o personagem principal de *Pedro Páramo*, afirma no início da narrativa:

“Vine a Comala porque me dijeron que acá vivía mi padre, un tal Pedro Páramo. Mi madre me lo dijo. Y yo le prometí que vendría a verlo en cuanto ella muriera. Le apreté sus manos en señal de que lo haría; pues ella estaba por morir y yo en un plano de prometerlo todo” (RULFO, 1955, p.9)

Pedro Páramo é um romance que conta a história de Juan Preciado, filho de mãe solteira. Após a morte dela, vai ao povoado de Comala em busca de seu pai, Pedro Páramo. Lá encontra uma terra habitada por mortos que parecem vivos. Cada morador conta a ele a sua versão das peripécias de seu pai, coronel implacável, de um modo que varia de acordo com as recordações de cada narrador.

Neste romance composto por cerca de setenta fragmentos, a passagem do tempo é de difícil percepção. O mesmo se mostra, através de trechos de acontecimentos desarticulados às primeiras leituras – revelado por monólogos de narradores fechados em seus mundos construídos por recordações.

Dentre as diferentes concepções que descrevem a presença do tempo em narrativas, identifica-se no romance *Pedro Páramo*, um passado revelado num presente, porém a continuidade temporal, ou ausência dela, dificulta o entendimento da trama, uma vez que o leitor não percebe qualquer fio condutor a determinar a marca temporal aparente.

Entretanto é narrada a história de três gerações: a de Lucas, a de Pedro e a de Miguel Páramo. As seqüências das gerações são espécies de cadeias de memória, ou seja, algo vinculado ao imaginário, para identificar a presença do tempo (RICOEUR, 1994) resultando numa interseção dos discursos histórico e fictício. “[...] *Don Lucas [...] el padre de Don Pedro.*” (p.87), *Me vino a buscar Pedro Páramo [...] mi padre.*” (p.53) e *“Pedro Páramo [...] se acordó de su hijo Miguel [...]”* (p.88).

Em conversa com Gerardo sobre o cotidiano do vilarejo, Pedro Páramo personagem se utiliza da expressão “[...] *villistas que decir*” (p.86) para afirmar que haviam chegado a Comala alguns feridos de guerra a relatar ocorrência de muitas mortes. “*Villistas*” eram partidários de Pancho Villa durante a Revolução Mexicana (1910). Após esta adversidade, outros conflitos, envolvendo a Igreja Católica e o Estado atormentaram o povo mexicano: “[...] *las guerras de los cristeros [...]*” (p.69) “*cristeros*” eram os defensores da igreja católica na época destes embates bélicos. Ambas as expressões retiradas da narrativa podem ser consideradas indícios de cruzamento da história com a literatura.

O espaço da narrativa - *Pedro Páramo* – mostra-se polarizado.

Por um lado, há uma Comala viva, ideal, evocada por Dolores Preciado “[...] *había olor a pan recién horneado y la miel dessamada. tierra de promisión [...]*” (p.21). Os elementos que compõem esta imagem dão a dimensão de um mundo vasto, fértil, marcado pelas percepções sensoriais de ver e sentir que se conotam com a juventude de Dolores. É a reconstrução espacial e temporal idílica e contém a profundidade de um tempo determinado como o da felicidade.

De outro, o povoado de Comala morta, encontrado por Juan Preciado “*Eso es sobre las brasas de la tierra, la misma boca del infierno [...]*” (p.11) um mundo condenado pela violência, por terríveis

histórias e desgraças que precisam cumprir sua função de castigo e morte. Juan Preciado é guiado a esse universo, porém quando pensa em regressar, descobre que está preso nesse ambiente e não há caminhos que possam levá-lo de volta. É o micro cosmo sem saída que sobrevive na memória coletiva como a história da violência, da dor, do medo, da miséria.

Ademais, o deslocamento dos seres no espaço funciona como um instrumento textual que revela o nível de degradação e injustiça humana, postos em um plano de inferioridade econômica que lhes impõe o abandono de seus lugares de existência. É esse mundo que descobre Juan Preciado por meio de uma viagem. Uma viagem na qual procura encontrar-se a si próprio, suas origens na identidade do pai que é por sua vez, a própria história de todo um povoado a ele submetido.

Em *Pedro Páramo* se revela um mundo angustiado, fechado em si, circular, característico do novo romance histórico. A miséria da terra como consequência de lutas armadas engendradas pelo homem é o pano de fundo sobre o qual se desenvolve a narrativa. E, na forma de romance, é dada a conhecer a história daqueles que ficaram a margem dela ou esquecidos pela historiografia oficial.

Resumen: Si por un lado la literatura puede ser entendida como una forma de leer, interpretar y representar el mundo y el tiempo, y que posee sus propias reglas de producción y que guarda maneras peculiares de aproximación con lo real y de crear un mundo posible a través de la narrativa, por otro, hace un diálogo con la realidad a la que se refiere de múltiples maneras, como confirmar lo que ya existe o proponer algo nuevo, negar lo real o reafirmarlo, rebasar lo que hay o mantenerlo. La literatura es una reflexión sobre lo que existe y la proyección de lo que podrá venir a existir. Ella registra e interpreta el presente, reconstruye el pasado e inventa el futuro a través de una narrativa pautada en el criterio de ser verosímil o en las notaciones de la realidad para producir una ilusión de real. Como tal es una prueba, un registro, una lectura de las dimensiones de la experiencia social y de la invención de ese social, lo que puede ser fuente histórica de las prácticas sociales, de manera general, y de las prácticas y haceres literarios en sí mismos, de forma particular. Esta literatura se ha servido de la historia para la reconstrucción de trayectorias vividas o mundos imaginados. Al descubrir el pasado, se puede abrir nuevas posibilidades y llevar a conocer la historia por otra perspectiva. En este universo se inserta la novela *Pedro Páramo* escrita por Juan Rulfo y publicado en la mitad del siglo XX. Así, en el cruce del literario con lo histórico es encontrado un desafío ¿sería posible reconocer la historia en la literatura que se lee?

Palabras-clave: Literatura. Historia. Novela.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. “Sobre o conceito da história”. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

CROCE, Benedetto. *A história, pensamento e ação*. Rio de Janeiro: Zahar, 1962.

HEGEL, Georg W. *A razão na História*. São Paulo: Centauro, 2001.

HUTCHEON, L. *Poética do pós-modernismo* – História teoria ficção. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

LUKÁCS, Georg. *La novela histórica*. México: Era, 1966.

MENTON, Seymour. *La nueva novela histórica de la America Latina*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Campinas: Papirus, 1994.

RULFO, Juan. *Pedro Páramo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1955.

WATT, Ian. *A ascensão do romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. São Paulo: EDUSP, 2001.

ESPAÇOS E MEMÓRIAS DO EU

GIELE ROCHA DORNELES*

RESUMO: Uma apresentação de diferentes concepções de espaço entrelaçadas às manifestações implícitas e explícitas de memórias do eu, da subjetividade presente em obras e textos variados, estabelecendo uma breve perspectiva de como os espaços indicados se impregnam das memórias para reconstituir e construir uma assimilação da paisagem do eu.

PALAVRAS-CHAVE: Espaço. Memória. Subjetividade.

A gente, na verdade, habita a memória.

José Saramago, As palavras de Saramago.

Habitar a memória é uma composição altamente significativa para a formulação da compreensão dos espaços e memórias do eu. É morar no entre-lugar das paisagens referenciais e da “leitura emocional” que se fez delas em um determinado espaço-tempo da vida e de sua ressonância na memória. Entrelaçar a perspectiva filosófica dos espaços como paisagens das memórias do sujeito e da subjetividade - dos “eus” que compõem o tecido literário – estabelece a noção de uma paisagem recôndita da subjetividade figurada pela cidade, pelo outro ou pelas memórias mais emocionais do eu. Através de marcas confessas ou da ausência de figurações imagéticas e paisagísticas de espaços se faz a percepção e formulação do eu enquanto presença no texto, pois na irradiação das memórias da leitura e da escrita desse espaço habitado se entrelaça o sujeito. Estabelece-se, portanto, a compreensão de espaço/paisagem como um panorama que transcende seu percurso original e se encaminha para uma apresentação do interior da subjetividade** pelo uso de expressões ou mesmo pela negação das mesmas na construção textual***, pois como expõe Bernardo Soares, heterônimo de Fernando Pessoa, *não há paisagem, senão o que somos*****.

* Doutoranda em Estudos Literários, especialidade em Literatura Comparada, pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS, bolsista CNPq.

** O conceito de subjetividade empregado aqui vem a ser o indicado por Henri Bergson e explicitado por Bento Prado Junior (1988, p. 216): “é portanto, para Bergson também a mesma coisa afirmar que a subjetividade é pura negatividade e atribuir ao em si a condição de pura positividade. Se nos reportarmos, por exemplo, a “Matière et mémoire”, veremos como o surgimento da subjetividade é definido como contemporâneo do surgimento da práxis. É quando o sistema global das imagens é transformado em (ou reduzido) a um sistema instrumental (o quadro da “ação possível”) que surge a subjetividade e a representação.”

*** A negação, como o *Nada* mostra a total composição da *Presença*. Na inexistência concreta da palavra escrita, a subjetividade referencia a composição de um Não-ser que significa Ser. O contrário também pode ser auferido. Nessa dialética da Presença-Ausência, o Tudo e o Nada são reflexões de um entrelaçamento que não formula opostos, mas elabora complementações. Prado Júnior (1988, p. 61) expõe que “é o Nada que sempre surge sobre o fundo do Ser”. O efeito da negação surge e se completa, pois entrecruza com o seu contrário. Dessa forma a subjetividade pode ser formada ou reformulada frente ao que não é - o Outro -, diante do que se declara não ser o caminho. Portanto, constituindo essa visão filosófica, considera-se como plena a proposição de uma *não-palavra* como estruturação da *palavra práxis* como indício da paisagem recôndita da subjetividade.

**** PESSOA:SOARES, 2006, p. 145, fragmento 123.

OS ESPAÇOS DA SUBJETIVIDADE: REFLEXÕES

Projeta-se aqui o espaço como lugar do devaneio da intimidade, de acordo com Bachelard (2006), confluindo a perspectiva do mundo com a percepção sensório-emocional do mesmo, revelando-o/desvelando-o como a expressão de si. Não é a espacialidade geográfica, mas da transcendência da memória. Conforme Bachelard (2008), em “A Poética do Espaço”, a perspectiva do “espaço interior” representa a noção dos “espaços reais” na formulação da proposição do “eu”, do espaço e da paisagem da subjetividade. Neste sentido a perspectiva de espaço se desdobra pelos múltiplos olhares e compreensões: da memória à imagem ele se estabelece como devaneio do ser, agrupando no seu percurso hermenêutico as variáveis da representação pelo lugar dessa paisagem da intimidade que reverbera na intimidade do outro. Dessa forma há o estabelecimento de sentido e de laço com o Outro e o oculto e negado ao Outro pode revelar o que há de mais íntimo da subjetividade. Gaston Bachelard (2008, p. 206) explicita que,

o espaço surge (...) 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 ou fora de nós, a grandeza nunca é um “objeto”.

Em “O Livro do Desassossego”, o heterônimo Bernardo Soares (2006, p. 77, fragmento 46) estabelece uma relevante consideração sobre o espaço da intimidade: “Porque sou do tamanho do que vejo/ E não do tamanho da minha altura”, ao entrecruzar a noção de espaço e imensidão íntima pelo que não expõe. Gérard Genette (1972, p.107) complementa ao estabelecer que é a linguagem que medeia a argúcia do espaço pois “toda nossa linguagem é tecida de espaço. É difícil, então precisar em que medida e de qual maneira o vocabulário atual é mais espacializado que o de outrora e qual é o sentido dessa ‘sobre-espacialização’.” Ao pensar o espaço como onde o sujeito está, a relação do “nomear” estrutura a literatura como espécie de projeto de construção do eu que nela habita. Assim, destacar o sujeito como desejo de certa expressão e como tradução da subjetividade, indica o espaço no que lhe é paradoxal, assim como a linguagem. O entrelaçamento desses aspectos é importante para ressaltar o percurso do sujeito - uma estrutura fragmentada que reverbera em si -, pois o homem é o resultado de sua angústia no entrecruzamento com o mundo e a percepção do espaço se constrói pelas relações que estabelece onde está e como pelos lugares onde os sujeitos não estão afinal “o inconsciente permanece nos locais. As lembranças são imóveis, tanto mais sólidas quanto mais bem espacializadas”, conforme Bachelard (2008, p.29). O nomear, portanto, estabelece uma ressonância entre o espaço e sua composição, reverberando no horizonte da subjetividade o íntimo do consciente e do inconsciente. As palavras e as imagens elaboradas dos espaços pela escrita ressignificam o ato da escritura; a literatura como lugar estruturante das Letras faz representação do espaço através de uma geografia e de uma trans-geografia, como expõe professor Bassière ao formular que “todo lugar é lugar de outro lugar”^{*****}, estabelecendo assim um “território” de entrecruzamento.

Espaços incidentais emergem quando se trabalha o texto e se abre a noção/imagem de espaço fixo pela espacialização (fragmentos de espaço). A cartografia do espaço contemporâneo se abre de lugares como não-lugares^{*****} e o entrecruzamento dessa acepção é a consciência simbólica que estrutura o sujeito. É necessário se inserir na consciência simbólica, na efervescência do texto, dos espaços e suas figurações porque a produtividade do espaço na leitura simbólica é pelo viés do

^{*****} Expressão exposta durante apresentação de um texto no “Encontro Intermediário da Abralic”, em Curitiba, em 2010.

^{*****} Expressão de Marc Augé assimilada pela literatura e a filosofia de modo bastante produtivo.

fragmentário, pois o espaço espacializa o tempo, do mesmo modo o tempo temporaliza o espaço, e

a tentativa de reunir em um novo tipo de obra fragmentos mais ou menos disparatados poderia refletir, traduzir a esperança, doravante quimérica, de transfigurar as satisfações demasiado indispensáveis [...] A impossibilidade de dominar a noção de tempo, de congelá-lo num presente que não mais escapa depois que surge é testemunhada pela descrição que Benjamin faz nas ‘Teses’ (MISSAC, 1998, p. 23)

Assim, linguagem, espaço e tempo buscam sua convergência na expressão da subjetividade e toda concepção de espaço traduz a oscilação de uma margem para a outra.

ESPAÇOS GEOGRÁFICOS E SENTIMENTAIS

Ao se pensar em Walter Benjamin (2009, p. 557-568), com a obra “Passagens”, o capítulo “As ruas de Paris” indica um percurso da memória sobre a cidade que se constrói e se desconstrói em pleno desenvolvimento e crescimento. As alusões às ruas, com suas características, elaboram um panorama de uma cidade em movimento e mutação, em plena “passagem” de um estado para outro, “dizem que Paris era a “ville que remue”, a cidade que se move sem parar”^{*****}. Apresenta no itinerário desse texto a crítica velada do mundo em transformação, em passagem, nesse caso Paris, através dos trechos/citações dos autores que constroem o sentido deste capítulo. A paisagem que é descortinada se “dessignifica” e ressoa na composição dos eus que fazem parte desse cenário, apresentando uma paisagem da memória e idealizada em contraponto à paisagem da cidade vivenciada.

as pequenas praças atemporais que surgem de repente, e às quais não se lega nenhum nome – que não foram planejadas com muita antecedência, como foram a Place Vendôme ou a Place des Grèves, e que não se encontram sob o patronato da história universal, mas que compareceram lentamente, sonolentas e atrasadas, como agrupamentos de construções, ao chamado do século. (BENJAMIN, 2009, p. 557-568)

O itinerário dessa paisagem da memória se reconfigura e emerge pelas errâncias que “descrevem” Paris e suas ruas. A história do surgimento dos nomes “o nome La Roquette, dado a duas prisões, a uma rua e a todo um bairro, vem da planta que tem esse nome (Eruca Sativa), que crescia em abundância nesses terrenos outrora desertos” (BENJAMIN, 2009, p. 558, fragmento P 1, 9) entrelaça a cidade de outrora a paisagem da memória dessa urbe. A paisagem do espaço interior/emocional, interior/rural compõe um panorama dessa metrópole e suas figurações:

não apenas a cidade e o ‘intériur’, a cidade e o campo aberto podem entrecruzar; tais entrecruzamentos podem acontecer de maneira mais concreta. Existe a Place Du Maroc em Belleville: este triste monte de pedras com suas habitações populares tornou-se para mim, quando me deparei com ele numa tarde de domingo, não só um deserto marroquino, mas também e ao mesmo tempo, um monumento do imperialismo colonial. Naquela praça, a visão topográfica entrecruzava-se com o significado alegórico, e nem por isso ela perdeu seu lugar no coração de Belleville. O poder de despertar semelhante visão é habitualmente reservado aos alucinóginos. E, de fato, nomes de ruas são tais casos substâncias inebriantes, que tornam nossa percepção mais rica em esferas e camadas. Poder-se-ia chamar de *virtude evocadora* a força com a qual eles nos fazem imergir em tal estado – mas isto diz pouco, pois o que é decisivo aqui não é a associação, mas a

^{*****} Obra e texto citados no corpo do ensaio.

interpretação e a perscrutação das imagens. É preciso lembrar-se deste fato também em relação a certos fenômenos patológicos: o paciente que percorre a cidade durante horas noite adentro e se esquece de voltar para casa talvez esteja sob o domínio desta força (BENJAMIN, 2009, p. 559, fragmento P 1a,2).

Ao mesmo tempo, joga com panoramas feitos de Paris por autores como Vitor Hugo para representar as transformações de uma cidade, de um espaço em ebulição e transformação, no qual o espaço da intimidade e da paisagem da memória se expressa pela figuração dessa urbanidade em transformação:

Algumas confidências que possuímos sobre seus procedimentos de trabalho nos permitem afirmar que a faculdade de evocação interior era muito mais forte nele que em outras pessoas. Foi assim que ele pôde(sic), de memória e sem qualquer anotação, descrever todo o bairro de Paris por onde foge Jean Valjean, em “Os Miseráveis”, e essa descrição é rigorosamente exata, rua por rua, casa por casa” (BENJAMIN, 2009, p. 563, fragmento P3,6).

Na medida em que constrói esse capítulo, Benjamin (2009) estrutura uma cidade/espaço do belo e bucólico ao espaço em negação e reedifica como espaço de convivência cultura e beleza (fútil ou não) essa cidade, esse espaço citadino. O último fragmento do capítulo transgride desse modo a relação perceptiva do urbano, pois se nega/afirma e vice-versa, numa linha paradoxal e expõe que “através dos nomes de ruas a cidade se torna um cosmos lingüístico” (BENJAMIN, 2009, p 563).

Conforme os aspectos expostos na abertura/apresentação (Ouverture) feita por Daniel-Henri Pageaux, para o livro “Littérature et espace” (2003), sobre o espaço na tradução em relação ao lugar na prática comparatista^{*****} estabelece-se a questão da fábula do lugar a ser desnudado e/ou desconstruído. Ao se pensar numa “geographie sentimentale”, de acordo com Pageaux (2003), pode-se compreender os espaços como uma imagem especular da subjetividade na medida em que há o entrecruzamento entre a memória e a percepção da espacialidade. Como reflexo a paisagem desse espaço é elaborada no interior do eu e se inscreve no modo como a imagem/espaço é descrito/escrito e circunscrito:

Nós éramos tanta coisa dos parques antigos; de tão voluptuoso modo estávamos incorporados na presença das estátuas, no talhado inglês das áleas. Os vestidos, os espadins, as “perruques”, os meneios e os cortejos pertenciam tanto à substância de que o nosso espírito era feito! Nós quem? O repuxo apenas, no jardim deserto, água alada indo já menos alta no seu acto(sic) triste de querer voar (SOARES-PESSOA, ano, p. 428, fragmento. 476).

Os “pequenos pedaços de espaço”, de acordo com Georges Perec (2001), são fragmentos da espacialidade entrelaçados ao eu e a sua percepção de paisagem conjuga uma relação mediativa em que o sujeito dissipativo^{*****} se expressa e se configura e reconfigura. Se a noção de espacialidade ressoa no próprio espaço de reflexão, ela assume a si como a memória emocional da subjetividade elaborada nas paisagens íntimas que se confluem dos lugares, dos cheiros e dos tempos. Benjamin extrai o significado de passar ou de passagens de uma forma arquitetônica, da arquitetura como elemento de construção e reconstrução, pois passar é a travessia, e esta como travessia dos espaços sendo a perspectiva de construção inacabada, como resíduo, refletida na arquitetura da cidade. O que fica da travessia é o resíduo, a necessidade da busca é sempre o lugar da transição do próprio

^{*****} Onde lista uma espécie de espaço e vê os sujeitos como eixos mediadores de expansão, formulando o ato comparatista e a composição de um espaço novo com base em um imaginário geográfico que define esse espaço/imaginário geográfico como escritura do mundo.

^{*****} Ver noção de sujeito dissipativo feita por Wladimir Kryszinski (2007)

espaço. Obtém-se então a percepção da forma progredida, a qual, por seu próprio percurso é uma forma transgredida, uma profanação. Portanto, profanar é a transgressão da transgressão. Benjamin é como um construtor de uma obra aberta, de crítica atemporal, como um profanador, a percepção exemplificada da profanação pelo texto imagético pela instabilidade que incide sobre esse texto. Assim, a obra “Passagens” se faz como transgressão ou dissolução e, portanto, profanação. Toda localização/lugar da passagem remete a uma des-localização na percepção do espaço em seu deslocamento: “A maior dor é que os corações mudam e os sentimentos evoluem” já dizia Proust.

A perspectiva de cidade apresentada por Benjamin no texto “As ruas de Paris” nos mostra que a espacialidade das ruas como deslocamento, não lugar, estreita laços com Bachelard(2008) ao conceber e transgredir a “imagem” da rua e de cidade. Ao construir um texto em que é pela junção de “espaços”/fragmentos e perspectivas da cidade que elabora, permite uma análise aguçada dessa cidade em deslocamento e dos sujeitos dissipativos. A obra benjaminiana expande a figuração da estrutura arquitetônica como espacialidade de questionamento e é o meio de expressão dos sujeitos em busca de noção e completude. As paisagens emocionais estabelecem a “pintura” de uma paisagem em transição e assim também transição dos “eus”, como expressa Pageaux (2005, p. 20) ao afirmar que é o “espace où s’instaure une possible mediations entre lês mots et le réel il nous est donné de vivre”.

Apresenta-se a noção de passagem como arquivo da memória residual (resíduos da memória) que constituem o imaginário do segredo, um segredo a decifrar (enigma do incompleto, do inacabado), de possíveis significações, que se faz lugar do segredo. As representações da passagem levam ao *flâneur*, ao andarilho na cidade, ideia desdobrada com o conceito de tradutor de Jacques Derrida. O *flâneur* como tradutor, nem passador, nem aquele que recebe o que é passado; ele, em alguns momentos, é quem passa e quem recebe o enigma, a passagem, a memória, o espaço. O tradutor como *flâneur* é tanto *passeur* como *passant*: o tradutor dicotômico, um e outro, e muitos “eus” e muitos “outros”, as possibilidades de desdobramento.

O espaço se expressa na sua forma de multiplicação, instável pelas possibilidades que o compõem. Agamben (2005) traz à luz a percepção de profanação pelo espaço compreendendo profanação como a forma de visibilidade, de percepção de usar a memória residual, cuja forma é escolhida pelo “eu”, pela subjetividade. Benjamin transpõe a arquitetura da cidade pela incompletude entrelaçado pela relação secreta entre os “eus” e os “outros”, mediadores secretos pela transpessoalidade. A subjetividade irrepresentável se faz presente pelo mediador – memória residual soterrada, mas que dá visibilidade gerada a partir de um espaço intervalar, o uso do mundo a ser instituído que resulta e se faz pela busca de outros desdobramentos. O ilegível do gesto, conforme o próprio Agamben (2005), é o autor como gesto que se faz trabalhar a ausência pela negatividade de sua presença. Deste modo, espaços de natureza diferentes se mostram entrecruzados. Os “fios” da espacialidade formam passagens que elaboram percursos do imaginável e inimaginável, eis o *gesto* como profanação: mesmo sendo visível não se pode dominar completamente, é o “objeto estável” – a criação de um espaço intervalar entre o que se imagina, escreve-se, lê-se e se entende/compreende, deste modo o gesto como profanação torna legível algo que não o era. A profanação revitaliza, dá emergência à coisas soterradas. A irreducibilidade se apresenta pelo sujeito que não se reduz, a subjetividade não pode se rebaixar ao reduzido. Profanar é assim, atribuir um significado sugerindo, sem esclarecer ou determinar. Essa compreensão de profanação reflete sobre a transgressão, pelas zonas de confluências que atenua, dilui, insinuando um sentido novo, as possibilidades possíveis, os recortes. Todo profanar implica e gera outros profanares.

A PAISAGEM DA MEMÓRIA

As figurações do espaço alcançam inúmeras direções e uma que se considera como produtiva é da incidência da memória e suas variadas expressões. Pode-se usar como recurso de recuperação uma imagem, um som, um cheiro, conforme Oziris Borges Filho (2009, p.167-189), que remetem a determinado espaço-tempo. Mas aqui, considera-se como mais produtivo espaço da memória elaborado através do tecido textual. A obra “As pequenas memórias”, de José Saramago, apresenta um relato de memórias da vida pueril do autor, narrando as alegrias, as tristezas, as dificuldades, os encantos, as dores e os horrores que formaram o homem. Outra obra que se mostra muito relevante na construção do espaço pela memória é a obra “Fora do Lugar: memórias”, de Edward W. Said, que mostra os percursos e itinerários que percorreu durante sua infância. Aqui interessa as concepções e imagens representadas pelas respectivas subjetividades no distanciamento/espaço necessário para a escritura da memória e a sua representação com as descrições das imagens/paisagens carregadas pelas compreensões da infância. Assim se encontra uma voz narrativa que mantém a clareza e a aceitação necessária do espaço que representa e das perspectivas emocionais que formulam os seus textos, e eis que se encontra a noção de Agamben(2005) sobre o autor como gesto. Em ambos a representação das cidades e suas paisagens se mostra carregada de emoção, nem sempre declarada, mas que carrega cada palavra de um valor que se insere no Outro e faz com que as emoções se ressignifiquem na leitura de cada um. Profana-se as memórias e seus espaços na assimilação e reconstrução de histórias pessoais que se fazem de todos.

Ao se abrir o livro de Saramago, “As pequenas memórias”, encontra-se uma pequena epígrafe muito relevante ao tema que se está analisando, o espaço da memória e a paisagem que ela circunscreve: “Deixa-te levar pela criança que foste”. Aqui se percebe a paisagem da memória que se manifesta pela perspectiva infantil, distanciada dessa memória/lembança. A paisagem se descortina como desdobramento da subjetividade entrelaçada ao espaço/lugar. O livro aparentemente dirigido às crianças, “A maior flor do mundo”, escrito pelo autor, mostra-se quase uma *re-vivenciação* da história pessoal de Saramago, pois à leitura de um, percebe-se a relação com o outro:

Na história que eu quis escrever, mas não escrevi, havia uma aldeia. Logo na primeira página, sai o menino pelos fundos do quintal, e, de árvore em árvore, como um pintassilgo, desce ao rio e depois por ele abaixo, naquela vagarosa brincadeira que o tempo alto, largo e profundo da infância a todos nós permitiu...(SARAMAGO, 2001, p. 4-5)

Olho de cima da ribanceira a corrente que mal se move, a água quase estagnada, e absurdamente imagino que tudo voltaria a ser o que foi se nela pudesse voltar a mergulhar a minha nudez da infância, se pudesse retomar nas mãos que tenho hoje a longa e húmida(sic) vara ou os sonoros remos de antanho, e impelir, sobre a lisa pele da água, o barco rústico que conduziu até às fronteiras do sonho um certo ser que fui e que deixei encalhado algures no tempo.(SARAMAGO, 2006, p. 15)

O estabelecimento da paisagem emocional se dá pela memória e pelo afastamento que é possível observar na voz das duas narrações. Nesse mesmo sentido, pode-se entrelaçar a visão de Edward Said, em seu livro “Fora do lugar”, pois na justificativa da escrita dessa obra o autor afirma:

Fora do lugar é um registro de um mundo essencialmente perdido ou esquecido. [...] A principal razão destas memórias, contudo, é, evidentemente, a necessidade de atravessar a distância de tempo e espaço entre minha vida atual e minha vida de então. Quero apenas mencionar esse fato como óbvio, sem analisá-lo ou discuti-lo, a não ser para dizer que

um de seus resultados é um certo distanciamento irônico na postura e no tom quanto à reconstrução de uma época e de uma experiência remotas(SAID, 2004, p. 11-16).

O mundo “perdido” é recuperado pela memória e sua construção é figurativamente estabelecida pelas imagens/paisagens que constroem a própria narrativas: “A terra é plana, lisa como a palma da mão, sem acidentes orográficos dignos de tal nome” (SARAMAGO, 2006, p. 10).

a direito pelos campos, entre extensos olivais, ladeando misteriosas sebes cobertas de campainhas brancas, e outras vezes metendo por bosques de altos freixos onde havia clareiras macias sem rasto de gente ou bicho, e ao redor um silêncio que zumbia, e também um calor vegetal, um cheiro de caule sangrado de fresco como uma veia branca e verde (SARAMAGO, 2001, p.8).

A apresentação sensorial dos espaços da infância formula uma catarse da subjetividade frente ao narrado, reconstruindo na perspectiva do distanciamento uma nova compreensão da própria memória. A memória se faz de passagens da vida, dos registros significativos dos “eus” em cada um: “A criança que fui não viu a paisagem tal como o adulto em que se tornou seria tentado a imaginá-la [...] A criança, durante o tempo que o foi, *estava* simplesmente na paisagem [...], não a interrogava” (SARAMAGO, 2006, p. 13). A multiplicidade do sujeito se mostra nas entrelinhas das suas memórias, com as alegrias e tristezas, retomando pessoas e lugares de significado que formam o sujeito atual. As licenças poéticas e alusões a obras de outros autores, “A menos de um quilómetro(sic) das últimas casas, para o sul, o Almonda, que é esse o nome do rio da minha aldeia” (Idem, p. 9), estabelecem uma estreita relação entre os sujeitos e suas memórias, inclusive literárias – que maior relação que a referência a Pessoa e sua obra, através do famoso poema?! Para Said (2004) a memória ligada ao aspecto intelectual é prontamente reconhecida e admitida como um espaço de fuga de um lugar/momento infeliz. Como consequência, essa memória lhe permite compreender que o desenvolvimento intelectual usado como fuga o forma como homem adulto, estabelecendo os estritos laços entre a intimidade e o espaço:

O que antes havia sido reprimido e abafado pelo estudo acadêmico [...] foi despertado, e desde então o complicado processo de descoberta (e autodescoberta) intelectual nunca mais parou. O fato de não me sentir nunca em casa, nem mesmo em Mount Hermon, de me ver fora do lugar em praticamente todos os sentidos, deu-me o incentivo para encontrar meu território, não social, mas intelectualmente. A Sala de Leitura no subsolo da biblioteca me propiciava uma fuga da frequentemente insuportável rotina diária (SAID, 2004, p. 341).

No entanto, de todas as presenças de memória que marcam os sujeitos, são as memórias mais emocionais que revelam a paisagem da intimidade pelo modo como descrevem e estruturam a imagem apresentada/representada. Se o universo só existe no papel, visto que o infinito é bem pouco e uma questão de escrita, de acordo com Paul Valéry, em “Monsieur Teste”, os espaços apresentados se sobrecarregam de um valor transcendental. Isso significa dizer que é pelo entrelaçamento da voz do “eu” que a subjetividade compreende o espaço do passado e dele se embebe:

Mas a imagem que não me larga nesta hora de melancolia é a do velho que avança sob a chuva, obstinado, silencioso, como quem cumpre um destino que nada poderá modificar. A não ser a morte. Este velho, que quase toco com a mão, não sabe como irá morrer. Ainda não sabe que poucos dias antes do 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. Porque terá chegado a

grande sombra, enquanto a memória não o ressuscitar no caminho alagado ou sob o côncavo do céu e a eterna interrogação dos astros. Que palavra dirá então?(SARAMAGO, 2006, p. 120)

A família se faz presente, ela assume o valor do sujeito no que lhe é mais caro no guardado das memórias. E quanto mais intensa e significativa ela se torna, mais intensa é sua expressão:

Tu estavas, avó, sentada na soleira da tua porta, aberta para a noite estrelada e imensa, para o céu de que nada sabias e por onde nunca viajarias, para o silêncio dos campos e das árvores assombradas, e disseste, com a serenidade dos teus noventa anos e o fogo de uma adolescência nunca perdida: “O mundo é tão bonito e eu tenho tanta pena de morrer.” Assim mesmo. Eu estava lá (SARAMAGO, 2006, p. 120).

O espaço dessa memória emocional estrutura um amplo horizonte de significação no que concerne à memória, pois entrelaça uma imagem a um espaço perdido e recuperado, revisitado e, por isso mesmo, muito mais intenso. A memória confessa é perpassada pelo que está nas entrelinhas da leitura, a dor, a saudade e remissão, como para Said:

Fui subjugado pela emoção porque pude ver de repente como todos aqueles anos ele havia lutado para se expressar de uma maneira que, por temperamento e formação, não estava equipado para adotar. Talvez, por razões edípicas, eu o tivesse bloqueado, e talvez minha mãe, com seu talento para a ambivalência e a manipulação, o tivesse solapado. Mas, fosse isso verdadeiro ou não, a distância entre mim e meu pai foi selada por um duradouro silêncio, e foi esse fato que confrontei com lágrimas no consultório do meu terapeuta, permitindo a mim mesmo uma visão redentora dele, por toda sua falta de jeito e pelo áspero mas perceptível afeto que ele havia demonstrado por seu único filho(SAID, 2004, p. 383)

E assim, o espaço da memória se espacializa, reconstitui-se, ressignifica a própria memória emocional, traduzindo um tempo/espaço distanciado que precisa ser, e o é, revisto pelo olhar da maturidade. Que triste seria se a memória não tivesse essa lucidez que grita e ressoa no interior da subjetividade, trazendo ao sujeito uma compreensão do vivido. A escolha das palavras na construção desses espaços estabelece uma catarse psíquico-emocional. A liberação do que se foi e do que se é como sujeito permite uma ressonância que se expande e se retrai num perfeito movimento excêntrico e concêntrico, equilibrando o passado e o presente de cada um. As palavras finais em “A maior flor do mundo” são de um encanto libertador da infância e dissociado de sua vida adulta, mas que acabam por se religar as duas fases de sua vida em uma memória ficcional “una” e liberta:

Quando depois passava pelas ruas, as pessoas diziam que ele saíra da aldeia para ir fazer uma coisa que era muito maior do que o seu tamanho e do que todos os tamanhos. E essa é a moral da história. Este era o conto que eu queria contar. Tenho muita pena de não saber escrever histórias para crianças. Mas ao menos ficaram sabendo como a história seria, e poderão contá-la doutra maneira, com palavras mais simples do que as minhas, e talvez mais tarde venham a saber escrever histórias para crianças... Quem sabe se um dia virei a ler outra vez esta história, escrita por ti que me lêes, mas muito mais bonita?... E se as histórias para crianças passassem a ser de leitura obrigatória para os adultos? Seriam eles capazes de aprender realmente o que há tanto tempo têm andado a ensinar?(SARAMAGO, 2001, p. 14-16)

E as pontas da memória se unem em um único espaço, o do presente catártico e libertador,

em que as margens do eu, em suas diferentes imagens se entrelaçam e permitem ao sujeito conceber sua história como a de um Outro, mas íntimo e significativamente de todos.

Os espaços e memórias do eu se expressam entrelaçados pelo aspecto afetivo-emocional que se faz presente através do “personagem real”, da cidade da infância, do espaço do aconchego dos entes queridos, do recôndito da subjetividade presente pela palavra carregada de emoção que compõe no outro um laço emocional do qual desvincular-se é quebrar a beleza do texto.

Resumen: una presentación de las diferentes concepciones del espacio entrelazados a las manifestaciones implícitas y explícitas de recuerdos, de la subjetividad ahora presente en varios textos y obras mediante el establecimiento de una perspectiva rápida de cómo los espacios indicaron Si desplaza los recuerdos para reconstruir y construir una asimilación del paisaje.

Palabras clave: Espaço. Memória. Subjetividade.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *Profanaciones*. 1ª. ed. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2005.

AUGÉ, Marc. *Não-Lugares: Introdução a uma Antropologia da Supermodernidade*. Campinas: Papirus, 1994.

BACHELARD, Gaston. *A Poética do Devaneio*. Traduzido por Antônio de Pádua Danesi. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. *A Poética do Espaço*. Traduzido por Antônio de Pádua Damesi. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BARBOSA, Sidney (org.). *Poéticas do espaço literário*. São Carlos/SP: Editora Claraluz, 2009.

BARTHES, Roland. *Incidentes*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BAUDELAIRE, Charles. *Poesia e Prosa*: volume único. Edição organizada por Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009. BERGSON, Henri. *A Evolução Criadora*. Traduzido por Adolfo Casais Monteiro. Rio de Janeiro: Editora Delta, 1964.

BORGES FILHO, Oziris. Espaço, Percepção e Literatura, p.167. In: _____; BARBOSA, Sidney (org.). *Poéticas do espaço literário*. São Carlos/SP: Editora Claraluz, 2009.

GENETTE, Gérard. *Figuras*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

KRYSINSKI, Wladimir. *Dialéticas da Transgressão* o Novo e o Moderno na Literatura do Século XX. Traduzido por Ignácio Antônio Neis, Michel Peterson, Ricardo Iuri Canko, Alice Tavares Mascarenhas e André Soares Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2007.

MISSAC, Pierre. *Passagem de Walter Benjamin*. Tradução de Lilian Escorel. São Paulo: Iluminuras, 1998.

NESTROVISKI, Arthur. *Ironias da Modernidade*. São Paulo: Ática, 1996.

PAGEAUX, Daniel-Henri. Ouverture. 2003, p. 11-23. In: VION-DURY, Juliette; GRASSIN, Jean-Marie; WESTPHAL, Bertrand (Sous la direction de). *Littérature et espaces*. Limoges: Pulim, 2001.

PESSOA, Fernando. *Livro do Desassossego*: composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa. Organizado por Richard Zenith. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

PEREC, Georges. *Especies de espacios*. 2.ed. Barcelona: Montesinos, 2001.

PRADO JÚNIOR, Bento. *Presença e Campo Transcendental*: consciência e negatividade na filosofia de Bergson. São Paulo: USP, 1988. Coleção Série Passado e Presente.

SAID, Edward W. *Fora do lugar*: memórias. Traduzido por José Geraldo Couto. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SARAMAGO, José. *As pequenas memórias*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. *A maior flor do mundo*. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2001.

FETICHISMO E REIFICAÇÃO EM CAIO FERNANDO ABREU: NOTAS SOBRE O CONTO “A MARGARIDA ENLATADA”

RUDINÉIA SALETE KAMINSKI

Resumo: O objetivo deste trabalho é analisar o tema do fetichismo e da reificação no conto “*A margarida enlatada*” de Caio Fernando Abreu, extraído do livro **O ovo apunhalado**, aplicado em (1975). A partir deste estudo fez-se uma avaliação da sociedade capitalista e as antinomias do pensamento burguês que se edificam numa sociedade dominada pela produção e distribuição de mercadorias, considerando as categorias de fetichismo e reificação. Caio Fernando Abreu foi um dos autores que, no Brasil, tratou da questão da massificação do ser humano em decorrência do fetichismo e da reificação. Seus livros tematizam tanto a solidão, a angústia, a incomunicabilidade e a inadaptação do sujeito ao mundo. Seus personagens, geralmente anônimos, são incapazes de se adequarem aos padrões de conduta, tais como impostos pela sociedade. Assim pretende-se realizar uma reflexão sobre a realidade social, determinada pela sociedade capitalista. Os conceitos de fetichismo e reificação, inseridos numa teoria crítica, tem como uma das suas características principais um compromisso em penetrar o mundo das aparências, ao examinar noções como as de dinheiro, consumo e produção, que representam relações de dominação e subordinação. Tais conceitos permitem que se avalie o sujeito da modernidade como alienado, massificado, melancólico, destituído de senso crítico, enfim desumanizado. Para o embasamento da proposta, consideram-se os estudos de Karl Marx, Theodor Adorno e Max Horkheimer.

Palavras-chave: Caio Fernando Abreu. Fetichismo. Reificação. *O ovo apunhalado*.

Marx Karl foi um dos principais pensadores a refletir a respeito do capitalismo originado desses acontecimentos e sobre dois de seus principais efeitos: a reificação e o fetichismo. Assim pretende-se remeter algumas das muitas ideias apresentadas por Marx, enquanto expoente da filosofia da política e do trabalho. Para que se possa chegar, pois, à “coisificação” das relações sociais, o que Marx chama de fetichismo da mercadoria, faz-se mister preliminarmente enfocar alguns aspectos concernentes à análise marxista do capitalismo.

Segundo Marx, o Capitalismo se configurou plenamente a partir do século XVIII (apesar da sua origem ser anterior), quando ocorre a Revolução Industrial. Iniciada na Inglaterra, dali se propagou para outros países. Sua essência era a busca do capital, pelo qual a burguesia, a classe social dominante, concentra o poder. Nessa busca, esse sistema econômico não vê nenhum impedimento político, moral ou ético para expropriar o trabalhador de todos os seus atributos humanos. Marx afirma que, no processo de produção capitalista, o homem se aliena, tornando-se mera peça de

engrenagem produtiva. Ele não é mais dono dos seus instrumentos de trabalho, o ritmo de produção não é imposto por ele e tampouco domina o processo produtivo, ou seja, a divisão do trabalho. A principal consequência desse processo é que o trabalhador não se reconhece no produto que fez, e assim perde a sua identidade enquanto sujeito. Segundo o autor,

o capital pode ser compreendido como o objeto que se alterna entre as formas dinheiro e mercadoria numa circulação típica do sistema capitalista. Nessa circulação, a mais-valia expropriação pelo capitalista do valor gerado pelo trabalhador no processo de produção – concretiza-se, ao ser utilizada enquanto dinheiro na compra de mercadorias do tipo bens de consumo – alimentos, roupas, entretenimento etc. – ou do tipo matérias-primas – com o objetivo de iniciar um novo ciclo de produção, expropriação de mais-valia e consumo .

Assim, Marx desenvolveu sua análise sobre a dinâmica do capitalismo, formulando um aspecto de natureza filosófica ao falar da “alienação”, do “fetichismo da mercadoria” e da “reificação”. O capitalismo produz a alienação do homem, afastando-se de si mesmo e dos outros homens na medida em que seu corpo, seu espírito, e seus amigos lhe são afastados.

Durante todo o dia, são trabalhadores; porém, não têm clareza do que fazem ao se depararem com as mercadorias produzidas. As mercadorias não lhes aparecem como objetos feitos por eles, mas sim na forma de mercadoria, pois no mercado elas ganham vida própria, e eles, os trabalhadores, se tornam objetos que seguem as regras do mercado. Se não as consumirem não existem são “excluídos do mercado”. Segundo a noção marxista de realidade concreta, a realidade das coisas não se apresenta imediatamente ao homem tal qual elas são.

Nesta perspectiva, para Marx, a relação entre os homens produtores, que se estabelece no “capitalismo”, resume-se em uma relação social entre produtores. Tal relação não aparece dessa forma, mas é vista como uma relação em que os produtores não existem e a relação se dá entre os produtos de seus trabalhos. Nesta relação entre coisas, aparece aos olhos de todos no “capitalismo” como uma relação de entes, quase que uma relação social entre entes vivos, chamada de “fetichismo da mercadoria”, em que cada produto do trabalho humano é fetichizado, ganha vida e se põe diante do seu produtor.

Marx aponta a alienação como o fato econômico principal da sua época a partir da seguinte questão:

O trabalhador torna-se tanto mais pobre quanto mais riqueza produz, quanto mais a sua produção aumenta em poder e extensão. O trabalhador torna-se uma mercadoria tanto mais barata, quanto maior número de bens produz. Com a valorização do mundo das coisas, aumenta em proporção direta a desvalorização do mundo dos homens. O trabalho não produz apenas mercadoria; produz-se também a si mesmo e ao trabalhador como uma mercadoria, e justamente na mesma proporção com que produz bens.

Portanto, a alienação, em Marx, é entendida como a relação contraditória do trabalhador com o produto de seu trabalho e a relação do trabalhador ao ato de produção, um processo de objetivação, tornando o homem estranho a si mesmo, aos outros homens e ao ambiente em que vive: Segundo o autor, “[a] apropriação surge como alienação, e a alienação como apropriação”. Ele não pertence à natureza, aos deuses, mas a alguém distinto do trabalhador, ou seja, ao capitalista. O trabalhador, ao fabricar uma mercadoria, torna-se ele mesmo uma, reduzindo-o em instrumento de riqueza de outros homens. O homem, ao produzir uma mercadoria, torna-se uma mercadoria,

reduzindo-se a uma coisa.

Concordando com a economia política, Marx reafirma o trabalho como fundamento de toda a riqueza e de toda a propriedade; porém, se realiza na sua forma alienada, isto é, no regime da propriedade privada, “[o] trabalho é tratado pela economia política como uma coisa, uma abstração”. A alienação do trabalho é considerada como a mãe de todas as outras alienações, cabendo ao homem passar do entendimento de alienação para o entendimento de práxis. Portanto, a propriedade privada é fruto do trabalho alienado:

[o] trabalhador põe a sua vida no objeto; porém, agora ele já não lhe pertence, mas sim ao objeto. Quanto maior a sua atividade, mais o trabalhador se encontra objeto. Assim, quanto maior é o produto, mais ele fica diminuído. Quanto mais valor o trabalhador cria, mais sem valor e mais desprezível se torna. Quanto mais refinado é o produto mais desfigurado o trabalhador.

Nota-se, neste fragmento, que a sociedade burguesa é causa e consequência do trabalho alienado, pois aparece como ordem da desumanização e da alienação, e encontra-se fundamentada na propriedade privada. Dessa forma, as relações humanas tornaram-se relação entre coisas, entre mercadorias: “[a] propriedade torna para si um objeto estranho e não-humano”. Podemos perceber a busca desenfreada pelo lucro, pelo poder, a concorrência, a disputa, fazendo parecer que são os únicos elos que ligam os homens.

O trabalhador é estranho ao produto de sua atividade, que pertence a outro. Isto tem como consequência que o produto se consolida, perante o trabalhador, como um “poder independente”, e que, quanto mais o operário se esgota no trabalho, tanto mais poderoso se torna o mundo estranho, objetivo, que ele cria perante si, mais ele se torna pobre e menos o mundo interior lhe pertence .

A alienação do trabalhador relativamente ao produto da sua atividade surge, ao mesmo tempo, vista do lado da atividade do trabalhador, como alienação da atividade produtiva. Esta deixa de ser uma manifestação essencial do homem, para ser um “trabalho forçado”, não voluntário, mas determinado pela necessidade externa. Por isso, o trabalho deixa de ser a satisfação de uma necessidade, mas apenas um meio para satisfazer necessidades externas a ele. O trabalho não é uma feliz confirmação de si e desenvolvimento de uma livre energia física e espiritual, mas antes sacrifício de si e mortificação. A consequência é uma profunda degeneração dos modos do comportamento humano.

O trabalhador sempre sai perdendo em sua relação com o capitalista, em todas as situações possíveis e imagináveis do ponto de vista da economia como o crescimento, o salário, a produção, etc. Nesse sentido, Marx considera que “a propriedade privada tornou-nos estúpidos e parciais, alienando todos os nossos sentidos, na busca do ter”. A concorrência é a lei causadora da miséria da concentração de capitais e da ruína dos pequenos capitalistas. Conforme complementa, “[o] trabalhador põe a sua vida no objeto; porém agora ele já não lhe pertence, mas sim ao objeto. Quanto maior a sua atividade, mais o trabalhador se encontra objeto. Assim, quanto maior é o produto, mais ele fica diminuído”.

Nessa perspectiva, segundo Marx, o fetichismo da mercadoria é um fenômeno característico da sociedade capitalista, uma forma que penetra em todas as esferas da vida e influencia diretamente as relações entre os homens. O que é específico deste processo é o predomínio da coisa, do objeto sobre o sujeito, o homem; é a inversão entre a verdade do processo pelo que ele aparenta ser em sua forma imediata. E nisto se aproximam os conceitos de alienação, fetichismo e reificação. Em sua

abordagem sobre o estudo do fetichismo e da reificação, Marx destaca:

A mercadoria é misteriosa simplesmente por encobrir as características sociais do próprio trabalho dos homens, apresentando-as como características matérias e propriedades sociais inerentes aos produtos do trabalho; por ocultar, portanto, a relação social entre os trabalhos individuais dos produtores e o trabalho total, ao refleti-la como relação social existente, á margem deles, entre os produtos do seu próprio trabalho.

De tal modo, através dessa dissimulação, é que os produtos do trabalho se tornam mercadorias, coisas sociais, com propriedades perceptíveis e imperceptíveis aos sentidos. O autor afirma ainda que a mercadoria pode ser vista primeiramente como uma coisa trivial, imediatamente compreensível, mas analisando-a, percebe-se:

Vê-se que ela é algo muito estranho cheio de sutilezas metafísicas e argúcias teológicas. Como valor-de-uso, nada há de misterioso nela, quer a observemos sob o aspecto de que se destina a satisfazer necessidades humanas, com suas propriedades, quer sob o ângulo de que Sá adquire essas propriedades em consequência do trabalho humano. É evidente que o ser humano, por sua atividade modifica do modo que lhe é útil a forma dos elementos naturais. Modifica, por exemplo, a forma da madeira, quando dela faz uma mesa. Não obstante a mesa ainda é madeira, coisa prosaica, material. Mas, logo que se revela mercadoria, transforma-se em algo ao mesmo tempo perceptível e impalpável. Além de estar com os pés no chão, firma sua posição perante as outras mercadorias e expandem as ideias fixas de sua cabeça de madeira, fenômeno mais fantástico do que se dançasse por iniciativa própria.

Dessa forma, de acordo com Marx, os produtos do cérebro humano parecem ser dotados de vida própria, figuras autônomas que mantêm relações entre si e com os seres humanos. É o que ocorre com os produtos da mão humana, no mundo das mercadorias. Portanto, Marx chama a isto de fetichismo, pois está sempre ligado aos produtos do trabalho, quando são gerados como mercadorias.

Dentro desses temas, chamaram atenção para a extrema importância da mídia (meios de comunicação), como fomentador da cultura de mercado e formadora do modo de vida contemporâneo. Dentre os grandes pensadores desta Escola, podemos citar Theodor Adorno, Max Horkheimer, Herbert Marcuse, Erich Fromm e Walter Benjamin.

Destacamos os dois primeiros, Adorno e Horkheimer, criadores de um conceito-base para os estudos culturais: a indústria cultural. Na concepção dos autores, na indústria cultural, tudo passava a ser um produto de mercado (inclusive o ser humano [reificação, a coisificação do homem]), a verdadeira preocupação não era transmitir informações ou conhecimento, mas sim vender, cada vez mais, produtos e ideias homogeneizadas, a fim de se obter o lucro acima de (quase) tudo. Assim, a Escola de Frankfurt toma como um de seus valores centrais um compromisso em penetrar o mundo das aparências objetivas para expor as relações sociais subjacentes que frequentemente iludem.

Além disso, a indústria cultural, que tem com guia a racionalidade técnica esclarecida, prepara as mentes para um esquematismo que é oferecido pela indústria da cultura, que aparece para os seus usuários como um “conselho de quem entende”. O consumidor não precisa se dar ao trabalho de pensar, é só escolher. É a lógica do clichê. Esquemas prontos que podem ser empregados indiscriminadamente só tendo como única condição a aplicação ao fim a que se destinam. Nada escapa a voracidade da indústria cultural. Toda vida torna-se replicante. Dizem os autores:

a cultura sob as regras da indústria cultural passa a ser apenas mercadoria, um produto a ser vendido e explorado comercialmente. A arte, a música, a literatura se transformam em meros produtos com o objetivo de serem difundidos comercialmente e vendidos como se fossem um pacote de feijão em uma prateleira de supermercado. Perde-se o valor e a essência da criação cultural, isto não é o mais importante. O que realmente importa é enlatar, rotular e vender o “produto” em um grande centro de compras.

Hoje, a cultura virou produto do capital. Uma massa de trabalhadores alterna sua dura vida em trabalho e lazer. Contudo, o lazer não é determinado pelo trabalhador, é antes definido pelos detentores da indústria cultural, sendo que o meio de veiculação da cultura hoje está ligado à mídia. Assim, ela acaba por se tornar uma máquina que vem a violentar a subjetividade do ser humano sem acrescentar algo de bom para a vida do espectador. Assim, conforme Adorno percebe, “a indústria cultural se desenvolveu com a primazia dos efeitos, da performance tangível, do particular técnico sobre a obra, que outrora trazia a ideia e com essa foi liquidada”.

A cultura se torna mero produto pensado e produzido, pronto para ser consumido pelo espectador. Adquirindo a mídia poder por si mesmo. Já não é o membro da sociedade que vai definir os meios de entretenimento e cultural para si. A indústria cultural já definiu e as pessoas é que se adequam aos meios oferecidos. A cultura se torna mercadoria e uma mercadoria autônoma, valorizada em si mesma e que se impõe sobre os gostos pessoais de cada pessoa.

Nessa perspectiva, nota-se que o problema é a mídia que não se preocupa em produzir programas culturais de qualidade. Ela está preocupada em manter fixa a atenção do espectador, que, por sua vez, torna-se um consumidor de seus produtos. Com a ausência de uma produção de qualidade, vêm as consequências de uma produção que pode iludir o espectador. Dessa forma, o espectador já não sabe se o que se vê nas telas de cinema e na televisão é um reflexo de sua vida interior ou uma mera projeção do que poderia ser a vida. Ou seja, o espectador se perde naquilo a que assiste. Conforme Adorno,

O mundo todo é forçado a passar pelo crivo da indústria cultural. A velha experiência do espectador cinematográfico, para quem a rua lá de fora parece a continuação do espetáculo que acabou de ver – pois este quer precisamente reproduzir de modo exato o mundo percebido cotidianamente – tornou-se o critério da produção.

A indústria cultural não abrange uma ideologia, porque ela própria é a ideologia. Ideologia de que se devem aceitar tudo passivamente e que é o espectador que deve se aderir à proposta da indústria cultural. O outro para Adorno é o sistema, que articula tanto enquadrando os destinatários. Adorno diz que a indústria cultural tem uma postura que deve estar sempre em movimento e que acréscimos à cultura pode ser perigoso.

Reduz a expressão cultural também a uma mesmice enquadrando tudo em um padrão. Com isso, percebemos a profundidade do pensamento moderno do filósofo, e que adequou perfeitamente com a contemporaneidade, o da mercantilização da cultura e do empobrecimento do ser humano diante da indústria cultural.

Caio Fernando Abreu desenvolve sua produção ficcional em torno de temas que retratam os embates e a problemática do indivíduo contemporâneo. Esses aspectos podem ser descritos como a crise do sujeito moderno em fase de uma sociedade massificada, dominada pelo consumo e pela perda de identidade. Assim como traços marcantes e recorrentes em sua obra, podemos destacar

pontos que evidenciam a fragmentação do sujeito moderno e, consequentemente, considerá-los com base da crise do sujeito na contemporaneidade, como, por exemplo, a dificuldade de interação social, a solidão e as lutas existenciais de sujeitos em busca da própria identidade, entre outros aspectos.

Dessa forma, pretende-se fazer uma análise crítica do conto do autor para uma melhor compreensão das relações estabelecidas entre o indivíduo e a sociedade. O conto analisado foi extraído do livro **O ovo apunhalado** (1975), *A margarida enlatada*. Este texto faz uma alusão à oposição do personagem em busca do objetivo de ter sucesso profissional e ganhar dinheiro, e o faz através da comercialização da margarida da qual ele não dava o devido valor e não demonstrava emoção, pois não se emocionava com “levezas”: “Foi de repente. Nesse de repente, ele ia indo pelo meio do aterro quando viu um canteiro de margaridas. Margaridas era um negócio comum: ele via sempre margaridas quando ia para sua indústria, todas as manhãs. Margaridas não o comoviam, porque não o comoviam levezas” (P. 156).

Neste fragmento, pode-se notar um sujeito frio, sem considerações pelo próximo, pela maneira como ele faz referência às margaridas, “margaridas não o comoviam, porque não o comoviam levezas”. Dessa forma, percebe-se que o protagonista é um sujeito com traços fortes de uma cultura capitalista, aspectos estes marcantes trazidos pela modernização, ou seja, essa realidade é a grande preocupação dele com o sucesso, adquirir bens materiais e lucros, características predominantes de um sistema capitalista.

Sem saber exatamente porque, ficou pensando em algumas notícias que havia lido dias antes: o índice de suicídios nos países superdesenvolvidos, o asfalto invadindo as áreas verdes, a solidão, a dor, a poluição, a loucura e aquelas coisas sujas, perigosas e coloridas a que chamavam jovens.

Nessa perspectiva, através desse fragmento, nota-se que numa sociedade moderna predomina alguns aspectos cruéis em relação ao estilo de vida das pessoas. Com essa modernização toda, cada vez mais torna indivíduos com carência de relações afetivas, buscando substituir essas carências através da obtenção de bens materiais e sucesso. E foi assim que o protagonista do conto de Caio teve uma grande ideia, plantar e exportar margaridas enlatadas tentando obter o maior lucro possível:

Chamou imediatamente um dos redatores para bolar um slogan e esqueceu de almoçar e telefonou para suas plantações e mandou que preparassem a terra para novo plantio e ordenou a um de seus braços-direitos que comprasse todos os pacotes de sementes encontráveis no mercado [...] o tempo todo tinha consciência da importância do jogo exausto afundou noite adentro sem atender os telefonemas da mulher ao lado da equipe batalhando não podia perder tempo quase á meia-noite tudo estava resolvido [...] mandou as fábricas de latas acelerar sua produção precisava de milhões de unidades dentro de quinze dias prazo máximo porque não podia perder tempo e tudo pronto voltou pelo meio do aterro as margaridas fantasmagóricas reluzindo em branco entre o verde do aterro a cabeça quase estourando de prazer e a sensação nítida clara definida de não ter perdido tempo. Dormiu.

Nota-se, neste fragmento, uma leitura sufocante, sem a presença de qualquer pontuação, o que nos faz perceber que a vida do protagonista é assim, uma tensão total, surgida pela sua profunda concentração no trabalho. É importante destacar também que o que antes para ele era “leveza” torna-se objeto de poder e valor, pois é através das margaridas que ele obtém sucesso. É importante destacar, nesse conto, que denota o quanto as pessoas se preocupam com coisas pequenas e se

desvirtuam do que realmente é importante.

O protagonista, ao concluir as estratégias para campanha publicitária e para a venda de margaridas enlatadas, foi observar o resultado de seu trabalho: o slogan da campanha: “Ponha uma margarida na sua fossa não era compreendido pelas pessoas da cidade, pois “Ninguém entendia direito. Dívidas. Suposições: um filme underground, uma campanha antitóxicos, um livro pop. Ninguém entendia direito, mas ele e sua equipe sabiam” .

Apesar da incompreensão sobre a campanha divulgada pelos cartazes, a população aderiu à publicidade das margaridas enlatadas: “Procura desvairada de margaridas pelas praças. Não eram encontradas. Haviam desaparecido misteriosamente dos parques, lojas de flores, jardins particulares. Todos queriam margaridas. [...] As prateleiras dos supermerca-dos amanhecera repletas do novo produto. As pessoas faziam filas na caixa, nas portas. Compravam, compravam”.

Dessa forma, percebe-se desde que ele começou a pôr em prática a sua ideia, a rapidez com que ele tinha para conseguir o que ele queria e precisava naquele momento, típico de uma sociedade capitalista, em que a modernidade obriga o indivíduo a ser assim, sem sentimentos, um sujeito-máquina:

Contratos. Compositores. Cibernéticos. Informáticos. Escritores. Artistas plásti-cos. Comunicadores de massa. Rios de dinheiro corriam pelas folhas de paga-mento. Ele sorria. Indo ou vindo pelo meio do aterro, mandava o motorista ligar o rádio e ficava ouvindo notícias sobre o surto de margaridite que assolava o país.

Assim, compreende-se que, naquele momento de muito auge e sucesso, o personagem encontra-se em plena felicidade, sem problemas, o que nos faz perceber que, numa sociedade consumista, a felicidade se encontra no dinheiro. A influência da mídia faz com que as pessoas comprem mesmo sem saber do que se trata. Então, a indústria cultural lança produtos, moda, modelos de comportamento, que são incorporados pelo povo, ocasionando uma semelhança com se fosse uma manipulação de indivíduos.

Em seguida começaram as negociações para exportação: a indústria ex-pandiu-se de maneira incrível. Todos queriam trabalhar com margaridas enlata-das. Desquitou-se da mulher para ter casos amorosos com atrizes em evidência. Conferências. Debates. [...] Ele havia tornado feliz o seu país. Ele se sentia bom e útil e declarou uma vez na televisão que se julgava um homem realizado por poder dar amor aos outros. [...] Ele sorria. Indo e vindo. Até que um dia, abrindo uma revista, viu o anúncio.
Margarida já era, amizade.
Saca esta transa:
O barato é avenca.

Como pode-se notar, “não demorou muito para que tudo desmoronasse. A marga-rida foi desmoralizada Tripudiada. Desprestigiada”. A ideia de comercializar a margarida é muito boa, mas foi usada de uma forma extremamente ambiciosa, de modo que ao protagonista interessava apenas o lucro que poderia ter. Os sentimentos bons que ele já não cultuava já não existiam em sua vida e até a sua esposa ele deixou para viver aventuras, influenciado pela fama que havia ganhado, a qual perdeu com o lançamento de um novo produto, fazendo a sua margarida enlatada cair no esquecimento junto com ele:

Só depois da incineração total é que lembrou que havia comprado todas as sementes de todas as margaridas. E que margarida era uma flor extinta. Foi no mesmo dia que pegou

mania de caminhar a pé pelo aterro, as mãos cruzadas atrás, rugas na testa. Uma manhã, bem de repente, uma manhã bem cedo, tão de repente quanto aquela outra, divisou um vulto ao meio ao verde. O vulto veio se aproximando. Quando chegou bem perto, ele reconheceu sua ex-esposa.

Ele perguntou:

- Procura margaridas?

Ela respondeu:

- Já era.

Ele perguntou:

- Avenças?

Ela respondeu:

- Falou.

Percebe-se, neste conto de Caio Fernando Abreu, que as pessoas retratam uma sociedade de consumo, que se encanta com um produto mesmo sem saber realmente o que ele significa, criando elas mesmos significados para ele e se tornando dependentes dele, retratando o que basicamente é a sociedade de hoje uma sociedade tomada pelas inovações e uma sociedade manipulada e permissiva.

O ser humano, em favor de seus interesses, esquece o que realmente é importante, desvirtuando-se dos sentimentos, desvalorizando as relações familiares. A indústria impõe esses modismos às pessoas que o incorporam em suas vidas, influenciando-se com elas, mudando de gostos assim que um novo produto é lançado o que aconteceu no caso da margarida que foi substituída pela avenca.

ABSTRACT: The aim of this work is to analyze the theme of fetishism and reification in the short story “Margarida Enlatada”, by Caio Fernando Abreu, from *O ovo apunhalado* (1975). The study made an assessment of capitalist society and the antinomies of bourgeois thought which construct a society dominated by the production and distribution of goods, considering the categories of fetishism and reification. Caio Fernando Abreu was one of the authors that, in Brazil, addressed the issue of mass human being as a result of fetishism and reification. His books thematize both the loneliness, anguish, incommunicado and subjected to the unsuitability of the world. His characters, usually anonymous, are unable to conform to standard of conduct as imposed by society. Thus, we intend to conduct a reflection on social reality, determined by capitalist society. The concepts of fetishism and reification, within a critical theory, have as one of their main features a commitment to penetrate the world of appearances, to examine notions such as money, consumption, and production, which represent relations of domination and subordination. These concepts allow us to assess the subject of modernity as alienated, en masse, melancholic, devoid of critical thinking, finally dehumanized. For the foundation of the proposal, consider the studies of Karl Marx, Theodor Adorno, and Max Horkheimer.

Keywords: Caio Fernando Abreu. Fetishism. Reification. The egg stabbed.

REFERÊNCIAS

ABREU, Caio Fernando. *O ovo apunhalado*. Porto Alegre: L & PM, 2001.

FETICHISMO E REIFICAÇÃO EM CAIO FERNANDO ABREU: NOTAS SOBRE O
CONTO “A MARGARIDA ENLATADA”

MARX, Karl. Fetichismo e reificação. In: _____. *Sociologia*. São Paulo: Ática, 1998. p. 159-172.

ADORNO, Theodor W. *Indústria cultural e sociedade*. Trad. Julia Elisabeth Levy *et al.* São Paulo: Paz e Terra, 2002.

HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor W. *Dialética do Esclarecimento*: fragmentos filosóficos. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

IDENTIDADES FRAGMENTADAS NA NARRATIVA DE MIA COUTO

EMANOELI BALLIN PICOLOTTO*
ANA PAULA TEIXEIRA PORTO**

RESUMO: A literatura africana lusófona do século XX alcança seu auge devido a sua qualidade, intensidade e aceitação do público. Empenhado em contar de uma forma diferente a história recente de Moçambique, na África, Mia Couto representa em suas narrativas (contos e romances) uma busca identitária, seguida de memórias e imaginações de personagens que representam a cultura e os costumes dos africanos. Considerando as produções de Mia Couto, este trabalho tem como corpus de análise os romances *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* e *O último voo do flamingo*. A pesquisa realizada nas obras tem por objetivo mostrar a constituição da identidade dos personagens centrais, tendo em vista que ambas as obras apresentam sujeitos com segmentos sociais marginalizados no contexto da história recente de Moçambique. Os resultados mostram que os livros do escritor moçambicano estabelecem diálogos com a história recente de Moçambique, valendo-se de uma estrutura narrativa não linear e de prosa poética. Além disso, constroem sujeitos cuja identidade de se mostra fragmentada e focalizada no contexto moçambicano.

Palavras-chave: Sujeitos marginalizados. Mia Couto. Narrativa africana.

INTRODUÇÃO

Empenhado em contar de uma forma diferente a história recente de Moçambique na África, Mia Couto representa em suas narrativas, tanto em contos quanto romances, uma busca identitária, mostrando, através de personagens fictícios, um pouco da cultura, costumes, crenças daquela região e enfatizando ainda a marginalização em que o país vive na contemporaneidade de forma a representar uma visão crítica acerca dos condicionamentos históricos e sociais do contexto recente do país.

Considerando a produção de Mia Couto, este trabalho tem como corpus de análise os romances *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, publicado em 2003, e *O último voo do flamingo*, publicado em 2005. O primeiro mostra a história de Marianinho que volta a sua terra natal, Luar-do-Chão, para o funeral do avô Dito Mariano, que se encontra em estado de vida e morte. No decorrer de sua estadia no pequeno vilarejo, Mariano passa a receber cartas que supostamente são enviadas pelo patriarca da família dos Malilanes (Marianos), e essas cartas vão

* Bolsista FAPERGS de iniciação científica do Curso de Letras da URI- Câmpus de Frederico Westphalen.

** Professora orientadora do trabalho, docente dos Cursos de Graduação e Mestrado em Letras da URI-Câmpus de Frederico Westphalen.

esclarecendo mistérios da ilha e da família, até então desconhecidos por ele. O segundo romance retrata a vinda de soldados da ONU para a missão de paz em Tizangara, uma vila fictícia que representa a comunidade moçambicana pós-colonial, porém esses profissionais de uma hora para outra começam a explodir; não obstante tudo que acontecera, é encontrado um pênis no meio da cidade, e, para que tudo seja esclarecido, é enviado ao pequeno vilarejo o italiano Massimo Risi. Para contribuir na condição dos trabalhos do investigador, o governo local contrata um tradutor para ajudá-lo, e este tradutor é o narrador da história.

A partir desses contextos narrativos, o objetivo da pesquisa é mostrar a constituição da identidade dos personagens centrais dos romances *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* e *O último voo do flamingo*, tendo em vista que ambas as obras apresentam sujeitos com segmentos sociais marginalizados no contexto da história recente de Moçambique. Esse enfoque está pautado nos conceitos teóricos de Zigmund Bauman.

O estudo dar-se-á através de análises e interpretações das obras, a partir do método da literatura comparada, baseando-se em pesquisas bibliográficas acerca da literatura africana de expressão portuguesa. Partindo desta perspectiva, os resultados assinalam como as narrativas estabelecem um diálogo com a história recente de Moçambique, na África, que se encontra em um ambiente de reconstrução pós-guerra civil.

A QUESTÃO DA IDENTIDADE EM MIA COUTO

A questão da identidade é uma das características presentes em todas as obras coutianas, incluindo as obras recentes como *Venenos de Deus, remédios do Diabo*, pois o autor usa desse artifício para construir personagens que representem o povo em um Moçambique ficcionalizado, pós-guerra civil, em estado de abandono e pobreza e em diálogo constante com o hibridismo com o branco europeu. Conforme Souza (2011), essa questão identitária assinala o processo de colonização moçambicana:

Se a condição híbrida da identidade moçambicana já se mostra patente antes da presença do português, a presença deste radicalizará este hibridismo. A experiência colonial marca uma cisão indelével na identidade dos povos colonizados, pois, quando descolonizados, estes não podem simplesmente retomar sua condição anterior: ficam marcas culturais que não podem ser negadas. (SOUZA, 2011, p. 101).

Diniz (2008) aborda o contexto africano que é objeto da obra do escritor:

Esse continente foi cenário de abusos, raptos e dispersão de seus povos pelo mundo, exploração, colonização seguida de um processo tardio de descolonização. Talvez por isso os povos africanos sintam mais agudamente a crise identitária pela qual o mundo vem passando. Analisar a identidade africana é uma tarefa complexa já que a África é um conjunto de comunidades diversificadas, com costumes locais, com trajetórias diferentes, com inúmeras línguas e culturas dentro de um mesmo continente. (DINIZ, 2008, p.33).

A população de Moçambique se encontra em estado de reconstrução, depois de passar por uma guerra civil, e, dialogando com esse contexto, os personagens de Mia Couto representam os sujeitos marginalizados e a crise identitária que o mundo vem passando em geral e os moçambicanos

em particular. Diniz (2008) afirma que nenhum dos personagens de Couto possui uma identidade puramente moçambicana e, ainda que a concepção de identidade seja dada por deslocamentos, a busca identitária mostrada pelo autor é dada como algo em processo que se faz e refaz constantemente.

O último voo do flamingo é o quarto romance de Mia Couto, cujo enredo gira em torno de soldados da ONU, que vieram a fictícia vila de Tizangara para missão de paz, porém de uma hora para a outra começaram a explodir. Além de todos esses acontecimentos ainda é encontrado um pênis decepado no meio da cidade o qual ninguém sabe de quem é. Diante disso, é enviado ao vilarejo para as investigações o italiano Massimo Risi e para ajudá-lo a administração local contrata um tradutor, e este tradutor é o narrador da história. Os dois juntos, com a ajuda de habitantes de Tizangara, desvendarão o mistério que encobrem aquele lugar. A obra apresenta uma linguagem mais complexa, o narrador é sem linearidade, os personagens representam a cultura e o povo de Moçambique na África, e esse tipo de escrita exige mais atenção do leitor por não seguir uma estrutura lógica de fácil entendimento.

Em *O último voo do flamingo* temos a figura do Tradutor, que é o narrador da história, o qual fora convocado pela administração local de Tizangara para traduzir os dizeres de seu povo ao italiano Massimo Risi, que se encontra na fictícia vila para ajudar nas investigações das explosões dos soldados da ONU. No decorrer do romance, segundo Fritzen (2013) vai se confirmando que o verdadeiro objetivo do Tradutor não é o de traduzir a língua de seu povo, já que o italiano Risi entende o português razoavelmente, mas o de traduzir a cultura africana. Algo que assinala o hibridismo racial presente no país, ou seja, a impossibilidade de uma cultura nacional unificada. Conforme Hall:

as nações foram unificadas após um processo de conquista violento em que se exerceu uma hegemonia cultural sobre os colonizados; uma nação, longe de ser um todo homogêneo, é composta por diferentes classes sociais, grupos étnicos e de gênero. (HALL apud SOUZA, 2011, p. 101).

Fritzen ainda acrescenta:

Através de acontecimentos que parecem estranhos aos olhos de um estrangeiro, o tradutor fornece explicações, que nem sempre conseguem esclarecer tais episódios, no entanto, estão imbricados de tanta sabedoria quanto à própria cultura carrega. (FRITZEN, 2013, p.76).

A intenção da administração local era a de mostrar que um governo que se preze tem um Tradutor, como visualizamos no trecho em que o Tradutor e narrador da história recebe a notícia de sua nova função:

-Pois você fica, de imediato, nomeado tradutor oficial.
-Tradutor? Mas para que língua?
-Isso não interessa nada. Qualquer governo prezável tem seus tradutores. Você é o meu tradutor particular. Está a compreender? (COUTO, 2005, p.18).

Como salientou a autora acima, no desenrolar da narrativa vai se confirmando que o Tradutor, ao invés de traduzir a língua local de seu povo, traduziu a cultura africana, sendo peça fundamental para ajudar no esclarecimento dos fatos que vinham acontecendo em Tizangara, já que

ele mostrou a identidade dos personagens através da cultura, costumes e crenças dos povos da África. Uma identidade que se mostra distinta do italiano branco europeu representado por Massimo Risi.

Outra personagem que merece destaque é Ana Deusqueira, a prostituta da vila de Tizangara. Ela representa mais um sujeito marginalizado que compõe a narrativa de Mia Couto. Fritzen (2013) afirma que Ana Deusqueira, por exercer essa profissão, conhecia bem os homens da vila e poderia ajudar no esclarecimento dos fatos, como evidenciamos no fragmento em que o administrador Estêvão Jonas convoca a prostituta para reconhecimento do pênis decepado no meio da cidade:

Depois, a prostituta deu costas à delegação e aproximou-se do polêmico achado, no chão da estrada. Mirou o órgão desfigurado, tombado como um verme flácido. Joelhou-se, com um pauzinho, revirou o hífen carnal. Em volta de Ana Deusqueira se formou um círculo, olhos de ansiosa expectativa. Impôs-se silêncio. Até que o chefe da polícia local inquiriu:

-Cortaram esta coisa do homem ou vice-versa?

-Essa coisa, como o senhor polícia chama, essa coisa não pertence a nenhum dos homens daqui.

-Está certa?

-Com a máxima e absoluta certeza. (COUTO, 2005, p.29).

Ana Deusqueira não era bem vista pela sociedade e principalmente pelas mulheres da vila, as pessoas construirão sua identidade pela profissão que ela exercia, seu próprio nome aguçava curiosidade como salienta Fritzen (2013), “a expressão “Deus queira” pode referir-se a algo que se almeja, que se quer muito” (FRITZEN, 2013, p.82). Ana Deusqueira até colabora nas investigações, mas através dela não é descoberto nenhuma prova concreta. Ela salienta a presença de identidades populares e marginalizadas da sociedade moçambicana pós-colonial.

O outro romance em análise de Mia Couto, *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, publicado em 2003, mostra a volta de Mariano a sua terra natal, Luar-do-Chão, para o funeral do avô Dito Mariano, porém antes do enterro do avô o menino passa a receber cartas que contam a história da família e da ilha de Luar-do-Chão. No decorrer da narrativa Marianinho descobre que seu avô na verdade é seu pai. Dito Mariano precisa ser enterrado, porém a terra se fecha para receber seu corpo e só é aberta novamente quando o filho/neto consegue descobrir tudo sobre a família e a ilha.

Nessa obra, identificamos mais um personagem que representa um sujeito marginalizado, Marianinho, que retorna a sua terra natal, Luar-do-Chão, para o cerimonial fúnebre do avô Dito Mariano que se encontra em estado de vida e morte. Nesta obra visualizamos uma característica relevante que é a diáspora (movimento de migrações dos africanos em busca de outras terras). Segundo Stuart Hall (2003 apud DINIZ, 2008), a diáspora trata-se de movimentos migratórios ocasionados geralmente por motivos financeiros. A diáspora faz com que ocorra uma mudança na cultura e na identidade da pessoa.

Na obra aparece a diáspora no momento em que o jovem Mariano resolve partir para morar na cidade, causando muito sofrimento ao avô Dito Mariano que, sábio, reconhece que, mesmo retornando um dia a Moçambique o neto/filho não voltará como era, será outro que sua terra não o reconhecerá:

-Quando voltares, a casa já não te reconhecerá – respondeu o Avô.

O velho Mariano sabia: quem parte de um lugar tão pequeno, mesmo que volte, nunca retorna. [...] Assim fora com os outros, assim seria comigo. (COUTO, 2003, p. 45).

As palavras sábias do avô, como alguém que também intui sobre o futuro do neto, confirmam-se, pois, ao retornar, depois de anos, o menino sente-se mal porque as pessoas lhe olham com estranheza como se ele nunca tivera feito parte de Luar-do-Chão.

Ferreira (2007) conceitua identidade como um conjunto de pares, passado/presente, velho/novo, tradição/modernidade, ruralidade/urbanidade, Ficção/História, oralidade/escrita. Sendo assim, os personagens precisam compreender seu passado, para descobrir e construir suas identidades no presente. Exemplo disso é Marianinho que, ao chegar a Luar-do-Chão, depara-se com as mudanças ocorridas na ilha enquanto passara um tempo na cidade, tornando-se um estrangeiro em sua própria terra, algo que ao mesmo tempo busca construir a memória de um tempo histórico recente marcado pelo êxodo em Moçambique e que narra a memória de um moçambicano que não mais reconhece o seu próprio país, precisando então situar-se. Para ajudar o neto a se redescobrir, inclusive como um nativo do país, o avô passa a enviar-lhe cartas, as quais contam as histórias da família. Esses textos eram escritos pela mão do menino, porém quem as ditava era o patriarca, e juntos exerciam a oralidade e escrita.

Segundo Otinta (2008), o jovem foi chamado pelo avô, pois ele era o único que dominava a escrita e a linguagem. Questionando de certa forma a sua identidade, a sua infância, o menino percebe que as cartas que ele recebera são enviadas por seu ancestral, e possuem sua própria caligrafia, ficando confuso se o relatado era sonho ou realidade, como visualizamos no seguinte fragmento:

Estas cartas, Mariano, não são escritos. São falas. Sente-se, se deixe em bastante sossego e escute. Você não veio a esta ilha para comparecer perante um funeral. Muito ao contrário, Mariano. Você cruzou essas águas por motivo de um nascimento. Para colocar o nosso mundo no devido lugar. Não veio salvar o morto. Veio salvar a vida, a nossa vida. [...] É por isso que visitará estas cartas e encontrará não a folha escrita, mas um vazio que você mesmo irá preencher, com suas caligrafias. Como se diz aqui: feridas das da boca se curam com a própria saliva. Esse é o serviço que vamos cumprir aqui, você e eu, de um e outro lado das palavras. Eu dou as vozes, você dá a escritura. Para salvarmos Luar-do-Chão, o lugar onde ainda vamos nascendo. E salvarmos nossa família, que é o lugar onde somos eternos. (COUTO, 2003, p.64-65).

A partir de então o menino conhece mais sobre sua origem e consegue reestruturar sua família e a ilha que até no momento se encontrava em extremo abandono e pobreza, preservando as culturas e tradições. Dessa forma, ao voltar, Marianinho começa a se conhecer ao descobrir sua identidade: “Ao longo do romance, vai se confirmando que identidade não é algo dado, pronto e fechado, mas um elemento vivo, comunicativo, deslocado, construído em meio a trânsitos e trocas” (DINIZ, 2008, p. 43).

Zygmunt Bauman, em seu livro *O mal-estar da pós-modernidade*, divide seus quatorze capítulos destinados a uma discussão acerca da liberdade. O autor afirma que “é característica muito difundida dos homens e mulheres contemporâneos, no nosso tipo de sociedade, eles viverem permanentemente com o problema da “identidade não-resolvido” (BAUMAN, 1998, p.38). Bauman acrescenta que as pessoas sofrem com faltas de recursos para construir uma identidade sólida e verdadeira. Essa afirmação feita pelo autor é visualizada nos dois romances em análise, *O último voo do flamingo* e *Um rio chamado tempo uma casa chamada terra*, através da constituição dos personagens, estes representam sujeitos com suas identidades “não-resolvidas” porque de fato estão em busca do que são e do que querem fazer.

Em *O último voo do flamingo*, através dos personagens, visualizamos um Moçambique ficcionalizado em reconstrução, são sujeitos com suas identidades não resolvidas, como foi frisado no parágrafo anterior. O próprio título da obra dá a entender que se trata de um último voo do pássaro flamingo, que significa uma última esperança, já que o pássaro representa esperança. Observamos durante toda a narrativa que se trata de um país pobre, esquecido, precário em todos os quesitos e é por isso que as pessoas que estão inseridos lá representam sujeitos marginalizados com suas identidade não-resolvidas e de certa forma sentem dificuldade de reconstruí-la.

Em *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, constatamos também um ambiente em reconstrução, já que a vila de Luar-do-Chão se encontra em estado de abandono e pobreza, pós-guerra civil, como já foi falado mais acima. A figura de Marianinho representa um sujeito com sua identidade não resolvida, pois o menino quando jovem fora estudar na cidade grande e agora, ao retornar a sua casa, já não se reconhece mais, precisa aprender e entender novamente a cultura de sua família e seu povo é como se ele se tornara um estrangeiro em sua própria terra; sendo assim o jovem está reconstruindo sua identidade para então ajudar o pai/avô a desvendar os mistérios da ilha e de sua família e ao mesmo tempo está assinalando o caráter híbrido que marca a sua nação.

Bauman ainda conceitua identidade como algo que se constitui, diferentemente das definições de uma pessoa, pois segundo ele as definições “informam a uma pessoa quem ela é, e as identidades atraem-na pelo que ela ainda não é, mas ainda pode tornar-se”. (BAUMAN, 1998, p.94). A identidade dos personagens dos dois romances de Mia Couto está em construção, pois os personagens de ambas as obras se encontram em um ambiente pós-guerra civil, onde a pobreza, a miséria e a falta de recursos se fazem presentes, assim como o estrangeiro e/ou o branco europeu.

CONCLUSÃO

Em *O último voo do flamingo* temos o Tradutor, que como já mencionado também é o narrador da história, o qual é peça fundamental para desvendar os mistérios sobre as explosões dos capacetes azuis, durante todo o romance há uma busca da reconstrução da identidade dos personagens, através da cultura, costumes africanos.

No outro romance em análise, *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, encontramos Marianinho que é o encarregado de desvendar todos os mistérios presentes na ilha que, ao reencontrá-la já não é mais a mesma, fazendo-o se sentir um estrangeiro em sua terra de origem e tendo que reconstruir sua identidade, já que precisou aprender novamente a cultura de seu povo.

Os romances, *O último voo do flamingo* e *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, exibem personagens que representam sujeitos com seus segmentos marginalizados e com suas identidades em processo de reconstrução. Mia Couto a partir de sua escrita leva o leitor a conhecer um pouco da história recente de Moçambique, mostrando um ambiente pós-guerra civil.

ABSTRACT: The Lusophone African literature of the twentieth century reaches its heyday due to its quality, intensity, and public acceptance. Committed to tell the recent history of Mozambique, Africa, in a different way, Mia Couto represents in his narratives (short stories and novels) a search of identity, followed by characters' memories and imaginations that represent the culture and customs of the Africans. Considering the production of Mia Couto, the corpus of this analysis are the novels **Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra** e **O último voo do flamingo**. The

conducted research in the writings aims to show the identity formation of the central characters, considering that both works present subjects with marginalized social groups in the context of the recent history of Mozambique. The results show that the books of the Mozambican writer establish dialogues with the recent history of Mozambique, using a non-linear narrative structure and poetic prose. Furthermore, construct subjects whose identity is shown fragmented and focused in the Mozambican context.

Keywords: Marginalized subjects. Mia Couto. African narrative.

REFERÊNCIAS

BAUMAN, Zygmunt. *O Mal-estar da Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

COUTO, Mia. *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. *O último voo do flamingo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

DINIZ, Érika Ribeiro. *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra: Identidades em trânsito*. Dissertação (Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais), Minas Gerais, 2008.

FERREIRA, Ana Maria Teixeira Soares. *Traduzindo Mundos: Os mortos na narrativa de Mia Couto*. Tese (Universidade de Aveiro), 2007.

FRITZEN, Vanessa. *Literatura, História e Memória em O Último Voo do Flamingo, de Mia Couto*. Dissertação (Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões). Frederico Westphalen, 2013.

OTINTA, Jorge do Nascimento Nonato. *Mia Couto: memórias e identidades em Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*. Dissertação (Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências humanas, Universidade de São Paulo), 2008.

SOUZA, Antonia Pereira de. Espaço, nação e identidade no romance *Venenos de Deus, remédios do Diabo*, de Mia Couto. *Letrônica*, Porto Alegre v.4, n.1, p.103, jul./2011.

MEMÓRIA E HISTÓRIA NA AUTOBIOGRAFIA DE CHRISTA SCHROEDER: LEMBRANÇAS DO FÜHRER.

JOICE MACHADO*

RESUMO: Este estudo apresenta reflexões sobre a memória e história na obra: *Doze anos com Hitler*, uma autobiografia de Christa Schroeder, secretária pessoal do maior articulador de guerra da história da Segunda Guerra Mundial; comparando com os pensamentos de Pierre Nora sobre memória e história, além de Maurice Halbwachs e sua teoria sobre memória coletiva e individual. O artigo tem por objetivo apontar as similaridades da obra com as concepções dos autores citados, acerca de como a memória e história são retratadas na mesma. Como objeto de análise de cunho comparatista, temos a obra “*Doze anos com Hitler*” da autora e narradora Christa Schroeder e as teorias sobre memória (individual e coletiva) e história de Maurice Halbwachs e Pierre Nora, entre outros, que serão usadas como referencial teórico. A análise mostra que a obra retrata parte da história que não conhecíamos sobre Hitler, a intimidade de Führer e sua relação com empregados.

Palavras Chave: Segunda-Guerra, Hitler, memória, história, autobiografia

INTRODUÇÃO

O que seria a memória senão o ato de reconstruir fatos vivenciados, lugares antes inseridos, paisagens já vistas e armazenadas em algum ponto cerebral? O ser humano é dotado da capacidade de armazenamento de tais vivências chamando-as de memórias. A memória é uma espécie de “testemunho a qual recorreremos para reforçar ou enfraquecer e também completar o que sabemos sobre algo o qual já temos alguma informação, mesmo que com base à circunstâncias obscuras” (HALBWACHS, 2006, p. 29). As lembranças antigas se adaptam às mais recentes criando um conjunto de percepções do presente reconstruindo um quadro onde muitas partes foram esquecidas (HALBWACHS, 2006, p. 29). No campo mais palpável do assunto, temos a memória como portadora de:

[...] propriedade de conservar certas informações, remetendo-nos em primeiro lugar a um conjunto de funções psíquicas, graças às quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas, ou que ele representa como passadas; o processo da memória no homem faz intervir não só a ordenação de vestígios, mas também a releitura desses vestígios [...] (CHANGEUX, 1924 apud LE GOFF, 1990)

Há memória individual, detida em um único sujeito, mas composta por memória coletiva,

* Mestranda em Literatura Comparada na Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões – URI, Campus de Frederico Westphalen – RS.

ou seja, mais indivíduos tomam espaço nessa memória individual, como (HALBWACHS, 2006, p. 30) se posiciona: “um sujeito pode estar só nas ruas de Londres, mas trazer em sua memória, a coletividade que o ajudou a formar idéias acerca da cidade, um amigo pintor que falou algo sobre tal pintura exposta em algum museu londrino, um parente que solicitou a visita a tal rua ou monumento e etc.”; com isso pensamos que a memória, por mais individual que seja nunca é plenamente só, está rodeada de coletividade. Temos como prova as palavras do mesmo autor (HALBWACHS, 2006, p. 30) “Nossas lembranças permanecem coletivas e nos são lembradas por outros, ainda que se trate de eventos em que somente nós estivemos envolvidos e objetos que somente nós vimos. Isto acontece porque jamais estamos sós”. Reforçando tal pressuposto vemos:

A memória é um elemento essencial do que se costuma chamar identidade, individual ou coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje, na febre e na angústia. Mas a memória coletiva é não somente uma conquista, é também um instrumento e um objeto de poder. (LE GOFF, 1990)

Nos dias atuais, conturbados por tamanha pressa às informações, a sociedade se vê obrigada a acumular memória para constituir uma identidade individual ou coletiva de suas classes. A tradição oral, passada de pai para filho, como por exemplo, as trovas gaúchas, as declamações das prendas, são prova de nossa memória cultural e estão se expandindo, pois, quanto mais a memória for compartilhada, mais tempo ela terá vida em nossas mentes.

Claro, se a nossa impressão pode se basear não apenas na nossa lembrança, mas também na de outros, nossa confiança na exatidão de nossa recordação será maior, como se uma mesma experiência fosse recomendada não apenas pela mesma pessoa, mas por muitas. (HALBWACHS, 2006, p. 29)

Na obra autobiográfica: *Doze anos com Hitler*, Christa Schroeder relata como foram alguns anos de sua vida vivida ao lado de Adolf Hitler, conhecido como o amável Führer por ela e pelos o que o cercava. Ela conta os momentos em que ele bipolarizava entre carinhoso e agressivo, pensativo e dinâmico, apreensivo e agitado. A ponte feita entre memória / história e a obra em questão traz pressupostos dos autores Le Goff, Maurice Halbwachs e Pierre Nora; bem como análise teórica e constitutiva da obra autobiográfica em questão.

Vinda do interior, juntamente com outros sete milhões de desempregados, Christa Schroeder desembarca em Munique e segue para a sede do Partido Nacional Socialista, onde ganha o cargo de secretária especialista em estenografia, superando 87 concorrentes. A partir de 1933 passou a ser secretária pessoal de Führer convivendo com ele diariamente por 12 anos em viagens, chancelaria ou até mesmo no bunker (buraco blindado) de Berlim, de onde saiu apenas a poucos dias antes da guerra. Presa em 1945 pelo Exército norte-americano, tinha como pergunta a mesma em vários interrogatórios: “-Você é nazista? como separar o emprego de convicções simpatizantes do marxismo pregado por Hitler? Quando a resposta dada fora um: - Sou moderadamente nazista, sua tática inteligente fez com que não precisasse comparecer ao tribunal de Nuremberg, mas sim mantida no campo de Augsburg”. (SCHROEDER, 2007, p. 5). Interrogada por um agente francês a serviço do Exército norte-americano, Christa testemunhou ao longo de muitas semanas algo que depois ficou perdido por anos, a vida privada do arquiteto político da Segunda Guerra Mundial Adolf Hitler, o “doce” Führer aos olhos de Schroeder. A forma utilizada por Schroeder para detalhar seus anos com Hitler foi a autobiografia que é o gênero literário em que uma pessoa narra a história da

MEMÓRIA E HISTÓRIA NA AUTOBIOGRAFIA DE CHRISTA SCHROEDER: LEMBRANÇAS DO FÜHRER.

sua vida, pode ser tanto escrita quanto narrada pela própria a ser biografada.

Narrativa centrada no sujeito que a cria, simultaneamente ponto de partida e objeto do texto, a autobiografia parece ser a atualização do “indivíduo moderno” no espaço da literatura. É como se, ao lado da poesia, do romance, da peça teatral, da crônica, enfim, se reservasse àquele indivíduo, a suas reflexões e experiências particulares, um “gênero” literário específico, que permitisse a expressão de sua unidade e autonomia. (ALBERTI, 1991, p. 73)

Schroeder permite-se escrever e somente depois de anos, essa obra autobiográfica que esconde parte da história foi descoberta e apresentada ao mundo. A memória que Schroeder carrega de Führer é de uma pessoa que se altera entre momentos de paz e doçura e também violência e fúria, caso algo não se realizava como ele planejava. Como presenciamos no trecho:

Ele não sabia o que era perdoar; ao contrário, seu descontentamento só fazia aumentar e ele nutria contra os que não tinham se dobrado às suas ordens e às suas alterações de humor uma raiva que iria desforrar mais cedo ou mais tarde (SCHROEDER, 2007, p. 122)

Presenciamos a memória da narradora como algo perturbador por ela ter realmente vivenciado tudo o que relata nos deixando muito presentes às cenas vividas por ela, entrecruzando a história de Hitler que todos sabemos e a parte que não sabíamos e que acontecia, ou seja, a memória de Schroeder faz um entrecruzamento entre a história que conhecíamos e a história vivenciada pela autora; também podemos criar um paralelo a mais adicionando a citação de (NORA, 1993) onde o mesmo diz: “[...] a história tornou-se uma ciência social e a memória um fenômeno puramente privado [...]”. Esse fenômeno privado de Schroeder agora exposto tornará história e certamente se tornará ciência social.

Segundo Nora, (1993) há certas diferenças entre memória e história: “a primeira é um absoluto, é a vida, sempre carregada por grupos vivos e está em permanente evolução; a história somente conhece o relativo, é a reconstrução sempre problemática e incompleta do que não existe mais”. Deduzimos com isso que a memória está sempre em movimento, sempre se fazendo renascer em nossa mente, já a história é o que é, não há mudança, é algo estático e sem movimento. A história contada pelos livros a respeito da Segunda Guerra Mundial não será modificada, não terá outra roupagem, já a memória de Schroeder será sempre recheada das pessoas que compunham os seus doze anos em meio a exércitos, em meio à bipolaridade e loucura de Hitler, será sempre algo em movimento para ela, com flashbacks e coletividade de todos os participantes da época.

Quando lemos Pierre Nora (1993) e seu artigo “*Entre memória e história: a problemática dos lugares*” recordamos de alguns pressupostos que embasam este artigo, quando o autor diz: “Tudo o que é chamado hoje de memória não é, portanto, memória, mas já história. Tudo o que é chamado de clarão de memória é a finalização de seu desaparecimento no fogo da história. A necessidade de memória é uma necessidade da história.” Mostra o entrecruzamento memória-história e como ambas necessitam uma da outra para existir. A obra de Schroeder se encaixa perfeitamente nesse excerto de Nora, pois sua memória é história, algo passado que poderia se perder muito rapidamente senão tivesse sido transcrita para o papel, seria apenas uma história pessoal e se perderia nas teias do tempo se apenas memória fosse. Nora remete ao pensamento que não nos sentimos bem com o sentimento de perda das recordações que temos:

A medida que desaparece a memória tradicional, nós nos sentimos obrigados a acumular religiosamente vestígios, testemunhos, documentos, imagens, discursos, sinais visíveis do que foi, como se esse dossiê cada vez mais prolífero devesse se tornar prova em não se sabe qual tribunal da história. (NORA, 1993)

“O processo da memória no homem faz intervir não só a ordenação de vestígios, mas também a releitura desses vestígios” (CHANGEUX apud LE GOFF, 1990), pensamos então na obra de Schroeder e como ela articulou tal obra, relatando desde o início seus primeiros dias, a forma como foi escolhida e como viu terminar a vida de seu chefe; a partir do momento que a narradora ordena os vestígios, ela também os relê, os revive.

Seria o caso de estabelecer, contudo, até que o ponto de demência de Hitler avançara. Só um psiquiatra experimentado, acompanhando-o de perto, teria podido determinar esse limite. Conversei com homens que tiveram a oportunidade de estar próximos dele durante conferências antes da queda da capital. Esses generais ou altos funcionários, apesar da provação terrível no momento, mantiveram uma lucidez completa. Cada vez que saíam da sala de reunião, vinham literalmente arrasados e me confiavam com palavras veladas a impressão de que Hitler certamente perdera há muito tempo o controle de suas reações. Essas confissões confirmaram minhas próprias convicções. (SCHROEDER, 2007, p. 205)

Doze anos com Hitler é uma obra que passa a memória individual da narradora para a história mundial, podemos criar um paralelo entre a citação de Nora, quando este diz: “redefinindo sua identidade pela revitalização de sua história [...] historiadora de si mesmo [...] o historiador é aquele que impede a história de ser somente história” (NORA, 1993). Com as palavras de Nora percebemos o quanto de historiadora Christa Schroeder tende a ser, pois abrindo parte de seu mundo particular e o deixando exposto mostra ao mundo um lado que a história e seus livros não mostram, um Hitler diferente do que tínhamos em mente. Uma parte até então desconhecida nos é revelada, o lado amoroso e meigo de Hitler citada na obra de Christa Schroeder, seus últimos momentos, sua demência e falta de controle nos últimos dias de sua vida.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Memória e história andam juntas, caminham lado a lado dependendo uma da outra para existir. Nas palavras de Nora sobre a brevidade da memória e sua mutação para a história, já percebemos a unidade composta por ambas e sua conexão para a existência de ambas. Nesse mundo de pensamentos e vivências que se tornam parte do passado, temos a obra de Christa Schroeder *Doze anos com Hitler* que surge como uma memória nova a todos que ler a obra, pois pode haver uma mudança de pensamentos ou de visão no que se trata de Adolf Hitler e sua figura sombria de que os livros de história nos transmitem, talvez por serem didáticos e tratarem da história de modo distante, diferentemente da obra de Schroeder que transita pelo doce e amargo, pelo pensativo e distante ao enérgico e perturbado Hitler.

Nomes como Halbwachs, Le Goff e Nora transitam pelo artigo nos mostrando suas teorias sobre memória, coletiva e individual, e como uma memória individual pode ser carregada da coletividade.

ABSTRACT: This study presents reflections on memory and history in the book: *Twelve Years with Hitler*, an autobiography of Christa Schroeder, personal secretary of the greater war articulator in the history of the Second World War. Comparing with the thoughts of Pierre Nora on memory and history and Maurice Halbwachs and his theory of Individual and Collective Memory; it aims to point out the similarities with the conceptions of the work of these authors, about how memory and history are portrayed in the book. As an object of analysis of comparative nature, we have the book “*Twelve Years with Hitler*” by the author and narrator Christa Schroeder and theories about Memory (Individual and Collective) and History by Maurice Halbwachs and Pierre Nora, among others, which they will be used as theoretical reference. The analysis shows that the work depicts part of the story that we did not know about Hitler, Fuhrer intimacy and his relationship with employees.

KeyWords: Second War, Hitler, memory, history, autobiography.

REFERÊNCIAS

ALBERTI, Verena. *Literatura e Autobiografia: a questão do sujeito na narrativa*. REH Vol. 4, No 7 (1991): Viagem e Narrativa. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2313/1452>>. Acesso em: 23 jul. 2013.

HALBWACHS, Maurice. *A Memória Coletiva*. Trad. Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Editora da UNICAMP. São Paulo, 1990. Disponível em: <http://xa.yimg.com/kq/groups/19906282/820661633/name/LE_GOFF_HistoriaEMemoria.pdf>. Acesso em: 12 abr 2013.

NORA, Pierre. *Entre Memória e História: a problemática dos lugares*. [1984]. Revista Projeto História, do Departamento de História de Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, SP, 1993.

SCHROEDER, Christa. *Doze anos com Hitler*. Editora Objetiva LTDA. Rio de Janeiro, 2007.

O ENTRECRUZAMENTO ENTRE A MEMÓRIA INDIVIDUAL E COLETIVA NA OBRA DE MICHEL LAUB

RITA DE CÁSSIA DIAS VERDI FUMAGALLI*
CARLETE MARIA TOMÉ**

Resumo: O presente artigo pretende oferecer uma análise acerca da obra *Diário da Queda* de Michel Laub, com o objetivo de observar a presença da memória individual e coletiva no relato do personagem principal da narrativa, estabelecendo um cruzamento entre literatura e memória. Como pressupostos teóricos são utilizados os conceitos de Michael Pollak, Maurice Halbwachs e Pierre Nora, para demonstrar a predominância da memória em toda narrativa.

Palavras-Chave: *Diário da Queda*. Memória coletiva. Memória individual. Michel Laub.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Considerando-se que a memória pode ser encarada não somente como uma ferramenta para guardar dados mnemônicos, mas, sobretudo, como uma capacidade de (re) significação das coisas e de si mesmo, e que se trata de uma representação das coisas já apresentadas anteriormente para si, uma possível reconfiguração de tais dados guardados na memória, os quais são despertados pela rememoração, estudaremos neste artigo a presença das memórias individuais e coletivas em *Diário da Queda* de Michel Laub. A obra apresenta um relato escrito em primeira pessoa, o escritor também se utiliza de relações entre lembranças e histórias, as quais estão presentes em todas as páginas do livro.

A obra, publicada recentemente, em 2011, discorre sobre a história de um judeu de quarenta anos, atormentado pela recordação de um fato acontecido na sua adolescência, quando participa de uma brincadeira que causa a queda de um colega. A partir desse episódio, o personagem passa a viver a culpa por ter participado da maldade contra o companheiro; nesse remorso, o narrador passa a rememorar fatos ligados ao seu passado, principalmente aqueles relacionados a seu pai e seu avô.

Busca-se reforçar, através desse trabalho, a noção de que a memória é um elemento fundamental para resgatar o passado, deixando-o vivo e ativo na lembrança das pessoas. Para comprovar tal fato, este estudo será realizado tendo como principal suporte teórico autores como,

* Aluna do curso de Pós – Graduação em Letras: Mestrado em Letras – Área de concentração em Literatura Comparada - Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões (URI) Frederico Westphalen /RS.

** Aluna do curso de Pós – Graduação em Letras: Mestrado em Letras – Área de concentração em Literatura Comparada - Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões (URI) Frederico Westphalen /RS.

Maurice Halbwachs, Michael Pollak e Pierre Nora.

Ao iniciar o estudo da obra *Diário da Queda*, faz-se necessário primeiramente uma apresentação que trate da relação entre memória e história, seguido de contrastes entre memória individual e memória coletiva; posteriormente, a análise da obra e, por fim, as considerações finais.

1. ENTRE MEMÓRIA E HISTÓRIA

Jörn Rüsen, em seu artigo “Como dar sentido ao passado: questões relevantes de meta-história”, publicado na revista eletrônica “História da Historiografia” afirma que:

A memória torna o passado significativo, o mantém vivo e o torna uma parte essencial da orientação cultural da vida presente. Essa orientação inclui uma perspectiva futura e uma direção que molde todas as atividades e sofrimentos humanos. A história é uma forma elaborada de memória, ela vai além dos limites de uma vida individual. Ela trama as peças do passado rememorado em uma unidade temporal aberta para o futuro, oferecendo às pessoas uma interpretação da mudança temporal. Elas precisam dessa interpretação para ajustar os movimentos temporais de suas próprias vidas. (RÜSEN, 2009, p. 164).

Contudo, não se limita ao presente, mas essa orientação acaba por definir uma perspectiva para o futuro, e, se para ele a história vai além da memória, Pierre Nora faz uma distinção entre memória e história, afirmando que a memória pode se apropriar da história ocasionando assim, o que ele chama de: “os lugares de memória”. Para Pierre Nora:

Os lugares de memória nascem e vivem do sentimento que não há memória espontânea, que é preciso criar arquivos, que é preciso manter aniversários, organizar celebrações, pronunciar elogios fúnebres, notariar atas, porque essas operações não naturais. É por isso a defesa pelas minorias, de uma memória refugiada sobre focos privilegiados e enciumadamente guardados nada mais faz do que levar à incandescência a verdade de todos os lugares de memória. Sem vigilância comemorativa, a história depressa as varreria. São bastiões sobre os quais se escora. Mas se o que eles defendem não estivesse ameaçado, não se teria, tampouco, a necessidade de constituirlos. Se vivêssemos verdadeiramente as lembranças que elas envolvem, eles seriam inúteis. E se, em compensação, a história não se apoderasse deles para deformá-los, transformá-los, sová-los e petrificá-los eles não se tornariam lugares de memória (NORA, 1993, p. 13).

Percebemos, assim, que a memória torna o passado significativo, mantém-lo vivo e o torna uma parte essencial da orientação cultural da vida presente; já a história é uma forma elaborada de memória, ela vai além dos limites de uma vida individual. Segundo Nora (1993), “tudo o que é chamado de clarão de memória é a finalização de seu desaparecimento do fogo da história” (NORA, 1993, p.13). O apelo que nossa sociedade faz de preservação de sua memória é, em última instância, a necessidade de reconstituição de si mesma encarada como algo formado do passado para o presente, por isso, a importância em se preservar vestígios, trilhas e fósseis.

O fato de se preservar vestígios está ligado, conforme as perspectivas de Nora, a uma memória que se apoia inteiramente sobre pistas, traços, registros e no que é mais visível em imagens, pois ela passa a existir não só pelas referências interiores de uma pessoa, mas de suportes, como aponta Nora (1993): “Menos a memória é vivida do interior, mais ela tem necessidade de suportes exteriores e de

referências tangíveis de uma existência que só vive através delas” (NORA, 1993, p. 14).

Para o autor, não existe uma memória espontânea e verdadeira, e sim, uma possibilidade de se acessar uma memória reconstituída que nos dê o sentido necessário de identidade. Assim, torna-se importante criar arquivos, organizar celebrações, manter aniversários, notariar atas, ou seja, realizar operações que não nos são naturais, para que, assim, possamos manter as informações a salvo do esquecimento, uma vez que a memória na perspectiva do teórico passa a ser construída pelo acúmulo de fatos vivenciados anteriormente, mesmo que sob a forma de vestígios ou marcas, o que constituiria na construção da própria história dos indivíduos.

Nora dirá como vimos até agora, que a memória se enraíza no concreto, no espaço, no gesto, na imagem, no objeto, diferentemente da história, que só se liga a continuidades temporais, como vimos através das palavras do pesquisador Jörn Rüsen, às evoluções e às relações das coisas. A memória é o absoluto e a história o relativo.

Podemos afirmar, a partir das reflexões acerca da memória e da história feitas por Nora e Rüsen, que, ao contrário da história, as memórias estariam ligadas a movimentos contínuos e lembranças transmitidas entre gerações, pois os indivíduos não possuem consciência de que transformam o passado segundo sua própria percepção.

Com relação às características expostas acima, a memória parece fazer parte da identidade pessoal, são as lembranças de nosso passado, através de nossa consciência individual que determinarão o que posteriormente será armazenado e lembrado, porque, segundo Nora: “a coerção da memória pesa definitivamente sobre o indivíduo e somente sobre o indivíduo, como sua revitalização possível repousa sobre sua relação pessoal com seu próprio passado” (NORA, 1993, p.18).

Com efeito, tanto a memória quanto a história lidam com a descontinuidade do tempo marcada pelos lugares de memória, ou seja, precisamos perceber que na reconstrução do passado nada há de natural e que a construção de arquivos e a organização de eventos são atividades da memória que cumprem papéis sociais, fundamentais na sociedade em que vivemos. Por isso, podemos dizer que a memória não é apenas um fenômeno individual, mas um fenômeno coletivo e social, porque, como vimos os indivíduos não recordam sozinhos, eles sempre precisam da memória de outras pessoas ou de lugares de memórias, para confirmar suas próprias recordações e para lhes dar resistência.

Contudo, as discussões sobre a memória do “eu” e do “nós”, serão observadas através de estudos dos autores Maurice Halbwachs e Michael Pollak, que fazem diversas relações entre memória individual e memória coletiva, como podemos observar na segunda parte de nosso trabalho.

2. CONTRASTES ENTRE MEMÓRIA INDIVIDUAL E MEMÓRIA COLETIVA

Há diferenças entre o que defende Pierre Nora nos dias de hoje, para o que afirmava Halbwachs na década de 1920, é que para Halbwachs as lembranças seriam incorporadas pela história na medida em que fossem deixando de existir ou à medida que os grupos que as sustentavam deixassem de existir. Nora (1993), por outro lado, entende de forma mais ampla que a categoria memória deixou de existir porque passou a ser reivindicada pelo discurso histórico. Partimos assim, para os pressupostos da teoria de Halbwachs a fim de chegarmos a uma definição sobre o que é memória individual e coletiva.

Maurice Halbwachs foi o primeiro sociólogo a resgatar o tema da memória para o campo das interações sociais, ele afirmava em seus estudos que os homens tecem suas memórias a partir das diversas formas de interação que mantêm com os outros indivíduos, é necessário que elas dialoguem entre si.

Para Halbwachs (2006), lembrar-se de um fato, requer a existência de um acontecimento e de um ator, ou seja, é preciso haver uma pessoa que participou do fato, seja como ouvinte ou como ator, que se lembre daquele fato e que possa relatá-lo e guardá-lo, essa seria a memória individual, porém quando, surge a necessidade de que haja um testemunho para que esse fato se perpetue e se torne memória para um grupo, estamos falando da memória coletiva. Segundo Halbwachs (2006), recorremos a esse testemunho para: “reforçar ou enfraquecer e também para completar o que sabemos de um evento sobre o qual já tivemos alguma informação” (HALBWACHS, 2006, p. 29).

Para o autor, a memória é constituída por indivíduos em interação, por grupos sociais, sendo as lembranças individuais resultado desse processo, já que “nossas lembranças permanecem coletivas e nos são lembradas por outros, ainda que se trate de eventos em que somente nós estivemos envolvidos e objetos que somente nós vimos” (HALBWACHS, 2006, p.30), isso se deve ao fato de que jamais estaremos sós. Diante desse fato, fica claro que a memória coletiva tem como base as lembranças que os indivíduos recuperam enquanto integrantes de um grupo, e que a memória individual é fortalecida pela memória coletiva, porém, com uma construção propriamente sua, ou seja, individual. Para Halbwachs (2006):

Se a memória coletiva tira sua força e sua duração por ter como base um conjunto de pessoas, são os indivíduos que se lembram, enquanto integrantes do grupo. Desta massa de lembranças comuns, umas apoiadas nas outras, não são as mesmas que aparecerão com maior intensidade a cada um deles. De bom grado, diríamos que cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, que esse ponto de vista muda segundo as relações que mantenho com outros ambientes (HALBWACHS, 2006, p.69).

Nessa concepção é interessante ressaltar que Halbwachs manifesta a ideia de que as memórias, tanto individual quanto coletiva, mesmo com todas as distinções, precisam estar conectadas. Sob essa ótica, é possível dizer que a memória individual predomina sobre a coletiva, contudo as memórias individuais estarão sempre inseridas nas coletivas.

3. A REPRESENTAÇÃO DAS MEMÓRIAS NA OBRA DIÁRIO DA QUEDA

Tomando por base as considerações sobre memória individual e coletiva expostas anteriormente neste estudo, a análise tem por objetivo demonstrar onde tais considerações são aplicadas no livro *Diário da Queda*. A memória é o elemento fundamental na obra de Michel Laub, que trata da culpa e do judaísmo, utilizando-se de muitos elementos pessoais e reais embora também provoque no leitor uma confusão entre realidade e ficção. Michel Laub procura em seu livro, contrapor a memória individual, representada pelo Alzheimer e a coletiva e histórica simbolizada pelo Holocausto.

Laub inicia sua obra, deixando claro que seu tema não é apenas marcado pela memória individual, mas também pela memória coletiva de três gerações de uma família que tem a história

marcada pelo Holocausto. É um tema bastante complexo, mas ao mesmo tempo o autor deixa clara a necessidade de discutir essa herança e os efeitos dela na formação do seu personagem, como podemos perceber nesse trecho do livro:

Eu também não gostaria de falar desse tema. Se há uma coisa que o mundo não precisa é ouvir minhas considerações a respeito. O cinema já se encarregou disso. Os livros já se encarregaram disso. As testemunhas já narraram isso detalhe por detalhe, e há sessenta anos de reportagens e ensaios e análises, gerações de historiadores e filósofos e artistas que dedicaram suas vidas a acrescentar notas de pé de página a esse material, um esforço para renovar mais uma vez a opinião que o mundo tem sobre o assunto, a reação de qualquer pessoa à menção da palavra Auschwitz, então nem por um segundo me ocorreria repetir essas ideias se elas não fossem em algum ponto, essenciais para que eu possa também falar do meu avô, e por consequência do meu pai, e por consequência de mim. (LAUB, 2011, p.9)

Quando Laub se refere à palavra Auschwitz faz uma referência a seu avô, um sobrevivente do Holocausto radicado na Porto Alegre do final dos anos 1940. Sua narrativa gira em torno do que seu personagem sabe de seu avô, o que sabe de seu pai e o que sabe de si próprio. Do avô, as memórias são emprestadas pelas fotografias e alguns objetos, já que ele não o conheceu, pois como relata, seu avô faleceu quando seu pai ainda era novo:

Meu avô morreu quando meu pai tinha catorze anos. A imagem que tenho dele é a de meia-dízia de fotografias, ele sempre com a mesma roupa, o mesmo terno escuro e o cabelo, a barba, e não tenho ideia de como era a voz dele e os dentes eu não sei se eram brancos porque nunca apareceu sorrindo (LAUB, 2011, p.13).

As outras memórias se referem ao pai, que, diagnosticado de Alzheimer, decide escrever a história de sua vida. Em outro desdobramento estão as memórias do próprio personagem, que, aos 40 anos, casado pela terceira vez, vive às voltas do alcoolismo e busca, entre recordações sobre o avô, sobre o pai e seus traumas de infância, unir as pontas de sua própria história.

O principal fio condutor da obra é um acontecimento marcante na infância do protagonista, durante o aniversário de 13 anos de uma colega que, diferentemente dele e de seus outros amigos não é judeu. João é um “gói” – palavra usada por judeus para designar não judeus -, estudante de uma escola de judeus que, para se sentir um pouco mais próximo de seus colegas ganha um falso Bar Mitzvah do pai, mesmo sofrendo humilhações e gozações por parte de seus colegas se vê obrigado a convidar a classe inteira para sua festa de aniversário.

Nestas festas, era comum jogar o aniversariante para o alto de acordo com o número de anos que completara, mas no aniversário de João algo acontecera de diferente, como relembra o narrador: “nesse dia a rede abriu na décima terceira queda e o aniversariante caiu de costas no chão” (LAUB, 2011, p. 10). João ficou gravemente ferido, o que lhe acarretou meses de fisioterapia.

O narrador, a partir desse episódio, passa a viver a culpa por ter participado da maldade contra João, um sentimento que qualquer filho de mãe judia conhecia como ninguém. Nesse sentimento de culpa o personagem passa a descrever vários acontecimentos, originando uma narrativa de suas memórias permeadas pelas lembranças desses fatos passados.

Nesse contexto, a forma com que a narrativa é apresentada ao leitor também introduz o caráter de lembrança. Ao total são 151 páginas, em que, os relatos do personagem fazem o percurso semelhante ao de uma memória, pois são escritos em forma de pensamentos curtos e rápidos, sua

escrita não segue uma forma cronológica, o narrador vai e vem no tempo, repetindo fatos a partir de diversas perspectivas, ora como um adolescente, ora como um adulto. Podemos afirmar que essas memórias descritas em forma de pensamentos curtos, fazem parte da memória individual do personagem, já que o mesmo relata fatos do seu íntimo, que estão gravados em sua lembrança, porém as memórias de seu avô e de seu pai transformam-se em subsídios para narrar sua própria história.

Sobre a memória individual discorre Michael Pollak, trazendo presente as ideias do sociólogo Maurice Halbwachs, a fim de demonstrar que a memória não é somente um fenômeno individual, mas também coletivo, para Pollak (1992):

A priori, a memória parece ser um fenômeno individual, algo relativamente íntimo, próprio da pessoa. Mas Maurice Halbwachs, nos anos 20-30, já havia sublinhado que a memória deve ser entendida também, ou, sobretudo, como um fenômeno coletivo e social, ou seja, como um fenômeno construído coletivamente e submetido a flutuações, transformações, mudanças constantes (POLLAK, 1992, p. 2).

São essas mudanças que podemos perceber através da construção das memórias no livro *Diário da Queda*, quando há necessidade do personagem em evocar memórias para reviver seu próprio passado. Primeiramente o narrador evoca memórias de quando tinha treze anos, quando deixou João cair na festa de aniversário. Logo após faz considerações e traz passagens dos cadernos de seu avô; isso se mescla a ritos de passagens da infância para a adolescência e depois para a vida adulta. Entre esse meio descreve fatos do nascimento de seu pai, descrevendo também uma briga que tivera com o mesmo, fatos relacionados às suas esposas e ao seu alcoolismo.

A partir dessas transições na narrativa, podemos entender o sentido das memórias dos personagens, não há uma recordação contínua, sem interrupções. O protagonista do livro *Diário da Queda*, a todo o momento, quando se lembra de fatos passados, esbarra em outros pensamentos que se ligam a outros, e assim sucessivamente, e é dessa forma que Michel Laub conduz a narrativa.

Identificamos assim, várias “quedas”, que se entrecruzam na escrita de Laub, a primeira, que ocorre na adolescência do personagem, quando junto com seus amigos, deixa cair o aniversariante da festa, a segunda virada ou queda do protagonista acontece em uma discussão com o pai, quando descobre que seu avô esteve em Auschwitz e que esse foi um momento tão doloroso em sua vida que ele procurou de todas as formas apaga-las, quando descobre que seu pai está com Alzheimer e que ele mesmo será o encarregado de lhe dar a notícia. Queda, também, quando sua terceira mulher lhe dá a notícia de que está grávida e que só terá o filho se ele mesmo parar de beber. Eventos esses que se cruzam na memória, mas são vistos também individualmente, registrados em papel para que não se percam. Os cadernos do avô, a queda de João e a briga com o pai foram momentos em que essas marcas foram lembradas.

Contudo, o momento marcante na sua narrativa acontece quando o personagem descobre que seu pai foi diagnosticado com uma doença degenerativa, e se depara com o fato de que será o encarregado de viajar até Porto Alegre e dar a notícia a seu pai. Este quando comunicado sobre a doença passa a escrever diários sobre toda sua vida, da mesma forma que seu avô tinha feito. Com a doença de Alzheimer poderíamos pensar que a memória individual seria apagada e que o fim das lembranças de Auschwitz configuraria destino certo, porém temos a certeza de que o holocausto faz parte de uma história coletiva e estará para sempre guarda nas lembranças de um determinado grupo de pessoas, mantendo-se vivas através das memórias.

Assim como seu pai, o protagonista passa toda a sua vida marcado pelas lembranças e fatos referentes à sua infância, adolescência, juventude e agora aos quarenta anos quando resolve escrever suas memórias, da mesma forma que seu avô e seu pai. Assim, podemos atestar que as memórias estão presentes em todo o romance, por fazerem parte de um relato do passado do personagem. Além disso, há predominância da memória individual, já que é o ponto de vista do protagonista que está sendo relatado na obra.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Conforme as pertinentes ideias dos autores estudados, podemos identificar a presença de memórias coletivas e memórias individuais no livro *Diário da Queda* de Michel Laub. Por se tratar de um relato pessoal do personagem, todas as páginas do livro são permeadas pela presença da memória. Todavia há predominância da memória individual, o que não denota a ausência da memória coletiva, pelo contrário, ela está presente, por exemplo, quando o protagonista relembra dos fatos ocorridos com a avó com o seu pai e da história do colega de escola.

Contudo, a memória tanto do avô, quanto do pai e do personagem são individuais, eles recordam o que aconteceu nesses eventos, mas de forma subjetiva, do jeito deles. É dessa forma que a memória individual insere-se no contexto coletivo, que são formadas tanto individuais como coletivamente, visto que ela é um fato de extrema importância de uma pessoa ou de um grupo na reconstrução de si mesmo. Por isso, é possível confrontar a memória individual do personagem de Laub com a memória dos outros, ou seja, do avô, do pai e do amigo João, porque mesmo não lendo o diário do avô sobrevivente de Auschwitz, o personagem acaba sendo “arrastado” por essas histórias, remetendo todas as suas lembranças à memória dos outros, para completar ou simplesmente reforçar a sua.

Resumen: El presente artículo pretende ofertar un análisis acerca de la obra *Diário da Queda* de Michel Laub, con el objetivo de observar la presencia de la memoria individual y colectiva en el relato del personaje principal de la narrativa, estableciendo un cruzamiento entre literatura y memoria. Como presupuestos teóricos son utilizados los conceptos de Michael Pollak, Maurice Halbwachs y Pierre Nora, para demostrar la predominancia de la memoria en toda narrativa.

Palabras-clave: *Diário da Queda*. Memoria colectiva. Memoria individual. Michel Laub.

REFERÊNCIAS

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Tradução Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

LAUB, Michel. *Diário da queda*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

NORA, Pierre. Entre Memória e História: a problemática dos lugares. In: *Projeto História*. São

Paulo: PUC, n. 10, pp. 07-28, dezembro de 1993.

POLLAK, Michel. Memória e identidade social. In: *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, Vol. 05, nº. 10, 1992, p. 200-212.

RÜSEN, Jörn. *Como dar sentido ao passado: questões relevantes de meta-história*. Revista História da Historiografia. n. 02, mar 2009. Disponível em: <<http://www.ichs.ufop.br/rhh/index.php/revista/article/download/30/28>> Acesso em: 30 mar. 2013.

O ENTRELAÇAR DE VOZES QUE PODE SILENCIAR UMA VOZ – UMA LEITURA DE *ESTIVE EM LISBOA E LEMBREI DE VOCÊ*, DE LUIZ RUFFATO.

CAROLINA OLIVEIRA*

RESUMO: Este estudo procura investigar a configuração particular do foco narrativo em *Estive em Lisboa e lembrei de você*, de Luiz Ruffato, a fim de analisar em que medida a violência cultural sofrida pelo narrador pode ser expressa pela formalização especial do ponto de vista do romance. A fim de tematizar o desconforto estabelecido entre sujeito e realidade que o cerca, Ruffato seleciona a personagem migrante como símbolo desse estar e não *se* encontrar. Após dar preferência aos painéis, espécies de panoramas sociais em que o escritor ressalta a identidade de um grupo ou de uma classe social, *Estive em Lisboa e lembrei de você* inaugura, na obra do autor, a narração de uma trajetória individual. A partir desta peculiaridade, dedicamo-nos a compreender a configuração particular do foco narrativo deste romance, que, apesar de estar apresentado em primeira pessoa, parece estar construído por meio de mais de uma voz. Através dessa análise, portanto, procuramos destacar a potencialidade que a linguagem literária adquire ao revelar, por meio de suas artimanhas formais, a violência cultural sofrida pelo sujeito contemporâneo.

Palavras-chave: Romance. Foco narrativo. Sujeito migrante.

(...) o esforço de incluir a realidade na escrita não deve ser confundido com documentarismo, pelo contrário, não se trata de levar a realidade à literatura, senão, levar a poesia à vida, reencantá-la, comprometer a escrita ao desafio do índice e fazer dela um meio de intervenção sobre aquilo que encena ficcionalmente.

Karl Erik Schollhammer

Os questionamentos acerca da possibilidade da literatura conter em si, enquanto manifestação artística, o poder de revelar determinados aspectos da realidade constituem discussão tão antiga quanto a própria existência da arte da palavra. Compagnon (2010) delinea este impasse, ao afirmar que, ao longo da relação histórica entre literatura e senso comum, a teoria literária ancora-se na ideia de que só é possível compreender a literatura enquanto manifestação independente do mundo que representa.

* Mestranda em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Santa Maria.

A partir da reflexão do teórico, é possível detectar a relação intrínseca entre uma certa concepção de literatura e uma maneira de efetivá-la na materialidade do discurso literário. Depreende-se, assim, do sentido exposto, que haveria uma distância entre a pretensão realista de uma obra literária e a consciência de uma obra literária enquanto tal. Ao observar parte da literatura brasileira contemporânea, percebo que, diante de uma realidade que soa impenetrável, talvez por haver uma dificuldade de medir o que a distingue das representações sobre ela, os jogos promovidos por obras literárias revelam tentativas de intervenção na realidade exatamente na medida em que exploram formalmente suas capacidades ficcionais. Uma questão como essa, parece, portanto, estar mais viva do que nunca.

Datam dos finais da década de 70 as considerações de Antonio Candido sobre aquilo que o crítico entende como “a nova narrativa”, expressão do autor referente à narrativa dos anos 60 e, sobretudo, dos 70: “contribuições de linha experimental e renovadora, refletindo de maneira crispada, na técnica e na concepção da narrativa, esses anos de vanguarda estética e amargura política” (CANDIDO, p. 209).

Romances que se confundem com reportagens, contos que parecem poemas ou crônicas, narrativas construídas com as técnicas da escrita teatral, textos contaminados por documentos, recortes de jornal, entre outras configurações, ilustram um momento em que a manifestação literária incorpora os elementos de vanguarda pós-anos 50, principalmente o concretismo, e os discursos jornalístico, publicitário e televisivo, para dar forma a algo novo. Tal narrativa caracterizar-se-ia por conceber a escrita menos como veículo, e mais como objeto central e integrador do processo narrativo, atentando tanto para o projeto gráfico, quanto para o texto em si, sintoma dos modernismos da década de 20. Essas novas configurações, segundo Candido, reivindicam uma nova postura crítica:

Não se trata mais de ver o texto como algo que se esgota ao conduzir a este ou àquele aspecto do mundo e do ser; mas de lhe pedir que crie para nós o mundo, *ou um mundo que existe e atua na medida em que é discurso literário*. Este fato é requisito em qualquer obra, obviamente; mas se o autor assume maior consciência dele, mudam as maneiras de escrever e a crítica sente necessidade de reconsiderar os seus pontos de vista (...) (CANDIDO, 1987, p. 206 e 207).

A literatura, enquanto produção artística que refrata e reflete o mundo, confere à alteridade o estatuto de objeto representado em variadas obras. Nesse sentido, parte da crítica brasileira reconhece na produção literária contemporânea a expressão das diferentes subjetividades que ganham voz em nosso mundo contemporâneo. Na relação entre essas subjetividades, o elemento da alteridade é de grande pertinência, visto que é, muitas vezes, resultado inevitável, traumático ou enriquecedor, mas sempre presente, dessa realidade. A respeito dessa literatura, Cury (...) afirma que

Representações da pobreza e da marginalidade, do mundo das drogas e da prostituição, **personagens migrantes**, o universo dos marginais e dos excluídos do sistema dão a tônica a tais produções. Expressam, contudo, tais produções, diferenças que se configuram no espaço simbólico, com variações nas suas estratégias narrativas, nas vozes enunciativas que privilegiam (p. 3, grifo meu)**

Percebemos a literatura, assim, como um espaço que, imerso na função estética que o constitui, adquire também função social na medida em que assume a postura de privilegiar vozes enunciativas

** Os grifos realizados por nós serão marcados em negrito, pois o itálico é usado nas próprias edições das obras.

trazendo tais personagens ao centro das narrativas e, assim, discutindo, através dos mesmos, sua significação social. A respeito de tais vozes enunciativas, a que nos interessa propriamente é a do sujeito migrante, conforme grifado no trecho acima, em vista de que visualizamos nessas personagens a possibilidade pensar a experiência da alteridade, tema central do nosso trabalho.

Nesse sentido, este trabalho visa analisar de que maneira uma obra literária é capaz de, através da reconstrução literária do sujeito migrante, representar a experiência da alteridade, tão cara àqueles que se deslocam espacialmente a fim de realizar-se econômica e pessoalmente, realizando um movimento que permite o contraste entre culturas e o choque entre identidades.

A fim de percebermos de que modo tal relação se estabelece, selecionamos a última obra do escritor mineiro Luiz Ruffato, intitulada *Estive em Lisboa e lembrei de você*, publicada em 2009, pertencente a um projeto realizado pela Editora Cia. das Letras, que enviou escritores a diversas cidades do mundo a fim de escrevessem uma história que se passasse naquele local. Através dessa obra, procuraremos perceber de que maneira a mesma recria literariamente a experiência da alteridade.

O romance escolhido parece revelar-se pertinente nesse sentido, principalmente por expressar formalmente a trajetória de um sujeito migrante, cuja origem é Cataguases, Minas Gerais, e o destino, Lisboa, Portugal. Nesse sentido, Sergio de Souza Sampaio, o Serginho, ao conhecer o português, *reconhece-se* brasileiro.

A partir disso, analisaremos neste trabalho as seguintes formalizações da alteridade na obra: a rememoração realizada pelo narrador-protagonista, que relembra o espaço brasileiro quando em contato com o espaço português; as reflexões deste narrador relacionadas aos efeitos que a experiência da alteridade gera em seu *corpo*; as caracterizações positivas e negativas do brasileiro e do português, realizada pelo narrador e por determinadas personagens; e, por fim, as distinções tipográficas que demarcam a relação de distanciamento entre Serginho e o português de Portugal.

Tais elementos listados acima são fruto da organização discursiva da obra. O primeiro momento da narrativa, que se passa enquanto Serginho encontra-se em Cataguases, Brasil, intitula-se “Como parei de fumar”, enquanto o segundo momento da narrativa se passa enquanto o narrador-protagonista está em Lisboa, Portugal, e intitula-se “Como voltei a fumar”. Tal organização discursiva nos revela uma estrutura dicotômica que rege a obra como um todo que, materializada inicialmente pela organização discursiva explicitada, é corroborada pela trajetória do herói e pelo trabalho linguístico de oposição entre Brasil e Portugal que se reiteram ao longo de toda a obra. Se a categoria narrativa que marca a diferença entre os dois momentos em que a obra é estruturada é o *espaço*, ou seja, se o *espaço* é o elemento responsável por provocar no narrador-protagonista tamanha transformação: tentar parar de fumar no Brasil e acabar voltando a fumar em função de seu encontro com Lisboa, a experiência da alteridade é fundamental para compreendermos a natureza desse sujeito migrante através da obra literária que o representa.

A relação de dependência do cigarro e o desejo de abandonar o vício simboliza o caráter de *busca* de que se vale a trajetória de Serginho: a primeira oração da narrativa é “Voltei a fumar”. Tal fatia da subjetividade do herói revela-se, ao longo da narrativa, como um processo metonímico, que, através dessa parte, representa o todo da caminhada do narrador: o mesmo sujeito que nunca desiste de parar de fumar é o sujeito que, descontente com sua situação em sua terra natal, decide migrar para um país estrangeiro na busca pela reconstrução de uma existência.

Assim, depois de finalmente conseguir abandonar o vício do cigarro com a ajuda de um adesivo receitado pelo amigo dr. Fernando, a vida de Serginho, como ele afirma, “degringolou”: Serginho engravida Noemi, a namorada de “cabeça fraca” com quem é obrigado a casar por

insistência da família da noiva; perde a mãe, dona Zizinha, que morre em decorrência de um ataque cardíaco ocorrido no momento em que discutia com a sogra do filho; e é demitido. Na esperança de reverter sua situação e influenciado pelo fato de que fora do Brasil estão os famosos John Player Special, os luxuosos cigarros que Serginho conhecia dos cartazes do tio Zé Carlim, decide ir “pro estrangeiro”. Quem sugere Lisboa é seu Oliveira, dono do Beira Bar, ponto de encontro de Serginho com os amigos. Na capital portuguesa, Serginho hospeda-se no humilde Hotel do Vizeu, em que entra em contato com a comunidade portuguesa, seus costumes e tradições, com os quais Serginho não se identifica. Empregado no Lagar do Douro, bar e restaurante em que o narrador convive com colegas imigrantes de outros países, conhece Sheila, a prostituta por quem se apaixona. Após pedir Sheila em casamento, num ato impensado que o narrador considera decorrente da “pena” que momentaneamente sente pela personagem, a mulher das casas de alterne afasta-se de nosso herói, retomando contato para pedir que Serginho a acompanhe até um agiota, seu Almeida. É nesse momento que o agiota exige o passaporte de Sheila como garantia da dívida e, sendo o documento da moça ainda insuficiente, sutilmente dá a entender que o passaporte de Serginho também seria necessário: é assim que o narrador-protagonista se vê sem passaporte num país estrangeiro, desprovido, portanto, de seu símbolo de identidade em Lisboa. A partir disso, depois de Serginho procurar por Sheila e, não encontrando, desconfiar que havia algo de podre no sumiço da prostituta, o narrador foge clandestinamente do Hotel do Vizeu, hospeda-se no apartamento de Rodolfo, e a narrativa encerra enquanto Serginho aguarda uma vaga “numa pensãozinha sem nome” e um emprego como ajudante de pedreiro.

Tal sumarização da obra permite-nos observar a trajetória do herói, desde o momento em que decide parar de fumar pela quarta vez até o momento em que volta a fumar. Tal construção, que estamos chamando de processo metonímico por se tratar de uma *parte* do herói que lhe revela como um *todo*, revela-se como uma maneira de narrar ao leitor a tentativa de sair de um espaço em que a identidade de Serginho já não fazia mais sentido (desprovido de mãe, filho, dinheiro e emprego) e o fracasso desta tentativa (ausente de passaporte, moradia, dinheiro e emprego). A narrativa, portanto, busca revelar ao leitor, através da trajetória exemplar de Serginho, o contraste entre a esperança e a realidade do sujeito migrante. Tal sujeito é assim representado como aquele que se desloca de sua terra natal em direção a um espaço através do qual busca construir uma realização econômica, para *se encontrar*, mas que, esmagado pelas circunstâncias, é condenado a relações que reforçam sua posição de explorado, tanto no emprego quanto nas situações amorosas, acaba por *se desencontrar*.

Assim, a única saída para esse sujeito parece ser o regresso à sua terra natal, conforme interpretamos o título da obra, *Estive em Lisboa e lembrei de você*: Serginho esteve em Lisboa e se lembrou do Brasil, esteve no país estrangeiro para lembrar de sua origem, esteve no lugar sonhado para reconhecer o lugar que abandonou. Entendemos que, assim, Serginho se reconhece através da experiência da alteridade do movimento migratório, pois, somente ao final da narrativa, o narrador-protagonista é capaz de refletir sobre sua condição de brasileiro, sujeito colonizado na terra do colonizador, injustiçado e incapacitado de lutar por espaço por uma condição social e econômica desfavorecida.

A situação de Serginho ao final da narrativa, simboliza, portanto, o estado de entre-lugar em que o mesmo se encontra: mesmo querendo regressar a sua terra natal, tal movimento é impossível por questões de ordem financeira. Assim, Serginho não está nem no Brasil, nem em Lisboa, pois está distante de sua terra natal, mas também não está próximo da terra prometida, pois, neste lugar, é impossibilitado de exercer a cidadania e as condições básicas de sujeito. Resta ao narrador-protagonista “voltar a fumar”, ou seja, desistir de sonhar.

O OUTRO CONHECE O EUE, ASSIM, O EU SE RECONHECE – A IMAGEM DO BRASILEIRO.

Ao longo da narrativa, a experiência da alteridade é recriada formalmente também através da relação entre o narrador-protagonista e as personagens portuguesas. Através dessa relação, visualizamos a construção da identidade do brasileiro no país do colonizador, que, na medida em que é revelada a Serginho, provoca no mesmo uma reação.

Tal imagem vai sendo construída ao lado da experiência do narrador-protagonista, tanto que as passagens dedicadas a essa questão são mais extensas ao final da narrativa. Entendemos que, assim, o narrador transpõe os efeitos da alteridade em seu discurso e em sua prática.

Por exemplo, ainda no início da segunda parte, logo que o narrador chega a Lisboa, a reação de Serginho à primeira crítica ao povo brasileiro não é trazida ao primeiro plano da narrativa como algo relevante. Trata-se do primeiro encontro com dona Palmira, a esposa de seu Seabra, o dono do Hotel do Vizeu, onde Serginho fica hospedado assim que chega à capital portuguesa:

(...) desci, deparei com a recepção abandonada, tilintei a campainha uma, duas, três vezes, esperei, e, como não aparecia ninguém, toquei de novo, impertinente, até surgir uma senhora de cara amarrada, enxugando as mãos no avental, gritando mal humorada que não era surda, sem graça falei bom dia, ela não respondeu, repeti, mais alto, ela ignorou perguntando o quê que eu desejava, expliquei nada não, só que, como não havia ninguém no balcão, achei perigoso, alguém podia entrar, roubar qualquer coisa, a velha olhou pra mim, com raiva, disse, “Isso aqui não é o Brasil não, ó estúpido!”, e voltou a praguejar, brava, saí de fininho (...) (ps. 42 e 43).

Porém, ao final da narrativa, a fim de comprovar a relevância da experiência da alteridade para a subjetividade do narrador, Serginho realiza uma longa reflexão sobre a condição do sujeito migrante, que se materializa na concordância do narrador com a opinião de Rodolfo, também imigrante brasileiro. Nesse momento, diante do comentário do sujeito que divide consigo o mesmo espaço social, o narrador reage:

Recaí, pensativo, buscando razões pra contrariar ele, mas tudo que vinha à tona na minha mente fortalecia esse raciocínio. O Rodolfo avivou a conversa, “Nós estamos lascados, Serginho”, **aqui em Portugal não somos nada**, “Nem nome temos”, **somos os brasileiros** (...) (p. 78, grifo meu)

Através dessa passagem, podemos perceber que os trechos que não vêm acompanhados de aspas convivem com os trechos entre aspas, o que pode nos levar a pensar que, apesar de desencadeadas pela opinião da personagem de Rodolfo, tais conclusões transparecem a consciência do próprio narrador.

Assim, concluímos que tal reação só é possível diante da experiência da alteridade, já que o narrador revela, ao final da narrativa, algo que, no momento em que recém chega a Lisboa, não faz parte de seu discurso, conforme vimos no diálogo com dona Palmira, em que o narrador sai mudo. Trata-se de uma consciência do *eu*, cidadão brasileiro, migrante, colonizado, cuja constituição como sujeito está balanceada pela posição de impotência humana e social a que está submetida no país estrangeiro, a terra do colonizador, e que só é questionada mediante a experiência da alteridade.

A RELAÇÃO COM A IDIOSSINCRASIA DO *OUTRO* – A LÍNGUA DISTANTE.

Por fim, pensamos que a relação entre o narrador-protagonista e a variante do português falada em Portugal revela-se como a derradeira possibilidade de visualizarmos a experiência da alteridade na narrativa. Tal relação parece significar um distanciamento do narrador para com essa língua, no sentido de não se reconhecer ao proferi-la. Assim, estão destacadas sob forma de negrito e digitadas em outra fonte todas as palavras ou expressões que caracterizam o português de Portugal, muitas vezes as principais diferenças do uso dessa língua em relação a sua variante falada no Brasil. Assim, cada palavra ou expressão proferida parece carregar consigo, através da distinção tipográfica, uma carga de lembrança de estar falando algo que não lhe constitui enquanto sujeito, mas sim que é incorporada por questões de hibridização autoritária e verdadeiro instinto de sobrevivência no espaço estrangeiro.

Nesse sentido, ao longo da narração de Serginho, encontram-se destacadas de maneira especial palavras ou expressões como “xailes”, “colónias”, “tasca”, “borrego”, “chapéu-de-chuva”, “reformado”, “eléctricos”, “autocarros”, “telemóvel”, “alterneira”, entre outras, que assinalam a reação de estranhamento desses termos provocada no falante nativo de português do Brasil.

Significativo para nosso apontamento de análise é a relação do narrador-protagonista com palavras ou expressões de outra língua estrangeira, que não o português de Portugal. É o caso de “croassá”, “lã-rause”, “ualquemen”, “Rau matche?”, de origem inglesa, que surgem assim, desprovidas de grifo e escritas como são faladas, possivelmente para dar ideia de que estão incorporadas naturalmente na subjetividade de Serginho.

De acordo com nossa visão da obra, as palavras de origem inglesa podem não ser relevantes para a constituição da subjetividade do narrador-protagonista na medida em que não ilustram formalmente a experiência da alteridade que caracteriza a trajetória do herói. Enquanto as palavras referentes à cultura portuguesa parecem carregar consigo uma carga de identidade que contrasta com aquela que caracteriza o narrador, e por isso emergem para a superfície da narrativa.

O RESULTADO DA EXPERIÊNCIA DE ALTERIDADE – A CONSCIÊNCIA DO ENTRE-LUGAR.

Entendemos que, em *Estive em Lisboa e lembrei de você*, a experiência de alteridade resulta num processo de conscientização, pelo qual passa o narrador-protagonista. Dessa forma, percebemos que a narração demonstra uma transformação no narrador, que, na medida em que narra sua experiência de alteridade, conscientiza-se da sua condição de brasileiro.

Tal condição configura-se, ao final da obra, como o ápice de uma revelação que, ao longo da obra, é construída gradativamente pelo narrador, conforme sistematizamos analiticamente nas abordagens anteriores. A maneira como o narrador se relaciona com o mundo narrado resulta, assim, nessa tomada de consciência de uma realidade que somente o final da narrativa pode coroar.

É possível depreender essa relação da maneira como a personagem Rodolfo é delineada ao longo da narrativa. No início da narrativa, logo que chega em Lisboa, Serginho comenta sobre Rodolfo, outro brasileiro, sujeito migrante que compartilha da mesma condição que o narrador, trazendo à narrativa uma manifestação da personagem que demonstra uma certa conformidade em relação a sua condição estrangeira compartilhada. Porém, ao final da narrativa, como resultado

da experiência da alteridade, Serginho retoma um discurso longo de Rodolfo, cuja temática é a condição do sujeito migrante.

Através desse discurso, Serginho demonstra que, enquanto no início a personagem de Rodolfo exerce sobre ele pouca ou nenhuma relevância, conforme percebemos se atentarmos para o primeiro contato entre as personagens:

e de repente um sujeito me cumprimentou simpático, eu disse, “Puxa vida, que bom encontrar alguém que fala a mesma língua da gente”, apertamos as mãos, “Sérgio de Souza Sampaio, às suas ordens”, apresentei, “Rodolfo...”, **não entendi o sobrenome**, e convidou pra tomar um café, andamos umas duas quadras, paramos numa Segafredo, e ele contou que era do interior da Paraíba, **esqueci o nome da cidade**, e morava em Lisboa mais de quatro anos já, de começo tinha hospedado no Hotel do Vizeu, mas agora dividia um apartamentinho na Damaia com um colega, o Jerê, (...) e me deu endereço e telefone, que não desanimasse não, aos poucos as coisas ajeitavam, se ficasse sabendo de alguma vaga deixava recado pra mim (...) (p. 47, grifo meu)

Conforme representam os grifos no trecho acima, a relação entre Serginho e Rodolfo é distante, revelando que a personagem não acrescenta nada ao narrador no início de sua experiência de alteridade. Abaixo, transcrevemos um trecho da narrativa em que Serginho relembra-se de uma conversa com Serginho, porém, sua abordagem é outra, pois, desta vez, traz a opinião de Rodolfo sobre sua relação com Scheila, em que o imigrante paraibano aconselha o companheiro mineiro:

“Tenho nada com isso não”, mas aconselhou, “Sai dessa”, emendando que, mesmo *bacana*, “Ela vai consumir tua poupança, vai te deixar a zero”, e continuou, “Pode escrever... É da natureza da... *ocupação*...”. **Recáí, pensativo, buscando razões pra contrariar ele, mas tudo que vinha à tona na minha mente fortalecia esse raciocínio. O Rodolfo avivou a conversa, “Nós estamos lascados, Serginho”, aqui e, Portugal não somos nada, “Nem nome temos”, somos os brasileiros, “E o que a gente é no Brasil?”, nada também, somos os outros, “Eta paisinho de merda!, terra de ladroagem e safadeza!”**, ele, meio alto, quase-discursava, “Pra se dar bem, o cabra tem que ser político ou bandido, que é quase a mesma coisa, aliás,” porque o trabalhador, aquele que bate-cartão ou que capina sol a sol, este morre à míngua, (...) “É uma ilusão, Serginho”, pura ilusão imaginar que uma-hora a gente volta pra nossa terra, “Volta nada”, a precisão drena os recursos, “É a mãe doente na fila do SUS, é o pai com câncer de próstata que precisa de um remédio caro, é um irmão que estuda, uma irmã que casa, um sobrinho problemático”, os cabelos caem, a pele enruga, “Nessa brincadeira”, cinco anos escorreram já, “E sabe quanto consegui acumular? Nada... Porra nenhuma”. (p. 78 e 79, grifo meu)

Percebemos que Serginho recorda-se dessa conversa com Rodolfo somente ao final da narrativa. Se pensamos que tal maneira de organizar a narrativa é refletida na subjetividade do narrador, afiliamo-nos à concepção bejaminiana de que o gênero romanesco, através do formato da rememoração, é a expressão formal da busca pelo sentido da existência, que já não é dado de antemão, como para o homem clássico, mas sim construído pelo sujeito (Benjamin, 1994).

Assim, visualizamos a consciência do “entre-lugar” da parte do narrador-protagonista, que somente ao final, pensa o sujeito migrante como aquele que não está nem em um lugar, nem em outro, conforme trazido pela ênfase dada ao discurso da personagem Rodolfo. Segundo Bhabha (1998), essa é a condição dos imigrantes, que, ao lado dos exilados e refugiados, encontram-se no que o autor chama de “meia-luz”, espaço em que, rememorando as memórias de subdesenvolvimento, os sujeitos como Serginho, o narrador-protagonista do romance, explicitam a reunião das memórias de subdesenvolvimento, recorrendo à relação entre passado e presente constantemente para constituírem a própria subjetividade.

O que acabamos de visualizar é a maneira como *Estive em Lisboa e lembrei de você*, romance contemporâneo do escritor Luiz Ruffato, consegue provocar no leitor a sensibilidade para a experiência da alteridade, na medida em que formaliza literariamente o conflito entre duas vozes que se opõem política e socialmente.

Dessa maneira, conforme assinala Nadja Hermann (2006), a literatura, enquanto experiência estética, em contato com o leitor, realiza uma atitude ética na medida em que, através dos recursos que lhe são específicos enquanto produção artística, revela a alteridade ao leitor.

Através das novas percepções provocadas pela emergência do discurso periférico do migrante, pelo apelo à oralidade e pelos recursos tipográficos, a narrativa de Ruffato realiza aquilo que a autora entende como o estranhamento necessário para que a arte se faça ética. Baseada no pensamento adorniano, a autora afirma que

a obra de arte nos indica, com sua verdade, que o mundo não é compreendido quando apropriado abstrata e tecnicamente, pois só encontramos a realidade de nossas vidas quando nos apoderamos dela espiritualmente. Ou seja, na relação com o mundo, a experiência estética traz “algo” que ultrapassa nossas explicações racionais, promovendo um estranhamento que indica o ponto de relação entre ética e estética. (p. 69).

Estive em Lisboa e lembrei de você, portanto, reúne em si a trajetória de um sujeito, no sentido de evidenciar as transformações pelas quais o mesmo passa na sua experiência de alteridade. Para Landowski (2002), autor cuja teoria pensa a literatura a partir de uma perspectiva semiótica, a espacialização é um objeto semiótico construído pelo sujeito como suporte de diferenças posicionais entre si e seus semelhantes, sendo a experiência da viagem, conforme escolhida pelo romance, aquela que se equivale a uma construção do eu.

(...) há sujeitos que, através das modalidades variáveis de apreensão de seu “aqui-agora”, constroem as condições de sua relação consigo mesmos, como “eu”. Desse ponto de vista, toda construção identitária, toda “procura de si” passa por um processo de localização do mundo – do mundo como alteridade e como presença em relação a si. E inversamente, toda exploração do mundo, toda “viagem”, enquanto experiência da relação com um aqui-agora sem cessar redefinível, equivale a um processo de *construção do eu*. (p. 71)

Conforme pudemos perceber ao longo das ideias delineadas acima, a rememoração realizada pelo narrador-protagonista, as reflexões deste narrador relacionadas aos efeitos que a experiência da alteridade gera em seu *corpo*, as caracterizações positivas e negativas do brasileiro e do português, realizada pelo narrador e por determinadas personagens e as distinções tipográficas que demarcam a relação de distanciamento entre Serginho e o português de Portugal expressam formalmente a experiência da alteridade. A partir dessas expressões, o narrador é capaz de gerar uma consciência de sua situação no mundo, visualizando-se no “entre-lugar”.

Tal formalização, por fim, adquire o caráter de denúncia, pois, através da experiência da alteridade, revela uma condição que diz respeito tanto ao narrador do romance quanto ao leitor brasileiro. Eis o poder da literatura, que linguisticamente, adquire um caráter de denúncia, refletindo e refratando o mundo, devolvendo a ele uma nova imagem de brasileiro, gerada pela lucidez da estrutura da obra literária.

ABSTRACT: The present work aims to investigate the particular mode of the narrative focus of *Estive em Lisboa e lembrei de você*, by Luiz Ruffato, in order to analyze in what measure the cultural violence suffered by the narrator can be expressed by the formalization of the special viewpoint of the novel. In order to thematize the discomfort between subject and reality, Ruffato selects the migrant character as a symbol of this being not located. After giving preference to the panels, species of social panoramas in which the writer stresses the identity of a group or social class, opens in the work of the author, the narration of an individual trajectory. Due to that, we intend to understand the particular construction of the narrative focus of the romance, which, despite being presented in the first person, appears to be constructed by more than one voice. Through this analysis, therefore, we intend to detach the potential that literary language acquires to reveal, through their antics formal, the cultural violence suffered by contemporary subject.

KEYWORDS: Novel. Narrative focus. Migrant subject.

REFERÊNCIAS

BHABHA, Homi K.. “Disseminação – O Tempo, a Narrativa e as Margens da Nação Moderna”. In: *O local da cultura*. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

BENJAMIN, W. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Magia e técnica, arte e política*. Obras escolhidas. São Paulo: Brasiliense, 1994.

CANDIDO, Antônio. A nova narrativa. In: *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

CURY, Maria Zilda Ferreira. Flashes da cidade. In: O eixo e a roda. *Revista de Literatura Brasileira* – nº 15. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

HERMANN, Nadja. Ética, estética e alteridade. In: *Cultura e alteridade: confluências*. Org. Amarildo Luiz Trevisan, Elisete M. Tomazetti. Ijuí: Ed. Unijuí, 2006.

LANDOWSKI, Eric. Parte I: Identificações. In: *Presenças do Outro*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

RUFFATO, Luiz. *Estive em Lisboa e lembrei de você*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

ORFEU DA CONCEIÇÃO, DE VINÍCIUS DE MORAES: O MITO RELIDO, O CÂNONE DISCUTIDO.

NADSON VINÍCIUS DOS SANTOS*

RESUMO: O presente trabalho intenta uma análise do texto dramático *Orfeu da Conceição* do poeta e dramaturgo brasileiro Vinícius de Moraes, enfocando o modo como o autor relê o mito grego de Orfeu e Eurídice, ambientando-o num morro carioca e utilizando-se de elementos culturais prioritariamente brasileiros. Esta análise permite entender o mito como uma estrutura aberta, passível de interpretações plurais e diversas formas de narrar. Assim, entende-se que o modo de composição praticado em *Orfeu da Conceição* o coloca como uma obra que discute alguns conceitos do cânone ocidental. Portanto, embasado em formulações como as de Barthes (2007), Levi-Strauss (1964), Said (2004) e Auerbach (1971) este trabalho tenta mostrar como o mito grego de Orfeu foi adaptado à realidade brasileira.

Palavras-chave: Orfeu da conceição. Vinícius de Moraes. Cânone. Mito. Releitura.

O ORFEU DE VINÍCIUS

Este artigo se presta a uma análise do drama *Orfeu da Conceição*; não em seus elementos constitutivos, tais como descrito por Aristóteles em sua *Poética*; o que se pretende no presente texto é uma leitura introdutória da peça em estudo, abordar sua relação com a mitologia e perceber como o mito de Orfeu, adaptado à realidade brasileira, promove a discussão de alguns elementos do cânone ocidental. Neste sentido, adianta-se que a tragédia *Orfeu da Conceição*, composta por Vinícius de Moraes no ano de 1956** e apresentada primeiramente também nesse ano, no teatro municipal do Rio de Janeiro, demonstra a habilidade do dramaturgo em adaptar um mito grego ao universo cultural de um morro carioca.

Na mitologia grega, Orfeu, amante incondicional da ninfa Eurídice, se vê desesperado ao perceber que sua amada morre picada por uma serpente quando fugia da perseguição amorosa do pastor Aristeu, Orfeu vai até o submundo para tentar resgatar Eurídice, e consegue tal feito com a condição de não olhar para trás a ver se sua amada o seguia; afoito, o músico não obedece à condição estabelecida e perde para sempre sua amada. As bacantes ofendidas com a fidelidade de Orfeu a Eurídice, a quem ele busca em prantos, atiram-se contra ele e despedaçam seu corpo, mas

* Doutorando em História da Literatura pela Universidade Federal de Rio Grande (FURG)

** Poeta, compositor e dramaturgo brasileiro nascido no Rio de Janeiro no ano de 1913 e falecido nesta mesma cidade em 1980.

as musas recolhem seus despojos; e sua cabeça e lira, atiradas pelo mar na praia da ilha de Lesbos, são devidamente guardadas.

Analisar um texto dramático implica necessariamente na abordagem do pensamento aristotélico, e apesar de algumas reconsiderações do pensamento do filósofo ao longo da história do ocidente, sua leitura não pode ser preterida, pois Aristóteles trata dos gêneros dramáticos comuns na Grécia clássica, e suas reflexões, principalmente em torno da *mimesis*, foram o guia das narrativas ficcionais do continente europeu e de todos os territórios colonizados pelas nações centrais.

Segundo Aristóteles (1993), o poeta não se caracteriza apenas por escrever em verso; outros discursos também podem ser vinculados por esta ferramenta. Na verdade, o poeta se constitui um construtor de fábulas, isto é, ele imita (representa) a realidade. As distinções na maneira e nos meios de se representar os objetos da realidade produzem as diferenças entre os gêneros dramáticos, assim, o poeta elabora a comédia se imitar os atos de um homem inferior, e constrói a tragédia seguindo os atos de um homem superior.

A diferença entre esses tipos reside na prática do vício ou da virtude; o protagonista da comédia imita uma atitude ignominiosa de alguém, ao passo que o trágico, uma atitude louvável. A beleza e a verossimilhança, para o filósofo, decorrem da justa medida na aplicação dos elementos construtores dos gêneros dramáticos; em outros termos, toda fábula deve apresentar início, meio e fim entrosados, bem como ordem e grandeza na caracterização. Não é belo tampouco verossímil apresentar um homem grande ou pequeno demais, é preciso haver uma relação direta entre o objeto imitado e seu correspondente na realidade.

Aristóteles ainda trata da finalidade dos dramas e de seus elementos de ação. Assim, a tragédia, por exemplo, se caracteriza por conduzir o leitor/espectador ao temor e à piedade, constituindo-se de peripécia, reconhecimento, catástrofe e acontecimento patético. Dentre esses, a catástrofe significa o infortúnio do herói devido a um erro seu e o patético, uma ação da qual decorre ferimento, dor, sofrimento ou morte. O poeta deve utilizar corretamente esses elementos e atingir a finalidade esperada para cada gênero dramático; caso contrário, sua missão tenderá ao fracasso. Como se trata de representação, as ações devem ser verossímeis, não verdadeiras, evitando apresentações de cenas fortes, exageradas ou repugnantes, tais como homens maus passando do crime à prosperidade, mutilações, torturas e assassinatos.

No século XX, Erich Auerbach questiona o modelo elevado das produções gregas, seguido como parâmetro pela literatura ocidental, e ainda cita a contribuição do imaginário judeu na constituição da representação da realidade na Europa Ocidental. Segundo o filólogo, em sua obra *Mimesis*, as epopeias homéricas e o Velho Testamento bíblico embasaram a representação europeia da realidade:

Os dois estilos representam, na sua composição, tipos básicos: por um lado, descrição modeladora, iluminação uniforme, ligação sem interstícios, locução livre, predominância do primeiro plano, univocidade, limitação quanto ao desenvolvimento histórico e quanto ao humanamente problemático; por outro lado, realce de certas partes e escurecimento de outras, falta de conexão, efeito sugestivo do tácito, multiplicidade de planos, multivocidade e necessidade de interpretação, pretensão à universalidade histórica, desenvolvimento da apresentação do devir histórico e aprofundamento do problemático (AUERBACH, 1971, p.19-20).

A primeira imagem que se forma sobre a representação da realidade no Ocidente europeu diz respeito ao fato de estar associada à junção de duas outras mentalidades que surgiram e se desenvolveram em momentos distintos, a saber, a judaica e a grega. A presença de elementos

helênicos no imaginário da Europa ocidental é incontestado, pode-se situar sua história ainda na Antiguidade quando os romanos conquistaram a Grécia e trouxeram de lá a bagagem cultural que se consolidou no restante da Europa e se manteve firme mesmo após o fim do Império Romano.

Não se pode dizer o mesmo dos elementos judaicos, que bem tardiamente aportaram em território europeu, passando de demérito a privilégio no apagar das luzes da Idade Antiga, com a oficialização do cristianismo como religião do Estado romano. Somente a partir de então se pode pensar numa união entre elementos das culturas grega e judaica. A esses dois imaginários, soma-se nova forma de interpretação, que os relê: o cristianismo. Acredita-se que o pensador não se refere apenas ao modelo estilístico ou composicional, descrito com muita autoridade na citação anterior, mas parece aludir ao fato de que o imaginário desses povos, juntamente com a reinterpretação cristã, determinou o modo como os europeus deveriam encarar a realidade.

A literatura, como é comum às artes, tenta configurar esses discursos, de modo que, a partir daí, se torna possível falar em representação da realidade, ou seja, quando se utiliza de uma linguagem estética para trabalhar os vários discursos que se formam em torno do real, do fato. Segundo o raciocínio de Auerbach, o modelo mimético na Europa ocidental se apoia na elaboração de discursos, de realidades que mantêm estreita relação com o imaginário grego, judaico e, por conseguinte, cristão. Esse modelo, que é dicotômico, define fortemente os domínios da ficção e da realidade, da verdade e da mentira, do real e do irreal, tendo os mencionados imaginários como ponto de arranque, sem permitir qualquer tipo de confluência entre tais campos.

Como já sabido, essas definições se espalharam pelos outros continentes desde o início da Modernidade junto com a colonização. Outras culturas, isto é, outros modelos de representação, foram subjugados e a diversidade cultural do planeta passou a ser enxergada e narrada pela visão e pela dicção ocidental. O modelo de representação eurocêntrico, imposto violentamente nas culturas colonizadas, não demonstra as aporias e as especificidades que subjazem à realidade.

Um dos principais críticos desse modelo foi o intelectual palestino radicado nos Estados Unidos, Edward Said (1935-2003), para quem, antes de tudo, o exemplo humanista de Auerbach e sua mimesis permanecem inesquecíveis mesmo já transcorridos mais de 50 anos de sua publicação em inglês. Said alerta que não se pode compreender um texto humanista sem vivenciar a realidade do escritor, ou seja, cada texto pertence a sua época e sua interpretação está associada a esse fator. Ainda, “a história e a sociedade humanas são criadas num processo laborioso de desdobramento, desenvolvimento, contradição, e [...] representação. Cada época tem seu próprio método, ou ótica para ver e depois articular a realidade” (SAID, 2007, p.117).

Auerbach, ao mesmo tempo em que explicita esse processo, não consegue fugir dele; seu conceito de mimesis está inevitavelmente ligado a um imaginário, a uma ideologia, e tende a um tipo de interpretação:

Em primeiro lugar, o pensamento de Auerbach está ancorado na tradição da filologia românica, o estudo daquelas literaturas que derivam do latim, mas que são, de um modo bem interessante, ideologicamente ininteligíveis sem a doutrina cristã da Encarnação (e, por conseguinte, a igreja Romana) bem como seu suporte secular no Sacro Império Romano-Germânico (SAID, 2007, p.114).

Inobstante o entendimento de que o modelo mimético descrito por Auerbach deixe de comportar exigências dos contextos surgidos após o fim da Segunda Guerra, Said não rejeita tais ideias cuja relevância principal está em possibilitar o surgimento de outros trabalhos que, a partir daquele pensador, discutem a ideia de representação da realidade. Os termos “ocidental”,

“representação” e “realidade” não precisavam ser, e não foram, minuciosamente especificados na época em que *Mimesis* foi escrita, pois ainda não haviam sido confrontados com noções oriundas da nova ordem mundial e da descolonização. O intelectual palestino considera que “a mente humana, ao estudar as representações literárias do mundo histórico, só pode realizar esse estudo [...] a partir da perspectiva limitada de seu próprio tempo” (SAID, 2007, p. 145).

Após a Segunda Guerra Mundial, a que se seguiram a queda dos impérios clássicos, a descolonização de várias nações e a divisão da própria Europa, os termos “europeus” e “não europeus”, assim como “Ocidente”, adquiriram uma carga política e ideológica significativa. Atualmente, a ideia de diferença cultural está longe daquela compreendida Auerbach. No entanto, nas palavras de Said, o filólogo alemão teve ainda a capacidade de perceber que nascia uma nova era histórica em cujos contornos e estruturas não havia muito de europeu ou de eurocêntrico.

Os defensores dessa nova era histórica, tais como os estudiosos de gênero, da cultura e das relações pós-coloniais, nas últimas quatro décadas do século XX, questionaram a supremacia ocidental, “tomando a historiografia europeia, suas reivindicações de universalismo, sua definição de civilização, e sua aceitação acrítica de um paradigma de progresso que colocou [...] o Ocidente no centro de uma massa intrusa de civilizações menores” (SAID, 2004, p.53). Num processo durante o qual os conceitos eurocêntricos vieram sendo revisados e expostos à sua fraqueza.

O drama de Vinícius de Moraes se assenta, então, no bojo dessas considerações e as marcas da adaptação do mito grego começam a se dar já no título da obra. O nome e o papel das personagens principais seguem como na narrativa helênica, no entanto, Orfeu não é o Orfeu grego, e sim da Conceição, sobrenome outorgado pela igreja católica aos filhos ilegítimos dos colonizadores que nasciam no Brasil, como os “Santos”, “Silvas” e “dos Anjos”. Não é à toa que na nota para apresentação da peça, Vinícius adverte a necessidade de utilizar normalmente atores afrodescendentes: “da raça negra” como escreve ele. O espaço da peça é um morro carioca, a linguagem privilegiada é a popular e a trilha sonora, em sua grande parte, é composta por sambas.

A grande tônica da obra é a paixão incomensurável que os personagens sentem. Isso os faz extremamente humanos; capazes das piores loucuras e das mais difíceis renúncias por seus objetos de amor. A única exceção a esse conjunto de coisas é o personagem Apolo, pai de Orfeu, que, muito embora tenha ensinado a seu filho a técnica musical e poética, apresenta uma sobriedade tamanha, sendo o único preso às regras sociais em meio à loucura de seu filho e esposa.

No tocante às personagens, Orfeu é filho de Clio e Apolo, esse representado como um típico malandro carioca “que só sabe contar muita garganta e beber sem parar no botequim” (p.22)^{***}, que, no entanto, foi o responsável por fazer de Orfeu um músico inigualável e por isso merece do filho grande admiração: “quanto músico ele que me ensinou/ tudo que eu aprendi da posição/a harmonia. E que se nada fez/é porque fez demais, fez poesia” (p.22).

Clio, por sua vez, é apresentada como uma mulher forte, zeladora da família e completamente apaixonada pelo filho, sentimento que é sua única fraqueza e a leva à loucura quando Orfeu também enlouquece logo após a morte de Eurídice. É a paixão materna de Clio a principal objeção do amor entre Orfeu e Eurídice, mas essa objeção não apresenta nenhum aspecto social, econômico ou cultural, é puramente sentimental, visceral. Clio tem consciência de que seu filho quando ama, o faz intensamente, um amor que só obedece às regras do coração, e por isso mesmo seria um contrassenso amarrá-lo a uma instituição sociorreligiosa como o matrimônio. Se Orfeu logo se encantasse por outra pessoa, desfaria seu colóquio amoroso com Eurídice, assim como fez com Mira

^{***} Quando se tratar de citações de (MORAES, 1956) será indicada apenas o número de páginas.

e outras mulheres do morro. Por isso insiste Clio:

Que conversa esquisita é essa meu filho [...] minha mãe eu quero me casar com Eurídice/
com Eurídice, nego. Mas... pra quê?/ qual mulher que Orfeu não pode ter?/ é só chamar
meu filho o morro é teu/” é só você; desde sua mãe, que é tua até a última mulher... pra
que ir se amarrar meu filho, pensa um pouco (p.23-24).

Observe que Clio se coloca entre as mulheres à disposição de Orfeu, não sexualmente, claro, mas como uma reguladora de sua vida erótica. Posição que visa a equilibrar a intensidade amorosa de Orfeu, no entanto, o desfecho do enlace com Eurídice quebra esse equilíbrio, levando Orfeu a experimentar a loucura, termo que não utilizaremos para Clio, uma vez que esta submerge na loucura:

Não, é mentira, doido o meu Orfeu?/ Ah. Deus do céu, me leva bem depressa/ que é pra
eu encontrar aquela negra/ que endoideceu meu Orfeu! Me leva/ Deus... não quero mais
saber de Deus/ que Deus é esse que apagou assim/ o espírito de Orfeu, não quero Deus!
Deus de mentira, Deus de inveja, Deus (p.67).

O trágico desta obra vai se desenhando à medida que o amor entre Eurídice e Orfeu se desenvolve e desperta a inveja de outros personagens, a exemplo, Mira, com quem Orfeu se envolve antes de Eurídice; e Aristeu, sujeito apaixonado por Eurídice, mas preterido pela mulata na competição com Orfeu. A importância dos mencionados personagens se dá em via direta ao crescimento do amor dos protagonistas, por isso antes de situar suas ações, vale tratar das peripécias de Orfeu e Eurídice.

Eurídice chega à casa de Orfeu quando o músico está em meio a uma composição, tanto que o músico confunde a voz da amada com a voz do violão, e espantado pergunta: “foi você quem falou, violão/ ou foi o nome dela em meu coração? (p.27) ao que responde Eurídice: “foi não, foi não/ foi amor mesmo que chegou, Orfeu!/ sou eu neguinho. (p.27) e ambos começam a trocar carinho, revelando a intensidade do amor que sentem até no cálculo das horas em que estiveram separados “três horas e quarenta minutos [...] ouve meu coração como bate, neguinho, vim correndo” (p.27).

A intensidade dos gestos carinhosos vai aumentando em dimensão até que beira o erotismo, mas entre ambos existe a barreira do matrimônio, um acordo de só se permitir a realização concreta, carnal, do amor após a bênção sacerdotal, e Eurídice mesmo em gemidos agoniados de tentação por conta também do desejo incontável de Orfeu põe limite naquilo que seria certo: “ainda não, ainda não, senão Eurídice vai ser tua antes de ser” (p.28) e em outra passagem a personagem lembra a seu amante que só deve esperar mais dois dias. Os gestos carinhosos voltam a acontecer e outra vez evoluem ao patamar erótico e uma vez mais a barreira do matrimônio é imposta entre os amantes: “Não, neguinho, pelo amor de Deus, ainda não, ainda não!” (p.29).

Orfeu obedece aos rogos da amada, e esta vai até sua casa visitar rapidamente a mãe, nesse momento surge em cena a Dama negra, personagem anunciadora da tragédia, alertando também para o fato de que a narrativa se dá num eterno presente, não havendo futuro, não há também dois dias a esperar para o enlace amoroso das personagens, a vida das personagens se dá no hoje, no agora, no presente. A Dama negra anuncia que levará alguém querido de Orfeu, mas como se dá esse processo, a narrativa vai mostrando lentamente, porém eu adianto que a morte do ente querido de Orfeu se dá através da inveja de Mira e do ciúme de Aristeu, mas ainda nos detenhemos um

pouco mais em Eurídice e Orfeu.

Eurídice volta da casa de sua mãe e encontra Orfeu perturbado por sonhos de morte, que compartilham com a amada. Nesse momento a vida passa a fazer um sentido diferente para o casal, o futuro perde importância, as oportunidades surgem como únicas, tanto que a espera não faz mais sentido e Eurídice interroga: “Querido, escuta... mas aonde?” a resposta de Orfeu vai ao encontro do desejo da amada: “No barracão de Orfeu/ na cama que Orfeu tinha preparado pra mulher que Deus lhe deu” (p.46) e Eurídice torna-se cama para Orfeu e ele para ela.

Eis o início do trágico, como anuncia a Dama negra, Eurídice morre nos braços de Orfeu numa noite de amor, mas também vai morrer da faca enciumada de Aristeu lambuzada da inveja de Mira. Aristeu é um personagem paradoxal, pois a amargura de seu ciúme contradiz a doçura de sua profissão; ele é pastor de abelhas, produz mel, mas não há mel suficiente nesse mundo para adoçar sua negra mágoa, ele morre a cada segundo pelo amor que sente por Eurídice, também é um personagem intenso, tão intenso que para fugir de sua morte eterna e paulatina, ele mata a mulher que ama.

Após a morte de Eurídice, Orfeu vai ao submundo, mas sua tristeza destoa completamente da alegria do lugar, enquanto Orfeu não tem mais vida, a vida está sendo prazenteiramente celebrada no inferno. É o último dia de carnaval, e o último deve ser intensamente comemorado. Quando Orfeu chega em meio a alegria e lhe perguntam quem é, ele responde: “ eu sou a mágoa, eu sou a tristeza, eu sou a maior tristeza do mundo! Eu sou eu, eu sou Orfeu!” (p.57). O submundo aqui, embora faça uma referência ao submundo Greco-romano, morada de Plutão ou Hades não necessariamente precisa ser entendido como um local fixo, metafísico ou não.

A imagem produzida nesse segundo ato possui a ambiguidade de levar o personagem a um lugar imaginário, onde o diabo e sua corte tem a oportunidade de experimentar a finitude, pois a eternidade do inferno seguirá, mas o carnaval acaba na quarta-feira de cinzas, e por isso Orfeu não deve ser tolerado com sua tristeza, por isso as mulheres de plutão lhe oferecem seus préstimos e todas se passam por Eurídice. Arrancar a tristeza e levá-lo ao polo oposto, isto é, a imensa alegria, é um imperativo.

Do outro lado da ambiguidade, o inferno bem poderia ser as ruas cariocas onde acontecem os desfiles, onde desfila o rei momo, onde às pessoas são permitidas um momento de sublimação antes de serem obrigadas a voltar à realidade, nesse ambiente também não cabe a tristeza de Orfeu: “triste de quem leva a vida a sério, acaba num cemitério trabalhando de coveiro” (p.52).

Mas também o submundo poderia estar dentro de Orfeu, onde sua consciência foi buscar Eurídice, lá ele encontra todos os elementos que dialogam com sua formação: o carnaval, a festa, o despojamento, o deboche, a liberdade sexual, ele encontra tudo, menos Eurídice. Orfeu dentro de si mesmo traz o impulso de comemorar algo finito e a busca eterna de algo que já acabou. Trazer Eurídice desse submundo seria afirmar a eternidade do amor, mas o amor não é eterno em todos os sentidos, por isso deve ser vivido, ou melhor, comemorado assim que surja.

No entanto, Orfeu, talvez por não ter vivido seu amor por Eurídice como deveria, crê que é possível resgatá-la das trevas aonde a Dama negra a atirou ou ir ao inferno e lá eternizar seu amor por Eurídice. Nesta luta ele despreza o próprio corpo, fato que é visto por todos como a loucura de Orfeu, esse corpo desprezado outrora é o mesmo que é agredido a facas e navalhas pelas mulheres no barracão do samba. Ensanguentado, esse corpo que foi permitido sair do transe é novamente convidado a uma viagem subjetiva quando a dama negra assume a voz de Eurídice e sugere o reencontro entre Orfeu e sua amada: “Aqui estou, meu amor, mais um segundo e tu

serás eternamente meu/ me leva meu amor” (p, 83). A entrega a esse amor eterno encontrado só na subjetividade prenuncia o fim do corpo (casca) tanto de Orfeu quanto da poesia, ambos são despedaçados, e como último som resta somente o barulho monstruoso do violão espatifando-se contra as pedras.

Segundo a dissertação de Núbia Gomes Luzia da Fonseca (2007), uma das possíveis leituras gregas sobre o mito de Orfeu diz respeito ao fato desse herói receber como punição a perda da amante por colocar sua relação pessoal acima de tudo, além de tentar transgredir a moira, isto é, enganar a morte. Em Vinícius de Moraes, no entanto,

O processo de modernização do mito passa por todos esses caminhos, porém, ao escrever *Orfeu da Conceição*, Vinícius cria um Orfeu que reúne as características de músico, poeta solitário, sofredor e intelectual, trazidas das versões mais significativas na diacronia órfica. Ademais, a versão vinicianiana também significa o ponto de encontro do mais inovador olhar sobre esse mito. Inédito, dá-lhe como pais Apolo e Clio, Orfeu da Conceição é a primeira aparição de um Orfeu como símbolo da negritude, representante da malandragem carioca, residente no morro (FONSECA, 2007, p.26).

Esse aspecto do texto de Vinícius de Moraes salta aos olhos pelo fato do mito apresentar-se como uma estrutura aberta, bem como passível de tradução sem prejuízo de seu conteúdo. Levi-Strauss (1967), ao analisar a estrutura dos mitos, rejeita a ideia do aparato mitológico ser encarado como uma “forma grosseira de especulação filosófica” (p. 238), colocando-o como parte integrante da linguagem: “É pela palavra que ele se nos dá a conhecer, ele provem do discurso” (Levi-Strauss, 1967, p. 240). Ao situar o mito no discurso, o pensador francês quebra a suposta pertença do pensamento mitológico às civilizações extintas ou não europeias, aludindo ao fato de que toda sociedade possui um mito, bem como mitos diferentes apresentam-se a sociedades distintas sob uma mesma estrutura. Levi-Strauss admite ainda que o mito está simultaneamente na linguagem e além dela; daí a distinção entre mito e poesia, pois esta possui seu sentido estrito na linguagem, de modo que a menor tradução já acarreta deformações em seu significado. Ao contrário, a substância do mito:

Não se encontra nem no estilo, nem no modo de narração, nem na sintaxe, nem na história a ser relatada. O mito é linguagem, mas linguagem que tem lugar num nível muito elevado, e onde o sentido chega [...] a decolar do fundamento linguístico sobre o qual começou rolando (LEVI-STRAUSS, 1967, p. 242).

Em outros termos, Levi-Strauss aponta para a capacidade que a narrativa mítica tem de se adaptar a diversos contextos sócio-culturais e sustentar nessa sociedade uma mensagem, isto é, um sentido. Portanto, o drama *Orfeu da Conceição*, embora inspirado em um mito grego, não diz respeito à sociedade helênica, e sim à sociedade brasileira da segunda metade do século XX, ratificando a capacidade de adaptação e tradução da narrativa mítica sem prejuízo de sua significação.

Semelhante ao antropólogo francês, Ernst Cassirer sustenta a ideia de proximidade entre mito e linguagem. Utilizando-se das considerações de Max Müller, Cassirer diz que mito é tudo aquilo condicionado e mediado pela linguagem. A fonte primeva de todos os mitos estaria, pois, na ambiguidade inerente à linguagem. Mitologia, segundo o pensador, é a sombra que a linguagem projeta sobre o pensamento e, a menos que pensamento e linguagem se sobreponham essa relação jamais desaparecerá. Ou seja, se há consenso que toda organização social é discursiva, logo, também o é mitológica.

Roland Barthes (2007) ilumina essa discussão quando trata dos mitos no quais se assenta a sociedade burguesa, no entanto, antes de abordar essa questão, vale a pena observar o raciocínio de Barthes até culminar neste ponto. Assim como Levi-Strauss e Cassirer, Barthes também aceita a ideia da conexão entre mito e linguagem. Segundo o pensador, o mito é uma fala, mas não uma fala qualquer, há uma série de procedimentos necessários para que a linguagem se transforme em mito, dentre as quais se destacam a intencionalidade da mensagem, a historicidade, a ubiquidade, o caráter imperativo e interpelatório. Do mesmo modo, o mito não se caracteriza pela mensagem a ser transmitida, e sim pelo modo como a transmite. Isto faz, segundo Barthes, com que tudo possa ser transformado em mito. Assim, o pensador abre a possibilidade de se entender o pensamento e o modo de organização político, social e cultural burguês como mito.

E se se considera as proposições de Gilbert Durand (1996), a plausibilidade das formulações de Barthes ganha terreno, pois foi há pouco tempo que o Ocidente substituiu os antigos mitos que o regiam pelo:

Mito da positividade da história e o da supremacia moral do positivismo científico. Estas duas crenças, tautológicas, aliás, forneceram o padrão (pattern) pelo qual nossa sociedade se molda de corpo e alma: o do progresso técnico infinito e exotérico (p.48).

Retomando o raciocínio de Barthes, a sociedade burguesa é objetivamente o campo privilegiado das significações míticas, visto que o mito foi o instrumento necessário à inversão ideológica que define tal sociedade. Mediante o mito, a burguesia transformou uma intenção histórica em natureza, devido ao fato da sociedade não estabelecer com o mito uma relação de verdade, e sim de utilização. Assim como o mito se constitui pela eliminação da qualidade histórica das coisas, a burguesia se constituiu pela eliminação do nome burguês, tornando todos os seus artifícios processos naturais e necessários de evolução histórica, recolhendo no mundo o real histórico que subsidiasse a implementação de sua mitologia, processo que proporcionou o surgimento de “um mundo suscetível de ser aperfeiçoado [...] a imagem invertida de uma humanidade imutável, definida por uma identidade infinitamente recomeçada” (BARTHES, 2007, p.162).

Compreendendo, então, a visão burguesa como mito, e considerando o fato dos países centrais exercerem influência em outras partes do globo terrestre, vê-se que a mitologia burguesa foi implantada em outros países. No entanto, essa mitologia não ficou estática, ao contrário, sofreu um número sem fim de adequações. Nesse bojo, surge o drama viniciano, que longe de se ater a todas as imposições do cânone ocidental, o adapta à realidade brasileira.

Diante de tais concepções foi permitido a Vinícius construir um Orfeu “modelo de negritude e boemia, mensageiro dos tempos modernos, no teatro reflexivo e engajado do século XX” (FONSECA, 2007, p. 27), transformando o Orfeu grego num Orfeu brasileiro, que conta numa sociedade racista, excludente, preconceituosa e elitista justamente a história:

do afro-descendente Orfeu de Conceição, o músico mais famoso e respeitado do morro carioca onde nasceu e vive. Filho de Clio, mulher dedicada ao marido e, principalmente, ao filho e do lendário Apolo, o melhor músico do morro antes de Orfeu, recebe do pai as lições do samba e supera o mestre nessa arte, pois transforma a música no seu diferencial entre os malandros do morro, exatamente por manusear com magia esse dom. Muitas foram as maravilhas sociais que conseguiu com o toque de suas melodias. Dentre elas, por exemplo, o fato de a violência na periferia não ter expressão, de os vizinhos não se desentenderem e de o respeito e a paz entre os moradores serem uma lei cumprida à risca (FONSECA, 2007, p. 27).

Dentre essas características a obra de Vinícius de Moraes ainda se põe como um contraponto ao cânone ocidental quando tematiza o periférico diante do centro, o morro em relação à cidade, a cultura negra perante a branca, a malandragem contra a hermeticidade europeia, o matriarcalismo frente ao patriarcalismo europeu e a efusividade carnavalesca. Se poderia dizer que o escritor pretende um cânone às avessas, no entanto, esse artifício que vai de encontro ao sistema mitológico burguês, que relegou aos primeiros dos pares citados sempre um lugar subalterno, traz uma nova concepção de participação social.

RESUMEN: Este artículo intenta un análisis del texto dramático *orfeu da Conceição* del poeta y dramaturgo brasileño Vinícius de Moraes, con énfasis al modo como el autor relé el mito griego de Orfeu, lo ubicando en una villa carioca y echándolo de elementos culturales brasileños. Este análisis permite comprender el mito como una estructura abierta; que tiene varias interpretaciones y formas de narrar. Así, este trabajo aborda el texto de Vinícius de Moraes como una obra que discute algunos conceptos del canon occidental. Por lo tanto, embasado en las formulaciones de Barthes (2007), Levi-Strauss (1964), Said (2004) y Auerbach (1971), el presente texto intenta mostrar cómo se adaptó a la realidad brasileña el mito griego de Orfeu.

Palabras-clave: Orfeu da Conceição. Vinícius de Moraes. Canon. Mito. Relectura.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. *Arte poética e arte retórica*. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1993.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. Tradução de George Bernard Sperber. 2. ed. revisada. São Paulo: Perspectiva, 1971.

BARTHES, Roland. *Mitologias*. Trad. Rita Buongiorno e Pedro de Souza. 11. Ed. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil. 2001.

CASSIRER, Ernst. *Linguagem e mito*. Trad. J. Guinsburg e Miriam Schnaider-man. 3. ed. São paulo: Perspectiva, 1992.

DURAND, Gilbert. *Campos do imaginário*. Lisboa: Instituto Piaget, 1996.

FONSECA, Núbia Gomes Luzia da. *Orfeu da Conceição de Vinícius de Moraes: um olhar sobre a tragédia na literatura brasileira*. Dissertação (Mestrado), Belo Horizonte, 2007.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia estrutural*. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro. 1967.

MORAES, Vinicius. *Orfeu da Conceição*: Drama carioca. Rio de Janeiro:Record,1956.

SAID, Edward. *Freud e os não europeus*. São Paulo: Boitempo, 2004.

SAID, Edward. *Humanismo e crítica democrática*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

REALISMO MARAVILHOSO EM “BÍO”, DE TOMÁS ELOY MARTÍNEZ.

LUCIANA HELENA CAJAS MAZZUTTI*
ANDRÉ LUIS MITIDIERI**

Resumo: Como objeto de análise para o presente estudo literário, será considerada a primeira parte, denominada “Bío”, da obra literária *Sagrado*, o primeiro romance do escritor argentino Tomás Eloy Martínez, publicado em 1969, o qual tem como espaço privilegiado de representação a cidade de Tucumán, na Argentina, e, por vezes, apresenta o imbricamento entre mundos paralelos (realidade e irreabilidade / ficção). O objeto em análise está dividido em três partes, sendo que, em cada uma delas, há uma personagem principal, alvo das representações do insólito e centro da narrativa como sujeito inserido no contexto social repleto de crenças e tradições praticadas pela família de Bío. Buscaremos, mais especificamente, na seção com o título “Bío”, destacar as possibilidades do insólito inerentes a esse romance argentino e nele comprovar a presença do Realismo Maravilhoso. Como aporte teórico, utilizaremos Irleamar Chiampi (1980), Antonio R. Esteves; Eurídice Figueiredo (2010, p. 393-413) e Louis Philippe D’alembert (2012). Considerar conceitos basilares, a origem do termo Realismo Maravilhoso e verificar sua incidência no objeto analisado não só facilitará a compreensão da obra literária em destaque, mas, principalmente, corroborará na revisão deste termo empregado indiscriminadamente na narrativa hispano-americana. Assim, as inquietações vividas pela personagem Bío e a busca por explicações que justifiquem os eventos ficcionais despertam o questionamento sobre a naturalização da irreabilidade ou a sobrenaturalização da realidade, de modo que a proposta desta pesquisa qualitativa é mostrar como os elementos ficcionais ultrapassam a mera classificação do romance em estudo, buscando discutir teóricos contemporâneos sobre o Realismo Maravilhoso, a partir da análise estético-discursiva nela estabelecida.

Palavras-chave: Insólito. Realismo Maravilhoso. *Sagrado*. Tomás Eloy Martínez.

Sagrado, o primeiro romance de Tomás Eloy Martínez, instaura-se num mundo ficcional baseado na cidade argentina de Tucumán, e discute a vida de uma comunidade reprimida por costumes ditados por uma sociedade dominadora e tradicional. Os costumes são passados de gerações a gerações, e impostos sem sequer alguma explicação plausível às gerações vindouras; as infrações e proibições são vistas como pecados dignos de castigos estipulados pela crença, em que se mistura o catolicismo tradicional com o misticismo, derivados da diversidade cultural que é considerada própria aos povos hispano-americanos. No decorrer da obra literária, são expostos

* Graduada em Letras – Língua Portuguesa/ Língua Espanhola e Respectivas Literaturas pela Faculdade São Bernardo do Campo (FASB). Aluna especial do Mestrado em Literatura e representações da Universidade Estadual Santa Cruz (UESC).

** Doutor em Letras. Professor do Curso de Graduação em Letras – Português/ Espanhol e do PPGL - Mestrado em Linguagens e Representações – da Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC). Docente colaborador junto ao Mestrado em Literatura Comparada da Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões (URI-FW).

os tabus relacionados ao desejo, ao sexo, à morte e ao comportamento, no que diz respeito às necessidades fisiológicas e sociais do sujeito pertencente à “família tradicional” de Tucumán.

Acreditamos que a narrativa está inserida no Realismo Maravilhoso, pois aborda o discurso da realidade americana que, segundo Irleamar Chiampi (1980), “permite determinar as coordenadas de uma cultura, de uma sociedade, de uma linguagem hispano-americana” (p. 13). Essas coordenadas são visíveis em *Sagrado*, e estão presentes em uma de suas personagens centrais, Bío, como alvo da cultura, da sociedade e da família. Desse modo, o romance não pode ser analisado fora da linguagem narrativa; devem-se estabelecer as relações com o narrador, o narratário e, principalmente, com o contexto social a fim de comprovar a importância da diversidade cultural que marca a sociedade e a família presentes na obra literária em estudo.

O termo Real Maravilhoso, cunhado por Alejo Carpentier,^{***} serve para que, *a posteriori*, seja determinado o conceito de Realismo Maravilhoso. De acordo com o escritor cubano, citado por Chiampi (1980), a expressão designa “não as fantasias ou invenções do narrador, mas o conjunto de objetos e eventos reais que singularizam a América no contexto ocidental” (p. 32). Carpentier passa anos estudando a América, motivado pela crise pessoal em busca de uma consciência americana, reforçada por sua experiência surrealista na França, o que gera uma polêmica desdobrada em dois níveis: 1º- o modo de percepção do real pelo sujeito; 2º - a relação entre a obra narrativa e os constituintes maravilhosos da realidade americana. O “Maravilhoso”, de um lado, aparece como produto da percepção deformadora do sujeito; de outro lado, como um componente da cultura, do discurso, da história, da realidade latino-americana.

Assim como Chiampi (1980), Louis Philippe D’alembert (2012) cita Alejo Carpentier e o Real Maravilhoso para estabelecer a importância do contexto sociocultural em que o sujeito está embrenhado; demonstra como determinadas experiências vivenciadas aguçam o imaginário do autor e como isso faz viva, na obra literária, uma realidade latino-americana com a qual a cultura, o tempo e o espaço dialogam com o mundo ficcional. Segundo D’Alambert (2012):

para o romancista latino-americano, trata-se de abrir o gênero romanesco a um novo imaginário, assim, a uma nova forma. A partir daí, o escritor cubano Alejo Carpentier não poderia ser mais consciente, buscando promover o diálogo das culturas, a correspondência entre tempo e espaço. Toda a sua teoria do real maravilhoso é feita com base nisso. (p. 2)^{****}

A contribuição de Carpentier consiste em estabelecer a identificação da identidade cultural hispano-americana com traços étnicos e históricos, que de certa forma são estranhos aos padrões racionais e europeus, mas que justificam a caracterização metafórica do maravilhoso ao real. Em seu ensaio, D’alambert (2012) afirma que é com a diversidade cultural que o Real Maravilhoso se faz presente não só na conceituação do termo, mas, principalmente, na elaboração de uma produção narrativa própria do romance latino-americano. O Real Maravilhoso serve como aporte para a caracterização do Realismo Maravilhoso, mas não devemos afirmar que são sinônimos, os dois termos estão relacionados à cultura da América Latina, no entanto, o primeiro está diretamente ligado à cultura, já o segundo designa uma modalidade narrativa da literatura hispano-americana.

Portanto, não podemos confundir os conceitos de Real Maravilhoso, Realismo Mágico e Realismo Maravilhoso. A utilização do termo Realismo Mágico é categoricamente descartada por Chiampi, pois se torna muito abrangente no que diz respeito à produção discursiva presente no

^{***} Alejo Carpentier, *El reino de este mundo*, Montevideu, Arca, 1968, 3ª ed. (apud CHIAMPI, 1980, p. 32)

^{****} Tradução feita por André Luis Mitidieri e Rodrigo dos Santos Mota a partir do texto *Le Real Maravilloso d’Alejo Carpentier*.

romance, além de ser formado por termos antagônicos que sugerem ideias opostas. O Realismo Maravilhoso define de forma mais clara e precisa a narrativa hispano-americana já que essa vem imbuída de mitos e tradições pertencentes ao âmbito cultural americano. A essa modalidade discursiva, são atribuídas circunstâncias e motivações extrínsecas e intrínsecas nas quais o sujeito está inserido e não gera qualquer inquietação sobre a credibilidade dos eventos, o insólito é assimilado naturalmente.

Segundo Chiampi (1980), “no Realismo Maravilhoso, o objetivo de problematizar os códigos sócio-cognitivos do leitor, sem instalar o paradoxo, manifesta-se nas referências frequentes à religiosidade, enquanto modalidade cultural capaz de responder à sua aspiração de verdade suprarracional” (p. 63). Tomando como base o leitor do Realismo Maravilhoso, constatamos a experiência axiológica do receptor perante a narrativa, pois esse “supera certas limitações e condicionamentos impostos pelo antagonismo entre o real e o irreal” (p. 67). O leitor convive com os elementos e os eventos apresentados no romance hispano-americano, contribui com a interpretação, além de acrescentar sua vivência social e cultural à assimilação da narrativa produzida por uma modalidade discursiva real-maravilhosa que pertence a seu universo.

Dessa forma, diferentemente do que ocorre no Fantástico e no Realismo Mágico, o Realismo Maravilhoso

propõe um ‘reconhecimento inquietante’, pois o papel da mitologia, das crenças religiosas, da magia e das tradições populares consiste em trazer de volta o ‘*Heimliche*’,^{****} o familiar coletivo, oculto e dissimulado pela repressão da racionalidade. [...] o realismo maravilhoso visa tocar a sensibilidade do leitor como ser da coletividade, como membro de uma (desejável) comunidade sem valores unitários e hierarquizados (p. 69).

O estranhamento está presente no Realismo Maravilhoso, mas não assusta o leitor; insere-se no evento insólito que, por sua vez é estanho e conhecido, de modo que o receptor percebe o “oculto” como se o estivesse sempre ali, presente, “escondido”, ou seja, lhe é familiar. Bíó, personagem da obra literária em estudo, expõe sua vivência e faz com que o leitor aceite os estranhamentos apresentados na narrativa. Com um mês de nascido, Bíó quase morre ao provar o sorvete de amendoim. Seu pai, sua mãe e suas tias se desesperam na tentativa de salvar o menino que não comia e recusava qualquer líquido que lhe fosse oferecido, a morte era iminente. Após todas as tentativas religiosas – dentre elas promessas, crenças e simpatias – terem sido praticadas e não obterem resultado algum, o recém-nascido só consegue salvar-se devido ao leite que seu pai lhe oferece e é produzido por uma burra:

[...] Mi mamá y las vecinas conjuraron a los Clavos de Cristo, ataron en sus pañuelos a Poncio Pilato y sacrificaron en el altar del señor los tordos amarillos traídos de Santa Cruz, los retoños tempranos de la caña, la jalea que mi abuela arrebataba al corazón de las manzanas. Pero yo no cesaba de derrochar el agua legada por mi madre y rehusaba los milagros: agoté aljibes de mis vísceras, eché mano a los surtidos de mis moléculas. Y en medio de tal sequía, prendió en mi casa el vicio del llanto. (MARTÍNEZ, 1969, p. 16)

A miscelânea religiosa – promessas a santos e simpatias/crendices – representa a diversidade cultural e religiosa, presente na América Latina e corrobora para que o leitor/receptor não questione

^{****} *Unheimlich* (estranho, sinistro) deu título a um famoso ensaio de Freud de 1919: “O estranho”. “Um dos sentidos de *unheimlich*, como o próprio Freud destacou, é justamente o de *unbehaglich* (o que provoca mal-estar). Se de certo modo podemos dizer que a psicanálise procedeu à revelação do *Unheimlich* da psique do indivíduo, ou seja, revelou ‘tudo aquilo que deveria ter permanecido em segredo e oculto e veio à luz’ (na definição do filósofo idealista Schelling, aprovada por Freud), no caso deste ensaio de 1930 Freud procura mostrar o oculto, o *segredo*, por detrás de toda cultura e da nossa humanidade, ou seja, seu mal-estar e suas origens mais profundas” (SELIGMANN-SILVA, 2010, p. 25) Logo, *heimlich* é tudo aquilo que permanece secreto, oculto, pertencente à casa, familiar, doméstico, íntimo, algo escondido, secreto, oculto.

o insólito e naturalize o extraordinário. O fato de recorrer a toda e qualquer crença, tradicional e/ou mística, mostra como Tucumán nada mais é do que um exemplo da mestiçagem cultural que cerca o contexto sociocultural hispano-americano e percebe o sujeito como parte integrante dessa organização híbrida. A moléstia vivida por Bío é desconhecida aos olhos da ciência e da medicina, mas não aos olhos da comunidade tucumana.

Antonio R. Esteves e Eurídice Figueiredo (2010) explanam as duas acepções dadas ao termo maravilhoso por Chiampi(1980): a primeira está relacionada ao que é humano, porém extraordinário, escapando de uma explicação racional e do curso ordinário das coisas; a segunda se refere a tudo o que não é humano e resulta da intervenção dos seres naturais. No caso de Bío, o culto ao animal, praticado por seu pai que, mostrando o extraordinário presente na narrativa, confere importância à burra; ajoelha-se diante dela e, grato por ter salvado seu filho da morte, tolera ser castigado, tomando coices. O trecho que segue descreve a relação do pai com o animal e a saga da comunidade e da família para salvar o recém-nascido:

[...] ‘Castigo de Dios’ – dijo el papá –, por quedarme en la canchita haciendo un papelón.’ En penitencia tanteó a la burra, y para descargarla del dolor llenó el sombrero con la leche atrasada. Ese fue el primer milagro del beato San Martín, cuya escobita invocó el papá en aquel momento: del cielo recibió la orden de que me ofrendara la leche, y apenas la probé, fui sonsacado de la muerte.
[...] ‘¡Hola, María Santísima!’, la llamaba desde el área penal, y la burra se le acercaba trotando, con melindres de novia: no se dejaba tocar hasta que el papá no le rendía culto, arrodillándose y soportando las coces de bienvenida. Aquella leche me engordó el velamen y asoleó para siempre mi flora intestinal. (MARTINEZ, 1969, p. 16 -17)

Segundo Esteves e Figueiredo (2010), “a ideia não é exibir o Realismo Maravilhoso como o melhor, mas simplesmente, como diferente, pela simples razão de que vem da maior e mais complexa mestiçagem do mundo” (p. 402). Não se leva em conta somente a diversidade de raças; considera o autor que o mais importante a destacar é a diversidade cultural fundida na vida e na literatura hispano-americana. O Real Maravilhoso faz parte da comunidade de Tucumán, já que, ao perceber os eventos insólitos, dos quais *Bío* é integrante, vemos não só a tradição comportamental de um determinado espaço, mas principalmente, suas crenças e seus *tabus* que todos aceitam sem duvidar ou desconfiar de sua veracidade. O contexto social, cultural e religioso da comunidade tucumana é exposto de maneira que leva o leitor à aceitação das ocorrências ficcionais, irracionais, irreais e/ou imaginárias.

A função textual da narrativa se estabelece no “efeito de encantamento” suposto na função do leitor perante a função do narrador/personagem e que está presente na significação discursiva atribuída à obra literária. Para a análise de uma narrativa, é necessário que se admita dois níveis operacionais, segundo Chiampi (1980): “o do relato e o do discurso – pode-se desdobrar a atividade do narrador em duas instâncias diferenciadas: como *foco narrativo* ou como *voz*” ***** (p. 71). Essas duas instâncias podem ser relacionadas ao que o narrador vê ou à forma como fala e/ou descreve os eventos. No segmento em questão do romance *Sagrado*, Bío ora é narrador, ao descrever, por exemplo, como as mulheres eram instruídas para que não cedessem ao pedido do pretendente – uma prova de amor –; o discurso é deslocado para José Reynolds***** que, dentro da narrativa, produziu um manual no qual as donzelas têm acesso a respostas e se obrigam a emitir pelo menos uma. Encerra o relato com o agradecimento do autor do manual:

***** Grifos da autora.

***** Impreso por editorial Las Razas, de San Miguel de Tucumán, en 1948, con el título “88 respuestas al que pide una prueba de amor, opúsculo dedicado a mujeres mayores de 13 años” y firmado por fray José Reynolds O. F. M. (MARTINEZ, 1969, p. 84, Nota de rodapé).

Impelidos por la sidra y por los vapores que suben del asfalto, los novios se animan a exigir perentoriamente la prueba de amor tantas veces postergada. Las novias consultarán el manual de José Reynolds / ciencia eclesiástica / y emitirá una de estas veinte respuestas [...].

MENSAJE Y ADENDA DEL AUTOR***** – Es mi anhelo que estas respuestas de corte realista proporcionen a sus lectoras material ideológico, esquemas didácticos y, sobre todo, aliento moral y sana para enfrentar a quienes (so capa de amistad, amor, protección, etcétera) se constituyen tan a menudo en agresores de sus esenciales valores femeninos. (MARTINEZ, 1969, p. 84)

Em algumas ocasiões, Bío toma o discurso, participa da narrativa e a descreve a partir de sua vivência; o tabu em torno do sexo é uma discussão constante no romance, a personagem atribui nomes e significados ao desejo a fim de dissimular sua curiosidade quanto ao que é certo ou errado. Ao descrever o contato com o sexo, a personagem utiliza a expressão “*tuve un día de paraíso*” (MARTINEZ, 1969, p. 17), oferecendo tantas significações ao momento vivido que pensa viver uma eternidade prazerosa e se entrega à experiência única, mas no final retorna a sua realidade castradora, onde a mãe, as tias e as avós lhe impõem um comportamento adequado para a comunidade do interior argentino:

Hallé la vida rastrera que no sabía vivirse, ni enamorarse, ni decir: ‘Amorcito, aquí estoy, tomá de mí todo lo que quieras porque no tengo el coraje de negarme’. Y apenas vi a la verdadera vida bebiendo el agua de los surtidores en las plazas, sin preocuparme por los microbios ni las pestes, apenas la vi tres días seguidos de jolgorio, sin pensar en el sueño ni en el cansancio, y eyacular diez veces en una sola noche sin afligirse por las noches siguientes, apenas vi a la vida zafarse del qué dirán como una caña voladora, entonces el paraíso se me borró de un saque, demostró su inutilidad y su torpeza. [...] Y así, pues, me sentí vivir, recobré mis alrededores y mis orígenes y mis vinagreras hereditarias. (MARTINEZ, 1969, p. 23).

Bío se depara diversas vezes com situações que exigem dele um posicionamento, o desmascaramento das opiniões sociais e convencionais do narrador são descritas nos silêncios ou quando se vê livre para divagar e ter as próprias impressões do mundo. É na hora em que se deita para dormir ou em lapsos de “isolamento mental” que demonstra seus questionamentos frente às imposições sociais e religiosas. Em alguns momentos, ele levanta hipóteses sobre o que realmente faria se fosse livre para optar e, em outros, narra fatos que só se realizam em sua mente, sente-se livre e “dono” de sua vida. A revolta contra o sistema ou contra as designações da sociedade se revelam quando menciona todos os males que gostaria de praticar como resposta a sua infância castrada por convenções sociais, culturais e religiosas. As experiências, os questionamentos próprios de sua idade, os castigos e as observações perante as imposições de seus familiares são narrados repletos de contestações:

Todo vaya por orden, según su fila india y su cronología. Que llegue por ordene l cuento de mi infancia destrozada por la opinión pública, cebada en la burguesía por mis alrededores de buñuelo y tardes de té, afelpada por el presentimiento de la Brigi que ay, iba a quitarme la pureza como una venda sucia. No hagas aquello, la noción del bien se encarnizó contra mí pobre persona en edad escolar, me paseó como moños y camisas almidonadas delante de mis tías genealógicas, las tías literatas que me afeitaron con un vidrio todas las ganas de vivir. Broté del vidrio y de las magulladuras heridísimo de muerte: iba a levantarle las polleras a las tías clérigos y me mordía la lengua, a echar un sapo muerto en el escote de las tías diputadas y el nudo del corazón me sofrenaba; iba a romper los platos de la casa, a

***** Depoimento de José Reynolds que faz parte do manual.

destripar los colchones, a rasgar el honor sin tacha de mis primas y entenadas y robustas abuelas, pero la furia y el fuego de mi especie se me había dormido, gastaba su pasión en los limbos de otras vidas más dignas (MARTÍNEZ, 1969, p. 24).

Após sua revolta, Bío se manifesta, mentalmente, expondo suas possíveis práticas que seriam repreendidas pelas tias, ou melhor, pela sociedade na qual a personagem está inserida. Apesar de que não concorda com as determinações, Bío traz para a narrativa seu pensamento e deixa claro que não passaram de conclusões pensadas e nunca executadas, ao afirmar “*lo cierto que yo emprendía mi viaje de vuelta, terminaba por dormirme con una invocación al ángel de la guardia* (MARTÍNEZ, 1969, p. 24)”, ou seja, depois de tanta revolta a personagem se rende às convenções sociais, religiosas e culturais, evoca o anjo da guarda e dá continuidade a que num determinado momento ela foi contrária.

Chiampi (1980) aponta um traço importante do Realismo Maravilhoso no plano da enunciação: a importância da renovação da linguagem ficcional presente na produção hispano-americana, constituída na voz do narrador e na relação que se estabelece com o narratário, pois

a função do narrador constitui a sua *performance* como voz, através do questionamento da sua *performance* como foco. Pode-se dizer, sem risco de exagero, que a renovação da linguagem ficcional hispano-americana tem como eixo a problematização da perspectiva narrativa e a consequente crítica do próprio ato de contar. As obras mais representativas do realismo maravilhoso manifestam, em maior ou menor grau, o fenômeno do ‘desmascaramento do narrador’, abrindo um processo análogo à produção do efeito de encantamento no leitor: o questionamento do ato produtor da ficção involucra a revisão da convenção romanesca do real (p. 72).

Em *Bío*, Martínez atinge a enunciação, o narrador é um “‘eu’ que ocasionalmente tenta quebrar a ilusão realista (que a presentificação dos fatos do passado vai assegurando), através de alusões à seletividade dos episódios, à ordem cronológica dos fatos, ao papel das recordações do vivido na composição do romance etc.” (CHIAMPI, 1980, p. 78). A personagem recorre à memória para explicar os eventos descritos que, muitas vezes, são recordações transformadas numa segunda narrativa, ocasionando a mudança do discurso e a ruptura da linearidade temporal dos fatos. O leitor, por sua vez, deve ficar atento já que, ao final do evento, é retomado o discurso e a narrativa relaciona a recordação e o momento descrito, estabelecendo o verdadeiro motivo de tal “interrupção”.

O interrelacionamento recordações/lembranças é definido pela personagem que descreve o evento, não só para explicá-lo, mas também porque a enunciação estabelece relações pragmáticas orientadas para o diálogo entre narrador e narratário, o que coloca o Realismo Maravilhoso ao nível da metadiégese, ultrapassando o universo ficcional narrado, ou seja, diegético. Chiampi (1980) atribui ao Realismo Maravilhoso a caracterização narracional da ficção e demonstra

como um texto que constrói a sua *performance* da voz, a partir do questionamento da sua *performance* da perspectiva. Se entendemos que a perspectiva converge para a *diégese*, a função da voz que pretendemos aplicar ao Realismo Maravilhoso coloca-se ao nível da *metadiégese*. O prefixo *meta* designa aqui, como em metalinguagem, a transição para um sistema de segundo grau. Sendo a metalinguagem, genericamente, uma linguagem que fala da linguagem primeira, a *metadiégese* vem a ser, analogamente, o nível da narrativa que fala do relato primeiro. (p. 79)

Chiampi (1980) aborda, ainda, em seu estudo, o discurso do Realismo Maravilhoso; admite que se dá por meio de dois critérios: o da representatividade – “a capacidade de expressar um espaço cultural, uma sociedade, uma problemática histórica, com uma perspectiva não documental, mas

integradora de várias faces do real” (p. 135) – e o da experimentação – “prática de técnicas narrativas audazes ou renovadoras com relação ao envelhecimento instrumental do realismo-naturalismo” (p. 135). *Sagrado* se enquadra no primeiro critério, já que toma como espaço de representação a cidade de Tucumán e destaca os conflitos de uma sociedade impregnada de crenças e mitos.

O romance não é um documento histórico, mas evidencia a problemática histórica, já que qual *Bío* não deixa de constituir uma referência ao universo representado pelo narrador/personagem e à condição social a que era submetido, ele mesmo e, inclusive, o seu pensamento. A personagem se entrega ao conforto de suas vontades e suas conclusões, mas logo é trazida à realidade, como mencionado anteriormente, a narrativa gira em torno das atitudes que deveriam ser tomadas perante a condição social, cultural e religiosa. Os comportamentos são estipulados e determinados pela comunidade de Tucumán e que, de certa forma, nada mais é do que a enunciação de uma voz comum, social:

No nos interesaba la realidad que cabe en las palabras, la que está instalada en las casillas del abecedario; pretendíamos una cuyo horizonte fuera una amenaza, un cementerio, un sístole, un ojal, un aunque, un clarear, destellar, quebrar los ojos, un tonto, un ápice, un enteramente. Amábamos, es cierto, todos los hilos sueltos del universo, sin saber con qué engrudo se pegaban ni a qué ajedrez jugaban con nosotros. [...] Desfigurábamos las apariencias, les echábamos fuego en las caderas para ver si entre tanto zafarrancho había un intersticio donde nos encontráramos enteros, una cripta que nos volviera libres y dueños de decir: ‘Esto que cuento es lo que pasa, con sus comas y puntos, sin traiciones, a pesar de la música de las palabras que nunca encaja en la música de lo que pasa.’ (MARTÍNEZ, 1969, p. 132)

Segundo o aporte teórico utilizado para este estudo, podemos destacar o quanto é significativa a origem e a formação do povo hispano-americano na elaboração de uma literatura especificamente latino-americana. Conforme Chiampi (1980), os “efeitos emotivos” são provocados pela narrativa e podem ser neutralizados ou negados no Realismo Maravilhoso. Na obra literária em análise, as descrições fazem o papel de convencer e/ou questionar quanto às mudanças radicais sofridas pela personagem Bío, que não consegue alcançar a metamorfose social, cultural e religiosa, uma vez que os desarranjos temporais e causais, a que, de alguma forma, se sente atrelada, vão contribuir ao desfecho narrativo, mostrando que, no discurso da comunidade tucumana, a diversidade influenciou não só a produção literária, mas também compõe o comportamento dos sujeitos sociais.

Resumen: Como objeto de análisis, será considerada la primera parte, denominada “Bío”, de la obra literaria *Sagrado*, la primera novela del escritor argentino Tomás Eloy Martínez, publicada en 1969, que posee como espacio privilegiado la ciudad de Tucumán y, por veces, presenta el encuentro entre mundos paralelos (realidad e irrealidad / ficción). El objeto en análisis está dividido en tres partes, en cada una hay un personaje principal, punto principal de las representaciones del insólito y centro de la narrativa como sujeto social inserido en un contexto social repleto de creencias y tradiciones practicadas por la familia de Bío. Buscaremos, más específicamente, en la sección de título “Bío”, destacar las posibilidades del insólito inherentes a esa novela argentina y comprobar la presencia del Realismo Maravilloso en la narrativa de Martínez. Como aporte teórico, a fin de conceptuar el insólito, utilizaremos Irlemar Chiampi (1980), Antonio R. Esteves; Eurídice Figueiredo (2010, p. 393 - 413) e Louis Philippe D’alembert (2012). Considerar conceptos basilaes del insólito y verificar su incidencia en el objeto analizado, no facilitará solamente la comprensión de la obra literaria en destaque, pero, principalmente, colaborará en el repaso de conceptos utilizados

indiscriminadamente en la narrativa hispano-americana. Así, las perturbaciones vividas por el personaje *Bío* y la búsqueda por explicaciones que justifiquen los eventos ficcionales despiertan el cuestionamiento sobre la naturalización de la irrealidad o la sobrenaturalización de la realidad, de modo que la propuesta de esta investigación cualitativa es mostrar como los elementos ficcionales ultrapasan la simple clasificación de la obra literaria, buscando discutir teóricos contemporáneos sobre el Realismo Maravilloso, a partir de la análisis estético-discursiva establecida en la obra.

Palabras-clave: Insólito. Realismo Maravilloso. *Sagrado*. Tomás Eloy Martínez.

REFERÊNCIAS

CHIAMPI, Irleamar. *O realismo maravilhoso*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

D'ALEMBERT, Louis Philippe. *Alejo Carpentier y el realismo maravilloso*. In: II SINEL – Seminário Internacional de Estudos Literários, Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões Campus Frederico Westphalen (URI-FW), 2011. (Conferência não publicada). O realismo maravilhoso de Alejo Carpentier. Tradução de André Mitidieri e Rodrigo dos Santos Mota, 2012.

ESTEVES, Antonio R.; FIGUEIREDO, Eurídice (Org.). O realismo mágico e o realismo maravilhoso. *Conceitos de literatura e cultura*. Eurídice Figueiredo, organizadora. 2 ed. Niterói: EdUFF; Juiz de Fora, EdUFJF, 2010. p. 393-414.

MARTINEZ, Tomas Eloy. *Sagrado*. Buenos Aires: Sudamericana, 1969.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Prefácio: a cultura ou a sublime guerra entre Amor e Morte. In: FREUD, Sigmund. *O mal-estar na cultura*. Tradução de Renato Seligmann-Silva. Porto Alegre, RS: L&PM, 2010. p. 21-38.

REALISMO MARAVILHOSO NO ROMANCE *SANTA EVITA*

LORENA DANTAS RODRIGUES*
ANDRÉ LUIS MITIDIERI**

Resumo: O presente estudo, inserido no Projeto de IC/PIBIC “Realismo Maravilhoso no Romance Biográfico de Tomás Eloy Martínez”, centra-se nas interfaces entre espaço biográfico, literatura e memória. Fundamentado em pesquisa de cunho bibliográfico, envolveu leitura, fichamento e discussão de textos literários e teóricos. Por intermédio da obra do mencionado escritor e jornalista argentino, buscou-se entender o papel desempenhado pelo insólito, mais especificamente, em sua modalidade realista maravilhosa, conforme se apresenta no romance *Santa Evita* (1996), em que predominam os traços do subgênero romanesco conhecido como “romance biográfico”, lado a lado com os do realismo maravilhoso, do subgênero romanesco policial e da ficção histórica. Possibilitando discutir a permanência do Insólito, mais especificamente, de sua vertente realista maravilhosa, na ficção hispano-americana contemporânea do assim denominado *pós-boom*, o texto em análise mostra a presença da metaficção, a narração difusa e a concomitante naturalização da irrealidade/desnaturalização da realidade. Essas características não se apresentam em todo o tecido narrativo, mas apenas em determinados fragmentos nos quais a narrativa escapa a algumas das variantes de sua híbrida composição, sejam elas, dentre outras, a biográfico-ficcional, a histórico-ficcional ou a do romance policial.

Palavras-chave: Literatura Hispano-Americana. Realismo Maravilhoso. *Santa Evita*. Tomás Eloy Martínez.

INTRODUÇÃO

A obra literária *Santa Evita* (1996), escrita por Tomás Eloy Martinez, trata do ex-presidente argentino Juan Domingo Perón e de sua esposa, a primeira-dama Evita, pelo ângulo do biografismo. O texto romanesco em destaque abrange importante período da Argentina no século XX, a partir das diagramações biografista e histórica. Essas não deixam de recorrer a relatos insólitos, que envolvem o sumiço e a trajetória do cadáver de Eva, após a derrocada de Perón de seu segundo mandato à frente da presidência do vizinho país.

Com esta pesquisa, tivemos por objetivo a identificação, na narrativa romanesca martineziana mencionada, da presença de traços narrativos do realismo maravilhoso, especialmente marcado por

* Discente do Curso de Letras DLA/UDESC,

** Professor Orientador,

“uma visão crítica da ideologia da fantasticidade e o seu estatuto narrativo está, a rigor, afinado com a linhagem milenar do conto maravilhoso (e com a de seu ancestral, o mito) à qual se soma a mais recente do realismo romanesco” (CHIAMPI, 1980). As interfaces entre história e literatura assim se configuram tanto pela inclusão na estética de referência ao mundo histórico quanto pelo uso da imaginação, sob formas nunca antagônicas, mas complementares, de modo a problematizarem as categorias do referente e do sujeito representado no enunciado romanesco em análise.

Louis Philippe D'Alembert (2012) ao considerar a realidade como maravilhosa, em clara referência ao escritor cubano Alejo Carpentier, afirma que esse traço se encontra em estado bruto, presente em todo o território da América Latina. Trata-se de um fenômeno fundado a partir da experiência individual do ser, ou seja, esse universo seria apenas conhecido a partir da prática cotidiana, intermediada pela própria cultura carregada de seus componentes. O ato de narrá-lo constitui a base da identidade cultural do continente latino-americano, motivada pelas mestiçagens não apenas sanguíneas, mas também culturais.

No romance em estudo, Martínez considerou os traços nacionais, isto é, histórico-culturais de seu país, entremeados a eventos insólitos situados em fragmentos desse romance, sem ocultar as irregularidades da sociedade argentina entre as décadas de 1930 e 1970, os complexos processos sociais e psíquicos vividos durante o período militar. Por meio da narrativa histórico-literária e biográfica, conduziu o leitor ao contato com a cultura argentina, ao preenchimento das lacunas de uma história política de violências e choques ideológicos, entre as glórias individuais e políticas e suas desestruturações.

1. BIOGRAFISMO E REALISMO MARAVILHOSO

Como um romance que marca sua hibridização predominantemente pelo cunho biográfico, além de contemplar a história argentina, *Santa Evita* (1996) volta-se à história individual de María Eva Duarte de Perón, na qual se assenta a protagonista do romance e a modelo da biografia. A personagem começou a sofrer muito cedo, com a rejeição do seu pai; dentre todos os filhos que tivera com dona Juana, ela foi a única a não ser reconhecida: “Quatro meses depois do nascimento de Eva María, Juan Duarte deixou Los Toldos para sempre. Visitou os bastardos uma ou duas vezes, mas com impaciência, distraído, ansioso por desaparecer de seu passado” (MARTÍNEZ, 1996).

Martínez apresenta outras informações biográficas, sobre quando e por qual motivo Evita decidiu abandonar Junín. Ela queria tentar a sorte como atriz, e a cidade não parecia apropriada para alcançar esse objetivo. Com a chegada do canto Augustín Magaldi à pequena pensão de dona Juana, Eva María percebeu que aquela era a hora de ir em busca da chance de ser uma atriz. Dona Juana pediu a Magaldi que apadrinhasse Evita, que a levasse para a capital, porque devido a sua fama e aos recursos que tinha, seria mais fácil recomendá-la. Contudo, a vida da personagem não seria fácil, a ida a Buenos Aires custou-lhe alguns problemas, passou fome, teve muitas chances negadas, além da saúde debilitada.

Por fim, Eva Duarte estreou em 28 de março de 1935 no teatro Comedia e por um bom tempo esteve atuando em pequenos papéis no teatro, no cinema e nas emissoras radiofônicas, onde teria maior destaque, interpretando heroínas históricas em peças de radioteatro. No entanto, o maior papel que desempenhou lhe foi proporcionado pela possibilidade de transformar um suposto papel decorativo como primeira-dama em presidente da Fundação de Ajuda Social que se responsabilizaria

por cristalizar sua imagem de benfeitora dos humildes entre o povo “descamisado” e pelo mito que tomaria grandes proporções após sua morte prematura, no dia 26 de julho de 1952, em decorrência de um câncer no colo de útero, aos 33 anos de idade.

Tendo essa trajetória individual em vista, verificamos como são estabelecidas, por paradoxais que pareçam, as relações entre um gênero que se ancora no referente, como é o caso da biografia, e um recurso que se localiza nos limites extremos da ficção – o insólito (em sua formatação realista-maravilhosa) – na obra de Tomás Eloy Martínez que, em geral, vem sendo considerada por meio de algumas de suas produções literárias como integrante do “realismo mágico” ou do “realismo maravilhoso”. Esse último tipo de narrativa não foge aos *realia* pela indeterminação espaço-temporal; não explicita ou questiona a causalidade para eliminá-la, como se observa em *Santa Evita* com relação ao constante cortejo de flores que acompanha o corpo embalsamado da protagonista:

Logo ao cair da tarde do primeiro dia, os guardas substitutos descobriram uma margarida no radiador do caminhão. Os oficiais saíram para vê-la e concluíram que a flor tinha passado inadvertida pela inspeção matinal. Ninguém teria conseguido enroscá-la na grade do radiador sem ser visto. O vaivém dos transeuntes era incessante; os guardas não tiravam os olhos do veículo. E, mesmo assim, não tinham reparado naquela margarida de cabo comprido, com a corola de pólen. Outra surpresa os esperava na madrugada do dia seguinte. No chão da rua, sob os estribos do caminhão, ardiavam duas velas torneadas. A brisa as apagava e a chama renascia sozinha depois de uma breve faísca. O Coronel mandou retirá-las imediatamente mas, logo à noite, já havia novas flores espalhadas sob o chassi, junto a um feixe de velas que exalavam luzes quase invisíveis, como desejos. Ao lado baú se apinhavam toscos volantes mimeografados, com uma sentença explícita: *Comando da Vingança*. E embaixo: *Devolvam Evita. Deixem Ela em paz*. (MARTÍNEZ, 1996).

Podemos perceber que não há questionamento da causalidade, porque logo ao final do fragmento em análise, o cortejo de velas não é atribuído a algo sobrenatural, mas sim ao denominado “Comando da Vingança”, suposta organização de peronistas que exigiam a devolução do corpo de Evita. Por volta de meados do romance, esse fato concreto é revelado através de bilhetes enviados aos oficiais responsáveis pela guarda do cadáver. Isso reitera a afirmação de Irlemar Chiampi (1980), segundo a qual, à diferença da narrativa maravilhosa, como os contos de fadas, no realismo maravilhoso, a causalidade é reestabelecida; à diferença do fantástico, a causalidade é não-conflitiva; à diferença do realismo, não é explícita, mas difusa. O regime causal do realismo maravilhoso é ditado pela descontinuidade entre causa e efeito (no espaço, no tempo, na ordem da grandeza). O prodígio não substitui o real meramente; a questão consiste em apresentá-lo, assim como a norma, o verossímil romanesco, para facultar ao discurso a sua legibilidade como sobrenatural e também como real.

No realismo maravilhoso, a suspensão da dúvida, que não ocorre nem no fantástico clássico nem no fantástico hispano-americano, visa evitar a contradição entre os elementos da natureza e da sobrenatureza. Na narração, a enunciação supõe duas funções inscritas no texto: a de narrador e a de leitor, examinada na significação discursiva do efeito de encantamento. Assim como os dois níveis operacionais da análise do texto, o do relato e o do discurso, a atividade do narrador pode-se desdobrar em duas instâncias distintas, como foco narrativo ou como voz. Portanto, o modo como o narrador vê os fatos, apresenta o enredo, como representa as distâncias, os tipos de registros que assumem a ênfase nas personagens e na ação, designam a relação entre o narrador e a história, como verificamos no seguinte trecho de *Santa Evita*:

Ao acordar de um desmaio que durou mais de três dias, Evita teve por fim a certeza de que ia morrer. Já se haviam dissipado as atrozes agulhadas no ventre, e seu corpo estava

de novo limpo, a sós consigo mesmo, numa beatitude sem tempo nem lugar. Só a idéia da morte é que não deixava de doer. O pior da morte não era que acontecesse. O pior da morte era a brancura, o vazio, a solidão do outro lado: o corpo fugindo como um cavalo a galope (MARTÍNEZ, 1996).

Nessa citação, a atividade do narrador desdobra-se como voz narrativa quando ele relata o momento em que Evita se convence de que tem poucas chances de sobreviver, enquanto narrador, expõe a certeza que Evita tem de que vai morrer e o medo que a heroína tem da solidão na morte. Dessa maneira, a voz narrativa (quem narra) é Martínez com foco narrativo (sobre quem se fala) em Eva Perón e em pensamentos que só ela mesma poderia ter e ninguém mais. A relação entre o sujeito da enunciação e o seu discurso dá-se pela relação existente entre o narrador e o narratário.

A diferença entre foco e voz permite identificar um traço no plano da enunciação, sendo que a problematização da perspectiva narrativa e a crítica do ato de contar constitui o eixo da renovação da linguagem ficcional latino-americana a partir da década de 1960. Nesse contexto, muitas obras literárias do realismo maravilhoso manifestam o “desmascaramento do narrador” abrindo espaço para o questionamento do ato produtor da ficção. O foco narrativo centra-se no narrador e em sua voz, remetendo a instância narrativa ao sujeito histórico, ao escritor. É fundamental ressaltar que o desmascaramento do narrador através do metatexto é característico da ficção hispano-americana e do realismo maravilhoso, no entanto, isso não significa que seja exclusivo de tais vertentes.

Nesses termos, a figura do narrador é fundamental à história romanesca em estudo, seja em primeira, seja em terceira pessoa, pois quando o autor se aproxima da história ou se distancia dela, conduz o leitor a decidir-se pela ocorrência ou não dos fatos insólitos. Desse modo, enquanto a mimese é definida por uma quantidade maior de informação e uma quantidade menor número de informador, a diegese apresenta o inverso:

1) a instância narracional se propõe como o eixo do questionamento da linguagem no romance realista- maravilhoso; 2) que a enunciação, enquanto destruição da unidade da consciência e dos disfarces do narrador, constitui o substrato linguístico para a revisão da concepção disjuntiva da realidade; 3) que a enunciação assim concebida estabelece relações pragmáticas orientadas para o diálogo entre narrador e narratário. Isto não significa que todo romance que problematize, explícita ou implicitamente, o ato narrativo, se inclua no realismo maravilhoso [...]. Mas todo romance em que se reconheça um ‘conteúdo’ real-maravilhoso apresenta, necessariamente, o questionamento de sua enunciação (CHIAMPI 1980).

Assim, o narrador que, no início da narrativa em análise, tinha seu papel muito bem marcado, passa a assumir o papel de narrador-personagem, isto é, integrado ao enredo. O objetivo do autor é ficcionalizar a realidade e, de certa forma, naturalizar a ficção, de modo que permite observar a inversão e a convivência desses planos:

Conseguí achar um asséptico relato da partida da família Masa no jornal *Democracia*, mas os pormenores da travessia completa, narrados no que então se chamava ‘linguagem poética’, saíram no último número de outubro do seminário *Mundo Peronista*. Passei algum tempo no encalço dos filhos de Raimundo Masa e estive perto de achar o mais velho deles, também chamado Raimundo. Ele tinha trabalhado algumas semanas numa borracharia chamada Norma, na estrada entre Ramallo e Conesa, depois – foi que consegui saber – emigrou para o Sul. Mas o Sul da Argentina é tudo: o vasto mundo de Raimundo, como diz um poema do Drummond. Na tarde em que conversei com os rapazes da borracharia Norma, um crepúsculo veloz abateu-se sobre os campos (MARTÍNEZ, 1996).

O autor mostra-se presente ostensivamente na obra literária, ele vai descrevendo em minúcias o percurso que trilhou até chegar a escrever o texto do qual também participa como personagem e narrador. Ao afirmar não ter sido a primeira vez que escreveu sobre a história da vida e morte de Evita, que buscou testemunhas em diversos lugares, conversou com várias pessoas em busca de um relato, de um depoimento que pudesse ajudá-lo na construção do seu romance, Martínez explica o processo de composição da narrativa. Nesse momento, em que entra no texto, o autor deixa de certa forma o leitor integrado à história, estabelecendo uma relação de proximidade com o enredo.

A narrativa inicia com a imagem já debilitada de Eva Perón, pouco antes de morrer, quando Perón havia contratado o médico espanhol Pedro Ara para embalsamar o corpo dela que, após o falecimento da primeira-dama, foi exposto à nação argentina em velório convertido numa cerimônia de comoção popular por longos dias e, depois, recolhido para tratamento na sede da *Confederación General del Trabajo* (CGT), com vistas a uma futura exposição pública, não menos espetacular. Três anos mais tarde, em 1955, após a deposição do general do cargo de presidente da República, seguida do exílio, os militares que tomaram o poder ficaram com a guarda do cadáver. Em razão de ser querida por grande parte do povo argentino, ela não poderia continuar “viva”. Ao mesmo tempo, o fato de não ter sido enterrada criou o mito de que voltaria “e seria milhões”. Nas tentativas frustradas de enterrar, queimar o corpo, dar-lhe sumiço, o Coronel Moori Koenig teve de enfrentar várias situações insólitas, que aqui assinalam o realismo maravilhoso.

Todas as vezes que o corpo de Evita era transportado de um lugar a outro, aconteciam situações insólitas. Martínez (1996) afirma no romance que “As almas têm sua própria força da gravidade: são avessas às altas velocidades, ao ar livre, à ansiedade.” Segundo ele, as almas têm hábitos, rotina, e quando são retiradas destas, ficam sem rumo e desenvolvem uma vontade de malefício incontrollável. Um exemplo dessas situações insólitas observamos no fragmento seguinte:

À medida que me entranhava nas montanhas de papéis, descobria mais indícios de que os cadáveres não suportam ser nômades. O de Evita, que aceitava com resignação todo tipo de crueldade, parecia revoltar-se quando o levavam de um lugar para outro. Em novembro de 1974, seu corpo foi retirado do túmulo em Madri e trasladado a Buenos Aires. Quando estava em um furgão a caminho do aeroporto de Barajas, dois guardas-civis começaram a discutir por causa de uma dívida de jogo. Quando viraram na avenida General Sanjurjo, em frente aos reservatórios de água, eles se pegaram a tiros e o veículo, descontrolado, bateu na cerca do Real Automóvel Clube. A cabine pegou fogo e os guardas morreram. Apesar da dimensão dos estragos, o ataúde de Evita não sofreu dano algum, nem sequer um arranhão. (MARTÍNEZ, 1996).

O corpo de Eva Perón parecia ser o grande causador dos eventos insólitos na vida das personagens; ora ocorriam acidentes, ora sucediam episódios ainda mais desastrosos:

Algo parecido aconteceu em outubro de 1976, quando o cadáver foi transferido da residência presidencial de Olivos para o cemitério da Recoleta. Evita ia em uma ambulância azul do hospital militar de Buenos Aires, ladeada por dois soldados que levavam – sabe lá Deus por quê – as baionetas em posição. O motorista, um sargento chamado Justo Fernández, percorreu a avenida Libertador, de ponta a ponta, assoviando ‘*La felicidad! já já já já*’. Pouco antes de cruzar a rua Tagle, sucumbiu a um infarto tão repentino que seu acompanhante, pensando que ‘Fernández tinha engasgado com o assovio’, puxou o freio de mão e conseguiu deter a ambulância quando estava a ponto de se incrustar no muro de um outro Automóvel Clube, o de Buenos Aires. Evita estava intacta, mas no solavanco da brecada os soldados da escolta tinham rasgado as julgares com as baionetas e jaziam enroscados sobre um lago de sangue (MARTÍNEZ, 1996)

Segundo Chiampi (1980), no campo do discurso narrativo, a verossimilhança quanto à significação e à “verdade” é necessária a fim de compreender a modalidade do realismo maravilhoso por meio do *Outro Sentido*, que não deve ser questionado, pois a “autoridade do conteúdo” depende da relação entre o narrador e narratário, ou seja, o discurso não é delimitado pelo nível dos enunciados, produzidos no plano da forma e sim na superfície das substâncias de expressão e conteúdo. Assim, no romance analisado, percebemos outra característica do realismo maravilhoso, que é o “jogo de palavras” para a construção de sentido; O efeito de encantamento do leitor está no posicionamento das palavras, uma relação metonímica, sobre causa e efeito, como na seguinte passagem:

[...]Contou até vinte, em vão. Tentou exercícios de respiração: EVITA. Verb. Conjug. 3ª. Pess. de *evitar* (do lat. ‘evitare’, ‘vitare’). Atrapalhar. Impedir. Fazer com que não ocorra algo que ocorreria. Evitaria a palavra evita. Evitaria as malsãs palavras que a cercavam: levita/ peça do vestuário masculino; levitar (Ocult.)/ erguer-se no ar sem apoio visível; vital/ adjetivo, respeitante à vida. Evitaria toda linguagem contaminada pelo mau agouro dessa mulher. Iria chamá-la *Yegua, Potranca, Bicha, Cucaracha, Friné, Estercita, Milonguita, Butterfly*: usaria qualquer um dos nomes que circulavam por aí, mas não o maldito, não o proibido, não aquele que espargia desgraça sobre a vida daqueles que o invocavam. *La morte è vita, Evita*, mas também *Evita è morte*. Cuidado. *La morta Evita è morte*. (MARTÍNEZ, 1996).

Outro traço do realismo maravilhoso consiste em situar o natural e o sobrenatural sobre um mesmo plano enunciativo, em relação não disjuntiva das isotopias, mas é preciso retomar a estrutura da significação para averiguar a possível construção de sentido em que o maravilhoso é atributo da realidade reciprocamente. Isso se mostra na narrativa analisada por intermédio de fatos que causam estranhamento, como a reiteração dos aparecimentos de diversas velas e flores, próximos aos lugares onde o corpo de Evita se encontrava:

Ao chegar, o Coronel deparou-se com uma nova fatalidade. Na calçada junto à qual pensava deixar o caminhão, ardia uma fileira de velas altas e finas. Em volta, alguém tinha espalhado margaridas, glicínias e amores-perfeitos. Agora sabia que o inimigo não o perseguia. Era pior: o inimigo adivinhava qual seria seu próximo destino e adiantava-se a ele (MARTÍNEZ, 1996).

[...] Fiquei com medo e corri para ver se não tinha acontecido nada com a minha Pupê. Graças a Deus, ela estava igualzinha, na caixa, mas alguém tinha deixado seu corpinho a descoberto. A tampa estava de pé, apoiada nas traves da tela. No chão eu vi flores de todo tipo, ervilhas-de-cheiro, violetas, madressilvas, sei lá quantas. Na cabeceira da caixa ardia uma fileira de velas chatas, e por causa desse detalhe percebi que aquilo não era coisa do papai: as velas eram uma irresponsabilidade, tanto que a primeira coisa que ele me ensinou na vida foi que não se podia acender fogo em um lugar onde tudo era madeira, lona e celuloide (MARTÍNEZ, 1996).

No fragmento seguinte, ocorrido no começo da história romanesca, entretanto, narrado ao fim de seu discurso, a presença do insólito se impõe quando Eva Duarte, ainda uma jovem interiorana, abraçou a chuva. Então todas as cicatrizes se soltaram de seu corpo, nenhuma só mancha restou, passava a ter uma pele translúcida, como relata sua mãe, dona Juana:

Eu tinha meus santos pessoais e minhas virgens: toda noite me ajoelhava sobre grãos de milho e implorava que lhe devolvessem a saúde e uma beleza que a essa altura parecia impossível. As crostas vermelhas mascaravam seu rosto e desenhavam mapas no seu peito. Quando o tormento das queimaduras se apagou, uma coceira de possessa veio

desvelar Evita. Como as crostas a levavam ao desespero e queria arrancá-las, fui obrigada a amarrar as suas mãos. Ficou mais de um mês assim, atada, enquanto as crostas variavam do vermelho ao preto. Ela parecia uma lagarta tecendo um casulo de luto. Uma manhã, antes de clarear, ouvi que se levantava. Lá fora chovia e o vento soprava áspero, em rajadas, como em um acesso de tosse. Tive medo que pegasse uma doença pior e olhei pela janela. Estava imóvel, no quintal, com a cabeça para o alto, abraçando a chuva. As crostas tinham se soltado de seu corpo. Em lugar das cicatrizes, o que apareceu foi aquela pele fina, translúcida, de alabastro, pela qual tantos homens depois iriam se apaixonar. Não ficou uma só estria, uma só mancha. Mas nenhum milagre acontece impunemente. Evita teve de pagar sua salvação com outros insultos da vida, outros enganos, outras desgraças (MARTÍNEZ, 1996).

Em todos os fragmentos analisados de *Santa Evita* nos quais se instalam características do realismo maravilhoso, reafirmamos a importância do leitor que, segundo Chiampi (1980), “lê o prodígio, reconhecendo na regência da supracausalidade descontínua, a probabilidade de uma explicação transcendente, que inscreve, no bojo do real, a ordem da mitologia”. Podemos assim dizer que o mito constrói a história e a história constrói o mito na causalidade interna no romance, justificada pelas raízes do universo cultural, de forma a tornar não conflitivos os efeitos entre o real e o maravilhoso.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Sabemos que a obra literária *Santa Evita* é de cunho histórico-biográfico, no entanto, podemos também defini-la como um romance que apresenta fragmentos insólitos da modalidade realista-maravilhosa, aqui encontrados e analisados. Tomás Eloy Martínez, ao reunir em um mesmo espaço elementos que transitam entre a representação realista, a ficção biográfica e histórica e o insólito narrativo, permitiu ao leitor conhecer a história e a sociedade argentina, no âmbito político e social, entre as décadas de 1940 e 1970, com cerne na primeira-dama Eva Perón e na trajetória de seu corpo embalsamado.

Observamos, com base nos escritos de Irleamar Chiampi (1980), que à diferença da narrativa maravilhosa, como os contos de fadas, no realismo maravilhoso, a causalidade é reestabelecida; à diferença do fantástico, a causalidade é não-conflitiva; à diferença do realismo, não é explícita, mas difusa.

Constatamos a presença ostensiva do autor na obra literária, em que, ele vai descrevendo em minúcias o percurso trilhado no processo de escrita do texto, do qual também participa como personagem e narrador. Assim, Martínez explica o processo de composição da narrativa.

Assim, inferimos que o texto em análise, embora não seja em sua totalidade realista-maravilhoso, apresenta fragmentos que podem ser classificados como pertencentes a essa modalidade do insólito, com apoio fundamental nos aportes teóricos de Chiampi (1980); D'Alembert (2012); Esteves; Figueiredo, (2010).

Resumen: Este estudio, insertado en el proyecto IC / PIBIC “Realismo Maravilhoso no Romance Biográfico de Tomás Eloy Martínez”, se centra en las interfaces entre espacio biográfico, literatura y memoria. Basado en la investigación bibliográfica, envolvió lectura, fichas y discusión de los textos literarios y teóricos. A través de la obra del señalado escritor y periodista argentino, se buscó comprender el papel desempeñado por el insólito, más concretamente, en su modalidad

realista maravillosa, como se muestra en la novela *Santa Evita* (1996), en que predominan rasgos del subgénero novelesco conocidos como “novela biográfica”, lado a lado con los del realismo maravilloso, del subgénero novelesco policial y de la ficción histórica. Permitiendo discutir la permanencia del insólito, más específicamente, de su vertiente realista maravillosa, en la ficción hispanoamericana contemporánea del así denominado *posboom*, el texto en análisis muestra la presencia de la metaficción, la narración difusa y la concomitante naturalización de la irrealidad/desnaturalización de la realidad. Estas características no se presentan en todo el tejido narrativo, pero sólo en determinados fragmentos en los que la narración escapa a algunas de las variantes de su híbrida composición, sean ellas, entre otras, la biográfico-ficcional, la histórico-ficcional o a del la novela policial.

Palabras-clave: Literatura Hispanoamericana. Realismo Maravilloso. *Santa Evita*. Tomás Eloy Martínez.

REFERÊNCIAS

CHIAMPI, Irlemar. *O realismo maravilhoso*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

D’ALEMBERT, Louis Philippe. O real maravilhoso de Alejo Carpentier. 2012. Mimeo.

MARTÍNEZ, Tomás Eloy. *Santa Evita*. 14. ed. Buenos Aires: Planeta, 1996.

MITIDIERI, André Luis. Um pacto com a santa, ou autenticações demoníacas no romance de Eva Perón? *Literatura e Autoritarismo*, Santa Maria, n. 9, 2007. Disponível em: < <http://w3.ufsm.br/grpesqla/revista/num09/apresentacao.php>>.

“REINVENÇÃO DA INFÂNCIA” E A TENTATIVA DE INTERCAMBIAR EXPERIÊNCIAS

ANA CLÁUDIA DE OLIVEIRA DA SILVA*

RESUMO: *Reinvenção da Infância*, do escritor Salim Miguel, conta a história de um menino que vem com sua família de um país distante, o Líbano, para o interior de Santa Catarina, onde passa sua infância e parte da adolescência. Como o próprio título apresenta, nesse romance fato e ficção se inter-relacionam, em um misto de fantasia e realidade, memória e imaginação. Intencionalmente o protagonista do relato não é nominado, pois na compreensão do autor a infância é o momento em que qualquer ser humano, em qualquer época ou parte do mundo, pode aproximar-se da infância dos demais. Assim, partimos da ideia de que este período da vida é o momento por excelência escolhido para intercambiar uma experiência única e fundamental, que formará o homem e na qual repousam as chances para a compreensão do próprio presente. Portanto, nesse trabalho, acredita-se que nesse romance de Salim Miguel há uma tentativa de recuperar a experiência como sabedoria, nos moldes propostos por Walter Benjamin em importante ensaio sobre o narrador, por meio da narração de momentos importantes da infância do protagonista.

Palavras-chave: infância; experiência; condição migrante.

INTRODUÇÃO

A infância, enquanto temática recorrente na literatura, possui uma carga simbólica, quase mítica, pois ao pensarmos nesse estágio da vida, geralmente, o associamos com a imagem romântica de uma inocência perdida, de um tempo a ser lembrado. Como canta o poeta Casimiro de Abreu:

Oh! que saudades que tenho
Da aurora da minha vida,
Da minha infância querida
Que os anos não trazem mais!
— Que amor, que sonhos, que flores,
Naquelas tardes fagueiras
A sombra das bananeiras

* * Mestre em Estudos Literários pela Universidade Federal de Santa Maria. Acadêmica do curso de Especialização em Tecnologias da Informação e Comunicação/UFSM e do curso de Letras Espanhol/UFSM.

Entretanto, essa infância pura, inocente, da qual nos fala Abreu não passa de uma invenção burguesa, que não encontra respaldo na literatura brasileira. Basta lembrar-nos de romances como *O Ateneu*, de Raul Pompéia, e *Infância*, de Graciliano Ramos, cujos protagonistas são vítimas da opressão de um poder autoritário, seja da família, da sociedade ou da escola, por meio da qual é possível escapar pelas vias do imaginário.

Ao contrário dessa imagem romântica, percebe-se a representação de uma infância cindida, que em *Reinvenção da Infância* configura-se pela situação migrante do protagonista. Intencionalmente, ele não é nomeado em nenhum momento da narrativa, sendo necessário delimitá-lo por meio de referências espaciais, temporais e familiares.

Nesse sentido, importa destacar que o romance conta a história de um menino que vem com sua família de um país distante, o Líbano, para o Brasil e, posteriormente, para o interior de Santa Catarina, onde passa sua infância e parte da adolescência. Os capítulos apresentam pequenas histórias dispersas, importantes na formação do caráter do protagonista, como a amizade com um indiozinho, o choro convulsivo na escola ao ser chamado de “turco”, a iniciação no mundo da literatura, o primeiro filme, a primeira bebedeira, os folguedos da adolescência.

Coincidentemente ou não, essa também é a história familiar do próprio escritor, que, em 1927, com apenas três anos de idade emigrou, junto com a família, do Líbano para o Brasil. Como destaca a afirmação paratextual presente na aba direita do livro: “O autor passou a infância e adolescência em Biguaçu, interior de Santa Catarina, considerando-se um líbano-biguaçuense. É essa história que ele conta em *Reinvenção da Infância*”.

Entretanto, como o próprio título apresenta, neste romance fato e ficção se inter-relacionam, em um misto de fantasia e realidade, memória e imaginação. Dessa forma, a história contada é e não é a história do autor, pois conforme ele próprio afirma acerca do seu fazer literário:

Ser autêntico significa [...] mais do que saber copiar ou recriar o real, saber inventar esse real. Inventá-lo e torna-lo plausível ao leitor, ao ouvinte, ao assistente. Fazer com que o que participa da mensagem, integrado, chocado, atingido no mais íntimo do seu ser, acredite, vibre e viva com o que inventamos. [...] Teoricamente foi assim que procurei fazer minha literatura. (MIGUEL in SOARES, 1991, p. 111)

EXPERIÊNCIA E INFÂNCIA

No presente trabalho, partimos da ideia de que a infância é o período da vida por excelência, por meio do qual é possível intercambiar uma experiência única e fundamental. Período decisivo na formação do homem, no qual repousam as chances para a compreensão do próprio presente.

Walter Benjamin (1994), em seu ensaio *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*, observa que a arte de narrar encontra-se em vias de extinção na modernidade, porque são cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar devidamente. As ações da experiência – fonte a que recorrem todos os narradores – estão em baixa, e isso é apontado pelo autor como uma das causas do fenômeno. Sendo assim, a faculdade de intercambiar experiências, outrora existente, tornou-se problemática.

“REINVENÇÃO DA INFÂNCIA” E A TENTATIVA DE INTERCAMBIAR EXPERIÊNCIAS

O conceito de experiência, enquanto *Erfahrung*, atravessa toda a obra de Benjamin, sendo central para o entendimento de conceitos como a perda da aura, a morte da narrativa e a alegorização da história. A experiência, em síntese, é o conhecimento que se obtém gradativamente ao longo da vida, devendo ser compartilhada, pois carrega em si uma carga de sabedoria útil a todas as gerações. Por ser eminentemente comunicativa, ela encontra na narrativa sua melhor forma de transmissão, aproximando tempos e modos de vida diferentes, mas mesmo assim intercambiáveis.

Nessa tarefa de intercambiar experiências, Benjamin privilegia dois tipos de narradores: o camponês sedentário, fixado à terra e que conhece as histórias e tradições do lugar onde reside, e o marinheiro comerciante, que vem de longe e tem muito a contar. Portanto, para o crítico a narrativa é uma experiência acumulada ao longo do tempo, cuja matéria-prima encontra-se na tradição oral.

O narrador idealizado por Benjamin é um homem que sabe dar conselhos, seja baseado na sua experiência e sabedoria ou na experiência alheia, no que ouviu dizer. Esse saber prático, o conselho, possui como expressão privilegiada a palavra do moribundo, “não porque ele teria qualquer saber secreto pessoal a [...] revelar, mas muito mais porque, no *limiar* da morte, ele aproxima [...] nosso mundo vivo e familiar deste *outro* mundo desconhecido e, no entanto, comum a todos”.

Na contramão desse pensamento, que relaciona morte e experiência, Giorgio Agamben (2005), importante filósofo italiano, a partir de estudos realizados sobre as obras de Walter Benjamin, dirá que, na atualidade, só é possível recuperar a experiência como sabedoria retomando o lugar intermediário que ocupa o *in-fans*, palavra do latim que tanto pode designar a criança, quanto aquele que não fala. A infância para ele seria um lugar de passagem e aprendizado, lugar entre a experiência e a linguagem.

Nesse sentido, a infância funcionaria na obra de Salim Miguel como força de evocação do passado e fonte de sabedoria e experiência. Conforme destaca o próprio Autor no Apêndice do livro:

O protagonista, intencionalmente, não tem nome, pois o ser humano em qualquer época e em qualquer parte do mundo, tem instantes de aproximação; na sua infância, da infância dos demais. Caso o leitor encontre aqui algum fragmento dessa quadra da vida, o Autor dar-se-á por satisfeito e (quase) realizado. (p. 126)

Tal afirmação parece adequar-se bem ao pensamento de Walter Benjamin e Giorgio Agamben, aproximando experiência (saber comum partilhado) e infância. Na visão do autor, esse período da vida pressupõe algo comum ao narrador e ao leitor, isto é, “uma comunidade de vida e de discurso”, necessária para transformar o vivido em experiência e intercambiá-la, do mesmo modo que o contador de histórias da tradição oral fazia com os seus ouvintes atentos.

Conforme destaca o fragmento anterior, outro aspecto que chama a atenção refere-se a falta de nomeação do protagonista. Fato esse que contribui para a identificação do leitor com a narrativa, pois qualquer pessoa pode imaginar-se o personagem principal em determinados momentos da narrativa.

Aliado a isso, importa destacar que o romance de Salim Miguel é estruturado em trinta e cinco capítulos, um apêndice e uma nota final. Cada capítulo pode ser lido de forma independente, pois as histórias apresentadas não possuem nenhuma ligação causal ou temporal nítida, a não ser a presença do próprio protagonista. Contudo, a soma das partes conflui para algo maior, pois cada história influencia as demais e sofre influência das outras.

Isso ocorre porque as histórias obedecem ao fluir da memória da personagem principal.

São pequenos fatos dispersos, nos quais uma experiência muito maior do que o vivido consciente e individual do protagonista vem à tona. Para Benjamin, a ligação entre essas imagens aleatórias do passado, em oposição à sequência linear dos acontecimentos, faz emergir momentos privilegiados para fora do *continuum* da história, isto é, rompe-se com uma visão totalizante (linear) da cronologia, a qual mantém o presente distante do passado.

Tais escolhas parecem adequar-se bem ao propósito do livro, isto é, contar uma história pessoal, que em muitos momentos assemelha-se a de tantas outras pessoas, através da reinvenção da infância, da recriação de uma realidade vivida ou imaginada.

Nesse processo, de restauração do passado, de retomada salvadora pela palavra de um passado que sem isso cairia no silêncio e no esquecimento, destaca-se a importância da narração para a constituição do sujeito enquanto sujeito migrante, o que resultará na compreensão do próprio presente.

Conforme afirma Said, a era moderna é “com efeito a era do refugiado, da pessoa deslocada, da imigração em massa” (2003, p. 47). Isso acarretou em imensos agregados de humanidade como transplantados, refugiados e deslocados. Nesse contexto, o Brasil não fugiu à regra e tornou-se uma nação de imigrantes, marcada pelo transplante de povos e deslocamentos.

Portanto, é de se esperar, que esta formação múltipla encontre ressonância também na produção artística, sendo recorrente, na cena literária moderna e contemporânea, as narrativas que elegem a imigração como tema. Isso talvez ocorra, visto a necessidade urgente que os exilados têm de “reconstituir suas vidas rompidas” (SAID, 2003, p. 50), criando um mundo somente deles para governar.

George Lukács já dizia que o romance era a forma da “ausência de uma pátria transcendental”, portanto, ele existe porque outros mundos podem existir como alternativas para errantes, exilados, deslocados. Desse modo, o único lar disponível agora, embora frágil e vulnerável, encontra-se na escrita.

Nesse cenário, de travessia entre mundos, culturas e tradições, é que se inscreve a narrativa de Salim Miguel. Em *Reinvenção da Infância* o protagonista é um menino de origem libanesa que viaja junto com a família num navio de imigrantes de um “porto ignoto para um destino igualmente ignoto” (p. 13). Travessia esta que irá marcar de forma indelével o modo de ser e sentir do protagonista.

Por esse motivo, o choro desenfreado e sem explicação do protagonista ao ser chamado de “turco” pela professora do primário:

A professora pede atenção. Vira-se para os alunos. Ergue a voz, quer silêncio. Diz apontando para ele: olhem só, olhem e se mirem no exemplo, há pouco não sabia uma só letras, mal conhecia algumas palavras do português, misturado com árabe e alemão; é turco, e sabe ler e escrever melhor do que quase todos, ou todos, aqui dentro. E o filho do Seo Zé, do Zé Turco, do Zé Gringo, do Seo Zé da venda, raramente Seo Zé Miguel, nunca Seo José, desaba num choro ferrado, interminável, incontrollável, fundos soluços, lágrimas escorrendo, o que causa risos nos colegas e espanto na professora. Nunca, por mais que se esforce, consegue saber se o choro fora pelo elogio inesperado ou pelo turco. A família era libanesa; querer irritar o pai (mais que a mãe), era chamá-lo de turco. A Turquia (Império Otomano), durante séculos havia dominado toda uma região que incluía a Síria e o Líbano. (p.20, grifo nosso)

Ironicamente, sua primeira amizade na nova terra se dará com um indiozinho, criado como

“REINVENÇÃO DA INFÂNCIA” E A TENTATIVA DE INTERCAMBIAR EXPERIÊNCIAS

filho adotivo pelo Seo Fermiano, dono de um armazém na cidadezinha de Alto Biguaçu, um dos destinos da família Miguel pelo interior de Santa Catarina. Tanto o bugrinho quanto o protagonista mostram-se arredios no início, visto que não falam o mesmo idioma: um tupi-guarani, o outro árabe. Oriundos de mundos muito diferentes, tão diferentes etnicamente entre si, e, mesmo assim, tão parecidos pela sua condição de expatriados: “um viera do outro lado do mundo, a família em busca de um chão, o outro já nem tinha mais o chão que era dos seus”. (p. 16)

A condição migrante do protagonista, mesmo não sendo tão latente quanto a de seus pais, pois suas recordações do Líbano são memórias adquiridas socialmente em família, faz parte da sua constituição, da sua formação enquanto sujeito. Sentimento que irá acompanhá-lo durante toda a narrativa:

Ele não aguentava mais: no primeiro ano foi a professora, trasanteontem o colega com quem brigou no pátio durante o recreio [...]; não é só; na rua, na pracinha, em qualquer lugar onde entra, na farmácia, logo a mulher que o atende grita: “Taurino, Taurino, vem atender o **turquinho!**”, faz um tempo viu a mãe conversando com a professora dona Mariazinha, perguntando, “por que só para nós dizem turcos, porque viemos pra cá? Se todos, até os portugueses e açorianos, vieram de fora expulsando os índios, donos da *maksuna*”. (p.89, grifo nosso)

A personagem não compreende por que existe essa distinção se todos os brasileiros em suma são estrangeiros vivendo em terras estrangeiras: portugueses, alemães, italianos, espanhóis, árabes, africanos. A população inteira de Biguaçu, espécie de microcosmo do País, é descendente de imigrantes. Então, um dia, resolve perguntar para o único morador negro da cidade, se da sua cor só existia ele, e Ti Adão em resposta diz: “Sou um, e sou muitos, e vou te dizer uma coisa: se todos quisessem pensar direito, de qualquer parte que a gente venha, somos todos primos” (p.90).

Tal resposta, baseada na experiência de vida de Ti Adão, transmitiu à personagem um saber, um conselho sobre os homens. Assim como a convivência com os pais, que gostavam de recitar poetas árabes:

O pai dizia e dizia em árabe, depois em português, poemas ou versos do poeta persa Omar Khayam:
Vem, pois, com Khayam velho, deixa os sábios,
Só a verdade existe: - A vida corre!
Isso é que é certo e, o mais, só são mentiras:
- Aberta a flor, depois, para sempre, morre! (p.31)

Tanto o pai, quanto Ti Adão, são espécies daqueles tipos arcaicos de narrador preconizados por Walter Benjamin: o marinheiro comerciante e o camponês sedentário. O primeiro, detentor de um saber advindo de terras estrangeiras e tendo muito a contar; o segundo, fixado à terra e que detém o conhecimento das histórias e tradições do lugar onde mora.

Saber esse, aliado pelo protagonista a um vasto conhecimento culto, oriundo da literatura. Como podemos depreender pelas referências literárias a Machado de Assis, Augusto de Campos, José de Alencar, Karl May, e citações literárias presentes no texto, tais como esta de Calderón de La Barca: “Los sueños sueños son”. (p.88)

Por tudo isso, causa estranheza a escolha de um narrador onisciente para contar as histórias. Contudo, essa onisciência é seletiva, focada nos sentimentos, pensamentos e percepções da

personagem principal, e está ancorada no uso predominante do discurso indireto livre, por meio do qual a voz do narrador mistura-se intimamente com a voz da personagem. A utilização dessas duas técnicas permite ao leitor colocar-se muito próximo aos acontecimentos, o que suscita empatia e identificação com o que está sendo contado.

A escolha por esse tipo de narrador parece ser bem esclarecida pela epígrafe de Jorge Luis Borges, escolhida para dar início à narrativa:

Aqui dou término à parte pessoal do meu relato. O resto está na memória (quando não na esperança ou no temor) de todos os meus leitores. É suficiente para mim recordar ou mencionar os fatos subsequentes com mera brevidade de palavras que a cônica lembrança geral enriquecerá ou ampliará.

Parece-nos que a escolha desse tipo de narrador vai além da mera tipologia literária e aponta para a algo que ultrapassa a individualidade do menino que se transformou em escritor, conforme assinala os últimos capítulos e o apêndice final do livro. As histórias contadas no relato são lembranças que se impuseram ao protagonista e por consequência ao narrador, que em muitos momentos se confundem, pois há a compreensão de que só é possível realmente escrever sobre a infância quando as encenações projetadas pelo “eu” forem abandonadas, quando se compreender que essas imagens do passado não podem ser controladas pelo sujeito.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O ensaio sobre o Narrador, para a maioria dos intérpretes da obra de Walter Benjamin, apresenta uma visão um tanto nostálgica, de retorno a uma harmonia perdida. Todavia, para Gagnebin (2007), “é uma tentativa de pensar juntos, de um lado o fim da experiência e das narrativas tradicionais, de outro a possibilidade de uma forma narrativa diferente das baseadas na prioridade da *Erlebnis*”. A autora postula a ideia de uma nova forma de “narratividade”, que saberia “rememorar e recolher o passado esparso sem, no entanto, assumir a forma obsoleta da narração mítica universal”. (p.62)

Em *Reinvenção da Infância*, de Salim Miguel, essa nova narratividade se dá por meio da retomada salvadora de um período da vida específico, a infância, fundamental para a constituição do sujeito e para compreensão do próprio presente. Isso ocorre, pois a transmissão da experiência pressupõe a aproximação de tempos e modos de vida diferentes, mas mesmo assim intercambiáveis, como é a infância para qualquer pessoa em qualquer tempo e parte do mundo.

Nesse processo, a experiência pessoal transforma-se em experiência coletiva, conforme se depreende a partir da renúncia às encenações projetadas do “eu”, típicas da autobiografia, e da falta de nomeação do protagonista. Como resultado, surge um texto composto a partir do “entrelaçamento” da história pessoal desse sujeito com a história dos outros.

RESUMEN: *Reinvenção da Infância*, del escritor Salim Miguel, narra la historia de un chico que viene con su familia de un país lejano, el Líbano, para el interior de Santa Catarina, donde pasa parte de su infancia y adolescencia. Como el propio título indica, en esta novela, realidad y ficción se interrelacionan en una mezcla de fantasía y realidad, memoria y imaginación. Intencionalmente

el protagonista de la historia no es nombrado, pues en la comprensión del autor la infancia es el momento en que cualquier ser humano, en cualquier momento o parte del mundo, puede acercarse a la infancia de los demás. Por lo tanto, partimos de la idea de que este período de la vida es el momento por excelencia elegido para intercambiar una experiencia única y fundamental, que formará el hombre y en la cual se encuentran las oportunidades para la comprensión de la propia actualidad. Así, en este trabajo, se cree que en esta novela de Salim Miguel hay un intento de recuperar la experiencia y la sabiduría, según lo propuesto por Walter Benjamin en importante ensayo sobre el narrador, a través de la narración de momentos importantes de la infancia del protagonista.

Palabras-clave: infancia; experiência; condición migrante.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2005.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

MIGUEL, Salim. *Reinvenção da infância*. Osasco/SP: Novo Século Editora, 2011.

SAID, Edward. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SOARES, Iaponan (Org.). *Literatura e coerência*. Florianópolis: Ed. Lunardelli, 1991.

SENTIDOS ALEGÓRICOS EM JOSÉ SARAMAGO: A CAVERNA E A AVENTURA DA MODERNIDADE

RONAN SIMIONI*

Resumo: O polêmico debate envolvendo, de um lado, partidários daquilo que François Lyotard chama de “lógica da dispersão” e, de outro, aqueles que ainda acreditam ser o projeto moderno algo ainda não acabado, a exemplo de Habermas, põe sob rasura uma já difícil delimitação para o que é, ou foi, a modernidade. Dessa forma, a busca por um entendimento de tal período de nossa existência demanda a escolha de um artefato cultural constituído de forma não rigidamente presa a uma totalidade espaço-temporal delimitada. Logo, o enfrentamento da narrativa *A Caverna*, de José Saramago, analisada sob o viés do conceito de alegoria Benjaminiano, apresenta-se como texto chave para uma leitura do mundo moderno. O caráter eminentemente dialético identificado nessa forma de elaboração estética pelo autor de *A Origem do Drama Trágico Alemão*, também pode ser visto na escrita do escritor português em uma significativa parcela de seu projeto ficcional. No romance em questão observamos, paralelamente à trajetória dos protagonistas, a exposição de uma problemática marcadamente moderna, caracterizada pela reorganização do espaço físico, da ordem econômica e das consequências geradas por tal movimento, que nos conduz à abordagem de outros conceitos centrais em Walter Benjamin, como os de Vivência, Experiência e Choque.

Palavras Chave: Alegoria , Modernidade, José Saramago.

INTRODUÇÃO

Não sem certa ironia, José Saramago observa, na abertura de um dos capítulos iniciais de *A Caverna* como pode ser complicada, paralisadora e elíptica a interpretação de uma frase de efeito, considerada pelo autor como uma das piores pragas que tem assolado a humanidade:

Dizemos aos confusos: Conhece-te a ti mesmo, como se conhecer-se a si mesmo não fosse a quinta e mais dificultosa operação das aritméticas humanas. Dizemos aos abúlicos: Querer é poder, como se as realidades bestiais do mundo não se divertissem a inverter, todos os dias a posição relativa dos verbos. Dizemos aos indecisos: Começar pelo princípio, como se esse princípio fosse a ponta sempre visível de um fio mal enrolado que bastasse puxar e ir puxando até se chegar a outra ponta, a do fim, e como, se, entre a primeira e a segunda, tivéssemos tido nas mãos uma linha lisa e contínua em que não havia sido preciso desfazer nós sem desenredar estrangulamentos (SARAMAGO,2000, p.71).

* Mestrando em Estudos Literários pela Universidade Federal de Santa Maria . Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Ensino Superior / CAPES.

O escritor português, entretanto, não recorre a tal citação apenas para formular uma espécie de adorno linguístico, mas sim para ilustrar de forma figurada a situação na qual o protagonista da narrativa, o oleiro Cipriano Algor, se encontra. Exposto a uma nova realidade econômica, o ex-fabricante de utensílios de barro se vê agora obrigado a buscar novas formas de trabalho, tendo em vista que os produtos por ele antes fabricados quase que artesanalmente se veem agora substituídos por outros vindos das imensas fábricas que circundam a cidade em que vive o personagem.

Curiosamente, a mesma dificuldade de “começar pelo começo”, encontrada nesse exemplo da ficção, se apresenta no horizonte de análise de qualquer estudo que busca a leitura de um dos períodos históricos no qual a humanidade assiste a um conjunto de transformações ocorridas em escala talvez nunca antes vista, característica marcante da era moderna. O primeiro ponto complicador que ilustra essa afirmação pode ser encontrado ao tentarmos mapear o início e, principalmente, o fim da modernidade, debate este ainda distante de um final conciliador se atentarmos para a dissonância entre diferentes linhas teóricas analíticas da concepção filosófica do que é - ou foi - essa era.

Como bem nos lembra Heloísa Buarque de Holanda, já no prefácio de *Pós-modernismo e Política*, testemunhamos principalmente desde a segunda metade do século XX uma crescente polarização entre partidários de uma condição pós-moderna e defensores de um resgate do projeto emancipador moderno. Ironizando tal relação de certa forma polêmica, a autora divide essas duas linhas principais do pensamento contemporâneo, uma alemã e outra francesa, com os sugestivos nomes de “Frankfurters” e “French Fries”, cujos representantes mais eminentes são respectivamente Jürgen Habermas e François Lyotard. Se por um lado os primeiros se empenham na busca por um resgate do poder de emancipação da razão iluminista, identificando nos pressupostos pós-modernos matizes políticas e culturais neoconservadoras, por outro, seus adversários vislumbram com certo otimismo a queda das narrativas mestras do pensamento humano, como o Marxismo e o Liberalismo, juntamente com a liquidação do projeto iluminista moderno.

Talvez menos conflituosas sejam as coordenadas temporais que abarcam, ou ao menos tentam, os limites da modernidade. A leitura de Marshall Berman, nesse sentido, pode facilitar nossa compreensão a respeito dessa extensa fase da existência humana. Como ele aponta, uma primeira fase da história da modernidade seria compreendida entre o início do século XVI e o final do século XVIII, quando as pessoas, como nos sugere o autor “estão apenas começando a experimentar a vida moderna e mal fazem ideia daquilo que os atingiu” (BERMAN, 1992,p.16).

Um segundo momento delineia-se a partir das revoluções de 1790 – como, por exemplo, a francesa e a estadunidense – movimentos que propagaram marcantes mudanças nos níveis de vida social, política e pessoal, próprio de um público moderno que vive em uma era revolucionária, embora ainda imerso em um mundo não inteiramente moderno. É no século XX, que Berman situa a terceira fase da modernidade: o projeto de modernização se expande a ponto de alcançar praticamente todo o mundo e a cultura dele originada toca profundamente a arte e o pensamento humano. Entretanto, ao passo em que o público moderno aumenta, a ideia de modernidade perde a nitidez de seus contornos, chegando a um estendido distanciamento de suas próprias raízes.

Frente a isso, cabe indagar quais construções discursivas, inseridas dentro das práticas culturais da humanidade, conseguem abarcar nos limites de suas formulações registros documentais que nos fornecem visões mais amplas possíveis dos aspectos históricos e filosóficos da era moderna. Observando as palavras de Roberto Vecchi, cujo estudo a respeito do século XX a partir de um conjunto de narrativas ficcionais aponta este como sendo o período mais destruidor da experiência humana, bem como de seus modos de ser dita e escrita, observamos no discurso literário-ficcional

uma alta capacidade de decifração daquilo que foi perdido em outras modalidades de representação do real. Sendo assim, completa o teórico:

Não é em virtude de uma reivindicação setorial, mas a história das ideias e da cultura do século XX, quando for escrita, quando o século tiver terminado, talvez possa coincidir como em nenhuma outra época com a história literária. Porque a literatura tem sido o lugar do moderno onde o pensamento contemporâneo se articulou com maior audácia chegando nas proximidades do que – como diz Walter Benjamin – nunca foi escrito, nunca foi representado (VECCHI, 2001, p.73).

José Saramago, ao publicar, no início dos anos 2000 o romance *A Caverna*, finaliza aquilo que ele mesmo chamaria alguns anos depois de a “trilogia involuntária” formada também por *Todos os Nomes*, lançado em 1997 e *Ensaio Sobre a Cegueira*, de 1995. Essas obras receberam tal designação não por terem sido pensadas dessa forma, mas por exprimirem retoricamente a visão do autor em relação ao mundo em que se vive na contemporaneidade²². A partir da última narrativa citada, central na produção do escritor português, inaugura-se um novo desdobramento no projeto ficcional de Saramago, marcado por linhas temáticas renovadas. A esse respeito, o próprio autor reconhece que: “Passei a tratar de assuntos sérios de uma forma abstracta: considerar um determinado tema, mas despiendo-me de toda a circunstância social, imediata, histórica e local” (SARAMAGO, apud AGUILERA, 2010, p.118). Tal característica seguramente lança a esse conjunto de obras aquilo que Maria Alzira Seixo (1999) denomina de estratégia narrativa “em jeito de alegoria”. Essa inclinação, cuja escrita por imagens se mostra como um dos principais pilares, mostra-se como capaz de representar uma ampla gama de significações inerentes a diferentes momentos de nossa história, mesmo os de mais difícil delimitação, como a modernidade.

ALEGORIA E RUÍNA

Em uma de suas conhecidas teses sobre o conceito da história, escrita na década de trinta do século XX, Walter Benjamin evoca a imagem de um anjo retratado em uma pintura de Paul Klee, chamado de *Angelus Novus*. De acordo com a descrição do teórico alemão, a figura é representada como se quisesse fugir de algo para que olha fixamente, com os olhos e a boca escancarados e com as asas abertas. Seguindo a leitura de Benjamin, percebemos nessa obra o arquétipo do que o autor supõe ser o anjo da história, com a face dirigida ao passado e com a certeza de enxergar - onde nós apenas vemos um conjunto de acontecimentos – uma série de catástrofes que culminam em ruínas que se acumulam formando uma imensa montanha. O texto ainda nos revela a vontade que o anjo tem de parar e juntar os fragmentos deixados para trás, que é impedida tendo em vista a existência de uma poderosa tempestade vinda do paraíso, que prende suas asas e o impede de fechá-las. Nas palavras do próprio autor “Essa tempestade é o que chamamos de progresso” (BENJAMIN, 1994, p. 226).

Não por acaso, a passagem acima nos põe frente a um recurso utilizado por Benjamin não apenas como método de interpretação de sua época, mas também como forma de exposição de seu pensamento acerca de um período no qual a morte e a destruição, impulsionadas por aparentes avanços tecnológicos, espalhavam-se com força nunca antes vista pela humanidade, algo que viria a desembocar nos maiores conflitos armados testemunhados pela história. Trata-se, mais

²² Trecho extraído da Cronobiografia *A Consistência dos Sonhos*, de Fernando Aguilera.

especificamente, de uma categoria de análise já apresentada pelo filósofo naquilo que seria sua mais significativa obra - *O Nascimento do Drama Trágico Alemão* – ou seja, a representação alegórica.

Creditando à escrita alegórica por imagens uma espécie de distanciamento entre sentido literal expresso e ausente, ou mesmo de acordo com a definição mais ampla indicativa de que a alegoria diz *a* para significar *b*, Flávio Kothe bem define esse conceito no viés benjaminiano. Logo, a alegoria:

Expressa algo que é diferente, que é o outro daquilo que representa. E é este outro que a alegoria revela e esconde, desvela e vela, que Benjamin vai querer decifrar: a visão da história como história do sofrimento dos homens (KOTHE, 1978, p. 63).

O autor do estudo sobre o barroco alemão, identifica na escrita alegórica não apenas uma “frívola técnica de ilustração por imagens”, mas sim uma forma de expressão tão legítima como a escrita e a linguagem. A categoria de tempo considerada por Benjamin surge, então, como principal argumento favorável a sua visão. Dessa forma:

A diferença entre a representação simbólica e a alegórica está em que esta significa apenas um conceito geral ou ideia diferentes dela mesma, enquanto aquele é a própria ideia tornada sensível, corpórea. No caso da alegoria há uma substituição, no do símbolo o próprio conceito desce e integra-se ao mundo corpóreo [...]. Por isso, a distinção entre esses dois modos deve ser procurada no momentâneo que a alegoria não conhece. No outro caso(no símbolo) estamos perante uma totalidade momentânea , aqui existe uma progressão numa espécie de momentos (BENJAMIN, 2011, p. 175).

Logo, a experiência autossuficiente de tempo contida no símbolo é a do momentâneo, algo não encontrado no movimento dialético provocado pelo distanciamento entre ser figural e significação visto na alegoria. Imerso nessa capacidade de dizer o outro da representação alegórica, Benjamin identifica ainda mais um ponto decisivo para o entendimento de tal categoria:

[...] na alegoria o observador tem diante de si a *facies hippocratica* da história como paisagem primordial petrificada. A história, com tudo aquilo que desde o início tem em si de extemporâneo, de sofrimento e de malogro, ganha expressão na imagem de um rosto – melhor, de uma caveira. E se é verdade que a esta falta toda a liberdade “simbólica” da expressão, toda a harmonia clássica, tudo que é humano – apesar disso, nessa figura extrema da dependência da natureza exprime-se de forma significativa, e sob a forma de enigma, não apenas a natureza da existência humana em geral, mas também a historicidade biográfica do indivíduo” (BENJAMIN, 2011, p.177).

A alusão à imagem da caveira trabalha aqui como mecanismo tropológico que nos remete ao entendimento da exposição barroca e mundana da história, que por esse recurso alegórico é vista como a *via crucis* do mundo, vendo a vida a partir da morte. Com isso, Benjamin coloca a alegoria barroca em um patamar “para lá da beleza”, isso graças ao fato de a representação histórica apreendida no drama barroco se mostrar não como uma narrativa rumo a um esplendoroso progresso, mas sim como trajeto de inevitável declínio. A compreensão de tal evidência, ainda de acordo com Benjamin, é dada pela presença de outra categoria-chave exposta pelo autor. Trata-se do conceito de “ruína”, que se apresenta como correspondente, no reino das coisas, ao que é a alegoria no reino das ideias.⁰

RUÍNAS DA CAVERNA

Considerar que *A Caverna* estrutura-se marcadamente por meio da presença de quadros que contrastam entre si parece ser um caminho seguro a ser seguido. Contígua à trajetória da família de oleiros chefiada por Cipriano Algor, que vê sua principal fonte de renda, a fabricação manual de louças de barro, ser engolida por uma nova lógica de mercado, observamos também uma série de relações opositivas. As descrições dos espaços que compõem a narrativa, dentre eles o imenso shopping-condomínio conhecido como Centro e os lugares que circundam essa imensa construção, servem como legendas explicativas a tal possibilidade interpretativa.

Primeiramente, a destruição do espaço natural, que é engolido pelo artificial, é exposta pela descrição da imagem da assim chamada Cintura Verde:

A região é fosca, suja, não merece que a olhemos duas vezes. Alguém deu a estas enormes extensões de aparência nada campestre o nome técnico de Cintura Agrícola, e também, por analogia poética, o de Cintura Verde, mas a única paisagem que os olhos conseguem alcançar nos dois lados da estrada, cobrindo sem solução de continuidade perceptível muitos milhares de hectares, são grandes armações de tecto plano, rectangulares, feitas de plástico de uma cor neutra que o tempo e as poeiras, aos poucos, foram desviando ao cinzento e ao pardo(SARAMAGO, 2000, p.12).

Essa visualização é completada mais adiante, no romance, quando o mesmo narrador nos revela como é de fato o local de trabalho encontrado na Cintura Verde. Assim: “Lá dentro não há frio, pelo contrário, os homens que ali habitam asfixiam-se no calor, cozem-se no seu próprio suor, desfalecem, são como trapos encharcados e torcidos por mãos violentas” (SARAMAGO, 2000 ,p.89). A sensação de se estar em um ambiente inóspito é novamente transmitida pelo olhar do narrador do romance na medida em que acompanhamos Cipriano Algor avançar a uma região mais aproximada do Centro. Trata-se agora da descrição feita da Cintura Industrial, também tecida textualmente, na qual a presença da poluição e de tonalidades escuras só aumenta, se comparada à zona anterior:

Deixaram a Cintura Agrícola para trás, a estrada agora, mais suja, atravessa a Cintura Industrial rompendo pelo meio de instalações fabris de todos os tamanhos, atividades e feitos, com depósito esféricos e cilíndricos de combustível, estações eléctricas, redes de canalização, condutas de ar, pontes suspensas, tubos de todas as grossuras, uns vermelhos outros pretos, chaminés lançando para atmosfera rolos de fumos tóxicos, guas de longos braços, laboratórios químicos, refinarias de petróleo, cheiros fétidos, amargos ou adocicados, ruídos estridentes de brocas, zumbidos de serras mecânicas, pancadas brutais de martelos de pilão, de vez em quando, uma zona de silêncio, ninguém sabe o que se estará produzindo ali (SARAMAGO,2000, p.13).

A considerar a relação que pode ser formulada entre as imagens aqui destacadas, a lembrança que surge, inicialmente, é a do modelo de “cidade-fábrica” lembrado por Eric Hobsbawm (2012). Baseado na análise de uma figura talvez não muito conhecida no campo da pesquisa histórica, o professor alemão Ferdinand Toennies, o historiador inglês constrói sua diferenciação entre as sociedades tradicionais e modernas não pela comparação entre as localidades urbana e camponesa, mas sim pela contrastante relação percebida entre a cidade antiquada e a cidade capitalista. Esta, por sua vez, apresenta-se como essencialmente comercial e, na medida em que essa atividade domina o trabalho produtivo, logo se transforma em “cidade-fábrica”. Dessa forma, como nos diz Hobsbawm “a cidade era sem dúvida o mais impressionante símbolo exterior do mundo industrial”(

HOBSBAWM, 2012, p. 319).

Mesmo que o posicionamento do autor citado em *A Era do Capital* origina-se da análise das últimas décadas do século XIX, mais especificamente 1887, salvo alguns desdobramentos, este se mostra como uma formulação conceitual extremamente válida ao enfrentamento do texto de Saramago. Isso prova também que as imagens apresentadas no romance, e isso já citamos anteriormente, assumem a capacidade de serem entendidas como as “legendas explicativas” das consequências operadas pela ação progressiva da marcha moderna e sua “destruição criativa”^{***}. Nesse ponto, as relações antitéticas que elucidam a preponderância do novo em relação ao velho e do artificial em substituição ao natural, expressões captadas em um outro **nível significativo que não o literal no âmbito desses quadros imagéticos, nos mostram como essa escrita por imagens pode compreender a representação de extensos períodos de nossa história.**

Por meio dessas visualizações, podemos compreender como a paisagem representada mantém, em primeiro plano, traços da configuração socioeconômica que a determina, e como as relações de oposição que guiam parte das ações da trama marcam sua presença em um segundo plano de significações. Algo parecido ocorre no momento em que pela primeira vez temos acesso, novamente junto com o protagonista da narrativa, ao local que circunda seu lar e local de trabalho.

Depois da Cintura Verde o oleiro tomou por uma estreada secundária, havia uns restos esqueléticos de bosque, uns campos mal amanhados, uma ribeira de águas escuras e fétidas, depois apareceram numa curva as ruínas de três casas já sem janelas nem portas, com os telhados meio caídos e os espaços interiores quase devorados pela vegetação que sempre irrompe dos escombros [...]. A povoação começava a uns cem metros além, era pouco mais que a estrada que lhe passava ao meio, umas quantas ruas que a ela vinham desembocar, uma praça irregular que fazia barriga para um lado só, aí um poço fechado com sua bomba de tirar água e a grande roda de ferro, à sombra de dois plátanos (SARAMAGO 2000,p.28).

No plano exclusivamente textual, a descrição do cenário nos apresenta uma povoação que sente de maneira direta as consequências do crescimento, tanto econômico quanto geográfico, da zona urbana. Nesse caso, os traços do abandono vistos na situação das moradias, o mau estado dos campos e bosques, bem como a condição suja e fétida da água se apresentam literalmente como ruínas desse espaço em avançado estado de declínio. Em outro sentido, tais indícios podem ser lidos como aquilo que Walter Benjamin definiu como o traço de representação do outro oprimido pelo progresso, nesse caso os trabalhadores de regiões afastadas do grande centro econômico e os antigos habitantes desses lugares periféricos, representados através da figura do oleiro. Esse conjunto de seres e objetos caracteriza, portanto, não apenas a ruína material, mas também a ruína da **história na concepção benjaminiana.**

CHOQUE E CRISE DE EXPERIÊNCIA NO CENTRO

O par conceitual experiência (*Erfahrung*) e vivência (*Erlebnis*) se mostra como um tema recorrente na análise da modernidade encontrada em boa parte dos escritos benjaminianos. Na medida em que o primeiro conceito se relaciona à questão da memória individual, coletiva, ao

^{***} Esse termo foi popularizado pelo economista austríaco Joseph Schumpeter em seu livro *Capitalismo, Socialismo e Democracia* para definir o caráter de rompimento com velhas formas econômicas introduzido pelo capitalismo. Em *Condição Pós-Moderna* David Harvey utiliza esse conceito como peça chave para a compreensão da modernidade.

inconsciente e à tradição, o segundo é definido por Benjamin como diretamente ligado à existência privada e à solidão. Partindo do cenário de guerra da Europa nas primeiras décadas do século XX, entendido pelo autor como exemplo extremo da ruptura moderna com a transmissão da tradição, é por meio da figura do narrador silenciado pela técnica que o autor nos chama a atenção para o fato de sermos, nesse momento, subtraídos da até então inalienável “faculdade de intercambiar experiências****”.

Esse efeito de perda dessas experiências comunicáveis, de acordo com outra bem formulada hipótese de Kátia Muricy, tem como resultante o eminente “divórcio entre os interesses do homem e os de sua vida coletiva (1999, p.188). Frente a tal condição, o mundo da experiência em declínio é, ao mesmo tempo, o da intensificação da vivência, cuja marca capital dos sujeitos que nele vivem é a da perda daquilo que poderíamos chamar de um princípio de comunicabilidade.

O Olhar mais detido em relação à descrição da composição espacial do Centro em *A Caverna*, repleto da presença dos não-lugares altamente controlados pelos mecanismos de vigilância, pode fornecer mais exemplos de “imagens-legendas” - como as percebidas nos lugares de fora - indicativas de uma realidade também presa ao declínio de uma experiência coletiva. Em mais uma das frequentes passagens do romance na qual observamos a intrusão da voz do narrador para apresentar o pensamento dos personagens, nos deparamos com a reação de Cipriano Algor e sua filha perante uma das regiões que claramente nos remete a manutenção da sensação de isolamento também por eles experimentada:

Ao contrário do que Marta e o pai teriam esperado encontrar, não havia apenas um corredor a separar os blocos de apartamentos com vista para fora daqueles que tinham vista para dentro. Havia, sim, dois corredores, e, entre eles, um outro bloco de apartamentos, mas este com o dobro da largura dos restantes, o que, trocada a explicação em miúdos, quer dizer que a parte habitada do Centro é constituída por quatro sequências verticais paralelas de apartamentos, disposta como placas de baterias ou colmeias, as interiores ligadas costas com costas, as exteriores ligadas à parte central pelas estruturas das passagens (2000, p.278).

Após tal visão, é praticamente automático o pensamento de Marta Algor ao concluir que os moradores da galeria interior “não veem a luz do dia quando estão em casa” (2000, p.271). A claridade inerente à luz solar, mais especificamente a supressão desta, pode ser lida aqui não somente em um plano literal, algo que por si só já reforçaria o efeito de isolamento e falta de contato entre as pessoas também gerado pelos vigiados não-lugares, mas também o apagamento da troca de experiências entre esses sujeitos não mais inseridos em uma existência coletiva. A aflição da personagem e seu pai aumentam ainda mais quando esta é informada pelo marido da preferência dos habitantes por essa vida enclausurada, cujo conforto propiciado por aparelhos de “raios ultravioleta” e “regeneradores atmosféricos”, capazes de simular qualquer condição climática, se apresenta como uma das grandes preciosidades de se viver no Centro. Na busca de um entendimento mais profundo desse sentido literal ausente à superfície do narrado em *A Caverna*, torna-se necessário a retomada de outro conceito explorado por Benjamin, ligado ao caráter privado-individual da vivência em sua relação com a percepção da experiência do choque.

Uma das mais importantes constatações benjaminianas acerca do mundo moderno diz respeito ao fato de que essa idade histórica é amplamente demarcada pela onipresença, dentro da vida social, de estímulos das mais variadas naturezas. Nesse sentido, e com base no aporte psicanalítico-

**** Ideia apresentada em : BENJAMIN, Walter. O Narrador: considerações sobre a obra de Nicolai Leskov. In: _____. **Obras Escolhidas**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985, p.198.

freudiano extraído da interpretação que Benjamin faz de *Para Além do Princípio de Prazer*, é possível afirmar que o aparelho psíquico humano serve-se de seus sistemas perceptivos conscientes como uma espécie de proteção, ou mesmo um dispositivo de defesa, frente a tais excitações externas. Logo, os estímulos que conseguem romper essa barreira se transformariam em choques traumáticos. Como nos diz Benjamin:

Quanto maior é a participação do fator de choque em cada uma das impressões, tanto mais constante deve ser a presença do consciente no interesse em proteger contra os estímulos; quanto maior for o êxito com que ele operar, tanto menos essas impressões serão incorporadas à experiência (BENJAMIN, 1989, p. 111).

Na mesma medida em que observamos o aumento de estímulos externos, deparamo-nos também com o gradativo crescimento do estado de alerta da consciência, fator que impõe à mente uma proporcional diminuição no acúmulo dos traços mnemônicos, essenciais para a construção da experiência. Frente a esse problema, resta aos sujeitos do mundo moderno apenas a captação da vivência.

Se é na vida cotidiana que ocorre o contato com a realidade do choque, percebida no trânsito de pessoas em meio às massas anônimas das grandes cidades – como a Paris de Baudelaire, autor central na elaboração de Benjamin – algo parecido parece ocorrer no Centro. Assim como o *flanêur* que perpassa os lugares da imensa metrópole, o protagonista de *A Caverna* também se encontra exposto à vasta amplitude de elementos que possivelmente poderiam desencadear esse tipo de vivência, como por exemplo:

Um carrossel com cavalos, um carrossel com foguetes espaciais, um centro dos pequeninos, um centro da terceira idade, um túnel do amor, uma ponte suspensa, um comboio fantasma, um gabinete de astrólogo, uma recepção de apostas, uma carreira de tiro, um campo de golfe, um hospital de luxo, outro menos luxuoso [...] uma muralha da China, um taj-mahal, uma pirâmide do egipto, um templo de Karnak, um aqueduto de águas livres, um convento de Mafra[...] um himalaia com seu evereste, um rio amazonas com índios, uma jangada de pedra, um cristo do corcovado (2000, p.308).

Mais do que não-lugares, a presença dessa longa enumeração de locais que tentam atrair quem passa mostra como configuram-se alguns dos elementos operadores de estímulos a serem combatidos pela consciência para não se transformarem em choque. A consequência mais devastadora suscitada da resistência contínua das excitações desse simulacro, ou seja, a não apreensão de elementos mnemônicos, pode ser sentida na relação estabelecida entre alguns dos moradores e Cipriano Algor, em um dos poucos momentos de diálogo do personagem com seus novos vizinhos após visitar uma das imensas câmaras de imitação dos fenômenos naturais, como neve, chuva e vento, disponíveis no Centro.

O ex-oleiro manifesta seu espanto perante a reação de excitação de seus “companheiros” ao dizer a simples frase “Não é nada que não se veja todos os dias lá fora”. Isso basta para gerar o arrependimento do personagem, logo em seguida interpelado por um dos usuários que “olhou para mim com desdém e disse: Tenho pena de si, nunca poderá compreender” (2000, p.314).

A julgar pelo pensamento dessas pessoas, há o indicativo de que suas memórias encontram-se já formatadas de modo a apagar aquilo que seria o conhecimento das sensações próprias do mundo real, sufocadas aqui pela artificialidade da vida limitada apenas às sombras da verdade concreta.

Esse fato ilustra exatamente algo contrário ao efeito de atenuação ao choque também lembrado por Benjamin, cujo sonho e a lembrança representam os principais mecanismos conscientes de proteção contra tal impulso.

A investigação psicanalítica benjaminiana encontrada no texto sobre os temas de Baudelaire nos mostra que a natureza dessa abordagem aponta para o fato de que, ao ocorrer o rompimento da proteção contra o estímulo, tem-se a origem do choque traumático, sendo a “falta de predisposição para a angústia” a principal resultante dessa falha. Se na esmagadora maioria dos moradores e visitantes do Centro a excitação constante operada pelos estímulos da paisagem material os converte em seres pouco atentos em relação à limitação de suas existências, alijadas de “experiência” e determinadas pela “vivência”, o mesmo não é visto em Cipriano Algor. Nele a predisposição para aquele estado de angústia que Benjamin observa em Baudelaire apresenta-se de maneira muito forte, e é esse sentimento o principal operador da decisão tomada pelo protagonista ao final da narrativa, ato que o liberta da vida de sombras não escuras do imenso condomínio.

DAS RUÍNAS À TEMPESTADE

Ao considerar Cipriano Algor como um sujeito marcadamente perpassado por aquilo que Benjamin, partindo de sua leitura do estudo de Freud, define como o estar “predisposto à angústia”, é possível vermos a figura do protagonista como um dos poucos indivíduos habitantes do universo narrativo de *A Caverna* repositário de algo semelhante aquilo entendido, no sentido benjaminiano do termo, como “experiência”. Tal condição poderia ser lida, a exemplo da situação dos lugares de fora, também como marca das consequências impostas por uma série de mudanças, tanto de ordem infra e superestrutural, própria do avanço da marcha do progresso.

O mesmo Benjamin, em sua obra sobre o barroco alemão, mais especificamente quando se detém à análise da importância do papel exercido pelas ruínas na constituição cênica de tais textos, as enquadra como “a última herança de uma antiguidade que, em solo moderno, pode ser vista, como uma pitoresca montanha” (2011, p. 189). Somente com esses indícios de decadência, completa o autor, que o devir histórico contrai-se e entra em cena. Logo, a “fisionomia alegórica” da história no drama barroco só é possível graças a sua forma de ruína.

Essa mesma linha interpretativa pode ser estendida aquilo encontrado na narrativa de Saramago. Ao entendermos que a descrição do declínio de modos de produção antigos e a destruição do espaço natural, a exemplo do observado nos arredores do antigo lar da família Algor e na Cintura Verde, somam-se ao rígido controle e encurtamento da liberdade vividos no interior do Centro para constituírem-se como principais geradores de um verdadeira montanha de ruínas, observamos o acontecer histórico se fazendo presente no romance. Tal movimento da história é lido aqui como o da aventura da modernidade.

RESUMO: The controversial debate involving, on the one hand, supporters of what François Lyotard calls the “logic of dispersion” and on the other, those who still believing that the modernity project is not yet finished, like Habermas, shows the difficulty in outline the boundaries for what is, or was, the modernity era. Thus, the search for an understanding of that period of our existence requires the choice of a cultural artifact consisting a non-rigidly attached to a full-space delimited. The novel, *A Caverna*, by José Saramago, analyzed under the bias of the Walter Benjamin’s concept

of allegory, presents itself as key text for a reading of the modern world. The eminently dialectical identified this form of aesthetic elaboration by the author of the *A Origem do Drama Trágico Alemão*, is seen in some works of the Portuguese writer in a significant portion. In this novel we are able to observe, parallel to the trajectory of the protagonists, the exposure of a distinctly modern problem, characterized by the reorganization of physical space, the economic order and the consequences generated by such movement, which leads to the approach of other central concepts in Walter Benjamin, such as the Experience, Experience and Shock.

Keywords: Allegory, Modernity , José Saramago.

REFERÊNCIAS

AGUILERA, Fernando Gómez. *José Saramago: a consistência dos sonhos, cronobiografia*. Lanzarote: Editorial Caminho, 2008.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é Sólido Desmancha no ar*. A aventura da modernidade. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas: Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. *Baudelaire, Um Lírico no Auge do Capitalismo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989.

_____. *A Origem do Drama Trágico Alemão*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

HOBSBAWM, Eric J. *A Era do Capital*. São Paulo: Paz e Terra, 2012.

HOLANDA, Heloída Buarque de. *Pós-modernismo e Política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

SARAMAGO, José. *A Caverna*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

SEIXO, Maria Alzira. *Lugares da Ficção em José Saramago*. Lisboa: Casa da Moeda, 1999.

VECCHI, Roberto. Barbárie e Representação: o silêncio da testemunha. In: PESAVENTO, Sandra J. (org.) *Fronteiras do Milênio*. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 2001.

VOZES FEMININAS: O MITO DA MULHER GAÚCHA EM POESIAS MUSICADAS

LETÍCIA SANGALETTI*

RESUMO: Este trabalho investiga a caracterização das personagens femininas a partir das representações da mulher verificadas em textos poéticos musicados. Desse modo, são discutidas as relações entre o universo da mulher, os papéis destinados a elas, a maneira como são assinaladas, bem como suas trajetórias ao longo dos textos. Para tanto, faz-se uma comparação entre as poesias musicadas “Romance de Flor e Luna”, de Gujo Teixeira e “Guerreiras da Paz”, de Fátima Gimenez, estabelecendo relações e apresentando os diferentes olhares lançados à figura feminina dentro do corpus selecionado. Os textos são examinados à luz da História da Literatura e da Teoria do Mito, e o estudo tem com o objetivo de contribuir para uma nova perspectiva da representação da personagem feminina em obras gaúchas contemporâneas. Notamos através da análise de “Romance de Flor e Luna” que mesmo contemporaneamente, a mulher ainda é tratada como submissa, seguindo o regime patriarcal e cuidando da casa e dos filhos. “Já Guerreiras da Paz” reconhece um certo anonimato da mulher gaúcha, e exalta a sua importância para o sustento do Rio Grande do Sul, ao desdobrarem-se em lides campeiras, enquanto o chão era tingido do sangue em lutas de posses.

Palavras-chave: Poesia musicada, mito da mulher gaúcha, identidade cultural.

1 INTRODUÇÃO

O Estado do Rio Grande do Sul possui peculiaridades culturais que acabaram sendo institucionalizadas pelo Movimento Tradicionalista Gaúcho. Dentre tais peculiaridades, podemos destacar elementos como a culinária, o chimarrão, as pilchas e indumentárias, a literatura, as danças tradicionais e de salão, e a música nativista, que estão marcados como inerentes à identidade gaúcha e acabaram por colaborar para a fundação de um mito gaúcho.

Desses elementos, selecionamos a música para ser analisada neste trabalho, tendo em vista que, canções que cantam histórias do campo, de guerra, de amor, passaram a ser consumidas por meio da indústria fonográfica. A partir das canções escolhidas para o estudo, “Romance de Flor e Luna”, de Gujo Teixeira e “Guerreiras da Paz”, de Fátima Gimenez, evidenciaremos como se dá a representação da mulher gaúcha.

* Mestre em Letras, área de concentração Literatura Comparada pela Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões - URI - Campus de Frederico Westphalen.

Nas seções a seguir, trabalharemos conceitos sobre o mito do gaúcho e a questão da submissão da mulher. Após, apresentaremos a música gaúcha regional tradicionalista, trazendo a questão das diferenças existentes no mundo da música, como e quando surgiram e qual a sua importância no cenário estadual. Em seguida, analisaremos o *corpus* selecionado, propondo uma comparação entre as formas representativas da mulher gaúcha.

2 O MITO DO GAÚCHO

O surgimento do Movimento Tradicionalista Gaúcho, no Rio Grande do Sul, contribuiu para a sustentação do mito do gaúcho, criado a partir do surgimento do regionalismo tradicionalista, o que, segundo Alda Maria Ghisolfi, contribuiu para a sustentação de um tipo heróico de gaúcho, coincidindo igualmente com sua época de evidente transitoriedade na vida política do Estado, cuja autonomia se processa e culmina no período inicial da República (GUISOLFI, 1979, p. 45). Desse modo, trazemos a definição de mito pela voz da filósofa Marilena Chauí:

Para os gregos, mito é um discurso pronunciado ou proferido para ouvintes que recebem como verdadeira a narrativa, porque confiam naquele que narra; é uma narrativa feita em público, baseada, portanto, na autoridade e confiabilidade da pessoa do narrador. E essa autoridade vem do fato de que ele ou testemunhou diretamente o que está narrando ou recebeu a narrativa de quem testemunhou os acontecimentos narrados. Quem narra o mito? O poeta-rapsodo. Quem é ele? Por que tem autoridade? Acredita-se que o poeta é um escolhido dos deuses, que lhe mostram os acontecimentos passados e permitem que ele veja a origem de todos os seres e de todas as coisas para que possa transmiti-las aos ouvintes. Sua palavra - o mito - é sagrada porque vem de uma revelação divina. O mito é, pois, incontestável e inquestionável. (CHAUI, 2003, p. 23)

Nessa perspectiva, entendemos, por meio de Dutra (2001), que o gaúcho que é retratado pelos valores míticos atribuídos pela literatura não é o mesmo gaúcho histórico, vivido e testemunhado pelos primeiros viajantes, cientistas e comandos militares que percorreram o Rio Grande do Sul no início do século XIX. Para Maria Eunice Moreira (1979), a descrição do gaúcho real conduz elementos míticos que servem de sustentação ideológica à classe dominante que se encontra no poder.

A construção do mito do gaúcho passou por inúmeras transformações, a começar pelo sentido que a palavra *gaúcho* tem tido ao longo da história. Conforme Barbosa Lessa, o primeiro registro possuía a grafia terminada em 'e' – *gauche* – pelo doutor José Saldanha: “palavra espanhola usada neste país para designar os vagabundos ou ladrões do campo que matam os touros chimarrões, tiram-lhes o couro e vão vender ocultamente nas povoações” (apud LESSA, 2000, p. 86).

Para Tau Golin (1982, p. 21), o nascimento do mito se dá com a conquistada terra, quando surge a necessidade de acomodamento e justificativas de mundo às ideias e às concepções do universo social dos latifundiários. Além disso, o estudioso acredita que o mito criado pela literatura fora fortalecido pelo tradicionalismo, em que se tem a ideia de que os Centros de Tradição Gaúcha (CTG) são guardiões do passado heroico do gaúcho. Até hoje esse ser mítico serve de padrão para construir uma identidade rio-grandense.

Para Pesavento (1985, p.24) a visão tradicional da historiografia gaúcha apresentou a sociedade sulina como democrática e igualitária. Assim, da mesma forma que o homem, a mulher gaúcha também teve seu mito construído nesse contexto. Sobre essa representação, Fonseca

exemplifica a maneira de como é apresentada na literatura:

Profundamente caseira e apegada ao seu torrão, o que em verdade a distanciava das senhoras damas dos povoados. Estas, rodeadas de mucamas que lhes faziam cafuné, confessando-se diariamente e passando o resto do tempo a fazer paramentos para a Igreja e doces para o santo vigário, aquela, rezando em campo aberto, sentindo a dureza da vida, pedindo perdão por suas (será que houve?), diretamente a Deus. Até mesmo porque o pároco dos povoados raramente se dignava a percorrer a Campanha. (FONSECA, 1982, p.52).

Ainda nesta perspectiva tradicionalista, o autor afirma que nesta época, a salvação da mulher era a religião. “Deus estava no pago. Não se tratava de crença. Ela conversava com Ele diariamente. Podia rezar de cabeça erguida, na sua lide diária. Baixar a cabeça para o companheiro de todas as horas, dada a intimidade, isso lhe era dispensado!” (FONSECA, 1982, p.52). Sob os olhos do historiador Severino Sá de Freitas, a mulher gaúcha é paciente, simples, bondosa e acolhedora.

Desse modo percebemos que há a afirmação de uma certa falsa moral, em que a mulher preocupa-se em preservar um tipo ideal de família. Imprime sobre o gaúcho comportamento ideologicamente comprometido e dentro dos padrões dessa classe, sendo por ela aceitável. Desde o berço, as mulheres sofreram o peso da submissão imposta pelo patriarcado, que alimentou o machismo ostentado na época. Fato que vai marcar a trajetória e os traços da mulher gaúcha, submissa às condições do marido, obedece, ouve e consente como julga ser seu dever. César (1970, p. 111-113) diz que a mulher gaúcha era dependente da economia masculina, não era sujeito político e que dentro da ideologia burguesa da época era considerada objeto, a rainha do lar.

Desse modo, é possível perceber as diferentes concepções sobre a atuação da mulher gaúcha e o seu lugar na historiografia do mito do gaúcho. Assim, dentre os elementos culturais existentes no folclore gaúcho, selecionamos para o nosso corpus quatro poesias musicadas, gravadas por cantores gaúchos e que agregam o feminino em sua narrativa.

3 POESIAS MUSICADAS E A IDENTIDADE GAÚCHA

Ao tratarmos a música gaúcha é importante que levemos em conta que ela não é apenas um estilo musical, mas que faz parte de uma construção social concebida através de lutas simbólicas, que dão a idéia de algo legitimado como ‘cultura gaúcha’. Por muito tempo a figura do gaúcho como campeiro, que tem como valores a lealdade e a honra, além de ser um homem rude e ‘grosso’, que passa por guerras e lutas históricas, foi a identidade que representou o estado do Rio Grande do Sul.

Hoffmann conta que “Tal ressemantização, no caso *gaúcho*, é levada a cabo com a iniciativa de agremiações e sociedades de intelectuais e literatos” (2007, p.11). Em 1868, em Porto Alegre, o Partenon Literário tentava juntar os modelos culturais europeus com a visão positivista da oligarquia rio-grandense, através da exaltação da cultura regional gaúcha. O Grêmio Gaúcho de Porto Alegre, fundado em 1898, se preocupava mais em promover festas, desfiles e eventos voltados à “tradição gaúcha”, procurando manter as tradições sem excluir os costumes do presente.

Maciel (2005) destaca que o movimento social conhecido como “Gauchismo” – tudo aquilo que tem a ver com o gaúcho, as suas manifestações e práticas culturais – possui um núcleo

hegemônico, o Tradicionalismo, movimento organizado em Centros de Tradições Gaúchas (CTGs). A partir da fundação do CTG “35”, no ano de 1948, em Porto Alegre, a idéia de gaúcho alcança um certo ‘status’, e com o crescimento do número dos CTG’s em 1966 foi fundado o Movimento Tradicionalista Gaúcho – MTG, órgão que tinha o objetivo de congregar todas as entidades tradicionalistas e estabelecer seus princípios e diretrizes.

Ao se estabelecerem enquanto movimento, os tradicionalistas precisavam definir o que fazia parte, era ou não era tradição do estado. Constataram, então, a falta de material e a pobreza do folclore rio-grandense. Coube a eles inventar as músicas, danças, lendas, etc. E é a partir desse contexto que se começa a definir o que é a ‘música gaúcha’.

A autenticidade da música gaúcha se fortalece nos festivais de música nativista, onde o tema escolhido é a valorização do passado e do campo. A partir desses festivais que a música, a indumentária e outros elementos, passam a ser discutidos como tradição gaúcha. Em 1971 acontece a I Califórnia da Canção Nativa em Uruguaiana, que teve como peculiaridade no seu regulamento só aceitar “músicas gaúchas”. A partir daí, ao longo da década foram surgindo outros festivais de música gaúcha, alcançando popularidade até fora do estado. Na década de 80 ocorreram várias polêmicas dentro dos festivais no que dizia respeito ao que era ou não permitido em relação às músicas apresentadas: quais gêneros, instrumentos, idiomas e roupas poderiam concorrer nos festivais.

Devido a essas polêmicas configuraram-se duas correntes principais: a dos Tradicionalistas, que estavam mais ligados ao Movimento Tradicionalista Gaúcho, e queriam proibir gêneros que misturavam vanerão, bugio, rancheira, chamarra, com samba e samba-canção, entre outros. E a dos Nativistas, que eram associados a uma idéia de criar e experimentar. A discussão entre tradicionalistas e nativistas em suma era a disputa por legitimar o que era a cultura gaúcha, o que era a autêntica música gaúcha, já que ela contribuía também para a construção de uma identidade regional. Esses festivais e suas discussões tiveram um papel fundamental para entender o que é “música gaúcha”. O Chamamé e a Milonga, que eram vistas por tradicionalistas como músicas “alienígenas”, foram incorporadas ao gênero musical do estado.

Nesta esteira entendemos que a música regional tradicionalista faz parte da construção do mito do gaúcho, tendo em vista que vem acompanhando a evolução do movimento tradicionalista. Assim, buscamos a comparação entre as poesias musicadas “Romance de Flor e Luna”, de Gujo Teixeira, “Romance de Pedro Campeiro e Maria Clara Morena”, de Leandro Berlesi, “Pampeanas”, de Vaine Darde e “Guerreiras da Paz”, de Fátima Gimenez, estabelecendo relações e apresentando os diferentes olhares lançados à figura feminina dentro do corpus selecionado.

4 REPRESENTAÇÃO ARTÍSTICA DA MULHER GAÚCHA

Conhecida por ares poéticos e temas ligados ao campo, ao amor pelo rincão, histórias de amor e de bravura, a música regional tradicionalista é um dos elementos mais cultivados da cultura Sul-rio-grandense. Romance de Flor e Luna, de autoria de Gujo Teixeira, mas gravada por renomados cantores nativistas como Jairo Lambari Fernandes e Juliana Spavanello, apresenta uma temática romântica, com a vida simples do campo como pano de fundo para o início de um relacionamento de um jovem casal.

Mariano Luna e Rosaflor são os personagens da canção. Ele, um domador, ela lavadeira

que vivia com os pais. Apesar da musicalidade tenra e da melodia apaixonante, podemos encontrar elemento que subentendem a submissão da mulher gaúcha, retratada ainda na contemporaneidade. Já no primeiro verso, são apresentados os personagens e sua vida simples:

Quando um dia Rosaflor chegou no rancho
Pequeno mundo num fundão de corredor
Enxergou um pingo baio encilhado
E um gaúcho com um gateado no fiador
Mariano Luna domador seguia os ventos
Trazendo mansos pra cambiar pelas estradas
E Rosaflor filha mais moça do seu Nico
Lavava roupa junto às pedras da aguada
Rosaflor num riso manso e buenas noite
Entrou no rancho com seus olhos de querer
Mariano Luna e suas pilchas já puídas
Disse a moça um outro buenas sem dizer, sem dizer.

Nos dois primeiros versos, evidencia-se a simplicidade de Rosaflor, pode-se entender que ela pouco conhecia da vida, apenas aquele “pequeno mundo”, em que “lavava roupa junto às pedras da aguada”. Seu nome, evidencia sua simplicidade, ingenuidade e fraqueza, já que, se pensarmos na flor rosa, nos remetemos à uma planta delicada e frágil. Além disso, percebemos que logo no primeiro momento, o primeiro contato de ambos já incide em um possível envolvimento. “Rosaflor num riso manso e buenas noite/ Entrou no rancho com seus olhos de querer/Mariano Luna e suas pilchas já puídas/Disse a moça um outro buenas sem dizer, sem dizer”.

Para representar esse envolvimento, Teixeira utiliza-se de metáforas – Lua é designada para o sexo masculino e flor para o feminino – para dizer que Mariano Luna conquista Rosaflor e ainda apaga a possível presença de outro homem que pudesse estar se aproximando dela. O restante da estrofe mostra uma Rosaflor ingênua, que por ser nova, ainda não conhece o amor e passa a descobri-lo através do olhar de Mariano. Podemos entender que há amor à primeira vista entre o casal.

Mariano Luna que tinha lua nos olhos
Entregou esse clarão aos olhos dela
E apagou a luz extrema que continha
Da outra lua que apontava na janela”.
A lavadeira pouco sabia das luas
E ainda menos dos olhares que elas têm
E descobriu então nos olhos do andante
Que de amores nem as flores sabem bem
Que de amores nem as flores sabem bem

Por outro lado, apesar de Mariano dar a impressão de ser um homem feito, vivido, pois vivia na estrada, Teixeira mostra também a sua ingenuidade para o amor, ou até mesmo para as mulheres, tendo em vistas os versos que falam sobre o pouco que sabe sobre as flores, e que há muito tempo não cuidava seus amores. Por profissão Mariano Luna era domador, o que indica virilidade e força, já que para domar cavalos é necessário destreza. Rosa Flor, por sua vez, era lavadeira, serviço designado a mulheres subordinadas a cuidar da casa, dos filhos e do marido.

O domador que só sabia desses campos
Sabia pouco do azul que vem das flores
Mas descobriu depois de léguas de estradas
Que há muito tempo não cuidava seus amores
De flor e luna se enfeitou o rancho tosco
Pequeno mundo num fundão de corredor
Que sem saber ficou mais claro e mais silente
Depois que lua debruçou-se sobre a flor
Ficou a estrada sem ninguém pra ir embora
E risos largos diferentes do normal
Um baio manso pastando pelo potreiro
E bombachas limpas pendurada no varal, no varal

A música que iniciava dizendo que Rosaflor vivia em um ‘pequeno mundo num fundão de corredor’, agora vai mostrar que o rancho tosco neste mesmo local, se enfeitou de flor e luna, o que indica a união do casal, através de uma possível relação sexual, apontada no verso ‘Depois que a lua debruçou-se sobre a flor’.

Já em “Guerreiras da Paz”, de autoria e interpretação de Fátima Gimenez, as personagens femininas que aparecem são bem diferentes de Rosaflor. O texto afirma que as personagens femininas estava no anonimato, enquanto sustentavam o Rio Grande no campo, enquanto seus maridos e filhos lutavam nas guerras.

Logo na primeira estrofe, a narradora dá indícios de que se trata da história de alguém que poderia ter vivido em tempos de guerra: Dos campos largos eu trouxe nada,/ Faltou-me tempo pra cuidar de mim,/ Nas sesmarias lutas pela terra,/Que estremecia ao som de cascos e clarins”. A ideia vem se confirmar nos versos que seguem, em que se afirma a ideia de que os homens largaram suas moradas para lutar por ideais, deixando as mulheres cuidando os filhos, possivelmente de colo e da propriedade no campo. No terceiro verso, a impressão é de que o narrador é masculino e está falando diretamente com as mulheres:

Nestes tempos que homens valentes,
Deixaram o campo pra cuidar do pago,
Fiquem nos ranchos embalando os filhos,

Plantando lavouras no braço do arado.

O refrão vem reforçar a ideia de peleja e da posição masculina e feminina na sociedade da época. Os homens vão à luta, e as mulheres ficam em casa. O narrador posiciona-se como maragato, o que pode insinuar que a guerra em questão é a Revolução Rio-grandense de 1923.

Foram anos de muitas peleias,
Que tingiram meu chão maragato,
Os gaúchos em lutas de posses,
E as mulheres no anonimato.

O vocábulo anonimato designado às mulheres aponta para a questão de que os homens que foram para as batalhas sempre foram reconhecidos como guerreiros, já as mulheres que pelearam contra a situação vivida em casa, sozinhas, com filhos pequenos, com lides campeiras, casa para cuidar, não recebem a importância merecida.

Desse modo, a estrofe a seguir atribui à mulher gaúcha o reconhecimento pelo seu trabalho em casa e no campo, além de conferir a elas a responsabilidade de sustentar o Estado, tendo em vista o trabalho realizado no campo, sem ajuda de alguém do sexo oposto. Os nomes Ana, Maria e Anita, nomes comuns no Rio Grande do Sul, podem indicar que foram inúmeras as mulheres e de diversas classes sociais que passaram pela situação contada.

Campesinas, gaúchas, guerreiras,
Sustentaram Rio Grande solitas,
Desdobrando-se em lides campeiras,
Foram Anas, Marias e Anitas.

Finalizando a cantiga, o eu-lírico retorna parecendo ter voz feminina, como se a voz de uma alma retornasse para dizer que foram circunstâncias difíceis e dolorosas pelas quais as mulheres gaúchas viveram enquanto corria a guerra. O que essa voz não quer calar em seu canto é a posição de mulheres fortes e corajosas, que por muito ficaram escondidas por detrás da honra e valentia masculina:

Atravessei o tempo o vento a vida,
Curei feridas, enxuguei meu pranto,
E pisei distâncias nos campos da alma,
E o que me acalma é não calar meu canto.

Desse modo, percebemos as diferentes formas em que ainda hoje, contemporaneamente a figura feminina é representada em artes como a música, ou em poesias musicadas.

Em “Romance de Flor e Luna”, a figura feminina aparece simples e sem atitude. Rosaflor vive um amor à primeira vista, casa-se e parece viver feliz para sempre com Mariano Luna. O que nos interessa aqui é o que percebemos no que diz respeito ao seu papel. Ela era nova, ingênua, uma lavadeira e vivia em um ‘pequeno mundo num fundão de corredor’, nada conhecia além dessa realidade. Diferente de Mariano Luna. O personagem masculino é aquele que andava léguas de estrada, conhecia outros lugares, em virtude do seu trabalho, de comercializar animais. Fato que não mudou, a lavadeira passa então, após se unir ao novo amor, a pendurar suas bombachas no varal.

Em “Guerreiras da Paz”, tem-se a história de mulheres que lutaram paralelamente a seus maridos nas guerras. Eles no campo de batalha, na luta por ideais, elas no anonimato, cuidando os filhos, a propriedade no campo, a morada, em outra luta diária. Nesta música a figura feminina é considerada tão guerreira e lutadora quanto os homens que estão com combate. A letra atribui à mulher gaúcha o reconhecimento e confere a elas – mulheres comuns, de todas as classes, que vivenciaram a guerra –, a responsabilidade de sustentar o Estado.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir da análise das músicas “Romance de Flor e Luna”, de Gujo Teixeira, e “Guerreiras da Paz”, de Fátima Gimenez, sob o viés do mito do gaúcho, compreendemos que a mulher gaúcha é representada de diferentes maneiras. Se por um lado existem as mulheres frágeis e submissas, que sucumbem às vontades e mandamentos masculinos, por outro há as que vão à luta e fazem valer o seu atributo de guerreiras. Em “Romance de Flor e Luna” encontramos figuras femininas que não agem frente à situação: Rosaflor é e sempre será a lavadeira apaixonada por Mariano Luna.

Já em “Guerreiras da Paz”, as personagens femininas fazem valer suas vidas. São as mulheres que sustentaram firmes e fortes, na lide campeira, nas atividades do lar, e na espera pelos seus homens que estão na guerra. A imagem de que a mulher está anônima frente à figura masculina é desconstruída, e elas recebem o reconhecimento pelo papel desempenhado durante as lutas por terras e ideais.

Notamos através da análise de “Romance de Flor e Luna” que mesmo contemporaneamente, a mulher ainda é tratada como submissa, seguindo o regime patriarcal e cuidando da casa e dos filhos. “Guerreiras da Paz” reconhece um certo anonimato da mulher gaúcha, e exalta a sua importância para o sustento do Rio Grande do Sul, ao desdobrarem-se em lides campeiras, enquanto o chão era tingido do sangue em lutas de posses.

Dessa forma, concluímos que ainda contemporaneamente, a mulher gaúcha é tratada como submissa frente ao mandato masculino, mesmo que ainda se encaixe, de alguma forma, aos preceitos míticos que atribuem à ela e aos homens gaúchos, o título de guerreiros, pelas lutas contadas pela historiografia vigente. Isso aponta para uma dualidade, tendo em vista que as letras são contemporâneas, de épocas semelhantes, mas que colaboram para que a construção do mito da mulher gaúcha se fortaleça.

ABSTRACT: This paper investigates the characterization of female characters from the representations of women found in poetic texts set to music. Thus, we discuss the relationship between the universe of women, the roles allocated to them, how they are marked, and their trajectories over the texts. To do so, we make a comparison between the poems set to music

“ Romance Flower and Luna “ , Gujo Teixeira and “ Warriors of Peace “ by Fatima Gimenez , establishing relationships and presenting different perspectives thrown to the female figure within the selected corpus . The texts are examined in light of the history of literature and the Theory of Myth , and the study has aimed to contribute to a new perspective of the representation of female character in contemporary works Gaúcho . Noticed through the analysis of “ Flower of Romance and Luna “ that even contemporaneously , the woman is still treated as submissive , following the patriarchal regime and taking care of home and children . “ Already Warriors of Peace “ recognizes a certain anonymity woman Gaúcho , and exalts its importance to the livelihood of Rio Grande do Sul , to unfold in labors foragers , while the ground was dyed in blood fights possessions .

Keywords: Poetry set to music, women's gaúcho myth, cultural identity.

REFERÊNCIAS

ALBECHE, Daysi Lange. *Imagens do gaúcho: história e mitificação*. Porto Alegre, EDIPUCR, 1996. (Coleção História 13).

ALVES, B. M. *Tratado das gentes d'o Continente por uma definição da identidade gaúcha*. Dissertação de mestrado. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2005. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/ppglettras/defesas/2005/MarciadeBorbaAlves.pdf>. Acesso em: 01 out. 2012.

BASTIDE, Roger. *Brasil, terra de contrastes*. Corpo e Alma do Brasil. 8. ed. Rio de Janeiro/São Paulo, Difel., 1978.

BORGES. Gisele do Rocio. Análise da figuração feminina em O tempo e o vento de Érico Veríssimo. *Eletras*, v. 18, n. 18, jul. 2009. Disponível em: http://www.igtf.rs.gov.br/wp-content/uploads/2012/04/ERICO_G_Borges_Analise_fig_Feminina_em_O_tempo_e_o_vento.pdf Acesso em: 15 set. 2012.

CESAR, Guilhermino. *Histórica do Rio Grande do Sul*. Período Colonial. Porto Alegre. Globo, 1970.

CHAUÍ, M. *Filosofia – Ensino Médio*. São Paulo: Ática, 2003.

DUTRA, Carlos Alberto dos Santos. *A outra face do Rio Grande: Ideologia e mitificação do gaúcho histórico*. 2001, 87f. Monografia (Especialização em História do Brasil). Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Três Lagoas, 2001.

FAGUNDES, Antônio Augusto. E o gaúcho, morreu? *In.*: GONZAGA, Sergius;

FISCHER, Luís Augusto. (Coord). *NÓS, os gaúchos*. 3. ed. Porto Alegre: UFRGS, 1995.

FONSECA, Pedro Ari Veríssimo da. *Formação do Gaúcho*. Passo Fundo, Diário da Manhã, 1982.

FREITAS, Décio. O mito da produção sem trabalho. In: RIO GRANDE DO SUL. *Cultura e Ideologia*. Porto Alegre, Mercado Aberto, 1980.

GHISOLFI, Alda Maria do Couto. *Alcides Maya e Simões Lopes Neto: a desmitificação do gaúcho*. Dissertação de mestrado, PUCRS, Instituto de Letras e Artes, Curso de Pós-Graduação em Lingüística e Letras. POA, 1979;

GOLIN, Tau. *A Ideologia do gauchismo*. Porto Alegre, Tchê., 1983a.

_____. *Bento Gonçalves: o herói ladrão*. Santa Maria. LGR Artes, 1983.

GONZAGA, Sergius. As mentiras sobre o gaúcho: primeiras contribuições da Literatura. In: _____; DACANAL, José Hildebrando (orgs.). RS: Cultura e ideologia. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1996. p. 113-132.

HOFFMANN; Kaio R. *O campeiro e o comercial na música gaúcha: uma etnografia sobre concepções musicais na região metropolitana de Florianópolis*. Disponível em: <http://www.musa.ufsc.br/docs/kaio_tcc.pdf> Acesso em: 20 nov. 2012

LESSA, Luiz Carlos Barbosa. *Rio Grande do Sul, prazer em conhecê-lo: como surgiu o Rio Grande*. Porto Alegre: AGE, 2000.

MOFFATT, Alfredo. *Psicoterapia do oprimido*. Ideologia e técnica da psiquiatria popular. 6. ed. São Paulo, Cortez., 1986.

MOREIRA, Maria Eunice. *Regionalismo gaúcho: Um estudo tipológico*. 1979. 210f. Dissertação (Mestrado em letras) – Instituto de letras e artes, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1979.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *A República Velha Gaúcha*. Porto Alegre, Movimento, 1980.

RAGO, Margareth. Do Cabaré ao Lar: a utopia da cidade de São Paulo (1890-1930) In. SILVA, Zélia Lopes da. *A História Social em Debate*. Pós-História, Assis, Unesp. 1994, v.2.

WAGNER, Claudia Raquel. Revista dEsEnrEdoS - ISSN 2175-3903 - ano IV - número 13 - teresina - piauí - abril maio junho de 2012. Disponível em: <http://desenredos.dominiotemporario.com/doc/13_-_artigo_-_claudia_wagner.pdf>. Acesso em: 17 set. 2012.

PÔSTERS

AUTORREPRESENTAÇÃO NOS SERMÕES DE SANTO ANTÔNIO

HALYNE PORTO*
MARCUS DE MARTINI**

RESUMO: O trabalho a ser apresentado em forma de pôster, no III Seminário Internacional de Estudos Literários (SINEL), tem como objetivo apresentar ao meio acadêmico o projeto de pesquisa intitulado “Representações literárias dos séculos XVI – XVIII”. Em andamento na Universidade Federal de Santa Maria (UFSM) sob a orientação do Prof. Dr. Marcus de Martini, o projeto encontra-se na sua fase inicial (desde maio/2013) e conta com o apoio financeiro da Fundação de Incentivo à pesquisa (FIPE). Seu principal objetivo é suprir algumas lacunas existentes nos cursos de Letras da UFSM ao que diz respeito à produção literária do período em questão. Para tal, o projeto será desenvolvido a partir da criação de um núcleo de estudos de obras em língua portuguesa, formado por um grupo de estudos composto por cinco alunos (quatro bolsistas e um voluntário) e o professor orientador. Como recorte para corpus a ser estudado, o projeto foca-se na obra e nas biografias do padre jesuíta Antônio Vieira (1608 – 1607), ao que nos leva a começar os estudos por obras de estudos retórico-poéticos referentes às literaturas clássicas, como a Retórica e a Poética de Aristóteles. Dentro dos sermões de Vieira, foi feita a escolha de se estudar os nove sermões dedicados a Santo Antônio (1638 – 1674), dos quais apenas oito foram pregados. Esta escolha deve-se ao fato de que temos por objetivo estudar a possível autorrepresentação existente nesses sermões, levando em consideração a homonímia entre o padre e o santo e ambas as biografias. Para esta análise, tenho como principais referenciais obras de importantes autores que dedicam seus estudos à obra do Padre Antônio Vieira, como Margarida Vieira Mendes, João Adolfo Hansen e Alcir Pécora. Esta escolha inicial foi feita porque os três críticos, mesmo que defendam pontos de vista diferentes, tratam desta possível autorrepresentação no sermônário vieiriano. A partir da leitura desses três autores, inicialmente, e de Aristóteles, analisarei como esses pontos de vista são aplicáveis à leitura dos Sermões de Santo Antônio, obedecendo ao método de leitura criado por Pécora, denominado unidade retórico-teológico-política.

Palavras-chave: Antônio Vieira. Sermões. Santo Antônio. Representação.

* Aluna do segundo semestre de Bacharelado em Letras – Português/Literaturas (UFSM); bolsista da Fundação de Incentivo à Pesquisa (FIPE).

** Professor da Universidade Federal de Santa Maria.

CONTOS DE JOÃO MELO: A HISTÓRIA NA LITERATURA ANGOLANA

ANA PAULA TEIXEIRA PORTO*
DANIELA FRIZON**

RESUMO: A literatura africana de expressão lusófona, produzida nos séculos XX e XXI é o objeto de estudo deste projeto de iniciação científica que, nesta fase, estuda os contos do escritor angolano João Melo. O objetivo da pesquisa é estudar a representação da História nos contos do escritor, identificando como personagens, narrador e enredo dialogam com o contexto pós-colonial angolano. Como corpus de pesquisa, são selecionadas as antologias de contos “Filhos da Pátria”, de 2001, e “The serial killer e outros contos risíveis ou talvez não”, de 2004. A partir de pesquisa bibliográfica sobre os textos literários, alguns pressupostos teóricos sobre narrativa contemporânea e estudos críticos sobre a obra de João Melo, a investigação assinala que essas antologias estabelecem diálogos críticos com o contexto pós-colonial de Angola, representando a história de violência, dor e opressão dos sujeitos. Assinala também que as condições sociais e culturais do país são desfavorecidas, o que acarreta, na literatura, a presença de personagens marginalizados.

Palavras-chave: Literatura africana. João Melo. História na literatura angolana.

* Professora Doutora do Mestrado em Letras da Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões - Câmpus de Frederico Westphalen.
** Aluna do ensino médio da E.E.T. José Cañellas; bolsista PIBIC.

FETICHISMO E REIFICAÇÃO EM “A MARGARIDA ENLATADA”, DE CAIO FERNANDO ABREU

LIZANDRO CARLOS CALEGARI*
PATRÍCIA RODRIGUES DA COSTA**

RESUMO: O propósito deste trabalho é demonstrar a viabilidade da utilização das teorias da crítica cultural, da modernidade, marxistas e frankfurtianas para a interpretação de textos literários. Pretende-se, neste artigo, analisar o conto “A margarida enlatada”, extraído do livro *O ovo apunhalado* (1975), considerando os conceitos de fetichismo e reificação. A análise do conto permitiu uma avaliação do sujeito da modernidade como alienado, massificado, melancólico, destituído de senso crítico, enfim, desumanizado. Para a fundamentação dos argumentos, buscou-se respaldo em autores como Karl Marx e Reinaldo Marques.

Palavras-chave: Fetichismo. Reificação. A margarida enlatada. Caio Fernando Abreu.

* Professor Doutor do Mestrado em Letras da Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões - Câmpus de Frederico Westphalen.

** Aluna do ensino médio da E.E.T. José Cañellas; bolsista PIBIC.

NARRATIVA, HISTÓRIA E MEMÓRIA EM “VERMELHO 17”, DE MARTINHO DA VILA

DANIELA BARBOZA*
DENISE ALMEIDA SILVA**

RESUMO: Narrativa, história e memória em Vermelho 17, de Martinho da Vila é pesquisa PIBIC-EM e, como tal, aspira tanto a promover a integração entre a formação básica e a educação superior como a incentivar a formação da bolsista, aluna do ensino básico, introduzindo-a à metodologia da pesquisa científica. A pesquisa tem como objetivo estudar os elementos fundamentais da narrativa, e introduzir as relações entre história e memória a partir da leitura de Vermelho 17. Para tanto, no primeiro semestre da pesquisa, em 2013-1, além da leitura do romance em questão, a bolsista realizou leituras de embasamento teórico acerca dos operadores da narrativa, do bildungsroman e da literatura negra brasileira. Como resultado dessa pesquisa ainda em andamento, produziu pequenos textos nos quais analisa a obra, considerando a representação e caracterização de seus personagens, a narração, o tempo psicológico e cronológico, o cenário (espaço-tempo), a caracterização do romance enquanto bildungsroman e a inserção desse gênero na literatura negro brasileira, o que é resumido no pôster apresentado.

Palavras-chave: Vermelho 17. Operadores da narrativa. Bildungsroman. Literatura afro-brasileira.

* Graduanda em Letras, URI - Câmpus de Frederico Westphalen.

** Professora Doutora do Mestrado em Letras da Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões - Câmpus de Frederico Westphalen.

LEITURA, INTERTEXTUALIDADE E INTERSEMIÓTICA

ALÉM DE OUTRAS POSSÍVEIS INTERPRETAÇÕES, A PRESENÇA DA IRONIA EM DOIS TEXTOS DE KAFKA.

AMADA DÖRR**
EUNICE TEREZINHA PIAZZA GAI**

RESUMO: O presente trabalho tem como objetivo interpretar a obra *Metamorfose* e *Carta ao pai*, as duas de Franz Kafka e fazer um estudo em relação à ironia presente nas narrativas. Para tratar das possíveis interpretações a leitura da obra teórica *Contra a interpretação*, de Susan Sontag, nos mostra três maneiras de interpretar o autor. Os que leem Kafka como uma alegoria social, veem em sua obra estudos de situações sobre a frustração e a loucura da moderna burocracia. Os que leem Kafka como uma alegoria psicanalítica, enxergam revelações do medo do pai, a sensação de impotência, a escravidão dos seus sonhos. Os que leem Kafka como uma alegoria religiosa, pela misteriosa justiça de Deus. Com os estudos realizados, o trabalho visa mostrar que além dessas três formas apresentadas pela autora, é possível interpretar Kafka de outras maneiras. Uma delas é fazer um estudo sobre a ironia. Para tanto, será apresentada uma análise teórica acerca da ironia tendo como base o texto *Ironia e o Irônico* de Douglas Colin Muecke. Situações irônicas dos dois livros serão apresentadas a fim de comprovar que a ironia está presente nas obras do autor. A escolha das narrativas deve-se ao fato de que ambas, apresentam o drama do ser humano (da personagem principal), em relação a sua família, sua angústia e decepção em não realizar seus sonhos, viver sempre em razão dos outros, essa é a grande ironia das duas obras interpretadas. Para melhor realizar o estudo, fez-se necessário a elaboração do resumo e contextualização das duas obras analisadas, estudo da vida e obra do autor, em seguida o estudo sobre as possíveis interpretações e sobre ironia.

Palavras-chave: Franz Kafka. Interpretações. Ironia.

INTRODUÇÃO

O objetivo deste trabalho é interpretar as obras *Metamorfose* e *Carta ao pai*, ambas de Franz Kafka, a fim de comprovar que elas podem ser interpretadas de diversas maneiras. Uma delas é fazer um estudo sobre a ironia.

Para realizar o trabalho, foi necessário fazer leituras teóricas como *Contra a interpretação*, de

* UNISC - Universidade de Santa Cruz do Sul. Mestranda em Letras e bolsista FAPERGS.

** UNISC - Universidade de Santa Cruz do Sul. Doutora em Letras e Docente do Programa de Pós-Graduação em Letras – Mestrado.

Susan Sontag, a autora apresenta três possíveis maneiras de interpretar as obra de Kafka. E também a leitura do texto *Ironia e o Irônico*, de Douglas Colin Muecke para evidenciar que a ironia está presente na obra, serão apresentados situações irônicas retiradas das duas narrativas literárias.

A grande ironia das obras interpretadas é que ambas apresentam o drama do ser humano (da personagem principal), em relação a sua família, sua angústia e decepção em não realizar seus sonhos, viver sempre em razão dos outros, a isso, deve-se ao fato de escolha das obras.

A organização do trabalho é feita da seguinte maneira: estudo acerca da vida e obra do autor, resumo das obras *Metamorfose* e *Carta ao pai*, estudo sobre as possíveis interpretações das obras, por fim, apresentação de um estudo sobre a ironia presente nas obras. Assim, pretende-se mostrar que as obras de Franz Kafka podem ser interpretadas de diversas maneiras e são marcadas pela presença da ironia.

VIDA E OBRA DE FRANZ KAFKA

Franz Kafka nasceu em 3 de julho de 1883, em Praga. De origem judaica escrevia seus textos em alemão. Primogênito de seis irmãos, os dois rapazes que nasceram depois dele faleceram muito novos, em seguida vieram quatro irmãs. Seus textos são um dos mais influentes. Teve uma vida marcada por problemas com o pai, o que pode justificar sua tendência a escrever sobre questões de autoridade no núcleo familiar. “*Metamorfose*”, romance escrito em 1912, traz a história de Gregor Samsa, um homem que se vê em um pesadelo após acordar: seu corpo transforma-se em um inseto asqueroso, algo parecido com uma barata. A metáfora usada por Kafka aborda a sensação de inferioridade do filho na relação com a figura paterna.

“*Carta ao Pai*”, de 1913, tem o mesmo tema, trata da difícil relação de pai e filho. Assim como “*O Veredito*”, formado em direito, o autor teve uma educação marcada por reflexões acerca da opressão burocrática das instituições, da justiça e de seus reflexos na fragilidade do homem comum diante de problemas cotidianos.

Outras publicações do autor de grande sucesso são “*O Processo*”, “*O Castelo*”, e “*A Colônia Penal*” em comum, as obras abordam os receios humanos como temas centrais. Feitas tendo a dor como base, suas metáforas são utilizadas com o objetivo de causar aflição e inquietação aos que leem.

Pois ao ler sua obra, o leitor é capaz de sentir a mesma angústia narrada pelo personagem, angústia essa entendida como característica pessoal e constante do próprio Franz Kafka, que cultivava a introspecção e possuía uma dificuldade particular em lidar com a sociedade.

Todos os textos de Kafka são abertos à interpretação, assim, fica a critério do leitor refletir os temas e deduzir os significados. Franz Kafka faleceu em 1924, vítima de tuberculose, suas obras literárias fizeram sucesso após sua morte. Tornando-o um autor universal.

METAMORFOSE- FRANZ KAFKA

O caixeiro viajante Gregor Samsa, trabalha muito, mesmo assim sempre ouve queixas e recriminações do Sr Gerente que está sempre cobrando melhor desempenho eu sua função, caso

contrária, poderá ser desempregado e terá que pagar dívida antiga que fez em um momento de necessidade. Sua família, o Senhor e Senhora Samsa também vivem a cobrar responsabilidade e manda que ele faça tudo que é solicitado em seu trabalho.

Seu pai, o Senhor Samsa, é aposentado, gordo e moroso não podia trabalhar em função de ser um pouco adoentado, mas continua a usar o mesmo uniforme que usava no trabalho como contínuo de um banco. A Senhora Samsa, mãe de Gregor, sofre de asma, também é gorda, faz os serviços domésticos auxiliados por Ana, uma ajudante e preocupa-se em agradar o Sr Samsa.

Sua irmã se chama Grete, é ainda uma criança que sonha em ser violinista, isso é só um sonho, pois a família dispunha de poucos recursos. A família vive com muitas dificuldades financeiras, Gregor tomou para si a responsabilidade de proporcionar a todos alimentação e moradia. Ele sonhava em mandar a irmã Grete para uma universidade estudar violino, pois ela tinha talento só lhe faltou dinheiro pra seguir estudos. A rotina diária no trabalho e também familiar de Gregor, suga todas as energias, deixando-o esmagado, assim, ele passa a viver sem sonhos, sem amigos sem namorada. Sempre que a porta do quarto fechava Gregor ficava a recordar: o Gerente, o chefe, os caixeiros e os aprendizes, o contínuo obtuso, dois ou três amigos e a moça, caixa de uma loja de chapéus, que ele cortejou devagar demais.

A vida da família segue nesse marasmo até que um dia a Sra. Samsa percebe que Gregor perdeu a hora de embarcar no trem que o levaria ao trabalho, ela o chama várias vezes. Com o atraso, seu chefe vai até sua casa ver o que está acontecendo, Gregor então responde e sua mãe se espanta com a voz e pensa em chamar um médico, pois imagina que ele esteja doente. Seu chefe ameaça fazer queixa ao gerente podendo fazer com que ele perca o emprego, começa a censurá-lo na frente de seus pais, inclusive ameaçando-o de cobrar aquela dívida antiga.

Como Gregor não consegue abrir a porta de seu quarto, à família decide chamar o médico e um serralheiro até que alguém consegue abrir e deparam-se com um inseto grande e asqueroso em que ele havia se transformado. Assim começa a via crucis de Gregor que se transforma num inseto, mas continua a pensar e agir como ser humano. Ao mesmo tempo em que ama pode odiar a família por se sentir excluído e também por se transformar num peso que todos querem se livrar. Sua família tem o objetivo de acolher e proteger dos olhos de todos o inseto, por acreditar ser uma vergonha a família. Foi o senhor Samsa quem causou a morte de Gregor ao atirar nele uma maçã que apodreceu em suas costas. Porém a mais cruel das pessoas foi a irmã que cansada de esconder e de viver junto dele sugeriu ao pai que livrasse a todos da presença incomoda do inseto.

Após a morte do inseto, Ana, a ajudante, limpa o quarto e se desfaz de todo vestígio, a família de Gregor sai em passeio e descobre que a vida é bela e boa, sonham em mudar de apartamento ir morar confortavelmente em outro e melhor bairro, já não sentem a perda do irmão e mesmo o futuro lhes parece promissor.

CARTA AO PAI- FRANZ KAFKA

Carta ao pai é uma análise que Kafka faz de si mesmo, para buscar explicações da difícil relação que teve com o pai. Seu pai é descrito pelo autor como um homem trabalhador e fiel, mas que de tanta segurança, acabou se tornando um tirano autossuficiente, que desprezava as pessoas ao seu redor. Judeus, alemães, tchecos, empregados da loja e até os próprios filhos. Era cheio de opiniões e só elas valiam, não se dava ao trabalho de ouvir o que os outros tinham a dizer, pois

estavam sempre errados.

De tanto ser oprimido por seu pai, Kafka acreditou que a melhor opção era fugir. Não de fato, mas aos poucos, para dentro de si. Tornou-se uma com dificuldades para fazer amizades, introvertida, desconfiada. Cresceu sabendo que não poderia corresponder as expectativas do pai. Construiu toda sua vida em oposição ao pai, buscou seu espaço onde ele não pudesse lhe trazer lembranças nem suscitar comparações.

O pai foi responsável pelas suas atitudes que os afastaram, seja através dos métodos educadores, ou da reprovação aos seus projetos de casamento. Porém, Kafka admite sua responsabilidade, reconhece as boas intenções do pai e, justamente por isso, desemboca num enorme sentimento de culpa que o faz se achar injusto por não conseguir uma aproximação.

Ao escrever a carta, Kafka não desejava confrontar o pai, mas sim dividir com ele a responsabilidade pelo distanciamento dos dois. Carta ao pai tem o mesmo estilo dos seus romances, a carta revela alguns detalhes da intimidade familiar que refletiriam em sua obra. Em certo momento, ele afirma: “Meus escritos tratam de você, neles eu expunha as queixas que não podia fazer no seu peito”.

ESTUDO SOBRE POSSÍVEIS INTERPRETAÇÕES:

No início do livro Susan Sontag (1987), cita Nietzsche: “Não existem fatos, apenas interpretações”.

A autora diz que é quando se interpreta uma obra que se percebe que as coisas realmente existem. São as interpretações que dão sentido as obras. Nada significa sem uma interpretação. Compreender é interpretar. “Interpretar é empobrecer, esvaziar o mundo-para erguer, edificar um mundo fantasmagórico de “significados”. É transformar o mundo *ness*e mundo. (Esse mundo! Como se houvesse algum outro.)” (Sontag, 1987, p. 16)

Susan Sontag apresenta que as obras de Franz Kafka têm sido submetidas a três legiões de interpretes. Os que leem Kafka como uma alegoria social, vêem em sua obra estudos de situações sobre a frustração e a loucura da moderna burocracia, resultando em definitivo no Estado totalitário. Os que o leem como uma alegoria psicanalítica, enxerga desesperadas revelações do medo do pai, suas ansiedades de castração, a sensação de sua própria impotência, a escravidão aos seus sonhos. E finalmente, os que leem Kafka como uma alegoria religiosa, explicam que em *O Castelo*, Kafka tenta chegar ao céu, que Joseph Kafka, em *O Processo*, está sendo julgado pela inexorável e misteriosa justiça de Deus... Os delicados dramas de Beckett sobre a consciência recolhida reduzida ao essencial, suspense, frequentemente representada pela imobilidade física — são lidos como uma afirmação da alienação do homem moderno em relação ao significado ou a Deus, ou como uma alegoria da psicopatologia.

IRONIA PRESENTE NAS OBRAS:

Além das possíveis maneiras de interpretar as narrativas de Franz Kafka apresentadas por Susan

ALÉM DE OUTRAS POSSÍVEIS INTERPRETAÇÕES, A PRESENÇA DA IRONIA EM DOIS TEXTOS DE KAFKA.

Sontag, também é possível interpretá-las como irônicas. As obras de Franz Kafka estão permeadas significativamente de ironia. Douglas Muecke estabelece a importância de o escritor ser irônico e também de ser sério. A ironia é como se fosse um equilíbrio, quando as coisas estão sendo levadas muito a sério:

A arte, então, é admissivelmente não-irônica, quando o apelo é mais simples, mais imediato, quer abordando a opacidade estética da pura sensibilidade ou da pura forma quer abordando a transparência estética do popularmente sublime, onde a intensidade do sentimento nos transporta prontamente através de e para além de toda a consciência do meio.” p.20

É possível considerar o irônico com o não-irônico, como opostos complementares. Como se fosse a razão e a emoção, desejável e necessária, mas nenhum absolutamente suficiente para todas as nossas necessidades.

A ironia é, uma estrutura comunicativa que se relaciona com sagacidade; é mais intelectual e mais próxima da mente que dos sentidos, é mais reflexiva e consciente que lírica ou envolvida.

Muecke (1995), descreve quinze categorias para conceituar ironia:

- Ironia como ênfase retórica;
- Modéstia escarnecedora ou ironia autodepreciativa;
- Zombaria irônica;
- Ironia por analogia;
- Ingenuidade irônica;
- Ironia dramática, ou o espetáculo de cegueira;
- Ironia inconsciente (termo de Samuel Butler);
- Ironia autotraidora;
- Ironia de eventos;
- Ironia cósmica;
- Incongruência irônica;
- Ironia dupla;
- Ironia ardil;
- Ironia romântica

A ironia presente nas duas obras de Kafka é a ironia cósmica, esta que se concentra na ironia presente no constante duplo sentido da verdade e da ambiguidade de absolutamente todas as coisas. Esta ironia, chamada cósmica, se demonstra no abismo entre o desejo humano e a realidade do mundo. Bem o que ocorre nas obras interpretadas, o desejo de Gregor Samsa, em *Metamorfose*, e de Kafka em *Carta ao pai*, é viver de uma maneira que os deixassem felizes, mas na realidade do mundo, vivem prisioneiros a vontades que não são deles.

Na narrativa *Metamorfose*, é possível perceber a ironia logo no início do texto. Gregor, não conseguiu levantar-se para trabalhar, seus pais já haviam lhe chamado várias vezes, seu chefe foi até sua casa para saber o que estava acontecendo, como ele não respondia, começou a ameaçá-lo de perder o emprego. Mas ele não conseguia movimentar-se e tinha vergonha de responder, pois

percebia que sua voz havia mudado.

Jogar a coberta para o lado foi bem simples; ele precisou apenas inspirar um pouco e ela caiu sozinha. Mas os passos seguintes se mostraram difíceis, sobretudo porque ele estava incomumente largo. Teria necessitado fazer uso dos braços e das pernas, a fim de se levantar; ao invés delas, no entanto, ele possuía apenas várias perninhas, que se movimentavam sem parar em todas as direções e que ele, além de tudo, não conseguia dominar. Quando queria dobrar uma delas, a mesma era a primeira a se esticar; quando enfim lograva fazer o que intencionava com a referida perna, todas as outras trabalhavam, como se fossem livres, na maior e mais dolorosa das agitações. “Apenas não ficar debalde na cama”, disse Gregor a si mesmo. (KAFKA, 2006, p. 20)

No final narrativa, é possível perceber a maior ironia:

Depois os três deixaram juntos o apartamento, coisa que não faziam há meses, e foram de bonde elétrico para o ar livre no subúrbio da cidade. O bonde, dentro do qual sentavam sós, estava totalmente iluminado pelo sol cálido. Conversaram, recostados de maneira cômoda em seus bancos, sobre as perspectivas para o futuro e concluíram que, contempladas mais de perto, elas não eram de modo algum ruins, pois os empregos dos três, sobre os quais na verdade ainda nem haviam falado direito uns aos outros, eram bastante vantajosas e prometiam muito com o tempo. A melhor melhora momentânea da situação, no entanto, deveria ser alcançada de um jeito fácil e natural com a mudança de moradia; agora eles queriam um apartamento menor e mais barato, mas melhor localizado e, sobretudo, mais prático do que o atual, que havia sido escolhido ainda por Gregor (KAFKA, 2006, p.102)

Gregor levava a família nas costas durante muitos anos, viveu de uma maneira que custou sua vida, nunca pode sonhar e viver coisas diferentes, pois tinha o compromisso de trabalhar para sustentar todos os gastos da família. E assim que ele vem a falecer, seu pai, mãe e irmã saem para procurar emprego e encontram boas oportunidades. Gregor simplesmente não faz falta alguma a sua família.

Já na obra *Carta ao pai*, o seguinte trecho está carregado de ironia:

Nessa situação, pois, eu recebi a liberdade para escolher a minha profissão. Mas será que, no fundo, eu ainda era capaz de aproveitar tal liberdade? Será que eu me julgava em condições, apesar de tudo, de alcançar uma profissão de verdade? Minha auto avaliação era muito mais dependente de ti do que de qualquer outra coisa, como, por exemplo, um êxito exterior. (KAFKA, 2009, p.73)

A grande ironia em *Carta ao pai*, é que o filho vive em função das decisões do pai, sempre faz tudo de acordo com o modo que seu pai pede, por ele acreditar que sempre está com a razão. Mesmo quando seu pai deseja que ele seja algo que não quer ser, fazendo a felicidade dele e não do filho. E no momento que tem a oportunidade de escolher a profissão que deseja seguir, não consegue, é como se aquela vida que vivia não fosse a dele mesmo.

CONCLUSÃO

Diante do que foi apresentado, além das possíveis formas de interpretar as duas obras de

Franz Kafka mostradas pela autora Susan Sontag, pode-se também dizer que os textos são irônicos. Pois ambas tem como tema central o drama do ser humano, a difícil convivência familiar.

Os estudos sobre a vida e obra do autor permitiram refletir sobre a maneira que o autor escreve suas obras. Já os estudos acerca da ironia, puderam apresentar se as narrativas do autor são ou não irônicas e o tipo de ironia presente nelas.

RESUMEN: Este trabajo tiene como objetivo interpretar la obra *Metamorfoses* y *Carta a su padre*, ambas de Franz Kafka y hacer un estudio sobre la ironía presente en las narrativas. Para tratar las posibles interpretaciones la lectura de la obra teórica *Contra la Interpretación*, de Susan Sontag, nos muestra tres maneras de interpretar el autor. Los que leen Kafka como una alegoría social, ven en su obra estudios de situaciones de frustración y la locura de la burocracia moderna. Los que leen Kafka como una alegoría psicoanalítica, avistan revelaciones del miedo del padre, el sentimiento de impotencia, la esclavitud de sus sueños. Los que leen Kafka como una alegoría religiosa, por la misteriosa justicia de Dios. Con los estudios realizados, el trabajo pretende mostrar que más allá de estas tres formas presentadas por la autora, es posible interpretar Kafka de otras formas. Por lo tanto, se presentará una análisis teórica acerca de la ironia teniendo como base el texto *Ironía y lo Irónico* de Douglas Colin Muecke. Situaciones irónicas dos dos libros serán presentadas a fin de comprobar que la ironía está presente en las obras del autor. La elección de las narrativas se debe porque ambas, presentan el drama humano (personaje principal), en relación a su familia, su angustia y decepcion en no realizar sus sueños, vivir siempre en razón dos otros, es la gran ironía en las obras interpretadas. Para mejor efectuar el estudio, fue necesario la elaboración del resumen y contextualización de las obras analizadas, estudio de la vida y obra del autor, en seguida el estudio sobre posibles interpretaciones y sobre la ironia.

Palabras-clave: Franz Kafka. Interpretación. Ironía.

REFERÊNCIAS

IZQUIERDO, Luis. *Conhecer Kafka e sua obra*. Tradução Manuel Mota. Lisboa: Ulisseia, 1990.

KAFKA, Franz. *Carta ao pai*. Tradução de Marcelo Backs. Porto Alegre: Coleção L&PM, 2009.

KAFKA, Franz. *Metamorfose*. Tradução de Marcelo Backs. Porto Alegre: Coleção L&PM, 2006.

MUECKE, D.C. *Ironia e o irônico*. Tradução de Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1995.

SONTAG, Susan. *Contra a interpretação*. Tradução Ana Maria Capovilla. Porto Alegre: L&PM, 1987.

ANÁLISE DE GÊNEROS MIDIÁTICOS: O ESTUDO DA VARIAÇÃO LINGUÍSTICA NOS EDITORIAIS E NAS CRÔNICAS.

PATRÍCIA SIMONE GRANDO*
MARINÊS ULBRIKI COSTA**

Resumo: O trabalho que apresentamos tem a pretensão de trazer contribuições teóricas apontadas pelos autores Bagno, Bakhtin e Marcuschi, acerca da variação linguística presente nos gêneros textuais midiáticos. O estudo possibilita uma investigação reflexivo-crítica com o intuito 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. A constituição dos gêneros textuais midiáticos a partir da diversidade linguística considera os diversos usos da língua bem como a relatividade desses usos em relação à situação concreta de interação. Bakhtin (1997), ao se referir a gênero aponta para três elementos que o constituem: conteúdo temático, estilo e construção composicional. A variação linguística está diretamente ligada ao estudo dos gêneros textuais por mostrar a enorme diversidade linguística existente. Assim as variedades linguísticas ocorrem em todos os níveis da língua, seja lexical, fonológico, morfológico, sintático e até pragmático, elas possuem vínculos com fatores geográficos, sociais, socioculturais e de contexto. Analisamos aqui, os gêneros crônica e editorial, com base nos elementos constitutivos do gênero textual conforme preconiza Bakhtin (2004), e das variações linguísticas, segundo Bagno (2007).

Palavras-chave: Gêneros textuais. Variação Linguística. Textos.

INTRODUÇÃO

Este texto tem como viés teórico as contribuições apontadas pelos autores Bagno, Bakhtin e Marcuschi acerca da variação linguística presente nos gêneros textuais midiáticos.

O estudo possibilitou uma investigação reflexivo-crítica com o intuito 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. As análises terão como base os estudos de Bakhtin (2003), que afirma que os enunciados refletem as condições específicas e as finalidades de cada um dos campos da atividade humana por meio do seu conteúdo temático, de seu estilo de linguagem, de sua construção composicional, e por seu propósito comunicativo.

* Acadêmica do Curso de Letras Língua Portuguesa – Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões – URI/Campus de Frederico Westphalen

** Professora Orientadora – Mestre em Letras pela Universidade Católica de Pelotas (2003)

A variação será analisada pelos estudos de Bagno (2007), através dos quais vamos identificar se ela é morfológica, sintática, semântica, lexical, se a ocorrência tem ligação com a origem geográfica, o status socioeconômico ou o grau de escolarização

A constituição dos gêneros textuais midiáticos a partir da diversidade linguística considera os diversos usos da língua bem como a relatividade desses usos em relação à situação concreta de interação. A variação linguística está diretamente ligada ao estudo dos gêneros textuais por evidenciar a diversidade linguística existente. Analisamos o editorial e a crônica com o objetivo de compreender suas estruturas, linguagens e as variações presentes sabendo que as variações linguísticas ocorrem em todos os níveis da língua, seja lexical, fonológico, morfológico, sintático e até pragmático, elas possuem vínculos com fatores geográficos, sociais, socioculturais e de contexto.

DESENVOLVIMENTO

A noção de gênero textual tem origem nas ideias de Bakhtin (2004, p. 79), “nenhuma enunciação verbalizada pode ser atribuída exclusivamente a quem a enunciou: é produto da interação entre falantes e em termos mais amplos, produto de toda uma situação social em que ela surgiu”. Os enunciados geram um elo, formando um intercâmbio linguístico, assim quem fala ou escreve interage com quem ouve ou lê.

Pela concepção da Sociolinguística é no entorno social que se concretizam os gêneros. Os estudos da variação preconizam que a língua, enquanto meio vivo, nunca é única. Os gêneros textuais são profundamente ligados à vida cultural e social, são altamente maleáveis, e surgem das atividades e necessidades socioculturais, eis, portanto sua interface.

É perfeitamente compreensível que as formas de uso da língua sejam multiformes, tanto quanto os campos da atividade humana. Os gêneros textuais possuem uma infinita riqueza e variedade, afinal as possibilidades da atividade humana também são infinitas. Eles revelam as diferentes camadas de uma personalidade individual. A constituição dos gêneros textuais midiáticos a partir da diversidade linguística considera os diversos usos da língua bem como a relatividade desses usos em relação à situação concreta de interação. A variação linguística está diretamente ligada ao estudo dos gêneros textuais por elucidar a diversidade linguística existente.

[...] uma comunidade de fala se caracteriza não pelo fato de se constituir por pessoas que falam do mesmo modo, mas por indivíduos que se relacionam, por meio de redes comunicativas diversas, e que orientam seu comportamento verbal por um mesmo conjunto de regras. (MUSSALIN, 2003, p. 31).

Cada comunidade, ou grupo social possui um modo próprio de falar, a isso reservamos o nome de variedades linguísticas. Nosso país é incrivelmente diverso, o que torna natural que a língua possua um grande número de variedades linguísticas.

Elas ocorrem em todos os níveis, seja lexical, fonológico, morfológico, sintático e até pragmático, possuem vínculos com fatores geográficos, sociais, socioculturais e de contexto.

Abaixo apresentamos esses conceitos segundo Bagno (2007):

- Variação fonética/fonológica – Variações que ocorrem na pronúncia de alguns fonemas. Exemplo: a pronúncia do O, que em algumas regiões é pronunciado aberto.

- Variação morfológica – Variação de alguns termos que apresentam a mesma ideia e o mesmo radical, mas em sua composição possuem sufixos diferentes, como exemplo os termos pegajoso e peguento.
- Variação sintática - Percebe-se na organização das frases. Exemplo: no Brasil dizemos ‘estou falando com você.’ Já em Portugal ‘estou a falar consigo’.
- Variação semântica - 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. Exemplo: Em Portugal chamam de cueca o que aqui no Brasil, chamamos de calcinha.
- Variação lexical - Alguns termos se referem à mesma coisa como, por exemplo: Em Portugal saloio é o habitante da zona rural, que aqui chamamos de caipira.
- Origem geográfica - Maneira de falar varia de um lugar para outro.
- Status socioeconômico - Pessoas que possuem renda mais baixa falam de maneira diferente das pessoas que possuem uma renda maior.
- Grau de escolarização - A escolaridade influencia na maneira de falar.

As variações não ocorrem apenas com o nosso português brasileiro, mas sim, com todas as línguas. As variações podem ser entendidas por meio de sua história no tempo e no espaço.

Afinal, a língua falada é a língua tal como foi aprendida pelo falante em seu convívio com a família e com a comunidade, logo nos primeiros anos de vida. É o instrumento básico de sobrevivência. Um grito de socorro tem muito mais eficácia do que essa mesma mensagem escrita. (BAGNO, 1999, p.71)

Todas as línguas apresentam variações que são mais prestigiadas que outras. Mollica (2004) defende que a variação linguística pode ocorrer em eixos diatópicos e diastráticos, no primeiro as alternâncias ocorrem regionalmente e no segundo ocorrem em conformidade com diferentes estratos sociais.

Numa perspectiva científica, “cabe assinalar que todas as manifestações linguísticas são legítimas e previsíveis, ainda que exista flutuação estatística” (MOLLICA, 2004, p. 13). A noção de erro linguístico é relativa, mesmo o código linguístico pelo qual somos avaliados, pode variar. Comportamo-nos linguisticamente de forma diferenciada dependendo da situação em que estamos inseridos.

Não existe um único estilo de falar, a variedade de estilos mais ou menos monitorados é enorme. Elas fazem parte de nossa língua, nosso português padrão se originou dessas variações, isso nos induz a crer que a variedade não padrão de hoje, vai influenciar na variedade padrão dos próximos anos.

No âmbito escolar, segundo Marcuschi (2002), os gêneros textuais proporcionam aos alunos uma oportunidade de aprender a língua diante dos mais diversos usos, assim se priorizaria a formação de indivíduos pensantes, com maior competência para compreender e para se expressar.

A tomada de consciência da escola no que diz respeito aos gêneros textuais é de grande importância para que, em contato com a diversidade linguística existente, o aluno possa moldar sua personalidade, expressar-se de maneira eficaz, elaborar conceitos e criar uma concepção de mundo fazendo da linguagem um instrumento de raciocínio.

Diante do exposto, podemos constatar que existe uma gramática do falado que não coincide com a gramática do escrito, cada gênero possui uma gramática própria. É o trabalho com os gêneros que permite ao professor trabalhar a variação linguística com os alunos. Devemos salientar que existe um padrão ideal de língua e seu uso real materializado em suas manifestações.

Bakhtin (1997), ao se referir a gênero aponta para três elementos que o constituem: conteúdo temático, estilo e construção composicional. O conteúdo temático corresponde ao conjunto de temáticas que podem ser abordadas por um determinado gênero. Não se entenda aqui conteúdo temático como assunto, mas como um leque de temas que podem ser tratados em um dado gênero. A construção composicional diz respeito à estruturação geral interna do enunciado. O estilo, por sua vez, corresponde aos recursos lexicais, fraseológicos e gramaticais utilizados pelo enunciador.

Esses gêneros do discurso nos são dados quase como nos é dada a língua materna, que dominamos com facilidade antes mesmo que lhe estudemos a gramática [...] Aprender a falar é aprender a estruturar enunciados [...] Os gêneros do discurso organizam nossa fala da mesma maneira que a organizam as formas gramaticais. [...] Se não existissem os gêneros do discurso e se não os dominássemos, se tivéssemos de construir cada um de nossos enunciados, a comunicação verbal seria quase impossível (BAKHTIN, 2000: 301-302).

Já para Marcuschi (2002), seria mais adequado interpretar os gêneros como necessários para uma comunicação bem-sucedida, contudo não como suficientes, tendo em vista que seu simples uso não garante o sucesso comunicativo.

O autor ainda afirma que é necessário distinguir gênero e tipo textual, este, na construção teórica é definido pela natureza linguística da composição, ou seja, por seus aspectos lexicais, sintáticos, tempos verbais e relações lógicas, os tipos textuais abrangem poucas categorias, que são: narração, argumentação, exposição, descrição e injunção. Já o gênero textual é o texto materializado, que apresenta características sócio-comunicativas. Para Marcuschi (2005), ao analisar os gêneros textuais e seu uso na diversidade linguística precisamos levar em conta o conteúdo, a composição, o estilo, nível linguístico e propósitos. Diferentemente dos tipos textuais, que se apresentam em número reduzido, os gêneros são numerosos, produzidos nos mais diversos domínios discursivos.

Gêneros textuais não podem ser vistos como formas linguísticas, mas sim como eventos comunicativos, eles se constroem através das relações sociais. Sua definição não pode ignorar o papel dos indivíduos no uso e na construção de sentidos, sabendo que, são várias as vertentes que nos remetem à importância de sua utilização na nossa prática pedagógica no cotidiano escolar cabe, portanto, às escolas, mais especificamente aos professores, utilizar-se dos gêneros como elemento facilitador no processo de ensino e aprendizagem da língua materna, ou, em outras palavras, em uma ação sócio-discursiva na escola (BAZERMAN, 2006, p.31).

EDITORIAL

É um gênero do discurso argumentativo que tem como finalidade expressar a opinião de um jornal, revista ou qualquer órgão da imprensa a respeito de acontecimentos importantes nacional ou internacionalmente. O Editorial nunca é assinado, afinal não se trata de um ponto de vista individual, ele não reflete exatamente a opinião dos proprietários, e sim a harmonia das opiniões que derivam dos diferentes centros que participam da propriedade da organização. Melo (1985),

acredita que o Estado também exerce grande influência sobre o processo jornalístico pelo controle que exerce no âmbito fiscal, previdenciário, financeiro.

Um repórter exercendo sua função sempre busca a imparcialidade, porém se trata de um ser humano, e na maioria das vezes suas emoções e opiniões pesam na hora de escrever.

Em geral prevalece o emprego da 3ª pessoa do singular. A função social desse gênero é se posicionar diante de algum acontecimento apresentando argumentos que possam influenciar a opinião do leitor. Para Melo (1985), o editorial é “o gênero jornalístico que expressa a opinião oficial da empresa diante dos fatos de maior repercussão no momento”. Ele é responsabilidade da instituição, ou seja, do jornal que irá publicá-lo.

O editorial sempre toma partido, pois sua finalidade é aconselhar e dirigir as opiniões dos leitores. O jornal está empenhado a dizer em voz alta o que pensa. Quem escreve o editorial é um editor – que produz o texto adequado aos valores que o jornal defende, sem assiná-lo pelo fato do editorial se tratar de uma opinião do jornal e não a sua.

Melo (1985), diz que os editoriais, “embora se dirijam formalmente à opinião pública, na verdade encerram uma relação de diálogo com o Estado”. Ele aponta quatro características específicas do editorial: a impessoalidade, a topicalidade, a condensabilidade e a plasticidade:

A impessoalidade é característica do editorial, por se tratar de matéria não assinada, escrita na terceira pessoa do singular ou na primeira pessoa do plural, é uma característica da própria variabilidade no comportamento do gênero.

A topicalidade surgiu como exigência da nova estrutura das empresas brasileiras, que abandonaram o conceito de um único editorial que continha vários assuntos, por um maior número de editoriais, no qual cada um deles trata especificamente de uma determinada questão, permitindo assim, que o editorial se torne mais preciso e objetivo na expressão da opinião.

A condensabilidade foi uma característica que surgiu por causa do cotidiano dos tempos modernos. A rotina apressada transformou o leitor em um público que exige rapidez na leitura. O editorial precisou ser claro e breve para ser lido. A plasticidade decorre da própria natureza dos fenômenos jornalísticos, como os fatos jornalísticos são ocasionados pelas ocorrências eles não podem ser estáticos. Pelo conteúdo, os editoriais são classificados em: informativo, que possui o objetivo de esclarecer o leitor, normativo e ilustrativo. Quanto ao estilo, o editorial pode ser intelectual ou emocional. Por fim, quanto à natureza, o editorial é classificado em: promocional, coerente com a linha da empresa, circunstancial, e polêmico.

ANÁLISE DO EDITORIAL (EM ANEXO)

Analisaremos o editorial em anexo, com base nos estudos de Bakhtin (2003), que afirma que os enunciados refletem as condições específicas e as finalidades de cada um dos campos da atividade humana por meio do seu “conteúdo temático” (assuntos das diferentes atividades humanas), através do seu “estilo de linguagem” (seleção dos recursos lexicais, fraseológicos e gramaticais da língua) e principalmente, por sua “construção composicional” (a estrutura textual e as relações instituídas entre os parceiros da comunicação). Esses três elementos estão “indissoluvelmente ligados no todo do enunciado” de um determinado campo de utilização da língua, logo, cada um desses campos “elabora seus tipos relativamente estáveis de enunciados”, os quais Bakhtin denominou “gêneros do

discurso” (BAKHTIN, 2003, p. 261- 262).

No que tange à variação, adotaremos os estudos de Bagno (2007), identificando se ela é morfológica, sintática, semântica, lexical, se a ocorrência tem ligação com a origem geográfica, o status socioeconômico ou o grau de escolarização.

O editorial “Urbanidade à Força” publicado no jornal Zero Hora, no dia 31 de março de 2013, mês em que o mundo ganhou um novo Papa, Francisco I, e perdeu o presidente venezuelano Hugo Chávez, fatos de grande relevância na mídia que fizeram com que o país voltasse os olhos para fora e deixasse de lado os problemas nacionais.

O conteúdo temático deste editorial são as leis que tentam obrigar o cumprimento de outras leis, em uma busca de forçar a urbanidade das pessoas, criando assim uma infinidade de leis inúteis, que não possuem estrutura para serem realmente cumpridas, levando todos a crer que a culpa é apenas do povo, que não possui urbanidade e educação suficiente para cumpri-las, o seu estilo possui uma estrutura lógica, o vocabulário é culto, coerente com o público ao qual o editorial é destinado, as variações linguísticas, podem ser notadas em “[...] jeitinhos e impunidades [...]”, é uma variação semântica, “jeitinhos” é uma expressão brasileira para um modo de agir informal amplamente aceito, que se vale de improvisação, criatividade diante de situações inesperadas, difíceis ou complexas, não baseado em regras estipuladas previamente, essa variação busca aproximar-se do leitor, mas, visto que tem por objetivo mostrar a opinião do jornal e nos convencer de que ela é a correta se usa pouco das variações.

O editorialista assume uma posição de autoridade, podemos ver pelo verbo ‘temos’ tão repetido, que mostra que o falante sabe o que fazer e que devemos fazer o mesmo, ele também se usa de muitas afirmações, como podemos ver no trecho: “Temos que investir cada vez mais na educação.” Sua estrutura composicional está recheada de características que dão sustentação à opinião que ele quer (re) produzir, note no início do editorial “O Brasil é um país que cria leis para obrigar o cumprimento de outras leis” o jornalista sabe qual reação deseja despertar, para isso já inicia afirmando aquilo que comprovará no decorrer do editorial. O tipo textual é predominantemente argumentativo, pois busca influenciar a opinião do leitor, como referenciado nas proposições anteriores.

O propósito comunicativo deste editorial é nos mostrar os problemas das leis criadas sem uma função útil, apenas para que as leis que já existem e que, com bom senso deviam ser cumpridas pelos cidadãos, sejam realmente consideradas, podemos notar que ao encerrar o editorial ele cria um artigo novo para a lei: “Art. 1º Todo brasileiro deve ter vergonha na cara.”, deixando clara esta ideia, que consiste em opinar sobre o assunto, de forma a fazer com que nós leitores compartilhássemos da mesma opinião. Não podemos deixar de notar mais uma variação neste trecho final, também semântica, a final nossa cara, ou seja, nosso rosto não pode ter vergonha, afinal este, é um sentimento, a palavra “cara” é usada de forma coloquial, a variação é muito bem usada, uma vez que faz o leitor compreender o que ele quis passar no editorial.

CRÔNICA

A crônica, segundo Köche (2012), consiste em um gênero textual que se faz uma reflexão pessoal sobre acontecimentos pitorescos do cotidiano. Ela não se limita a mera reprodução dos fatos, mas vai além, mostrando ângulos não percebidos.

É um gênero textual muito pessoal e em geral aborda fatos do cotidiano, o cronista acaba pondo muito de si em suas crônicas, seu humor, sua visão diante daquele fato. Para Amaral (2008), ela possui uma estrutura livre, podendo fazer uso de diálogos, monólogos, personagens reais ou fictícios, pode ter base narrativa, dissertativa entre outras. Ela pode ser literária ou não literária, a primeira pertence à ordem do narrar e a segunda do relatar. Foi no século XIX com a implantação da imprensa que a crônica se consolidou.

Ela pode ser escrita em primeira ou terceira pessoa, e tem como forte característica uma linguagem que mescla aspectos da escrita com outros da oralidade. Como são leituras breves, leves, de fácil acesso, elas possibilitam momentos de fruição a muitos leitores que nem sempre têm acesso aos romances.

Em outras palavras, Köche (2012), nos mostra que a crônica consiste numa breve produção, que trata de assuntos cotidianos, que podem ser ou não reais, podem servir para refletir ou apenas para diversão, é escrito de forma pessoal e livre, com uma linguagem comum.

É um texto curto e rápido, em linguagem comum e familiar. É altamente pessoal uma íntima e individual reação diante de um fato da vida, capaz de tirar grandeza de algo banal. A tipologia textual é de base narrativa, argumentativa, entre outras, dependendo sempre da intenção do autor. Quando se usa do discurso indireto ocorre à fusão entre personagem e narrador.

Em geral as crônicas são divulgadas em jornais e revista, e após, publicadas em coletâneas. A palavra CRÔNICA pode derivar do latim “*chronica*” que é um relato de fatos, e também do grego “*khronikós*” de “*khonós*” que significa tempo.

ANÁLISE DA CRÔNICA (EM ANEXO)

Seguiremos os estudos de Bagno (2007), no que tange a variação, e os estudos de Bakhtin (2003), para a análise de gêneros textuais. O conteúdo temático da crônica ‘Papo Cabeça’, de Laura Mediolli descreve um fato do cotidiano, uma turma de alunos vai assistir a um filme indicado por seu professor, como consta no trecho, “Só não saíram no meio porque queriam saber até quando continuariam sem entender o filme que o professor havia indicado.”. O estilo de linguagem é próprio de jovens, a crônica possui muita variação, característica do modo de falar do grupo de jovens, palavras como ‘papo’, ‘filmaço’, ‘ pô, gente’, variações semânticas comuns na fala de adolescentes, que sempre se usam de muitas gírias, e que fazem com que a crônica se aproxime mais do público que deseja atingir. O próprio título “Papo cabeça” apresenta variação lexical, pois a palavra papo se refere à conversa, e cabeça busca passar a ideia de sério, ou seja, papo cabeça é uma conversa séria, intelectual, a expressão é usada de forma coloquial. No trecho “Já na porta, começaram a ficar meio assim...” notamos que a crônica é escrita em terceira pessoa.

Em termos de construção composicional, a crônica é um tipo textual narrativo, relato de um fato cotidiano, com poucos personagens, o professor, a Regininha e seus colegas, uma característica marcante é a brevidade, o fato é contado sem meios termos, podendo apresentar descrições e comentários, a partir da observação de fatos e situações, como no trecho “– Será que estamos mesmo na fila certa? O povo era tão alternativo, tão *indie*, tão *Cult* [...]” Neste mesmo trecho também podemos observar as variações linguísticas lexicais ‘*indie*’, ‘*cult*’, que a turma se utiliza para descrever as pessoas que estão na fila, e que fazem parte de um grupo bem distinto do deles.

O estilo de linguagem da crônica em foco é sutil, às vezes lúdica, simples, com emprego do tom de informalidade, ironia e humor. A sintaxe nos passa uma impressão de desestruturação, que se aproxima mais da oralidade do que das normas da língua escrita.

Os acontecimentos relatados são extremamente rápidos, e a cronista precisa de um ritmo ágil para poder acompanhá-los, afinal a crônica se destina a um público jovem, e precisa estar no ritmo deste público. O propósito comunicativo relata um fato qualquer, sem grande importância, porém de uma forma que se torna atraente, nos fazendo também desejar saber desse filme, que história era essa? Por que os jovens acharam tão estranho? Por que a Regininha queria mostrar que havia entendido, se na verdade não havia compreendido nada?

Procura entreter, provocar reflexões sobre um fato, expondo uma forma pessoal de compreender esse fato, produzindo uma reflexão a partir de uma perspectiva pessoal do cronista, atendendo a um tema ou fato do cotidiano.

CONCLUSÃO

No presente artigo procuramos mostrar aspectos relacionados com os gêneros textuais trazendo a teoria defendida por autores como Bagno, Bakhtin, Marcuschi entre outros, referente aos aspectos da variação linguística que se fazem presentes em gêneros textuais.

Depois de realizadas as reflexões teóricas, partimos para análise dos gêneros, e foi possível concluir que a linguagem apresenta variações em todos os níveis da fala, sendo essas variações uma realidade social. Nessa perspectiva, reafirmamos a importância deste estudo, pois possibilitou, no espaço de formação docente, discussões sistematizadas quanto à variação linguística, considerando os diversos usos da língua, bem como a relatividade desses usos em relação a situações concretas de interação, sendo assim, nosso objetivo foi ultrapassar a visão da língua como um código, superando assim, o mito da unidade linguística.

Em suma, a análise dos gêneros textuais a partir da diversidade linguística, possibilitou conhecer a funcionalidade dos textos e a percepção de que os mesmos são produzidos em função de seu propósito comunicativo, meio de veiculação e interlocutores.

À medida que nos propomos a pesquisar os sinais de mudança linguística nos gêneros textuais, constatamos que a escrita é tão heterogênea quanto à fala. Isso reforça a necessidade de abordagem da língua em termos não só de organização estrutural (a gramática), mas também em termos de suas manifestações concretas na vida social.

Ao analisar o editorial compreendemos que sua estrutura, linguagem e as variações presentes, buscam se adequar as perspectivas do leitor que se apropria desse tipo de gênero, por este motivo, ele possui um tom mais culto e convincente, afinal, o editor não fala apenas por si, mas sim pelo órgão que representa.

A crônica é um gênero que possui uma estrutura livre, voltada a um público que exige agilidade nesta leitura, que busca informação de uma forma descontraída, um público que não leria sobre o mesmo assunto, se este estivesse no formato de um editorial, em um tom mais sóbrio, pois a leitura seria mais densa e deixaria de atraí-los.

Ou seja, fica cada vez mais explícita a necessidade e que a escola tome consciência da importância dos gêneros para o desenvolvimento dos alunos. Isso posto, ressaltamos que o estudo

possibilitou a apreensão de conhecimentos variados e ampliação de repertório comunicativo e linguístico.

Resumen: El trabajo que presentamos tiene la pretensión de traer contribuciones teóricas apuntadas por los autores Bagno, Bakhtin y Marcuschi acerca de la variación lingüística presente en los géneros textuales mediáticos. El estudio posibilita una investigación reflexivo-crítica con el objetivo de comprender el cambio lingüístico como elemento constitutivo de la propia naturaleza de las lenguas humanas, que cambia al largo del tiempo como los demasiados elementos de la cultura y de la sociedad. La constitución de los géneros textuales mediáticos a partir de la diversidad lingüística considera los diversos usos de la lengua, así como la relatividad de esos usos en relación a la situación concreta de la iteración. Bakhtin (1997) a lo referirse a género apunta para tres elementos que lo constituyen: contenido temático, estilo y construcción composicional. La variación lingüística está directamente conectada al estudio de los géneros textuales por mostrar la gran diversidad lingüística existente. Así las variedades lingüísticas ocurren en todos los niveles de la lengua, sea lexical, fonológico, morfológico, sintáctico y hasta pragmático, ellas poseen vínculos con factores geográficos, sociales, socioculturales y de contexto. Analizado aquí, géneros y editoriales crónica, basada en los elementos constitutivos del género según lo recomendado por Bakhtin (2004), y las variaciones lingüísticas, según Bagno (2007).

Palabras-clave: géneros textuales, variación lingüística, textos.

REFERÊNCIAS

BAGNO, Marco. *Preconceito linguístico: o que é, como se faz*. São Paulo: Loyola, 1999.

_____. *A Língua de Eulália (Novela Sociolinguística)*. Contexto, São Paulo, 2005.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BALTAR, Marcos. *Competência discursiva e gêneros textuais: uma experiência com o jornal de sala de aula*. Caxias do Sul/RS: Educs, 2004.

BELTRÃO, Luiz. *Jornalismo opinativo*. Porto Alegre: Sulina, 1980.

DUARTE, Vânia Maria do Nascimento. *O editorial - Uma modalidade que circunda no cotidiano jornalístico*. Disponível em: <<http://www.portugues.com.br/redacao/o-editorial-uma-modalidade-que-circunda-no-cotidiano-jornalistico-.html>>. Acesso em: 05 dez. 2012.

GONZALES, M.; MOLLICA, M. C. M. *Linguística e ciência da informação: diálogos possíveis*. 12.

Ed. Curitiba: Appris, 2011

KÖCHE, Vanilda Salton. *Leitura e produção textual: gêneros textuais do argumentar e narrar*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010.

KÖCHE, Vanilda Salton. MARINELLO, Adiane Fogali. BOFF, Odete Maria Benetti. *Estudo e Produção de Textos: Gêneros textuais do relatar, narrar e descrever*. Petrópolis/RJ: Vozes, 2012.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. *Gêneros Textuais & Ensino*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2002.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. *Produção Textual, Análise De Gêneros E Compreensão*. São Paulo: Parábola Editorial, 2008.

MEDIOLI, Laura. *Levemente leve: crônicas*. Belo Horizonte: Leitura, 2010.

MELO, José Marques de. *A opinião do jornalismo brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 1985.

MOLLICA, M. C. M. *Formação em letras e pesquisa em linguagem*. 1. Ed. Rio De Janeiro: Faculdade De Letras/UFRJ - Patrocínio FAPERJ, 2004.

MUSSALIM, Fernanda (Org.); BENTES, Anna Christina (Org.). *Introdução à linguística: fundamentos epistemológicos*, v.3. 1. Ed. São Paulo: Cortez, 2004. v. 3.

NASCIMENTO, Hiliana Alves Dos Santos. *A Importância Da Utilização Dos Gêneros Textuais Nas Práticas Pedagógicas Dos Professores De Língua Portuguesa*. Disponível em: <http://alb.com.br/arquivo-morto/edicoes_anteriores/anais17/txtcompletos/sem19/COLE_2877.pdf>. Acesso em: 11 dez. 2012.

SILVA, Rodrigo Leite da. *A organização textual da opinião em crônicas do cotidiano*. Disponível em <http://revistadaesab.com/?p=432>. Acesso em 06/05/2013.

TEIXEIRA, Tatiana Gloor. FUZER, Cristiane. Uma proposta de análise de editorial como gênero Textual. Disponível em: <https://docs.google.com/viewer?a=v&q=cache:7aI9sDXzxC8J:jararaca.ufsm.br/websites/l%26c/download/Artigos11/tatiana_cris.pdf.pdf+&hl=ptBR&gl=br&pid=bl&srcid=ADGEEShSg4zs3qzgnWuwu_7osKmQItVFH7d56WoE22mf0n4qhJ3CnVLU_Hal-BoD-V2JwK6EQKDFg7BI3PNJZDquMPv3260dCMqyhqtpoEvaoO1-vVazlL_7opuyZI2vLVuZTHVWXZozy&sig=AHIEtbSvfo5VwtD_IHCmW652kN-pqfBJGw>. Acesso em: 10 dez. 2012.

ANEXOS

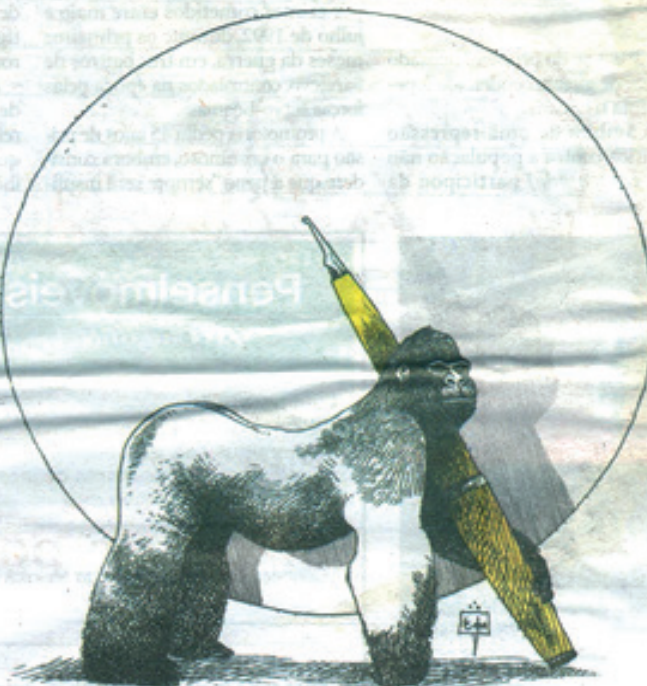
ANEXO	01

URBANIDADE À FORÇA

O Brasil é um país que cria leis para obrigar o cumprimento de outras leis. A constatação da historiadora Mary del Priore, do Rio de Janeiro, em recente entrevista a este jornal, resume bem o paradoxo existente entre o país real e o país legal. No primeiro, estimuladas por séculos de transgressões, jeitinhos e impunidades, as pessoas descumprem normas elementares de convivência – furam filas, jogam lixo no chão, ouvem música em alto volume, não recolhem o cocô do cachorro, desrespeitam regras de trânsito, tentam levar vantagem em tudo. No segundo, legisladores de todas as instâncias federativas elaboram leis – algumas verdadeiramente absurdas – com a intenção de implantar urbanidade à força.

É o que pretendem os administradores públicos porto-alegrenses com a lei que regula a prioridade nos assentos de transporte coletivo para idosos, gestantes e pessoas com deficiência. De acordo com a norma recém implantada, motoristas e cobradores deverão exigir obediência dos passageiros, sob pena de autuação e multa para a empresa concessionária do serviço de transporte. Parece simples, mas basta imaginar uma situação prática para que se perceba a dificuldade de aplicação da medida, pois os conflitos são previsíveis e inexiste estrutura de fiscalização eficiente.

Assim tem sido neste país em que a cultura, os interesses, as práticas sociais e as questões jurídicas se revelam muitas vezes incompatíveis. Existe lei para tudo, mas raramente ela é acompanhada de vontade política, de fiscalização e de força coercitiva para que seja efetivamente aplicada. É muito fácil atribuir todas as mazelas de comportamento à falta de educação do povo. Se só tivéssemos cidadãos educados e conscientes de seus deveres, obviamente não precisaríamos de leis. Mas a realidade é outra: no seu conjunto, a população brasileira abrange bons e maus ci-



Existe lei para tudo, mas raramente ela é acompanhada de vontade política, de fiscalização e de força coercitiva para que seja efetivamente aplicada.

dãos, honestos e desonestos, responsáveis e irresponsáveis, obedientes e infratores.

Temos que investir cada vez mais em educação, é verdade, tanto na formal quanto na familiar. Mas essa providência, que tende a levar décadas até se transformar numa cultura satisfatória de convivência civilizada, não deve impedir uma revisão de conduta permanente do que continuamos fazendo agora. Mesmo que nos falte uma base sólida, talvez possamos manter de pé o edifício da civilidade evitando a sobrecarga de maus exemplos no andar de cima, incluindo-se aí o excesso de leis inúteis e inaplicáveis que nossos legisladores continuam produzindo por pura demagogia. Também é fantasioso, mas conforta pensar que todo esse emaranhado de códigos e

regramentos poderia ser substituído pela Constituição Federal sugerida pelo também historiador Capistrano de Abreu, com apenas um artigo e um parágrafo: Art. 1º **Tudo brasileiro deve ter vergonha na cara. § único: Revogam-se as disposições em contrário.**

ANEXO 02

Papo-cabeça

Laura Mediolli

O povo era tão alternativo, tão indie, tão cult que, sinceramente, parecia estar noutro planeta

Só não saíram no meio porque queriam saber até quando continuariam sem entender o filme que o professor havia indicado.

Pratos voadores, mulheres mudas e estáticas, loucura à solta, às vezes em preto e branco, rosa ou simplesmente sem cor. “Tudo para refletir”, explicou o mestre no dia seguinte. Hum... Então, tá.

Já na porta, começaram a ficar meio assim...

- Será que estamos na fila certa? O povo era tão alternativo, tão indie, tão cult que, sinceramente, parecia estar noutro planeta.

- Marco Ferreri, David Lynch, Darren Aronofsky são meus preferidos, comentava alguém.

- “Zabriskie Point”, de Antonioni? Amei! Dizia o outro, entusiasmado.

- Assistiu a “Goia”? Belíssimo!

- Andy Warhol, Jodorowsky... Sui generis...

E eles lá, ouvindo os comentários na fila, sem terem a menooor noção de quem seriam essas pessoas, até que a Regininha chutou.

- Provavelmente cineastas...

- Cineasta, para mim, é Spielberg, George Lucas, Arnold Schwarzenegger.

- Deixa de ser burro, Schwarzenegger é ator, não diretor.

E a Regininha: - Gente, ele é o ex-governador da Califórnia.

- E você acha que se elegeu como?

- Por causa dos filmes, óbvio! Interrompe o Cecelo. “O Exterminador do Futuro” mesmo é

um filmaço!

- Lembra quando ele arremessou o cara na rua com cabine e tudo?

- Filmaço! Repetia o outro.

- E o “Predador”?

- Esse é com o Sylvester Stallone, não?

- Filmaço!

Enquanto isso, na mesma fila...

- Luis Buñuel, Jean Cocteau...

- Estilisticamente belo, plástico!

- Von Trier e Vinterberg...

Início de filme.

Silêncio total quando o Cecelo cutuca o Pedrinho.

- Tá gostando?

- Sei lá, esquisito...

E a Regininha:

- Pssssiu!

Daí a pouco...

- Tá entendendo?

- Mais ou menos.

- Psssiu!

- Vamos lá na pipoca...

- Pô, gente! Estressa a Regininha.

Fim de filme.

- Cara, o professor pirou. Que filme mais chato!

- Não entendi absolutamente nada.

- Muito doido...

- Forte. Muito forte! Diz a Regininha de

repente. E, para completar:

- Denso...
- Como???
- Esquece! Vocês não entendem nada

mesmo...

E, no dia seguinte, na aula:

- E aí? Gostaram do filme?
- Ô professor, pra ser sincero...
- Regininha?
- Muito, professor. Gostei muito.

- Aquela cena em que o prato vira borboleta e sai voando, como você a interpretaria? Tudo ali é muito paradoxal, né?

- Bem, eu...

- Aquela coisa entre a proposição e sua negação, o que acaba caracterizando uma contradição insolúvel. Bem, gostaria de ouvir sua interpretação.

Silêncio.

- Explica pra gente aí, Regininha! Grita o Cecelo lá de trás.

E a menina, com cara de pânico, resmunga:

- Muito forte...

- Hum?

- Denso... Sabe como?

Não, ninguém sabia. Nem ela, naturalmente.

BRINCANDO COM AS PALAVRAS: POLISSEMIA E SUA IMPLICAÇÃO NA LEITURA DOS CONTEXTOS

LAIS CINÉIA BOTTEGA*
ANA LUCIA GUBIANI AITA**

RESUMO: Este trabalho Brincando com as palavras: polissemia e sua implicação na leitura dos contextos têm como objetivo principal explorar o fato de como as formas linguísticas admitem extensões de sentido que as tornam aptas a serem utilizadas em diferentes contextos. Ancorados nos teóricos Ullmann (1964), Bréal (1992) e Silva (2006) fez-se análise qualitativa e quantitativa de três (3) charges retiradas de sites, mostrando que polissemia é condição essencial da língua, -Um estudo complexo que possibilita entrever um jogo de sentidos. Nas análises das charges percebeu-se os vários significados que uma palavra pode significar dependendo do contexto. Exemplo disso são as charges que apresentam ironia com sentido conotativo e denotativo, tornando a leitura atraente e instigante. Percebeu-se isso com um exemplo estruturalista, na influência estrangeira quando houve a mudança de sentido da palavra já existente num sistema linguístico por importação de significados. Na linguística cognitiva o significado é uma questão geral da cognição, pois ele emerge do conhecimento de mundo que se tem e suas várias relações com o meio, conforme a análise do uso da palavra “cabeça” em diferentes contextos. Já a polissemia na morfologia: do diminutivo foram identificadas duas dimensões semânticas: um, em sentido estrito e os diminutivos explicativos; na outra, a distinção entre sentido literal e o sentido figurado de “pequeno”. Desta forma, qualquer descrição semântica sobre a polissemia deve estar entrelaçada com uma visão de linguagem e mundo, linguagem e conhecimento. O significado dela está presente no uso e nas várias relações com seu meio social.

Palavra-chave: Polissemia. Significado. Contexto.

INTRODUÇÃO

Este artigo procura mostrar que a polissemia afeta a maioria das construções gramaticais, a estrutura da palavra é explicada e entendida da seguinte forma, **poli** (vários, muitos, diversos) + **sema** (sentido, significado) = **polissemia**.

A polissemia é o nome que se dá à propriedade que define quando uma palavra pode ter mais de uma significação. A definição dela está inserida dentro dos estudos semânticos, área da língua que se refere ao estudo do significado.

* Aluna do VIII semestre do Curso de Letras - URI Câmpus de Frederico Westphalen

** Mestre em Letras -PUCRS, professora do Departamento de Linguística, Letras e Artes - URI Câmpus de Frederico Westphalen

Para realizar este trabalho, mostra-se como foram os primeiros estudos sobre polissemia, que viveu duas situações bem distintas na história da Linguística. Seu surgimento no seio da Semântica Diacrônica Pré-estruturalista, conforme apontam os estudiosos da área da semântica, apresenta-se, na história da Linguística, como pertencente ao mesmo ramo da Linguística Cognitiva.

No estruturalismo, conforme o teórico Ullmann (1964), a polissemia ocorre em cinco procedências que poderiam explicitar o fenômeno desta em uma língua. Neste artigo, explica-se, em especial, a procedência : influência estrangeira. A seguir, apresenta-se de maneira sucinta as teorias de Bréal (1992) e Silva (2006) que mostram as teorias sobre polissemia, na linguística cognitiva, numa perspectiva do estudo da linguagem, que coloca os usuários da língua no centro da construção do significado em situações significativas.

Após faz-se as análises de charges, fazendo uma interface entre teoria e prática, entendendo que a polissemia pode ser explorada no fluxo da construção textual. E também, como os vários significados que uma determinada palavra, dependendo do contexto em que ela está inserida, apresenta sentidos diversos, por isso chamada de polissemia. Sendo assim, é uma realidade natural, conceitual e linguisticamente necessária para os seres humanos, pois quando usada dá vivacidade à língua.

1 “O LUGAR DA POLISSEMIA: UMA HISTÓRIA DA PAIXÃO E DESPREZO”

Neste estudo, expõe-se o conceito de polissemia e sua evolução, na história da Linguística. “Ela é uma história de amores e desamores, de paixão e de desprezo, com muitos problemas, centrais, principalmente em qualquer estudo do significado.” Silva (2006). Estes problemas estão, diretamente, relacionados com a natureza do significado ou o sentido linguístico.

No estruturalismo linguístico entendia-se e estudava-se a linguagem como um *sistema que se basta a si mesmo* e, o mundo que ela representa e o modo como através dela se percebe e se conceitualiza, considerando como aspectos “extralinguísticos”. Enquanto que a gramática gerativa defende que a *faculdade da linguagem* é uma componente autônoma da mente, e independente de outras faculdades mentais; já, por conseguinte, o conhecimento da linguagem é independente de outros tipos de conhecimentos.

Do exposto, as razões destas estratégias de eliminação da polissemia, nestas duas teorias expostas acima, estão na própria concepção formalista de significado e linguagem dos modelos do estruturalismo e do gerativismo. **2 Ullmann e a polissemia**

As palavras constituem as sentenças e os textos, e quando proferidas são capazes de adquirir múltiplos sentidos no âmbito da comunicação. As palavras foram feitas para serem usadas, e por isso tornam-se vivas na boca do falante.

Segundo Ullmann,

As palavras nunca são completamente homogêneas: mesmo as mais simples e as mais monolíticas têm um certo número de facetas diferentes que dependem do contexto e da situação em que são usadas, e também da personalidade da pessoa que ao falar as usa. (Ullmann, 1964: p.257).

BRINCANDO COM AS PALAVRAS: POLISSEMIA E SUA IMPLICAÇÃO NA LEITURA DOS CONTEXTOS

Então, quando um vocábulo está entrelaçado com seu contexto específico, se dará a construção de sentido, para isso é necessário que haja uma correspondência entre texto, contexto e o interlocutor. O contexto ajudará o interlocutor a entender o texto, e este somente irá atribuir sentido ao texto, quando o significado deste for coerente, se o conteúdo do texto corresponder ao contexto sócio cultural no qual o interlocutor está inserido.

Para o autor, (1964, p. 331) a polissemia é um traço fundamental da fala humana e a classifica em cinco fontes: quatro delas são nativas. Neste artigo elege-se para estudo a procedência: influência estrangeira, que é aquela em que há a mudança de sentido de uma palavra já existente num sistema linguístico por “importação de significado” de uma palavra estrangeira. Tem-se se à coexistência dos dois significados: o novo e o antigo, dando origem à polissemia. Para o autor “o empréstimo semântico, apesar de muito comum em certas situações, não é um processo normal na linguagem quotidiana”.

Segundo Ullmann (1964, p.344 e 345)

“O empréstimo semântico é um traço igualmente importante na linguagem anglicizada dos desportos em França, onde a polissemia de termos ingleses como *form*, *open*, *rune*, muitos outros se estendeu recentemente aos seus equivalentes franceses: “*tobve in great, in fine form*” - “*etreen grande, em belle forme*” [estar em grande, em boa forma], “*anopenrace*” - “*une coursetrèsovwverfe*” [uma corrida aberta], “*toruntheraceofhislife*” - “*courirlacourse de savie*” [correr a corrida da sua vida].”

O “empréstimo semântico”, só será frequente, quando houver um contato íntimo entre duas línguas, das quais uma sirva de modelo à outra. Muitos dos empréstimos semânticos têm uma vasta circulação internacional, com os diferentes idiomas imitando um modelo comum ou até copiando-se uns aos outros. É o que se pode observar no exemplo abaixo.



Figura 1- Influência estrangeira : Disponível em: <<http://radiofobia.com.br>>

Como se pode ver na figura 1, as palavras de língua estrangeira são as mesmas que se falam em Língua Portuguesa. A palavra *good* é uma palavra inglesa (que significa bom em inglês), e na língua portuguesa é o nome de uma bolinha pequena para se jogar com os amigos, uma diversão. Enquanto que a palavra *morning*, é uma palavra inglesa que significa manhã, já na língua portuguesa se refere a algo que não é tão quente. Por fim, a palavra *hello*, é uma palavra também inglesa

(significa: cumprimento), e em língua portuguesa significa quando uma pessoa esbarra na outra, encosta ou até passa raspando, deu um “hello” nela.

3 REVIRAVOLTAS NA SEMÂNTICA: BRÉAL E OS PRESSUPOSTOS COGNITIVOS

Foi apenas no final do séc.XIX que o francês Michel Bréal criou o termo “polissemia” ao mesmo tempo em que fundou uma área da linguística que pudesse ser independente da lexicografia e da etimologia: a *Semântica*. A polissemia tornou-se para ele as melhores respostas para as necessidades cognitivas e sociais dos falantes,, pois nela, os significados que uma palavra passa a ter não se tornam “inimigos”, o que equivale a dizer que eles possuem entre si uma relação de proximidade.

O autor, destaca o fato de as palavras precisarem de um contexto para ganhar sentido. No capítulo denominado *Polissemia*, o autor afirma que:

“é preciso atentar que as palavras são colocadas cada vez num meio que lhes determina antecipadamente o valor” e que “o que dizemos daquele que fala não é menos verdade para aquele que escuta. Ele está na mesma situação; seu pensamento segue, acompanha ou precede o pensamento de seu interlocutor” (Bréal, 1992, p.104).

É nas situações de uso que os falantes identificam os sentidos das palavras. Quanto mais um termo acumula significados, mais se deve supor que representa diversos aspectos de atividade intelectual e social, em que a palavra não pode ocorrer isoladamente, e sim estar inserida dentro de um determinado contexto, pois este fornece informação suficiente para entender o sentido que está empregado, o termo usado.

“Já o conceito de polissemia como uma das maiores forças da mudança linguística conduziu o teórico a explorar linguagem e mente, linguagem e sociedade que interagem, num período em que o estudo das mudanças estava centrado nos sons e nas formas.” (BREAL, 1992, P.22). Ele cunhou o termo polissemia para designar a multiplicação de significado a que uma palavra está sujeita. Essa multiplicação aponta o autor, decorre de o sentido novo conviver com o antigo e poder ser causado pela metaforização, pela concretização, pela abstração, pela extensão, pela restrição de sentido, ou ainda por eventos externos à linguagem.

3.1 ANÁLISE LINGUÍSTICA COGNITIVA - REVIRAVOLTA DA POLISSEMIA

Através da Semântica Cognitiva o significado é uma questão geral da cognição. Pois o significado emerge do conhecimento de mundo que se tem, e suas várias relações com o meio o que pode se ver no exemplo abaixo com a palavra “cabeça”.

BRINCANDO COM AS PALAVRAS: POLISSEMIA E SUA IMPLICAÇÃO NA LEITURA DOS CONTEXTOS



Copyright © 2002 Mauricio de Sousa Produções Ltda. Todos os direitos reservados. 65B6

Figura 1- Chico Bento

Disponível em: <<http://garimpando-curiosidades.blogspot.com.br>>

Na figura 1, a palavra “cabeças” está no sentido conotativo, figurativo, pois quando o menino diz “Meu pai tem oitocentas cabeças de gado”, ele quer dizer uma grande quantidade de bois, e o companheiro dele Chico Bento entendeu que o pai de seu amigo só tem as cabeças dos bois, e não o boi inteiro como da para observar na fala dele “O meu pai só tem um boi, mais ele ta inteirinho” disse Chico Bento.



Figura 2- Jogo do Bicho : Disponível em: <www.Conversafiad.com.br>

Na figura 2, a expressão “burro na cabeça” se refere ao jogo do bicho sendo o primeiro prêmio, ou seja apostas em números que representa animais. Pode-se perceber que ele tem uma cardenetinha na mão para anotar os jogos que as pessoas gostam de fazer, ou seja, apostar. Quase sempre “investindo” com poucas moedas, o apostador nunca deixava de “aplicar” na sua **“bolsa de valores”**, o que deu origem à expressão: “só ganha quem joga”.



Figura 3 - A cabeça -Disponível em: <<http://lenidavid.com.br/>>

Na figura 3, há diálogos entre pai e filho, este descreve as coisas que vai utilizar na aula, pois precisa usar toda a tecnologia acima descrita. Quanto pergunta ao pai o que ele usava na escola, o seu pai diz que usavam “a cabeça”, ou seja, o raciocínio lógico, a mente para resolver diversas coisas, lembrando que antigamente não existiam tecnologias, e que no tempo de hoje alguns são dependentes da mesma, outros usam as duas coisas. Já outras pessoas não usam tecnologia usam só a cabeça, isto quer dizer a inteligência, a compreensão, a independência. Assim, no caso desta charge a palavra cabeça está sendo usada no sentido denotativo. Conforme informa o dicionário, a palavra cabeça possui os seguintes significados: **Cabeça** *sf* **1.** Parte do corpo humano que contém o encéfalo, os olhos, as orelhas, o nariz e a boca. **2.** Parte correspondente, superior, do corpo dos animais bípedes anterior dos outros vertebrados e de alguns invertebrados.

Em cada uma das charges exemplificadas acima, nota-se que as palavras assumem um sentido diferente, conforme o contexto. Percebeu-se que a linguagem possui recursos linguísticos como as palavras polissemia, para que as pessoas façam uso delas, para atrair os leitores, e estes perceberem a intenção do enunciador ao produzi-las.

4 SILVA E A POLISSEMIA

O modelo baseado no uso é a expressão que, normalmente, define a Linguística Cognitiva, isto explica a importância da observação do uso real de expressões linguísticas. Ela é um conjunto de perspectivas e de análises teóricas e compatíveis, constitui-se um paradigma científico, isto é, um conjunto de ideias e de hipóteses de mecanismos de representação, de problemas típicos e soluções exemplares. Isso determina a maneira de como o linguista vê a linguagem e também o orienta na descoberta e no estudo de fatos linguísticos relevantes.

Segundo Silva (2006) a polissemia é um fenômeno que está presente nas línguas naturais ou até numa expressão linguística, sendo assim, ela constitui uma abordagem de extrema importância em qualquer estudo da semântica. Para ele, (2006), “a polissemia é, pois, uma realidade natural, conceitual e linguisticamente necessária” Segundo este autor, sem o uso da polissemia as palavras

seriam algo pesado, com um grande número de formas, ou seja, inevitavelmente estático, funcionaria apenas num mundo sem nenhuma inovação e nem variação. Este autor faz um estudo interessante sobre a polissemia, aqui se coloca, somente o uso do diminutivo, na polissemia.

4.1 Polissemia na morfologia: o diminutivo

Segundo Silva (2006):

O diminutivo pode ser a expressão de diferentes aspectos avaliativos mais ou menos emotivos e tanto positivos como negativos. E estes sentidos conotativos sobrepõem-se ou chegam mesmo a suprir a denotação central. Mais tipicamente a avaliação expressa pelo diminutivo é de natureza afetiva. Como avaliação positiva, o diminutivo é manifestação de carinho, ternura, amor, simpatia/empatia, não só para com as pessoas, mas também em relação a outros seres animados e a coisas de esfera íntima das pessoas.

O diminutivo exprime o ‘tamanho pequeno’ de um objeto, como o seu próprio nome indica, um tamanho que é inferior ao normal. Cabe aqui identificar duas dimensões semânticas. Na primeira dimensão, distinguem-se os diminutivos em sentido escrito e os diminutivos *explicativos*. Os primeiros designam um objeto mais pequeno do que é referido pela palavra-base. Por exemplo: as formações *gatinho* e *cadeirinhas* referem exemplares mais pequenos do que os de *gato* e *cadeira*. Os outros diminutivos designam o mesmo ‘pequeno’ referente que o da base, sendo assim um sufixo como um elemento tautológico. É o caso de *passarinho* ou *migalhinha*: um *passarinho* não tem que ser menor do que um pássaro; e uma *migalhinha* não diminui o tamanho de uma migalha, que de si já é um pequeno fragmento de pão ou de outro alimento farináceo. Lembrando que a função do sufixo é a de salientar ou frisar a pequenez do referente.

A segunda dimensão dá conta da distinção entre o sentido literal e o sentido figurado de ‘pequeno’. Formações como *gatinho* ou *cadeirinha* exprimem o ‘tamanho pequeno’ das respectivas entidades físicas. Este é o significado central do diminutivo, afixado a substantivos concretos. Ao domínio temporal, de onde resulta o sentido de ‘breve duração’, quer entre diminutivos estritos, como em “*tempinho(ito)*, *corridinha*, *visitinha*”, e quer entre diminutivos explicativos, como “*moment(oz)inho*, *minutinho*, *instant(ez)inhd*”.

O diminutivo de idade poderá também aplicar-se a pessoas, como *rapazinho*, *guriiazinha* ou o (mais) explicativo *mocinho*, *mocinha*, e também a estados de pessoas, como *freirinha* ‘noviça’. E ainda a plantas, como *plantinha*, *arvorezinha*, ou, em formações lexicalizadas, a sementes e frutos, como *cebolinho* ‘planta/sememente da cebola, quando nova’ e *pitanguinha* ‘fruto da pitangueira’.

No uso intensivo do diminutivo, ele não só diminui, como também aumenta, isso acontece quando *-inho* se liga a advérbios, ou a alguns adjetivos e participípios igualmente graduáveis: *cedinho* é mais do que ‘cedo’, *devagarinho* é ‘em passo lento’, uma piscina *cheiinha* é mais do que ‘cheia’, ou ‘cheia até transbordar’, *igualzinho* ‘igualdade completa’ e não ‘mais ou menos igual’.

4.2 ANÁLISE DA POLISSEMIA NA MORFOLOGIA: O DIMINUTIVO

O uso do diminutivo na polissemia pode ser encaixado numa “rede de extensões polissêmicas”, algo significativo para mostrar o quanto é variável o significado expresso pelo grau na língua portuguesa. Abaixo explica-se como isto acontece.

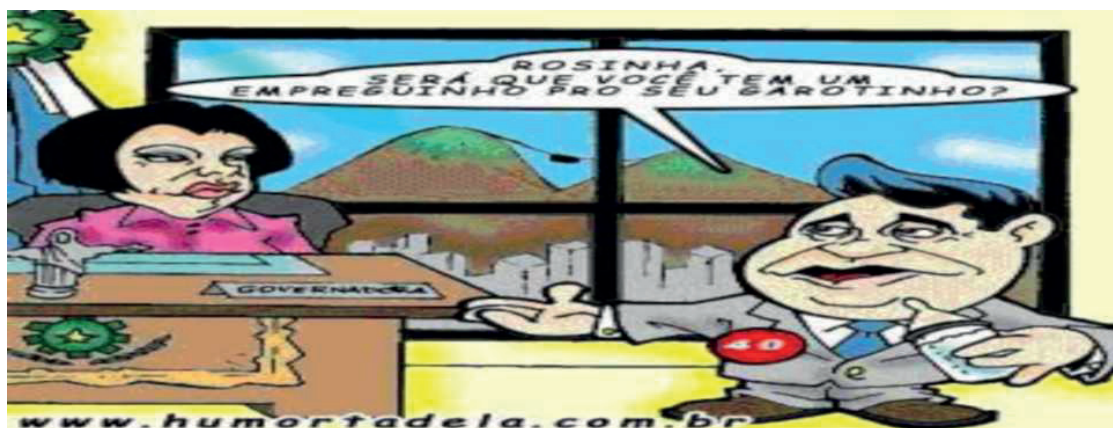


Figura 4 - Rosinha governadora -Disponível em: <www.humortadela.com.br>.

Na figura 4, nota-se o diminutivo da idade no momento em que ele fala “**garotinho**”, com uma mamadeira na mão e a sua pequena estatura. Conforme a figura o mesmo é uma personalidade política famosa do Rio de Janeiro, quanto a cidade percebe-se o pão de açúcar que está por detrás da janela, no alto das montanhas, e mais abaixo há alguns prédios da cidade. Em cima da mesa da governadora Rosinha tem uma réplica de pequeno porte do Cristo Redentor. Rosinha na verdade é a esposa do político garotinho, como ele é chamado. Este pede uma oferta de emprego, mas no sentido diminutivo “empreguinho”, entende-se que pode ser qualquer emprego. O nome dela também está empregado no diminutivo “Rosinha”. É importante salientar que o diminutivo “Garotinho” foi utilizado na campanha política, quando este foi candidato. Rosinha e Garotinho são diminutivos de natureza afetiva, que denotam neste caso avaliação positiva, o diminutivo é manifestação de carinho, ternura, amor, simpatia/empatia, não só para com as pessoas.

Conforme o exemplo acima no diminutivo distingue-se o uso dele com esses objetivos, chamando-o função ativa. Vários exemplos discursivo-pragmáticos, como forma de chamar a atenção para a situação de alguém, cortesia ou delicadeza com o interlocutor, modéstia, simpatia e/ou empatia: Como é o caso do exemplo da figura “empreguinho”.

A estrutura semântica do diminutivo em Português constitui, pois, uma categoria radial que se propaga de um ponto central para fora e multidimensional de sentidos ligados entre si, conforme pode-se perceber na charge analisada.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste artigo, foram expostas as perspectivas de diferentes linguistas a respeito da polissemia. Ela representa a possibilidade de uma palavra possuir mais de um significado.

Alguns casos de polissemia encontrados aqui estavam em função de um mesmo objetivo: tornar a linguagem mais acessível, fazer com que a leitura seja dinâmica e possa fazer sentido no contexto de uso; mesmo que a palavra tenha um sentido diferente, ela pode ser utilizada também em diferentes contextos sem causar nenhum problema. O estudo da polissemia mostra a importância através do conhecimento das palavras, sem esquecer também os diferentes significados que ela

aborda, dependendo dos usos linguísticos que aparece.

A semântica cognitiva, nos estudos linguísticos foi pouco explorada em termos não formais. A Linguística Cognitiva conforme autores estudados abordam no que ela tem de mais cognitivo, que a cerca do significado esta linguagem, não reflete objetivamente o mundo, mas modela-o, constrói-o de determinada maneira ou com várias perspectivas diferentes.

Ressalta-se também o estudo da polissemia na morfologia: o diminutivo, este exprime o “tamanho pequeno” de um objeto, foi identificado duas dimensões semânticas, tendo como a primeira os diminutivos em sentido escrito ou *diminuidores* e os diminutivos *explicativos*, e a segunda dá conta da distinção entre o sentido literal e o sentido figurado de “pequeno”. Isto pode ser observado no exemplo, da charge 5, nas expressões garotinho, rosinha e empreguinho.

Cada uma das charges analisadas mostram os vários significados que uma palavra adota num determinado contexto, ou seja, uma palavra ou uma expressão com vários sentidos. Foram analisadas três charges, todas elas com uma explicação sobre seu sentido. Percebeu-se que mecanismos como a polissemia tem a presença da ironia com um vasto sentido de conotação e denotação, tornando a leitura mais atraente e instigante, nos seus diversos usos e contextos.

Assim, para entender uma palavra polissêmica é necessário entender os vários significados que ela pode adotar num determinado contexto. A probabilidade de múltiplos sentidos para uma mesma enunciação fundamenta a atividade do dizer. Nela está incluída à criatividade que proporciona o diferente na linguagem, no grau em que o uso pode rescindir com o processo de produção dominante de sentidos e, no conflito da afinidade com o contexto histórico-social, capaz de criar novas formas, novos sentidos.

Como se percebe múltiplas são as possibilidades de se tratar a polissemia, quando o intuito é retratar as relações de sentido estabelecidas entre uma palavra e outra, entre um acontecimento e outro, entre uma imagem e outra, enfim, entre distintas circunstâncias nas quais se pode fazer uma releitura de algo original, já existente, e que de acordo com contextos variados acaba adquirindo múltiplas significações.

ABSTRACT This work Playing with words: polysemy and its implication in reading contexts has as its main objective to exploit the fact of how linguistic forms admit extensions of meaning that make them suitable for use in different contexts. Anchored in Ullmann (1964), Breal (1992) and Silva (2006) it was made qualitative and quantitative analysis of three (3) cartoons taken from sites, showing that polysemy of language is essential, a complex study that provides a glimpse of a set of senses. Analysing the cartoons it was noticed the various meanings that a word can have depending on the context. Examples are ironic cartoons with denotative and connotative meanings, making reading exciting and attractive. It was noticed in the foreign influence with a structuralist example, when there was a change in meaning of the word already existing in the linguistic system by importing meanings. In the cognitive linguistic the meaning is a matter of general cognition, because it emerges from the world knowledge that one has and its various relationships with the environment, according to the analysis of the use of the word “head” in different contexts. Polysemy, on the second hand, in the morphology: of diminutive were identified two semantic dimensions: First, in the strict sense and explanatory diminutives, second, the distinction between literal and figurative sense of “small”. Therefore, any semantic description of polysemy must be interwoven with a view of language and world, language and knowledge. Its meaning is in its use and in the various relationships with its social environment.

Keyword: Polysemy. Meaning. Context.

REFERÊNCIAS

BRÉAL, Michel. *Ensaio de semântica: ciência das significações*. Tradução Aída Ferrás et al. São Paulo: EDUC, 1992. Disponível em: <www.Conversafiada.com.br/política/2011/05/10/Vegas-gurgel-agora-usa-o-que-omitiu-collor-esta-certo>. Acesso em: 25 maio 2013.

Disponível em: <<http://lenidavid.com.br/?tag=periotti>>. Acesso em: 25 maio 2013.

Disponível em: <<http://radiofobia.com.br/2010/07/ilustrando-o-o-radiofobia-i-ingles-for-everybody>>. Acesso em: 25 maio 2013.

Disponível em: <<http://garimpando-curiosidades.blogspot.com.br/2010-02-01-archive.html>>. Acesso em: 25 maio 2013.

Disponível em: <www.humortadela.com.br>. Acesso em: 25 maio 2013.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Sales. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

SILVA, Augusto Soares da. *O Mundo dos Sentidos em Português - Polissemia, semântica e cognição*, Almedina, AS. Coimbra, 2006.

ULLMANN, Stephen. *Semântica: uma introdução à ciência do significado*, 2º ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1964.

CONVERSAS TRANSTEXTUAIS ENTRE A LITERATURA E A MÚSICA POPULAR: PHILIP ROTH E RADIOHEAD

LAURO IGLESIAS QUADRADO*

RESUMO: A discussão acerca da configuração dos meios de comunicação em massa contemporâneos traz o pano de fundo que permeia a obra do escritor estadunidense Philip Roth e da banda britânica de música popular Radiohead. Exemplos de como a literatura e a música popular são representativas de um grande imaginário coletivo dividido por diversos meios, seus objetos estéticos são ao mesmo tempo críticos e parte integrante, influenciadores e influenciáveis, do enorme sistema global de entretenimento contemporâneo. Seus textos são construídos junto às inovações tecnológicas advindas desde o começo do século XX até os dias atuais, e pela própria influência dos *media* na vida cotidiana. Elementos divididos por milhões de pessoas que são espalhados por televisão, rádio, literatura, cinema e rede digital se encontram presentes de maneira significativa em todos os esforços criativos realizados por escritor e banda. Levando em conta tais preocupações presentes nas obras de cada força criativa, é interessante trazer à discussão alguns procedimentos na criação desses artistas – que representam diversos outros que despontam a partir da segunda metade do século XX. Eles trazem para suas obras diversos elementos que evocam ao espectador um caráter de familiaridade, desenvolvendo uma suposta relação de conforto na informação que é facilmente visualizada e localizada em seu repertório de imagens. No entanto, é justamente daí que parte a problematização, com a disputa e a discussão, de um estado de sociedade que prolifera referências em massa, o que resulta em um procedimento artístico distinto daquele realizado por artistas das décadas anteriores. Aproximar artistas de meios distintos, como a literatura e a música popular, já é admitir a existência de preocupações estéticas universais. A relação intertextual criada a partir daí revela uma leitura enriquecedora de ambas as obras, ajudando a entender melhor a literatura e a música criadas contemporaneamente, das quais Philip Roth e Radiohead são exemplos significativos.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura Comparada. Literatura contemporânea. Música popular contemporânea.

A discussão acerca da configuração dos meios de comunicação em massa contemporâneos traz o pano de fundo que permeia a obra de Philip Roth e Radiohead. Exemplos de como a literatura e a música popular são representativas de um grande imaginário coletivo dividido por diversos meios, seus objetos estéticos são ao mesmo tempo críticos e parte integrante, influenciadores e influenciáveis, do enorme sistema global de entretenimento contemporâneo. Seus textos são construídos junto às inovações tecnológicas advindas desde meados do século XX até os dias atuais,

* Mestre em Letras – Literatura Comparada pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

e pela própria influência dos *media* na vida cotidiana. Elementos divididos por milhões de pessoas que são espalhados por televisão, rádio, literatura, cinema e rede digital se encontram presentes de maneira significativa em todos os esforços criativos realizados por escritor e banda. Levando em conta tais preocupações presentes nas obras de cada força criativa, é interessante trazer à discussão alguns procedimentos descritos pelo crítico de arte estadunidense Alan Solomon, em referência aos artistas que despontavam na metade do século XX:

a garrafa de aguardente ou o cacho de uvas, numa natureza morta de Braque, têm função muito diferente da desempenhada pela garrafa de Coca-Cola ou pela torta de chocolate nos trabalhos dos novos artistas, trabalhos em que tais objetos tornam-se artifícios altamente carregados de emoção. Os cubistas selecionavam coisas que eram familiares, íntimas e confortáveis, de maneira a poderem estabelecer um tom iconográfico difuso para o quadro. Os novos artistas selecionam coisas que são familiares, públicas e, muitas vezes, perturbadoras. (SOLOMON, 2004, p. 229)

A prática dos vanguardistas do começo do século XX – como exemplificado por Solomon no caso de Georges Braque, um dos grandes nomes do cubismo – consiste na utilização de objetos familiares para manter uma relação de conforto iconográfico com o público, atraindo o público para as novas formas de representação, elas sim responsáveis pela relação de estranheza sentida pelo espectador. As práticas artísticas com formas inovadoras como a *assemblage* se apropriavam de temas tradicionalmente ligados à história da arte, como instrumentos musicais, nus femininos e frutas, signos tradicionalmente carregados de significado nas pinturas e esculturas, os meios convencionais da arte. Tais temáticas eram, portanto, somente um plano de fundo para a real discussão da vanguarda: **como** fazer arte.

Os “novos artistas” citados acima aparecem alguns anos depois em outro movimento: os representantes da *Pop Art*. Eles trazem para suas obras diversos elementos que evocam ao espectador um caráter de familiaridade, desenvolvendo uma suposta relação de conforto na informação que é facilmente visualizada em seu repertório de imagens. No entanto, é justamente daí que parte a problematização, com a disputa e a discussão, de um estado de sociedade que prolifera referências em massa, o que resulta em um procedimento artístico distinto daquele realizado por artistas das décadas anteriores. Para melhor exemplificar a diferença nas preocupações desenvolvidas pelos artistas pop, e seu foco na iconografia do que é representado em suas obras, voltemos a Solomon:

(...) os novos artistas fizeram com que a sua sensibilidade e os seus sentimentos mais profundos produzissem uma série de manifestações feias, de mau gosto, estúpidas, vulgares e reveladoras do pior aspecto de nossa sociedade. Em lugar de rejeitarem os produtos deploráveis e grotescos do mundo moderno, comercial e industrial – o mundo da ‘venda a todo custo’ com todas as suas conotações – o mundo de cores vivas e sons gritantes, demasiado gritantes para apresentarem nuances, de sentimentos baratos e espalhafatosos dirigidos apenas para inteligências de catorze anos, de imagens tão generalizadas feitas para um público massificado de milhões de pessoas que já perderam toda identidade humana, em lugar de rejeitarem a incrível proliferação de objetos *kitsch* que constituem o ambiente visual e, provavelmente, a maior parte da experiência estética de noventa e nove por cento dos americanos, esses novos artistas voltaram-se com deleite e excitação para aquilo que os mais exigentes de nós consideram como a lata de lixo dos anúncios de TV, histórias em quadrinhos, carrocinhas de cachorro-quente, cartazes, sucata, lanchonetes, cemitérios de automóveis, máquinas de jogo e supermercados. (*Idem*, ps. 229-230)

A descrição de tais escolhas artísticas pode ser relacionada aos mais diversos meios de criação de objetos estéticos, indo muito além das artes visuais. As referências à grande cultura de massa

viajam hoje pelo vernáculo dos mais diversos críticos culturais como “referências pop”. Pois é justamente aí que voltamos para meus objetos em questão: Philip Roth e Radiohead possuem textos repletos das tais referências pop. Convergindo com seus pares das artes visuais – os “novos artistas” de Solomon –, eles abrem a lata de lixo, tirando de dentro dela obras questionadoras, possuindo como plano de fundo fragmentos de paisagens típicas do imaginário contemporâneo.

Roman Ingarden, um dos principais teóricos da Estética da Recepção^{**}, fala em lugares de indeterminação, que para ele aparecem quando o autor deixa espaços no texto para serem completados pelo leitor, omitindo intencionalmente informações que poderiam ser valiosas para uma leitura unissêmica do público leitor, cuja maior parcela se mostra obcecada por uma experiência literária mais direta e não desafiadora. Segundo suas ideias, o momento em que a obra possui “*aspecto o parte del objeto representado que no está específicamente determinado por el texto, [tenemos un] ‘lugar de indeterminación’*” (INGARDEN, 1989, p. 37). Seguindo essa linha de pensamento, os autores por mim focados lançam mão aparentemente de lugares de indeterminação, referência que necessitam de um complemento exotextual. Se em uma primeira leitura não há explanação nem solução dentro da própria obra de arte, o que acontece de fato é o preenchimento das lacunas textuais de maneira bem sucedida por um público que divide as mesmas referências, tanto entre si como entre os próprios produtores de arte. O texto ecoa na mente do leitor, encontrando retorno para a informação presente na obra.

Dessa forma, o público consumidor da obra tanto de Philip Roth quanto do Radiohead – transpondo as concepções associadas à literatura para a sua música – corrobora a tese de Ingarden de que

[l]a obra literaria, en cuanto tal, es una formación puramente intencional que tiene la fuente de su ser en actos de conciencia creativos de su autor, y cuyo fundamento físico está en el texto escrito o en otro medio físico de posible reproducción (como por ejemplo una cinta magnética). La virtud del estrato dual de su lenguaje, la obra es accesible intersubjetivamente y reproducible, de manera que se convierte en un objeto intencional intersubjetivo, relativo a una comunidad de lectores. De este modo no es un fenómeno psicológico, sino que trasciende todas las experiencias de conciencia, tanto del autor como del lector (Ídem, p. 36).

Trago a expressão “poética de ecos” no que se refere a uma prática comum tanto nos trabalhos de Roth quanto nos do grupo Radiohead: a da abertura de espaços de indeterminação, nos quais deve ecoar a experiência do interlocutor, ouvinte ou leitor. Trata-se claramente de um jogo consciente entre autor e público, que estabelece um objeto intersubjetivo baseado no que possuem em comum, presente no texto como um lugar de indeterminação. São justamente esses lugares, trabalhados junto ao leitor e ao ouvinte, que definem a marca comum entre suas obras. O eco aparece como imagem poética, um termo de mediação para tal prática: o que está presente nos trabalhos de Philip Roth e Radiohead é jogado ao desfiladeiro e pode encontrar enorme reverberação, uma resposta estrondosa ao que parecia estar apenas sendo atirado ao vento.

Em 1990, em conversa com o autor tcheco Ivan Klíma, Philip Roth explicita suas ideias em relação ao domínio da televisão como protagonista na construção de relações sociais. Ambos os escritores, em conversa sobre o regime totalitário que censurava e bloqueava a produção artística na então Tchécoslováquia, refletem sobre os prós e os contras da relação da produção cultural com a tão festejada liberdade, bandeira social proclamada aos quatro cantos pelos regimes democráticos

^{**} Corrente de pensamento composta por vários teóricos e críticos, como o próprio Ingarden, Hans-Robert Jauss, Wolfgang Iser e Hans Ulrich Gumbrecht. A Estética da Recepção tem como principal preocupação o foco em uma relação do texto literário não somente vista do ponto de vista da produção, mas sim em um dinamismo triangular envolvendo autor, obra e leitor.

ocidentais. Em meio à discussão de assunto tão delicado, Roth profetiza em tom pessimista o futuro da produção e da recepção dos objetos de arte no país, afirmando para Klíma que “*as Czechoslovakia becomes a free, democratic consumer society, you writers are going to find yourselves bedeviled by a number of new adversaries from which, strangely enough, repressive, sterile totalitarianism protected you*” (ROTH, 2002, p. 75). Os tais adversários mencionados por Philip Roth são logo em seguida escancarados ao longo da conversa: “*I am talking about that trivializer of everything, commercial television (...). Everybody watches [it] all the time because it is entertaining. (...) Welcome to the World of Total Entertainment* (Idem, p. 75).”

As palavras de Roth ganham ainda mais peso por terem sido proferidas por um escritor nascido nos Estados Unidos, grande porta-bandeira mundial dos ideais de liberdades individuais. A sagacidade do autor e a sua consciência em relação à importância atingida pelos grandes meios da cultura de massa se fazem presentes em seus textos de ficção, que em diferentes níveis são representativos da relação do autor com o que por ele foi chamado de Mundo do Entretenimento Total. Roth trata do tema com fina ironia – muitas vezes passada despercebida por leitores mais desavisados ou menos familiarizados com sua obra – e principalmente tem a partir disso o controle de uma poderosa ferramenta textual, que é o que se transforma o seu domínio da leitura de uma sociedade cada vez mais homogeneizada. Toda a obra do autor é perpassada pela relação de seus personagens e narradores com os meios massificadores e inovações tecnológicas. Com isso em mente, a partir de agora as relações referenciais de seus livros serão analisadas em justaposição com outros exercícios intertextuais realizados pelo escritor em diversas de suas obras, de forma a comprovar sua constante conexão com o homem envolto por informação. Seu primeiro livro é publicado em 1959, a seleção de uma novela e diversos contos reunidos em *Goodbye, Columbus*, escritos a partir da segunda metade da década de 50. O *debut* narrativo de Roth é uma enorme porta de entrada ao projeto literário do autor, que dentre diversos outros motivos recorrentes, tem na relação de fascinação do homem com a máquina, e com o poder massificador por ela oferecido, um de seus principais combustíveis. Já em sua primeira aparição literária, é possível notar em sua escrita uma significativa representação do papel desempenhado pelos meios de comunicação na sociedade da época. Seus contos são marcados pela presença de personagens que cantam as músicas mais tocadas das rádios, o que fica explícito já no título do conto “*You Can’t Tell a Man by the Song He Sings*” – e segue à caracterização e construção do texto em geral -, além do próprio conto homônimo à coletânea: “*Goodbye, Columbus*” é trecho de uma canção cantada por uma das personagens. Na mesma narrativa, observações diretamente ligadas a um imaginário formado pelas imagens cinematográficas, que já em 1950 atingiam um patamar de popularização que permitia ao narrador do conto lançar mão de referências populares para caracterizar as demais personagens: “[*she had*] a quality of speech borrowed from some old Katharine Hepburn movie” (ROTH, 1959, p. 7).

O tom zombeteiro de Roth em relação ao *star system* hollywoodiano encontra na novela “*Goodbye, Columbus*” um exemplo bem típico. Uma ébria conversa regada a champanhe entre o jovem Neil, que se apresenta como narrador-protagonista do conto, e Leo, tio de Brenda, a menina desejada – posteriormente conquistada e desconquistada – pelo garoto, resulta em uma declaração impagável, demonstrativa do poder exercido na mente do homem comum pela figura da grande estrela do cinema, ideal de força, virilidade e grandeza:

“*Look*”, he went on after another drink, “*I love my kid (...). It’s not that I don’t want to play with her. But if I play with the kid and then at night get into bed with my wife, then she can’t expect fancy things from me. It’s one or the other. I’m no movie star.*” (Idem, p. 81)

Avançando algumas décadas, encontramos em outros de seus livros caracterizações e afirmações que apontam uma mesma reflexão. O ator de cinema, amplamente reconhecido pela sociedade em geral e sobreposto ao ator de teatro, como no Simon Axler de *The Humbling* (2009), a aparente impossibilidade de conciliação entre a vida artística e a vida doméstica de *Everyman* (2006) e de seu protagonista: “*The reason you weren’t a painter (...) is because you’ve had wives and children. You had mouths to feed. You had responsibilities*” (ROTH, 2006, p. 104). Tomando tais exemplos, é possível reconhecer, no imaginário popular, uma resposta depreciativa em direção à produção artística que não seja veiculada massivamente. Para os personagens rothianos – se estende aqui também tal afirmação para o homem contemporâneo fora dos livros –, bocas famintas só podem ser saciadas devidamente por um artista como chefe de família cujo *status* fosse de celebridade – *a star on the screen* –, e não de pintor de esquina ou ator de teatro.

No entanto, a sombra da imagem fílmica e/ou televisiva vai além dos acima exemplificados modelos implícitos de comportamento e sucesso definidores das relações interpessoais, e chega a influenciar na própria maneira de se enxergar e de se relacionar objetivamente com o mundo. A relação com a realidade do simulacro passa, por vezes, a sustentar a importância de uma experiência legitimamente empírica. Em diversos momentos das narrativas de Philip Roth se encontram personagens marcados e substancialmente atingidos por informações e fatos que a princípio não lhes dizem respeito, mas que, devido à superexposição midiática, se tornam parte imprescindível de seu dia-a-dia. Em *Everyman*, o maior caso exemplar da situação acima apresentada se dá nas passagens do texto alusivas aos atentados terroristas de Nova Iorque, no dia 11 de setembro de 2001. Tal acontecimento ostenta certamente o título de imagem mais marcante – ou pelo menos “imagem mais exaustivamente repetida” – da primeira década dos anos 2000, sendo reproduzida para o mundo inteiro, em número inestimável de vezes. Baseado nisso, Roth, nas passagens em que lança mão dos atentados como elemento narrativo, traz à mente do leitor toda a gama de imagens que faz parte do imaginário de qualquer indivíduo contemporâneo da maneira mais direta e menos detalhada possível: apenas escrevendo 9/11. Em comum, todas essas referências aos trágicos acontecimentos de 11 de setembro de 2001 dividem uma característica: a síntese de informação. O leitor é automaticamente movido imaginariamente para as ruas de Manhattan, como que tomando um papel de repórter que presencia o pânico e o terror nos transeuntes e habitantes da região. Ou seja, o autor não precisou de maiores esclarecimentos sobre o ocorrido – de fato tampouco eu deles precisaria – e confiou somente no imaginário do leitor, que responde completando com todo o conhecimento prévio que carrega sobre o assunto ao ler o texto de ficção. No entanto, a referência ao 9/11 vai muito além de uma referência textual escolhida pelo autor. Os aviões lançados contra as torres do World Trade Center novaiorquino passam a ser uma ameaça para a vida cotidiana dos personagens de *Everyman*. Roth, ao colocar a paranoia terrorista em seu protagonista, que chega a abandonar seu lugar, a cidade de Nova Iorque, suscita a reflexão acerca do papel da influência real da superexposição midiática de certos acontecimentos no dia-a-dia do homem comum. *Everyman* é um texto que se desenvolve e se altera de maneira significativa devido a um fato extraído da realidade de mundo dividida pela coletividade de leitores de Philip Roth. Mais: o 9/11 é vital para a construção de seu protagonista, provocando mudanças tanto no *setting* narrativo, com a alteração da locação e das personagens narradas, quanto na densidade da personalidade e das relações interpessoais por ele administradas – com o consequente isolamento e a maior sensação de solidão pela vida em um local afastado das suas únicas conexões humanas restantes.

Se Philip Roth lança mão em sua literatura por diversas vezes de citações e alusões a canções da música popular, o Radiohead toma o caminho de volta e não raro usa de personagens e criações literárias para enriquecer o teor de suas composições musicais. Tomo como primeiro exemplo da

riqueza transtextual das composições da banda a faixa de abertura do álbum *Hail to the Thief*, “2 + 2 = 5”. O sexto disco do Radiohead traz sutilmente como temática a problematização da ordem política mundial, abalada pelas guerras pós atentados de 11 de setembro. O título do álbum toma emprestada a expressão “*hail to the king*”, utilizada historicamente pelo povo britânico para saldar e engrandecer o chefe da monarquia. A brincadeira com as palavras *king* e *thief* faz alusão às políticas de governos como dos Estados Unidos e do Reino Unido, que teriam se aproveitado de suposta guerra ao terror para enriquecer acumulando riquezas nos campos de combate. Aludindo ao clássico livro de ficção científica *1984* (1949 [1984]), de George Orwell, para nomear a canção, a discussão política é apresentada com referências implícitas e subjetivas, sendo com a própria conversa com a temática política do livro de Orwell ou na figura de uma voz narrativa que adota um tom similar a características desenvolvidas dentro de *1984*. As frases cantadas por Thom Yorke se contradizem linha após linha, com um incessante “*I’m not*” (RADIOHEAD, 2003, fx. 1), bordão que desdiz todas as ações e comportamentos adotados pela persona narrativa ao longo da canção. Tal processo remete ao *Doublethink* criado por Orwell, prática discursiva adotada pela doutrina do governo totalitário de *1984* que consiste em aproximar duas ideias completamente opostas e fazer com que elas apresentem sentido aparentemente crível, assim como a própria equação que dá título à música. O resultado final é uma faixa desafiadora, convidando o ouvinte a trabalhar com as sutilezas que estão implicadas no jogo transtextual com o texto literário.

Em outro exemplo da discografia do Radiohead, voltemos o olhar agora para *OK Computer* (1997). Segundo Footman (2007), o próprio nome do disco faz menção à célebre série de livros de ficção científica *The Hitchhiker’s Guide to the Galaxy* (1979 – 1992), de Douglas Adams. Em um dos insólitos diálogos presentes no livro, um de seus personagens responde singelamente a uma das máquinas com a qual conversava com a frase “*ok, computer!*”. Uma frase aparentemente simples e desprezível deu origem não só ao nome, mas também ao conceito que perpassa a totalidade da temática do terceiro disco do quinteto de Oxfordshire. Dando sequência ao trabalho intertextual com a obra de Douglas Adams, a segunda faixa, a canção “Paranoid Android” faz alusão ao personagem Marvin, um androide programado para acumular um nível de inteligência maior do que o de qualquer humano, no entanto com características cômicas, sendo na maior parte do tempo bonachão e atrapalhado. Junto a seus dotes intelectuais avançados, Marvin sofre de depressão e sentimentos de inferioridade crônicos, atributos bastante curiosos quando direcionados a um robô. Aproveitando o caráter inusitado de tal associação, o Radiohead relaciona suas preocupações com a do homem comum atual, e traz para a letra da faixa um tom repleto de *nonsense*. Seguindo a temática do álbum como um todo, de problematizar o mundo contemporâneo focando no comportamento humano frente a uma nova configuração de relações interpessoais, o que permeia a música é uma aparente aproximação entre seres humanos e robôs, indicando que grande parte das ações tomadas pelas pessoas hoje se dá através de máquinas, por meio de dispositivos eletrônicos e digitalizados. Há aqui uma aparente inversão de convenções. Normalmente, e também nos livros de Adams, o androide é um robô que apresenta características humanas, mimetizando suas ações ou, como no caso de Marvin, seus sentimentos^{***}. O que toma forma nas letras do Radiohead é o contrário, com o homem sendo visto como ser que representa e reproduz diversas tecnologias automatizantes, elevadas a um nível ainda maior com a recém chegada era digital e que fazem parte de sua própria composição. Ao mesmo tempo, a banda admite que tal processo se dá de maneira tortuosa, ao colocar incidentalmente no refrão da música uma voz em tom robótico proferindo as frases “*I may be paranoid / but not an android*” (RADIOHEAD, 1997, fx. 2), apresentando a ideia de desconforto e pretensa negação frente a tal situação de maquinização.

^{***} É também o caso do computador HAL 9000, personagem do filme *2001: Uma Odisseia no Espaço*, dirigido por Stanley Kubrick. Ele protagoniza uma cena extremamente agonizante, quando implora para não ser desligado, em comportamento demasiado humano para uma máquina.

Chegamos aqui ao encontro dos dois tópicos que até agora sustentam minha argumentação de aproximação entre Radiohead e Philip Roth. Fomos apresentados a casos exemplares de como, em suas obras, a referência a inovações tecnológicas construtoras de um imaginário modulado por suas possibilidades se justapõe ao trabalho intertextual que abre o leitor a completar o significado da obra em questão de maneira conjunta com o que se mostra como referência externa. Mas está enganado quem acredita que as referências extrínsecas nas letras do Radiohead se limitam somente a conversas intertextuais com obras da literatura. Assim como faz Philip Roth, os músicos britânicos lançam mão de figuras históricas universalmente conhecidas para criar imagens facilmente reconhecidas pelo leitor. Encontramos um exemplo também em “Karma Police”. A música apresenta dois personagens. Um deles, como visto anteriormente, é caracterizado de maneira a parecer um eletrodoméstico – também trazendo o homem-máquina como personagem problemático. A outra personagem é uma mulher cujos predicados são definidos por um aspecto visual extremamente marcante: seu penteado. Diz a voz narrativa: “*her Hitler hairdo is making me feel ill*” (Ib.). Assim como os charutos de Bill Clinton ou os aviões dos ataques terroristas em Nova Iorque aparecem instantaneamente na mente do leitor de Philip Roth, o infame penteado de Adolph Hitler e sua franja característica são imediatamente disparados no imaginário do ouvinte do Radiohead, e certamente acompanhados pelo bigodinho de gosto duvidoso ostentado pelo ditador germânico, sua marca registrada. A versão inicial da letra da música, no entanto, possuía versos diferentes. Ao invés da descrição das madeixas da personagem narrada, temos um indicativo mais ligado a sua postura: “*arrest this girl / she stares at me as if she owns the world*” (YOUTUBE, 2011). O que é dito soa a princípio bastante distante nas diferentes versões, mas a visão de Hitler que é agregada à imagem da garota em questão é capaz de causar arrepios: o que era descrito na primeira versão, o tal olhar ambicioso e megalomaniaco, é precisamente transposto e claro para o ouvinte com a fatídica imagem do líder nazista.

Em *OK Computer* o Radiohead também traz à tona o poder da indústria cinematográfica e conversa com seu impacto visual no imaginário coletivo. A quarta faixa do álbum é “Exit Music (For a Film)”, que já mostra no título explicitamente seu papel como trilha sonora para o cinema. Aliás, tal nome não poderia ser mais específico, pois a música é tocada justamente nos créditos finais de *William Shakespeare’s Romeo + Juliet* (1996), tradução cinematográfica do diretor Baz Luhrmann para o clássico *Romeo and Juliet* (c1595), de William Shakespeare. A exposição da relação metatextual feita pela banda revela justamente o papel primordial que “Exit Music (For a Film)” exerce enquanto canção: ser a paisagem sonora para a debandada das pessoas da sala de exibição do cinema. Apesar de a composição ter como hipotexto a obra de Shakespeare, a banda reflete no nome da música o comportamento do público de Hollywood: a falta de atenção ao que está sendo veiculado na tela, sendo a música final apenas mais uma informação, responsável somente pelo término do ritual que é vivido a cada ida às salas de exibição.

Para finalizar esta pequena amostra do diálogo do Radiohead com a cultura de massa global, podemos localizar em “Lucky” uma clara continuação do “*movie star*” retratado pelo personagem de Philip Roth em “Goodbye, Columbus”. A letra diz “*Pull me out of the aircrash / Pull me out of the lake / I’m your superhero / We are standing on the edge*” (RADIOHEAD, 1997, fx. 11). Se nos anos 1950 – data do texto de Roth – a mera existência do *star* já bastava para uma imagem de virilidade e superpoderes, o homem da virada do milênio tem agora um novo hiper-expoente: o super-herói. Figura popularizada no começo do século XX nas histórias em quadrinhos, a imagem de personagens como Super-Homem, Batman, Capitão América e Homem Aranha é ainda mais vendida e multiplicada globalmente com suas infinitas aparições no grande cinema hollywoodiano. Daí a ironia da banda em atribuir responsabilidades hercúleas a um homem comum: no papel de super-herói do cinema ele seria capaz de resolver situações limite como livrar alguém de um

afogamento ou evitar acidentes de avião?

ABSTRACT: The discussion about the configuration of the contemporary mass media brings the background that stands throughout the oeuvre of the American writer, Philip Roth and the British popular music band, Radiohead. Examples of how popular music and literature are representative of a significant collective imaginary shared by diverse media, their aesthetic objects are at the same time critical and integrants, influencers and influenced, of the enormous global system of contemporary entertainment. Their texts are built along with the technological innovations which came up since the beginning of the twentieth century up to the present day, and by the influence of media themselves in everyday life. Elements shared by millions of people that are spread out by television, radio, literature, cinema and the internet are present in a significant way in all creative efforts made by band and writer. Taking such concerns in consideration in the works of each creative force, it is interesting to bring into discussion some procedures in the craft of these artists – which represent many others that emerge from the second half of the twentieth century. They bring to their works diverse elements which evoke to the spectator a character of familiarity, developing an alleged relation of comfort in the information which is easily visualized and located in their repertoire of images. However, it is precisely from this point that the discussion begins, with the dispute and the discussion, of a state of society that proliferates mass references, resulting in an artistic procedure which is distinct from that made by artists of previous decades. To approximate artists from different media, such as literature and popular music, is already to admit the existence of universal aesthetic concerns. The intertextual relation which is built from there reveals an enriching reading of both works, helping to understand better the literature and the music created contemporarily, which have Philip Roth and Radiohead as prominent examples.

KEYWORDS: Comparative Literature. Contemporary literature. Contemporary popular music.

REFERÊNCIAS:

ADAMS, Douglas. *A Hitchhiker's Guide to the Galaxy*. Nova Iorque: Harmony Books, 1995.

INGARDEN, Roman. Concreción y Reconstrucción. In: *Estética de la Recepción*.

INGARDEN, Roman; WARNING, Reiner (orgs.). Madri: Visor, 1989.

LUHRMANN, Baz. *William Shakespeare's Romeo + Juliet*. Estados Unidos: Bazmark Films, Twentieth Century Fox Film, 1996. 120'.

MORIN, Edgar. *Les Stars*. Paris: Éditions du Seuil, 1972.

ORWELL, George. *1984*. Oxford: Clarendon Press, 1984.

CONVERSAS TRANSTEXTUAIS ENTRE A LITERATURA E A MÚSICA POPULAR:
PHILIP ROTH E RADIOHEAD

RADIOHEAD. *Hail to the Thief*. Londres: Parlophone, 2003. 56'31". 1 CD.

_____. *OK Computer*. Londres: Parlophone, 1997. 53'23". 1 CD.

ROTH, Philip. *Everyman*. Nova Iorque: Vintage Books, 2006.

_____. Goodbye, Columbus. In: *Goodbye, Columbus*. Boston: Bantam Books, 1970.

_____. *Shop Talk*: a writer and his colleagues and their work. Londres: Vintage Books, 2002.

_____. *The Humbling*. Londres: Jonathan Cape, 2009.

_____. You Can't Tell a Man by the Song he Sings. In: *Goodbye, Columbus*. Boston: Bantam Books, 1970.

SOLOMON, Alan. A Nova Arte. In: BATTCOCK, Gregory (org.). *A Nova Arte*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

YOUTUBE. *Early Karma Police* (Premiere 1996-08-14). Disponível em:

<<http://www.youtube.com/watch?v=SeJjg--yTM8&feature=related>>. Acessado em: 28 jul. 2011.

EDUCAÇÃO DE SURDOS, UM DIÁLOGO COM PAULO FREIRE

MARIA APARECIDA BRUM TRINDADE*

Resumo: Paulo Freire foi uma grande personalidade do século XX. Aprofundou-se sobre questões da educação, lutou pela emancipação do povo oprimido, com esperança e amorosidade propôs alternativas à transformação social, assumiu seu compromisso político com a existência humana e mostrou que “mudar é difícil, mas necessário e possível”. Não foi localizado em seus escritos registros sobre a surdez ou a educação de surdos, o que não lhe afasta dessa temática, pois ao falar do outro, do diferente e do oprimido, Freire acolhe também a diferença surda, que traz em seus corpos marcas de um “mundo feio” e excludente. A presente reflexão será atravessada por três eixos, tecidos a partir da compreensão dos surdos enquanto minoria linguística, pertencentes a uma cultura espaço visual os quais interagem com o mundo e com os outros a partir da LIBRAS. Costurado a esse eixo se apresentam as faces da alteridade do surdo – sujeito diferente, estereotipado e excluído. O que retomando a questão da Pedagogia da liberdade freiriana a qual aborda o respeito ao outro e a ética, rigorosamente amarrado à educação enquanto direito de *Todos*. A partir desses eixos objetiva-se dialogar acerca das contribuições de Paulo Freire a educação de surdos em meio ao processo inclusivo tenso e conflitante, que desafia e inquieta os educadores que estão em sala de aula.

Palavras-chave: Libras. Inclusão. Exclusão. Alteridade. Paulo Freire.

COMPONDO AS PRIMEIRAS TESSITURAS DO DIÁLOGO

Nesses tempos de incertezas, tensões e desumanidades é importante refletir sobre a constituição e os aportes teóricos e práticos de Paulo Freire, pois sua compreensão de mundo, de homens e mulheres, seu comprometimento com as minorias e com os excluídos permite que o diálogo acerca do *Ser* surdo seja permeado pelo rigor e pela esperança de que a inclusão não exista apenas como força de lei, mas como uma realidade ética que respeite o surdo a partir de sua diferença e não mais produza exclusão.

No que tange aos aspectos legais, o processo inclusivo se configura a partir de consensos nacionais e internacionais, os quais acordam ser essa a ação mais acertada para diminuir a distância de oportunidades entre os seres humanos. Assim, a partir dos anos dois mil duas importantes normativas são sancionadas, uma legitimando a LIBRAS e a outra incluindo essa na grade curricular

* Pedagoga, Especialista em Docência Interpretação e Tradução de Libras, Mestranda em Educação – URI, Frederico Westphalen. Professora da Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões-URI-campus de Santo Ângelo, colaboradora do PIBID/Capes.

dos cursos de formação de professores entre outras determinações. A saber, a lei da Libras, 10.436 de 2002 em seu Art. 1º reconhece como meio legal de comunicação e expressão a Língua Brasileira de Sinais e o Decreto 5.626 de 2005 normatiza a inserção dessa como disciplina curricular obrigatória nos cursos de formação de professores em nível médio e superior.

Tais artefatos legais representam a grita da comunidade surda pelo reconhecimento e o direito desses aprenderem e se desenvolverem a partir da capacidade viso-espacial que lhes é natural, de modo a usufruírem em iguais condições aos ouvintes de todas as possibilidades sociais, políticas, linguísticas, enfim, tudo que lhes permita o pleno desenvolvimento cidadão. No entanto, há um dissenso entre a teoria e a prática, tornando assim a inclusão um sério problema.

Quer dizer que, a inserção social dos surdos a partir dos ordenamentos legais denomina-se *inclusão* e o principal nicho social dos surdos longe da família é a escola a qual na contra mão dos direitos, constitui a exclusão como realidade, fundamentando o que enfatizam Lopes apud Veiga-Neto; Lopes, (2009, p. 112) quando afirmam que “o mesmo espaço considerado de inclusão pode ser considerado um espaço de exclusão. Conclui-se que a igualdade de acesso não garante a inclusão e, na mesma medida, não afasta a sombra da exclusão”. Realidade posta à grande maioria dos surdos, os quais nascem em famílias ouvintes, que têm pouco ou nenhum conhecimento da língua de sinais, o que acaba naturalmente excluindo-os de atividades importantes e necessárias à constituição de vínculos afetivos, linguísticos e cognitivos.

Karnopp, (2005) revela que 95% dos surdos nascem em famílias com pais e mães ouvintes, limitando as crianças surdas a interações relacionais e dialógicas fragmentas que reduzem as chances de um desenvolvimento linguístico e cognitivo pleno. Nesse sentido, Sacks (1998, p. 52) ressalta que “(...) um ser humano não é desprovido de mente ou mentalmente deficiente sem uma língua, porém está gravemente restrito no alcance de seus pensamentos, confinado, de fato, a um mundo imediato, pequeno”. O que possibilita afirmar com muita tranquilidade que a aquisição da língua de sinais desde a mais tenra idade “fornece para a criança surda a oportunidade de ter acesso à aquisição de linguagem e de conhecimento de mundo e de si mesma, Harrison (2000)”.

Se o surdo tiver a possibilidade de aprender a língua de sinais de modo natural a partir da mediação de seus familiares e de educadores conhecedores de todos os atravessamentos que constituem esse sujeito e tal língua, possivelmente o “problema” da inserção e ou inclusão aconteceria de modo natural. Diante disso, pais e educadores precisam compreender de modo efetivo que a língua de sinais é o principal marcador identitário e cultural dos surdos ou como afirma Wrigley (1996) essa língua é “uma, senão a, característica que define a auto-identidade como pertencente a uma minoria linguística ou étnica é ter e usar sua própria língua”.

Contudo, os surdos enquanto pertencentes a uma minoria linguística ainda hoje são interpretados a partir do viés clínico/terapêutico, o qual objetiva curar e reabilitar esse sujeito para que ele possa ser *incluído* em meio a maioria ouvinte. Nessa perspectiva Wrigley afirma que a surdez é construída como uma sub-cultura, configurada como uma minoria “menos que normal”. Skliar (1998) explica que as interpretações errôneas sobre os surdos e sua cultura decorrem da dificuldade existencial que as pessoas têm de perceber-se e perceber o outro fora de sua referencia cultural. Tais pessoas “desconhecem os processos e os produtos desta cultura surda: desconhecem o que os surdos geram em relação ao teatro, ao brinquedo, à poesia visual, à literatura em língua de sinais, à tecnologia que utilizam para viverem o cotidiano (p. 28, 29)”.

Se o objetivo é democratizar o acesso à escola, é incluir aqueles que por muito tempo tiveram suas matrículas recusadas ou ainda aqueles que lá estiveram, mas por não se encaixarem

as normas e foram excluídos, é preciso ouvir o grito, ou melhor ver os sinais dos invisibilizados diferentes, surdos, oprimidos, pois do contrário “falar, por exemplo em democracia e silenciar o povo é uma farsa. Falar em humanização e negar os homens é uma mentira” (Freire, 1981, p.96).

Assim, os surdos, oprimidos, pertencentes a uma minoria linguística enquanto parte do todo social, precisam ganhar visibilidade de modo que a inclusão ética seja realmente construída. Para tanto, isso depende de “... uma criação histórica que implica decisão, vontade política, mobilização, organização de cada grupo cultural com vistas a fins comuns. (...) Que demanda uma nova ética fundada no respeito às diferenças” (Freire, 1994, p. 157).

Compreender essas tessituras é depreender que o “surdo não possui deficiência, mas sim diferença”, Skliar (2005), a qual não limita o desenvolvimento desse sujeito, mas sim lhe possibilita fazer a leitura de mundo a partir de sua capacidade viso-espacial, mediatizado por interlocutores sinalizantes e por um ambiente rico em estímulos visuais.

AS FACES DA ALTERIDADE DO SURDO...

Como afirma Pizzi (2006, p.22) “o princípio da desigualdade natural é o princípio da negação da alteridade do outro”. A partir dessa percepção, desenvolver-se-á nesse ponto a temática da alteridade do surdo vinculada à questão da In/exclusão, a qual é compreendida como resultante da negação do outro, do diferente, do *Ser*.

A alteridade clama a diferença, reivindica-a e reinventa-a a partir do respeito ao outro, mediante ações relacionais dialógicas e não homogeneizante. Para Derrida (1995), o pensamento da diferença é o da singularidade do acontecimento e da existência do advir que acontece a partir do outro, remete ao outro e a outro que não devo predeterminar, ao outro que não pode nem deve permitir ser determinado.

Frente a essa tessitura, se faz coerente à militância surda que luta contra a captura de sua diferença, imposta pela lógica ouvinte da cura, reabilitação e normalidade. É oportuno sublinhar a compreensão de SANTOS (2011) apud OLIVEIRA (2004), os quais concordam que *Ser o Outro Surdo na diferença* evidencia a exclusão, a perda e o sofrimento descritos nas histórias desse modo de ser surdo, enquanto que o *Ser o Outro Surdo na alteridade* evidencia a diferença cultural que marca a luta contra essa fixação de fronteiras desse modo de ser surdo.

Dentro do discurso da alteridade que evidencia a diferença cultural pode alojar-se ardidamente a *diversidade*, que em nome do *todo* elimina a *parte* e essa enquanto *todo* passa a “criar um falso consenso, uma ideia de que a normalidade hospeda os diversos, porém mascara normas etnocêntricas e serve para conter a diferença” (Skliar, 1998, p. 13). O mesmo estudioso afirma que a *diferença*, pelo contrário, não é um mero espaço retórico, antes, sempre está baseada em representações e significações que geram práticas e atitudes sociais. A surdez é, portanto, uma diferença, que se constitui enquanto “construção histórica e social, efeito de conflitos sociais, ancorada em práticas de significação e de representações compartilhadas entre os surdos” (ibid, p. 13).

Dorziat (2009, p. 23) retoma a questão dos ordenamentos legais que deram maior visibilidade a cultura surda em âmbito nacional, porém advertindo que a:

A aceitação da LS nos diferentes espaços sociais representou um avanço considerável quanto aos objetivos das pessoas surdas de terem melhores oportunidades de participação social. No entanto, considerando as ambiguidades e contradições inerentes a uma cultura erigida sob os princípios das identidades universais que cultivam as relações de poder, a Libras toma corpo apenas de um aparato legal, de uma ferramenta de valor simbólico para mascarar a continuidade das políticas homogêneas e unilaterais. Desse modo, se acata a diferença, mas mantém-se o mesmo tipo de submissão dos indivíduos às estruturas existentes.

A aceitação da LS nos diferentes espaços sociais partir de tais dispositivos legais, criou no imaginário popular a ilusão de que a inclusão permitiria aos alunos surdos incluídos na escola regular, usufruírem em iguais condições de todas as ações pedagógicas e sociais que circundam esse ambiente. No entanto, esses dispositivos representam na prática um dos maiores embustes que a educação inclusiva pode operar sobre os corpos surdos – o apagamento das diferenças e da cultura surda. Ou seja, em nome do todo, a parte é relativizada em meio ao diverso e o todo enquanto parte por “estar junto” reforça os índices de inclusão escolar. Que por sua vez tece as perversas tramas da exclusão, fazendo com que ironicamente a comunidade surda veja suas conquistas e avanços serem ironicamente solapados e reduzidos a uma pretensa garantia de acesso a escola, o que se distancia do tão almejado projeto inclusivo de educação para *Todos*, referendado em diversos documentos.

Logo, o processo de inclusão/exclusão (in/exclusão) passa a fazer parte da realidade, não só das relações estabelecidas na escola, mas em todos os espaços sociais, marcando os surdos a partir da alteridade negativa que vê no diferente - o menos, o não aprendente, o deficiente, o incapaz, o que exige cuidados médicos e terapêuticos reabilitacionistas.

Nessas tramas, Lopes (2007, pg. 13) diz que “tanto a escola quanto os cursos de formação de professores, através de seus currículos, se movimentam na intensão de criar posições específicas capazes de traduzir a todos”. Mediante essas traduções a alteridade que se fundamente a partir da ética e do respeito ao outro/diferente, se desconfigura em exclusão do não igual – do surdo. O que possibilita afirma que “o lado perverso da inclusão escolar está em democratizar o acesso à escola, mas não possibilitar que os sujeitos ditos diferentes permaneçam nela”.

Lopes (2009, p. 112) desenvolve juntamente com Veiga-Neto; Lopes (2007) uma profunda reflexão, a qual chama atenção à universalização do acesso escolar e o quanto essa falha ao não respeitar a alteridade dos surdos. A saber:

[...] as instituições que garantem o acesso e o atendimento a todos são, por princípio, includente, mesmo que, no decurso dos processos de comparação e classificação, elas venham a manter alguns desses “todos” (ou muitos deles...) em situação de exclusão. Isso significa que o mesmo espaço considerado de inclusão pode ser considerado um espaço de exclusão. Conclui-se que a igualdade de acesso não garante a inclusão e, na mesma medida, não afasta a sombra da exclusão.

Ressignificar esse processo desumanizante, resgata o que Paulo Freire registra no livro *Pedagogia do Oprimido*, quando argumenta que “não é no silêncio que os homens se fazem, mas na palavra, no trabalho, na ação-reflexão. [...] dizer a palavra não é privilégio de alguns homens, mas direito de todos os homens” (2011, p.108-109). O que colide, com os valores deterministas e autoritários da velha escola remodelada a partir do viés inclusivo, onde o direito do surdo dizer sua palavra se restringe a interações orofaciais, a interpretações fragmentadas e alternadas em dias determinados da semana ou ainda na simples integração junto à normalidade ouvinte, negando a esse sujeito o direito de dizer sua palavra em sinais de aprender e significar o mundo a partir dela.

Ao fazer uma intersecção entre o processo inclusivo e as ideias de Freire (2011, p. 109), cabe dizer que:

É preciso primeiro que os que assim se encontram negados no direito primordial de dizer a palavra reconquistem esse direito, proibindo que esse assalto desumanizante continue. [...] Por isto, o diálogo é uma exigência existencial. E, se ele é o encontro em que se solidarizam o refletir e o agir de seus sujeitos endereçados ao mundo a ser transformado e humanizado, não pode deduzir-se a um ato de depositar ideias de um sujeito no outro, nem tampouco tornar-se simples troca de ideias a serem consumidas pelos permutantes.

À vista disso, constituir uma inclusão ética e que respeite as diferenças a partir de pressupostos alteritários, diz de uma mudança estrutural, onde o currículo é o cerne desse processo. Maura Corcini Lopes (2007, p. 27) afirma que:

O processo de inclusão pressupõe que as diferenças tenham espaço dentro do currículo escolar, que as diferentes vozes possam dizer de si. Todavia, os processos de inclusão fomentados no país falam de adaptações curriculares de formação rápida de docentes (quando existem). Diante de tanta pressão para a inclusão, os professores sentem-se pressionados e desencorajados a dizer que não sabem desencadear tal processo. Ao mostrarem-se receosos a inclusão, os professores deixam explícitos não só a falta de condições que estão vivendo nas escolas para que esse processo aconteça, como também o despreparo para tal trabalho. Talvez valesse perguntar: o que é estar preparado para desencadear a inclusão escolar?

As respostas se constituem a partir do fazer docente de cada professor e professora comprometido com o ser humano, com a construção de uma sociedade e um mundo menos feio como diria Freire e com menos desumanizantes, o que sugere a retomada da pedagogia da libertação freiriana, a qual é permeada por um diálogo crítico que tem por finalidade libertar o *outro/oprimido*.

PEDAGOGIA DA LIBERDADE E A INCLUSÃO ÉTICA

Nesse ponto do diálogo já é possível fazer algumas amarrações pertinentes à problemática da inclusão de alunos surdos e o desrespeito à alteridade desses. Portanto, lutar contra a exclusão dos surdos em meio ao poderoso processo inclusivo é um feito que exige comprometimento com o ser humano e com a constituição social. Assim, a pedagogia da liberdade freiriana desponta como uma possibilidade do surdo poder falar, expressar sua palavra sinalizada e dizer de si, a partir de si mesmo, não mais como reflexo dos outros/ouvintes.

Stumpf, (2008, p.27) analisa o processo de universalização do acesso enfatizando que:

[...] a inclusão acontece a partir de dois movimentos: *da construção social de toda a sociedade que entende e acolhe*, e dos surdos, que vão participar porque se sentem acolhidos [...] Este movimento da sociedade implica em responsabilidade social como prática constante no agir das pessoas e das instituições a partir de uma posição ética, uma posição em que a liberdade individual é posta em segundo plano a fim de que a justiça assuma primazia nas relações intersubjetivas.

A proposta apresentada por Stumpf muito simples, porém complexa. Essa exige que o “eu” individual se constitua a partir de outro “eu”, alicerçando e permitindo que vários “eus” também

possam existir. Esses “eus” compõem o “outro” ou vários “outros” mediante atitudes responsáveis e coerentes como a ética humana.

Tendo em vista que, essa proposta ainda não se faz realidade das maiorias das escolas, mas sim contraditórias e adversas às propostas acordadas legalmente, negligenciando os alunos surdos, mais uma vez é preciso chamar Freire (2003, p. 61) ao discurso, por compreender que se o desejo é construir uma inclusão ética, antes, pois, “é preciso diminuir a distância entre o que se diz e o que se faz, até que num dado momento, a tua fala seja a tua prática”. Par que seja possível personificar esse pensamento em práticas efetivas é preciso conceber o conhecimento como uma ação que não se encerra na escola, mas que a partir dela se organiza e se articula com os saberes de “fora”, da rua, de casa, do bairro, enfim do mundo da vida dos alunos em relação recíproca do “eu” com o “outro”. De modo que “a luta pela inclusão das diferenças dê condições de igualdade de acesso e de permanência destas nos diferentes espaços sociais” Lopes (2007).

A educação enquanto direito de todos, dentre outro documento legais ganhou maior visibilidade a partir Declaração Mundial sobre Educação para Todos realizada em Jomtien, na Tailândia, em 1990. Essa Declaração é muito ousada por estabelecer em seus objetivos metas tão abrangentes como: a universalizar o acesso à educação e promover a equidade; concentrar atenção à aprendizagem; ampliar os meios e o raio de ação da educação básica; propiciar um ambiente adequado à aprendizagem e fortalecer alianças. Os objetivos apresentado acima, são muito justos, clamam pela inclusão, entretanto não se mantém como prática efetivamente, produzindo a in/exclusão por não haver um currículo que respeite as diferenças e ou a alteridade dos surdos.

Lopes (2008, p. 43) ao analisar a prática de docentes que atuam com surdos faz uma síntese profunda de como esses realmente estão sendo incluídos, colocando em dúvida tal a efetivação de tal Decreto. Assim:

A aprendizagem dos alunos surdos fica relegada ao domínio de alguns códigos, ao estabelecimento de relações entre um conjunto de palavras e um conjunto de desenhos e à memorização de algumas palavras e conceitos previamente colocados. A memorização mecânica e sem razões na língua portuguesa e a memorização de regras gramaticais não permitem que os surdos utilizem a língua como um instrumento que pode servir de estratégia para negociar com ouvintes outros sentidos para o que aprendem.

Ora, se a língua de sinais como principal marcador identitário do surdo não é considerado, logo, o surdo também não, configurando uma ironia perversa e desumanizante. Justificando o fracasso da inclusão nos moldes que se apresenta. Diante disso, não basta o surdo compreender sua condição de opressão ou indignar-se com a não participação das deliberações sobre si, mas sim, consciente de sua condição de oprimido, libertar-se, reconhecendo-se como homem ou mulher surdo (a) com a “vocalização ontológica e histórica de *ser mais*” como afirma Freire (2011, p.72). Mas para isso o próprio Freire orienta que:

A **ação política junto aos oprimidos** tem de ser, no fundo, “ação cultural” para a liberdade, por isso mesmo, ação com eles. A sua dependência emocional, fruto da situação concreta de dominação em que se acham e que gera também a sua visão inautêntica do mundo, não pode ser aproveitada a não ser pelo opressor. Este é que se serve desta dependência para criar mais dependência. A ação libertadora, pelo contrário, reconhecendo essa dependência dos oprimidos como ponto vulnerável, deve tentar, através da reflexão e da ação, transformá-la em independência (2011, p. 73).

Nesse sentido, pode-se afirmar que as ações que envolvem o surdo oprimido, precisam estar amarradas analogamente a ações políticas e culturais, se o objetivo for a libertação em oposição a opressão. O que diz de um processo de “dentro para fora” e não de “fora para dentro”, o qual possibilita ao oprimido enfrentar o opressor libertando-se e proclamando sua independência - o *ser mais* freireano.

AMARRANDO REFLEXÕES

Como foi referendado em muitos momentos do texto, o Brasil aderiu aos diversos acordos nacionais e internacionais que visam garantir o acesso e a permanência dos alunos diferentes na escola que se diz para *Todos*. Porém, há um abismo muito grande que distancia a teoria da prática, o que impele um olhar crítico e reflexivo acerca do que se compreende por inclusão e quais são os pressupostos que a sustentam. Pois do contrario continuar-se-á produzindo exclusão em nome da inclusão.

É fato que o processo educacional está permeado por ações excludentes e segregacionistas, as quais vitimizam as diferenças e destroem a alteridade inviabilizando o *ser mais* ontológico muito referendado por Freire no discorrer desse texto. O que possibilita afirmar com muita convicção que as escolas na atualidade ainda não se configuram em espaços educativos includentes, onde todos enquanto partes podem aprender e se desenvolver a partir de suas diferenças. A escola ainda hoje não consegue atender a todos e a cada um com respeito e dignidade que todo cidadão tem por direito.

Ao fim da presente reflexão fica a certeza de que muito precisa ser conhecido e implementado no que se refere à inclusão de alunos surdos no ensino regular. Pois, ao observar os desdobramentos que envolvem a teoria e prática, tem-se a sensação de estarmos vivenciando é uma pseudo-inclusão, pois ainda hoje, ela não consegue corresponder às expectativas básicas de ensino e de respeito às diferenças.

Abstract: Paulo Freire was an important character from the twentieth century. He made studies of matters of education, fought for the emancipation of oppressed people, with hope and affection proposed alternatives to the social transformation, assumed his political commitment with human existence and showed that “to change is difficult, but necessary and possible”. It was not found in his writings records about deafness or deaf education, what doesn’t stand him back from this issue, as whenever talking of the other, the different, and the oppressed, Freire also welcomes the deaf difference, which brings on its bodies signs of an “ugly” and excluding world. The current reflection will be crossed by three axes, woven from the understanding of deaf as a linguistic minority, belonging to a spatial visual culture which interacts with the world and the others starting on SIGNING. Sewn to that axis the elements of the other deaf are presented -a different, stereotyped, excluded subject. Fact that taking back the issue of the Pedagogy of the freedom of Freire, which approaches the respect to the other and the ethics, strictly attached to education as a right of *Everyone*. From these axes on, we have the aim to dialogue about Paulo Freire’s contributions to the education of deaf within the conflicting and tense inclusive process, which challenges and disturbs the educators who are in classroom.

Key words: Signing. Inclusion. Exclusion. Other. Paulo Freire.

REFERÊNCIAS

Biblioteca Virtual de Direitos Humanos. *Declaração Mundial sobre Educação para Todos – Jomtien, 1990*. Universidade de São Paulo. Disponível em: <<http://www.direitoshumanos.usp.br/index.php/DireitoaEduca%C3%A7%C3%A3o/declaracao-mundial-sobre-educacao-para-todos.html>>.

DERRIDA, Jacques; FOUCAULT, Michel. *Três tempos sobre a história da loucura*. Textos organizados por Maria Cristina Franco Ferraz. Rio de Janeiro: 1995.

DORZIAT, Ana. O outro da educação: pensando a surdez com base nos temas Identidade/ Diferença, Currículo e Inclusão. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

CAPOVILLA, F. C. e RAPHAEL, W. D. *Dicionário Enciclopédico Ilustrado Trilíngüe da Língua de Sinais Brasileira*. Vol. I, São Paulo: EDUSP, 2001.

FREIRE, Paulo. 1981. *Pedagogia do Oprimido*. 10ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

_____. *Pedagogia da Esperança: Um reencontro com a Pedagogia do oprimido*. 3 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1994.

_____. *Pedagogia do Oprimido*. 50ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2011.

HARRISON, K.M.P. O momento do diagnóstico de surdez e as possibilidades de encaminhamento. In: LACERDA, C.B.F.; NAKAMURA, H.; LIMA, M.C. (Org.). *Fonoaudiologia: surdez e abordagem bilíngüe*. São Paulo: Plexus, 2000.

KARNOPP, Lodenir Becker. A língua na educação do surdo. Volume 2. Secretaria de Educação/ Departamento Pedagógico/ Divisão de Educação Especial. Porto Alegre, 2005.

LOPES, Maura Corcini. *Surdez & Educação*. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

_____. HATTGE, Morgana Domênica. *Inclusão escolar: conjunto de práticas que governam*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

_____. Inclusão: a invenção dos alunos na escola, In: RECHICO, CÍNARA Franco. & FORTES, Vanessa Gadelha. (Orgs). *A educação e a inclusão na contemporaneidade*. Roraima: UFRR, 2008.

SANTOS, dos Hermínio Tavares Sousa. Diferença, surdez e educação. *Revista do Difere* - ISSN 2179 6505, v. 1, n. 1, jun/2011. Disponível em:

<<http://www.artificios.ufpa.br/Artigos/D%20Herminio%205.pdf>>.

PIZZI, Jovino; Pires Cecilia. *Desafios éticos e políticos da cidadania: ensaios de Ética e Filosofia Política II*. Ijuí: Ed. Unijuí, 2006.

SKLIAR, Carlos. *A surdez: um olhar sobre as diferenças*. Porto Alegre: Mediação, 1998.

SACKS, O. *Vendo vozes: uma viagem ao mundo dos surdos*. São Paulo: Cia das Letras, 1998.

STUMPF, Mariane Rossi. Mudanças estruturais para uma inclusão ética. In: QUADROS, Ronice. *Estudos Surdos III*. Petrópolis, RJ: Arara Azul, 2008.

WRIGLEY, Owen. *The politics of deafness*. Washington: Gallaudet University Press, 1996.

GÊNEROS TEXTUAIS ARTIGO DE OPINIÃO E NOTÍCIA: DIÁLOGOS POSSÍVEIS

MINÉIA CARINE HUBER*
MARINÊS ULBRIKI COSTA**

Resumo: Este artigo apresenta reflexões acerca dos gêneros textuais vistos como fenômenos históricos, sociais e culturais, diretamente ligados à vida social, definidos por seus aspectos sociodiscursivos. Os gêneros são tipos relativamente estáveis de enunciados, no qual o dialogismo faz-se presente na constituição dos mesmos, tendo em vista que estes são heterogêneos, constituindo-se de várias vozes, pois os enunciados são respostas aos já ditos. O objetivo da pesquisa foi identificar a presença do dialogismo mostrado e/ou constituído nos gêneros textuais artigo de opinião e notícia, para compreender a dimensão dialógica da linguagem através das diferentes vozes dos sujeitos envolvidos no processo interlocutor. O estudo traz os aportes teóricos de autores da área: Bakhtin, Marcuschi, Cunha, Baltar e Fiorin. Com as reflexões teóricas e a análise do artigo de opinião e da notícia foi possível compreender a dimensão dialógica da linguagem, através das diferentes vozes dos sujeitos envolvidos no processo de comunicação. Através da análise do artigo de opinião foi possível identificar a presença do dialogismo constitutivo que se faz presente na construção do enunciado, pois todo enunciado é a réplica de outro enunciado, conforme Bakhtin (2006), ou seja, nele ouvem-se sempre mais de uma voz, mesmo que elas não se apresentem no discurso, é um gênero fundamentalmente dialógico no qual o escritor levanta uma hipótese, uma justificativa, e ele mesmo imediatamente responde às possíveis objeções do leitor. Ao analisar a notícia foi possível identificar a presença do dialogismo mostrado, que segundo Moirand (1999) refere-se a todas as formas de representação que um discurso dá de outro explicitamente, desta forma na notícia estão presentes falas de outras pessoas, ou seja, o redator apropria-se de outras falas para transmitir a informação. Com essas considerações foi possível perceber a dimensão dialógica da linguagem e verificar como essas relações entre os discursos permitem ao leitor não apenas caracterizar os gêneros, mas principalmente realizar uma leitura crítica.

Palavras-chave: Gêneros textuais. Dialogismo. Artigo de opinião. Notícia.

* Acadêmica do Curso de Letras Língua Portuguesa – Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões – URI/Campus de Frederico Westphalen.

** Mestre em Linguística aplicada pela Universidade Católica de Pelotas (UCPel) e Professora da Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões – URI/Campus de Frederico Westphalen..

1. INTRODUÇÃO

Este artigo apresenta reflexões acerca dos gêneros textuais, vistos como fenômenos sociais, históricos e culturais diretamente ligados às sociedades onde se desenvolvem. Também disserta acerca do dialogismo presente na formação dos enunciados, visto que todo enunciado é um diálogo entre os diferentes discursos.

Fazem parte do corpus deste trabalho os gêneros artigo de opinião e notícia que foram selecionados a partir do propósito comunicativo, conteúdo temático, estilo da língua e a construção composicional visando a compreensão do contexto sociodiscursivo e a intenção comunicativa. Os gêneros estudados neste trabalho foram analisados segundo as formas marcadas e não marcadas do dialogismo que determina as vozes e os pontos de vista do sujeito enunciatador. Dessa forma é possível verificar de que forma a diversidade de relações dialógicas entre os discursos permite ao leitor não apenas caracterizar os gêneros, mas principalmente realizar uma leitura crítica.

O viés teórico que norteou este trabalho pautou-se nos seguintes autores: Bakhtin, Marcuschi, Fiorin, Cunha e Baltar. A priori as reflexões teóricas serão pautadas no estudo dos gêneros textuais, após o viés teórico será sobre o dialogismo e, finalmente a teoria que embasa a notícia e o artigo de opinião e a análise de um corpus de cada gênero.

2. GÊNEROS TEXTUAIS E DIALOGISMO

Os gêneros textuais são fenômenos históricos, sociais e culturais, diretamente ligados às sociedades onde se desenvolvem. Neste aspecto podemos observar que nos povos mais antigos, de cultura oral, o repertório de gêneros era reduzido. Com a descoberta da escrita, o florescimento da cultura impressa e a explosão da cultura eletrônica foram surgindo, gradativamente, um número cada vez maior de gêneros.

Após estas considerações é possível entender o porquê de os gêneros estarem diretamente vinculados à vida social e cultural, como afirma Marcuschi (2002:19), que também ressalta que os gêneros contribuem para “ordenar e estabilizar as atividades comunicativas do dia a dia”, e os caracteriza como “eventos textuais altamente maleáveis, dinâmicos e plásticos. Surgem emparelhados a necessidades e atividades socioculturais, bem como na relação com inovações tecnológicas”.

De acordo com Bakhtin (2003) e Marcuschi (2008), é impossível se comunicar verbalmente a não ser por algum gênero, assim como é impossível se comunicar a não ser por algum texto. Segundo esta afirmativa é fundamental ter conhecimento dos mesmos para dominar as atividades comunicativas diárias, esta também é a ideia central dos PCNs, conforme aponta Cunha (2002), de que o estudo do texto deve estar embasado nos gêneros textuais, sejam eles orais ou escritos.

Segundo Bakhtin (2003: 262):

A riqueza e a variedade dos gêneros do discurso são infinitos, pois a variedade virtual da atividade humana é inesgotável, e cada esfera dessa atividade comporta um repertório de gêneros do discurso que vai diferenciando-se e ampliando-se à medida que a própria esfera se desenvolve e fica mais complexa. (Bakhtin, 1997, p. 279).

Os gêneros se caracterizam por privilegiar aspectos sociocomunicativos e funcionais, mas não

desprezam totalmente a forma, pois o próprio Bakhtin (1999) indica “organização composicional”, “conteúdo temático” e “estilo” como as três características comuns dos gêneros, que constroem o todo que constitui um gênero. O mesmo autor (1999) explica que o conteúdo temático é o que pode ser dizível em um dado gênero; a construção composicional é a forma de dizer, mas que está disponível em circulação social; e o estilo é a seleção de recursos disponibilizados pela língua, orientada pela posição enunciativa do produtor do texto.

Bakhtin (2006) vê a “linguagem como interação” e introduz o conceito de dialogismo na compreensão de quando utilizamos a linguagem; para o autor “dialogismo são as relações de sentido que se estabelecem entre dois enunciados”, “é o modo de funcionamento real da linguagem, é o princípio constitutivo do enunciado”.

Na interpretação de textos, o dialogismo deve ser um dos focos principais, por sua heterogeneidade discursiva, visto que um discurso sempre se dá de outro discurso. Para formar leitores críticos, que façam uma boa interpretação de textos, a escola passou a explorar os gêneros da mídia, entre eles estão a notícia e o artigo de opinião, que fazem parte do domínio jornalístico, estes trazem um dialogismo entre si, são os gêneros básicos da imprensa.

2.1 O GÊNERO TEXTUAL ARTIGO DE OPINIÃO

O gênero artigo de opinião, monofônico, comenta algo já dito, é de “enunciação subjetiva” (MOIRAND, 1999), ou seja, privilegia a subjetividade, expondo o ponto de vista do escritor, na qual o dialogismo é raramente mostrado, mas é fundamentalmente dialógico, pois o escritor levanta uma hipótese, uma justificativa, mas imediatamente responde às possíveis objeções do leitor. Nesse gênero apresenta-se o dialogismo constitutivo que é o modo de construção do discurso por meio da incorporação de outros sobre o mesmo objeto, podendo ou não ser percebido como tal pelo sujeito falante e pelo receptor.

É um gênero em que predomina o tipo textual argumentativo, em que os fatos mais importantes ficam para o final para dar sustentação à opinião do escritor que usa dêiticos e o presente do indicativo.

No gênero textual artigo de opinião o escritor utiliza o discurso direto, não usando falas de outrem, submetendo o texto a parcialidade, ou seja, o autor é responsável pelo que escreve.

Segundo BALTAR (2004, p.131) artigo de opinião é um:

gênero opinativo, sempre assinado. Geralmente é escrito por colaboradores do jornal, com notório saber sobre o tema que escreve. Predomina o discurso teórico da ordem do expor, com sequências explicativas e argumentativas ou esquematização.

O artigo de opinião está orientado para acontecimentos da atualidade e para a manifestação da expressão valorativa a respeito de acontecimentos sociais que são notícia jornalística, ou seja, o artigo de opinião expõe um ponto de vista, um juízo de valor aos acontecimentos sociais. Ele se interessa menos à apresentação de acontecimentos sociais, e mais à sua análise e o ponto de vista do escritor.

Neste gênero o conteúdo temático pode ser entendido como o ponto de vista do autor

a respeito dos acontecimentos sociopolíticos da atualidade, e, por maior que seja a precisão com que é transmitido, o discurso “sempre está submetido a notáveis transformações de significado” (BAKHTIN, 1993, p. 141).

A autoria do gênero artigo de opinião está diretamente ligada ao prestígio social que o autor possui, este ocupa uma posição de destaque social e profissional na sociedade e assim outorga credibilidade à sua fala, conforme Rodrigues (2005), alcançando a posição de formador de opinião. Com tais características do autor do texto, fica evidente que o mesmo possui prestígio social e escreve com o objetivo de obter o maior número de leitores possíveis.

Ao redigir o artigo de opinião o articulista deve já pensar na reação-resposta do leitor, para poder orientá-lo na sua interpretação e responder às suas possíveis perguntas.

2.2 O GÊNERO TEXTUAL NOTÍCIA

Já no gênero textual notícia há o predomínio do tipo textual narrativo; pertence a ordem do relatar, prevalecem verbos de ação, com verbos no passado e em terceira pessoa. Segundo Moirand (1999) é característico desse gênero a busca de objetividade, “razão pela qual o dialogismo é mostrado por meios linguísticos e tipográficos”, com a presença de falas de outras pessoas, sendo bem evidentes. O dialogismo mostrado, presente no gênero notícia, segundo o mesmo autor (1999) refere-se a todas as formas de representação que um discurso dá de outro, explicitamente por meio de marcas tipográficas ou das formas verbais.

A notícia, polifônica, relata fatos recentes e exatos, prima pela objetividade, tem compromisso com a verdade, visa a fazer saber, sua finalidade comunicativa é relatar fatos de relevância social, conforme Bonini (2002, p. 185).

O gênero notícia se estrutura geralmente em: título, que anuncia o assunto; subtítulo, que acrescenta informações ao título; *lead*, que conforme Bonini (2002, p. 107-141) é um aparato que atrai o leitor e facilita-lhe a leitura, respondendo as seguintes questões: Quem? O quê? Quando? Onde? Como? Por quê? E o corpo da matéria, que detalha os fatos.

Para (BALTAR, 2004, p.133), a notícia:

é o gênero básico do jornalismo, em que se relata um fato do cotidiano considerado relevante, mas sem opinião. É um gênero genuinamente informativo, que, em princípio o repórter não se posiciona, pois o que vale é o fato. Discurso narrativo estruturado em sequências narrativas e descritivas ou simplesmente script.

O gênero notícia vale-se da linguagem comum, utilizando o mínimo de palavras e o máximo de informações, emprega períodos curtos e na ordem direta – sujeito, verbo e complementos - evitando frases intercaladas.

Nesse gênero o redator utiliza a terceira pessoa do discurso para expor os fatos, a fim de privilegiar a impessoalidade. É também um gênero que registra os fatos privilegiando a imparcialidade. Mas a imparcialidade total é impossível, pois o redator deve escolher como vai contar o fato, que estilo vai utilizar. E nessa escolha, de como contar o fato, aspectos éticos e ideológicos estão envolvidos na seleção, coleta e divulgação da informação.

A notícia é um gênero pertencente à ordem do relatar, segundo Dolz e Schneuwly (1996) é um gênero voltado à documentação e a memorização das ações e experiências humanas, situadas no tempo e no espaço. O conteúdo temático, ou seja, o tema da notícia deve remeter a algum fato ocorrido recentemente. O título deve apresentar uma síntese do aspecto mais relevante e o primeiro parágrafo deve retomar e expandir a ideia contida no título.

O redator da notícia deve observar as condições de produção para saber quais os aspectos mais relevantes, como: em que jornal a notícia será publicada, o tipo de leitor, o objetivo do jornal, se é possível relatar os fatos de forma neutra, e quais acontecimentos que podem virar notícia e por quê. Deve levar em consideração também que o suporte material da notícia é o jornal diário, ou seja, tem duração fugaz.

2.3 ANÁLISE DO ARTIGO DE OPINIÃO

O gênero artigo de opinião no texto “Brasil, tá ligado!” (JORNAL CORREIO DO POVO, 19 de junho de 2013) apresenta grau de informatividade através das informações veiculadas pelo articulista Renato Silvano Pulz, professor universitário, para tanto, o mesmo utiliza elementos do gênero para defender sua tese, como a subjetividade e a parcialidade. Seu propósito comunicativo é abordar as manifestações ocorridas no país contra a corrupção e gastos excessivos da máquina pública e a favor de um futuro diferente.

Usando da primeira pessoa do singular e verbos no pretérito perfeito do indicativo, imperfeito do indicativo e presente do indicativo o autor expõe seu ponto de vista sobre a situação vivida atualmente, recordando fatos do passado e assim busca convencer o leitor.

O autor explica sua preocupação no que se refere aos jovens, que nos últimos tempos estavam aceitando a situação vivida no Brasil de braços cruzados, sem questionar, sem lutar por mudanças. E quando esses jovens decidem ir às ruas, engajados por um futuro diferente e contestando a situação atual, o autor sente-se feliz por estar vivenciando mais um momento histórico.

Momento histórico, pois o autor retoma acontecimentos do passado de nosso país, como a Ditadura Militar de 1964; a campanha pelas “diretas já” com a redemocratização política e o movimento dos caras pintadas, clamando pelo impeachment do presidente Fernando Collor de Mello. E agora, mais uma vez, o povo, em especial os jovens, vai às ruas para protestar, reclamar por justiça social.

A tese constitui a ideia principal para a qual um texto pretende a adesão do leitor, é o objetivo de convencimento do leitor. A tese de Pulz (2013) encontra-se em “Há tempos eu sentia uma inquietação, percebia jovens inertes, distantes da realidade e passivos aos acontecimentos. Absortos em um mundo virtual e gozando os prazeres do consumismo desmedido”.

O argumento utilizado pelo autor para articular seu texto encontra-se em “Afim, as deficiências na saúde, na educação e na segurança contrastam com os gastos e os desmandos de um poder político que se apropria do Estado para defender interesses de seus aliados”.

Pulz (2013) retoma eventos do passado para dar sustentação aos seus argumentos, quando diz “Nos anos 1980 tive o privilégio de curtir o despertar da democracia no Brasil.” O autor também faz uso da intertextualidade, citando outros textos do gênero canção “Que País é Esse?” e “Brasil, Mostra sua Cara”. Ele menciona essas canções, porque eram cantadas em um período de debates e

mudanças políticas, na qual o povo também clamava por mudanças.

Também faz menção às artes, como o teatro, o cinema e os festivais; também os movimentos estudantis, os hippies e o rock and roll, que na época foram fundamentais para o despertar da democracia. Mencionando as artes e outros movimentos faz uma relação com a atualidade, na qual os protestos, em sua grande maioria originaram-se através das redes sociais, organizados pelos jovens.

A linguagem usada na escrita do texto é da norma culta, caracterizando-se pela obediência às normas gramaticais. Apenas no título o escritor desvia das regras, com a expressão “tá ligado!”, na qual sua intenção é fazer uma menção a uma expressão utilizada pelos jovens para se comunicarem.

2.4 ANÁLISE DA NOTÍCIA

O gênero notícia no texto “Prefeito propõe reduções” (JORNAL CORREIO DO POVO, 19 de junho de 2013) expõe a movimentação política no que diz respeito às tarifas de ônibus e as depredações ocorridas durante as manifestações no mês de junho.

O propósito comunicativo da notícia é informar o leitor sobre o valor da tarifa de ônibus em Porto Alegre que, após os protestos, não sofrerá reajustes e ainda ficará cinco centavos mais barata como era anteriormente, informação esta, anunciada pelo prefeito da mesma cidade, José Fortunati.

Também informa o leitor sobre as depredações ocorridas durante os protestos. Que em vários estabelecimentos foram registrados prejuízos, causados por vândalos. E que o prefeito José Fortunati e o governador Tarso Genro repudiaram todos os atos violentos, que não contribuem para o diálogo, nem para soluções democráticas.

A notícia analisada faz uso do pretérito perfeito do indicativo e futuro do indicativo. Ocorrem esses dois tempos verbais, pois a notícia relata os fatos que aconteceram no dia anterior e também as possíveis consequências e atitudes que serão tomadas pelas autoridades. Podemos observar o pretérito perfeito do indicativo em “que tomou conta” e o futuro do indicativo em “a passagem ficará”. O redator da notícia utiliza a terceira pessoa do discurso, privilegiando assim a impessoalidade, como no trecho “o prefeito José Fortunati anunciou...”.

A temática da notícia é atual e atrai a atenção do leitor, visto que é um gênero que busca apresentar informações exatas e detalhar os fatos, uma vez que está diretamente ligada à realidade. Passarelli (2012) afirma que a notícia fica velha, pois é um gênero jornalístico temporal.

No texto analisado há falas presentes quanto ao dialogismo, as vozes envolvidas no discurso, visto que a notícia é um gênero polifônico, ou seja, constitui-se de várias vozes.

Na primeira manchete temos referência ao prefeito José Fortunati de Porto Alegre que **anunciou que a passagem ficará em R\$ 2,80**. O prefeito diz ainda “Assim que o TJ (Tribunal de Justiça) se manifestar, vamos aplicar a nova tarifa”. O mesmo prefeito também explicou que **a prefeitura promoverá a desoneração do Imposto Sobre Serviços (ISS) DE 2,5% sobre o transporte de passageiros**. Fortunati diz “Tenho certeza que nenhum vereador vai se opor a essa decisão”.

Na segunda manchete “Saldo do quebra-quebra no Centro” está presente a fala do presidente da Assembleia Legislativa, Pedro Westphalen (PP) que **confirmou que algumas pessoas lançaram**

pedras contra o parlamento e tentaram entrar, porém nada ficou danificado. Outra fala é do superintendente regional Ruben Danilo referindo-se às agências da Caixa Econômica Federal (CEF) que registraram prejuízos. O mesmo avaliou “Isso não ajuda em nada. Vai contra as razões do protesto”. Faz menção ao prefeito José Fortunati que **repudiou os atos de vandalismo e disse que as ações são injustificadas e informou que dois ônibus foram queimados e quatro depredados.**

Outra fala é do governador Tarso Genro que **condenou atos de violência praticados por alguns.** O governador diz que “esse tipo de atitude não contribui para o diálogo, nem para soluções democráticas”.

3. CONCLUSÃO

Com esta pesquisa, objetivamos mostrar teorias sobre os gêneros textuais, que estão diretamente ligados à vida social, pois são fenômenos históricos, sociais e culturais. Caracterizam-se mais por seus aspectos sociodiscursivos, do que pela forma, mas esta não é totalmente desprezada, pois como afirma Bakhtin (1999) “construção composicional”, “estilo” e “conteúdo temático” são características dos gêneros textuais.

Foram selecionados e analisados um corpus dos gêneros mencionados a partir do conteúdo temático, estilo da língua, construção composicional e propósito comunicativo visando a compreensão do contexto sociodiscursivo e a intenção comunicativa. Os gêneros estudados neste trabalho foram analisados segundo as formas marcadas e não marcadas do dialogismo que determinam as vozes e os pontos de vista do sujeito enunciador. Dessa forma foi possível verificar de que forma a diversidade de relações dialógicas entre os discursos permite ao leitor não apenas caracterizar os gêneros, mas principalmente realizar uma leitura crítica.

Por meio desta pesquisa foi possível compreender a dimensão dialógica da linguagem nos gêneros analisados, pois no artigo de opinião o redator apropria-se de outras falas para dar sustentação ao seu argumento, mas estas falas não estão marcadas no discurso. E na notícia estão presentes outras vozes, utilizadas para transmitir a informação, sendo estas bem marcadas.

TEXT GENRES OPINION ARTICLE AND NEWS: POSSIBLE DIALOGUE

Abstract: This paper reflects on the genres seen as historical, social, and cultural phenomena, directly linked to social life, defined by socio-discursive aspects. The genres are relatively stable types of utterances in which dialogism is present in the constitution thereof, considering that these are heterogeneous, consisting of several voices, since utterances are responses to already said. The objective of the research was to identify the presence of dialogism shown and/or constituted in the text genres opinion articles and news, in order to understand the dialogic dimension of language through the difference voices of the subjects involved in the interlocutory process. The study provides theoretical contributions from authors in the area: Bakhtin, Marcuschi, Cunha,

Baltar and Fiorin. With theoretical reflections it was possible to understand the dialogic dimension of language, through the different voices of the subjects involved in the communication process. Through analysis of the opinion article was possible to identify the constitutive dialogism that is present in the construction of the sentence, because every utterance is a replica of another statement, as Bakhtin (2006), in other words, it can be heard more than ever a voice, even if they are not present in the discourse, is a fundamentally dialogical genre in which the writer raises a hypothesis, justification, and he immediately responds to reader's possible objections. By reviewing the news was possible to identify the presence of dialogism shown that second Moirand (1999) refers to all forms of representation which gives a speech of another explicitly, so the news are present speeches of others, in other words, the writer appropriates other lines to transmit information. With these considerations we saw the dialogical dimension of language and and thus check how these relationships between the discourses allow the reader to not only characterize the genre, but mostly to perform a critical reading.

Key words: Text genres. Dialogism. Opinion article. News.

REFERÊNCIAS

ADAIR, Bonini; MOTTA-ROTH, Désirée; MEURER, J. L. (Org.) *Gêneros: teorias, métodos, debates*. São Paulo: Parábola Editorial, 2005.

ALLIENDE, Felipe; CONDEMARÍN, Mabel. Compreensão da leitura. In: *A leitura: teoria, avaliação e desenvolvimento*. Porto Alegre: Artmed, 2005.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

BALTAR, Marcos. *Competência discursiva e gêneros textuais: uma experiência com o jornal de sala de aula*. Caxias do Sul, RS: Educs, 2004.

CUNHA, Dóris de Arruda Carneiro. O funcionamento dialógico em notícia e artigo de opinião. In: DIONISIO, Angela Paiva; MACHADO, Anna Rachel; BEZERRA, Maria Auxiliadora. *Gêneros textuais & ensino*. 3. ed. Rio de Janeiro: Lucerna, 2005.

FIORIN, José Luiz. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. São Paulo: Ática, 2006.

FOGALI, Adiane Marinello; BOFF, Odete Maria Benetti; KÖCHE, Vanilda Salton. Notícia. In: _____. *Estudo e produção de textos: gêneros textuais do relatar, narrar e descrever*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

GÊNEROS TEXTUAIS ARTIGO DE OPINIÃO E
NOTÍCIA: DIÁLOGOS POSSÍVEIS

HOFFMAN, Adriane Ester; COSTA, Marinês Ulbriki. Gêneros textuais: análise dialógica entre artigo de opinião e notícia. *XIII JORNADAS TRANSANDINAS DE APRENDIZAGEM*, Frederico Westphalen, p. 101 – 107, jul. 2010.

MARCHUSCHI, Luis Antônio. Gêneros textuais: definição e funcionalidade. In: DIONISIO, Angela Paiva; MACHADO, Anna Rachel; BEZERRA, Maria Auxiliadora. *Gêneros textuais & ensino*. 3. ed. Rio de Janeiro: Lucerna, 2005.

OLIVEIRA, Maria Angélica. *Dialogismo: a ordem do enunciado*. Graphos: João Pessoa, v. 9, n.2, 2007.

PASSARELLI, Lílian Ghiuro. Produção de textos argumentativos. In: _____. *Ensino e correção na produção de textos escolares*. São Paulo: Cortez, 2012.

ROJO, Roxane (org). *A prática de linguagem em sala de aula: praticando os PCNs*. São Paulo: EDUCS; Campinas: Mercado das Letras, 2000.

SIMÕES, Darcila. Gênero textual e ensino. Outra iconicidade. In: VALENTE, André C.; PEREIRA, Maria Teresa G. (org.). *Língua Portuguesa: descrição e ensino*. São Paulo: Parábola Editorial, 2011.

PULZ, Renato Silvano. Brasil, tá ligado! *Jornal Correio do Povo*. Porto Alegre, 19 jul 2013. Folha Opinião, p. 02.

PREFEITO PROPÕE REDUÇÃO. Porto Alegre: Paulo Mendes. 19 de jun de 2013.

5. ANEXOS:

JORNAL CORREIO DO POVO, 19 de junho de 2013. Artigo de opinião.

Brasil, tá ligado!

RENATO SILVANO PULZ

Há tempos eu sentia uma inquietação, percebia jovens inertes, distantes da realidade e passivos aos acontecimentos. Absortos em um mundo virtual e gozando os prazeres do consumo desmedido. Afinal, nasci em 1968, um ano emblemático, uma década efervescente de transformações socioculturais, contestando um mundo mergulhado na euforia do pós-guerra. Quando a mecanização e a tecnologia começavam a conquistar o cotidiano. Era o american way of life invadindo as casas nas diversas partes do globo.

Naquela época, que lembro em preto e branco, as ditaduras floresceram e o comunismo ganhou força. Com o recrudescimento da guerra fria se transformando no drama da época. Uma sociedade quadrada, careta e cheia de preconceitos, que contrastava com o espírito que surgia, com anseios de mudança de uma nova geração de jovens querendo transformar o mundo. As principais manifestações se deram nos aspectos políticos e culturais, como os movimentos estudantis, os hippies, o rock and roll, o teatro, o cinema novo, os grandes festivais da MPB. A arte denunciando e formando opinião.

Nos anos 1980 tive o privilégio de curtir o despertar da democracia no Brasil. Em um período de grandes debates políticos e de mudanças, dançávamos ao som contestador que cantava “Que País É Esse?” e “Brasil, Mostra sua Cara”. Todo o país assistindo e participando da campanha pelas “diretas já”, depois vieram a Constituição de 1988, as eleições e a vitória da democracia. E, quando o país, novamente, sentiu-se enganado foi à rua com a cara pintada clamar pelo impeachment.

E, quando já acreditava em uma sociedade anestesiada, sinto-me feliz por ter me enganado e estar, novamente, vivendo um momento histórico. Uma multidão de jovens tomou conta das ruas para protestar e ocupar seu papel contestador. E não são rebeldes sem causa, vândalos ou desordeiros, na sua imensa maioria. São cidadãos engajados por um futuro diferente, reclamando justiça social, muito além dos centavos. Afinal, as deficiências na saúde, na educação e na segurança contrastam com os gastos e os desmandos de um poder político que se apropria do Estado para defender interesses de seus aliados. O alardeado legado da Copa, de fato, vai ficar, mas não serão construções ou avenidas asfaltadas, mas, sim, um espírito democrático renovado e fortalecido. É, pois, claro que não toleramos mais a corrupção, mas, acima de tudo, não toleramos um estado policial violento e autoritário.

professor universitário

JORNAL CORREIO DO POVO, 19 de junho de 2013. Notícia.

Prefeito propõe redução

José Fortunati anunciou ontem que a passagem de ônibus poderá ser reduzida para R\$ 2,80

Um dia após o protesto que tomou conta das ruas de Porto Alegre, e em que era reivindicado, entre outras demandas, a redução da tarifa do transporte público, o prefeito José Fortunati anunciou que a passagem ficará em R\$ 2,80, valor inferior ao atual (R\$ 2,85). A nova tarifa, porém, só valerá após decisão do Tribunal de Justiça sobre o processo que revogou o reajuste que elevou a tarifa para R\$ 3,05. "Assim que o TJ se manifestar, vamos aplicar a nova tarifa", disse o prefeito.

Para atingir esse preço, explicou Fortunati, a prefeitura promoverá a desoneração do Imposto Sobre Serviço (ISS) de 2,5% sobre o transporte de passageiros. A redução foi encaminhada como projeto de lei à Câmara Municipal, onde será analisada. "Tenho certeza que nenhum vereador vai se opor a essa decisão", avaliou. A desoneração representará redução de R\$ 15 milhões na arrecadação anual da prefeitura. Para compensar, Fortunati solicitou avaliação de áreas que poderão ter corte nos orçamentos, as-

segurando, porém, que não serão impactados a educação, a saúde e a assistência social.

A redução na tarifa só será possível porque também foram aplicadas desonerações promovidas pelo governo federal sobre a cobrança do PIS (Programas de Integração Social) e Cofins (Contribuição para Financiamento da Seguridade Social) e os ajustes definidos pelo Tribunal de Contas do Estado. O prefeito aproveitou para pedir que o governador Tarso Genro também promova a desoneração dos 12% de ICMS incidentes sobre o óleo diesel do transporte público, fazendo com que a tarifa fique entre R\$ 2,73 e R\$ 2,75. Menos do que isso, ele disse ser impossível.

O presidente da Câmara de Vereadores de Porto Alegre, Dr. Thiago Duarte (PDT), e vários vereadores receberam ontem o projeto de lei enviado pelo prefeito com o pedido de redução em caráter de urgência. O projeto da prefeitura da Capital reduz a alíquota de imposto municipal com reflexo nos valores das passagens de ônibus.



Fortunati anunciou que encaminhou a redução para a Câmara

Saldo do quebra-quebra no Centro

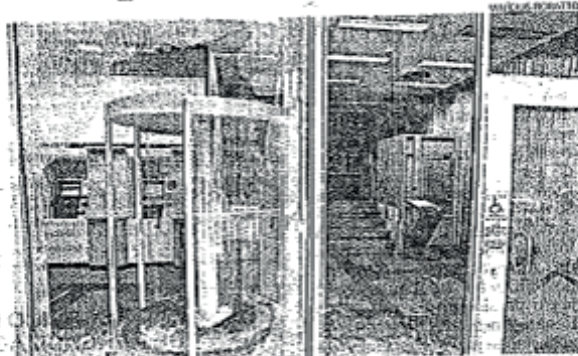
Por onde os mais de 10 mil manifestantes passaram na segunda-feira, em protesto contra os gastos em eventos esportivos e a redução de tarifas de ônibus, foi deixado um rastro de depredação. Na Rua dos Andradas, instituições financeiras e lojas tiveram vidros quebrados e paredes pichadas. Sindicatos e locais de serviços públicos também foram atingidos. A manhã de ontem serviu para arrumar os estragos.

O Palácio da Justiça, na Praça da Matriz, teve pelo menos 16 vidros quebrados. Pedras e um extintor de incêndio foram arremessados em direção à estrutura. Um recipiente de tinta para impressora foi queimado, segundo um segurança do local.

O presidente da Assembleia Legislativa, Pedro Westphalen (PP), confirmou que algumas pessoas lançaram pedras contra o parlamento e tentaram entrar, porém nada ficou danificado.

Ao menos três agências da Caixa Econômica Federal (CEF) registraram prejuízos. O superintendente regional Ruben Danilo disse que duas na Rua dos Andradas e outra junto à Praça dos Açorianos. "Isso não ajuda em nada. Vai contra as razões do protesto, porque estão lutando contra o mau uso do dinheiro público e estão destruindo o patrimônio público", avaliou.

Na região central de Porto Alegre, diversos bancos foram depredados, incluindo Bradesco, Itaú e



Agências bancárias foram atacadas no final da noite de segunda-feira

Confira os danos

- Seis ônibus foram depredados. Um deles, incendiado.
- Uma viatura da Brigada Militar foi danificada.
- Quatro prédios públicos, cinco bancos e cinco estabelecimentos comerciais foram atacados.
- Duas sedes de partidos políticos foram alvo de depredações.
- Foram queimados 52 contêineres de lixo.

Banco do Brasil. A agência da Companhia Estadual de Energia Elétrica (CEEE) da avenida Borges de Medeiros não funcionou ontem em razão da depredação. Na avenida Ipiranga, duas reven-

dedoras, uma de motos, outra de veículos, tiveram vidros quebrados. Na avenida João Pessoa, mais de dez contêineres de lixo foram pintados ou incendiados. A prefeitura contabiliza danos em 62 equipamentos na cidade. Outro prédio atingido foi o Teatro São Pedro. O prefeito José Fortunati repudiou os atos de vandalismo. Disse que as ações são injustificadas e informou que dois ônibus foram queimados e quatro depredados. Somente a Carris teve um prejuízo superior a R\$ 600 mil. O governador Tarso Genro condenou atos de violência praticados por alguns. Disse que esse tipo de atitude não contribui para o diálogo, nem para soluções democráticas.

IDEA – UMA GRANDE IDEIA

VANDERLÉIA SKOREK*

RESUMO: O presente artigo é baseado na propaganda extraída da mídia televisiva, analisada a partir de estudos de Análise do Discurso, linha teórica de filiação francesa. Utilizamos como *corpus* uma peça publicitária que coloca em realce a questão de gênero, enfocando a inversão ou reposicionamento de papéis e o jogo de cores apresentado pela proponente da propaganda, avaliando o poder da persuasão sobre o potencial consumidor, assim como a percepção da empresa, ao valer-se de tal recurso, de que a realidade está mudando. Inicialmente revisaram-se alguns conceitos de Análise do Discurso de filiação pecheutiana, com a contribuição de Benveniste e de Brandão. Na sequência, realizamos a análise do *corpus*, destacando a propaganda automobilística da Fiat, de lançamento do modelo Idea 2010.

Palavras-chave: Mídia televisiva; Análise do Discurso; Gênero; Inversão de papéis.

INTRODUÇÃO

O presente artigo é baseado na propaganda extraída da mídia televisiva, analisada a partir de estudos de Análise do Discurso, linha teórica de filiação francesa. Para análise, optamos por tomar como *corpus* uma peça publicitária que coloca em realce a questão de gênero, enfocando a inversão ou reposicionamento de papéis e o jogo de cores apresentado pela proponente da propaganda, avaliando o poder da persuasão sobre o potencial consumidor, assim como a percepção da empresa, ao valer-se de tal recurso, de que a realidade está mudando.

Inicialmente revisaram-se alguns conceitos de Análise do Discurso de filiação pecheutiana, com a contribuição de Benveniste e de Brandão. Na sequência, realizamos a análise do *corpus*, destacando a propaganda automobilística da Fiat, de lançamento do modelo Idea 2010.

REVISÃO TEÓRICA: ASPECTOS DA ANÁLISE DO DISCURSO

Este trabalho tem o objetivo de analisar os efeitos da irreversível mudança social em curso atualmente, em que os papéis no sistema de trabalho estão sendo alterados, com a inserção e dominação das mulheres, e como essa nova realidade foi utilizada pela publicidade mencionada a

* Mestranda em Letras; Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões – Câmpus de Frederico Westphalen.

favor da produção de uma propaganda criativa.

De acordo com Benveniste (*Apud* Brandão, 1993), o sujeito se apropria da língua e enuncia desde sua posição-sujeito, assumindo-se como sujeito situado sócio-historicamente. Essa posição é de extrema importância para a Análise do Discurso, linha teórica criada pelo filósofo francês Michel Pêcheux, que considera os aspectos linguístico, ideológico e psicanalítico ao analisar as situações discursivas e seus sujeitos:

Dessa forma, a linguagem passa a ser um fenômeno que deve ser estudado não só em relação ao seu sistema interno, enquanto formação linguística a exigir de seus usuários uma competência específica, mas também enquanto formação ideológica, que se manifesta através de uma competência sócio ideológica (BRANDÃO, 1993, p. 18).

Em relação ao discurso de uma enunciação, Foucault afirma que os elementos que o compõem não estão ligados a nenhum princípio de unidade, e cabe à Análise do Discurso descrevê-lo assim espelhado, de acordo com algumas regras de formação que permitem determinar os elementos que compõem o discurso: os objetos, os tipos de enunciação, os conceitos, os temas e teorias que estabelecem uma formação discursiva. Por sua vez, a análise da formação discursiva descreve os enunciados que a compõem. Logo, o discurso é um grupo de enunciados de uma mesma formação discursiva. (BRANDÃO, 1993, p. 28):

Essas regras que determinam, portanto, uma ‘formação discursiva’ se apresentam sempre como um sistema de relações entre objetos, tipos enunciativos, conceitos e estratégias. São elas que caracterizam a ‘formação discursiva’ em sua singularidade e possibilitam a passagem da dispersão para a regularidade. Regularidade que é atingida pela análise dos enunciados que constituem a formação discursiva (BRANDÃO, 1993, p. 28).

Ao enumerar as características que constituem o enunciado, Foucault apresenta-nos quatro: o referencial – aquilo que o enunciado enuncia; a relação do enunciado com seu sujeito. Em relação a esta característica, Foucault considera a história como ruptura e descontinuidade; logo, coloca o discurso como um estatuto privilegiado, pois para ele “a matéria de uma análise histórica descontinua é o evento na sua manifestação discursiva sem referência a uma teologia ou a uma subjetividade fundadora.” (IDEM, 1993, p. 29).

Se o sujeito é uma função vazia, um espaço a ser preenchido por diferentes indivíduos que o ocuparão ao formularem o enunciado, deve-se rejeitar qualquer concepção unificante do sujeito. O discurso não é atravessado pela unidade do sujeito e sim pela sua dispersão; dispersão decorrente das várias posições possíveis de serem assumidas por ele no discurso (BRANDÃO, 1993, p. 30).

A próxima característica relaciona-se com a existência de um domínio, ou seja, um campo adjacente, que integra o enunciado a um conjunto de outros enunciados, pois não existe um enunciado isoladamente. Ele faz parte de um conjunto, desempenhando um papel no meio dos outros, apoiando-se neles e distinguindo-se deles, formando, assim, um jogo discursivo. E, por fim, a última característica refere-se a sua condição material, fazendo-o surgir como um objeto. Para melhor entendimento, Foucault diferencia enunciação de enunciado:

a enunciação se dá toda vez que alguém emite um conjunto de signos. Enquanto que a enunciação se marca pela singularidade, pois jamais se repete, o enunciado pode ser repetido (BRANDÃO, 1993, p. 30-31).

O discurso é uma prática que se constitui da formação de saberes, de sua articulação com as outras práticas não discursivas. É um jogo estratégico de ação e de reação, pergunta e resposta. Para Brandão,

O discurso é o espaço em que saberes e poder se articulam, pois quem fala, fala de algum lugar, a partir de um direito reconhecido institucionalmente. Esse discurso, que passa por verdadeiro, que veicula saber, é gerado de poder. (...) Os processos discursivos constituem a fonte da produção de efeitos de sentido no discurso e a língua é o lugar material em que se realizam os efeitos de sentido (1993, p. 31 e 35).

Se o sujeito ocupa uma posição privilegiada, então a linguagem passa a ser considerada o lugar da constituição da subjetividade. Por isso, Benveniste afirma que a preocupação maior da Análise do Discurso deve ser a de analisar o ato de produzir um enunciado e não o texto de um enunciado. Dessa forma, a preocupação deve ser com o processo e não com o produto.

Se considerarmos o sujeito como descentrado – o eu e o outro – entendê-lo como sujeito histórico e, por consequência, ideológico, pois sua falta é produzida em um determinado lugar e em um determinado tempo, ou seja, em um espaço social e um tempo histórico. Dessa forma,

o sujeito situa o seu discurso em relação aos discursos do outro. Outro que envolve não só o seu destinatário para quem planeja, ajusta a sua fala (nível intradiscursivo), mas que também envolve outros discursos historicamente já constituídos e que emergem na sua fala (nível interdiscursivo). (...) porque na sua fala outras vozes também falam (BRANDÃO, 1993, p. 49).

Nessa concepção de sujeito centrada no EU-TU, incorporando o outro, o sujeito discursivo é um sujeito que divide espaço discursivo com o outro.

Percebemos em um discurso relatado, no caso de ser um discurso indireto, que o locutor atua como tradutor e usa suas próprias palavras para remeter a outra fonte de sentido; no caso de ser discurso direto, o locutor é o porta-voz, citando as palavras do outro. Em muitos casos do discurso indireto livre, não existe uma fronteira nítida entre a fala do locutor e a do outro, tornando-se uma única construção linguística.

A PROPÓSITO DO DISCURSO PUBLICITÁRIO

A propaganda e a persuasão andam de mãos dadas. A propaganda publicitária, com a intenção de persuadir, convencer, surgiu na Grã-Bretanha, no início do séc. XVIII, segundo Schneider e, de acordo com Damaris Iori e Andressa Moraes, *apud* Carlos Domingos, em a *Criação sem Pistolão*:

A publicidade como indústria teve início em 1871, com a fundação da JW Thompson nos Estados Unidos, onde é de lá que seguem nossas influências no modo de trabalhar com a criatividade dentro das agências, pois até a metade do século XX a publicidade era ingênua,

óbvia, com textos pobres que se limitavam a elogiar o produto, o que veio a modificar-se em Nova York, no ano de 1947, com o surgimento da Doyle Dane Bernbach, a famosa DDB, que segundo Domingos, revolucionou o modo de fazer publicidade no mundo, substituindo o anúncio – catálogo por inteligência, propaganda ingênua por provocativa, anúncio sério por irreverente, racional por emocional ([s/d], p. 01).

A essência dada por Moles (2000) ao rádio e à televisão, conforme Iori e Moraes ([s.a], p. 04), de que a intenção é fixar certo número de mensagens estereotipadas nos cérebros dos ouvintes/espectadores, pode ser levada para a propaganda impressa. Ainda, apoiando-nos em Moles (2000), podemos afirmar que os publicitários possuem um instrumento muito poderoso, que pode ser usado para o bem ou para o mal. Aliás, de acordo com o que se observa diariamente, há muito mais provas da prevalência da segunda opção sobre a primeira, uma vez que os interesses da propaganda são totalmente consumistas, não se importando com valores morais ou sentimentais, mas usando de ferramentas cruéis para realizar o desejado. Moles (2000) nos prova que os principais grupos de poder vêm adotando técnicas para manipular o público de massa pela propaganda: “Parecem ter reduzido a exploração direta, voltando-se para um tipo mais sutil de exploração psicológica, alcançada em grande parte pela propaganda disseminada. (...) Já em uma persuasão psicológica disfarçada, o ser age inconscientemente”.

Os meios de comunicação de massa aos poucos passaram da função de informar para anunciar e, consecutivamente, para persuadir, mostrando um produto e, muitas vezes, enganando o consumidor a respeito da qualidade de seus efeitos, levando a população ao conformismo e, dessa forma, aceitando qualquer situação, sem questionar, devido à falta de visão crítica.

Valendo-nos de Schneider ([s/d], p. 02), podemos afirmar que o texto publicitário tira proveito de recursos linguísticos de convencimento, criando no sujeito-alvo a necessidade de possuir e consumir. Assim, quanto maior o poder da persuasão, maior a lucratividade.

SOBRE A EMPRESA E SUA IMAGEM PUBLICITÁRIA DESDE A FUNDAÇÃO

A Fiat é uma marca italiana (Fábrica Italiana Automobili Torino), fundada em 1899. Em 1903 a Fiat produziu a seu primeiro caminhão e em 1908 ganhou a mercado americano. Aos poucos, foi se tornando popular na Europa e, em 1910, passou a ser a maior marca de automóvel da Itália, não perdendo mais este *status*.

No Brasil, a empresa iniciou em 1976, em Betim, Minas Gerais O primeiro veículo da marca no país foi o Fiat 147. Em 1978, lançou o City e, um ano depois, lançou o primeiro carro a álcool. Em 1980, veio a perua Panorama e depois, em 1982, o furgão Fiorino. Em 1983, surgiu o sedan derivado do 147, chamado Oggi.

O Uno foi lançado em 1984; em 1992, lançou o primeiro carro popular quatro portas, o Mille Elettronico. Em 1993, chegou o Tempra e, em 1996, foram lançados os modelos Tipo e Palio. A versão perua (Palio Weekend) e sedan (Siena) apareceram em 1997. Em 1988, nasceu o Marea e, posteriormente, a *pick-up* Strada.

O modelo Dobló surgiu em 2003 e, um ano depois, o chegou o Estilo. Após três anos, começou a ser fabricado o Idea, objeto da campanha publicitária objeto deste estudo.

ASPECTOS ANALÍTICOS

É perceptível a irreversibilidade da mudança social relacionada aos papéis feminino e masculino no sistema de trabalho, com a inserção e dominação das mulheres em vários dos campos de atividade.

A propaganda utilizada como *corpus* para a análise ora realizada é um pequeno filme, exibido pela televisão, especialmente, durante os intervalos das programações.

No *corpus* em estudo, a mulher, talvez executiva (devido ao estilo como está vestida: com sobriedade, roupa social, cores neutras), chega à casa, onde estão as duas filhas e o marido, cozinhando e cuidando das crianças. Dono de casa, assim pode ser definido o homem na propaganda da Fiat. A esposa, mãe e trabalhadora assalariada, chega à casa e presenteia o marido com um Fiat Idea.

Esta propaganda da Fiat mexe com a imaginação do seu potencial consumidor, fazendo com que deseje aquela vida perfeita, feliz, saudável; em especial, faz com que as mulheres vejam-se no lugar da atriz, com uma vida profissional bem sucedida, vidas conjugal e familiar maravilhosas, fatores esses exigidos das mulheres, hoje, pela sociedade. Ademais, toda mulher bem sucedida profissionalmente é cobrada a ter em casa uma relação bem sucedida e feliz, tanto com o marido como com os filhos. É isso que a propaganda proporciona ao seu público-alvo no momento em que a mulher chega à casa e amorosamente é recebida pelas filhas. Filhas estas que estão bem vestidas, com roupas da moda, são bonitas, saudáveis e parecem muito felizes. Posteriormente, é beijada pelo marido, bonito, de aspecto saudável, simpático, que a aguardava com o almoço pronto, demonstrando estar plenamente satisfeito com a inversão ou reposição dos papéis feminino/masculino no mercado de trabalho.

Para completar a cena de uma família amorosa, companheira e, principalmente, de classe social elevada (em relação à questão econômica), a mulher presenteia o marido com um carro, o novo Fiat Idea, mais espaçoso e com o qual ele poderá ir ao futebol com os amigos, levar as crianças à escola e fazer compras no supermercado.

A família vai até a frente da casa e ele pergunta: “Será que eu mereço tudo isso?” A mulher responde com tapinhas carinhos e começa a falar sobre as funcionalidades do carro.

Um casal vizinho observa tudo. A mulher deste relacionamento tenta explicar, balbuciar alguma coisa, ao que o marido responde que precisa ficar sozinho.

Outro fato marcante, além desse reposicionamento de papéis, é a diferença entre a casa de quem tem um Fiat Idea e a de quem não o tem. No primeiro caso, a casa é bonita, com muitas cores, que a tornam alegre, acolhedora, em detrimento da segunda, que é apresentada com cores neutras, apagadas; as plantas mortas, murchas, sem vida, passando a ideia de algo desanimador, nada acolhedor e alegre.

A inversão, ou reposicionamento de papéis, tão mencionada no presente artigo, é comprovada no final da propaganda, quando aparece o casal da casa ao lado, observando o que acontece na família-modelo. Nesse instante, a vizinha tenta falar algo ao marido que, desanimado, pede para ficar sozinho. Assim, a propaganda coloca duas tendências em cena: a nova realidade, em que a mulher ganhou o mercado e trabalho e não é mais só dona de casa; e a antiga situação feminina, em que o papel da mulher em seu âmbito familiar era o de cuidar da casa, dos filhos e do marido.

A Fiat soube perceber o que acontece no mundo e conseguiu veicular um discurso de que

o carro dos sonhos agora está acessível, não é caro; e de que família unida e feliz tem um carro Fiat Idea, um carro para a família, citando exemplos de sua funcionalidade, como transporte para ir ao supermercado, levar as filhas à escola e ir ao jogo de futebol, todas essas atividades que serão realizadas pelo marido.

CONCLUSÃO

Sendo a publicidade, de acordo com Laurindo e Garcia, uma indústria de sonhos, a propaganda analisada assim se apresenta. Ao mostrar ao público-alvo um mundo ideal, perfeito, persuade-o, convence-o a sonhar e desejar a realidade da tela, em prejuízo da realidade em que se encontra.

Percebemos, a partir de estudos de Análise do Discurso de linha francesa aplicados ao *corpus* escolhido, uma propaganda extraída da mídia televisiva da empresa automobilística Fiat (mais especificamente a divulgação do carro Fiat Idea), que a persuasão, inserida taticamente na produção do discurso publicitário, exerce muito poder sobre o potencial consumidor ou público-alvo.

A afirmação da Análise do Discurso de que o sujeito é um sujeito histórico e, por consequência, ideológico, e que sua fala é produzida em um determinado lugar e em um determinado tempo, pôde ser comprovada com o *corpus* escolhido, tendo em vista que a empresa teve grande percepção ao valer-se de tal recurso, uma vez que a realidade está mudando, ou seja, a inversão de papéis ou reposicionamento de papéis é algo irreversível e já faz parte do cotidiano da sociedade.

Assim, essa irreversível mudança social que está ocorrendo, em que os papéis masculino/feminino estão sendo alterados no sistema de trabalho, com a inserção e dominação das mulheres, foi utilizada a favor da produção de uma propaganda criativa.

RESUMEN: El presente artículo es basado en la propaganda extraída del mass media televisivo, analizada a partir de estudios de Análisis del Discurso, línea teórica de filiación francesa. Utilizamos como corpus una pieza publicitaria que coloca en realce la cuestión de género, enfocando la inversión o reposicionamiento de papeles y el juego de colores presentado por la proponente de la propaganda, evaluando el poder de la persuasión sobre el potencial consumidor, así como la percepción de la empresa, a lo valerse de tal recurso, de que la realidad está cambiando. Inicialmente se revisaron algunos conceptos de Análisis del Discurso de filiación pecheutiana, con la contribución de Benveniste y de Brandão. En la secuencia, realizamos el análisis del corpus, destacando la propaganda automovilística de la Fiat, de lanzamiento del modelo Idea 2010.

Palabras clave: Mass media televisivo; Análisis del Discurso; Género; Inversión de papeles.

REFERÊNCIAS

BRANDÃO, H. *Introdução à análise do discurso*. Campinas: Unicamp, 1993.

SCHNEIDER, Fernanda. *Publicidade e ideologia: o poder da persuasão nas propagandas da Natura*.

Universidade de Passo Fundo, [s/d]. [s/p]. Disponível em: http://artigos.netsaber.com.br/resumo_artigo_2828/artigo_sobre_publicidade_e_ideologia:_o_poder_da_persuasao_nas_propagandas_da_natura. Acesso em: 01 jul. 2012.

IORI, Damaris; MORAES, Andressa. *História da propaganda na televisão brasileira* e sua influência social. [s/d]. Disponível em: http://www.fag.edu.br/adverbio/v5/artigos/historia_propaganda_tv_brasileira_infl_social.pdf. Acesso em: 01 jul. 2012.

LAURINDO, Roseméri; GARCIA, Tharcyla Marreiro. *A intertextualidade cinematográfica em comerciais de televisão*. [s/d]. Disponível em: <http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/conexao/article/view/121/112>. Acesso em: 01 jul. 2012.

LEITURA DOS ELEMENTOS DE UM GRUPO ESTUDANTIL EM UMA INSTITUIÇÃO PÚBLICA DA REDE REGULAR DE ENSINO

LUIS HENRIQUE PALOSKI*
EDINARA MICHELON BISOGNIN**
MARIA PIEDAD RANGEL MENESES***

Resumo

Esse estudo buscou visualizar e entender o funcionamento dos elementos grupais em uma instituição pública da rede regular de ensino. Para atender a esses objetivos, utilizou-se de observações de um grupo estudantil em uma escola de Ensino Médio da região. Nessa busca, utilizamos a autora Ana Maria Fernández, que compreende por grupo, um conjunto de pessoas reunidas por algum objetivo em comum. Nesse sentido, essa autora levanta a questão de que enodamentos e desenodamentos surgem dentro de um grupo, ou seja, quais os acontecimentos-analisadores ocorrem no campo grupal. Além da compreensão de grupo, a autora propõe o uso metafórico do nó, para exemplificar o funcionamento das relações nos grupos. Assim, por meio dos dados coletados e das observações realizadas com o grupo escolar pode-se dizer que foram vários analisadores como sono, emoções, provas e trabalhos que se expressaram no campo grupal. Para ajudar a tecer essa discussão, utilizamos os teóricos da psicologia social/institucional e grupal.

Palavras-Chave: Grupo Estudantil. Psicologia Social. Instituição Escolar.

PREÂMBULO

Principiamos este escrito defendendo a proposta teórica dos pensadores da Análise Institucional, que nos falam que tudo que existe na sociedade humana pode ser repensando e reestruturado. Assim, o processo de institucionalização deve ser realizado conscientemente, com a finalidade de transmutar o instituído disfuncional em um instituído funcional. Dessa forma, como a escola é uma instituição onde se deveria defender a criação e não a repetição, entendemos como o local ideal para analisarmos o funcionamento grupal, no intuito central de visualizar os diversos fenômenos presentes nesse tipo de campo (GUIRADO, 1987).

Nessa perspectiva, esse ensaio consiste numa discussão teórica dos elementos de um grupo

* Acadêmico do Curso de Psicologia, da Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões - Campus de Frederico Westphalen.

** Mestre em Educação pela Universidade de Passo Fundo, UPF.

*** Doutora em Psicologia pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, PUCRS.

de alunos em uma instituição pública da rede regular de ensino. Nessa instituição, observamos uma turma de segundo ano do Ensino Médio com aproximadamente trinta estudantes, que frequentavam a escola pela parte da manhã. O contrato com a instituição foi firmado com a coordenadora pedagógica do local. Sendo que ficou estabelecido que faríamos 16 horas de observação nas aulas de física, educação física, português, história e química. As dezesseis horas de observação foram realizadas em dois meses.

Concordamos com Minicucci (1997), que defende que o grupo escolar exerce uma série de influências em seus integrantes. Na infância, por exemplo, ele colabora para a formação da personalidade. Todavia, na adolescência, tal fato não acontece, pois na adolescência o mínimo indispensável requerido para a formação da personalidade já foi executado. Nessa fase, o grupo escolar desempenha uma função modeladora do adolescente, para que esse fique dentro das normas da sociedade, isto é, modela-se a subjetividade desse jovem.

Neste escrito foram utilizados referenciais teóricos, que normalmente não dialogam com facilidade. Contudo, acreditamos ser proveitoso aproximar os autores da análise institucional francesa e autores clássicos da teoria da personalidade no intuito enriquecer esse estudo. Defendemos que a utilização de diferentes epistemologias favorece uma leitura mais ampla do funcionamento grupal.

Sendo assim, iniciamos discutindo acerca da instituição e seus atravessamentos no grupo. Em seguida, abordamos a fase do desenvolvimento vital dos sujeitos componentes do grupo escolar, ou seja, a adolescência. Assim sendo, explanamos como ela pode influenciar no processo grupal e, posteriormente, abordamos os quatro tipos de coordenadores grupais, segundo Zimernan (2000) e Lewin (1988). Por fim, descrevem-se os papéis visualizados no campo grupal.

PERCEPÇÕES DA INSTITUIÇÃO E DO GRUPO

Conforme Bleger (1984), os grupos são influenciados pelas instituições e vice versa. Esse autor compreende que existem três tipos de instituições, que se classificam pelo tipo de grupo, isto é, primário, secundário e estereotipado trabalham. Esses grupos se dividem em grupo primário (com excesso de identificação projetiva), grupos secundários (com melhor grau de dinâmica) e grupos estereotipados (com intensas segmentações e incomunicações). Por meio do contato e as observações realizadas com a instituição escolar, pode-se perceber que ela funciona, a maior parte do tempo, como um grupo secundário.

Para melhor compreensão do funcionamento como grupo secundário, convém atentar para alguns dados da instituição. A escola possui aproximadamente mil alunos, sendo quatrocentos do Ensino Técnico e seiscentos do Ensino Médio, com, aproximadamente cem professores; além do Ensino Médio, a escola possui cinco cursos técnicos (dados fornecidos pela instituição). O número elevado de alunos e professores não basta para configurar grupo secundário, mas evidencia, por outro lado, um maior grau de dinâmica. Para Bleger (2001), o grau de dinâmica refere-se a capacidade que a instituição tem para lidar com seus problemas sem a presença de fortes cargas projetivas.

No que tange a repartição do poder na instituição, segundo Moscovici (1998), percebeu-se que a distribuição do poder está verticalizada. Se distribuíssemos o poder, hipoteticamente, numa pirâmide, encontraríamos no topo o diretor, seguido do vice-diretor e da coordenadora pedagógica, seguida dos professores. Por fim, na base da pirâmide, encontram-se os alunos. Essa forma de distribuição de poder é a mais comum encontrada nas escolas, e se cada parte dessa pirâmide estiver

trabalhando de forma coesa o grupo escolar consegue se manter estável e funcional. (CARTWRIGT e ZANDER, 1967).

Refletindo sobre o grupo, podemos entendê-lo como um agente de mudança, tendo a tarefa de organizar o pensamento, a comunicação e a ação que se dão entre os membros do grupo. Nesse sentido, o exercício de comunicar-se é uma forma de não ficar alheio ao mundo e, portanto, colabora para o desenvolvimento interpessoal do sujeito (MUCHIELLI, 1975).

A autora Fernández (2006) entende por grupo um conjunto de pessoas reunidas por algum objetivo em comum. Essa autora levanta a questão de que enodamentos e desenodamentos surgem dentro de um grupo, ou seja, quais os acontecimentos/eventos que ocorrem dentro do campo grupal. Essa autora utiliza-se da metaforicamente do nó para entender o processo grupal, por isso, ela propõe a ideia de enodamento e desenodamento. Isso nos leva a pensar que enodamentos e desenodamentos podem acontecer em um grupo escolar. Por meio dos dados do estágio, pode-se dizer que no grupo observado vários foram os enodamentos e desenodamentos, como sono, emoções, provas e trabalhos que se expressaram no campo grupal.

No que alude a homogeneidade e heterogeneidade, o grupo parece ser muito homogêneo no que diz respeito às condições socioeconômica, culturais e intelectuais dos sujeitos. Os comportamentos apresentados pelos sujeitos são muito semelhantes aos comumente presentes na fase do ciclo vital em que se encontram os adolescentes. Não foi percebida uma grande heterogeneidade no grupo, o que possibilita uma melhor integração do mesmo (MAILHIOT, 1985).

A FASE DO CICLO VITAL – ADOLESCÊNCIA

Consideramos fundamental salientar e explanar acerca da faixa etária dos sujeitos que compõem o grupo observado, pois, com base nos autores e em nossas vivências enquanto acadêmicos do Curso de Psicologia, pode-se afirmar que esse fato influencia significativamente o processo grupal. Por exemplo, de acordo com Lewin (1988), as mudanças de papéis são comuns nos grupos, todavia em grupos com adolescentes elas são ainda comuns.

Nesse sentido, Aberastury (1990) explana que a identidade do adolescente é extremamente instável. Dessa forma, para se formar uma personalidade satisfatória/funcional é necessário que haja uma interação adequada entre objetos internos bons e ainda com vivências exteriores não demasiadamente negativas. Sendo assim, a passagem pela adolescência pertencente de grupos se torna menos angustiante para o jovem.

Continuando nesse pensamento, a puberdade é considerada um processo biológico que inicia entre 9 e 14 anos e se caracteriza pelo surgimento da atividade hormonal que desencadeia os chamados “caracteres sexuais secundários”. Com isso, a “adolescência” acaba por ser basicamente um fenômeno psicológico e social, o que confirma a hipótese de que os grupos beneficiam o desenvolvimento interpessoal do adolescente. (PAPALIA, 2008).

Segundo Outeiral (2003), a adolescência é dividida em três etapas: (1ª) a adolescência inicial (de 10 a 14 anos) caracterizada, essencialmente, pelas modificações corporais e alterações psíquicas derivadas destes acontecimentos; (2ª) a adolescência média (de 14 a 17 anos) que tem como elemento central as questões relacionadas à sexualidade, em especial a passagem da bissexualidade para heterossexualidade e (3ª) a adolescência final (de 17 a 20 anos) marcada por vários elementos importantes, entre os quais o estabelecimento de novos vínculos com pais, a questão profissional,

bem como a aceitação do novo corpo e dos processos psíquicos do mundo adulto.

Pensando no grupo observado, pode-se dizer que os integrantes correspondem, predominantemente, à segunda fase da adolescência, proposta por Outeiral (2003). Isso pode ser confirmado com o fato de que várias falas dos integrantes do grupo envolviam majoritariamente aspectos referentes às questões sexuais, bem como as músicas que cantavam em sala de aula que na maioria das vezes possuíam fundo sexual. Todavia, queremos que fique claro que esses comportamentos são freqüentes e esperados para essa faixa etária.

Aberastury (1990) nos diz que a juventude é revolucionária e parece ter, em si mesmo, o sentimento místico da necessidade de mudança social. O problema reside em haver certos jovens que canalizam esse instinto revolucionário para aventuras destrutivas e patologicamente reivindicatórias. Dizemos isso, pois algumas opiniões dos membros do grupo defendiam grande apologia acerca do uso de drogas.

Convém ressaltar que as atitudes reivindicatórias e de reformas sociais do adolescente podem ser a cristalização na ação do que já ocorreu no seu pensamento. As intelectualizações, fantasias conscientes, necessidades do ego flutuante que se reforça no ego grupal, fazem com que se transformem em pensamento ativo, em verdadeira ação social, política, cultural, esta elaboração que é fundamental no desenvolvimento evolutivo do indivíduo. (BEE, 1997).

No intuito de defender-se das mudanças incontrolláveis do mundo interno e do corpo, o adolescente começa a elaborar grandes teorias filosóficas, movimentos políticos e as idéias de salvar a humanidade, porém isto não é regra para todos os adolescentes, pois, em outros casos essas manifestações não derivam dos conflitos que ele está passando. (ABERASTURY, 1990).

Como alguns dos alunos demonstravam estar como muito sono durante as aulas, pensou-se em duas explicações para esse evento. A primeira é que as aulas são pela parte da manhã, e muitas pessoas possuem um melhor funcionamento pela parte da tarde e por isso sentem muito sono de manhã (PAPALIA, 2008).

A segunda é defendida por Aberastury (1990), que é a síndrome da difusão de identidade no adolescente. A síndrome de difusão de identidade inclui especialmente a difusão temporal. As modificações biológicas e o crescimento corporal, irrefreáveis, são vivenciados como um fenômeno psicótico e psicotizante no corpo. É durante esse período que a dimensão temporal vai adquirindo lentamente características discriminativas. Como o adolescente tem dificuldade para distinguir entre o externo-interno, adulto-infantil, etc., e ainda a dificuldade de diferenciar o presente, passado e futuro, isto gera nele uma temporalidade diferente. Pelo final da adolescência o tempo vai se tornando mais objetivo, para o jovem, ele começa adquirir noções de tempo cronologicamente localizadas. Para isso, o adolescente deve aceitar a morte de uma parte do ego e de seus objetos para poder localizá-los no passado.

OS PAPÉIS OBSERVADOS NO GRUPO

Ancorados em Zimmerman (2000), e Beal (*et al.*, 1988), pode-se argumentar que em cada papel se condensam as expectativas, necessidades e crenças irracionais dos componentes do grupo que compõe a fantasia básica inconsciente comum ao grupo todo. Dessa forma, os papéis são expressões/comportamentos que podem ser mais facilmente observados por sujeitos não participantes do processo grupal, nesse caso, nós, os estagiários de psicologia.

Encontramos em Pichon-Rivière (1998), que nossas relações com os outros estão fundamentadas na assunção e adjudicação de papéis, que são atitudes assumidas consciente ou inconscientemente em um dado contexto social. Soma-se a isso o fato de que quanto mais flexíveis forem os papéis de um determinado grupo mais saudável e coeso ele é, ou seja, as mudanças de papéis são positivas para o grupo.

O autor Zimmerman (2000) nos diz que os papéis são vivenciados em diversas áreas da vida do sujeito como, familiar, social e profissional. É necessário salientar que os papéis estão em constante movimento dentro do processo grupal, em que ora um componente pode ser líder ora outro. Nesta perspectiva, vários papéis foram percebidos durante as observações realizadas no grupo escolar, tais como o líder, o bode expiatório, o porta-voz, o instigador, o brincalhão e o solitário.

O papel de líder bem como os demais surgem naturalmente entre os membros do grupo. Durante as observações do grupo foram inúmeros os sujeitos que atuaram nesse papel. Isso foi facilmente identificado quanto surgiram tarefas e logo em seguida apareceram líderes para poder trabalhá-las, bem como distribuir o que cada um deveria fazer. Vale destacar que o papel de líder pode se dividir em quatro tipos mais característicos: o autocrático, o laissez-faire, o demagógico e o democrático. Tais papéis serão discutidos no item coordenadores grupais (PICHON-RIVIÈRE, 1998).

Outro papel percebido nos grupos é o bode expiatório, entendido como o sujeito que livrará toda a maldade do grupo, na medida em que essa ficar depositada nele. Isso acontecerá mais facilmente se o indivíduo tiver uma tendência prévia à servir como depositário. Esse sujeito poderá vir a ser expulso do grupo, ou, em outras situações, o grupo poderá modelar um bode expiatório sob a forma de um “bobo da corte”. Esse papel pode ser observado em um aluno que dizem ser o que “só incomoda” mesmo que não está “incomodando” (ZIMERMAN, 2000).

O porta-voz manifesta, mais comumente, aquilo que está latente no restante do grupo, ou seja, pode ser aquele membro que comunica, em nome do grupo, através de protestos, verbalizações ou também via silêncio, atuação, reivindicações. No grupo observado, esse papel pode ser visto no momento em que uma aluna chamou atenção dos colegas, dizendo que queria que a turma fizesse silêncio para que outra colega pudesse apresentar seu trabalho (PICHON-RIVIÈRE, 1998).

O instigador é aquele indivíduo que tem a função de provocar perturbações no campo grupal, através de um jogo de intrigas, por exemplo, mobilizando papéis nos outros. Assim, o instigador consegue dramatizar, no mundo exterior, a reprodução da mesma configuração que tem o seu grupo interior, bem como a dos demais que aderiram a esse jogo. Isso pode ser visto num aluno que passou quase todas as aulas com um comportamento muito eliciador, sempre estimulando os colegas a participarem (ZIMERMAN, 2000).

O brincalhão emite inúmeros comentários feitos com humor. Esse tipo de papel pode ser benéfico ao grupo, contanto que ele não atrapalhe na elaboração da tarefa. Todavia, infelizmente, quem assume esse papel, normalmente escolhe os piores momentos para fazer uma brincadeira, o que pode produzir um mal estar no grupo. No grupo observado muitos alunos assumiam esse papel, fazendo piadinhas e brincadeiras em vários momentos (PICHON-RIVIÈRE, 1998).

O solitário opta por ser deixado alienado do grupo considerando-se auto-suficiente. Normalmente, quem assume esse papel é muito inteligente, mas com tendência a isolar-se. No estágio, foi possível observar esse papel em dois membros do grupo, os quais pareciam estar sozinhos, isolados dos demais membros do mesmo grupo. Por outro lado, mesmo que aparentemente isolados, pareciam inteirados das tarefas propostas pelos professores. (ZIMERMAN, 2000).

Descritos e exemplificados os principais papéis observados no grupo em questão, falaremos, na sequência, sobre os coordenadores grupais, ou seja, os professores, os quais, neste caso, assumem tais papéis. O papel do educador/coordenador possui grande valor. A sua palavra e sua forma de interagir são capazes de acender ou, infelizmente, apagar a chama do desejo do educando em aprender (ROGERS, 1994).

OS COORDENADORES GRUPAIS - PROFESSORES

Durante o estágio com o grupo visualizou-se diferentes formas de coordenação e como essas coordenações influenciavam o grupo. Foi possível perceber que os alunos demonstravam maior interesse e rendimento quando o coordenador outorgava poder, o que ocorre na coordenação de forma democrática. Nesta perspectiva, a seguir explanaremos as formas de coordenação grupal propostas por Lewin (1988) e por Zimerman (2000). Todavia, é preciso ressaltar que não estamos, em absoluto, fazendo julgamento de valor sobre as formas de coordenação grupal, mas sim, entendendo sua influência no campo grupal.

De acordo com Lewin (1988), a liderança autocrática caracteriza-se por comportamentos em que o poder fica sobre uma única pessoa, sendo freqüentemente exercido por pessoas de características obsessivo-narcisísticas. Uma das professoras adota essa postura frente aos seus alunos, criando uma sensação de autoritarismo no grupo, o que parece não beneficiar o aprendizado.

O mesmo autor diz que o *laissez-faire* alude a um estado de negligência e, por isso, o seu maior risco consiste na falta de um continente para as angústias, dúvidas e limites, decorrendo daí uma alta possibilidade de atuações de natureza disfuncional. Duas coordenadoras funcionavam desse modo, o que impedia que elas tivessem um controle necessário para ministrar suas aulas. Esse tipo de coordenação não colabora para o desenvolvimento do processo de aprendizagem, pois o líder não consegue instruir como o grupo deve agir frente às tarefas.

No entender de Zimerman (2000), a liderança demagógica é aquela na qual o líder costuma ter, como característica, pouco contato com a realidade, uma vez que sua ideologia é construída mais em cima de frases retóricas do que de ações reais. É quase um impostor, de estrutura autocrática, com aparência democrática, apresentando, conseqüentemente, em algumas circunstâncias, estilos contraditórios, portanto, caindo, às vezes, em situações de *laissez-faire*. Essa forma de coordenação grupal não foi percebida no grupo.

Na liderança democrática existe uma distribuição mais igualitária de poder entre os membros do grupo, já que não há uma liderança privada, ao contrário, uma democracia funcional implica numa hierarquia, com clareza na definição de papéis e funções e, por conseguinte, num claro reconhecimento dos limites e das limitações de cada um (ZIMERMAN, 2000). Esse funcionamento foi visualizado em algumas aulas, momento em que existia uma grande harmonia dentro do processo grupal. Os alunos aceitavam bem a coordenação democrática, que questionava e conduzia democraticamente a decisão das regras.

Com base na análise das diferentes formas de coordenação grupal, pode-se defender que uma abordagem democrática gera um melhor clima na sala de aula. Numa abordagem rogeriana de ensino, compreende-se que tal postura proporciona melhor integração e aprendizado na turma. É necessário salientar que não existe uma forma de coordenação grupal certa ou errada, todavia, é possível trabalhar melhor com a tarefa nos grupos democráticos (PICHON-RIVIÈRE, 1998).

Conforme Patto (1995), a forma como os professores coordenam os grupos escolares influencia na mudança de papéis assumidos pelos alunos em sala de aula e isso é um fator que interfere na aprendizagem. Segundo Rogers (1994), o coordenador deve considerar o aluno como pessoa, sendo ela essencialmente livre para fazer escolhas em cada situação. O importante é a auto-realização do aluno. Assim, o ensino deve facilitar a auto-realização e o crescimento pessoal.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir das observações realizadas e os pensamentos dos autores consultados, pode-se entender que os grupos, não importando o tipo, estão sempre atravessados por instituições (como de parentesco, religião, educação, linguagem, saúde), organizações (como o Ministério da Educação e o Ministério da Saúde) estabelecimentos, equipamentos dentre outros. Dessa forma, quando se pretende compreender os elementos do campo grupal, deve-se estar atento aos conteúdos presentes no mesmo, tanto manifestos, quanto latentes (BAREMBLIT, 2002).

Outro item considerado fundamental para compreender o processo grupal, é identificar a fase do ciclo vital em que se encontram os membros do grupo. Com isso, pode-se explicar alguns funcionamentos do grupo que são reflexos da fase que seus membros estão vivendo, especialmente no que tange à adolescência, fase conhecida pelo intenso fluxo de mudanças.

Durante as observações realizadas no grupo escolar, pode-se perceber uma série de papéis, tais como o líder, o bode expiatório, o porta-voz, o instigador, o brincalhão, o solitário e o quieto. A existência desses papéis e a sua mobilidade demonstra o grau de dinâmica do grupo, que nos permite identificar a fase de desenvolvimento do ciclo vital dos seus membros, bem como a capacidade deles lidar com a tarefa grupal (PICHON-RIVIÈRE, 1998).

Com base na análise do funcionamento dos coordenadores grupais, é possível perceber que o líder democrático, pensa junto com o grupo e não destitui sua autoridade e respeito, o que facilita a quebra de papéis estereotipados no sentido de manter e sustentar o trabalho operativo. Nessa perspectiva, cabe ao coordenador ajudar na ruptura de estereótipos relativos à aprendizagem, pois à medida que os estereótipos vão sendo rompidos, o grupo consegue superar as dissociações entre teoria e prática, e também, reconhecer e retificar sua conduta em todos os momentos possíveis (ROCHA, 2005).

READING OF ELEMENTS OF A STUDENT GROUP IN A INSTITUTION OF NETWORK REGULAR EDUCATION

Abstract: This study aimed at visualize and understand the functioning of the elements group within school. In order to meet these objectives, we used observations of a student group at a high school in the region. In this search, we used the author Ana Maria Fernandez, that understands a group, a collection de people together for quite some common goal. In this sense, the author raises the question of what relations arise within a group, in other words, which events occurring analyzers of group. Beyond the comprehension of group, the author proposes the use metaphorical of knot, to exemplify the functioning of relations in groups. Using the data of observations made with the school group can be said to have been several analyzers such as sleep, emotions, events and

jobs that expressed in the group field. To help, weave this discussion we use the theory of social psychology/institutional and group.

Keywords: Student Group. Social Psychology. School Institution.

REFERÊNCIAS

ABERASTURY, Arminda. *Adolescência*. 6.ed Porto Alegre: ArtMed, 1990.

BAREMBLIT, Gregório. *Compêndio de análise institucional e outras correntes*. Belo Horizonte: Instituto Félix Guattari, 2002.

BEAL, George M.; BOHLEN, Joe M.; RAUDABAUGH, Joe Neil. *Liderança e Dinâmica de Grupo*. 5 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

BEE, Helen. *O ciclo vital*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1997.

BLEGER, José. *Psico-higiene e Psicologia Institucional*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1984.

_____. *Temas de psicologia: Entrevistas e grupos*. São Paulo: Martins Fontes, 2001

CARTWRIGHT, D.; ZANDER. *Dinâmica de Grupo*. São Paulo: EPU, 1967.

FERNÁNDEZ, Ana Maria. *O Campo Grupal: notas para uma genealogia*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GUIRADO, Marlene. *Psicologia Institucional*. São Paulo: EPU, 1987.

LEWIN, Kurt. *Problemas de Dinâmica de Grupo*. São Paulo: Cultrix, 1988.

MAILHIOT, Gérald Bernard. *Dinâmica e Gênese dos Grupos*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1985).

MINICUCCI, Agostinho. *Dinâmica de Grupo: teorias e sistemas*. São Paulo: Atlas, 1997.

MOSCOVICI, Fela. *Desenvolvimento interpessoal: treinamento em grupo*. 8. ed. Rio de Janeiro,

1998.

MUCHIELLI, Roger. *O trabalho em equipe*. São Paulo: Martins Fontes, 1975.

OUTEIRAL, José Ottoni. *Adolescer: estudos revisados sobre adolescência*. 2. ed. Porto Alegre: ArtMed, 2003.

PAPALIA, Diane E.; Sally Wendkos OLDS. *Desenvolvimento humano*. 8.ed. Porto Alegre: Artmed, 2008.

PATTO, M. H. *Trabalho de Grupo no Ensino Básico: Guia Prático para Professores*. 2. ed. Lisboa., Texto, 1995.

PICHON-RIVIÈRE, Enrique. *O processo grupal*. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

ROCHA, Zenaide de Fátima Dante Correia. *Análise da dinâmica de um grupo de aprendizagem em ciências no ensino fundamental*. Londrina, 2005.

ROGERS, Carl. *Grupos de Encontro*. 7. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

ZIMERMAN, David. *Fundamentos Básicos das Grupoterapias*. 2. ed. Porto Alegre: Artmed, 2000.

LÍNGUA E CULTURA NO COTIDIANO ESCOLAR: UM ESTUDO SOBRE “CULTURAL AWARENESS”

ANDRÉIA DALLA COSTA*
MARIA ELOÍSA ZANCHET SROCZYNSKI**

RESUMO: O ensino de cultura, juntamente com os aspectos linguísticos da língua-alvo, tem se tornado uma grande preocupação dos professores de língua estrangeira (LE) e de educadores de um modo geral. Considerando este pressuposto, o presente estudo apresenta uma análise investigativa realizada a partir do Projeto de Pesquisa “Análise das relações entre língua e cultura no cotidiano escolar: um estudo sobre “cultural awareness”, que tem como tema o estudo sobre as relações entre língua e cultura no cotidiano escolar subjacentes à prática do professor e à perspectiva do aluno. Com o objetivo de verificar a forma como acontece o processo de conscientização cultural a partir do ensino e aprendizado da Língua Inglesa, este trabalho envolve primeiramente a discussão acerca do referencial teórico que embasa esta pesquisa. A metodologia deu-se através da coleta e análise de dados a partir da aplicação de questionários a docentes e discentes de três escolas públicas de Ensino Médio e Fundamental, além da observação e registro informal de aulas. A partir da análise, é possível concluir que professores e alunos possuem uma ideia bastante próxima das teorias estudadas em relação à conceituação do termo cultura. Entretanto, ainda há um longo caminho a ser seguido para que o conhecimento cultural dos professores consiga seja transmitido aos alunos, e possa ser utilizado de maneira correta e proveitosa concomitantemente com os conteúdos linguísticos presentes no currículo escolar.

Palavras-chave: Consciência Cultural. Cotidiano Escolar. Ensino e aprendizagem. Língua Inglesa. Docência.

INTRODUÇÃO

A linguagem é utilizada para a comunicação e interação entre sujeitos em uma mesma sociedade. Tal sistema de signos e significados se modifica de acordo com as características sociais e o meio onde cada civilização convive e interage, ou seja, a linguagem em sua constituição e uso sofre alterações inerentes à própria cultura do povo que a emprega.

Neste sentido, não há como pensar o ensino e o aprendizado de uma língua, sem pensar o uso que a própria sociedade faz da mesma e os aspectos culturais que envolvem todo o processo de

* Aluna do Curso de Graduação de Letras Português/Inglês – URI – FW

** Professora Mestre do Curso de Letras – URI – FW

emprego desta língua. Desprezar a importância deste fator dificulta o estabelecimento de parâmetros eficientes de comunicação no uso da língua e afasta a possibilidade de uma efetiva conscientização cultural dos sujeitos que se propõem a aprender uma nova linguagem.

Levando em consideração tais aspectos, o presente artigo possui como objetivo específico analisar quais as relações entre língua e cultura no cotidiano escolar, subjacentes à prática do professor e à perspectiva do aluno, tendo em vista a forma como se dá o processo de conscientização intercultural.

Além disso, este trabalho pretende analisar de que maneira se organiza o processo de conscientização cultural, no cotidiano escolar, em relação ao ensino de Língua Inglesa; verificar a percepção de cultura na perspectiva do aluno e do professor; analisar de que forma as aulas de Língua Inglesa refletem as relações culturais subjacentes à língua na perspectiva do aluno e do professor, assim como, propor situações de ensino nas quais as relações entre língua e cultura seja objeto de estudo no cotidiano escolar.

Pautada pelo tema “Análise das relações entre língua e cultura no cotidiano escolar: um estudo sobre “cultural awareness”, este estudo envolve docentes e discentes de escolas de Ensino Fundamental e Médio através do relato de observações em sala de aula e aplicação de questionários como maneira de vislumbrar a forma como tem ocorrido o processo de conscientização cultural mediante o ensino de Língua Inglesa nas escolas públicas.

CONSIDERAÇÕES ACERCA DO TERMO CULTURA

Buscar uma definição para o termo ‘Cultura’ não é uma tarefa simples. Ao longo de décadas de evolução social este foi um termo que sempre causou e causa muitas discussões e debates a respeito de sua definição. A flexibilidade do termo aliado a sua importância em meio às práticas sociais tornam complexa a discussão a respeito de sua conceituação, ainda mais no cenário contemporâneo, aonde o acesso à informação e também as possibilidades de comunicação e interação entre diversos povos vem sendo expandida cada vez mais.

Em meio a inúmeros debates, alguns teóricos e pesquisadores buscam encontrar uma definição eficaz para o termo. Neste sentido, Santos sugere duas concepções básicas para o termo cultura. Segundo ele

a primeira preocupa-se com todos os aspectos de uma realidade social. Assim, cultura diz respeito a tudo aquilo que caracteriza a existência social de um povo ou nação, ou então de grupos no interior de uma sociedade. A segunda, quando falamos em cultura estamos nos referindo mais especificamente ao conhecimento, às idéias e crenças, assim como às maneiras como eles existem na vida social. Observem que mesmo aqui a referência à totalidade de características de uma realidade social está presente, já que não se pode falar em conhecimento, idéias, crenças sem pensar na sociedade a qual se referem. (SANTOS, 1994)

A partir destas duas concepções propostas por Santos, podemos perceber a dualidade que impera sob a conceituação do termo cultura. De um lado, uma visão geral; por outro, a possibilidade de uma visão mais especificada. Esta mesma dualidade fica nítida quando em sua concepção antropológica, Ullman (1980) afirma que “Cultura é todo o comportamento humano-cultural, transmissão social [...] Cultura é saudação dirigida a alguém [...] é a forma de educar a prole [...] é

o modo de vida da sociedade”.

Podemos perceber que esta dualidade impera quando se trata dos aspectos de delimitação deste entendimento sobre o termo cultura. O entendimento dos autores supracitados parece sugerir que a amplitude do termo vai desde podermos pensar cultura como algo maior, que simbolize toda a forma característica de existência de determinado grupo social até pensarmos as formas mais simples de expressão social destes grupos. Ou seja, falamos em Cultura Japonesa, Francesa como um todo assim como falamos em Cultura nos referindo aos gestos específicos, as formas características de expressão de cada uma das sociedades.

Mesmo sendo um termo que pode ser flexível em sua conceituação e utilização podemos notar em ambas as definições e formas de utilização do termo, alguns resquícios de uma mesma ideia central, a de que cultura está intimamente relacionada com a existência social do ser humano. E neste sentido Santos (1994) destaca que “[...] Cultura diz respeito a todos os aspectos da vida social [...]”.

Diante disso, é importante perceber também que estando intimamente relacionada aos aspectos da vida social a cultura se molda de acordo com a realidade de cada povo, sendo definida por Hofstede (1984) como uma organização mental que permite às pessoas distinguir uma categorial social de outra. Sendo o meio ambiente, a natureza, as guerras são aspectos que influenciam diretamente na constituição social de cada povo.

Assim, Damen (1987) a define como um mecanismo de adaptação humana. O modo de agir, de se relacionar com outros sujeitos, a sua concepção de mundo, o modo como se dá sua organização, a própria constituição e forma de utilização da linguagem de determinado povo derivam da maneira como esta sociedade se adaptou e ainda se adapta a inúmeros fatores naturais, políticos, sociais, etc.

a diversidade das culturas existentes acompanha a variedade da história humana, expressa possibilidades de vida social organizada e registra graus e formas diferentes de domínio humano sobre a natureza. (SANTOS, 1994)

Podemos notar então, ao compreendermos o termo Cultura como todos os aspectos que caracterizam a existência social de um povo e entendermos que estes aspectos são todos regidos pelas experiências, naturais, sociais e políticas que cada sociedade passou ao longo de sua história, que é por este motivo que possuímos em todo o planeta, Culturas tão distintas. Neste sentido, Santos lembra ainda que

não há nenhuma lei natural que diga que as características de uma cultura a façam superior as outras. Existem, no entanto processos históricos que as relacionam e estabelecem marcas verdadeiras e concretas entre elas. (SANTOS, 1994)

É interessante salientar que mesmo que certas características da Cultura de um povo sejam perpetuadas por muito tempo, não devemos pensar a cultura como algo estanque. A cultura é dinâmica e continua sofrendo transformações e variações ao longo dos anos em que é perpetuada.

É por este e muitos outros motivos, que o estudo e o entendimento das culturas que constituem toda sociedade humana, se tornam tão importantes em todas as áreas do conhecimento. Santos (1994) salienta que “o estudo da cultura contribui no combate a preconceitos, oferecendo

uma plataforma firme para o respeito e a dignidade nas relações humanas”. Desta maneira, conforme Hall (1973), a cultura é uma forma de autoconhecimento, sendo necessário que para um indivíduo conhecer a si mesmo, ele conheça outras culturas.

É através do reconhecimento da cultura dos povos que podemos entrar em contato e reconhecer as transformações por que cada sociedade passou ao longo dos anos. Além disso, é somente através do conhecimento da cultura, que nos tornamos capazes de entender a forma de agir de outros sujeitos. E assim, entendendo a forma de agir de outros sujeitos nos tornamos capazes também de entender melhor a forma como agimos dentro da nossa própria cultura.

CONSCIENTIZAÇÃO CULTURAL E O ENSINO DE LÍNGUA INGLESA

Sempre que buscamos aprender algo novo, diferente de nossa realidade cotidiana, nos infiltramos em um mundo até então desconhecido. Sendo assim, mesmo que primeiramente haja um estranhamento a respeito desta nova realidade, sabemos que somente ao compreender cada vez mais os aspectos que envolvem esta realidade é que nos tornaremos mais íntimos dela.

Neste sentido, para termos um conhecimento mais aprofundado sobre uma sociedade diferente da nossa, não podemos negar que é necessário que se tome conhecimento da cultura que envolve e rege a existência de tal sociedade. Principalmente levando em consideração que é através da cultura, que a identidade social, as características, os costumes, etc., de uma sociedade são expressos.

Ao discutirmos sobre cultura temos sempre em mente a humanidade em toda a sua riqueza e multiplicidade de formas de existência. São complexas as realidades dos agrupamentos humanos e as características que os unem e diferenciam, e a cultura as expressa. (SANTOS, 1994)

Da mesma forma, quando se propõem o ensino e a aprendizagem de uma nova língua deve-se pressupor também o ensino e o aprendizado da cultura do povo que utiliza esta linguagem. Entender a cultura de um povo é determinante para compreender a constituição e a forma de uso da linguagem. Tanto as regras, normas e principalmente a sua utilização, como forma de interação, estão intrinsecamente relacionadas com a formação cultural da população. Segundo Lado (1964, apud Bancich, 2003) “não se pode entender uma linguagem sem entender alguns dos significados de distinção cultural, expressos através dela [...]”.

De fato, **não** há como pensar o ensino e o aprendizado efetivo de uma língua, sem vislumbrarmos um contexto onde o aprendizado da norma e da gramática não esteja interligado ao entendimento de como a cultura interfere na sua utilização. Segundo Santos (2003) “ao se ensinar uma língua, é extremamente importante que se faça uma reflexão sobre a língua e a sua cultura”. Já Pothin (2003) afirma que “não há dúvida de que uma integração eficiente entre cultura e ensino de língua contribui significativamente para o desenvolvimento não apenas linguístico do aluno, mas também humanístico”.

No entanto, parece ter se tornado uma tendência no ensino de línguas estrangeiras a fixação do foco de ensino nas normas linguísticas em detrimento do foco nas situações de uso da língua alvo.

LÍNGUA E CULTURA NO COTIDIANO ESCOLAR: UM ESTUDO SOBRE “CULTURAL AWARENESS”

É relativamente raro que as normas das linguagens não verbais, vigentes no país onde a língua-alvo é falada, sejam também objeto de estudo, como se essas linguagens fossem universais [...] o desconhecimento dessas linguagens não verbais pode acarretar inúmeros problemas na comunicação intercultural, podendo até mesmo prejudicar o desempenho comunicativo na nova língua. (CARBONI, 2003)

Nas mãos de muitos professores de língua estrangeira está a decisão de optar por manter um sistema que já chega a eles estruturado, através de um livro didático, ou estabelecer um método periférico de ensino, que seja capaz de introduzir o contexto cultural de uso da língua, o que muitas vezes nem sequer é citado no material do qual dispõem. Por não se acharem habilitados a falar sobre cultura a maioria dos professores acaba apenas instrumentalizando os alunos com o domínio da norma e da estrutura lingüística.

Importantes marcos referenciais avaliativos do ensino de língua inglesa no país [...] reconhecem, como tendência mais importante a persistência de métodos ultrapassados na maioria das escolas e descrevem o quadro bastante precário em relação à necessidade de introdução de suporte teórico das descrições lingüísticas no planejamento de cursos e materiais. (BANCICH, 2003)

De toda forma, não se menospreza aqui a importância do entendimento e da conscientização dos sujeitos a respeito das regras gramáticas que regem a constituição de tal linguagem. Porém, o que se discute aqui é que, como salienta Yoshikawa (2003), “devemos apresentar não somente a parte gramatical ou funcional da língua, mas também a situação de utilização do mesmo na qual vem implícita a parte cultural”.

Atenta-se para o uso de uma metodologia de ensino contextualizada, interativa e dialógica, que esteja e sempre centrada no processo em construção, passível de reconstruções, que ocorrem a partir das transformações do cotidiano nos contextos sociocultural e pedagógico (LORENZATTO, 2003).

Conduzir o sujeito aprendiz a compreender também o contexto cultural em que o uso da linguagem está inserido é criar no ambiente de ensino níveis de conscientização cultural, em inglês “*Cultural Awareness*”. Segundo Tomalin e Stempleski (1996) “*Cultural awareness is the term we have used to describe sensitivity to the impact of culturally-induced behavior on language use and communication*”.

Quanto maior for o insumo cultural dos aprendizes, a consciência cultural dos mesmos, menor será o estranhamento cultural por parte deles. O reconhecimento dos aspectos culturais e sociais que envolvem todo o processo de emprego desta nova língua é fundamental para que os sujeitos aprendam de fato a se comunicar fluentemente em outro idioma.

Inúmeros fatores ocasionam variações circunstanciais na forma de utilização da linguagem dentro de determinada cultura. Na maioria das vezes, para os nativos desta cultura certos hábitos já são internalizados e se tornam automáticos, porém são estes hábitos os maiores causadores de estranhamento e choque cultural entre culturas distintas. Neste sentido, Martins (2003) destaca que “El aprendizaje de La lengua materna como La extranjera, se basa em la adquisición de hábitos.”.

Os sujeitos aprendizes devem estar cientes destas variações para que compreendam também qual deve ser o seu próprio posicionamento diante delas em situações reais de uso da língua

estrangeira. Tomalin e Stempleski (1996) afirmam que a “Familiarity with these images helps students to feel more confident and to become more fluent”.

Aprender uma língua não é somente aprender outro sistema, nem passar informações a um interlocutor, mas construir no discurso (a partir de contextos sociais concretos e experiências prévias) ações sociais e culturais apropriadas (ALMEIDA FILHO apud BANCICH, 2003).

Minimizar o estranhamento cultural proporcionando aos sujeitos aprendizes, desde o início de sua formação em uma língua estrangeira, uma imersão num universo de práticas culturais aliado ao ensino da norma e da linguística é, e deveria ser por unanimidade, a principal tarefa de um professor de língua estrangeira que almeje de seus alunos a eficiência e a competência no domínio de outro idioma. Desta forma, se destaca a importância fundamental do professor na efetivação destes propósitos educacionais. Segundo Sarmento (2003) “O professor de língua estrangeira tem uma importância fundamental a serviço da cultura”.

Aprender uma língua diferente da língua nativa de nosso país de origem é como voltar para a pré-escola; ao menos, o cuidado, a dedicação por parte do aprendiz e do educador deve ser a mesma. Adquirir fluência em uma língua, em meio a uma cultura que em diversos sentidos diverge da cultura que estamos habituados, exige esforço de ambos os envolvidos. Aprender uma nova língua, saber interagir em meio a um contexto cultural estranho é aprender a interpretar o mundo com outros olhos e neste sentido os subsídios que nos são dados dentro da sala de aula é que farão a diferença na hora de solidificarmos nossa consciência cultural.

METODOLOGIA

Para a coleta de dados foram selecionadas de forma aleatória três escolas públicas da cidade de Frederico Westphalen, sendo uma escola de Ensino Fundamental e duas escolas de Ensino Médio. Em cada escola, foi selecionado 1 (um) professor de ensino de língua inglesa, além de 3 (três) alunos de séries e turmas diferentes, totalizando assim, 3 (três) escolas, 3 (três) professores e 9 (nove) alunos.

Os instrumentos utilizados para a coleta de dados foram questionários, observação e registro informal de aulas, sendo que suas análises foram feitas de forma qualitativa, baseada na análise descritiva dos dados encontrados. As questões no instrumento de avaliação dos alunos contemplam assuntos relacionados à cultura; ao conhecimento de aspectos culturais de países que tem a língua inglesa como língua oficial; a relação entre cultura e tecnologias de comunicação e ao processo de ensino-aprendizagem da língua inglesa na escola.

Já nos questionários direcionados aos professores, além dos tópicos mencionados acima, foram exploradas as características culturais atreladas ao ensino da L2 dentro da sala de aula, além de investigadas também, questões acerca das habilidades da língua inglesa em relação ao conhecimento delas pelo professor e sobre a formação deste professor. Por fim, também foram feitas questões mais específicas relacionadas aos aspectos culturais dos países falantes de língua inglesa com o objetivo de coletar informações acerca da conscientização cultural do professor.

ACERCA DOS PROFESSORES

A partir das respostas dos professores percebe-se que há o conhecimento do significado de cultura e da sua importância para os aprendizes de língua estrangeira, pois apesar de pouco elaboradas, elas estão de acordo com as definições utilizadas no suporte teórico que sustenta esta pesquisa e com outras definições encontradas na literatura referente a este tópico. Assim, pode-se afirmar que as definições apresentadas pelos professores condizem com o entendimento da complexidade de definição do termo cultura.

É possível notar que os professores entrevistados conhecem diferentes meios de abordar os aspectos culturais em sala de aula, uma vez que os mesmos mencionam variadas mídias que podem ser utilizadas. Entretanto, a partir das observações das aulas é possível notar o despreparo dos mesmos ao relacionar os conteúdos lingüísticos com os aspectos culturais dos países de LI, e até mesmo dificuldade em utilizar as mídias disponíveis, e por eles mencionadas, como meio de contextualização.

Ao considerar os aspectos culturais explorados pelos professores em sala de aula, percebe-se que a abordagem dos conteúdos culturais está na cultura em seu aspecto estruturalista do ensino de línguas, em que a ênfase era dada às artes e às obras literárias. A cultura do comportamento, que só passou a ser enfatizada a partir da chegada da abordagem comunicativa, é pouco explorada pelo professor em sala de aula, ainda que haja conhecimento destes aspectos por parte dos professores.

Na análise conjunta das respostas de ambos os questionários, pode-se afirmar que há, por parte dos professores entrevistados, grande conhecimento dos conteúdos culturais dos países falantes de língua inglesa, tanto no que tange os aspectos da cultura superficial de cada país (comida, localização, música, vestuário) quanto os aspectos culturais enraizados, ou seja, aqueles que são relativos aos comportamentos e valores de cada povo. Por outro lado, a partir das observações em sala de aula, é possível concluir que mesmo possuindo o conhecimento cultural, o professor encontra dificuldades em relacionar os conteúdos lingüísticos com as características culturais dos países falantes de LI. É possível afirmar que existe despreparo dos professores em relação às maneiras de abordar e contextualizar estes tópicos em sala de aula pelos mais diversos motivos, desde a falta de formação adequada até mesmo a sobrecarga de trabalho que acarreta na falta de tempo para preparação de aulas.

De fato, como afirma Galloway (1995), vários são os problemas encontrados por professores de língua estrangeira para ensinar a cultura da língua-alvo, de maneira sistematizada. Por um lado, porque o ensino de cultura envolve tempo para preparação, estudo e planejamento, o que se torna complicado para muitos professores que já andam assoberbados com carga horária excessiva e compromissos com várias instituições de ensino. Muitos desses professores têm um conteúdo gramatical a ser cumprido e esperam por uma oportunidade para introduzir em suas aulas aspectos culturais da língua. Só que esse momento nunca chega. Por outro lado, muitos professores sentem certa resistência em lidar com problemas culturais da língua que está sendo ensinada por não se sentirem seguros para tratar de tal tópico.

ACERCA DOS ALUNOS

Em relação à análise das respostas dos alunos no instrumento de avaliação, pode-se inferir, portanto, no que tange a organização e conscientização do conceito de cultura, que apesar da

complexidade do termo já explorada anteriormente nesta pesquisa, os alunos possuem satisfatória compreensão do que seria cultura dentro da sociedade em que estão inseridos. Suas respostas neste quesito, apesar de superficiais, condizem com as definições de autores supracitados e conseguem abranger o sentido de cultura no que diz respeito às suas raízes, valores e crenças.

Verifica-se que apesar de os alunos conseguirem responder, na segunda questão, vários dos itens requeridos, citando exemplos de atores, músicos, esportes e festas cívicas, eles possuem conhecimento escasso em relação aos regimes políticos, moda e religião dos países de LI. Além disso, poucos dos alunos entrevistados souberam estabelecer diferenças significativas entre as culturas brasileira e inglesa/norte-americana no que se relaciona aos valores, crenças e motivos pelos quais uma cultura é diferente da outra.

Percebe-se, no entanto, que o conhecimento destes aspectos mencionados pelos alunos é proveniente, na sua grande maioria, devido à facilidade de acesso ao conhecimento através dos diversos meios de comunicação e da Internet, onde é possível obter-se informações sobre qualquer cultura que se deseje. Porém, nota-se, considerando as respostas fornecidas, que o conhecimento adquirido por eles, ao buscarem meios que não a escola, restringe-se aos aspectos superficiais da cultura, em detrimento dos motivos pelos quais um povo se comporta de maneira diferente do outro.

Um aspecto muito positivo e bastante claro encontrado nas análises dos questionários respondidos pelos alunos é de que há interesse por parte dos deles em aprender conteúdos gramaticais que sejam culturalmente contextualizados, e que eles reconhecem a importância do ensino/aprendizagem da língua inglesa na escola. A partir destes comentários, verifica-se também que todos os estudantes participantes percebem a necessidade de dominar um segundo idioma, neste caso o inglês, tanto para poder se comunicar com pessoas de outros países, quanto para a formação profissional e crescimento pessoal.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O ensino da Língua Estrangeira, atrelado aos seus aspectos culturais, é de fundamental importância para melhor compreender e assimilar outras sociedades. Para tal, acredita-se que o professor de LE deva desempenhar, além do papel de transmissor do conhecimento, a função de “corretor” ou “vendedor” de cultura (LIMA e ROEPCKE, 2004), pois a importância da língua inglesa como linguagem universal que une povos e culturas é inegável nos dias atuais. Entretanto, é possível perceber a partir da pesquisa realizada que seu ensino continua priorizando os aspectos lingüísticos em detrimento dos preceitos sociolingüísticos e culturais.

Diante do exposto, é possível concluir que não há como pensar o ensino de uma língua estrangeira como uma prática neutra dentro do ambiente de formação dos sujeitos. É notável, a partir da análise da descrição dos questionários respondidos pelos estudantes, que o interesse pela cultura dos países falantes da língua inglesa, em especial Estados Unidos da América, Canadá e Inglaterra, é bastante forte e merece um olhar mais atento por parte dos professores.

É importante também considerar que existe a necessidade de um melhor preparo na formação do profissional de Letras que atua no ensino das Línguas Estrangeiras, tanto em relação aos aspectos culturais dos países onde a Língua Inglesa é oficial, quanto na mudança ou melhoria da metodologia utilizada pelo professor para que ele consiga conectar o ensino dos aspectos culturais

ao conteúdo gramatical estabelecido pelo currículo da escola.

Também se faz mister que os professores estejam mais bem preparados em relação à teoria sobre a cultura e sobre os “porquês” destes aspectos culturais tão diferentes. Para que ao ensinar o aluno as diferenças culturais mais comuns, como por exemplo, as diferentes formas de cumprimentar alguém, o professor não seja apenas um transmissor de uma informação superficial que é possível de ser encontrada facilmente pelo aluno na Internet, mas sim alguém que tem propriedade para falar sobre um assunto que, na concepção do aluno, o docente deveria dominar.

Neste sentido, é positivo salientar que há em comum entre professores e alunos a consciência da importância do ensino/aprendizagem de um segundo idioma dentro da sala de aula da educação formal. E de que também é preciso ocorrer a conscientização cultural nas suas mais variadas esferas para melhor compreensão dos conteúdos linguísticos que fazem parte do currículo escolar. Por outro lado, nota-se que há um desencontro em relação às crenças dos professores sobre o que deve ser ensinado em sala de aula e os tópicos mencionados pelos alunos como importantes no aprendizado de uma segunda língua.

Partindo da análise de todas as considerações feitas acerca do conteúdo deste estudo, é importante sugerir situações didáticas que propiciem o aprendizado do idioma estrangeiro satisfazendo tanto as necessidades dos professores quanto os desejos dos alunos. Situações ideais para que o aprendizado linguístico privilegie também aspectos sociolinguísticos e culturais da língua inglesa partem, primeiramente, da capacidade do professor em conseguir utilizar o conhecimento cultural dos alunos para contextualizar os conteúdos gramaticais exigidos pelo currículo.

A contextualização, por sua vez, pode ser feita através do uso de filmes, seriados e pesquisas utilizando as ferramentas tecnológicas disponíveis, que apresentem o aspecto cultural a ser estudado e sirvam de “input” para discussões acerca dos valores culturais em que estão enraizadas as ações de uma personagem, por exemplo. E então, num segundo momento, partir para o ensino dos conteúdos linguísticos que possam ser encontrados no material utilizado.

Para que isso ocorra, é necessário que o professor amplie sua experiência e conhecimento, a fim de que possa desenvolver sua capacidade de entender outros indivíduos, sociedades e línguas. Pois assim, ao adotar uma postura crítica em relação às outras culturas, possa fazer com que seus alunos reflitam sobre seu papel como aprendizes de uma língua estrangeira e sobre as relações culturais subjacentes a esta língua.

ABSTRACT: The teaching of culture along with the linguistic aspects of the target language has become a major concern for teachers of second language (SL) and educators in general. Given this assumption, the following study presents an investigative analysis performed from the research project “Analysis of the relationship between language and culture in school: a study of cultural awareness”, whose theme is the study of the relationship between language and culture in school underlying the practice of the teacher and students’ perspective. In order to check how the process of cultural awareness is raised considering the teaching and learning of English, this study primarily involves the discussion of theoretical framework that underpins this research. The methodology was followed by the collection and analysis of data from the questionnaires applied to teachers and students from three public schools, in addition to the observation and informal record of classes. From the analysis, it is possible to conclude that teachers and students have a fairly knowledge of the definition of culture in relation to the theories studied. However, there is still a long way to go through so that teachers’ cultural knowledge can be transmitted to the students, and be used

correctly and profitably alongside with linguistic contents present in the school curriculum.

Keywords: Cultural Awareness. School routine. Teaching and learning. ESL.

REFERENCIAS

BUCHWEITZ, Ricardo Moura. MORAES, Gisele Benck de. SANTOS, Maria Elizabete Mariano dos. (Organizadores) *A questão cultural no processo ensino-aprendizagem de línguas estrangeiras*. Passo Fundo: UPF, 2003.

DAMEN, L. *Culture Learning: The fifth Dimension on the Language Classroom*. Readin, MA: Addison-Wesley, 1987.

GALLOWAY, V.B. *Communicating in a cultural context*. Workshop given at the Northeast Conference Winter Workshop, Wakerfield, 1985.

GOLNICK, Donna M. e CHINN, Philip C. *Multicultural education in a pluralistic society*. 5. ed. New Jersey: Prentice - Hall, 1998.

HALL, E. T. *The silent language*. New York: Anchor Books, 1973.

HOFSTEDE, G. National cultures and corporate cultures. In: SAMOVAR, L.A.; SAMOVAR, P. (Ed.). *Communication Between Cultures*. Belmont, CA: Wadsworth 1984.

LIMA, D. C. de; ROEPCKE, Y.M. Foreign language teachers as culture brokers. In: _____. (Ed.). *Foreing-language learning and teaching: from theory to practice*. Vitória da Conquista: Edições UESB, 2004. p. 211-222.

SANTOS, José Luiz dos. *O que é cultura*. São Paulo. Brasiliense, 1994.

TOMALIN, Barry & STEMPLSKI, Susan. *Cultural awareness*. Oxford: OUP, 1996.

ULLMANN, Runholdo Aloysio. *Antropologia cultural*. Escola Superior de Teologia. Porto Alegre. São Lourenço de Brindes, 1980.

LUZ, CÂMERA, DISTORÇÃO: ELEMENTOS EXPRESSIONISTAS E O TERROR DA INQUISIÇÃO NA MINISSÉRIE *A MURALHA*

SAMANTHA BORGES*

Resumo: O presente trabalho analisa a minissérie *A Muralha*, transmitida pela Rede Globo de Televisão no ano 2000, sob o viés do expressionismo. O expressionismo foi um “movimento” surgido nas primeiras décadas do século XX e que tinha como uma de suas propostas essenciais expressar sentimentos interiores do homem. Não obstante, em um contexto de entreguerras, a insegurança e a violência do período acabam trazendo à tona temáticas como a loucura, o medo, a solidão, o obscuro. Difícil de ser teorizado, o movimento contemplou as mais diferentes formas de arte, da pintura à literatura, música e especialmente o cinema, arte que incorporou o espírito expressionista através da produção de filmes de suspense e terror, que exploravam ao extremo o lado obscuro da humanidade. O expressionismo, porém, não permaneceu estante e características expressionistas podem ser observadas em diferentes artes ao longo do século XX e mesmo no século XXI. A partir dessa premissa e com base em autores como Behr, Luz, Xavier e Eisner, analisa-se na minissérie a temática da Inquisição, ausente em sua obra literária inspiradora, e que ao ser acrescida à versão televisiva da narrativa, explora desde temas ligados ao expressionismo como a insanidade, a violência e a perversidade, até elementos característicos do movimento como a síntese artística, a construção de personagens com personalidade dúbia e aparência monstruosa, o uso do claro e do escuro na produção de uma luminosidade diferenciada e a distorção de imagens e personagens.

Palavras-chave: *A Muralha*; Expressionismo; Inquisição.

1 SURGIMENTO DO EXPRESSIONISMO: A CRISE DO MUNDO MODERNO

A virada do século XIX para o XX trouxe consigo transformações econômicas, políticas e sociais que diferiam muito das expectativas “douradas” que os últimos dois séculos haviam anunciado. O clima de entusiasmo econômico, alimentado pela ideologia burguesa e capitalista; o humanismo que sobrepôs o homem a todas as coisas; e as descobertas da ciência que impulsionaram um mundo repleto de inovações tecnológicas prometiam um mundo cada vez mais instigante, porém, acaba desembocando na solidão das grandes cidades, no vazio interior do homem que não basta a si mesmo, na loucura, na insegurança, na ansiedade, na morte. Sentimentos opressores que produziram, em resumo, uma crise do indivíduo frente a impressões do meio externo. Essas impressões, porém, não eram mais fonte para recriação objetiva de ambientes ou da natureza. O

* Jornalista, Mestre e doutoranda em Estudos Literários pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM)

que se buscava era recriar o efeito que essas impressões produziam no homem, originando assim o movimento expressionista nascido em terreno alemão e com ressonância nas artes em diferentes países. Dessa maneira, a palavra-chave expressão “nasce da grande inquietação que experimenta o homem aterrorizado pelos fenômenos que constata ao seu redor e dos quais é incapaz de decifrar as relações, os mistérios contrapostos” (EISNER, 1985, p.21).

Se o contexto de crise e insegurança prevalece na Europa desde fins do século XIX, é com a guerra que a identidade europeia é colocada em xeque da maneira mais desafiadora possível: “A farsa da propriedade europeia não é mais tolerável. Melhor o sangue que o eterno engano; a guerra é um sofrimento imposto e um sacrifício voluntário, aos quais a Europa se sujeitou de modo a ‘lavar a própria alma’” (MARC *apud* BEHR, 2001, p.59). Assim, segundo Luz,

percebe-se que a obra expressionista não busca seduzir pelo encantamento, mas antes oferecer o conflito dos sentimentos. A busca das origens que espera encontrar é a motivação da procura incessante. Quanto mais interiorizado o sentimento, mais errante ele se torna no ser. (...) o nível performático da expressão é, então, o doador da forma. Nela, os exageros, as distorções, a repercussão da imagem a qual o artista aderiu e nos quer fazer sentir, não pode ser entendida apenas como uma linguagem estética, adotada por um grupo de artistas alemães, numa etapa da modernidade” (1991, p. 116).

O que o expressionismo propõe, portanto, é que essa expressão é uma necessidade intrínseca ou mesmo uma tendência natural do homem, o que reafirma uma tomada de consciência desse homem de sua própria condição: ambígua, sempre em movimento e muitas vezes contraditória. A partir disso, apreende-se que mesmo que o expressionismo em geral apresente elementos marcantes como o exagero, a distorção, a temática da insanidade, a presença do duplo e da síntese, entre outros, o movimento foi de certa forma dispersivo, com características comuns, mas outras, ao mesmo tempo, muito particulares a cada forma de arte, a cada artista e a cada década inserida no período entre fim do século XIX e início do século XX. Isso faz com que se acentue a dificuldade em conceituar o expressionismo e repassa, o tempo todo, a necessidade de não se cair em um senso comum sobre a corrente expressionista da arte. Assim, muitos autores trabalham com a presença de elementos expressionistas nas mais diferentes formas artísticas. Essa é, inclusive, uma das características mais marcantes do movimento que tentava expressar a realidade além de sua aparência óbvia, mas buscando sua essência, que muitas vezes não correspondia com um “real aparente”. Essa característica foi a multidisciplinariedade, ou seja, a presença do expressionismo em diversas esferas artísticas: pintura, literatura, cinema, música, entre outros.

2 LUZ, CÂMERA, DISTORÇÃO: O EXPRESSIONISMO NO CINEMA

O movimento expressionista alemão, como já comentado, transitou nas mais diferentes formas de arte e descobriu na ascensão do cinema e da fotografia maneiras de expressar o seu já conhecido objetivo: a alma humana. O interior do homem e seus sentimentos encontra na produção de um mundo imagético a possibilidade de revelar estados de espírito conflituosos, torturantes, amedrontadores. As temáticas giram sempre em torno do lado obscuro do homem, da linha tênue que o separa da loucura, de suas angústias e ilusões. Não por acaso o terror é um dos gêneros cinematográficos largamente explorados pelo cinema alemão da segunda década do século XX. Clássicos como *O Gabinete do Dr. Calegari* (Robert Wiene, 1919), *Metropolis* (Fritz Lang, 1927), *Nosferatu: uma sinfonia do horror* (Friedrich Murnau, 1922) são exemplos de produções

cinematográficas expressionistas que marcaram época. Segundo Augusto, “o princípio da imagem expressionista estava totalmente fundamentado na pré-estilização do material colocado em frente à câmera, como forma de trair o realismo da imagem fotográfica” (AUGUSTO, 2004, p.87). Assim como afirma Xavier, esta forma de produção das imagens não busca retratar imagens exteriores como ocorre com o cinema impressionista e tampouco fotografar o real, mas sim criar “visões” da realidade.

Essas visões aproximam-se de uma plasticidade alimentada pelo pesadelo, pelo delírio, e por isso se valem de imagens esfumaçadas, fantasmagóricas, distorcidas. Além disso, a especialidade do cinema expressionista foi um tratamento diferenciado da luz em relação à imagem. Para criar cenários e ambientes aterrorizantes, a grande aposta foi trabalhar com um jogo constante de luz e sombra:

Luz e sombras entram em intenso combate e comportam relações concretas de contraste ou de mistura. (...) O instante, segundo este princípio, irá aparecer como aquilo que apreende a grandeza ou o grau luminoso em relação ao negro, levando a um movimento intensivo, que irá conceber a luz nas suas relações com o opaco, com as trevas. A mistura de ambos é como a potência que consome a queda das pessoas nas trevas ou sua ascensão para a luz. Percebemos assim que os graus de sombra no expressionismo serão utilizados como *cores* (AUGUSTO, 2004, p.87).

A partir dessa estética que valoriza o duplo no tratamento da luz, também as temáticas se voltam para as dicotomias e antagonismos. Por isso, a alma humana não é expressa apenas como o elemento elevado do homem, mas sim o espaço onde se travam as grandes lutas do ser humano com o bem e o mal, a vida e a morte, o equilíbrio e a loucura, a razão e a emoção. São essas contradições que diretores e produtores de cinema tentam captar, pois para os expressionistas é esse espírito que é colocado a todo instante em confronto consigo mesmo, que compõe o caráter “humano” do homem. Augusto destaca assim, que

Os jogos de sombras e as distorções tendem a reforçar as características básicas das formas compondo um mundo obscuro e terrível que busca construir uma experiência sensível segundo as estruturas primordiais da alma humana. (...) Deleuze define a montagem expressionista como intensivo-espiritual, local da expressão nua da interioridade e encarnação direta do espírito na matéria (2004, p.89).

O expressionismo se preocupava, portanto, em representar algo profundamente abstrato - a alma humana e seus sentimentos -, porém de maneira a construir sobre essa abstração: as imagens não precisavam ser reais, desde que fossem expressivas e exageradas, envolvendo assim não só um trabalho de iluminação diferenciada, mas também de maquiagem, vestuário, cenários, variações de planos e de câmera que valorizavam o desequilíbrio, etc. Isso certamente se deu, assim como as produções expressionistas da pintura, literatura e música, muito pelo contexto de crise e decadência pelo qual passava o mundo, mas que foi sentido de maneira mais intensa e sufocante pelos alemães, que vivenciavam a experiência extrema da violência: a guerra e o nazismo.

Além disso, as artes expressionistas tiveram em geral ascensão antes e durante a Primeira Guerra Mundial. O cinema, por outro lado, fez parte do que se convencionou como *expressionismo tardio*, ocorrido durante os anos 20. Talvez por isso, o cinema tenha ratificado o aspecto mais obscuro do expressionismo, trazendo à tona o terror de histórias como a de *Dr. Caligari* ou de antigas lendas como *Drácula* e *Frankstein*. Personagens que circulavam entre o humano e o monstruoso e

que, portanto, materializavam o espírito que o expressionismo tentava revelar. Neste artigo, temos como elemento de análise um produto que não é um filme, mas é audiovisual: a minissérie *A Muralha*, adaptação do livro homônimo de Dinah Silveira de Queiroz, e transmitido pela Rede Globo de Televisão, no ano 2000. A narrativa televisiva conta a história de formação da cidade de São Paulo, em fins do século XVI e a partir da minissérie será possível destacar algumas nuances expressionistas exploradas na transposição da obra literária para a TV e que tornaram a história mais rica e instigante.

3 ELEMENTOS EXPRESSIONISTAS NA MINISSÉRIE *A MURALHA*: O TERROR DA INQUISIÇÃO

Para passar das 414 páginas do livro para os 49 capítulos de minissérie, a história de *A Muralha* sofreu várias alterações e alguns fatores na articulação da minissérie mudaram os rumos de sua produção. Em entrevista disponível no site de acervos da Rede Globo, Maria Adelaide Amaral, autora da minissérie, relata que ao sentarem-se para reunião os prováveis cinco autores para as respectivas cinco produções, cada um deles escolheu rapidamente o “seu século” a ser trabalhado, restando-lhe o século XVI. Questionada sobre o que faria, ela imediatamente mencionou São Paulo – segundo ela um verdadeiro “chute” -. “E o que seria São Paulo no século XVI?”, foi questionada novamente. Sem pestanejar a autora respondeu: “A Muralha”.

A proposta foi aceita, porém as outras minisséries foram suspensas e optou-se por aumentar a trama, o que ampliou a responsabilidade de se realizar uma grande produção. Outro porém, que trouxe mudanças significativas na adaptação da narrativa ao meio televisivo, foi o fato de que, ao ter a obra em mãos, Maria Adelaide descobriu que o romance não se passava no século XVI e sim em finais do século XVII e início do XVIII. Maria Adelaide conta na entrevista o que pensou:

Vou fazer retroagir a ação histórica e vou colocar essa história em 1599, não na época da Guerra dos Emboabas, mas eu vou falar não só exatamente sobre a trama romântica, mas eu vou usar os avós desses personagens, os primeiros, os pioneiros bandeirantes. Aquele pessoal que não saía pra descobrir nem ouro nem pedra, aquele pessoal que saía pra pegar índio mesmo. Os primeiros habitantes, os primeiros brancos da terra, São Paulo.

Como se verá adiante, essas duas circunstâncias foram decisivas na criação de novos personagens, de novas tramas e especialmente de novas temáticas históricas que não foram abordadas na obra original. Certamente a modificação mais importante realizada no processo de adaptação da obra para a televisão é a inclusão da temática relativa à Inquisição, que por si só já suscita debates e reverbera críticas e julgamentos hostis. Além da ampliação do número de capítulos da minissérie, também o deslocamento temporal da narrativa são fatores que possibilitam a criação desse novo núcleo na trama, que trabalha a questão da perseguição e tortura de judeus. Na obra literária essa temática não existe. A história, ao ser deslocada para o século XVI, torna o tema possível de ser abordado, apresentando um aspecto inovador, já que a Inquisição é um assunto pouco explorado pela ficção televisiva brasileira, pois é mais tradicionalmente ligado à realidade Europeia e não à latino-americana. Segundo Vainfas,

A estreia da Inquisição no Brasil ocorreu em 1591, com a primeira visita do Tribunal de Lisboa à Bahia e a Pernambuco. Justifica-se: na segunda metade do século XVI, o Brasil

recebeu muitos cristãos-novos envolvidos com a nascente economia açucareira. (...) Tudo mudou com a chegada da visitação, que integrou nova estratégia inquisitorial, em tempo de União Ibérica, voltada para o Atlântico hispano-português. A estreia do Santo Ofício no Brasil amedrontou mais do que prendeu os cristãos-novos, embora tenha destroçado a sinagoga de Matoim, no recôncavo Baiano (2011, p.21).

A partir disso, o tema da inquisição, com todos os seus horrores se torna um prato cheio para exploração de elementos expressionistas em na minissérie *A Muralha*, na linha do expressionismo cinematográfico alemão. O tema é apresentado logo no primeiro capítulo, com a chegada de personagens que assumem a posição de “cristãos novos”, ou seja, judeus que se convertiam à religião católica, soberana no mundo ocidental no século XVI.

Com a inserção dessa nova temática, ausente na narrativa escrita por Dinah Silveira de Queiroz, surgem as principais modificações em termos de personagens, na produção audiovisual. Juntamente com a protagonista da história, Beatriz, chega a bordo do navio português, a personagem Dona Ana. A portuguesa é judia, mas se dispõe a renunciar a sua religião de origem para libertar o próprio pai da condenação à fogueira da Inquisição. Dona Ana é a representante, portanto, dos chamados “cristãos novos”. Porém, o que é revelado durante a trama televisiva é que Dona Ana mentiu sobre sua conversão e continuava a realizar algumas práticas judaicas, como por exemplo, entoar cânticos de sua religião. O fato de converter-se publicamente ao catolicismo, mas manter práticas religiosas judaicas em segredo, não era raro na época da perseguição aos judeus:

Após a conversão forçada ao cristianismo em 1497, os judeus portugueses foram obrigados a conviver em uma sociedade católica como cristãos; porém cristãos “novos”, impedidos assim, desde o princípio, de se integrarem totalmente nessa sociedade. Conservaram seu Judaísmo – certamente ainda bastante próximo do tradicional das primeiras gerações de conversos – e provavelmente ainda sinceros em sua fé judaica (GORENSTEIN, 2005, p. 41).

É exatamente esse cenário de falsa conversão que é representado por Dona Ana, descrevendo a dificuldade e ao mesmo tempo a crueldade de ser obrigado a negar suas próprias raízes, sua herança religiosa - que jamais caminha à parte das heranças culturais, históricas e sociais. Referente já a esta personagem, é possível perceber a presença de um dos princípios norteadores do expressionismo: a síntese. De acordo com Behr, os artistas expressionistas buscavam formas artísticas que estivessem “livres de tudo o que for incidental, de forma a emitir poderosamente apenas aquilo que for necessário – em resumo, a síntese artística” (2001, p.41). Dessa forma, Dona Ana *shintetizava* todo um contexto de judeus que sofriam com as ações do Tribunal do Santo Ofício, desde a destruição das relações familiares (por ser obrigada a afastar-se do pai para salvá-lo), até a saída de sua terra natal (de Portugal para o Brasil), até a sua na verdade falsa conversão, pois intimamente, dona Ana continuava judia. A personagem é a síntese, portanto, do povo judeu como um todo, em um momento histórico marcado pela perseguição e pela imposição, por parte da Igreja Católica, de negação de seu passado judaico e de suas raízes.

Assim, estendidas às suas colônias, as leis da Inquisição Portuguesa, se refletiram no Brasil, local que recebeu muitos desses cristãos novos, como Dona Ana, que não deixou de ser torturada - desta vez pelo marido - nas terras brasileiras. Acentuando o caráter dramático da situação de Dona Ana, para salvar o pai, além de ser obrigada a converter-se à religião Católica, ela ainda teve de cumprir a ordem de vir ao Brasil e tornar-se esposa de Dom Jerônimo, um comerciante que se torna protagonista de algumas das cenas mais fortes produzidas pela minissérie e que mostram as torturas

perpetradas por ele, contra a judia (Figura 1).



Figura 1: Uma das torturas impostas por Dom Jerônimo à personagem Dona Ana é pisar sobre uma tábua de pregos.

Dom Jerônimo, também um personagem que não existe na versão literária de *A Muralha*, representa uma crítica audaz à Igreja Católica e ao Tribunal do Santo Ofício, pois é a personificação da hipocrisia religiosa: se declara um defensor da moral e proclama a si mesmo o direito de acusar e julgar àqueles que acredita atentarem contra a ética de sua religião, ou seja, impele a si mesmo como a representação material da Inquisição em solo brasileiro, e aqui encontramos mais um exemplo de síntese expressionista. Mas, ao mesmo tempo em que se considera o representante do Santo Ofício na Vila de São Paulo de Piratininga, ele próprio realiza os piores pecados morais: estupra inúmeras vezes a índia Moatira, criada de sua casa; tortura com os mais cruéis castigos Dona Ana, além de espioná-la para observar se ela realmente converteu-se; e ainda subjuga várias outras personagens à violência e à tirania.

Representado brilhantemente pelo ator Tarcísio Meira, a personagem (Figura 2) é talvez a mais expressionista da narrativa televisiva. Materializa um algoz monstruoso, assustador, bestial, com seus dedos retorcidos, corcunda aparente e olhar dissimulado, contrastando com suas vestes imponentes e a voz suave que incorpora quando se refere aos índios como as “ovelhinhas perdidas” que precisam de sua interferência para alcançar a salvação.

Dom Jerônimo, em sua representação teatralizada e performática é, portanto, a “visão” sintética de todo o terror, monstruosidade e violência obscura de uma instituição que se dizia justamente o contrário: a defensora do bem e da paz. Da mesma maneira, os personagens dos principais filmes expressionistas alemães representavam o horror do período entre-guerras, indivíduos conflituosos, que transitavam entre o humano e o demoníaco, como por exemplo Nosferatu, do filme *Nosferatu: uma sinfonia do horror* (1922), descrito por Barsalini:

Residiriam aí verdadeiramente os fundamentos da concepção expressionista, cuja exteriorização se daria através da imagem horrenda do monstruoso Nosferatu, de nariz estupidamente grande e aduncado, olhos enormes e insistentemente esbugalhados, mãos e dedos longos em demasia, orelhas pontiagudas e um complexo torácico desproporcional ao seu andar leve, quase em passes de bailarino. O esteriótipo físico desse vampiro estampa a falta de harmonia e linearidade de seu espírito, profundamente cindido, como que pelo corte de uma faca afiada, entre o ódio e a nobreza (...).Nosferatu é o baluarte da visão onírica, é, em si, a própria negação da realidade, é o representante supremo da angústia, da miséria e do sofrimento (BARSALINI, p.04).

As semelhanças entre a descrição física dos dois personagens – Dom Jerônimo e *Nosferatu* – revelam o que o expressionismo, especialmente no cinema, tentava explorar. Primeiramente uma alma humana perturbada e perturbadora, expressa fisicamente através de personagens feios e bizarros. Além de Dom Jerônimo, que assume esses elementos expressionistas, outra personagem também se aproxima dessas caracterizações. Leonor é a fiel criada de Dom Jerônimo, que alimenta uma verdadeira adoração por seu “senhor”, dá margem e ajuda a por em prática seus planos diabólicos, além de representar uma espécie de assustadora guardiã das torturas realizadas por Dom Jerônimo em Dona Ana. Leonor, tudo ouve e tudo vê, esgueirando-se sempre pelos cantos obscuros da casa de Dom Jerônimo e garantindo assim a manutenção de uma atmosfera sinistra e aterrorizante no ambiente. Não obstante, sua caracterização física também é explorada: a criada é extremamente feia, com dentes amarelos, olhar raivoso e o que mais chama a atenção: possui uma deformidade no pescoço, o que faz com que a cabeça esteja sempre suspensa para um lado, acentuando ainda mais seu ar diabólico.



Figura 2: Dom Jerônimo e sua criada Leonor organizam por sua própria conta um Tribunal do Santo Ofício na Vila de São Paulo.

E em segundo lugar, como consequência da síntese artística, a presença do duplo, ou seja, essas personagens são sempre dicotômicas, ambíguas, pois como dito antes circulam entre o mundo dos homens e o mundo do monstruoso, do satânico, ou como o velho binarismo, bem X mal. Por

fim, ainda referente a representação do duplo, além da presença desse elemento expressionista nas próprias personagens, outra forte tendência do expressionismo vai surgir na construção do jogo de luz e sombras que compõem o cenário do ambiente interno da casa de Dom Jerônimo. Construída de barro, devido ao momento histórico representado, a casa está sempre com uma luz muito tênue, que transmite uma sensação fantasmagórica, de cativo e produz imagens que muitas vezes se confundem entre personagens e suas sombras, provocando distorções visuais. Essa luz, além de tudo é gerada por velas espalhadas pela casa, principalmente em um altar onde Dom Jerônimo realiza suas orações. A atmosfera transmitida é de um filme de terror típico do expressionismo: ambientes claustrofóbicos, que deslizam entre o escuro e a luz das chamas das velas, que por si provoca uma dança de sombras que se formam quando as personagens caminham pelos cômodos:



Figura 3: Dom Jerônimo rezando no altar de sua casa e preparando-se para atuar em seu próprio Tribunal do Santo ofício.

Segundo Augusto e como já visto anteriormente, a luz ganha destaque no cinema expressionista, pois é trabalhada de maneira diferenciada, a ratificar o duplo luz X sombra, que acentua a construção desses lugares lúgubres, que lembram muitas vezes lugares como o “limbo” ou o “purgatório”: locais que ficam entre o céu e o inferno e que guardam almas geralmente desesperadas, em sofrimento e angústia constante, na esperança de alcançarem a salvação. O trabalho com a luz, portanto, assume o caráter de desvelar esse bem e mal existente na alma humana e expressa através de seu ambiente “baseando-se, principalmente, na elaboração de um espaço dramático construído artificialmente por um trabalho cenográfico que procura diferentes efeitos através da iluminação” (AUGUSTO, 2004, p.86).



Figura 4: A luz das velas é utilizada como efeito de luz e sombra como *cores*, segundo Augusto.



Figura 5: Depois de tentar levar à fogueira pelo menos cinco personagens, Dom Jerônimo acaba sendo vítima de seu próprio delírio e loucura e morre na fogueira de seu próprio Tribunal.

Nas imagens acima, retiradas da minissérie, é possível perceber o uso constante da luz,

especialmente a luz gerada pelo fogo, seja das velas da casa de Dom Jerônimo, seja da fogueira construída para o ritual do Santo Ofício. A própria escolha da fonte de luz ser o fogo, mesmo sendo uma questão técnica (na época retratada ainda não existia luz elétrica), não é realizada de maneira ingênua, pois ao ser uma luz que se move – e não estática como a elétrica – acaba justamente criando as imagens distorcidas que o expressionismo tanto explora. Além disso, essas distorções são construídas também pelos próprios personagens em sua expressão física, na qual se pode observar nitidamente as mãos contraídas de Dom Jerônimo, uma marca de sua atuação.

Todos esses elementos, desde a caracterização das personagens, passando pela cenografia e pelo trabalho de luz utilizado, demonstram que a minissérie *A Muralha* acaba bebendo em fontes expressionistas na construção do núcleo referente à temática da Inquisição. Mesmo que o expressionismo não possa ser definido em um conceito fechado, a ideia que acaba sendo transmitida pela narrativa é uma das principais bases que transitam entre as diferentes linhas expressionistas: justamente a concepção de que o ser humano é internamente constituído por esses duplos. O homem, em sua qualidade humana, abriga em si a possibilidade de ser anjo ou demônio, inocente ou pecador, vítima ou algoz e essa insegurança constante de sentimentos e de aflições grita para ser expresso de alguma maneira.

Resumen: Este artículo analiza la miniserie *A Muralha*, transmitido por TV Globo en 2000, bajo el empuje del expresionismo. El expresionismo fue un “movimiento”, surgido en las primeras décadas del siglo XX y que tuvo como una de sus principales propuestas expresar sentimientos del hombre. Sin embargo, en el contexto de las guerras, la inseguridad y la violencia en el período justo traer a colación temas como la locura, el miedo, la soledad, oscuros. Difícil de ser teorizado, el movimiento parecía muy diferentes formas de arte, desde la pintura a la literatura, la música y sobre todo las películas, el arte que incorpora el espíritu expresionista mediante la producción de películas de suspenso y terror, explotando el lado oscuro de la extrema humanidad. Expresionismo, sin embargo, no se mantuvo hermético y características expresionistas se puede observar en diferentes artes durante todo el siglo XX y aún en el siglo XXI. A partir de esta premisa, basada en autores como Behr, Luz, Xavier y Eisner, analiza miniserie sobre el tema de la Inquisición, ausente en su inspiración literaria, y que se añade a la versión televisiva de la narrativa explora temas relacionados desde expresionismo como la locura, la violencia y la maldad, hasta que los elementos característicos del movimiento como la síntesis artística, la construcción de personajes dudosos con personalidad y monstruosa apariencia, el uso de la luz y la oscuridad en la producción de otro nivel de luminosidad y de distorsión de la imagen y personajes.

Palabras clave: *A Muralha*; Eexpresionismo; Inquisición.

REFERÊNCIAS

AMARAL, Maria Adelaide. Entrevista. Disponível em <www.memoriaglobo.globo.br>. Acesso em: 05 jul. 2013.

A MURALHA. Minissérie de Maria Adelaide Amaral. Direção geral Denise Saraceni e Carlos

Araújo. Direção Musical Mariosinho Rocha. Intérpretes: Alessandra Negrini, Leandra Leal, Leonardo Brício et. al. DVD vídeo (13h30min), color. 2º Grande Prêmio Cinema Brasil – Melhor série de TV.

AUGUSTO, Maria de Fátima. *A montagem cinematográfica e a lógica das imagens*. São Paulo: Annablume; Belo horizonte: FUMEC, 2004.

BARSALINI, Glauco. *Nosferatu: uma personagem romântica com elementos expressionistas*. Disponível em <http://www.seufuturonapratica.com.br/portal/fileadmin/user_upload/POL/profGlauco3.pdf> Acesso em: 05 jul. 2013.

BEHR, Shulamith. *Expressionismo*. Tradução Rodrigo Lacerda. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

EISNER, Lotte. *A tela demoníaca*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

GORENSTEIN, Lina. *A inquisição contra as mulheres – Rio de Janeiro, séculos XVII e XVIII*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas: Fapesp, 2005.

LUZ, Ângela da. *Expressionismo figurativo: linguagem não esgotada na modernidade*. In: Modernidade: anais do IV Congresso Brasileiro de História da Arte. Blanca Brites, Iceia Borsa Cattani, Maria Lúcia Bastos Kern (orgs.). Porto Alegre: Instituto de Artes/UFRGS; FAPERGS; CNPq, 1991.

Site Memória Globo. Disponível em: <www.memoriaglobo.globo.br>. Acesso em: 05 jul. 2013.

STAM, Robert. *A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação*. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

_____. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas: Papirus, 2006.

VAINFAS, Ronaldo. O que a Inquisição veio fazer no Brasil? In: *Inquisição à brasileira. Revista de História da Biblioteca Nacional*. Rio de Janeiro: FNDE, 2011.

WERNER, João. *Ensaio sobre Arte e Estética*. Londrina: Produção independente, 2012.

XAVIER, Ismail (org). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal; Embrafilme, 1983.

MEU PAI ME MANDOU FOTOS: UMA ANÁLISE SOBRE FOTOGRAFIA E TEXTO EM *ANTES QUE O MUNDO ACABE*

LUÍS FERNANDO KALIFE JR.*

RESUMO: A obra *Antes que o mundo acabe*, de Marcelo Carneiro da Cunha, aborda uma questão já bastante discutida na teoria literária voltada à literatura juvenil: a identidade. Trata-se da história de um adolescente de classe média, Daniel, que vive com a mãe, o padrasto e a avó numa cidade do interior do Rio Grande do Sul. Repentinamente, seu pai (fotógrafo de guerra), que nunca havia conhecido, passa a lhe mandar cartas com fotos. A partir disso, Daniel questiona suas relações com os outros e consigo mesmo. Então, por meio da fotografia e da relação de descoberta da identidade por parte do protagonista, este trabalho pretende discutir a relação entre Daniel e o pai através da fotografia, partindo do desconhecimento e indo de encontro ao afeto e à cumplicidade. Para tanto, utilizar-se-á o conceito de “cocriação”, da obra *Estética da criação*, de François Soulages, para promover a discussão de como acontece a associação entre texto e foto e de que maneira a fotografia é um elemento que reforça a descoberta do “eu” por parte de Daniel. Além disso, pretende-se fazer uso de teorias sobre a adolescência e sobre o herói que embasem a análise para que haja esclarecimento sobre a trajetória de descobertas do protagonista.

Palavras-chave: identidade; literatura juvenil; fotografia

1 – O PAI, O FILHO E A FOTOGRAFIA

Antes que o mundo acabe, publicado em 2000, é uma das novelas juvenis de maior sucesso de Marcelo Carneiro da Cunha. Bastante premiada, bem como adaptada para o cinema em 2006, é a consolidação de um trabalho de mais duas décadas de experiência na literatura juvenil, enfocando protagonistas jovens envolvidos em peripécias adolescentes que, por detrás, possuem o que é mais representativo no que diz respeito ao ser dessa determinada idade: a busca da identidade e o entendimento com o outro. Há, então, nessa obra, como em outras, questionamentos que habitam o cerne dessas personagens e que convergem para uma compreensão num âmbito teórico acerca da personagem juvenil brasileira contemporânea: quem são essas personagens, o que pensam, o que/ quem representam, a que almejam e, por fim, quais as características mais salientes.

Em se tratando de atualidade, a obra aqui em questão reflete as relações sociais e afetivas de maneira a mostrar ao leitor sua complexidade em um momento em que a família está sendo questionada. Num contexto mais amplo, devem-se lembrar fatos históricos como divórcio, o

* Mestrando em Teoria da Literatura na PUCRS / Bolsista CNPq

casamento homossexual e vários outros acontecimentos que reconfiguraram o cerne da família brasileira. Dessa forma, o narrador, Daniel, adolescente de 15 anos de classe média, mostra-nos uma teia complexa de suas relações: morando com a mãe, a avó e o padrasto, namora a garota Mim, que não sabe se gosta dele ou do melhor amigo de Daniel, Lucas. Em meio a vários dilemas e conflitos de um adolescente do século XXI, Daniel precisa resolver o maior de todos os problemas: o pai, que nunca havia dado sinal de vida, resolve lhe mandar uma carta repleta de fotografias.

O homem está na Tailândia com malária; por possuir tempo livre, resolve escrever ao filho. Por meio das cartas, das fotos, e do peso da figura paterna na tradição ocidental o pai consegue, com o tempo, promover a simpatia de Daniel para que esse olhe, por meio do olhar fotográfico, para o próximo, para o distante e, principalmente, para si mesmo.

Assim, é possível perceber, na obra, uma relação entre a fotografia e a vida, uma vez que a apreensão do olhar fotográfico funciona como um elemento de seleção e pertencimento no que diz respeito ao delineamento das relações sociais e íntimas. É através do movimento do obturador, incentivado e estimulado pelo pai, que Daniel irá, por meio das suas fotografias, dizer quem ele é. Mais do que isso, de maneira geral, o olhar fotográfico é, no fundo, um bode expiatório para se por em questão, no livro, os mais variados assuntos, como globalização, o papel da mulher e a ética. No entanto, um dos tópicos é preponderante e será ressaltado nesse artigo, visto que está presente na maioria das narrativas juvenis: o autoconhecimento, ou seja, a formação da identidade.

Dentre os conflitos que assolam o protagonista, o que há de mais saliente em *Antes que o mundo acabe* é a tentativa de se adaptar aos dilemas da vida adulta. Os adolescentes são, portanto, pertencentes a uma fase conflituosa de transição. Uma vez que a sociedade moderna é baseada na especialização do trabalho, esse período intermediário carece de orientação para desempenhar funções e papéis que sejam socialmente reconhecidos pelos demais integrantes da sociedade:

Isso se explica, segundo Eisenstadt, pelo fato de as sociedades modernas serem extremamente especializadas e orientadas para o desempenho e a realização individual. Para ele, quanto mais a sociedade orientar-se para a realização, mais seus grupos etários possui funções meramente “preparatórias” e de treinamento e dificilmente terão a função de distribuir papéis para a sociedade “adulta”. Ou seja, na sociedade moderna, os jovens têm poucas oportunidades de saírem dos grupos etários com papéis e *status* sociais já definidos (GROPPO, 2000, p.48).

Cria-se, então, um conflito no adolescente de como fazer para desempenhar um papel adequado dentro dos grupos sociais, ou seja, como achar respostas, ter orientações e opinião respeitada dentro de seu meio: “Com resposta pra tudo. Eu não tenho. Nunca. Porque as coisas são complicadas mesmo, e quem não sabe disso é porque nunca experimentou a vida pra valer” (CUNHA, 2010, p.9). O adolescente, como Daniel, é alguém que quer pertencer ao mundo; dessa forma, fazer parte de algum grupo social, ou seja, ter uma parte de identidade significa possuir uma posição previamente reconhecida no mundo, mesmo que seja no próprio quarto:

Por isso eu chamo a minha avó de Milo, porque ela tá sempre a fim da minha cabeça e, pelo menos aqui em casa, eu sou minoria, sem direito a nada. Voto, território próprio, todas essas coisas que as minorias não têm e por isso partem pra guerra civil. Bom, pra não ficar exagerando e passar por mentiroso, eu tenho que admitir que pelo menos o território eu mais ou menos tenho. Meu quarto. Coloquei uma placa na porta, no ano passado. “Eu sei o que vocês fazem no quarto de vocês. Vocês sabem o que eu faço no meu. Portanto, nada de abrir sem bater primeiro” (CUNHA, 2010, p.12).

Nesse trecho, consegue-se perceber que a relação do protagonista de *Antes que o mundo acabe* para com os outros pode ser definida de duas formas: aqueles que reafirmam esse conflito e aqueles que atenuam, mesmo que alguma personagem possa transitar entre duas classificações simultâneas.

Primeiramente, então, cabe tratar daqueles que confirmam os problemas de Daniel, ou seja, reafirmam a divisão moderna de trabalho, ressaltando que o protagonista não possui maturidade suficiente para passar a outros grupos sociais. A maior representante é a mãe, tendo como coadjuvante a avó. As duas parecem sempre refrear os desejos e opiniões de Daniel, como uma forma de dar limites ao garoto. Assim, as opiniões no que diz respeito as duas é sempre de confronto: “Tenho uma mãe que vive achando que anda gorda demais, magra demais, que precisa de um SPA, que precisa de um tempo, que acha que a gente precisa de mais diálogo. Tenho uma avó que podia ter sido coronel do exército, se eles aceitassem mulher no exército. Ou será que já aceitam e eu nem sei?” (CUNHA, 2010, p.8).

No meio do caminho, há a personagem Antônio, o padrasto. Por mais que seja um adulto, é alguém que tenta compreender e usar outra forma de refrear os impulsos ou as opiniões de Daniel. Antônio, muitas vezes, é o mediador da relação entre a mãe e o filho, fazendo com que essa troca seja menos conflituosa. Mesmo que, desde a infância do protagonista, não seja chamado de pai, ele exerce a figura de um; o aparecimento do “novo pai” provoca uma crise de valores em Daniel:

Acho que ele (o Antônio) queria dizer que a decisão era minha, e só minha. Ok, parece certo. Acho que ele queria dizer pra eu não contar muito com a minha mãe, porque ela não consegue lidar muito bem com nada que tenha a ver com o meu pai. O meu outro pai, quero dizer. Esse aí. E ele queria dizer pra mim que por ele tudo bem, que eu não precisava me preocupar com o que ele estivesse pensando, sentindo, essas coisas. Porque afinal foi ele quem me criou, cuidou de mim, fez essas coisas todas. Me encheu de livros de pirata quando eu era garoto, de livros sobre aviões e coisas assim quando eu fui crescendo. Me ensinou a fazer o pão. Até hoje, no Natal, a gente faz pão juntos, eu e ele. Não a minha mãe, que só atrapalha na cozinha, querendo fazer pão com fermento químico e essas coisas de amadora (CUNHA, 2010, p.18).

Há também a namorada Mim e o melhor amigo Luca. Há uma relação de cumplicidade que os une, por estarem na mesma situação, a adolescência. No entanto, o fato de ser de sexos diferentes de alguma forma antagoniza-os: Luca é alvo de admiração de Daniel, enquanto Mim, por mais que seja de admiração, é incompreendida, uma vez que há a falta de experiência do protagonista com relação ao feminino: “Eu gosto da Mim, gosto mesmo. Mas mulheres podem ser uma coisa complicada. Eu tava aqui, cheio de problemas, sério, e ela querendo que eu pense na gente? Dureza. Mas ela estava certa” (CUNHA, 2010, p.15).

No entanto, a relação que mais chama a atenção na obra é de Daniel com o pai. Isso se deve pelo fato de a figura paterna ser o elemento que vem de fora, com a autoridade, para deixar o protagonista atento para com os fatos do mundo. O contato entre os dois, por meio de cartas e fotos, promove uma atenção de Daniel para o “olhar” à sua volta, e como mesmo o que está próximo, pode ser diferente. É uma ampliação de horizontes; já que o pai é um fotógrafo, o melhor que poderia passar de ensinamentos para o filho é como “ver”, ou seja, atentar para as coisas: “Você sabia que fotografar não tem a ver com registrar, resgatar, essas coisas que as pessoas falam? Tem a ver com ver. Com ver, Daniel. Você vê? De verdade? (...) Você consegue VER (grifo do autor) o barulho das fotos? Consegue ver a vida toda na selva, consegue ver os ruídos, os cheiros, tudo?” (CUNHA, 2010, p.24). Em todas as cartas e em todas as fotos, o pai enfatiza que é necessário olhar

para além, que a fotografia teria essa possibilidade de fazer com que Daniel, um adolescente, olhasse para o outro:

Apenas algumas (fotos) que me dizem coisas, que eu espero que lhe digam coisas também. Porque esse é um mundo muito, muito grande, Daniel, e a nossa vaidade nos faz acreditar que basta ir ao cinema pra gente saber tudo do mundo. Basta não sair de casa e fazer de conta que ele não existe e está tudo resolvido (CUNHA, 2010, p.65).

Inicialmente, as cartas incitam em Daniel um questionamento do porquê do aparecimento repentino do pai: “Fui pro quarto, mas dormir foi mesmo complicado. Só conseguia olhar pro teto e ficar pensando em um monte de coisa sem sentido. Por que, era o que eu pensava. Por que, por que, POR QUÊ?” (CUNHA, 2010, p.17) Após tomar contato com ele, naturalmente a personagem principal se interessa e passa a partilhar desse novo mundo, até mesmo pesquisando na biblioteca alguns assuntos que havia nas cartas: “Eu tinha escolhido um atlas e tinha olhado a Tailândia um pouco. Olhei coisas numa enciclopédia do café. Incrível quanta coisa a gente não sabe sobre os lugares. Será que o meu pai sabia tudo da Tailândia? Parecia que sim” (CUNHA, 2010, p.35). Entrar em contato com a pesquisa seria uma forma de Daniel entrar em contato com o mundo, com o outro e, por consequência, com o próprio pai. Todas as fotos contêm comparações entre o próprio lugar do filho e as diferenças com o mundo:

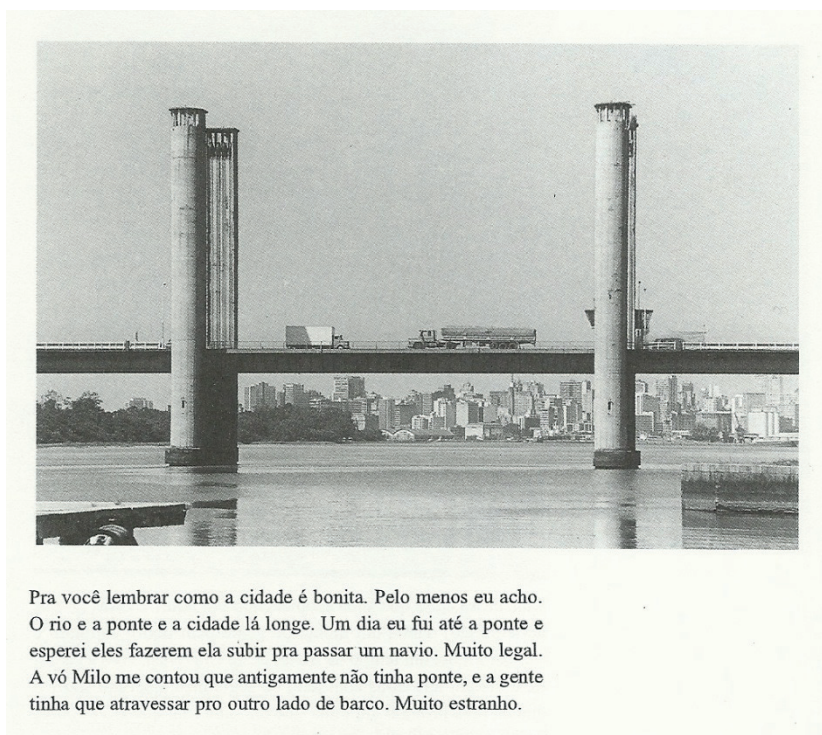


Estas garotas se preparam pra dançar no casamento do filho do prefeito aqui da aldeia, Daniel. O candidato a marido tem 16 anos e a noiva, 14, quase 15. Eles se casam muito cedo por aqui. Sabe que eles viviam em média 40 anos, apenas? Isso até inventarem a penicilina e o tratamento para a malária. Na visão deles, Daniel, a dança foi feita para agradar aos deuses, não aos humanos.

Convém lembrar que, o próprio projeto no qual o pai trabalha, chamado de *Antes que o mundo* acabe, tem como objetivo mostrar as pessoas de várias partes do mundo antes que todos, devido ao poder da globalização, tornem-se iguais. Por meio da fotografia, ele pretende mostrar ao

futuro, quando todos “cansarem” de ser iguais, como a diferença pode ser interessante e construtiva.

Então, à medida que as cartas chegam, Daniel se compadece do pai, compreende-lhe e resolve responder a ele; essa carta não nos é mostrada, mas podemos observar a confusão do narrador e o aparecimento de uma pergunta em especial: “- Pai, por que você me abandonou?” (CUNHA, 2010, p.75). Assim, o pai responde que, quando a mãe do rapaz estava grávida, ele tinha a oportunidade de escolher ser repórter fotográfico. O fato de ter que enfrentar muitos perigos, como guerras, implicaria ao pai ter que sentir medo de deixar o filho órfão, ou seja, resultaria no travamento quanto à profissão de fotógrafo: “Eu nunca abandonei você. Talvez tenha abandonado as minhas crenças, ou coisa assim. Você eu nunca conheci, portanto não podia abandonar” (CUNHA, 2010, p.83). Assim, tendo compreendido os fatos que fizeram o pai ter se afastado, mas não abandonado, Daniel passa a estabelecer uma relação de mão dupla, na qual a fotografia é um elo para mantê-los juntos: “Não sei como eu começo isso. Eu não tenho nada pra dizer. Só tenho umas fotos que eu fiz, olhando pras coisas aqui ao redor, na minha cidade. Devem ser horríveis, mas eu não entendo nada de foto. Só aponto e disparo” (CUNHA, 2010, p.91) Junto com a carta, Daniel manda uma série de fotos que mostram ao pai sua visão de mundo:



A partir de então, a fotografia é um pretexto para estabelecer laços mais firmes entre os dois. O próprio pai admite que, talvez, tenha tomado uma decisão que se arrepende, de ter ficado longe do próprio filho: “Daniel, tive uma sensação muito estranha agora. Pensei que talvez, talvez, eu tenha perdido mais do que eu pensava, com algumas decisões que tomei há muuuito tempo atrás. Enfim.” (CUNHA, 2010, p. 104) Estabelece-se um diálogo entre os dois, posteriormente por telefone, que se consolida com o convite para fotografar com o filho no México.

Convém pensar como a personagem Daniel, o pai, configura-se na obra como alguém que possui o poder, através da fotografia, de agir não somente em relação ao mundo, mas também no que diz respeito ao seu próprio filho, que no início da obra estava esquecido. O fato de deixar o filho e a mulher para trás e ir de encontro ao objetivo da sua vida revela uma utopia que era a de

“capturar a alma humana, como Cartier-Bresson” (CUNHA, 2010, p.82). Tirar uma foto significa, para o Daniel, o pai, suprir uma necessidade de cristalizar na memória certos momentos: “Acho que foi por isso que eu virei fotógrafo. Você sabe que eu sou fotógrafo? Creio que sim, sua mãe deve ter falado. Enfim, foi pra isso que virei fotógrafo. Pra lembrar, ou para nunca esquecer, o que não é bem a mesma coisa” (CUNHA, 2010, p. 24). Assim, como a profissão era uma forma de tentar intervir no mundo de maneira mais plena, um filho e uma mulher seriam impeditivos para que se conseguisse circular em locais mais perigosos. É uma renúncia, ou seja, Daniel, o pai, escolheu não ter família ou laços afetivos que impedissem a realização do seu sonho profissional: “Escolhi fotografar o mundo, enquanto ele existe. Escolhi não ver nada a não ser o mundo, enquanto a minha vida se esvai, enquanto o filho que eu tive cresce sem que eu saiba o que ele é, na verdade. Ironia, não é mesmo?” (CUNHA, 2010, p. 66). Como afirma TACCA (2009), trata-se de “assumir uma posição de poder” na qual é possível intervir na realidade:

(...) o “fotógrafo” assume uma posição de poder ao portar a câmera, quase em analogia com o gesto técnico da arma, momentos nos quais assume postura de intimidação simplesmente por ser fotógrafo, e usa de sua ferramenta de trabalho para exercer certo grau de poder ao dirigir sua teleobjetiva para um pobre mendigo na rua. Os fotógrafos, de certa forma, se acham protegidos no gesto técnico de portar uma máquina, como um biombo para a realidade, a possibilidade do ver sem ser visto, como uma espécie de salva-guardas, mas que tem se demonstrado o inverso em muitas situações quando os têm colocado em risco (p.3).

No entanto, como o próprio pai relata, depois de ter visto atrocidades no Líbano e ter sido o único fotógrafo a ter presenciado, o fotógrafo sentiu uma descrença em relação aos seres humanos e ao projeto utópico de mudar o mundo. Mesmo que o fotógrafo de guerra seja alguém imune da imagem contra a violência, Daniel pai não consegue suportar os seus ideais frente à barbárie que se apresentou:

O fotógrafo de guerra nos parece sempre um elemento dotado de uma liberdade extrema, colocando sua vida em risco por imagens chocantes ou que evocam os piores lados da humanidade, quando qualquer razão cede para valores fluídos de nacionalismos acerbados ou de ideologias autoritárias, nas quais o indivíduo perde qualquer noção de juízo. Estando estes fotógrafos perto de tantas atrocidades, nos perguntamos como conseguem suportar tais situações e como conseguem sobreviver. Sabemos que sempre fotografam, exercendo e concluindo sua função com o ato fotográfico, mesmo em situações nas quais talvez queiramos que tenham feito alguma interferência além do click, para salvar ou tentar salvar alguém (TACCA, 2009, p. 7).

O fotógrafo de *Antes que o mundo acabe*, então, é alguém que sucumbiu e não suportou as situações de guerra pela descrença. No entanto, aderiu ao projeto “Antes que o mundo acabe”, uma forma de mostrar que a fotografia pode ser uma maneira de lutar contra a globalização:

Eu tinha ouvido falar nesse projeto internacional que se preocupa em registrar tudo que acontece no mundo. Um amigo de Hamburgo tinha me falado desse projeto, fotógrafos do mundo todo trabalhando juntos, para registrar o mundo como ele é, antes que ele acabe. Antes que a globalização faça tudo virar um shopping. E quando o mundo virar um shopping, um plantador de arroz no Mekong, um garoto de subúrbio em Shangai ou em São Paulo, uma dona de casa no México, em Los Angeles ou na Malásia, todo mundo vai vestir a mesma coisa, comer o mesmo tipo de fast food, chorar vendo o DiCaprio afundar com o Titanic (CUNHA, 2010, p.63-64).

2 – A FOTOGRAFIA EM *ANTES QUE O MUNDO ACABE*

Convém, assim, entender que a fotografia é uma arte que, possuindo um processo que vai além da imagem, é capaz de apreender um instante. Existem muitas circunstâncias que podem estar além da máquina fotográfica, como ausências, sentimentos, perdas, etc. A fotografia é responsável por registrar pequenos aspectos de contextos maiores, desenrolando, assim, determinada narrativa dentro de determinado espaço e tempo. O significado de uma imagem encontra-se naquilo que ela não é e naquilo que ela não diz ou que deixa ausente. Tanto a linguagem falada quanto a linguagem fotográfica são consideradas um processo temporal, efêmero ou não. Decifrar uma imagem, então, é decifrar a narrativa nela contida. Não podemos apreender o sentido de uma sentença analisando os elementos isoladamente; o mesmo acontece com a narrativa fotográfica: os elementos que constituem uma imagem não podem ser analisados como unidades independentes de um todo. Trata-se do resultado de uma sucessão de escolhas e renúncias, do somatório daquilo que será ou não incluído na trama fotográfica. Aquilo que é deixado de fora é, frequentemente, o assunto principal:

Um poeta americano, Robert Frost, tem esse poema sobre muros. Ele diz no poema que antes de construir um muro, ele quer saber o que está murando dentro e murando fora. Eu penso que, quando fotografo, faço uma coisa parecida, escolhendo o que vai na foto e o que fica de fora. Agora me vejo querendo saber o que afinal eu deixei de fora da minha vida, quando escolhi ir embora do Brasil (CUNHA, 2010, p.64-65).

Os componentes que tornam a fotografia realizável são, sucintamente: o *assunto*, objeto de registro; a *tecnologia*, que torna o assunto materialmente possível e o *fotógrafo*, aquele que idealiza e elabora o registro através de um processo que compõe o signo fotográfico, existindo uma motivação prévia para que haja determinado recorte no tempo e no espaço, seja ela de ordem pessoal ou profissional. Ainda assim, esse signo fotográfico se dá através de filtros sociais, culturais e econômicos do sujeito que a produz, o fotógrafo. Esse, sob certa intenção, concebe uma segunda realidade de acordo com sua visão particular de mundo e, assim, uma nova realidade é criada: “A representação fotográfica é uma recriação do mundo físico ou imaginado, tangível ou intangível; o assunto registrado é o produto de um elaborado *processo de criação* por parte de seu autor. Esse processo implica na criação *documental* de uma realidade concreta” (KOSSOY, 2009, p.26).

Essa motivação é dada em *Antes que o mundo acabe* por algo memorialístico. Daniel, o pai, percebe a fotografia como algo com filtros sociais de mudança e de inquietação. As escolhas feitas na sua própria vida podem ser encaradas como a própria fotografia, uma vez que foi necessário deixar de fora algumas coisas, como o filho e a mulher, para ter outras. O mesmo acontece no processo fotográfico.

Ainda cabe tratar que a composição deste signo fotográfico possui elementos constitutivos que são incorporados à imagem fotográfica como uma unidade. O processo de criação do fotógrafo engloba uma aventura estética, cultural e técnica que irá originar a representação fotográfica, tornar o material da imagem fugaz das coisas do mundo, transformá-la, enfim, em um documento (KOSSOY, 2009).

Dessa forma, é necessário entender que o processo de olhar, escolher, renunciar e aglutinar o mundo é o debate principal da obra de Marcelo Carneiro da Cunha. A troca entre pai e filho é, antes de qualquer coisa, realizada pela fotografia, que funciona como elemento unificador entre os dois. A arte é responsável não só pela aproximação, mas por preenchê-los de maneira a proporcionar

um complemento no que diz respeito à identidade. Daniel, o filho, usa as fotos para delinear o seu mundo e mostrá-lo ao pai; assim, o signo fotográfico, em um primeiro momento, é capaz de organizar os elementos sociais, culturais e econômicos do adolescente a ponto de contribuir para a formação de sua identidade. Em um segundo momento, há a documentação e a reafirmação/ confirmação do signo (e de todos os elementos supracitados presentes) pelo pai:

O meu pai disse que eu tenho jeito pra coisa!
Bom, eu até tentei me fazer, dizer pra mim mesmo que isso não fazia a menor diferença. Que ele podia achar o que ele bem entendesse, que eu não dava a mínima. Mas no fundo eu sabia que não era verdade. Achei muito Max que ele gostasse das minhas fotos. Pronto, falei pra vocês. Azar. É verdade (CUNHA, 2010, p.107).

Ainda assim, podemos pensar que a fotografia é uma forma de organização narrativa para que Daniel, o filho, encontre respostas, visto que tem como característica trabalhar e manipular diferentes níveis de realidade. Dentro da segunda realidade, aquela criada pelas prévias motivações do fotógrafo, é feito um recorte de um contexto maior, com o objetivo de possibilitar a criação de outra narrativa. Frequentemente, a fotografia aparece como agente organizador de narrativas pessoais, como em álbuns de família, por exemplo. A narrativa visual contida é um metatexto que, para compô-lo, o fotógrafo optou por incluir ou excluir determinados objetos. Ao percorrer uma imagem com o olhar, a *câmera interna* do observador o direciona para elementos mais relevantes, dando prioridade para os que são mais interconectados com os seus conhecimentos prévios. Ao analisarmos álbuns de família, por exemplo, percebemos uma construção temporal que possibilita a leitura das fotografias que, quase sempre, são apresentadas em série e montando, mentalmente, a representação da identidade individual e coletiva. Susan Sontag, citada por Márcia Elisa Lopes Silveira Rendeiro, afirma que, por meio de fotos, cada família constrói uma crônica visual de si mesma, e suas imagens portáteis servem para testemunhar sua coesão (2004, p.19).

É dessa maneira que Daniel, quando manda fotografias para o pai, olha pra si mesmo e apreende sua identidade individual para lembrar e para se reescrever, uma vez que, agora, possui um novo pai. As fotos que um envia para o outro organizam narrativas que são as dos próprios autores, como dois fotógrafos que se fotografam para si mesmo, que estão conhecendo a técnica de vida um do outro: “E não sabia por que, mas achava que tinha alguma coisa de que eu precisava lembrar e não lembrava. E que estava nas minhas fotos. E eu seguia procurando. E fotografando. Isso já tinha virado uma mania tão grande, que nem sei como é que eu fazia antes” (CUNHA, 2010, p.109).

O pai, por sua vez, usa a fotografia como forma de mostrar ao filho a autoridade paterna, contribuindo com a sua formação. O signo fotográfico, então, é uma forma de transmitir os valores sociais e culturais que estão sendo perdidos com a globalização. O pai fotografa para mostrar ao outros e ao filho o valor da diversidade *Antes que o mundo acabe*, compondo, assim, as várias funções que a fotografia pode ter de um mundo particular, físico e imaginado, construindo uma nova realidade para si mesmo, de maneira a recompor o tempo perdido com o filho.

Tais ensinamentos, que possuem a complexidade do signo e do processo fotográfico, acontecem por meio do envio de cartas e fotografias. Estas são configuradas da imagem e do texto, que em *Antes que o mundo acabe*, possuem uma configuração peculiar. Tendo em vista o entrecruzamento entre texto e fotografia, o que François Soulages (2005) definiu como “cocriação”, há de se ressaltar que a apreensão de simbolismos no texto é a mesma para apreender o signo fotográfico e sua composição – o que está incluído e o que foi deliberadamente deixado de lado. Quanto à atividade de decodificação de imagem e texto, esta se baseia no imaginário, na razão e na

linguagem. Como tratado por Kossoy (1999), a recepção do indivíduo pela narrativa fotográfica depende dos filtros pré-existentes, do reservatório de imagem, sentimentos e vivências daquele que decodifica a imagem.

Segundo François Soulages (2005), a fotografia pode se unir ao texto em 3 níveis: o primeiro é por alguém que não é nem fotógrafo, nem escritor, que seleciona aleatoriamente os dois tipos de texto. O segundo e o terceiro tipo, que aqui serão abordados, são, respectivamente: o segundo, um comprometimento entre foto e texto, em que o escritor faz um texto a partir da foto ou o fotógrafo cria a partir do texto; o terceiro, quando os artistas optam por criarem juntos um terceiro tipo de união.

Esse último exemplo é o que acontece em *Antes que o mundo acabe*, na qual, em cada fotografia, existe uma espécie de comentário a respeito do que está fotografado. Mesmo assim, há mais do que um comentário, mas sim um diálogo com o receptor da foto. Ainda assim, convém pensar que existe uma integração entre o texto e a imagem, visto que a leitura da imagem, bem como a da legenda abaixo, é necessária para compreender a narrativa, a ponto de a não leitura de tal prejudicar no entendimento da novela.

Em suma, *Antes que o mundo acabe* é uma novela de texto e imagens, como o subtítulo sugere. A fotografia é protagonista, assim como texto. Neles, Daniel pai tenta se aproximar de Daniel filho, usando a fotografia como pretexto. A perda ou a presença de determinados elementos feito pela escolha do fotógrafo parece ser a mesma que a do pai, quando escolheu a vida fotográfica do que a afetiva. Enquanto um, por meio da fotografia, tenta se conhecer e crescer, o outro tenta recuperar o que foi perdido. Assim, o que está presente e o que é ausente se alternam para formar *Antes que o mundo acabe*.

ABSTRACT: The book *Antes que o mundo acabe*, from Marcelo Carneiro da Cunha, approaches a very discussed question within the literary theory towards juvenile literature: identity. It is the story of a middle class teenager, Daniel, that lives with his mother, his stepfather and his grandmother in a city on the countryside of Rio Grande do Sul. Suddenly, his father (war photographer), that he had never met, begins to send him letters with photographs. From this, Daniel starts to question his relation with others and with himself. Through photography and the relation of identity discover of the protagonist, this paper aims to discuss the relation of Daniel and his father through photography, from unfamiliarity towards affection and complicity. To do so, it will use the concept of “co-creation”, the work of François Soulages *Esthétique de la photographie : La perte et le reste*, to promote a discussion on how the association between text and photography occurs and in what way photography is an element that enhances Daniel’s discovery of “self”. Besides, it intends to make use of theories about adolescence and about the hero that support the analyses so there is clarification on the trajectory of the protagonist’s discoveries.

Key words: identity; juvenile literature; photography

REFERÊNCIAS

CUNHA, Marcelo Carneiro da. *Antes que o mundo acabe*. Porto Alegre: Editora Projeto, 2010.

KOSSOY, Boris. *Realidades e Ficções na Trama Fotográfica*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

RENDEIRO, Márcia Elisa Lopes Silveira. Álbum de Família – Fotografia e Memória; Identidade e Representação. In: *XIV Encontro Regional da ANPUH-Rio: Memória e Patrimônio*. Rio de Janeiro, 2010. Disponível em: http://www.encontro2010.rj.anpuh.org/resources/anais/8/1276726781_ARQUIVO_ArtigoANPUH%5BMarciaElisa_2010.1%5D.pdf Acesso em: 02 jun. 2013.

SOULAGES, François. *Estética da fotografia: perda e permanência*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2010.

TACCA, Fernando de. O fotógrafo na Literatura. In: *Anais do XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*. Curitiba: INTERCOM, 2009.

O ENCONTRO MARCADO SOB A ÓTICA DO *BILDUNGSROMAN*

CRISTIANE ANTUNES*

Resumo: A análise de *O encontro marcado* sob a ótica do Romance de Formação possibilita ver as maneiras pelas quais Fernando Sabino construiu sua obra abordando, através da trajetória do protagonista Eduardo Marciano, temáticas como a construção da identidade individual e a busca pela satisfação e realização pessoais e como tais aspectos se relacionam, na narrativa, com o denominado Bildungsroman, gênero este originado na segunda metade do século XVII, na Alemanha; o qual se caracteriza sobretudo pelo relato, em sua construção, da vida do protagonista desde a infância até a vida adulta, que é retratada como uma tentativa, na maioria das vezes fracassada, de perseguir objetivos no sentido de evoluir pessoal, profissional e socialmente. O *Bildungsroman* ou Romance de Formação é definido, portanto, mais por seu conteúdo do que por sua forma. É uma categoria de romance típica da Alemanha e a narrativa é construída basicamente ao redor das vivências da personagem ao longo de sua vida, enfim sua formação em direção à fase adulta. Um romance poderá ser denominado *Bildungsroman* quando deixa clara a caminhada da personagem principal no sentido de sua evolução, seu aperfeiçoamento e, nesse ínterim, promovendo a formação do leitor. É possível encaixar perfeitamente o romance de Sabino nesses quesitos essenciais. O leitor de *O encontro marcado* acompanha de perto as muitas vezes automáticas ações de Eduardo em busca de si mesmo, por boa parte de sua trajetória. O presente trabalho pretende mostrar de que forma essas representações foram construídas no texto, onde estão as relações que permitem classificar a obra de Sabino como *Bildungsroman*, comparar o gênero representado por esta obra com o chamado Romance de Formação brasileiro e mostrar de que maneira as informações acerca da história da personagem protagonista pode promover a formação do leitor desta obra.

Palavras-chave: *Bildungsroman*. Narrativa. Teoria do romance.

“De tudo, ficaram três coisas: a certeza de que ele estava sempre começando, a certeza de que era preciso continuar e a certeza de que seria interrompido antes de terminar. Fazer da interrupção um caminho novo. Fazer da queda um passo de dança, do medo uma escada, do sono uma ponte, da procura um encontro.”

O encontro marcado, Fernando Sabino.

A obra *O encontro marcado*, de Fernando Tavares Sabino, foi criada em meados do século

* Graduada em Letras e Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários, na Universidade Federal de Santa Maria.

XX, mais precisamente na década de 50 e publicada em 1956, no Rio de Janeiro. Sua repercussão positiva e boa recepção colocaram seu autor no patamar dos escritores mais relevantes do século, no Brasil; foi a partir daí que Sabino, abandonando de vez o cargo público no qual trabalhava em Belo Horizonte, passou a dedicar-se exclusivamente à literatura. Seus leitores agradecem.

A história narrada por Fernando Sabino em *O encontro marcado* é, basicamente, a trajetória do personagem protagonista Eduardo Marciano desde a infância até a vida adulta. O leitor passa a conhecer o personagem muito criança, morando com a família em Belo Horizonte, filho único e extremamente mimado por seus pais, o que se pode observar no seguinte trecho: “Então quando não lhe faziam a vontade, era assim: abria a boca e arranhava o rosto até tirar sangue.” (SABINO, 1956, pag.12) e o acompanha até ser um homem feito vivendo no Rio de Janeiro, já fracassado em seus objetivos profissionais e pessoais, o que fica evidente em: “Nem verde, nem maduro, nenhum fruto colhido: um livro cem vezes começado, um filho abortado, um casamento dissolvido.” (Ibidem, pag. 238).

A obra possui muitas características que a enquadram no gênero originado na segunda metade do século XVII, na Alemanha: o *Bildungsroman* ou, em Língua Portuguesa, Romance de formação; este gênero se caracteriza, sobretudo pelo relato, em sua construção narrativa, da vida do protagonista desde a infância até a maturidade; retrata um percurso, uma tentativa (na maioria das vezes fracassada) de perseguir objetivos num sentido amplo de evoluir pessoal, profissional e socialmente. Um romance de formação, portanto, é definido mais por seu conteúdo do que por sua forma. Segundo Wilma Patricia Maas, em seu livro *O cânone mínimo – O Bildungsroman na história da literatura*, afirma que o gênero é uma “Modalidade de romance tipicamente alemã, gira em torno das experiências que sofrem as personagens durante os anos de formação ou educação, rumo da maturidade.” (2000, p.243)

O caminho percorrido por Eduardo é o de um indivíduo mediano mas idealista, que aspira a grandes coisas que, por sua vez, estão sempre além do lugar onde ele se encontra. Não obstante, simultaneamente carrega uma desilusão precoce em relação a seus próprios sonhos, paradoxo que é evidenciado em dois trechos, primeiro, diante da pergunta dos pais de seus amigos: “- E posso saber que proveito você tira arriscando assim a vida?” a qual responde: “-Posso saber que proveito vocês tiram, não arriscando a sua?” (SABINO, 1956, pag. 63), o que mostra um Eduardo desafiador, aventureiro e confiante; e ao ser descrito enquanto jovem pelo narrador, ao andar pelas ruas de Belo Horizonte, cético, fatalista, ‘puxando angústia’ com os amigos Mauro e Hugo

“Tema habitual de Eduardo: o tempo em face da eternidade. Caminhamos para a morte. O futuro se converte, a cada instante, em passado. O presente não existe. Vivemos a morte desde o nascimento.

- Nascemos para morrer.

E ficavam calados, solenizados, angustiados enfim, diante da gravidade do que Eduardo sentenciara. (Ibidem, p. 60)

MAAS (2000, p.46) afirma que uma forma poderá ser chamada de *Bildungsroman* quando mostra o caminho do protagonista em direção à perfeição e por promover a formação do leitor (Ibidem, p. 46), no que o romance de Sabino se encaixa bem. Quem lê a história criada pelo escritor mineiro acompanha, de muito perto, as muitas vezes automáticas ações de Eduardo por boa parte de sua vida. É possível se entusiasmar com os sonhos adolescentes do menino “puro, intocável” e, mais tarde, sentir a apatia sórdida do destino do homem Eduardo Marciano.

Há na obra uma possibilidade explícita de identificação por parte do leitor, pois traz à tona questões existenciais que dizem respeito ao ser humano em geral, como a insatisfação diante das instituições (Eduardo e seu casamento), o abandono dos sonhos da juventude (o livro cem vezes começado e nunca concluído, a faculdade sendo deixada pelo caminho, o emprego na repartição pública), a separação da família paterna/materna e a tentativa de criar seu próprio universo, a insatisfação perante o cotidiano, mas o esquecimento disso diante da inexorável necessidade de ‘seguir em frente’ apesar de qualquer coisa: “Que estou fazendo de minha vida? – se perguntava, e saía para o trabalho.” (pag. 161). Eduardo estava sendo levado por seu destino como um menino carregado pela mão, tomava consciência disso, mas não conseguia lutar, reagir. É possível ver sua apatia misturada à insatisfação em alguns trechos da obra

Era preciso ir devagar – saber envelhecer. O fruto que apanhava ainda verde, deixava apodrecer na mão. Casado. A vida o afastava de sua origem, de seus amigos. Já nem sempre estaria presente na lembrança deles, o tempo o empurrava com força demais e isso era terrível. Mas podia sentir o gosto das novas experiências, já não eram tão novas, ficavam logo para trás, o passado, ele que não tinha presente, não tinha nada, não fizera nada – por que não podia parar um pouco, descansar, não dar mais um passo? (SABINO, 1956, pag. 143)

Ao ser questionado sobre o livro *O encontro marcado* ser uma obra autobiográfica, Fernando Sabino diz que até pode ser o protótipo de Eduardo Marciano, mas a obra é ficcional. O que se observa, na leitura e análise do romance, é que o protagonista é o protótipo de toda uma coletividade; uma geração perdida em seus objetivos, uma juventude exaltada, apaixonada demais pela vida, que apanha o fruto verde e o deixa apodrecer nas mãos. Uma geração precoce.

O romance, segundo MAAS (2000), diferentemente da epopeia traz os acontecimentos exteriores agindo sobre o indivíduo protagonista, em seu interior. Esses efeitos são evidenciados na obra do escritor mineiro quando percebemos a vida de Eduardo sendo moldada pelo decorrer dos dias e estes, por sua vez, moldando seu espírito, sua forma de ver as coisas, aumentando sua falta de entusiasmo diante de tudo.

Eduardo, como qualquer pessoa comum (e este é um dos aspectos do romance que permite ao leitor formar-se enquanto ser humano a partir de sua leitura), mostra como planos e aspirações podem manifestadamente ser ajustados ou simplesmente suprimidos e como a vida prática e suas urgências vão obliterando seus sonhos e projetos priorizando a resolução de “problemas” imediatos, o destino implacável ditando suas regras arbitrárias. Isso se torna claro, por exemplo, em: “Sentia vagamente que se tornara instrumento de desígnios outros, poderosos, desconhecidos – já não era dono de si mesmo.” (SABINO, 1956, pag. 143)

O encontro marcado, através do protagonista Eduardo, desenha aos olhos do leitor muitas das mazelas, hipocrisias, moralismos, incoerências e desencantos de uma sociedade abandonada por suas próprias crenças. É evidente ao longo do romance o dilema acerca da religião, por exemplo, que acontece no íntimo da personagem principal. Quando adolescente, ao ser indagado pelo diretor de sua escola acerca de sua crença ou não na existência de Deus, Eduardo admite que o tema o incomoda e isso vai se repetir ao longo de sua vida, nos mais diversos momentos, sendo que nunca chega a uma conclusão definitiva, como é percebido no seguinte trecho: “A pergunta o deixou confuso, desconcertado, sem resposta. Já se fizera a mesma pergunta mais de uma vez, mais de uma vez adiara a resposta.” (SABINO, 1956, p. 39)

Anos mais tarde, quando se casa (automaticamente, como que cumprindo um ritual)

lembra-se da pergunta do diretor: “você acredita em Deus? Já nem sabia no que acreditava, não tinha tempo para pensar.” (Ibidem, p. 143) o que vem a corroborar a ideia de que Eduardo vivia rápido demais, sem querer realmente o que estava fazendo. Isso reforça, também, a representação que a personagem faz do homem moderno, atropelado pela velocidade de seus dias, pelas múltiplas escolhas à sua frente e seu pouco tempo para elas estupefação e indecisão diante das transformações e possibilidades de seu tempo.

Um aspecto relevante da história do menino de Belo Horizonte é o relato da amizade, e todas suas implicâncias, entre este, Mauro e Hugo. Os três jovens, que andavam “encharcados de literatura” pelas ruas da cidade, representam metonimicamente os sonhos e aspirações de toda uma geração. Apesar de viverem mergulhados em suas infinitas angústias e reflexões existenciais, acreditavam, esperançosos, ter suas próprias certezas e ideais nobres, no entanto seu futuro sonhado era brilhante como um diamante falso. Quando Eduardo está para casar com Antonieta, “filha de ministro”, Mauro lhe diz

- Agora você não pode recuar: o jeito é ir para a frente. Faça carreira, se insinue, interfira, influia. Você tem uma grave responsabilidade, está destinado a exercer um papel qualquer, quem sabe você é quem vai tirar o país dessa miséria? (Ibidem, p.141)

Eduardo é, dos três amigos, o mais brilhante, como diz Hugo: “o de mais sorte, o escolhido, nosso amparo, nossa esperança” (ibidem, p.88). E o que se vê, ao longo da narrativa, é um Eduardo decadente, apático, inerte diante da inexorabilidade do cotidiano, das coisas que lhe fazem pequeno, o que vem a ratificar a continuação do discurso de Hugo: “E de nós três o mais miserável, talvez o mais desgraçado, porque condenado à incapacidade de amar, pelo orgulho, ou à solidão, pela renúncia.” (loc.cit.)

Fernando Sabino constrói uma reflexão profunda e complexa acerca da vida, das paixões e da fugacidade implacável da condição humana através do relato de uma história repleta de caminhos não terminados, sonhos negligenciados, convicções abandonadas e dúvidas lancinantes. Tais elementos conferem à sua obra um teor de educação sentimental ao leitor, como se estivesse lhe ensinando a viver, o que a encaixa perfeitamente nos pressupostos teóricos do supracitado gênero literário tardiamente analisado no Brasil, o *Bildungsroman*.

Luckács fala, em seu livro *Teoria do romance*, sobre o caráter de “romantismo da desilusão” no romance burguês e de como este retrata um indivíduo muitas vezes desajustado de sua realidade social: “a inadequação que nasce do fato da alma ser mais ampla e mais vasta que os destinos que a vida lhe é capaz de oferecer.” (2000, p.117) Fernando Sabino constrói um romance no qual essas características são evidentes fazendo com que Eduardo Marciano seja o retrato geral de cada homem de seu tempo.

O livro é dividido em duas grandes partes (*A procura e O encontro*) que, por sua vez, são divididas em três cada uma: A procura é dividida em: I- *O ponto de partida*; II- *A geração espontânea* e III- *O escolhido*. O encontro é dividido em: I- *Os movimentos simulados*; II – *O afogado* e III- *A viagem*. Cada título das partes são muito significativos para ilustrar as fases da vida do protagonista. O terceiro e último capítulo da primeira parte, por exemplo (O escolhido) traz um Eduardo sendo “empurrado” pela vida e suas escolhas, casando porque assim o aconselhavam, porque estava entediado, porque o namoro estava se tornando alvo de “falações”. É possível acompanhar a personagem sentindo-se alheia aos acontecimentos, numa espécie de torpor vital: “Há uma fresta em minha alma por onde a substância do que sou está sempre se escapando mas não vejo onde nem porquê.” (p. 144)

Bakhtin afirma, em sua obra *Estética da criação verbal*, que “O tempo se introduz no interior do homem, impregna-lhe toda a imagem, modificando a importância substancial de seu destino e de toda sua vida.” (1997, p.237) Sabino nos mostra, com maestria, (ao contar minuciosamente, e com realismo, os dias de Eduardo) essa afirmação na prática, através das perguntas que afligem a personagem: “Onde as verdades eternas? O tempo levava tudo, ele não tinha onde se ancorar.” (143)

A história contada por Sabino retrata a confusão do homem moderno diante das possibilidades de sua própria vida, de sua geração, do mundo que ele chama de seu mas sente não conhecer. Dividido entre angústias existenciais pela autorreflexão que lhe é própria e a necessidade urgente de escolher entre diversos caminhos a todo o instante, além da ausência de respostas que lhe deem um chão para pisar, este homem está perdido em meio a um turbilhão de certezas tão frágeis quanto sua própria capacidade de seguir em frente apesar de toda e qualquer circunstância. Eduardo é um representante muito convincente e legítimo do que Marshall Berman, em seu livro *Tudo que é sólido desmancha no ar - A aventura da modernidade*, descreveu como o homem moderno:

É ser ao mesmo tempo revolucionário e conservador: aberto a novas possibilidades de experiência e aventura, aterrorizado pelo abismo niilista ao qual tantas aventuras modernas conduzem, na expectativa de criar algo real, ainda quando tudo em volta se desfaz.

Eduardo Marciano é todo ser humano que de um modo ou de outro define psicológica, moral e emocionalmente ao longo de seus sonhos e planos, atropelado pelos acontecimentos que muitas vezes fogem a seu controle marcando a passagem do tempo e de si mesmo. Novamente sobre os homens modernos, Berman afirma:

São todos movidos, ao mesmo tempo, pelo desejo de mudança – de autotransformação e de transformação do mundo em redor – e pelo terror da desorientação e da desintegração, o terror da vida que se desfaz em pedaços. Todos conhecem a vertigem e o terror de um mundo no qual “tudo que é sólido se desmancha no ar”. (1986, p.7)

É possível ver, na obra, o comportamento humano e social considerado de modo geral nas tentativas, na maioria das vezes frustradas, da personagem em seguir em frente, em se encaixar ou fugir da engrenagem, em se encontrar no vasto redemoinho existencial que a vida lhe apresenta. Quando Eduardo tenta escrever um livro e fracassa, tenta levar uma vida regrada segundo os padrões convencionais conservadores e fracassa, quando tenta ter um filho e fracassa, quando tenta encontrar a si mesmo na ânsia de responder às perguntas que o angustiam e também fracassa, é toda uma geração e talvez toda uma sociedade desiludida e desencontrada que o autor mineiro tenta mostrar a seu leitor, com trechos melancólicos como:

De maneira que todos se arranjavam, se acomodavam às exigências da vida, abriam com o corpo sua passagem, iam vivendo. O tempo já não tinha importância: não se contava senão em anos, para que se pudesse ver a curva dos dias com mais perspectiva, já convertidos em experiência... (1956, pag. 283)

Sabino nos apresenta o homem moderno dividido entre deus e si mesmo; vivendo, como num turbilhão desenfreado, a transição entre a tradição e as novidades de um mundo que se descortina, exuberante em possibilidades, o homem que tenta a todo custo agarrar-se à solidez das instituições ou de seus planos e que descobre exausto, aliviado e aterrorizado que eles evaporam a

qualquer momento deixando-lhe aturdido e novamente responsável por seu destino.

Abstract: The analysis of the *O encontro marcado* from the perspective of Romance de formação enables to see the ways in which Fernando Sabino built his work addressing, through the trajectory of the protagonist Eduardo Marciano, issues such as the construction of individual identity and the search for personal satisfaction and achievement and how such aspects are related in the narrative, with the so-called Bildungsroman, this genre originated in the second half of the seventeenth century in Germany, which is characterized mainly by the report, in its construction, the protagonist's life from childhood to adulthood, which is portrayed as an attempt, mostly unsuccessful, to pursue goals in order to develop personally, professionally and socially. The Bildungsroman or Romance de formação is there fore designed more for its content than for its shape. It is a category of novel narrative typical of Germany and is basically built around the experience of the character throughout his life, after his training toward adulthood. A novel can be called when Bildungsroman makes clear the walk of the main character in the sense of its evolution, improvement and, in the interim, promoting the formation of the reader. You can fit perfectly the romance of Sabino these crucial areas. The reader *O encontro marcado* follows closely the often automatic actions Eduardo in search of himself, for much of his career. This work aims to show how these representations were constructed in the text, where are the relationships to classify the work as Sabino Bildungsroman, compare the genre represented by this work with the so-called Brazilian Romance de formação and show how the information about the history of the main character can promote the formation of the reader of this work.

Keywords: Bildungsroman. Narrative. Novel's theory.

REFERÊNCIAS

BACKTHIN, M. *Estética da criação verbal: O romance de educação*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BERMAN, M. *Tudo que é sólido se desmancha no ar – A aventura da modernidade*. São Paulo: Schwarcz Ltda, 1986.

LUKÁCS, G. *A teoria do romance: Ensaio de uma tipologia*. São Paulo: 34 Ltda, 2000.

MAAS, W. P. *O cânone mínimo – O Bildungsroman na história da literatura*. São Paulo: UNESP, 2000.

SABINO, F. *O encontro marcado*. Rio de Janeiro: Sabiá, 1956.

O JOVEM E SUA IDENTIDADE POR MEIO DO CORPO

VANUSA KERSCNER*
MARIA TERESA CAUDURO**

RESUMO: Este trabalho apresenta a questão do jovem e a construção da sua identidade por meio do corpo. Pretende-se fazer uma análise por meio da via da corporalidade de jovens do Ensino Médio, a partir do Estágio Supervisionado em Educação Física no Ensino Médio, em uma escola de Frederico Westphalen. A abordagem corpo traz toda uma complexidade, pois carrega inúmeras mensagens inscritas, por ser o meio de contato primário do indivíduo com o ambiente que o cerca. O fascínio de falar sobre o corpo está justamente nesse universo de possibilidades que ele representa. E o jovem, justamente pela fase que se encontra, tem no corpo diversas sensações, dúvidas, incertezas e possibilidades. O estágio no Ensino Médio permitiu um olhar mais profundo sobre o comportamento e atitudes em aula desses jovens, visto que eles passam por um momento de transição para a vida adulta, em que o corpo sofre maiores exigências. Para atender esse propósito, procuramos desenvolver aulas que estimulassem o senso crítico dos jovens para hábitos mais saudáveis de vida e a internalização de valores. Desse modo, constatamos que ao desenvolver aulas que aparentemente fugissem às regras do sistema, em que se trabalha o corpo no sentido da sua realidade, trazem um estímulo a mais, pois os jovens ficam mais à vontade para expor suas dúvidas e esclarecimentos. Concluímos que precisamos reinventar a Educação Física e compreender que ao atuar no corpo estamos atuando sobre a sociedade na qual esse corpo está inserido, devendo-se trabalhar a interdisciplinaridade e a transversalidade, visto que se completam como algo possível de transformação.

Palavras-chave: Corpo. Jovens. Estágio Acadêmico. Temas transversais. Educação Física.

1 O CORPO

Falar sobre o corpo é algo complexo, é muito mais que o seu sentido biológico. Envolve toda a individualidade do ser, suas especificidades, enfim, sua personalidade. E aprofundar no universo do jovem do Ensino Médio é buscar compreender suas angústias, vontades e desejos, visto que é um período de mudanças corporais e, conseqüentemente, comportamentais.

* Professora de Educação Física, graduada pela Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões- Frederico Westphalen. Pós-graduanda em Docência no Ensino Superior e Mestranda em Educação pela mesma universidade – URI FW

** Doutora pela Universidade de Barcelona/ ES em Filosofia e Ciências da Educação. Professora da Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões- URI- campus de Frederico Westphalen nos cursos de Educação Física e Pedagogia. Professora do Pós Graduação em Educação- Mestrado em Educação. Membro do Grupo de Estudos Qualitativos de Formação de Professores e Prática Pedagógica em Educação Física e Ciências do Esporte CNPq/UFRGS. Membro da Comissão de Especialista do INEP/MEC Brasil.

Desse modo, esse trabalho visa fazer uma análise por meio da via da corporalidade de jovens do Ensino Médio, a partir do Estágio Supervisionado em Educação Física no Ensino Médio, em uma escola de Frederico Westphalen.

Porém, é preciso compreender, afinal o que é o corpo? Para isso, coloca-se as palavras de Vargas (1990, p. 32):

O corpo é uma feira monumental de significados. Fecha-se o corpo, cria-se o corpo, tira-se o corpo fora, faz-se corpo mole, luta-se corpo-a-corpo. O corpo pode ser bem-feito ou malfeito. O corpo pode ser caloso, cavernoso, diplomático, discente, docente, perturbador, pré-estelar, redondo, primitivo, estranho. Existe corpo de guarda, de delito, de baile. No meio de tudo isso, tenta-se tirar uma definição: o corpo é a parte material, animal, ou a carne, do ser humano, por oposição à alma, ao espírito. E nesse sentido o corpo é soma, entendendo-se soma como o organismo considerado como expressão material, em oposição às funções psíquicas. [...] Além disso, as sociedades humanas agem sobre o corpo através de regras, de etiquetas, sanções e proibições, de prêmios e castigos, de leis e penas, de normas e códigos, e tudo isso vai se refletir na forma de andar, saltar, dormir, amar, de se alimentar, etc. Nesse sentido, o corpo é uma encruzilhada de acontecimentos culturais e sociais, animais e psíquicos, uma confluência de fenômenos, uma rede de emoções, uma teia de movimentos, um repertório inesgotável de gestos.

Pelo que se vê a abordagem corpo traz toda uma complexidade, pois carrega inúmeras mensagens inscritas, por ser o meio de contato primário do indivíduo com o ambiente que o cerca.

O fascínio de falar sobre o corpo está justamente nesse universo de possibilidades que ele representa. E o jovem, justamente pela fase que se encontra, tem no corpo diversas sensações, dúvidas, incertezas e possibilidades. Assim ele se identifica com seu grupo pelo seu corpo, no sentido, de seus traços semelhantes, suas marcas e moldes, ao mesmo tempo que, sente-se pressionado por um corpo estético, transformado em mercadoria, dentro de padrões de beleza e da cultura da sociedade, e por um corpo regrado, disciplinado, voltado para a formação para o trabalho.

Tudo isso, no seu interno, provoca conflitos. A sua identidade é impregnada, é incorporada pelo que é externo: a sociedade, a cultura, as normas etc.

O homem, por meio de seu corpo, vai assimilando e se apropriando dos valores, normas e costumes sociais, num processo de inCORPOração (a palavra é significativa). Diz-se correntemente que um indivíduo incorpora algum novo comportamento ao conjunto de seus atos, ou uma nova palavra ao seu vocabulário ou, ainda, um novo conhecimento ao seu repertório cognitivo. Mais do que um aprendizado intelectual, o indivíduo adquire um conteúdo cultural, que se instala no seu corpo, no conjunto de suas expressões. Em outros termos, o homem aprende a cultura por meio de seu corpo. (DAOLIO, 2010, p. 37).

Na verdade, o corpo já traz alguns comportamentos sociais, mesmo antes das noções de mundo, determinados pelo meio em que se está inserido, justamente porque o ser carrega a cultura local, seus costumes, modos de andar, falar, entre outros comportamentos manifestados pelo corpo. Assim, pode-se distinguir diferentes povos pelos seus movimentos corporais, pelo seu modo de agir e comportar-se.

Outro detalhe pelo qual o ser incorpora costumes e valores está no fato, por exemplo, de se conceber que meninos nasçam sabendo futebol e seu primeiro brinquedo seja uma bola, com grande incentivo para os primeiros chutes.

Isso denota que, ao mesmo tempo em que a sociedade busca incorporar valores, ela impregna o corpo com costumes e marcas, que se não seguidos é o mesmo que ser banido, excluído do grupo. E como não gerar conflitos no subconsciente desses jovens? Como disciplinar esse corpo que tem de ser moldado antes de rebelar-se?

Desse modo, vê-se que o corpo sofre, traz marcas. E as disciplinas escolares têm o desafio de lidar com esse turbilhão de sensações pelo qual passa o jovem e, ainda, aliados aos conteúdos programáticos.

2 O JOVEM E A CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE

O estágio no Ensino Médio permitiu um olhar mais profundo sobre o comportamento e atitudes em aula desses jovens, visto que eles passam por um momento de transição para a vida adulta, em que o corpo sofre maiores exigências, principalmente, pois implica em decisões para que carreira seguir.

Como lidar com um corpo sedento de vontades que não estão inscritas no sistema educacional? Onde fica aquela energia externa à escola e que se armazena ao entrar em sala de aula? E nas aulas de Educação Física, por que encontramos jovens ainda desengonçados em habilidades motoras simples? Como trabalhar o conhecimento sobre o corpo em toda sua complexidade? São apenas alguns questionamentos que desafiam professores que lidam nessa etapa de ensino, uma vez que precisam aventurar-se constantemente no universo dos alunos e tirar-lhes a essência do que precisam para inserir em planejamentos.

Nesse sentido, deve-se evitar pensar que cabe à Educação Física moldar ou adestrar corpos e mentes e levá-los a um admirável mundo novo, higiênico, saudável, perfeito (VARGAS, 1990). Todas as disciplinas têm papel importante nas atribuições do corpo.

Inclusive, Le Boulch (2008, p. 261) coloca que “[...] as atividades dentro e fora da escola assumem importância cada vez maior, o que nos leva a crer que a especificidade da escola na área da educação corporal é seu papel de transversalidade. [...]”. E ainda:

[...] Essa transversalidade intradisciplinar deve se prolongar para se obter um melhor equilíbrio entre as diferentes matérias. Nesse sentido, a educação pelo movimento não é somente uma educação corporal ligada às funções cognitivas, mas um suporte privilegiado para agir sobre a função energética e as atitudes escolares. (LE BOULCH, 2008, p. 261)

Para fins de compreensão, a transversalidade diz respeito à possibilidade de se aprender conhecimentos sistematizados pela via das questões da vida real, isto é, aprende-se na realidade e da realidade. Vista nesse aspecto, a escola deve possuir uma visão mais ampla, sem fragmentar o conhecimento, para que somente assim se aposse de uma cultura interdisciplinar. Através dessa ênfase poder-se-á intervir na realidade para transformá-la, uma vez que os objetivos e conteúdos dos temas transversais devem estar inseridos em diferentes cenários de cada uma das disciplinas.

Além da abordagem transversal, o autor defende uma proposta intradisciplinar, em que a própria disciplina se desmembre em outras subdisciplinas. Não se trata apenas de se trabalhar conceitos sistematizados de determinados assuntos. Assim, ele sugere como exemplo os esportes coletivos, afirmando primeiramente que eles se tornam um suporte educativo desde que não vise

exclusivamente ao desempenho e ao conhecimento motor, mas ao desenvolvimento da pessoa. Tomando o esporte coletivo como exemplo, ele coloca que como atividade em grupo trabalha a questão da cooperação, noções de respeito, regras, além de questões funcionais como percepção e representação mental do espaço, coordenação óculo-segmentar, equilíbrio e ajuste postural global, disponibilidade motora que permite enfrentar o acaso.

Como se vê, nesta etapa de desenvolvimento do jovem, os professores tem um desafio maior, visto que precisa compreender essa etapa de ensino como continuidade dos estudos, valorizando o crescimento intelectual, dispondo-se a conversar e ouvir com atenção os seus questionamentos, principalmente, por ser uma etapa de muitas dúvidas sobre novos temas, e observando seu comportamento, hábitos de higiene, mudanças de humor, modo de tratar os outros etc.

Isso tudo vem ao encontro da proposta transversal, que é trabalhar o que de fato é da disciplina, porém, associado à temas de seu contexto, sob um olhar profundo do que é relevante para o jovem ou numa linguagem que ele internalize melhor.

3 A EXPERIÊNCIA DO ESTÁGIO

Seguindo essa necessidade de se trabalhar a questão corporal pelas diferentes abordagens que ela possibilita, durante o Estágio Supervisionado em Educação Física no Ensino Médio, procuramos desenvolver aulas que estimulassem o senso crítico dos jovens para hábitos mais saudáveis de vida e a internalização de valores.

A proposta transversal vem ao encontro das necessidades dos jovens, pois é um meio de se incluir as questões sociais no currículo escolar, enriquecendo-o pelo fato de serem temas que podem ser contextualizados e trabalhados de acordo com as diferenças locais e regionais.

Para tanto é necessária a integração ou abordagem dos temas transversais no programa da disciplina. É interessante colocar que as discussões que permeiam os temas transversais nas aulas de Educação Física podem e devem estar atreladas aos conteúdos que a compõem, ou seja, aos temas ou aos elementos da Cultura Corporal de Movimento: o esporte, o jogo, a dança, as atividades rítmicas e expressivas, as lutas, a ginástica e a capoeira. [...]. (DARIDO; RANGEL, 2008, p. 88).

Com isso, buscamos desenvolver uma proposta transversal voltada para o contexto daqueles jovens, lembrando que temos como Temas Transversais a **ética, a saúde, o meio ambiente, a orientação sexual, trabalho e consumo e a pluralidade cultural**. Assim, podemos destacar que muitos itens foram contemplados, inclusive, podemos notar que os esportes como o futebol e as modalidades de atletismo, estiveram contemplando a transversalidade por meio do conhecimento corporal, como os itens a seguir:

- Conteúdo: Atividade física e saúde

Objetivo da Aula: Apresentar conceitos relativos à atividade física, exercício físico e saúde, a fim de ressaltar a importância de exercitar-se como fator de saúde.

- Conteúdo: Exercícios físicos, postura e obesidade

Objetivo da Aula: Possibilitar aos alunos um conhecimento sobre exercícios físicos, postura e obesidade no que diz respeito à conceitos e avaliação, a fim de que possam assimilar o conteúdo aos seus hábitos diários.

- Conteúdo: Esportes

Filme: 127 horas

Objetivo da Aula: Proporcionar aos jovens o cuidado com práticas esportivas, considerando os ambientes e as técnicas adequadas.

- Conteúdo: Atletismo: Lançamento de dardo e disco e arremesso de peso.

Objetivo da Aula: Proporcionar um conhecimento teórico-prático sobre os lançamentos e arremesso no atletismo, através de aula expositiva oral e exercícios práticos educativos, auxiliando nas posições posturais corretas, a fim de evitar lesões.

- Conteúdo: Corridas

Objetivo da Aula: Possibilitar aos alunos o conhecimento das corridas de atletismo, através de exposição teórica e práticas educativas, a fim de que possam compreender e aliar a teoria à prática, bem como compreender a importância da corrida em relação ao controle de peso.

- Conteúdo: Histórico do futebol e seus valores morais e éticos

Filme Invictus:

Objetivo da Aula: Compreender o contexto histórico do futebol com o respectivo surgimento do rugby, como esportes em que se atribuem valores morais e não meramente espetáculo.

- Conteúdo: Futebol e seus fundamentos

Objetivo da Aula: Permitir que os alunos compreendam a relação higiene, alimentação e saúde no esporte de futebol, bem como desenvolver brevemente o conhecimento dos fundamentos do futebol, por meio da teoria e exercícios práticos.

Pelo o que foi aplicado aos jovens, constatamos que ao desenvolver aulas que aparentemente fugissem às regras do sistema, trazem um estímulo a mais, pois se encaixam na realidade deles e ficam mais à vontade para expor suas dúvidas e esclarecimentos.

Ao mesmo tempo em que eles precisam de um corpo mais habilidoso, pois muitos chegam nessa etapa motoramente desajeitados, eles precisam de um corpo social, capaz de discernir criticamente sobre atitudes e hábitos seus perante os outros, compreender limites.

E, isso, como vimos, pode ser melhor aplicado quando os temas transversais estão aliados aos conteúdos didáticos.

Justamente, com esse intuito, buscamos desenvolver aulas diversificadas e com diferentes enfoques que, inclusive Darido e Rangel são favoráveis para uma Educação Física transversal e baseada nas dimensões conceitual, procedimental e atitudinal:

Para garantir um ensino de qualidade, além de diversificar os conteúdos na escola, é preciso aprofundar os conhecimentos, ou seja, tratá-los nas três dimensões abordando os diferentes aspectos que compõem as suas significações. Ou seja, quando for tratar o futebol, ir além do fazer (técnicas e táticas), mas abordar a sua presença na cultura, as

suas transformações ao longo da história, a dificuldade da expansão do futebol feminino (causas e efeitos), a mitificação dos atletas de futebol, os grandes nomes de passado, a violência nos campos de futebol etc. Ou seja, é preciso ir além do costumeiro jogar. (DARIDO; RANGEL, 2008, p. 75).

Uma Educação Física que contemple o corpo sob o ponto de vista de suas diferentes possibilidades tem muito a acrescentar e não ser apenas mais uma disciplina no currículo escolar.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estágio é um momento de reflexão-ação e surge como um meio de se conhecer o ambiente de trabalho, buscar respostas às indagações e testar as hipóteses, conseqüentemente, aliando a teoria à prática e envolve supervisão, revisão e uma auto-avaliação.

Quando visto como uma atividade que pode trazer imensos benefícios para a aprendizagem, para a melhoria do ensino e para a vida do estagiário, no que diz respeito à sua formação, certamente o estágio trará resultados positivos. (BIANCHI, 2011).

Ele deve ser considerado como um instrumento fundamental no processo de formação do professor-aluno sendo um elo da teoria à prática.

Na colocação escola-trabalho, pode-se perceber a importância do Estágio Supervisionado como elemento capaz de desencadear a relação entre pólos de uma mesma realidade e preparar mais convenientemente o aluno estagiário para o mundo do trabalho, desde que escola e trabalho façam parte de uma mesma realidade social e historicamente determinada. (KULCSAR, 2010, p. 58).

Quando chegamos ao Estágio Supervisionado em Educação Física no Ensino Médio, nos deparamos com alunos que no decorrer dos anos estão perdendo muitas vezes o interesse pelas atividades da aula de Educação Física em função de metodologias reprodutoras.

O motivo para tanto vai do próprio desinteresse dos alunos por considerarem “coisa de criança” e até mesmo deve-se ao professor por não buscar aulas motivadoras e/ou alternativas que dêem prazer e satisfação ao passo que proporciona o conhecimento, valorizando a disciplina de Educação Física. (CAUDURO, 2007).

Infelizmente, muitos jovens e sociedade em geral associam a aula de Educação Física à aula de esportes, principalmente futebol/futsal, sem levar em consideração nem mesmo saber a gama de conteúdos e as possibilidades que essa disciplina apresenta. (DARIDO; RANGEL, 2008).

Diante disso, podemos analisar por meio das aulas do estágio, o quanto os jovens precisam estar corporalmente seguros de si, compreendendo suas necessidades biológicas (alimentação, saúde, higiene) e limites corporais, seus valores, a cultura, isto é, aulas que instiguem sua realidade e vontades.

Nesse sentido, através do estágio, constatamos que há interesse quando se trabalha o corpo no sentido da sua realidade, com exemplos ou situações do seu cotidiano, que de alguma forma, esse jovem encontre sentido no que se fala.

Assim, precisamos reinventar a Educação Física e compreender que ao atuar no corpo

estamos atuando sobre a sociedade na qual esse corpo está inserido.

Contudo, sugerimos que os temas transversais sejam trabalhados de modo interdisciplinar, para que seja possível transformar e aceitar uma visão diferenciada de mundo, de conhecimento, de ensino e aprendizagem, pois entendemos que a interdisciplinaridade e a transversalidade se completam como algo possível de transformação.

EL JOVEN Y SU IDENTIDAD MEDIANTE EL CUERPO

RESUMEN: En este trabajo se presenta la cuestión de los jóvenes y la construcción de la identidad a través del cuerpo. Hicimos un análisis de la práctica de educación física a través de la corporeidad de los jóvenes estudiantes de secundaria en una escuela de Frederico Westphalen. El enfoque aporta una complejidad de todo el cuerpo, y lleva numerosos mensajes inscritos, siendo el principal medio de contacto del individuo con el medio ambiente que lo rodea. La fascinación de hablar sobre el cuerpo es precisamente este universo de posibilidades que representa. Y el joven, en esta edad, es decir, el cuerpo tiene muchos sentimientos, dudas, incertidumbres y posibilidades. En la formación inicial del profesor de educación física en la escuela secundaria habilita una mirada más profunda en el comportamiento y las actitudes de los jóvenes en el aula, ya que pasan por un momento de transición a la edad adulta, en la que el cuerpo tiene mayores necesidades. Para cumplir con este propósito, desarrollamos lecciones que estimulan el pensamiento crítico de los jóvenes a los hábitos de vida más sanos y la internalización de los valores. Por lo tanto, nos encontramos con que en el desarrollo de las clases que al parecer huyeron a las reglas del sistema donde se trabajó el cuerpo desde sus realidades, llevarán un estímulo añadido, porque los jóvenes están más a gusto para expresar sus dudas y aclaraciones. Llegamos a la conclusión de que tenemos que reinventar las clases de Educación Física y entender que al actuar sobre el cuerpo estaremos actuando sobre la sociedad en la cual se inserta ese cuerpo. Tenemos que trabajar interdisciplinaria y transversalmente, visto como algo que puede completar la posible transformación.

Palabras-clave: Cuerpo. Jóvenes. Prácticas Educativa. Temas transversales. Educación Física.

REFERÊNCIAS

BIANCHI, Anna Cecília de Moraes. *Manual de orientação: estágio supervisionado*. 4. ed. São Paulo: Cengage Learning, 2011.

BRITO, Carmen Lucia Chaves de. *Consciência corporal: repensando a Educação Física*. Rio de Janeiro: Sprint, 1996.

BRUHNS, Heloisa Turini. *O corpo parceiro e o corpo adversário*. Campinas: Papirus, 1993.

CAUDURO, Maria Teresa. *Os Diferentes olhares sobre a prática do Ensino Supervisionado em educação*

Física. Novo Hamburgo: Ed. Feevale, 2007.

DAOLIO, Jocimar. *Da cultura do corpo*. 16. ed. Campinas: Papirus, 2010.

DARIDO, Suraya Cristina; RANGEL, Irene Conceição A. *Educação Física na Escola*: implicações para a prática pedagógica. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 2008.

KULCSAR, Rosa. O estágio supervisionado como atividade integradora. In: PICONEZ, Stela Bertholo et al. *A prática de ensino e o estágio supervisionado*. Campinas: Papirus, 1991.

LE BOULCH, Jean. *O corpo na escola no século XXI*: práticas corporais. São Paulo: Phorte, 2008.

VARGAS, Angelo Luís de Souza. *A Educação Física e o Corpo*: busca da identidade. Rio de Janeiro: Sprint, 1990.

REFLEXÕES ACERCA DE CONCEPÇÕES DE GRAMÁTICA

ADRIANE ESTER HOFFMANN*
JANETE CAMPOS**

Resumo: O presente trabalho tem a pretensão de relatar as atividades realizadas durante o primeiro semestre de vigência do projeto “Aulas de língua materna: espaço de competência comunicativa ou de gramática normativa?”. Para efetivar essa pesquisa, objetivou-se conceituar conhecimentos gramaticais, apresentando os paradigmas de correntes linguísticas. Durante a primeira etapa do projeto, e foco desse artigo, buscou-se ativar reflexões sobre a língua materna, contemplando as relações entre uso da linguagem e atividades de análise linguística (explicitação da gramática). Dessa forma, nesse estudo, há a apresentação de conceitos gramaticais com a explicitação de correntes linguísticas. A pesquisa bibliográfica está centrada nas concepções propostas por: Luiz Carlos Travaglia (2000; 2003), Maria Helena de Moura Neves (2004), Sílvia Rodrigues Vieira e Sílvia Figueiredo Galvão (2007), Irandé Antunes (2003; 2007), Celso Ferrarezi Júnior (2012), Alexsandro Silva, Ana Cláudia Pessoa, Ana Lima (orgs.) (2012). Concluiu-se, nesse período, que a língua está sempre em constante mutação, novas maneiras de falar vão surgindo principalmente em diferentes situações sociocomunicativas. A língua seja ela qual for tem um processo de desenvolvimento, que começa pela oralidade. A linguagem é transformada e adaptada dentro de costumes diferentes que serve de análise e reflexões que estruturam formas e oferecem sentidos à existência das normas padrões. É preciso ampliar os conhecimentos para que possa interagir com o texto, com a linguagem e compreender as práticas da linguagem.

Palavras-chaves: gêneros textuais; gramática; livros didáticos.

1 APRESENTANDO DIVAGAÇÕES:

A pretensão desse artigo é demonstrar a pesquisa investigativa realizada quanto ao tratamento dado à gramática e de como é desenvolvida. A escolha por essa delimitação temática tem origem em estudos linguísticos que intensificam a concepção de que os professores de Língua Portuguesa precisam desenvolver um tratamento escolar cientificamente embasado da gramática do português para falantes, o que auxiliaria na interação entre o conhecimento de teorias linguísticas e sua aplicação na prática.

A questão intrigante é compreender de que gramática se fala quando o tratamento é escolar.

* Professora do Curso de Letras da URI/FW e orientadora PIBIC/URI.

** Aluna do Curso de Letras da URI/FW e bolsista PIBIC/URI.

Isso implica questionar a concepção de gramática que se tem levado à sala de aula e se a sistematização de conhecimentos gramaticais prioriza a reflexão sobre esse saber. Assim, optou-se por analisar livros didáticos de Língua Portuguesa, porque as escolas públicas recebem gratuitamente esses livros didáticos, que são utilizados pelos professores em sala de aula, muitas vezes como único recurso pedagógico.

Dessa forma, nesse estudo, há a apresentação de concepções gramaticais com a explicitação de correntes linguísticas. A pesquisa bibliográfica está centrada nas concepções propostas por: Luiz Carlos Travaglia (2000; 2003), Maria Helena de Moura Neves (2004), Sílvia Rodrigues Vieira e Sílvia Figueiredo Galvão (2007), Irandé Antunes (2003; 2007), Celso Ferrarezi Júnior (2012), Alexsandro Silva, Ana Cláudia Pessoa, Ana Lima (orgs.) (2012).

O interesse em pesquisar as concepções de gramática se justifica por se acreditar na ideia de que os professores precisam valorizar o uso linguístico e do usuário da língua, propiciando a implementação de um trabalho com a língua portuguesa – mais especificamente com a gramática – que objetive prioritariamente àquele usuário submetido a aprendiz.

2 BUSCANDO CONCEITOS:

Acreditamos que a educação necessita ser comprometida com a prática cidadã e que deva priorizar condições para que o aluno desenvolva sua competência comunicativa. A escola, com esse norte, é o espaço ideal para ativar constantes reflexões sobre a língua materna, contemplando as relações entre uso da linguagem e atividades de análise linguística e de explicitação da gramática.

Assim sendo, os estudos abordam a ideia de que a gramática tem muitas facetas que começam pela própria existência de vários níveis e planos da língua e continuam pela existência de variedades diversas da língua, com aspectos particulares em sua gramática.

Além disso, a gramática de uma língua é descrita pelas mais diferentes correntes e teorias de estudo linguístico que têm diferentes postulados, posturas e ideologias sobre os fatos e fenômenos existentes no mundo. Dessa forma, a gramática não é um fato ou fenômeno singular, mas um fato ou fenômeno plural.

Então, o ensino da gramática não pode ser algo que tem uma abordagem, finalidade ou metodologia única. E os professores de língua materna precisam estar preparados para trabalhar com esta pluralidade, com os muitos aspectos sociais, ideológicos, científico-epistemológicos, políticos, educacionais envolvidos.

A partir dessa concepção, o autor Travaglia (2003) acredita que a gramática é capaz de ter influência na qualidade de vida das pessoas. Isso acontece a partir do momento em que o ensino da gramática plural pode desenvolver a competência comunicativa do falante. Isso implica afirmar que o falante possui capacidade de utilizar recursos variados da língua de maneira adequada a cada situação de interação comunicativa.

Segundo os PCNs (1998, p. 23), a educação que é comprometida com a prática cidadã necessita criar condições para que o aluno desenvolva sua competência comunicativa. Essa competência, segundo o documento, refere-se

a um sistema de contratos semânticos responsável por uma espécie de filtragem que opera os conteúdos em dois domínios interligados que caracterizam o dizível: o universo intertextual e os dispositivos estilísticos à enunciação dos diversos discursos.

Ainda, em referência à competência discursiva, é ela que auxilia o aluno empregar a língua de modo variado com o objetivo de “produzir diferentes efeitos de sentido e adequar o texto a diferentes situações de interlocução oral e escrita”. (BRASIL, 1998, p. 23) Tal competência linguística diz respeito aos saberes que o falante possui sobre a língua de sua comunidade e utiliza para construir expressões que compõem os seus textos, orais e escritos, formais ou informais, independentemente de norma padrão, escolar ou culta.

Os PCNs (1998, p. 23) afirmam, também que é papel da escola organizar atividades curriculares relativas ao processo ensino aprendizagem da língua e da linguagem. A importância dos diferentes usos da linguagem está determinada historicamente. Na atualidade, a exigência por níveis de leitura e de escrita diferenciados é cada vez mais uma demanda social. Isso faz com que se revisem os métodos de ensino para que o aluno possa ampliar sua competência discursiva na interlocução.

Nessa perspectiva, de acordo com o documento, a unidade básica do processo de ensino só pode ser o texto. Segundo os PCNs (1998, p. 23) “os textos organizam-se sempre dentro de certas restrições de natureza temática, composicional e estilística, que os caracterizam como pertencentes a este ou aquele gênero”.

Desse modo, é importante que as atividades de ensino contemplem a diversidade de gêneros textuais pela sua relevância social e também pelas formas diferenciadas que os gêneros apresentam. A exploração da compreensão oral e escrita e da produção textual auxiliam o aluno a desenvolver capacidades diversificadas.

Ainda, os PCNs (1998, p. 23) destacam a variedade de gêneros textuais que não cabe à escola abordar todos eles, mas sim priorizar aqueles que asseguram ao aluno o exercício pleno da cidadania e que caracterizam os usos públicos da linguagem.

O documento (BRASIL, 1998, p. 24) define os usos públicos da linguagem como:

aqueles que implicam interlocutores desconhecidos que nem sempre compartilham sistemas de referência, em que as interações normalmente ocorrem à distância (no tempo e no espaço), e em que há o privilégio da modalidade escrita da linguagem. Dessa forma, exigem, por parte dos enunciados, um maior controle para dominar as convenções que regulam e definem seu sentido institucional.

Tendo em vista a importância dos gêneros textuais na escola, o documento ressalta que os textos a serem selecionados são aqueles que, por suas características e usos, podem favorecer a reflexão crítica, o exercício de formas de pensamento mais elaboradas e abstratas, bem como a fruição estética dos usos artísticos da linguagem, ou seja, os mais vitais para a plena participação em uma sociedade letrada.

Ainda segundo os PCNs (1998, p. 27), as aulas de Língua Portuguesa não podem priorizar o trabalho sistemático com a matéria gramatical. No entanto, que o aprender a pensar e falar sobre a própria linguagem supõe um “planejamento de situações didáticas, que possibilitem a reflexão não apenas sobre os diferentes recursos expressivos utilizados pelo autor do texto, mas também sobre a forma pela qual a seleção de tais recursos reflete as condições de produção do discurso e as restrições impostas pelo gênero e pelo suporte”.

Diante disso, a atividade primordial é a de criar situações em que os alunos possam operar sobre a própria linguagem, construindo pouco a pouco paradigmas próprios da fala de sua comunidade, atentando para similaridades, regularidades e diferenças de formas e de usos linguísticos, formulando hipóteses sobre as condições contextuais e estruturais em que se dão.

Também, sugere que a prática pedagógica, nas aulas de Língua Portuguesa, priorize a interpretação e a produção textuais. A atividade metalinguística, nessa perspectiva, necessita ser instrumento de apoio para discussão dos aspectos da língua. Assim, “não se justifica tratar o ensino gramatical desarticulado das práticas de linguagem”. (BRASIL, 1998, p. 26)

Os Parâmetros Curriculares Nacionais (1998, p. 29) alertam que os conteúdos de análise linguística não podem ter como referência a gramática tradicional. Para o documento (BRASIL, 1998, p. 29), não cabe ao aluno reconstruir o quadro descritivo constante dos manuais de gramática escolar. Mas sim os aspectos que precisam ser tematizados em função das necessidades apresentadas pelos alunos nas atividades de produção, leitura e escuta de textos.

Para concluir a posição assumida pelos Parâmetros Curriculares Nacionais (1998, p. 29), é preciso ressaltar que há neles a afirmação de que o modo de ensinar não reproduz a clássica metodologia de definição, classificação e exercitação, mas:

corresponde a uma prática que parte da reflexão produzida pelos alunos mediante a utilização de uma terminologia simples e se aproxima, progressivamente, pela mediação do professor, do conhecimento gramatical produzido.

O autor Luiz Carlos Travaglia (1995) propõe que o ensino da língua materna desenvolva, prioritariamente, a competência comunicativa dos usuários da língua. Segundo o autor (1995), esse desenvolvimento deve ser entendido como a progressiva capacidade de realizar a adequação do ato verbal às situações de comunicação.

Segundo Travaglia (1995, p. 17), a competência comunicativa implica de outras competências: a gramatical ou linguística e a textual. A competência gramatical ou linguística, para o estudioso, “é a capacidade que tem o usuário da língua de gerar sequências linguísticas gramaticais”. Tal competência está ligada ao que Chomsky chamou de criatividade linguística, que é a capacidade de, com base nas regras da língua, gerar um número infinito de frases gramaticais. E, a capacidade textual, para Travaglia (1995, p. 18):

é a capacidade de, em situações de interação comunicativa, produzir e compreender textos considerados bem formados, valendo-se das capacidades textuais básicas que, segundo Charolles (1979), seriam a capacidade formativa, a capacidade transformativa e a capacidade qualificativa.

Travaglia refere-se a outro estudioso das questões linguísticas, que é Geraldi (apud. TRAVAGLIA, 1995, p. 107). Geraldi corrobora a ideia defendida de Travaglia quando afirma que dominar uma língua implica sempre reflexão sobre a linguagem, formulação de hipóteses e verificação do acerto ou não dessas hipóteses sobre a constituição e funcionamento da língua.

Para o autor Travaglia (2000, p.107), em outra obra, uma proposta para o ensino da gramática leva em conta:

- 1 que o objetivo de ensino de língua materna é prioritariamente desenvolver a competência comunicativa;
- 2 [...] que se deve fazer é essencialmente um ensino produtivo, para a aquisição de novas habilidades linguísticas [...];
- 3 que a linguagem é uma forma de interação;
- 4 que o texto é um conjunto de marcas, de pistas que funcionam como instruções para o estabelecimento de efeito (s) de sentido numa interação comunicativa;
- 5 que o domínio da linguagem exige alguma forma de reflexão.

Assim, para o autor (TRAVAGLIA, 2000, p.108), a proposta de ensino de gramática deve ser voltado para uma gramática de uso e para uma gramática reflexiva, com o auxílio de gramática teórica e normativa. Ressalta, no entanto, que não se pode perder de foco a interação em uma situação específica de comunicação e, ainda, o que faz da sequência linguística um texto é a possibilidade de estabelecer um efeito de sentido, uma unidade de sentido para o texto como um todo.

Ao ensinar gramática para o aluno, segundo o autor (TRAVAGLIA, 2000, p. 108), o professor deverá trabalhar com quatro formas de focalizá-la no ensino: gramática de uso, gramática reflexiva, gramática teórica e gramática normativa.

Em outra obra, Travaglia (2000, p. 24) apresenta diferentes conceitos para a gramática. O primeiro refere-se à gramática normativa. Segundo ele, nessa concepção “gramática é o conjunto sistemático de normas para bem falar e escrever, estabelecidas pelos especialistas, com base no uso da língua consagrado pelos bons escritores”.

O ensino que segue essa norma preocupa-se com o padrão culto, que deve ser seguido por todos os cidadãos. Há, também, a descrição dessa variedade culta, demonstrada na escrita de bons escritores. O que não está de acordo com essa concepção é considerado errado, agramatical.

O segundo expõe características da gramática descritiva, uma vez que descreve a estrutura e o funcionamento da língua, de sua forma e de sua função. A gramática seria então “um conjunto de regras que o cientista encontra nos dados que analisa, à luz de determinada teoria e método”. (TRAVAGLIA, 2000, p. 27)

Assim, gramatical é tudo o que atende às regras de funcionamento da língua de acordo com determinada variedade linguística. Então, saber gramática significa, nessa concepção, ser capaz de distinguir, nas expressões de uma língua, as categorias, as funções e as relações que entram em sua construção, descrevendo com elas sua estrutura interna e avaliando sua gramaticalidade.

O terceiro conceito refere-se à gramática internalizada. Nesse, considera-se a língua como um conjunto de variedades utilizadas por uma sociedade

de acordo com o exigido pela situação de interação comunicativa em que o usuário da língua está engajado, percebe a *gramática* como o conjunto das regras que o falante de fato aprendeu e das quais lança mão ao falar. (TRAVAGLIA, 2000, p. 28).

Nessa concepção de gramática não há erro linguístico, mas inadequação da variedade linguística utilizada em uma determinada situação de interação comunicativa. O autor (TRAVAGLIA, 2000, p. 29-30) considera que essa gramática internalizada constitui e dá forma à competência gramatical ou linguística do usuário da língua, pois é ela que permite ao usuário construir um número infinito de frases e julgar sua gramaticalidade no sentido da gramática descritiva.

Para a autora Maria Helena de Moura Neves (2004, p. 17) é importante que os professores

de Língua Portuguesa dêem “um tratamento escolar cientificamente embasado – e operacionável – da gramática do português para falantes nativos, o que representaria dar aquele passo tão proclamado entre o conhecimento das teorias linguísticas e sua aplicação na prática”.

A autora (2004, p. 18) defende a ideia de que os professores valorizem o uso linguístico e do usuário da língua, “propiciando-se a implementação de um trabalho com a língua portuguesa – especialmente com a gramática – que vise diretamente àquele usuário submetido a uma relação de ‘aprendiz’”. Nessa perspectiva, o norte da análise é a construção de sentido do texto, isto é, o cumprimento das funções da linguagem, especialmente regidas pela função textual.

Para Irandé Antunes (2003; 2007), o conjunto de princípios que fundamentam uma compreensão funcional e discursiva da gramática tem as suas implicações pedagógicas. A saber: uma gramática que seja relevante, uma gramática que seja funcional, uma gramática contextualizada, uma gramática que traga algum tipo de interesse, uma gramática que liberte, que solte a palavra, e, uma gramática que prevê mais de uma norma, e, uma gramática que é da língua, que é das pessoas.

O autor Celso Ferrarezi Júnior (2012) afirma que cabe ao professor optar uma concepção de gramática para ensinar aos seus alunos. Expõe, ainda, que é preciso conciliar as necessidades pedagógicas dos alunos com as descobertas e convenções da Linguística.

Por fim, os autores Alessandro Silva, Ana Cláudia Pessoa, Ana Lima (org.) (2012) esclarecem que estão ancorados em uma concepção de linguagem que não é apenas um sistema ou instrumento de comunicação, mas, sobretudo, como forma de interação social. Assim, afirmam que para eles a análise linguística não engloba apenas os conhecimentos relativos à norma linguística de prestígio social, mas também aqueles que se relacionam ao texto e ao discurso.

PROPONDO CONCLUSÕES:

A presença de livros didáticos de Língua Portuguesa, em escolas públicas, que são distribuídos gratuitamente aos alunos, é inegável. Assim como é inegável a utilização desse material pelos professores em sala de aula, muitas vezes como único recurso pedagógico.

Isso reforça a necessidade de analisar esse material e verificar a qualidade dele, no que tange ao tratamento dado às questões gramaticais. Convém salientar que o discurso apresentado pelos autores desses livros didáticos são acolhedores e convidativos à apropriação dos conhecimentos neles exposto.

Tendo em vista tais considerações acerca dos livros didáticos, é possível justificar a adesão desses manuais pelos professores, uma vez que os profissionais são persuadidos a utilizá-los, o que corrobora ainda mais o desejo de analisá-los, verificando a transposição de concepções teóricas para as atividades práticas propostas.

Assim, após feitas as leituras teóricas quanto à concepção de gramática possível de ser explorada em sala de aula, concluiu-se que o norte para o professor está em uma gramática reflexiva. Isso implica afirmar que a gramática precisa auxiliar o cidadão em situações sociocomunicativas.

Então, só há produção de comunicação quando alguém usa a língua de maneira textual, e entre quem recebe e lê essa produção, acontece uma interação entre o escritor e o interlocutor.

Dessa forma, a educação linguística é necessária, importante e fundamental para as pessoas

viverem bem na sociedade e na cultura. Isso é possível por meio de um trabalho sócio-histórico-ideológico que estabelece os recursos da língua como regularidades a serem usadas para comunicar tanto os significados, sentidos que cada recurso é capaz de pôr em jogo em uma interação comunicativa.

Abstract: The purpose of the present study is to relate the realized activities during the first semester of the project “Class of native language: space of communicative competence or normative grammar?” duration. To accomplish the research, intended to conceptualize grammatical knowledge, showing the paradigms of linguistic approaches. During the first stage of the project, and focus of this article, sought to active reflections about the native language, considers the relations between the use of language and the activities of linguistic analysis (explicitation of grammar). So, in this work, there is the presentation of grammatical concepts with the explicitation of linguistic approaches. The bibliographic research is focused on conceptions suggested by: Luiz Carlos Travaglia (2000; 2003), Maria Helena de Moura Neves (2004), Sílvia Rodrigues Vieira and Silvia Figueiredo Galvão (2007), Irandé Antunes (2003; 2007), Celso Ferrarezi Júnior (2012), Alessandro Silva, Ana Cláudia Pessoa, Ana Lima (orgs.) (2012). In this stage pointed the constantly changing language and new ways of speak arise, mainly in different communicative social situations. The language, wherever it occurs, have a development process starting with the orality. The language is transformed and adapted inside of different behaviors and serves of analysis and reflections that structure forms and provide sense to existence of the standart norms. Is necessary expanding the knowledges to interact with the text, the language and comprehend language practices.

Key-words: Textual Genres. Grammar. Textbooks.

REFERÊNCIAS

ANTUNES, Irandé. *Aulas de português: encontro e interação*. São Paulo: Parábola Editorial, 2003.

ANTUNES, Irandé. *Muito além da gramática: por um ensino de línguas sem pedras no caminho*. São Paulo: Parábola Editorial, 2007.

BRASIL. Secretaria de Educação Fundamental. *Parâmetros curriculares nacionais: terceiro e quarto ciclos do ensino fundamental: língua portuguesa*. Brasília: MEC/SEF, 1998.

DIONÍSIO, Ângela Paiva; MACHADO, Anna Rachel; BEZERRA, Maria Auxiliadora. (org.) *Gêneros textuais & ensino*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2002.

FERRAREZI JÚNIOR, Celso. *Sintaxe para a educação básica: com sugestões didáticas, exercícios e respostas*. São Paulo: Contexto, 2012.

MARCUSCHI, Luiz Antonio. *Produção textual, análise de gêneros e compreensão*. São Paulo:

Parábola, 2008.

NEVES, Maria Helena de Moura. *Que gramática estudar na escola?: norma e uso na Língua Portuguesa*. 2 ed. São Paulo: Contexto, 2004.

SILVA, Alexsandro; PESSOA, Ana Cláudia. LIMA, Ana. (org.) *Ensino de gramática: reflexões sobre a língua portuguesa na escola*. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

TRAVAGLIA, Luiz Carlos. *Gramática e interação: uma proposta para o ensino de gramática no 1º e 2º graus*. 5 ed. São Paulo: Cortez, 2000.

TRAVAGLIA, Luiz Carlos. *Gramática: ensino plural*. São Paulo: Cortez, 2003.

VIEIRA, Silvia Rodrigues e BRANDÃO, Silvia Figueiredo. *Ensino de gramática: descrição e uso*. (org.) São Paulo: Contexto, 2007.

RELAÇÕES FAMILIARES E RACIAIS, PRECONCEITO E AUTO-ACEITAÇÃO EM “O BATIZADO” E “OBSESSÃO”.

TALITA FRANÇOIS WAHLBRINCK*
DENISE ALMEIDA SILVA**

RESUMO: Buscando reflexões que ampliem entendimentos sobre escritos de autores negros no Brasil propõe-se, neste artigo, a análise dos contos “O Batizado” de Cuti e “Obsessão” de Sônia Fátima. Neles destacamos os temas relações familiares e raciais, preconceito e auto-aceitação que foram por nós identificados como temáticas recorrentes na literatura afro-brasileira. Estes contos foram publicados na antologia *Cadernos negros: melhores contos*, a qual reúne seleção de diversos contos publicados ao longo dos dezoito primeiros anos da publicação dos Cadernos Negros pelo grupo Quilombhoje. As relações familiares encontram-se presentes de forma considerável, quase sempre perpassadas em conflitos envolvendo afetividade, valores éticos e morais, condições socioeconômicas, marginalidade e resignação. O preconceito, usualmente pensado em relação ao negro, acontece, também, no sentido inverso: o preconceito do negro para com o branco.

Palavras-chave: Literatura Afro-brasileira. Conto. Identidade. Preconceito.

1. A INVISIBILIDADE E O EMUDECIMENTO DO NEGRO NA LITERATURA CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA

Tem-se observado que, na Literatura Brasileira, muitas vezes personagens negros são inexistentes, ou, então, são representados, implícita ou explicitamente, com características negativas, expressão de um estereótipo formado pela sociedade. Quando se identifica personagens negras, recorrem alguns clichês: normalmente esta personagem é apresentada num contexto de submundo das drogas, (quase) sempre em posição socioeconômica inferior e como ambiente típico as favelas de alguma metrópole. Mesmo quando representados por escritores simpatizantes ou solidários, que escrevem sobre dificuldades vividas por grupos excluídos, como negros e homossexuais, estes não terão os mesmos pontos de vista que eles próprios. Pessoas estão em diferentes posições sociais, têm diferentes experiências de vida e diferentes histórias e, por isso, é impossível que suas maneiras de ver o mundo sejam iguais.

A par da invisibilidade de personagens afro-descendentes percebe-se, o que é pior, a naturalização desta invisibilidade que, somada à forma inferiorizada com que muitos escritores os

* Bolsista CNPq de iniciação científica e acadêmica do curso de Letras- Língua Inglesa - URI, campus de Frederico Westphalen.

** Doutora em Letras (UFRGS). Professora do Departamento de LLA da URI, campus de Frederico Westphalen.

retratam, só serve para manter os preconceitos construídos ao longo do tempo contra essa população.

Tais preconceitos são prejudiciais tanto para negros (as), quanto para brancos (as), que se privam de informações de fundamental importância para poderem conhecer a história do ponto de vista dos afro-descendentes, a qual levará a perceber e assimilar a rica contribuição que essa etnia legou para o nosso país, seja na música, na culinária, na engenharia, na matemática, na agricultura, etc...

Existem poucos autores negros, assim como também personagens, o que demonstra mais de uma ausência em nossa literatura. Além disso, há restrição temática: através de pesquisas pode-se constatar que o tema racismo é pouco encontrado em nossa literatura. Encontramos discursos com intenção de criticar o racismo, mas pouco se lê de relatos desta desventura no cotidiano de personagens. De acordo com Dalcastagnè, “O mito, persistente, da ‘democracia racial’ elimina tais questões dos discursos públicos, incluindo aí o do romance.” (2011, p. 309).

Nesta mesma pesquisa, realizada por Regina Dalcastagnè, constata-se baixa presença da população negra entre as personagens da Literatura Contemporânea. Além de apresentar discussões acerca de personagens e autores, a pesquisa foca também as relações raciais em algumas obras, refletindo acerca dos estereótipos negros. Há tentativas de inclusão de diferentes identidades negras em nossa literatura – “um gesto político que se faz estético (ou vice-versa) e que se dá, sempre, no embate com formas abertas ou sutis de discriminação e preconceito.” (p. 310).

A partir de sua pesquisa Dalcastagnè pode inferir que:

É possível perceber, então, um duplo movimento. Em primeiro lugar, a literatura segrega os negros nos segmentos de menor renda, mais do que ocorre na realidade. Mas, ainda assim, sub-representa-os nestes mesmos grupos, já que a proporção de personagens brancos entre aquelas de menor renda é elevada. Dito de outra forma, nos romances estudados, os negros são (quase sempre) pobres, mas os pobres não são necessariamente negros. (p. 318).

Existem ainda considerações quanto à ocupação destas personagens negras: ao contrário das personagens brancas, que ocupam suas posições de donas-de-casa, artistas, estudantes, aquelas são representadas como empregadas domésticas, bandidos, profissionais do sexo e ainda escravos. A dificuldade para escritores que procuram fugir a essa regra, é, de alguma forma, “encaixar” personagens negras em uma estrutura já calejada e habituada a submeter personagens brancas. Seguindo este raciocínio, Dalcastagnè afirma que “... a ausência de personagens negras na literatura não é apenas um problema político, mas também um problema estético, uma vez que implica na redução da gama de possibilidades de representação.” (p. 322) Além das dificuldades que o autor sofre ao escrever, é necessário considerar também o que se passa com o leitor, que se depara com uma situação de estranheza, que lhe dá a sensação de que algo está fora de seu lugar.

Apresentar esses problemas de representação literária não significa uma restrição de quem pode falar sobre quem, nem estabelecer que certo tema seja mais adequado do que outro. A literatura não pode ser uma cópia do mundo ao nosso redor ou necessariamente algo parecido com isso. Não se quer enfatizar a imitação ou não da realidade, mas a sentença ao não aparecimento de grupos sociais e ao emudecimento de suas opiniões e pontos de vista, como o que ocorre com os negros.

2. O NEGRO MOSTRA SUA VOZ

Diante desta realidade de invisibilidade, movimentos pela igualdade étnica e social foram se intensificando e o negro pôde, enfim, assumir o papel de narrador de sua própria história. A imagem do negro passou por um processo de construção e reconstrução na literatura brasileira; a literatura negra, comprometida com a luta a favor dos direitos do cidadão afro-brasileiro, suplanta a literatura *sobre* o negro e faz agora uma literatura *do* negro e *para* o negro, com todas as particularidades que a caracterizam sem, contudo, limitá-la a ser apenas um instrumento de resistência, como ocorre em outros tipos de manifestos. A literatura e a arte negra em geral estão, sim, a serviço de uma luta contra a discriminação, mas a sua riqueza ultrapassa o âmbito do engajamento e passa a mostrar, de maneira criativa, o orgulho que o afro-brasileiro tem de suas origens, de sua religião, de sua cultura, de sua sexualidade.

Procurando uma saída para quebrar a tradição de incompreensões e dificuldades vividas pelos afro-descendentes surgiram, em 1978, os **Cadernos Negros**. Seu aparecimento se deu em meio a uma época de greves e protestos estudantis e de um povo cada vez mais interessado em recuperar valores existenciais e culturais afro-brasileiros. A esse conjunto de diferentes movimentos sociais afro-brasileiros deu-se o nome genérico de Movimento Negro Brasileiro.

Ao observarmos a trajetória dos **Cadernos Negros**, vemos que a intenção de denunciar o preconceito racial e a exclusão vivida pelos afro-descendentes está sempre presente. Essas delações apresentam-se em forma de resgate de histórias do dia a dia de gente que vive a exclusão, de narradores e narrados, de gritos que clamam por atenção. Através dos diversos textos desta coletânea levanta-se, afinal, uma voz que veio para contestar e conquistar um espaço que lhe é de direito.

A coletânea apresenta uma proposta congruente, uma literatura comprometida com uma posição política e que apresente formas de resgate de identidade da “minoría” negra do Brasil. Já nas propostas primeiras dos **Cadernos Negros** fez-se presente a reflexão acerca de como textos escritos por negros no Brasil eram produzidos, circulados e recepcionados. Perguntaram-se para quê e para quem escreviam literatura.

A literatura deste grupo procurou, e ainda procura, apagar do corpo negro as máculas deixadas pelo sistema escravo e pelas novas formas de discriminação que nossa sociedade vive. Estamos falando sobre uma literatura que busca leitores interessados em divergir sobre as constantes imagens negativas associadas a indivíduos marcados pela cor de sua pele. Como explica Maria Nazareth Soares Fonseca:

Deve-se destacar que, na literatura dita negra ou afro-brasileira, as imagens de negro circulam com intenções que marcam pela autoconscientização e pela imposição de ampliar o espaço de visibilidade dos negros e de seus descendentes, independente da cor da pele, do tipo de cabelo ou da carnadura do corpo. A luta por maior visibilidade nos diferentes espaços com que se desenham os mapas das cidades atuais almeja reverter as associações que ligam negros à feiura, à sujeira, ao que está fora dos padrões determinantes de um gosto estético e construir uma semântica que esvazie os significados negativos gravados no corpo negro e nos lugares por onde ele é levado a circular. (FONSECA, 2011, p.266).

Os textos abaixo analisados, “O Batizado” e “Obsessão”, são exemplos que mostram qual a voz que afro-descendentes estão construindo em nossa literatura através dos **Cadernos Negros**.

3. RELAÇÕES FAMILIARES E RACIAIS, PRECONCEITO E AUTO-ACEITAÇÃO EM “O

BATIZADO” E “OBSESSÃO”

Através do conto “O Batizado” de Cuti, vemos um recorte de uma situação vivida cotidianamente pelos negros brasileiros: ou assumir sua ascendência africana e valorizar suas origens ou tentar assimilar os valores do mundo dos ex-senhores de escravos e integrar-se à cultura herdada deles.

O conto se inicia com o barulho de uma garrafa sendo estilhaçada, o que poderia ter sido insignificante, acidental, quando se percebe que a cena era um domingo em festa de família, comemorando o batizado do primeiro neto. O que ocorre em seguida, porém, faz com que se perceba o clima de ânimos exaltados entre os participantes do conto, consequentemente da festa. Acontece que as atenções se voltam ao personagem Paulino, que não aparece diretamente no texto, mas é, aos poucos, sendo conhecido através das impressões das outras personagens.

Paulino é avaliado e criticado pelas personagens que progressivamente entram em cena, uma de cada vez. Primeiramente a irmã de Paulino, Joana, expressa sua preocupação com a opinião de quem os escuta: “(...) ai minha Nossa senhora o prédio amanhã vai estar em polvorosa vão comentar o papelão na casa dos pretos porque é assim que chamam a gente são capazes de chamar a polícia só pro escândalo aumentar já devem estar rindo pelas janelas...” (CUTI, 1998, p. 43)

D. Isaltina, a avó da história, é a próxima a entrar em cena, e o faz à beira das lágrimas ao pensar no papel do filho, que para ela está prejudicando o bom andamento da festa. Ela não entende por que Paulino questiona e incita discussões entre os presentes, imagina que “(...) deve ser coisa daquela negrinha metida depois de conhecer ela mudou da água pro vinho lê esse mundaréu de livros mas ninguém dá ouvido pra o que ele fala...” (id, p. 44)

O pai e avô Belmiro tenta controlar seus ânimos e colocar a situação novamente sob controle, não deixa de pensar no esforço financeiro necessário para que a festa saísse do papel. Ele teme, pois tem certeza de que será motivo de riso caso uma confusão maior ocorra; decide, então, colocar fim ao discurso do filho: “(...) se não estiver bem com a família vai então morar lá com seu tal movimento fala fala fala em prol da raça e agora quer estragar a festa dar show para essa gente branca ver... não...” (id., p. 45)

Agora é a vez de Tico, o pai do batizando, que luta tentando compreender a apreensão de seu irmão; acredita que seja devido ao vestibular cada vez mais próximo, mas pensa também que “(...) ele faz mal de misturar tanto estudo com esse negócio de raça mas nem tudo que ele fala está errado só não pode é ter banzé logo hoje...” (p. 45)

Finalmente conhecemos Paulino de forma direta, eis o responsável pelas aflições de todos, pela anarquia e pela quebra da garrafa, que parece uma tentativa de chamar a atenção dos convidados. Está a tentar explicar as razões de sua atitude, de forma que pode ser considerada até rude por todos ali, apreensivos pelo que está por vir: “Eu acabo de dizer, com este exemplo nas mãos, da quebra da nossa identidade negra. Ouçam o nome do meu adorado sobrinho: Luizinho... Já não chega o sobrenome Oliveira! Luiz é nome de qual ancestral? Refere-se a qual matriz cultural?” (p. 46)

Lino prossegue argumentando contra a bebida que é inimiga de sua gente, contra o desatino dos afrodescendentes que não buscam preservar os nomes e tradições de seus antepassados, contra o fato do padrinho de seu sobrinho ser um branco, contra a adoção de uma religião de brancos pelos seus parentes. O pai, já desesperado, tenta interromper o discurso, e Tico tem de se colocar entre ele e o irmão, mas nem isso devolve o equilíbrio ao enredo. Pelo contrário, o mal estar aumenta, a mãe e a irmã assistem aflitas a cena e os convidados se afastam.

É a vez, então, da cunhada Zuleica fazer sua entrada triunfal. Ela que já não tem mais paciência para aguentar as teimosias de Paulino. Uma vez o motivo foi até o cabelo de Zuleica, que os mantém perfeitamente alisados. Ofendem-se e atacam-se, Zuleica ameaça Paulino com um pé de seu sapato, é um “Deus nos acuda”. Já não há mais mesinha de centro para contar a história, cai a televisão da estante, o marido e o pai tentam apartar, e os convidados viram plateia.

Como último ato, Luizinho surge dormindo nu na cama do quarto onde sua mãe o deixou. Ele, que deveria ser o centro da festa, continua a dormir em meio à vozeria. Enquanto isso a polícia é chamada pelos vizinhos e as garrafas de “champanhe francês legítimo” são esquecidas no congelador.

O conto apresenta dilemas de uma família negra tradicional, os enredamentos do papel a ser assumido pelo negro na sociedade brasileira e as angústias de suas escolhas. Os pais e a irmã de Paulino apresentam uma preocupação constante pela forma como o negro é visto pela sociedade dos brancos e um esforço exaustivo de tentar agir “corretamente” aos olhos dos outros. Já a cunhada tenta disfarçar as origens africanas e o orgulho de haver conseguido aproximar-se o máximo possível do modelo valorizado pelos brancos. Tico junta esforços pela reconciliação de todos, procura compreender os motivos do irmão, porém justificando-as de forma superficial.

Paulino não obteve sucesso ao procurar chamar atenção de seus familiares, talvez devido à forma muito agressiva com que o fez. Exaltou ânimos e causou muito estrago na situação que “estava boa daquele jeito”. Seu sobrinho, de nome francês e cristão, ainda um nenê, tem a chance de se manter à parte destes conflitos, porém, logo ele também enfrentará as dificuldades de sua cor.

Assim como em “O batizado”, o conto “Obsessão” de Sônia Fátima, representa conflitos no seio de em uma família negra urbana, de estrutura patriarcal; contudo, em contraste com os valores cultivados pela maioria dos personagens do conto de Cuti, a família focalizada em “Obsessão” é bastante conservadora com relação aos valores afros. O conflito se instala quando um novo conceito estético passa a entrar em ação no seio da família. A família é formada pelo casal com seu filho único.

Em primeiro plano conhecemos o pai desta família, que está numa busca aflita por sua camisa predileta. A procura é cansativa e o deixa irritado, somente a velha escultura africana afixada à parede de seu quarto lhe dá ânimo para retomar quando já cansado. Quando já não sabe mais o que está procurando e sentindo que está sendo traído por seus nervos, decide perguntar à esposa onde é que foi parar a tal camisa.

E é assim que conhecemos Laura, descrita como uma bela mulher: “Foi de forma tímida que a ação do tempo fez frente à sua beleza. [...] Laura é linda!” (FÁTIMA, 1998, p. 172).

Laura se faz de desentendida, perguntando qual camisa o marido está procurando. Ambos sabem que ela já conhece a resposta. A camisa favorita é aquela que o homem comprou num desses sábados, quando Laura estava muito ocupada para acompanhá-lo. O traje era xadrez de flanela, não foi uma tarefa fácil comprá-la, pois o marido se sentia inseguro sem sua presença. Por fim, encontrou a que seria escolhida, em meio a muitas outras, soube que era aquela a que queria. Nunca teria imaginado que a roupa não agradaria Laura, que ora a achava muito caipira, ora muito berrante.

Finalmente a solução, “Sua camisa está no quarto de costura. Peguei para cerzir os punhos. Estavam esgarçando.” (p. 173) A mulher não compreendia a razão de usar a mesma camisa repetidas vezes, mas não deixava que o marido soubesse o que ela pensava sobre o assunto, justificava apenas

que precisava cuidar das roupas do marido para evitar a falação dos vizinhos.

O pai e marido não teve seu nome apresentado na história, mas conhecemos mais sobre sua personalidade. Era um homem que já sentia sua idade chegando, roubando coisas como sua agilidade e lhe presenteando com fragilidade e falsas expectativas. O homem se sentia muitas vezes incompreendido pela esposa, que nem sempre era doce e carinhosa.

Laura toca na ferida do esposo: “Você precisa parar com isso. Só por causa de uma camisa? Olhe para o seu estado, homem de Deus! Assim você acaba morrendo antes do seu neto virar homem.” (p. 174). Aquelas palavras só significavam para o marido sua incapacidade diante de um problema.

A partir deste momento conhecemos Marcos, o filho do casal. O menino foi muito amado, desde a gestação e durante seu desenvolvimento. Ao longo da história o pai vai tecendo detalhes sobre o crescimento do filho, como avançava em seus outonos. O pai se alegrava ao ver no filho já crescido os traços tão belos de sua mãe. Tiveram problemas, como qualquer família, mas nada em que Laura não colocasse ordem. Marcos era assim, não deixava de acreditar em suas convicções, e era necessário aceitar este fato.

Em certa ocasião Marcos apresentou aos pais sua escolhida, que causou grande decepção em seu pai. “Ela não trazia, nem de longe, a forma bela de Laura. Um rosto pálido, sem vida. Um cabelo sem energia, força ou ousadia. Uma expressão pobre no olhar.” (p. 176 e 177). Esta era a opinião do pai sobre a moça que não trazia, de forma alguma, o conceito de beleza que ele conhecia. A beleza que conhecia era dele, de seu povo, e deveria ser compartilhada por Marcos também.

O filho despertou, através de sua ação, sentimentos de amargura no pai, que não conseguiu compreender sua escolha senão como traição e rejeição à sua condição de negro. “Como pôde? Como pôde Marcos trair de forma cruel a beleza de Laura? Um ato de violência é o que vejo. Marcos, sem dúvida, decepou diante de nós cada um dos seus membros.” (p. 177)

O pai da família passa a ver toda sua vida como uma mentira e vive cada vez mais tomado por amargura. Ainda como narrador da história, mostra sua inquietude numa tarde de domingo ao ver o seu neto correndo pela casa e ainda se questionamento sobre os motivos da traição do filho para consigo mesmo.

O último ato se resume a Laura oferecendo ao seu marido um gole de água de alecrim. Sua esperança é que essa água lhe acalme, é assim que aprendeu com os seus. Arremata dizendo-lhe: “Trago já sua camisa.” (p. 178).

Convencionalmente pensa-se em preconceito para com o negro, mas nestas histórias vimos, através das relações familiares, também o inverso: o negro representado em “O batizado”, de Cuti, opõe-se à escolha de um padrinho branco para uma criança negra. Muitas vezes o forte orgulho do negro pela sua raça faz com que se torne preconceituoso para com as outras, como quando uma pessoa de outra raça passa a fazer parte de uma família predominantemente negra, retrato do conto “Obsessão”, de Sônia Fátima.

FAMILY AND RACIAL RELATIONSHIPS, PREJUDICE AND SELF-ACCEPTANCE IN “O BATIZADO” AND “OBSESSÃO”

ABSTRACT: Seeking reflections that enhance understandings about writings of black authors in Brazil, is proposed in this paper, the analysis of these short stories “O Batizado” by Cuti and “Obsessão” by Sônia Fátima. We highlight the themes family and racial relationships, prejudice and self-acceptance that were identified as a recurrent theme in the African Brazilian literature. These short stories were published in the anthology *Cadernos negros: melhores contos*, which combines selection of several short stories published over the first eighteen years of the publication of *Cadernos Negros* by the group Quilombhoje. The family relationships are significantly present, almost always pervaded in conflicts involving affective, moral and ethical values, socioeconomic conditions, marginality and resignation. Prejudice usually thought in relation to black, also happens in reverse: the prejudice to the black with white.

Keywords: African Brazilian Literature. Short story. Identity. Prejudice.

REFERÊNCIAS

ABDALA JUNIOR, Benjamim. *Introdução à análise da narrativa*. São Paulo: Scipione, 1995.

BERND, Zilá. *Introdução à literatura negra*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

CUTI. O batizado. In: QUILOMBHOJE. *Cadernos negros: os melhores contos*. São Paulo: Quilombhoje, 1998. p. 43–49.

DALCASTAGNÈ, Regina. A personagem negra na literatura brasileira contemporânea. In: DUARTE, Eduardo de Assis (Org.). *Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica*. Belo Horizonte: editora UFMG, 2011, v. 4, p. 309-337.

FÁTIMA. Obsessão. In: QUILOMBHOJE. *Cadernos negros: os melhores contos*. São Paulo: Quilombhoje, 1998. p. 171–178.

FERREIRA, Elio; MENDES, Algemira de Macedo (Orgs.). *Literatura afrodescendente: memória e construção de identidades*. São Paulo: Quilombhoje, 2011.

FONSECA, Maria Nazareth Soares. Literatura negra: os sentidos e as ramificações. In: DUARTE, Eduardo de Assis (Org.). *Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica*. Belo Horizonte:

editora UFMG, 2011, v. 4, p. 244-277.

GANCHO, Candida Vilares. *Como analisar narrativas*. São Paulo: Ática, 2004.

PEREIRA, Edimilson de Almeida (Org.). *Um tigre na floresta de signos: estudos sobre poesia e demandas sociais no Brasil*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2010.

QUILOMBHOJE (Org.). *Cadernos Negros: Melhores contos*. São Paulo: Quilombhoje, 1998.

SILVA, Denise Almeida; EVARISTO, CONCEIÇÃO. *Literatura, história, etnicidade, educação: estudos nos contextos afro-brasileiros, africano e da diáspora africana*. Frederico Westphalen: URI, 2011.

PÔSTERS

DO LIVRO À TELA: CLARICE LISPECTOR EM TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA

JOÃO VÍTOR CARDOSO*

Resumo: O projeto de pesquisa “Do livro à tela: Clarice Lispector em tradução intersemiótica” integra-se a um projeto maior – “Linguagens, leituras e textos” –, é inserido no PIBIC/EM-CNPq e está em andamento na URI, Campus de Frederico Westphalen, desde o início do corrente ano. A proposta do Projeto é trabalhar com literatura e cinema como duas formas de linguagens distintas, numa perspectiva artístico-discursiva que enfoque a obra literária e a cinematográfica também sob seu viés social. Para tanto, a metodologia de análise tem como suporte teórico a Análise do Discurso de filiação francesa, considerando a contribuição dessa teoria aos estudos analítico-interpretativos a partir da convicção de que a opacidade é constitutiva da linguagem, de que o dizer está sempre condicionado às condições de produção dos discursos e de que estes discursos são efeitos de sentidos que se produzem entre interlocutores, durante situações discursivas sempre marcadas pela historicidade. Tendo por corpus uma obra literária – A hora da estrela, de Clarice Lispector – e uma obra cinematográfica – A hora da estrela, adaptação da obra literária homônima, realizada pela cineasta Suzana Amaral - essa metodologia está prevista para desenvolvimento em quatro etapas: primeira, a realização de leituras sobre pesquisa científica (tipos e metodologias), sobre linguagem, leitura/leitor, artes/cinema, narrativa literária/narrativa fílmica, sujeito/discurso, formação discursiva, condições de produção, interdiscurso e intradiscurso; segunda, a leitura crítica e compreensão semântica e contextual de A hora da estrela, de Clarice Lispector; terceira, assistência à versão cinematográfica de A hora da estrela, para compreensão semântica e contextual da adaptação feita por Suzana Amaral; quarta, seleção, recorte e análise de recortes discursivos (RDs) retirados do corpus literário-fílmico-imagético que, de modo especial, mas não totalizante em cada um, privilegiem o sujeito discursivo, a historicidade, a ideologia, a interdiscursividade, o interdiscurso, o intradiscurso e as formações discursiva e social, respectivamente. Até o momento, o cronograma previsto para realização da pesquisa vem sendo cumprido satisfatoriamente. Realizaram-se: a) as leituras teóricas na quase totalidade prevista, faltando somente a leitura e fichamento de obras sobre tradução intersemiótica; b) as primeiras aproximações com as obras que constituem o corpus; c) escrita parcial de texto narrativo contendo análise interpretativa das obras teóricas lidas até o momento como suportes necessários às etapas seguintes – seleção e análise dos RDs nos dois itens do corpus, e redação/apresentação das conclusões das análises na forma de Relatório Final da pesquisa.

Palavras-Chave: Literatura. Análise do Discurso. Cinema. Clarice Lispector. Análise Intersemiótica.

* Aluno do ensino médio da E.E.T. José Cañellas; bolsista PIBIC..

LINGUAGENS DE VIOLÊNCIA E TRAUMA

A POESIA DE RESISTÊNCIA À DITADURA MILITAR: UM ESTUDO DE SUAS CONFIGURAÇÕES

CRISTIANO JUTGLA*

Die Liebe konnte nicht bestehen
Es kam zu grosse Kält:
Wie sollen die Bäumchen blühen
Wenn so viel Schnee drauf fällt?

O frio chegou sem avisar
O amor não podia existir:
Como podem as flores brotar
Com tanta neve lá fora a cair?
Bertolt Brecht

*À memória de meu amigo Eduardo Brito
e à sua luta pelos Direitos Humanos*

Resumo: O artigo analisa alguns problemas da recepção crítica da poesia de resistência à Ditadura Militar (1964-1985). Em seguida, propomos algumas reflexões sobre as características dessa produção poética contemporânea, além de revisões metodológicas que se fazem necessárias nos modos de análise desse material.

Palavras-chave: Poesia. Ditadura Militar. Testemunho.

O presente artigo procura, em um primeiro momento, analisar alguns problemas da recepção crítica da poesia de resistência à Ditadura Militar (1964-1985). Em seguida, propomos algumas reflexões sobre especificidades dessa linha de força contemporânea bem como revisões que se fazem, a nosso ver, necessárias nos modos de análise desse material. Por motivos expostos ao longo do texto, podemos afirmar que a poesia de resistência ao regime militar, instalado no Brasil com o Golpe de Estado, tem sido negligenciada nos debates acadêmicos. Ao consultarmos a fortuna crítica da

* Doutor em Literatura Brasileira. Professor Adjunto de Teoria da Literatura e Literatura Brasileira (UESC).

produção poética contemporânea, observamos logo de início uma consagração de determinadas tendências, em especial, a poesia marginal e o concretismo. O segundo dado notório é que, quando se trata de poesia política, sua abordagem é, em geral, apressada. A razão alegada para tal abordagem seria um suposto déficit expressivo da literatura em questão, considerada *esteticamente* sem efeito sobre o leitor hodierno porque escrita estritamente sob o calor da hora, o que lhe conferiria um caráter efêmero.

A concepção de poesia política lida pelo prisma do déficit qualitativo aparece já em 1979, em texto de Freitas Filho sobre a produção surgida dos Centros Populares de Cultura CPC do início dos anos 60. Segundo o crítico, a demagogia poética, que marcaria aquele decênio, ocorre a partir da guinada de Ferreira Gullar, quando o poeta se afasta do neoconcretismo e passa a realizar um trabalho de forte cunho popular:

Os poetas da [editora] Civilização Brasileira, apoiados na ideologia populista dos CPCs, usavam outro jargão à la Sartre; se diziam “engajados”, isto é: acreditavam eles que o produto cultural deveria ser popularizado, mesmo se isso representasse um rebaixamento estético. O sinal verde e legitimador dessa última tendência tinha sido dado por um poeta maior: Ferreira Gullar, autor de *A luta corporal* (1954) e referência obrigatória da poesia brasileira contemporânea, vinha de publicar, numa edição universitária da UNE, em 1962, *João Boa-Morte, cabra marcado para morrer*, onde, como os recursos “pobres” da literatura de cordel, abordava diretamente os problemas do camponês [...]. Na verdade, Gullar [...] realizava uma manobra tática que, no seu caso, particular, resultava num recomeço, a partir do marco zero, de um necessário movimento de reescrita mais objetivo e contundente sobre a realidade política de então. Estrategicamente falando, significou uma marcha a ré na produção poética daqueles dias. Poetas menos dotados começaram a realizar uma poesia demagógica e diluída, plena de dós de peito, onde comisseração social e incompetência poética geravam um produto que, ao contrário das intenções, pois ao que parece se realizava de encomenda, não era oportuno, mas oportunista; por isso mesmo essa poesia perdia todo o seu gume, e na ânsia de não deixar passar o bonde ou o bode da história, os seus poetas desandaram a falar como matracas pelo povo, tematizando-o academicamente de cima para baixo, e não levando em conta os exemplos maiores, as conquistas efetivas, em nível de linguagem de, por exemplo, Drummond (*Sentimento do mundo*, 1940; *A rosa do povo*, 1945) e João Cabral (*O cão sem plumas*, 1950; *O rio*, 1953; *Morte e vida Severina*, 1955) [...]. (FREITAS FILHO, 2005, p. 163-4)

A avaliação, do final da década de 70, e recentemente republicada em 2005, praticamente sem correções, carrega sua razão de ser para o momento em que foi escrita. No entanto, o julgamento sumário de Freitas Filho e de outros críticos acerca da produção política entre 60 e 80 vem sendo, nos últimos anos, objeto de revisões acuradas como demonstram, por exemplo, os estudos de Bezerra (2004) e Salgueiro (2006a, 2006b).

Outro aspecto importante, deixado de lado pela crítica mais tradicional, é a circulação da poesia de resistência sob diversas formas, as quais fogem do esquema comercial das editoras devido ao aparato repressivo do regime autoritário. Com mais de duas décadas e meia de redemocratização, a referida produção permanece desconhecida dos leitores em geral e afastada dos debates acadêmicos. Dois motivos podem ser aventados para tal situação: o baixo apelo comercial do produto e a dificuldade de reedição dos materiais devido às especificidades de circulação desses poemas (edições artesanais e pequenas). Um exemplo é o fundamental livro *Inventário de cicatrizes* (1978), de Alex Polari, esgotado, em edição de frágil encadernação, bancada pelo Comitê Brasileiro de Anistia e Teatro Ruth Escobar, o qual só pode ser obtido pelo leitor via sebos ou sites de livros usados.

Nesse sentido, perguntamos: quando o leitor brasileiro pós Ditadura terá a chance de ler tais poemas? Quando reedições dessa e de outras obras virão a público? As editoras de grande porte tem

interesse em publicá-las? Há acervos manuscritos à espera de edição? Temos à venda uma “simples” antologia da poesia de resistência? A resposta, até onde pudemos levantar, é não a todas as questões. Cito aqui dois exemplos estrangeiros que podem servir de referência para edições futuras.

A primeira, lançada em Portugal, cobre o longo período autoritário por que passou aquele país e se intitula *De palavra em punho*: de Fernando Pessoa ao 25 de abril (FANHA, 2004), e abarca mais de quatro décadas de produção de resistência ao salazarismo. A segunda antologia, *Lyrik des Exils* (EMMERICH; HEIL, 1985), publicada na Alemanha Ocidental, traz poemas de 1933 a 1945, organizados por temáticas relacionadas à lírica produzida no exílio, fato que dá dimensão do impacto de se abandonar à força sua própria terra, sob pena de ser assassinado, bem como das variadas e complexas estratégias de resistência de que lançam mão os escritores em regimes como o nazista e o fascista.

Se a poesia de resistência não tem recebido atenção, no entanto, uma brecha se abre com a prosa de resistência, uma vez que a literatura de testemunho brasileira tem sido protagonista de um interesse nos meios editoriais e acadêmicos (SELIGMANN-SILVA, 2003; HARDMAN, 1998). O campo de debates criado pelas pesquisas sobre testemunho criou condições para o estudo da poesia de resistência sob esta perspectiva como indicam os recentes trabalhos de Salgueiro (2002, 2006a, 2006b, 2007, 2010) e Bezerra (2004), os quais rebatem por meio de intensa análise textual a ideia de inexpressividade e datação da poesia de resistência. Aos estudos citados, devemos somar os de Vieira (2011, 2006), que, ao discutirem a historicidade da poesia dos anos 70, recuperam suas tensões e expressividade.

Exposta brevemente a situação da poesia resistência, lançamos como hipótese de trabalho a tese de que a poesia de resistência se constitui em representação e testemunho histórico em diálogo com as tendências poéticas que se tornariam, durante e após o final da Ditadura, consagradas, caso do concretismo, neoconcretismo, práxis, processo, marginal, dentre outras tendências que procuraram demarcar espaços no campo da criação e dos debates literários, demarcação processada, sobretudo nos anos 50, 60 e 70, tendo por ponto de partida a interlocução crítica com a literatura moderna, em especial, o modernismo brasileiro e as vanguardas europeias.

Em linhas gerais, o interesse das citadas tendências era atualizar a criação e a crítica por meio de um “avanço” prático e teórico, daí o surgimento de publicações, intervenções e atos públicos a fim de rever, negar e propor outros caminhos estéticos para a poesia brasileira. A experimentação tomará assento nos anos 70 e 80 como demonstram o surgimento dos movimentos “Poesia-práxis”, “Processo” e “Tendência”, a ponto de a linguagem verbal desaparecer em diversos momentos em nome da figuração das ideias, em uma espécie de triunfo da imagem, da figuração plenamente visual. Em suma, todas as tendências, correntes e movimentos propuseram, no que tange à fatura, um outro *modus facendi* da poesia, anseio bem costurado e focado no espaço literário e no campo simbólico da produção cultural.

Uma diferença central da poesia de resistência em relação aos movimentos de vanguarda, ainda por ser melhor investigada, é sua complexa dinâmica de aproximação e afastamento das forças literárias que lhe eram contemporâneas.

Diante desse quadro, o pesquisador interessado no assunto dispõe de um conjunto de bons trabalhos de referência tão somente das tendências consagradas, dos quais destacamos, por exemplo, Aguilar (2005), Nunes, (1991), Menezes (1991), Dantas;Simon (1985), Sússekind (1984), Pereira (1981), Hollanda (1981), Freitas Filho (1979).

O pesquisador também encontrará semelhante vigor na bibliografia primária da poesia

brasileira contemporânea, o que pode ser comprovado no crescente número de reedições de livros e reuniões de obras completas, por exemplo, *Toda poesia* (2012), de Paulo Leminski; *Muito prazer*, de Chacal (2010), *Poesia completa* (2010), de Manoel de Barros; *Poemas* (2004), de Francisco Alvim; *Me segura qu'eu vou dar um troço* (2003), de Waly Salomão; *Poesia reunida e inéditos*, de Ruy Espinheira Filho (1998); *Poesia reunida*, de Adélia Prado (1991), *Trevo*, de Orides Fontela (1988). Ao mesmo rol, devemos somar materiais póstumos importantes publicados, casos de *Inéditos e dispersos* (1985), de Ana Cristina César, e *Torquatália* (2003), de Torquato Neto.

Voltando à fortuna crítica da poesia brasileira contemporânea, notamos, enquanto marca recorrente nos trabalhos, uma preocupação em delinear as principais marcas expressivas da produção poética de meados do século XX à redemocratização, cujo resultado é a apresentação de um quadro das consideradas principais tendências poéticas surgidas dos anos 50 aos 80. Esse anseio da crítica por compreender a produção contemporânea aparece, por exemplo, na definição e estabelecimento de termos “poesia concreta”, “neoconcreta”, “processo”, “práxis” e “poesia marginal”, empregados de maneira corrente nos debates e estudos literários atuais. Vejamos brevemente alguns trabalhos considerados de referência na fortuna crítica da década de 1970, portanto, de consulta compulsória a quem enveredar por esse período. Começemos com um texto de 1974, no qual Hollanda e Brito procuram apresentar o cenário da produção poética naquele momento:

As dificuldades que nos impedem de ter uma visão de conjunto da nova poesia brasileira são incontáveis. Nesta recente intensificação da nossa produção poética, parece predominar o caráter disperso e espontâneo de manifestações as mais heterogêneas, e que permanecem praticamente desconhecidas. A capitalização tem significado para os novos autores um fechamento sistemático das possibilidades de publicação e distribuição normais. Na tentativa de superar este bloqueio que os marginaliza, tais autores são levados a soluções que por mais engenhosas são sempre limitadas. Já há quem fale de uma “geração mimeógrafo”, de uma poesia pobre, que se vale de meios os mais artesanais e improvisados de difusão, num âmbito necessariamente restrito. Há também o esquema de “consórcios”, que busca reproduzir no campo editorial o mecanismo já testado com sucesso na venda de bens duráveis de consumo. Ao lado disso começam a proliferar os planos mais variados de produção independente. Lentamente vai se criando em nossos principais centros urbanos uma espécie de circuito semi-marginal de edição e distribuição, o que é certamente uma resposta política ao conjunto de adversidades reinantes. (HOLLANDA; BRITO, 1974, p. 81)

Embora sem um distanciamento temporal, ambos os críticos apresentam uma elucidadora apresentação das condições precárias de produção e circulação de parte da “nova poesia brasileira” em meados dos anos 70. Segundo eles, a situação força os poetas a buscarem outros meios de divulgação e contato com o público, tornando-se um dos principais vetores da própria mudança nos modos de composição e recepção da poesia bem como da figura pública do escritor.

Dois anos depois, Hollanda, em texto individual, daria prosseguimento ao esforço por compreender a produção poética dos anos 70. Em seu breve prefácio ao livro *26 poetas hoje* (1976), ela emprega um termo que se tornaria um dos mais debatidos conceitos nos anos seguintes dentro e fora das universidades:

Fundamentalmente a nova poesia se caracteriza pela renovação dos impulsos desclassicizantes do modernismo e pela atualização da recusa ao convencional. Entretanto, a aparente facilidade de se fazer poesia hoje pode levar a sérios equívocos. Parte significativa da chamada produção marginal já mostra aspectos de diluição e modismo, onde a problematização séria do cotidiano ou a mescla de estilos perde sua força de elemento transformador e formativo, constituindo-se em mero registro subjetivo sem maior valor simbólico e, portanto, poético. (HOLLANDA, 1976, p. 10)

Um segundo exemplo do esforço por compreender a produção poética se faz presente no ensaio de Freitas Filho, o qual nos oferta um multifacetado painel da produção brasileira. Seleccionamos um trecho acerca da acirrada disputa entre tendências concretas e engajadas no período dos anos 60:

O impasse, como se vê, era radical: de um lado as vanguardas pressionadas interna e externamente por uma maior necessidade de comunicação e participação, chegando o poema-processo ao tresloucado gesto de abdicar da própria palavra em favor de signos, bolotas e triângulos, atitude esta que tinha muito a ver inconscientemente com o crescente aumento da repressão, pois acabava sendo o seu melhor “retrato”, e sem querer servia a esta última, ao trocar palavras pelos códigos, a linguagem por uma espécie de senha consentida pelo silêncio que a todos nós era imposto; do outro, a poesia insuficiente e artificial, com as exceções de praxe, do populismo. (FREITAS FILHO, 1979, p. 167-8)

O terceiro exemplo é o estudo de Pereira (1981), que analisa, com farto material de pesquisa de campo, a já consolidada “poesia marginal”. Seu trabalho dialoga com as polêmicas em torno da antologia *26 poetas hoje* (1976), organizada por Hollanda, e citada anteriormente:

O objetivo mais imediato deste trabalho é a análise e discussão de um tipo de produção poética, que, ao longo dos anos 70, ficou sendo conhecida como ‘poesia marginal’. Esta produção surge exatamente na virada dos anos 60 para os 70 e traz, obviamente, as marcas do momento.

Tanto em termos brasileiros quanto internacionais este período não passou em branco mas, ao contrário, testemunhou o surgimento de um intenso debate ideológico entre correntes bastante distintas, enquanto aqui e ali recrudesciam as formas de repressão política. Foi um momento de profunda frustração para setores significativos da intelectualidade e também um momento de profundos questionamentos. Foram os anos do florescimento da contracultura e da revisão de uma série de postulados do pensamento tradicional de esquerda. [...]

Era tudo isto que me interessava estudar. Ao tomar a ‘poesia marginal’ como objeto empírico de estudo (ou melhor, alguns grupos que representavam este tipo de produção), era contra este pano de fundo que eu queria apreendê-la. Fundamentalmente, o que me interessava analisar mais detidamente era o próprio debate ideológico que marcava esta virada de década e, no meu entender, esta produção poética ‘marginal’ apontava para certos elementos que eram da maior importância para a sua compreensão. (HOLLANDA, 1976, p. 9)

O interesse pela poesia contemporânea prosseguirá nas décadas seguintes, com dois estudos fundamentais sobre o concretismo, tendência norteadora da produção da década de 50. Vejamos dois exemplos de trabalhos realizados em tempos de redemocratização.

O primeiro realiza um balanço crítico da modernização da poesia brasileira, em especial, a produção entre meados da década de 50 até o recrudescimento do regime militar em 1969:

Por isso é importante revermos aqueles anos em que o ressurgimento das manifestações de vanguarda no Brasil ainda representava um esforço coletivo de artistas e intelectuais no sentido de alinhar a produção cultural pelas questões contemporâneas da modernização, assim atualizando (mais uma vez) o debate para intervir na perspectiva iminente de mudança, sem perder a referência da informação internacional. Foram anos de agitação e de muitos projetos para a arte e a poesia, correspondentes à passagem dos anos 50 para os anos 60. [...] Se, no decênio de 50, a retomada do espírito vanguardista de atualização e pesquisa formal se inseria no clima de fé na construção do futuro, isto é, se a experiência formal ligava-se à ideologia da modernização, na entrada do decênio seguinte passou ela a estar ligada à ideia de revolução, ou melhor, a própria modernização dependia agora de um agente político-social efetivo. Foi o que resultou na diversificação das propostas

culturais, polarizadas entre tendências nacionalistas que privilegiavam a “arte popular revolucionária” e tendências ainda fieis ao ideal construtivista da década anterior, este evidentemente já abalado pela ansiedade participante (política) que vicejava no país. (SIMON, 1995, p. 338)

O segundo estudo, publicado no início do século XXI, propõe-se a uma análise de um variado e rico corpus de poemas, a fim de mapear formas e temáticas recorrentes na poesia brasileira contemporânea dos anos 70 aos 90; como revela seu autor:

Não tenho a ilusão ou mesmo a expectativa de que eu vá dizer/escrever o que é a poesia brasileira contemporânea. Evidentemente, desde o título, esse trabalho é inalcançável – porque, no mínimo, o contemporâneo está sempre em movimento. Meu desejo quer, tão-somente, traçar amigos e interessados, um quadro parcialíssimo do que se faz em poesia no Brasil nas últimas duas, três décadas. [...]

Quanto à “escrita”: quero falar muito *dos* poemas. A chamada análise de textos está fora de moda há algum tempo, sei. O que mais se vê é a teorização (não entro aqui em valoração) que fica na “periferia” do poema: não fala dele. Sabemos, todos, dos riscos que envolvem enfrentar um texto diretamente, o que se agrava, penso, se são textos de autores contemporâneos – como se fossem vizinhos. Mas são riscos que levam ao suor e ao prazer. (SALGUEIRO, 2002, p. 13)

Os trabalhos comentados anteriormente servem de parâmetro para atestar a qualidade e a diversidade das pesquisas que compõem a fortuna crítica da poesia brasileira contemporânea, em especial, trabalhos focados no concretismo e na poesia marginal. No entanto, chama-nos a atenção uma espécie de silêncio em torno da poesia de resistência escrita e publicada durante e/ou após o fim da Ditadura Militar. O pesquisador, que conta com trabalhos de referência sobre certas tendências da produção contemporânea, terá de remar contra a corrente ao estudar a poesia de resistência, devido à falta de fortuna crítica, como destaca recente sobre o assunto:

A predominância de uma política de esquecimento tem marcado o fim de regimes autoritários como o que se instalou no Brasil de 1964 a 1985. Na realidade, o que se observa com o fim da ditadura militar, é a presença de uma espécie de amnésia social que implica o apagamento de experiências que, ao serem mantidas nos bastidores, tornam possível um certo controle sobre a forma como se interpreta esse período, permitindo a supressão de facetas da ditadura consideradas mais comprometedoras. (BEZERRA, 2004, p. 231)

Assim, podemos afirmar que a fortuna crítica consultada até o momento aponta para um processo de apagamento da poesia de resistência, o qual se dá, basicamente, de três maneiras.

A primeira é não reconhecer a poesia política enquanto objeto de estudo principal, no máximo, inserindo-a a reboque das discussões das demais tendências, sobretudo, a da poesia marginal.

A segunda maneira de apagamento seria um confinamento temporal, demarcado entre 1964 e meados dos anos 70, mais especificamente, ao governo Médici. A drástica compressão cronológica reduz vinte e um anos de ditadura a cerca de dez e delega à poesia de combate um papel de figurante, sempre em conexão com a poesia marginal. Quanto a esse ponto, é necessário frisar que a recorrente associação da poesia resistência aos anos 70 e à poesia marginal não se sustenta, pois se trata de linhas de força que se por vezes dialogam, mas também se sobrepõem ou se afastam em diversos momentos.

Uma terceira maneira de se excluir a poesia de resistência dos debates é avaliá-la como datada.

Tal afirmação aparece nitidamente no citado ensaio de Freitas Filho, de 1979, no qual estende o caso do CPC no início dos anos 60 para toda a poesia política. No entanto, contraditoriamente, no final do mesmo ensaio, em que repassa a poesia dos anos 70, Freitas Filho chama a atenção para a existência de obras de alta qualidade da “poesia de engajamento social” (2005, p. 196-203) produzida por Affonso Ávila, Mário Chamie, Capinan, Gullar e Alex Polari, nomes de tendências diversas, mas que escrevem poesia política, sem cair no apelo fácil do panfleto, da superficialidade e do texto de ocasião. Desse modo, fica para o leitor acreditar que de fato não houve trabalho de qualidade no campo do engajamento.

A análise de um corpus que testemunha um período traumático da história brasileira coloca-se como necessário, pois a diversidade de estratégias empregadas nos poemas indica explicitamente a existência de uma produção importante para se compreender a literatura brasileira contemporânea, independente da censura prévia ou posterior que os textos escritos sofreram.

O caráter camuflado, disperso e inconstante dessa produção, auxiliou os poetas a sobreviverem de maneira literal e espiritual ao regime autoritário; no entanto, e contraditoriamente, em tempos democráticos, “a poesia e a música engajadas de resistência ao regime constituem um patrimônio mnemônico que, ao menos no Brasil, foi despido da sua carga política inicial.” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 84).

O estudo da poesia de resistência se justifica por motivos interligados. O primeiro diz respeito ao ponto de inflexão estético lançado aos preceitos estabelecidos, uma vez que sua configuração heterogênea e volátil instaura uma revisão dos critérios de avaliação e convida o pesquisador a se valer de outros pressupostos conceituais e teóricos que não os empregados no estudo das demais tendências da produção poética contemporânea.

Um segundo motivo, ligado ao anterior, é o caráter testemunhal dessa produção, o que pressupõe uma ação ética de seus autores para com os sobreviventes e, principalmente, com os mortos e desaparecidos pelo regime militar, dado que recupera uma função social e política tanto da poesia em questão como da própria crítica literária.

Um terceiro motivo, trazido pela compreensão crítica do corpus, é a possibilidade de divulgação dos poemas de resistência junto a gerações mais novas, o que pode ser realizado por meio de antologias em diversos volumes, contribuindo para o conhecimento de outras faces da literatura brasileira recente bem como a formação de uma cultura de Direitos Humanos no país.

Passadas duas décadas e meia de redemocratização, os debates sobre as relações entre literatura e autoritarismo, têm se valido do aporte das teorias do testemunho para romper com a noção canônica de uma suposta cisão entre o mundo literário e o mundo social, como se o primeiro existisse devido a seu traço ficcional, portanto, apartado da realidade. No caso da poesia de resistência, que tem na observação e diálogo como fonte propulsora, o testemunho assume importância central, pois seu discurso “estranho”, inatingível de reelaboração do trauma, reavalia as tradicionais fronteiras entre literatura e história, e tira do poema de combate a exigência de que se torne expressivo por seu caráter supostamente apenas estético, singular, como lhe vem sendo exigido desde o romantismo, ou seja, desde a modernidade burguesa.

A poesia de resistência requer alguns pressupostos metodológicos a fim de não inseri-la e defini-la (em uma tendência, por exemplo) e retirar ou controlar efeitos discursivos importantes internos aos poemas, mas que são diluídos no mapeamento das marcas discursivas, para não dizer das “estilísticas” de cada movimento.

Portanto, um poema político aparece tanto no interior como no exterior de todas as tendências, correntes, linhas, tais como o concretismo, neoconcretismo, dentre outras, incluída a importância do suporte de construção e/ou divulgação do poema.

Para ficarmos apenas no mais tradicional, há livros inteiros de poesia de resistência, caso de *Poema sujo* (1976), de Ferreira Gullar e *Inventário de cicatrizes* (1978), de Alex Polari, que não são considerados pela crítica como obras pertencentes ao concretismo, ao neoconcretismo, etc, embora seus poemas em termos estruturais dialoguem com essas e outras tendências.

Em suma, o quadro brevemente esboçado sobre as condições de divulgação, recepção e debate sobre a poesia de resistência parece confirmar o quanto ainda há por se conhecer sobre os caminhos da luta contra a Ditadura Militar. Que a triste quadra do belo poema de Brecht não se torne um vaticínio da nevasca que insiste em recobrir a memória traumática de nossa história recente.

Abstract. The article examines some of the issues critical reception of the poetry of resistance to the military dictatorship (1964-1985). Then, we propose some reflections on the characteristics of contemporary poetic production, and methodological revisions that are necessary modes of analysis of this material.

Keywords: Poetry. Military dictatorship. Testimony.

REFERÊNCIAS

AGUILAR, Gonzalo. *Poesia concreta brasileira: as vanguardas na encruzilhada modernista*. São Paulo: Edusp, 2005.

ALVIM, Francisco. *Poemas*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

BARROS, Manoel de. *Poesia completa*. São Paulo: Leya, 2010.

BEZERRA, Kátia Costa. Lara de Lemos: o tenso rememorar da Ditadura. *Graphos*, n. 2/1, 2004. Disponível em: <<http://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/graphos/article/view/9537>>. Acesso em: 15 fev. 2013.

BRECHT, Bertolt. *Die Gedichte Von Bertolt Brecht in einem Band*. 10. ed. Suhrkamp: Frankfurt, 1999.

CÉSAR, Ana Cristina. *Inéditos e dispersos*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

CHACAL. *Muito prazer*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2010.

DANTAS, Vinícius; SIMON, Iumna. Poesia ruim, sociedade pior. *Novos estudos CEBRAP*, v. 12, p. 48-61, 1985.

EMMERICH, Wolfgang; HEIL, Susanne. *Lyrik des Exils*. Reclam: Stuttgart, 1985.

FANHA, José. (Org.). *De palavra em punho: de Fernando Pessoa ao 25 de abril*. Porto: Campo das Letras, 2004.

FREITAS Filho, Armando. Poesia vírgula viva. In: NOVAES, Adauto (Org.) *Anos 70: ainda sob a tempestade*. Rio de Janeiro: Senac/Aeroplano, 2005 [1979].

ESPINHEIRA FILHO, Ruy. *Poesias reunidas e inéditas*. Rio de Janeiro: Record, 1998.

FONTELA, Orides. *Trevo* (1969-1988), São Paulo: Duas Cidades, 1988.

GULLAR, Ferreira. *Toda poesia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.

HARDMAN, Francisco; SELIGMANN-SILVA, Márcio; GINZBURG, Jaime. *Escritas da violência*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012.

_____. (Org.). *Morte e progresso: cultura brasileira como apagamento de rastros*, São Paulo: Editora Unesp, 1998.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1981.

_____; BRITO, Antônio Carlos de. Nosso verso de pé quebrado. *Argumento*, n. 3, p. 81-94, 1974.

_____. *26 poetas hoje*. Rio de Janeiro: Labor, 1976.

LEMINSKI, Paulo. *Toda poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

MENEZES, Philadelpho. *Poética e visualidade*. Campinas: Editora da Unicamp, 1991.

NUNES, Benedito. A recente poesia brasileira. *Novos Estudos CEBRAP*, n. 31, p. 171-182, 1991.

PEREIRA, Carlos Alberto. *Retrato de época*. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.

PIRES, Paulo Roberto. (Org.). *Torquatália: do lado de dentro*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

POLARI, Alex. *Inventário de cicatrizes*. São Paulo: Teatro Ruth Escobar/Comitê Brasileiro pela Anistia, 1978.

PRADO, Adélia. *Poesia reunida*. São Paulo: Siciliano, 1991.

SALGUEIRO, Wilberth. A poesia brasileira como testemunho da história (rastros de dor, traços de humor): a exemplo de Chacal. *Texto poético*, v. 9, 2010. Disponível em: <http://www.textopoetico.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=114&Itemid=31>. Acesso em: 18 nov. 2012.

_____. Fratura, resistência, paródia: história e estética em três poetas no Brasil ditatorial (Ana C., Polari, Leminski). *Literatura e autoritarismo*, n.1, 1-12, 2006.

_____. *Forças e formas: aspectos da poesia brasileira contemporânea (dos anos 70 aos 90)*. Vitória: Edufes, 2002.

_____. *Lira à brasileira: erótica, poética, política*. Vitória: Edufes, 2007.

_____. Militância e humor na poesia de testemunho de Leila Mícolis, *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, Brasília, v. 27, p. 79-98, 2006.

SALOMÃO, Wally. *Me segura qu'eu vou dar um troço*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2003.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

SIMON, Iumna. Considerações sobre a poesia brasileira em fim de século. *Novos Estudos CEBRAP*, n. 55, p. 27-36, 1999.

_____. Esteticismo e participação: as vanguardas poéticas no contexto brasileiro (1954-1969). In: PIZARRO, Ana. *América Latina: palavra, literatura e cultura*. São Paulo: Memorial; Campinas:

Unicamp, 1995, p. 337-363.

SÜSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária*. Rio de Janeiro: Zahar, 1984.

VIEIRA, Beatriz de Moraes. A espiar o mundo... experiência histórica na leitura poética da geração 70. *Fênix*, v. 3, p. 7-12, 2006.

_____. *A palavra perplexa: experiência histórica e poesia no Brasil nos anos 1970*. São Paulo: Hucitec, 2011.

CALAR PARA SOBREVIVER: O SILÊNCIO HEROICO EM COIVARA DA MEMÓRIA

GLAUCIANE REIS TEIXEIRA

Resumo: Este artigo propõe-se a analisar o romance *Coivara da Memória*, de Francisco J. C. Dantas, nas relações estabelecidas através do jogo travado entre o silêncio e a palavra, coordenado pela violência da sociedade machista patriarcal. O registro do narrador-protagonista de Dantas recupera não somente os dramas das personagens integrantes de uma classe dominante, como também registra as intempéries e sofrimentos dos sujeitos desfavorecidos, em especial, Garangó, um ex-escravo. Observar como esse personagem marginalizado é capaz de anular-se, de ser vítima de humilhações brutais, de preferir esquecer o passado, aniquilar a identidade e de recusar o uso da linguagem para não cair nas artimanhas armadas pelas palavras dos poderosos e assim salvar a própria vida é a preocupação que move o presente trabalho.

Palavras-chave: Silêncio. Palavra. Violência.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

sem língua e sem memória, sem nome e sem passado.
(Dantas)

A narrativa de Francisco J. C. Dantas, *Coivara da Memória*, publicada em 1991, está alicerçada sobre a escrita memorialística de um tabelião que em nenhum momento expõe o seu nome. Este se encontra em reclusão domiciliar, acusado por um crime que supostamente não praticou, e para aliviar o peso dos dias de confinamento ele recupera não somente os dramas das personagens integrantes de uma classe dominante como também as intempéries e sofrimentos dos sujeitos desfavorecidos. Referente a essa classe dominada, o narrador-protagonista dá visibilidade especial a uma personagem que no microcosmo do Engenho Murituba (propriedade onde o narrador cresceu, já que era neto do senhor do engenho, situada na zona rural da cidade Rio-das-Paridas) ocupou uma posição inferiorizada: Garangó. A criança que o tabelião foi teve o melindre de enxergar o sujeito anônimo social, e agora atravessando uma situação conturbada, e, supostamente injusta, recompõe o que restou daquele indivíduo: o silêncio dos marginalizados.

* Doutoranda em Literatura Brasileira pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Bolsita CAPES. Este trabalho faz parte de um projeto maior sobre o estudo do silêncio no romance *Coivara da Memória*, que culminou na realização da dissertação *O desvelar do silêncio em Coivara da Memória*, de Francisco J.C. Dantas.

Garangó era um homem negro que antes de chegar ao Murituba revidou a violência física da qual fora vítima na condição de escravo e após isso fugiu, assim se tornou caçado por seu antigo dono. Andou errante durante um período indeterminado, depois do qual foi encontrado por um capataz do engenho, Seu Ventura, e logo tornou-se serviçal da propriedade. Com medo de ter a sua real identidade revelada o negro cala sua voz, esconde o próprio nome, tudo para proteger-se. Se considerarmos que “a palavra é, para o homem, começo de existência, afirmação de si, na ordem social e na ordem moral” (GUSDORF, 1970, p.78), é possível defender que o escravo ao oprimir sua palavra de certa forma pratica um *ato de suicídio*, pois renega a afirmação de si social e moralmente.

No entanto, o *ato de suicídio* além de ser uma escolha que a personagem realiza, configura também a dura posição que os indivíduos despossuídos estavam submetidos em Rio-das-Paridas, a qual privilegia a palavra dos indivíduos que detêm o poder. Nesse sentindo, observar como esse personagem marginalizado é capaz de anular-se, de ser vítima de humilhações brutais, de preferir esquecer o passado, aniquilar a identidade e de recusar o uso da linguagem para não cair nas artimanhas armadas pelas palavras dos poderosos e assim salvar a própria vida é a preocupação que move o presente trabalho.

A REPRESSÃO DA PALAVRA

Vale mais ser morto do que falar.

(Diógenes)

Garangó foi durante todo o tempo em que residiu no Engenho Murituba um mistério para os seus colegas que buscavam a todo o momento desvendá-lo. Sempre retraído e refratário diante das manifestações afetivas e conviviais, ele conservava a sua “boca de defunto” (DANTAS, 1991, p.252) de onde não saía sequer uma palavra sobre o seu passado. Aos poucos o homem adquiria hábitos que destoavam da conduta geral dos outros empregados, como fumar e beber de forma exacerbada, andar à noite pela mata, dormir nas copas das árvores e no buraco da fôrnalha e rolar nas cinzas. Os hábitos inusitados juntamente com a falta de cuidado físico, com o silêncio e com a solidão do mesmo são aspectos que o tornam estranho aos olhos dos outros, que o estigmatizam como um ser lendário e mítico do folclore popular:

Se algum menino chamador-de-boi esbarrava com Garangó pelas veredas dos pastos antes que a barra do dia rompesse a neblina [...] mais que depressa ia passar adiante que *vira Garangó desvirando lobisomem*: e algum dos que isso ouvia certamente acudiria a dizer incontinenti que por isso não dormira a noite, o diabo do rabudo rondando em rajadas fedorentas pelo terreiro da casa, dando tapas nos cachorros com a mão apinhada de ferrões! *E assim cada criatura do Murituba ia adubando, condimentada a pragas e palavões, a estranha reputação de Garangó*, bicho-homem cativo do fadário errante de andar solto pelas estradas e terreiros da noite, cuspidando labaredas e maldições. (DANTAS, 1991, p.279, grifos meus)

Assim, o novo empregado torna-se alvo das crendices dos indivíduos que o cercam. Até mesmo o narrador enfatiza que as lembranças que guarda dessa personagem são do tempo em que ele “já era temido lobisomem!” (DANTAS, 1991, p.277), conseqüentemente, os lugares que ele ocupava, a Mata do Balbino e o buraco da fôrnalha, passam a ser considerados como espaços

mal-assombrados. No entanto, tal estigma aos poucos é contraposto ao de um indivíduo desvalido, rebaixado à condição subumana. Condição essa que de um lado lhe nega a total integração na vida em sociedade, mas que de outro lado lhe preserva a própria existência.

O nome dessa personagem é mencionado no primeiro capítulo da narrativa, quando o narrador em uma espécie de devaneio revê todos os seus mortos avançarem em cortejo e lhe obrigarem a rever o passado, ao retomar as lembranças sob uma perspectiva presente. Entretanto, essa personagem somente vai ser devidamente apresentada e ganhar atenção do sujeito que recupera a memória no vigésimo terceiro capítulo, que inicia *in media res*:

- Ai! meu amo... pelo leite de sua mãe... não judia mais do neguinho. – Mal fechou a boca, outra cacetada no ventre o obrigou a dobrar o tronco e os joelhos: repuxão terrível, solavanco de todos os diabos. O pretinho zonzó e machucado persistia a berrar de joelhos, mendigando a única esmola que queria: - mais não... amo de Deus... - E antes mesmo que pudesse terminar de novo a rogativa repetida, outra paulada atravessou os braços espichados em clemência e resvalou queimando os beijos, amassando a súplica num mugido de bicho[...] (DANTAS, 1991, p.235)

Em uma sociedade patriarcal, alicerçada no regime de escravidão, dificilmente os senhores ouviam o clamor de piedade dos seus servidores condenados aos castigos de açoite - único meio que era capaz de aterrorizar e aterrar os cativos desabusados (FREYRE, 1968, p.520). Não ferindo a verossimilhança do texto, o amo da citação não se compraz com a rogativa do servo, contudo ele erra o golpe derradeiro, erro que possibilita ao escravo recuperar as forças para atacar o senhor: “acertando na barriga duras cabeçadas, até que o grande corpo branco foi se desgovernando e desabou de vez” (DANTAS, 1991, p.236). Todavia, a reação do escravo, a defesa pela sua vida, não justifica em nenhum momento, para a sociedade escravocrata, a agressão ao dono. Dessa forma, considerando que a favor dos escravos “nunca se levantaram as mesmas vozes eloquentes” que se erguiam a favor dos brancos (FREYRE, 1968, p.493), a única saída para o negro é a fuga sem direção. Com essa cena de violência, que expõe não apenas a crueldade e o abuso de poder por parte do senhor, como também a condição subumana, que beira a animalidade, a que os escravos estavam submetidos - para quem a fuga não significa liberdade conquistada, porém, uma forma de adiar a morte, visto que será como um “bicho sempre caçado”-, o narrador introduz Garangó na narrativa. Mostrando, assim, desde o início que esse indivíduo é oriundo de um processo social injusto, do qual sempre será vítima.

Depois do desenrolar dessa versão dramática, o servo revoltado foi encontrado pelo senhor Ventura e levado ao Murituba. Ao chegar no engenho, o senhor patriarcal, “engenhoso nos interrogatórios” (DANTAS, 1991, p.250), tentou extrair informações do homem – o qual ainda trazia feridas no corpo, marcas que denunciavam um passado não muito distante, do qual o sujeito fugia -, interrogou-o primeiro de forma calma, contudo o forasteiro resistiu em responder adequadamente, preferindo “morrer enseguidado” (DANTAS, 1991, p.251). A resistência do outro fez com que o dono do engenho mudasse de tática, que passasse a gritar as suas suspeitas, como forma de intimidar o réu e fazê-lo confessar a verdade, porém, todo o esforço em arrancar palavras elucidativas sobre o seu passado foi nulo, pois o sujeito nada revelou.

O homem silencia porque *não pode* falar, não pode dar uma explicação final sem ser condenado a uma pena certamente cruel e desumana. O aprisionamento das palavras é um recurso

** É interessante mencionar, que no total de 38 capítulos que compõem a narrativa, esse é o único a iniciar em forma de discurso direto. O discurso que inicia com a súplica do sujeito agredido, com o pedido de piedade para o agressor, fato relevante, pois essa personagem é a mais calada de toda a narrativa, é a própria encarnação do silêncio.

de que ele se serve para proteger a própria vida, visto que “assim que falo dou expressão ao geral, e se me mantenho calado, ninguém pode me entender” (KIERKEGAARD, 1964, p.54). Se não se pode entender o que se passa nas profundezas de um sujeito calado e muito menos desvendar o seu passado, frente as palavras impronunciadas do jovem ninguém poderia acusá-lo ou castigá-lo.

Nesse sentido, Elvo Clemente afirma que no campo das relações sociais a palavra tem um grande poder, ela “toma a figura e a força de nossa personalidade. A palavra nos representa, nos substitui, nos empenha e compromete conosco mesmo, com o outro e com a sociedade” (CLEMENTE, 1978, p.14). O escravo, consciente de sua condição de fugitivo, ferido e provavelmente já caçado pelo dono anterior, sabia que qualquer coisa que proferisse poderia de algum modo não só comprometê-lo como também revelaria sua identidade. Dessa maneira, fechou-se no silêncio, resistiu com todas as suas forças ao pronunciamento de palavras, fez-se de desentendido, uma vez que temia a excitação exumosa da palavra, seu *pathos* excessivo:

Apesar da inquietação vexatória por que passara [...] o negrinho conseguiu se safar do interrogatório com morada, trabalho e patrão novo, graças às contradições que evitara por força das recusas que soubera impor, satisfeito de não ter se comprometido com nem uma só palavra a mais sobre o passado que largara na mão de meu avô como um buraco vazio, oco desabitado. (DANTAS, 1991, p.251-252)

O novo patrão cedeu frente ao silêncio de resistência que o outro manteve. Acabou aceitando-o como empregado, apesar de não ter se convencido das recusas que o homem fez e da sua má aparência física. Contudo, ameaça entregá-lo as autoridades caso cometesse algum ato ilícito. Logo o medo da represália que enfrentaria se fosse denunciado junto com o medo da vingança do antigo dono, fizeram com que o escravo silenciasse o verdadeiro nome. Considerando que o nome está profundamente relacionado à identidade do sujeito (CASSIRER, 2000, p.70), quando o rapaz afirmou “- Neguinho é cum a eu chamo” (DANTAS, 1991, p.251), ele estava buscando se proteger, abafando os indícios da vida passada e criando uma identidade nova. A identidade forjada ganha forma e força a partir do momento em que recebeu do patrão um apelido que toma a vez de nome: “Garangó, que neguinho não é nome de ninguém” (DANTAS, 1991, p.252). Geralmente, a troca de nome dos seres ficcionais representa, na perspectiva de Zilá Bernd^{***}, a troca de identidade, outras vezes, a troca de nome é a forma encontrada pelo sujeito para proteger-se contra um perigo iminente, dessa maneira, o ameaçado se subtrai ao perigo, na medida em que, com o nome novo, atrai de certa forma um eu diferente, cujo envoltório o torna irreconhecível (CASSIRER, 2000, p.70).

No caso de Garangó, a troca de nome segue tanto a perspectiva exposta por Bernd quanto a de Cassirer, visto que o novo nome o protegeu na medida em que ele abandonava a existência anterior de “negro fujão” para ser um novo homem, ter uma nova identidade sem passado e sem história: “E por tão feliz alcunha rebatizado atenderia até o fim, satisfeito de que, por este viés assim muito a propósito, mais e mais, se diluísse a identidade que deixara atrás” (DANTAS, 1991, p.252). Assim, os traços de sua individualidade, começaram a se constituir mediante as relações que ele estabelecia com o novo ambiente e com os sujeitos que o cercavam.

Garangó foi mantido no engenho sob a vigilância dos outros empregados que buscavam a todo instante arrancar-lhe algo do passado. Mas o novo empregado não se deixava seduzir por palavras macias, da mesma forma que não se intimidava com as palavras desaforadas, conservava

^{***} Conclusão extraída do estudo de *Literatura e Identidade Nacional*, no qual Bernd ao debruçar-se sobre a obra *O Caramuru*, afirma que a troca de nome de Paraguaçu para Catarina corresponde a uma troca de identidade, a uma imposição de identidade branca. Conforme a pesquisadora “a perda do nome corresponde à perda da identidade” (1992, p.35).

sua “mudez entaipada”, não se revelava nem diante de aparentes gestos cordiais, como as rodadas de pinga paga. Ao contrário, desconfiado percebia a maldade e as intenções peçonhentas de seus companheiros - que ou sentiam inveja, achando que o patrão poderia gostar mais dele, ou se sentiam excluídos da sua vida - e fechou-se em um silêncio impenetrável:

[...] quando sentiu que aquela gente tinha gana demais, que queria entrar nele à força, solapar a muque o seu segredo indevassável - Garangó simplesmente se subtraiu ainda mais, encolhido na sombra do covil, já olvidado da bodega para sempre; não, porém, da pinga a que ia se acostumando, traduzida em conforto contra as coisas ruins que ruminava. (DANTAS, 1991, p.254)

A resistência em manter o passado abafado e a solidão não foram fáceis para Garangó que encontrou na bebida, mais precisamente na cachaça, não a solução, todavia o conforto para a sua situação de “bicho caçado” (DANTAS, 1991, p.254). A bebida tornou-se vício que o deixou imprestável para o trabalho. Contudo, o patrão não se desfez do empregado, pelo motivo de que esse era mais um homem com quem ele podia contar: “Uma lesma! Um remanchão dos diabos! Que ficasse lá na tapera alumiado a toros de ai e goles de pinga! Pelo menos era um dos seus na boca da mata, alguém disponível para toda hora [...]” (DANTAS, 1991, p.255).

Devido ao fato de Garangó ter optado por silenciar o seu passado para preservar a própria vida, as crianças - por ingenuidade - e os adultos - por ciúmes e por maldade - criaram um passado fantástico para ele. Todavia, a única pessoa que soube a verdadeira história desse homem e com ele travou contato, foi o pai do narrador, que na condição de escrivão do Cartório local recebeu uma carta precatória anunciando a procura do “‘negrinho Geraldo, desordeiro e fujão’, devia contas à Justiça por haver ‘traíçoeira e perversamente espancado o coronel Melquias, seu amo e senhor’ ” (DANTAS, 1991, p.256).

Com o trecho da precatória, o narrador de modo sutil demonstra que quem detém o poder financeiro não somente era ouvido pelos outros, como também podia manipular as palavras da forma mais conveniente. Essa situação reflete que “o poder das palavras reside na cumplicidade que se estabelece, por meio delas, entre um corpo social encarnado num corpo biológico, o do porta-voz autorizado e de corpos biológicos socialmente moldados para reconhecer” suas palavras (BOURDIEU, 2000, p.61). Explicando, Melquias estava protegido pela sua posição de coronel, logo suas palavras tinham valor, o que ele dizia era aceito pelos demais como algo legítimo. O coronel acusou o escravo Geraldo de ser um sujeito de “alta periculosidade”, quando na verdade, de acordo com a trama que o narrador tece, o negro era a vítima e na posição de escravo, as suas palavras eram desprovidas de valor.

Mas o que faz o coronel Melquias, homem de poder, recorrer à persuasão das palavras?

No mundo patriarcal sobre o qual está erigido o universo diegético do romance, a violência física é um modo de afirmação do poder financeiro, as perversidades cometidas para com os escravos e para com os empregados livres, são formas de explicitar quem são os donos do poder. Se caso o indivíduo distinto não consiga cumprir a sua vingança, a Justiça, que defende a igualdade de todos os homens perante a lei, devidamente alicerçada sobre as palavras, é que pode garantir que o poder seja imposto por vias “legais”, ou seja, os escravos e empregados livres dificilmente eram alfabetizados, e, mesmo sabendo ler e escrever eram estigmatizados pela sua cor ou pela sua posição social, o que faz com que sua voz não seja ouvida. Dessa forma, os poderosos podem recorrer à Justiça e expor a sua versão dos fatos, a qual certamente terá crédito.

Com a precatória em mãos, o pai do narrador, compadecido com a situação de risco do empregado - cabe lembrar que o escrivão também era um homem *caçado* pela classe dominante, portanto, encontrava-se em uma situação próxima a de Garangó - procurou-o com a finalidade de avisá-lo do perigo eminente e de encontrar junto com a vítima uma saída. No encontro não houve diálogos efetivos, o escrivão falou, explicou, alertou sobre a situação perigosa que o outro enfrentava sem saber, mas Garangó não respondeu, ficou quieto, como se o caso não fosse com ele. A resistência do interlocutor acabou deixando o pai do narrador desmotivado, porém o “justiceiro” ainda realizou uma tentativa final, mudou a entonação da voz, carregando-a com uma ênfase paternal, para alertá-lo sobre o perigo que corria. As palavras dele foram inequívocas, ouvidas e bem entendidas pelo negro que não as contrariou mais, e não tentou mais negar a identidade descoberta. Entretanto, a reação de Garangó não ultrapassou os limites do silêncio, pois não se libertou nem no momento de desespero do “mutismo de bicho” (DANTAS, 1991, p.259).

Apesar da falta de palavras e da não concretização do diálogo verbal, a comunicação foi estabelecida pelos olhares, expressões faciais, gestos que o servo lançou ao escrivão. O narrador afirma que “suplicante a seu modo”, (DANTAS, 1991, p.259) Garangó penetrou no silêncio do escrivão e fez um pedido sem palavras, um “pedido que não foi feito” (DANTAS, 1991, p.259), mas que foi entendido: o negro pegou das mãos do outro a carapina que este trazia, como pedido da arma que seria a sua única defesa, enquanto o escrivão jogou a precatória no fogo, como sinal de que o segredo seria mantido. Dali por diante, uma relação sستrosa de palavras se estabeleceria entre os dois. O narrador menciona que não sabe se por gratidão ou por medo o ex-escravo começou a entregar constantemente ao membro da justiça pacas caçadas, sempre protegido pela noite, porém nunca empenhou nenhuma palavra durante essas oferendas:

Após este acontecimento, Garangó fechou-se e isolou-se de modo mais drástico. Desejando que sua vida continuasse bem acesa, ele submeteu-se a processo de animalização. Tal processo teve início no momento em que ele renegou pela primeira vez a palavra, pois a palavra é o início da existência real, ela oportuniza ao homem afirmar-se (GUSDORF, 1970, p.78). Enfim, a palavra é o traço que separa o mundo humano do mundo animal. Dessa maneira, Garangó embrenhou-se em um processo de marginalização voluntária da comunidade humana, isolou-se geograficamente, abjurou o convívio social e passou a viver como um bicho dentro da mata.

Entretanto, Garangó não permaneceu muito tempo recluso na mata. Com o desaparecimento de Zé Gandu, foguista que cuidava da fornalha, ele foi convocado para desempenhar provisoriamente esse ofício, imprescindível para a vida do engenho de açúcar. Para espanto geral, ele que até então era considerado preguiçoso, sem serventia, pois estava sempre bêbado, demonstrou ser o “foguista mais hábil” que o Murituba teve. Mesmo desempenhando essa nova tarefa, centrada na coletividade do engenho, o ex-escravo não se libertou do silêncio e da solidão que se impusera. Seu sentimento era de desconfiança e, assim, continuou na mesma condição animal que espantava os outros para se proteger: “cismara de não querer ninguém por perto, alegando que lhe atrapalhavam os movimentos” (DANTAS, 1991, p.276). O novo foguista não conversava diretamente com outras pessoas, recluso no buraco da fornalha, limitava-se a ouvir as ordens que vinham de fora e acatá-las. Na verdade, metido no buraco, envolto no caldeirão ele aprendeu a distinguir as ordens pelo tom em que eram proferidas, “e mesmo sem responder ou perguntar, mudo como um pau, nunca se enganava!” (DANTAS, 1991, p.276).

Além do pai do narrador, a única pessoa com quem Garangó travou contato foi com a senhora do engenho. Mas essa relação também foi estabelecida sob a carência das palavras. Entre ambos, seres silenciosos, a convivência tácita dispensou-os da fala. A avó reconhecia o servo através das palmas

que este batia, “batidas duras, soturnas, demoradas” (DANTAS, 1991, p.280), palmas dirigidas somente a sua ama que interrompia qualquer ocupação para auxiliá-lo prestativa. A comunicação verbal entre eles era limitada, reduzida ao essencial, dispensava as palavras inoperantes, sem carga de sentido “ditas só por dizer” (SCIACCA, 1967, p.28), para preencher o espaço do silêncio:

Como um abúlico, sem sequer a palavra de bom-dia ou boa-tarde, ele estendia a cuia lisa de velha:

- Minha ama... um açuquinha pro nego veio (DANTAS, 1991, p.280).

Fica implícito, na descrição da cena, que entre ama e escravo havia uma relação afetiva e de confiança mútua. O servidor tinha todo o cuidado de se dirigir a casa-grande nas horas em que o seu senhor estava nos canaviais, de cobrir o tronco com sacos de estopa para não ofender ou constranger a senhora, e sempre depois do pedido atendido se mostrava cortês para com a ela: descobria a cabeça e se curvava reverenciando-a. Essa atitude afável tem um motivo, a avó, diferente do senhor e dos outros companheiros, não lhe exigia o passado, não perdia tempo tentando arrancar à força as palavras do empregado. Ela de certa forma comungava da mesma situação que o servo, pois na condição de mulher ela também fazia parte do grupo oprimido, dominado pelo sistema patriarcal. Entre eles se consolidou uma relação de silêncio cúmplice, ambos não permitiam que a palavra desvirtuasse a atenção, visto que “as palavras são meio de comunicação muito imperfeitos, com bastante frequência, dissimulam em vez de manifestar” (GUSDORF, 1970, p.66). Logo, o silêncio dessa comunicação coloca em evidência os sentidos que vêm como uma trégua à violência do mundo onde estão inseridos.

Nascido negro, caçado pelo antigo dono, alvo de comentários maldosos pelos colegas, a vida de Garangó não foi tranquila. Pelo contrário, para garantir uma existência sem castigos e punições, o escravo optou por seguir um “desviver arredio” (DANTAS, 1991, p.237), teve que negar o seu nome, esquecer a sua relativa instrução, enfim, precisou abafar a sua antiga identidade para construir uma nova no engenho.

Mesmo frente à eminência da morte o agregado não saiu das amarras do silêncio que se impôs. João Miúdo o encontrou em uma situação deplorável: com o ventre rasgado, já em estado de putrefação, corroído pelas varejeiras fecundadas. Situação inquietante que não foi esclarecida pela vítima, a qual teve o mesmo cuidado da vida toda, manter seu segredo enclausurado: “Via-se que a sua desgraça era segredo que não se abria a ninguém. Obstinava-se em não apontar, com os gestos que lhe sobravam, nenhuma pista possível. Não tinha nenhum vivente com quem dividir o mistério que o marcara para morrer” (DANTAS, 1991, p.310). Impaciente, desesperado, certamente tomado por uma dor inexprimível, o negro se contorcia, grunhia, balbuciava ruídos ininteligíveis, mas não falava. Lutava contra as palavras ruidosas, contra as palavras comprometedoras. Resistia firme contra o bombardeio de perguntas feitas pelas mulheres que lhe cuidavam. Apenas seu corpo e suas expressões faciais transmitiam que tinha um último desejo, o qual teve que ser descoberto, porque não conseguia articular nada com clareza. Somente a sua ama intuiu o sentido dos padecimentos e da angústia que o abalava: “só comia se lhe desse um tiquinho de cachaça” (DANTAS, 1991, p.311). Apenas um ser silencioso pode entender a mensagem de outro ser silencioso (KOVADLOFF, 2003). Por este motivo é que a senhora desvenda o pedido não pronunciado. Além disso, ela foi a única personagem que demonstrou compaixão pelo serviçal, o neto atento a todas as movimentações da casa percebeu a tristeza na face de sua avó, que trazia ares de lágrimas no rosto depois de ver a situação sem salvação em que o servo se encontrava.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

De todos os seres que habitavam o Engenho Murituba, o escravo fujão é o mais calado. O silêncio é a instância encorajadora do seu ser, é o elemento primordial de sua identidade. Elemento que concomitantemente é imposto pela sociedade ao escravo e também absorvido espontaneamente pela personagem. De um lado, na condição de escravo, Garangó é obrigado a calar a própria voz e acolher a voz alheia do patrão. Nutrifica-se no consentimento e repete o dono, fundamento da *pedagogia do desastre***** imposto à classe oprimida. Por outro lado, o silêncio é a sua garantia de vida, porque as chances de um escravo que ataca o próprio amo continuar vivo são quase nulas, todavia se este fugir e ao ser acolhido por outro senhor souber ficar calado, de modo que evite ao máximo despertar suspeitas sobre o seu passado, certamente sobreviverá por um tempo relativamente longo, e é isso que Garangó faz: abandona a linguagem, nega sua identidade, prefere ser reduzido à condição animal e ser reduzido pela fala alheia, recusas que garantiram que sua vida fosse mantida.

A vida de Garangó foi totalmente voltada para o cuidado de evitar a palavra comprometedora: “Finava-se como vivera: de mal com as palavras” (DANTAS, 1991, p.310). Cuidado exacerbado que calou o essencial, como o próprio nome e o último pedido. O empregado reprimiu a palavra, nem ao menos tentou usá-la adequadamente às suas necessidades ou aos seus anseios, essa repressão voluntária reforça o poder que sobre ele se instala e o oprime. É o silêncio da violência, o silenciamento defendido por Orlandi (1995), caracterizando aqueles para os quais a linguagem e a comunicação não são possíveis.

Garangó é a representação do homem receoso que evita ao extremo o perigo da palavra imprudente, pesada de consequências. Daí o seu caráter taciturno, de quem prefere calar a falar, de quem evita a todo o custo a armadilha das palavras, porque “se não digo as palavras e as pronuncio dentro de mim, sinto-me menos exposto ao perigo dos mal-entendidos, de dizer a metade, de não alcançar o ‘tom’ certo. Se não digo e não me digo nada, e deixo que tudo seja dito pela palavra não dita do silêncio, não tenho mais dúvidas” (SCIACCA, 1967, p.38) e minha insegurança diminui. Dessa maneira, à desconfiança da linguagem, o ex-escravo respondeu com o *freio do silêncio*****. Supostamente, ele tinha consciência de que a cordialidade da fala de um poderoso para com um sujeito de classe inferior escondia intentos perversos:

Essa personagem é o ícone dos sujeitos vítimas da sociedade escravocrata, que são obrigados a viver “abafado a medo e violência” (DANTAS, 1991, p.281). Ele escolheu a total solidão, visto que não tinha parentes, amigos ou sequer uma companheira, que optou em esquecer voluntariamente tudo o que aprendera antes de fixar-se no Murituba, que chegou ao extremo de calar-se e isolar-se como um animal para manter a vida, preferiu viver em uma condição subumana à enfrentar a Justiça, que sempre estava a favor dos homens poderosos que tem a palavra. Enfim, “Tudo isso esse homem esquecera, desvivera ao pé da letra, acuado no seu canto, com medo dos poderes dos homens: do trabuco engatilhado na tocaia, da tortura engendrada nas audiências” (DANTAS, 1991, p.281). O fechamento de Garangó, dessa forma, aproxima-se do que Sören Kierkegaard denomina de silêncio heroico, o qual tem em torno de si uma leve marca do ilusório, pois aquele que se cala o faz por pensar poder, assim, proteger ou salvar alguém, “alivia a dor dos outros, e quiçá mesmo a sua” (1964, p.80). Garangó não apenas cala-se, na realidade, quase religiosamente guarda silêncio.

O esquecimento, a recusa a comunicação verbal, a palavra reprimida, todo o caráter taciturno do negro representa o ato heroico, ato de salvar a própria vida, guardar o segredo de sua existência por medo de sofrer a violência dos homens. E o narrador-personagem, talvez por compartilhar de

**** Expressão utilizada por Holanda (1992, p.43) ao comentar o sistema opressor que cala a voz do escravo.

***** Imagem utilizada por Holanda para caracterizar o silêncio na obra de Meusault.

uma situação também marginalizada como a do negro, tem condições de recuperar o indivíduo brutalmente anônimo, o eu que clama por desaparecer, que está a beira da invisibilidade social, que se refugia no silêncio. Um silêncio incômodo que grita sem gritar.

Resumen: En este artículo se propone analizar el novela *Coivara da Memória*, de Francisco J. C. Dantas, las relaciones que se establecen a través del juego atrapados entre el silencio y la palabra, coordinado por la violencia de la sociedad patriarcal y machista. El registro del narrador-protagonista de Dantas recupera no sólo el drama de los personajes de los miembros de una clase dominante, también registra las intemperies y el sufrimiento de las personas desfavorecidas, en particular, Garangó, un ex-eslavo. Observar como este personaje marginado es capaz de anularse, ser víctima de humillaciones brutales, preferir olvidar el pasado y rechazar el uso de la lengua para no caer en las trampas armadas por las palabras de los poderosos y así salvar la propia vida es la preocupación de que impulsa este trabajo.

Palabras-clave: Silencio. Palabra. Violencia.

REFERÊNCIAS

BERND, Zilá. *Literatura e Identidade Nacional*. Porto Alegre: da Universidade/ UFRGS, 1992. 85p.

BOURDIEU, Pierre. *O campo econômico: a dimensão simbólica da dominação*. Tradução de Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papirus, 2000.

CASSIRER, Ernest. *Linguagem e Mito*. Tradução de J. Guinsburg e Miriam Schnaiderman. São Paulo: Perspectiva, 2006.

CLEMENTE, Elvo. *A Palavra*. Petrópolis: Vozes, 1978.

DANTAS, Francisco J. C. *Coivara da Memória*. São Paulo: Estação Liberdade, 1991.

FREYRE, Gilberto. *Sobrados e Mucambos: decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano*. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968. II v.

GUSDORF, Georges. *A fala*. Tradução de João Morais Barbosa. Porto: Despertar Porto, 1970.

HOLANDA, Lourival. *Sob o signo do silêncio: Vidas Secas e O Estrangeiro*. São Paulo: Editora da

Universidade de São Paulo, 1992.

KIERKEGAARD, Soren. *Temor e Tremor*. Tradução de Torrieri Guimarães. São Paulo: Livraria Exposição do Livro, 1964.

KOVADLOFF, Santiago. *O silêncio primordial*. Tradução de Eric Neopomuceno e Luís Carlos Cabral. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.

ORLANDI, Eni Puccinelli. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. 3. ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 1995.

SCIACCA, Michele Federico. *Silêncio e Palavra*. Porto Alegre: Nação, 1968.

NARRAR O TRAUMA: A IRONIA NA LITERATURA DE TESTEMUNHO

IVES DO NASCIMENTO FERREIRA*
CRISTIANO AUGUSTO DA SILVA JUTGLA**

Resumo: A presente comunicação tem como objetivo analisar a ironia em *Retrato Calado* (1988), testemunho do professor de Filosofia Luiz Roberto Salinas Fortes, publicado postumamente em 1988. Busca-se investigar a relação entre escrita e conteúdo traumático, mais especificamente, o nítido distanciamento crítico empregado por seu narrador ao tratar do impacto da tortura e das práticas autoritárias por ele sofridas. Para tanto, ao longo de todo testemunho, o narrador lança mão de argumentos de autoridade de um campo específico do saber, no caso a Filosofia Antiga e a Filosofia Moderna, fato que se constitui em uma ironia aguda devido ao contraste entre o pensamento daquelas com a irracionalidade dos discursos autoritários com que teve a vítima que de lidar. Essa ironia, conscientemente empregada, provoca no leitor uma constante reflexão sobre o absurdo e irracionalidade do próprio regime, concretizado nas sessões de tortura que sofreu durante o regime militar. Nas últimas décadas, a literatura de testemunho brasileira, composta por escritos de cunho autobiográfico, biográfico ou gêneros literários tradicionais, como romance, tem trazido a público relatos sobre tortura psicológica e física impingidas pela Ditadura Militar (1964-1985). Desse modo, interessa aqui discutir a fina ironia de *Retrato Calado* enquanto estratégia de elaboração, de resistência e de construção de uma memória que se opõe aos discursos oficiais, portanto, totalizantes do período.

Palavras-chave: Literatura de testemunho. Narrativa. Ditadura. Ironia

Na literatura brasileira, a “literatura de testemunho”, pautada em escritos de cunho autobiográfico, biográfico ou gêneros literários tradicionais como romance, teatro, poesia, promovem, ao expor as experiências de seus autores ou terceiros, a discussão das práticas autoritárias oriundas do período da Ditadura Militar no Brasil (1964-1985), bem como se constituem em memória da história nacional recente. Interessa aqui pensar a composição de tais escritos, mais especificamente, pensar algumas estratégias de narração testemunhal. Nesse sentido, busca-se nessa breve análise discutir estratégias da ironia em *Retrato Calado*, objetivando compreender a recorrência de tal aspecto como estratégia da memória na literatura testemunho.

Os escritos pertencentes à literatura de testemunho estabelecem uma forte contraposição à história oficial implantada pelos militares desde 1964, pois questionam práticas autoritárias e violentas silenciadas pelo poder vigente. Assim, faz-se possível perceber que estudos destinados à

* Mestranda do Programa de pós-graduação em Letras: linguagens e representações da UESC;

** Doutor em Literatura Brasileira pela USP; Docente do programa de Pós-graduação em Letras: linguagens e representações da UESC.

literatura de testemunho têm como referência a reflexão sobre o trauma vivenciado por indivíduos em situações extremas. São frequentes, portanto, as menções a regimes totalitários, genocídios e campos de concentração, que são as imagens mais definitivas do que podemos entender por situações extremas. A literatura se comporta como uma interpretação dos acontecimentos sociais, significando-os, reelaborando-os de forma que o testemunho é feito na ótica do indivíduo que foi deixado à margem do discurso oficial, que sofreu os atos de violência e autoritarismo do período vigente. Nesse sentido, o testemunho é uma categoria que questiona as próprias bases da linguagem – e, desta forma, também o fazer literário.

O conceito de testemunho condensa questões que problematizam a literatura, em especial, a considerada canônica, uma vez que no testemunho está em questão à fronteira entre o literário, o fictício, o factual, o biográfico, o autobiográfico. Outro ponto fundamental a considerar quanto se trata de testemunho é que ele, em sua efetividade discursiva, sempre remete a uma ética da escrita, uma operação de “Viver-Junto” (BARTHES, 2003, p.9), fazendo uso da expressão de Roland Barthes. Nesse sentido, o testemunho na literatura evoca, além do ficcional, a escrita da história, que remete ao contexto localizado no tempo e no espaço de onde emerge o trauma, bem como a violência que o gerou.

A necessidade de rememoração, na busca de elaborar o passado apagado pelo autoritarismo, visa ressarcir o indivíduo silenciado pelo poder vigente, assim como seus companheiros de resistência. Assim, a estreita relação entre a memória e a ética de “dar voz” aos que não são mencionados pela história oficial se constitui em uma exteriorização, apontada pela crítica canônica como “marginal”, mas que estabelece relação entre os sujeitos, atribuindo-lhes uma “participação política”.

O crítico palestino Edward Said aprofundou o estudo acerca da atuação do intelectual na literatura, problema que dialoga diretamente com *Retrato calado*, aqui estudado. Para o teórico essa relação entre o texto literário e a reelaboração da memória nunca será capaz de possuir a significação da realidade, ou seja, o texto literário sempre estará em função de manifestação social, de uma reelaboração, mas que não se torna em si real. A participação atribuída aos militantes por meio da literatura, no caso, do testemunho, é tida na ótica de Said como relação *sine qua non* da estrutura social (SAID, 2005, p.11). Para o teórico, o ato da escrita visa a uma participação política que possibilita a reflexão das práticas sociais, dissociando o indivíduo da alienação da ideologia previamente formulada (SAID, 2005, p.33), como ocorrido nas práticas violentas de tortura física e psicológica na Ditadura Militar.

Said, ao estabelecer algumas pressuposições orientadoras do trabalho contemporâneo do intelectual (considerado no testemunho como o autor/narrador, que se dispõe a reelaborar sua memória na literatura) propõe também o papel social do texto literário. Desse modo, o escritor, ou, na ótica saidiana, o intelectual, não tem por responsabilidade “mostrar uma entidade natural ou divina e sim um objeto construído, fabricado, às vezes até mesmo inventado, com uma história de lutas e conquistas em seu passado e que algumas vezes é importante representar.” (SAID, 2005, p.44) O autor acrescenta ainda: “O papel do intelectual é, num modo dialético, oposicionista, revelar e elucidar a competição [...] desafiar e derrotar tanto um silêncio imposto como a quietude normalizada do poder invisível em todo e qualquer lugar e sempre que possível.” (SAID, 2007, p. 164-165). Assim, cabe ao testemunho também estabelecer uma espécie de memória coletiva, ou seja, recordar o que foi esquecido, ou estruturar, ainda que na forma de fragmentos, conexões oriundas da memória do trauma.

Pode-se afirmar também que o sentimento militante adentra o texto literário no intuito

de reivindicar a sua própria dor e a dor dos companheiros de militância. O narrador faz uso do texto para expor suas próprias experiências e as experiências dos companheiros na tentativa que o trauma seja amenizado. Assim o testemunho carrega o compromisso de dar voz aos indivíduos que foram silenciados pela história oficial, gerada pela voz de “supremacia” dos militares, fazendo com que a militância política, no caso contra a Ditadura, seja questionada no texto literário por meio da vivência do narrador e de seu compromisso com os companheiros de militância, como afirma Valéria de Marco: “o letrado teria a função de recolher a voz do subalterno, do marginalizado, para viabilizar uma crítica e um contraponto à ‘história oficial’, isto é, à versão hegemônica da história.” (MARCO, 2004, p. 46).

O testemunho funciona como um discurso aberto, em constante reelaboração, pelo qual o sujeito vale-se dos mais diferentes mecanismos de narração para atingir uma significação com sua memória traumática. Assim sendo, o discurso testemunhal pode ser problematizado a partir de sua relação com um passado que é sempre passível de revisitação; a consequência direta desta ordem aberta do testemunho é que o vivido nunca é apreendido, em termos semânticos, de forma plena pela palavra. A narração testemunhal, que foge desse cenário problemático, ou seja, desconfia da verdade da primeira pessoa como produto direto de um relato (e de sua experiência prévia), é uma narração que recorre a uma “modalidade argumentativa.” (SARLO, 2007, p. 69).

Esse tratamento argumentativo advém da crença de que o vivido não consegue tornar-se simplesmente visível, comunicável, trazendo já consigo o instrumental necessário para sua elaboração e compreensão: “Todo testemunho quer ser acreditado, mas nem sempre traz em si mesmo as provas pelas quais se podem comprovar sua veracidade; elas devem vir de fora.” (SARLO, 2007, p. 37)

Na literatura testemunho, é possível perceber que a narrativa se constrói por meio da significação da experiência pela qual o indivíduo atravessou, não se fixando ao encadeamento do discurso em um contexto pré-estabelecido. A prática da linguagem torna-se um evento de difícil execução, uma vez que sua memória lhe causa estranheza ou um sentimento doloroso de complexa assimilação. Desse modo, o narrador, sujeito responsável pela reelaboração do trauma, vale-se de elementos linguísticos que buscam oferecer à literatura mecanismos de narração para lembranças traumáticas.

Contrapondo-se à máxima canônica da “arte pela arte”, o testemunho estabelece uma resistência à história oficial implantada pelos militares desde 1964. Desse modo, o narrador vale-se de elementos linguísticos empregados em sentido diverso do discurso nacionalista dos militares:

O testemunho compreendido como o discurso produzido depois de um trauma [...] é uma categoria que questiona as próprias bases da linguagem – questionando, desta forma, também o fazer literário. Se o espaço do autor de um enunciado é um espaço vazio, que diz respeito e remete, simultaneamente, tanto à língua de forma geral quanto ao dito específico da enunciação, o sujeito que emerge desse embate é sempre cindido, está sempre comprometido com uma impossibilidade – impossibilidade de expressar integralmente aquilo que experimentou. (KLEIN, 2010, p. 4)

Com base no fragmento, é possível afirmar que o discurso testemunhal pode ser problematizado a partir de sua relação com um passado que é sempre revisitado, nunca aprendido de forma pura. Desse modo, o texto assume diferentes formas – fragmentação da narrativa, uso de recursos dinâmicos e potencialmente críticos, como a ironia – que permitem ao texto alcançar diferentes perspectivas narrativas atribuindo à narrativa a significação que “solapa clarezas,

proporciona vistas de caos, destrói e revela o câncer da negação no coração de qualquer afirmação.” (DUARTE, 1990, p. 24-54)

Pode-se afirmar, de modo geral, que a ironia “consiste em dizer o contrário do que se pensa, mas insinuando a ideia pretendida. Estabelece um contraste entre o modo de enunciar o pensamento e seu conteúdo” (MASSAUD, 1985, p. 295). No entanto, o uso do elemento irônico na literatura de testemunho não se reduz a apenas emitir uma enunciação contrária do que se quer dizer. A ironia mostra-se como representação de um conflito do autor, um desconforto oriundo da recordação de vivências que lhe causam estranhamento e dor. Desse modo a ironia se caracteriza como elemento que permite ao texto literário uma aproximação da realidade autoritária, que, contraditoriamente, não dá conta de reproduzir a mesma realidade:

Convém destacar que o passado nunca é recuperado na sua integridade. Estudos empíricos têm demonstrado que o presente não é capaz de dar conta de toda gama de situação envolvendo grupos sociais. Em outros termos, é impossível haver uma representação fiel do passado já que os textos do presente estão longe de controlarem os significados construídos ao longo do tempo bem como reproduzirem as arbitrariedades deste passado. (CALEGARI, 2011, p.141)

A ironia surge de um sujeito que se encontra em embate com a leitura do passado, indivíduo que está diretamente ligado a um desejo de reforma e de libertação de imagens dolorosas da memória. Com base na afirmação de Calegari, pode-se afirmar que o emprego da ironia como estratégia narrativa funciona no texto como elemento social, ou seja, uma ferramenta capaz de permitir o relato de fatos impossíveis de serem narrados, a lembrança traumática, dolorosa, as imagens abjetas. Desse modo, ainda que o texto literário não funcione como realidade, ou como uma perspectiva que alcance a reprodução desta, a literatura permite uma reelaboração, uma alternativa que o indivíduo atormentado por seu trauma encontra de ressignificar sua vivência.

Ao deparar-se com a difícil tarefa de tratar da “realidade”, ou de se aproximar dela, o narrador emprega em seu discurso memorialístico estratégias cujo objetivo é tornar possível ou suportável a reconstrução daquelas vivências. Caminho aparentemente contraditório, uma vez que o testemunho concentra-se em fatos relativos a regimes ditatoriais na América do Sul, ou seja, temas que em si não despertam nenhum tipo de graça.

Retrato Calado constitui-se de um relato memorialístico publicado postumamente no ano de 1988. Vindo a lume sem uma versão final declarada do autor, o livro mostra as memórias amarguradas de um indivíduo que foi preso diversas vezes e sobreviveu à tortura impingida pelos militares. A obra é dividida em três partes, com passagens escritas nos anos 70 e trechos do seu diário escritas entre 1959 e 1960. A primeira parte do livro, assim como a última, relata a vivência de Fortes no contexto repressivo da ditadura. A segunda parte trata de trechos de seu diário, em uma cronologia anterior à ditadura, em que o autor mostra suas aspirações de um jovem interiorano, recém-chegado à capital paulista. Nesse sentido, *Retrato Calado* se assenta em dois momentos: a utopia do narrador e a luta para sobreviver à violência do Estado militar, resultado que o autor não chegou a conhecer, uma vez que o livro foi publicado postumamente, após o suicídio de Salinas por questões ainda não muito claras.

Por se tratar de um livro escrito em forma de memórias, *Retrato Calado* se constitui em um documento histórico, uma vez que descreve os fatos políticos e históricos da época por meio de fluxos de consciência do autor. Uma das marcas desta introspecção aparece no caráter irônico de seu

texto, ao narrar situações traumáticas nas inúmeras prisões em que esteve:

Chega então o momento mais difícil. Mais doloroso ainda? Como se fosse possível, pois é. Aqui chegado, senhor, empaco, difícil prosseguir, falta-me a voz. Um pouco de paciência, pois. É difícil, deitado aqui no divã, contemplando a suave galeria da parede em frente, muito difícil é trazer de volta à consciência, ir buscar lá no fundo a voz paterna do Zildo [torturador], santo Izildinho agora tão bonzinho, que me diz tudo bem, não fique nervoso, as coisas estão se esclarecendo e agora nós queremos apenas a tua colaboração. Apenas... (FORTES, 1988, p.49).

A ironia funciona, no contexto de um contexto autoritário, como um lugar de refúgio e alento contra o contexto autoritário e forma de refletir sobre o peso de suas memórias. Para tanto, o autor precisa vencer os limites entre o passado histórico, marcado pela dor, e o presente enunciativo, marcado pela necessidade de falar. No trecho citado o narrador descreve a tortura sofrida na prisão exercida por seu torturador, no caso, um agente das forças oficiais. No relato, Salinas encontra-se com seu terapeuta, tentando reelaborar os acontecimentos anteriores que dizem respeito a suas prisões. A memória utiliza-se do artifício da ironia ao adjetivar seu torturador, “Zildo”, como “santo Izildinho”, o narrador emprega o diminutivo para responsabilizar um sujeito em nada diminutivo, ou por quem o narrador tenha afeto devido à tortura nele aplicada.

Nesse sentido a ironia critica as “razões” de Estado que levam “santo Izildinho” a torturá-lo. Este tipo de desvio, esta opção por uma reflexão que subverte o discurso oficial de modo sutil, é um dos recursos que caracterizam a literatura testemunho como um discurso que escapa à representação do real, mas se volta ao possível do momento da enunciação:

Os discursos literários irônicos demonstram uma força de ruptura com estilos anteriores, utilizando justamente a estratégia da ironia em seus diversos mecanismos a fim de representar e revelar as formas esgotadas. (BRAIT, 2008, p.72).

Uma vez que os textos de testemunho não contemplam a totalidade de significação do passado, ou seja, não é capaz de reproduzir um conteúdo traumático com fidelidade, este faz uso de um mecanismo narrativo que vai de encontro à expectativa do leitor, construindo o texto a partir de um “procedimento irônico que dribla as etiquetas.” (BRAIT, 2008, p.72). Nessa mesma perspectiva, *Retrato Calado* reelabora o trauma da vivência e a dor de recordar as mesmas, por meio de mecanismos de escape, que proporcionem ao texto a capacidade de aproximação da realidade presenciada. Assim sendo, a narrativa de Roberto Salinas faz uso também de silenciamento como estratégia de construção de seu discurso doloroso como, por exemplo, no seguinte trecho:

E os delírios vão me fazendo, de tempos em tempos, esquecer de tudo isso. Mas como esquecer? O meu tempo livre, agora, na nova vida das ruas estrangeiras, mas familiares, fazendo-me deslembrar um pouco dos fantasmas polimorfos, que de novo voltam a me afetar, delimitar, despedaçar, corroer, doer (FORTES, 1988, p.90).

No fragmento percebe-se a intenção do narrador em esquecer as recordações da tortura, desejo que não se torna real, uma vez que tudo contribui para que ele não esqueça. A sequência de verbos utilizados no infinitivo, “afetar, delimitar, despedaçar, corroer, doer”, indica uma narrativa perturbadora, uma vez que tais verbos demonstram dificuldade em conjugá-los, ou, no caso, dificuldade em atribuir significação a essa rememoração que de algum modo remete a períodos

dolorosos. Desse modo, a narrativa faz uso de tais construções verbais na tentativa de encontrar na memória elementos para que eles se tornem completos, de serem recuperados por fragmentos de memória, impossíveis de serem construídos nos moldes da narrativa canônica.

Por vezes, o narrador deseja esquecer as torturas vivenciadas, atitude que abre ao texto algum espaço para se falar do cotidiano comum; no entanto, as lembranças perturbadoras e desagradáveis interrompem a estrutura linear de narração quase que involuntariamente, trazendo à tona a dor de outros tempos, como no fragmento:

Tudo teria sido então pura ficção? Tudo ficará por isso mesmo? A dor que continua doendo até hoje e que vai acabar por me matar se irrealiza (sic), transmuda-se em simples ‘ocorrência’ equívoca, suscetível a uma infinidade de interpretações, de versões das mais arbitrárias, embora a dor que vai me matar continue doendo, bem presente no meu corpo, ferida aberta latejando na memória (FORTES, 1988, p. 29).

As palavras do autor evidenciam as fragilidades traumáticas do autor e o próprio paradoxo, fulcral, da literatura de testemunho: narrar o vivido que é sempre dependente da memória, a qual, por sua vez, sempre é uma reelaboração, incompleta, da experiência. O título do livro é bastante esclarecedor quanto a esta situação: uma imagem, um retrato que procura dizer, mas é silenciado ou está silenciado. Desse modo a constituição da narrativa está diretamente ligada à presença do passado, o que, como afirma Sarlo, é explicado pelo fato de que “a narração da experiência está unida ao corpo e à voz, a uma presença real do sujeito na cena do passado” (SARLO, 2007, p. 24).

Tanto assim que o narrador se questiona a respeito do motivo em relembrar situações de dor e tortura em um momento de aparente tranquilidade. Para tanto a narrativa expõe que tal tranquilidade se desfaz, uma vez que as memórias da tortura aparecem a todo o momento como um jorro narrativo, inquietante e doloroso. O trecho “a dor que vai me matar continue doendo, bem presente no meu corpo, ferida aberta latejando na memória” (FORTES, 1988, p. 29), comprova determinado distanciamento de Salinas, que mesmo abordando as memórias de forma individual, agora faz uma reflexão sobre elas, como uma espécie de metalinguagem da dor de pensar e de tentar esquecer. A narrativa aponta ainda que a dificuldade de constituir um testemunho está atrelada ao fato de se constituir em fatos que o mesmo gostaria de esquecer, mas que tem por obrigação ética de lembrá-los e torná-los públicos.

Retrato Calado é marcado, em termos autobiográficos, por uma situação irônica e trágica dada pelo suicídio de seu autor. Salinas não chegou a conhecer o resultado público de suas memórias. Sua morte liga-se às heranças de sua tortura, e resultaram em uma saúde frágil, com distúrbios cardíacos dentre outras enfermidades; nesse sentido, o fim de sua vida torna-se emblemático no campo do testemunho brasileiro, pois se trata de um sobrevivente que, paradoxalmente, narrou seus traumas, mas não os divulgou, cabendo a outros sobreviventes a tarefa de torná-los públicos, como afirma Antônio Cândido no prefácio da obra: “forçando a nota, pode-se dizer que as páginas confessionais, postas no meio, simbolizam pela simples posição a pessoa apertada entre duas conjunturas repressoras” (CANDIDO, 1988, p. xi). Acrescenta-se também que a morte de Roberto Salinas envolve questões ainda não muito claras, o que, de forma quase irônica, está atrelado ao fato de que a ditadura, com suas torturas e formas arbitrárias de coação do sistema político, não o terem matado, mas a necessidade inexorável de carregar na vida as consequências da tortura.

O presente texto buscou promover um levantamento de alguns dos recursos narrativos de *Retrato Calado*, de Roberto Salina, em especial, a ironia, recurso ainda pouco estudado na literatura

de testemunho. Nesse sentido, espera-se contribuir para com as discussões do testemunho brasileiro no sentido de compreender o impacto das experiências autoritárias e violentas praticadas pela Ditadura Militar sobre intelectuais que decidiram, segundo Said (2007), “desafiar e derrotar tanto um silêncio imposto como a quietude normalizada do poder invisível em todo e qualquer lugar e sempre que possível.”

Resumen: La presente comunicación tiene como objetivo analizar la ironía en *Retrato Calado* (1988), testimonio del profesor en Filosofía Luiz Roberto Salinas Fortes, publicado después de su muerte en 1988. Busca investigarse la relación entre la escrita y el contenido traumático, específicamente, el claro distanciamiento empleado por el narrador al tratar del impacto de la tortura y de las prácticas autoritarias sufridas por él. Para tanto, a lo largo del testimonio el narrador hace uso de argumentos y autoridad de una carrera específica del conocimiento, en el caso, la Filosofía Antigua y la Filosofía Moderna, hecho que se constituye en una ironía aguda debido al contraste del pensamiento irracional de los discursos irracionales del autoritarismo sufrido por el autor. Vale resaltar que en las últimas décadas, la literatura brasileña, hecha de escritos de cuño autobiográfico, biográfico, cartas o géneros literarios tradicionales, como la novela, expusieron al público relatos de la tortura psicológica y física practicada por la Dictadura Militar (1964-1985). De ese modo, es interesante pensar la ironía de *Retrato Calado*, como estrategia de elaboración, de resistencia y de construcción de una memoria que se opone a los discursos oficiales, por tanto, totalizantes del periodo.

Palabras-clave: Literatura de testimonio. Narrativa. Dictadura. Ironía

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. *Como viver junto*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BRAIT, Beth. *Ironia em perspectiva polifônica*. Campinas: Editora da Unicamp, 2008.

CALEGARI, Lizandro Carlos. A propósito da memória: algumas observações teóricas. In: UMBACH, Rosani Ketzer, CALEGARI, Lizandro Carlos (org.). *Estética e política na produção cultural: as memórias da repressão*. Santa Maria: Editora da UFSM, 2011, p. 127-143.

CANDIDO, Antonio. Prefácio. In: FORTES, Luiz Roberto Salinas. *Retrato calado*. São Paulo: Marco Zero, 1988, p. IX-XIII.

DUARTE, Lélia Parreira. Ironia e (des)mitificação: a divergência narrador/autor em O bosque harmonioso de Augusto Abelaira. *Estudos Portuguesas e Africanos*. Ironia e humor na Literatura, Campinas, v. 15, n.15, p. 25-45. 1990.

FORTES, Luiz Roberto Salinas. *Retrato calado*. São Paulo: Marco Zero, 1988.

KLEIN, Kelvin Falcão. O testemunho e a literatura. *Memória e subjetividade*, Porto Alegre, v.3, n.1, p. 320 – 330. 2010.

MARCO, Valéria de. A literatura testemunho e a violência de Estado. *Lua Nova. Revista de Cultura e Política*, São Paulo, v.62, n.62, p. 45 – 68. 2004.

MASSAUD, Moisés. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1985.

SAID, Edward W. *Humanismo e crítica*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. *Representações do Intelectual*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

**LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA - O LOCAL E O
UNIVERSAL**

A BUSCA DA IDENTIDADE NA *GALILEIA*: UMA LEITURA DO ROMANCE DE RONALDO CORREIA DE BRITO

LUCIANE FIGUEIREDO POKULAT *

RESUMO: O objetivo do presente artigo é apresentar uma possibilidade de leitura do livro *Galileia*, romance de Ronaldo Correia de Brito. A leitura discute sobre a problemática da identidade cambiante de Adonias, o narrador-protagonista do romance, discorrendo sobre a importância da viagem para a Galileia – local de sua infância – no sentido de se ver obrigado ao confronto com lembranças do passado. Para tanto será utilizado o conceito de identidade, postulado por Stuart Hall, no sentido de que a descentração do sujeito, tanto de seu lugar no mundo social e cultural quanto de si mesmo, é capaz de provocar neste uma crise de identidade. Também utilizar-se-á o conceito de Zygmunt Bauman de modernidade líquida, especialmente no que diz respeito às referências ao local/ global, globalização e identidade.

PALAVRAS-CHAVE: Identidade. Modernidade líquida. Sertão. *Galileia*.

Estudar a(s) identidade(s) é sempre um ponto de grande interesse no meio acadêmico. Stuart Hall, em seu livro *A identidade cultural na pós-modernidade* (2006), aponta a noção de que as identidades modernas estão sendo “descentradas”, isto é, deslocadas ou fragmentadas. Para ele, o descentramento do sujeito resulta em identidades mutantes, inacabadas e até contraditórias. Um tipo diferente de mudança estrutural está transformando as sociedades modernas desde o final do século XX e, com isso, fragmentando as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que, no passado, haviam fornecido às pessoas sólidas localizações como indivíduos sociais. Essas transformações estão, também, mudando as identidades pessoais, abalando a ideia de que temos de nós próprios como sujeitos integrados.

Hall desenvolve o argumento a respeito de identidades culturais sob o prisma de três concepções de sujeito: a) o sujeito do Iluminismo; b) o sujeito sociológico; c) o sujeito pós-moderno. O sujeito do Iluminismo estava baseado numa concepção da pessoa humana como um indivíduo totalmente centrado, unificado, dotado das capacidades de razão, de consciência e de ação, cujo centro consistia num núcleo interior, que emergia pela primeira vez quando o sujeito nascia e com ele se desenvolvia, ainda que permanecendo essencialmente o mesmo – contínuo ou “idêntico” a ele – ao longo da existência do indivíduo.

Já a noção de sujeito sociológico refletia a crescente complexidade do mundo moderno e a consciência de que este núcleo interior do sujeito não era autônomo e autossuficiente, mas, sim, formado na relação com outras pessoas importantes para ele, que mediavam para o sujeito os valores, sentidos e símbolos – a cultura – dos mundos que ele habitava. Nesse sentido, a identidade é

* Professora de Língua Portuguesa e Literatura do CAFW-UFSM. Doutoranda em Letras pelo PPG da UFRGS. Mestre em Letras pelo PPG da URI Campus de FW.

formada na interação entre o eu e a sociedade. A identidade, nessa concepção sociológica, preenche o espaço entre o interior e o exterior – entre o mundo pessoal e o mundo público. O fato de que projetamos a nós próprios nessas identidades culturais, ao mesmo tempo em que internalizamos seus significados e valores, tornando-os parte de nós, contribui para alinhar nossos sentimentos subjetivos com os lugares objetivos que ocupamos no mundo social e cultural.

Porém, a pós-modernidade provocou no indivíduo um panorama de desconstrução. Aquele sujeito, previamente vivido como tendo uma identidade unificada e estável, está se tornando fragmentado, composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não resolvidas. O próprio processo de identificação, através do qual nos projetamos em nossas identidades culturais, tornou-se mais provisório, variável e problemático. Esse processo produz o sujeito pós-moderno, conceptualizado como não tendo uma identidade fixa, essencial ou permanente. O sujeito assume, então, identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um eu coerente.

Para Stuart Hall (2006), dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas. A identidade plenamente identificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, à medida que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar, ao menos temporariamente.

No romance *Galileia*, conhecemos a história do casal Raimundo Caetano – o avô, de descendência europeia – e Maria Raquel – a avó, descendente de índios jucás – a qual gerou nove filhos: quatro mulheres, três homens, um filho homem que morreu ainda criança, e um que partiu, visitou a família uma única vez para nunca mais voltar. Além dos filhos gerados, Raimundo Caetano adotou um menino, fruto de um relacionamento do seu filho Natan com uma índia de Barra do Corda. O pai biológico, entretanto, rejeita o menino, e Caetano, ao adotá-lo como seu filho, torna Ismael – o filho – irmão do pai Natan, fato este que desencadeia extremo desconforto na família e é motivo de angústias, conflitos, rivalidades e histórias não muito bem contadas.

Na medida em que os primos Adonias, Ismael e Davi se deslocam pelas estradas empoeiradas rumo à fazenda Galileia, um novo sertão vai se desvelando diante de seus olhos: um sertão conectado à internet, com marcas de um novo tempo, povoado por mulheres emancipadas andando em motos em substituição aos cavalos. De um lado, temos os elementos típicos do sertão, como as pedras, os ventos, as árvores (e seus nomes lembrados, constantemente, por Ismael), as carnaúbas, as vacas magras, o rio Jaguaribe (hoje apenas um leito de areia, uma lembrança), os currais e roçados, os fantasmas, o silêncio. No contraponto, existe a potente caminhonete de Ismael andando pelo asfalto que corta o deserto em longas rodovias; os plantios de maconha no lugar das extensas plantações de algodão; o rock com o teclado e a guitarra substituindo o triângulo e a sanfona; a ansiedade de Adonias aliviada por medicamentos; o uso do celular, do computador de mão, as lanhouses, a televisão, o aparelho de som, as antenas parabólicas nos telhados numa clara demonstração de que as tecnologias chegaram ao sertão.

Esses elementos todos vão, pouco a pouco, na medida em que aparecem em cena, desmontando a antiga imagem do sertão guardada na lembrança dos três primos que viveram parte da infância na fazenda do avô Raimundo Caetano, e, com isso, as imagens provocam, lentamente, um deslocamento identitário. O que sempre foi assim já não é mais: as transformações estão visíveis, a paisagem se transformou numa prova da manifestação de Marx quando diz “tudo que é sólido se

desmancha no ar” (BERMAN, 2007, p.24).

A fala de Adonias revela a surpresa:

[...] Mulher em motocicleta carrega uma velha na garupa e tange três vacas magras. Dois mitos se desfazem diante de meus olhos, num só instante: o vaqueiro macho, encourado, e o cavalo das histórias de heróis, quando se puxava boi pelo rabo. Imagino a casa de meus avós derrubada por tratores, dando lugar a uma rodovia. O barulho forte das máquinas e as luzes dos faróis me deixam a impressão de que estou noutro planeta. Mas não estou. O sertão continua na minha frente, nos lados, atrás de mim. O asfalto fede. Já chorei por causa dessa ferida preta, cortando as terras. Agora, me distraio com os carros que passam. (BRITO, 2009, p.8)

O fenômeno da globalização permite o incessante desenvolvimento das tecnologias de transporte e comunicação, tornando, com isso, cada vez mais possível ligar o local ao global. Mas, segundo Hall (1998), essa maior independência leva a um colapso das identidades tradicionais e produz uma diversidade cada vez maior de estilos e identidades. Assim, ao mesmo tempo em que os locais se misturam, identidades próprias daquele lugar podem ser encontradas em qualquer outro lugar.

O encontro entre o sertão de outrora e o sertão de agora mostra um Adonias perplexo, que, mesmo acostumado às cenas da modernidade, sente dificuldade em enquadrá-las naquele contexto. A globalização permite a hibridização, mas também a homogeneização em processo que, muitas vezes, negam o local em favor de um global padronizado. Quando isso acontece, as culturas tradicionais solapam suas especificidades e adotam a outra cultura com identidades que, conforme Hall (1998), parecem flutuar livremente. Ou seja, o sertão já mostra as marcas dos tempos fluidos tanto na sua paisagem, que se mistura a objetos modernos, quanto nas relações.

A narrativa também revela o horror e medo de Adonias, que questiona saber se fez bem em aceitar a visita à Galileia acompanhado pelos primos. “Reluto em voltar a Arneirós, temendo o encontro com minha família. Sua história escrita em três séculos de isolamento guardou-se em baús que não arejam nunca, por mais que debandemos em busca de outros mundos civilizados” (BRITO, 2009, p.8-9). Adonias teme o que pode ser desvendado diante de si na visita premente. Propor-se a ver uma nova realidade é, de certa forma, discutir a identidade e estar, assim, disposto a discutir a fragilidade de tudo aquilo que o sustenta e o referencia.

A Galileia é povoada por segredos. Segredos esses que enredam o leitor por toda a narrativa, o qual, na medida em que tenta desvendar um deles, imediatamente adentra em outro, enleando-se cada vez mais no texto tecido pela voz do narrador-personagem. O leitor busca, a cada capítulo, corroborar ou não as hipóteses levantadas na cena anteriormente descrita. No entanto, quando consegue confirmar uma delas, já se vê frente a uma nova cena que invalida ou descarta sua hipótese, remetendo a outro mistério, o qual suscita, de igual forma, a curiosidade do leitor que parte atrás das pistas deixadas pelo texto. Vejamos uma cena relatada por Adonias:

Observo as carnaúbas, esguias como o corpo do primo Davi, e revejo a tarde dolorosa, ele fugindo nu, coberto apenas por uma camisa branca, o sexo à mostra, o sangue escorrendo entre as pernas. Sinto a náusea de sempre, o pavor de não compreender nada, mesmo depois de anos de psicanálise. Desejo voltar, acelero o carro, recuo na poltrona. Retorno mais uma vez ao passado, à tarde em que tudo aconteceu. Os olhos congelados nas imagens de uma câmera fixa, um trailer de

quinze ou vinte minutos.

Vou sair do filme. Não quero prosseguir. (BRITO, 2009, p.8)

Os cortes abruptos, como acontecem em cenas cinematográficas, são uma constante na narrativa. É como se houvesse uma câmera que captura uma cena aqui, outra ali, mais uma acolá e vai montando o enredo. Depois de ter aberto a possibilidade de um acontecimento relevante envolvendo o primo Davi e confirmar que teme o encontro com a família, o personagem Adonias lança a possibilidade de haver mais um mistério a ser desvendado. Dessa vez, joga o olhar sobre o primo Ismael: “Ismael fica calado. As referências a sua origem o irritam, embora seja impossível escondê-la” (BRITO, 2009, p.9).

Durante a viagem, os irmãos Ismael e Davi provocam-se continuamente, enquanto o primo Adonias está sempre a lembrar a cena que o aterrorizara nos tempos idos:

Revejo a cena antiga. Davi correndo, a camisa branca manchada de sangue, o avô Raimundo Caetano numa janela, indiferente como se assistisse a um telejornal, tio Salomão no interior da casa, tio Natan atravessando a porta. Um cavalo dá voltas, sangrando esporeado. O cavaleiro é Elias, o outro irmão de Davi. Não avisto Ismael. (BRITO, 2009, p.10)

O narrador-personagem, ao não dizer, sugere. O leitor, ao aceitar a sugestão, pressupõe e parte em busca de pistas que o texto possa fornecer para as possibilidades abertas pela voz do narrador. Mais adiante, na voz de Ismael, abrem-se novas pistas para a leitura da trama: “Qualquer hora dessas, conto minha história. Sei que falam horrores de mim. Até o avô Raimundo Caetano, que me adotou e me deu nome” (BRITO, 2009, p.13). Novamente o não dito sugere: que história Ismael teria para contar? O que seriam os horrores que falam dele? São apenas boatos ou ele faz jus a essas falas? Por que a palavra ‘até’ o avô?

Ismael, Davi e Adonias saíram do campo para a cidade e nunca mais voltaram. Ismael tentou a vida na Noruega, onde sofreu experiências amargas e não muito bem explicadas. Davi fora criado em São Paulo pela mãe Marina – a qual abandonara seu pai Natan e a Galileia –, viajou pela Europa e pelos Estados Unidos tocando piano em bares, em busca do sucesso. Adonias, por sua vez, formou-se em Medicina, estudou no Reino Unido e mora em Recife, onde trabalha como médico.

E assim, guiado pelas mãos do personagem-narrador Adonias, o leitor atravessa o sertão a bordo da caminhonete de Ismael até chegar ao destino e ponto de origem: a Galileia, local que, ao adentrar, o leitor se depara com um leque de segredos: o baú do avô (BRITO, 2009, p.9); o segredo de Júlia (BRITO, 2009, p.122); o relacionamento de Ismael com Marina, a mulher de seu pai/irmão (BRITO, 2009, p.140); a revelação de que ninguém presta na família e a sugestão de algum segredo em torno de Ester, a mãe do personagem-narrador (BRITO, 2009, p.141); o segredo de Maria Rodrigues, mãe de Ismael (BRITO, 2009, p.179); a arca sagrada da casa do avô Caetano, que nunca ninguém ousara mexer (BRITO, 2009, p.211); a arca inseparável do primo Davi, que é o seu computador (BRITO, 2009, p. 212); a gaveta de fundo falso da avó (BRITO, 2009, p.213); o segredo de Tobias, jamais revelado (BRITO, 2009, p.213); a foto da avó Maria Raquel e sua incontida e incompreensível alegria (BRITO, 2009, p.215), dentre outros mistérios do romance.

Adonias, consciente da existência de muitos segredos naquele lugar, gostaria de sabê-los, mas não quer se mostrar, pois teme revelar-se. Isso está explícito quando se encontra a sós com

Ismael e pensa:

Enxugo o suor com a camisa. Se fosse possível ter a resposta de todas as perguntas, sem quebrar o silêncio, sem pronunciar uma única palavra... Mas nós dois precisamos falar, consumir os segredos que se guardaram nesses anos em que não nos vimos. Por onde começar? (BRITO, 2009, p.131)

É visível o medo do personagem-narrador em adentrar pelos mistérios da Galileia. Desvendar os segredos da família representa saber-se novamente, considerando que o sujeito se faz à luz do Outro. Saber é mais difícil do que ignorar, pois o ato de saber requer a destruição e transformação de conceitos já estabelecidos. Adonias sente que a solidez de outrora está prestes a desmoronar e não tem certeza se está preparado para enfrentar isso, como se percebe no seguinte trecho: “Terminei o interrogatório. Sentia fome e desejava voltar para casa. Cheguei tão perto do fogo da família que podia me queimar” (BRITO, 2009, p.140).

Para Zygmunt Bauman (2001), as certezas da modernidade sólida se foram, e, com isso, a utopia do controle sobre os mundos social, econômico e natural desmoronou. Para ele, à medida que nos deparamos com as incertezas e as inseguranças da “modernidade líquida”, nossas identidades sociais, culturais, profissionais, religiosas e sexuais sofrem um processo de transformação contínua. Isso nos leva a buscar relações transitórias e fugazes e faz com que soframos as angústias inerentes a essa situação. A confusão atinge os valores, mas também as relações afetivas. O estar em movimento não é mais uma escolha, e sim um requisito indispensável, segundo o sociólogo. Em suas palavras:

As identidades parecem fixas e sólidas apenas quando vistas de relance, de fora. A eventual solidez que podem ter quando contempladas de dentro da própria experiência biográfica parece frágil, vulnerável e constantemente dilacerada por forças que expõem sua fluidez e por contracorrentes que ameaçam fazê-la em pedaços e desmanchar qualquer forma que possa ter adquirido. (BAUMAN, 2001, p.98)

Para Bauman, o caráter liquefeito da contemporaneidade, sua fluidez e volatilidade constituem o traço mais explícito da singularidade de nossa modernidade. A fluidez dos tempos é visível na Galileia. A globalização mudou a trajetória de vida de um povo, criou dicotomias, rompeu com tradições e acelerou suas vidas, acabando com seus sonhos e projetos. Os filhos do sertão já não desejam mais por lá ficar, optando pelas alternativas – mesmo que precárias – oferecidas pelas cidades.

Na modernidade líquida, concebida por Bauman, abandonamos a ilusão moderna estabelecida de que há um fim no caminho pelo qual andamos e nos damos conta de que vivemos o tempo da desregulamentação e da privatização das tarefas e deveres modernizantes. Esse é o cenário, dentro do qual nós, os atores sociais, nos situamos individualmente e experimentamos uma nova temporalidade com concepções de tempo e de futuro que nos impedem de delinear projetos de vida.

O indivíduo dessa modernidade líquida sabe que é responsabilizado politicamente por suas escolhas. Nesse sentido, assumir as consequências de seus atos frente a tantas escolhas oferecidas pela liquidez dos tempos, num emaranhado inseguro e imprevisível, e selecionar os meios necessários para conseguir uma identidade alternativa de sua escolha não seria o grande problema. De acordo com Bauman (2005), o verdadeiro problema, e atualmente a maior preocupação, é a incerteza sobre qual identidade escolher e por quanto tempo se apegar a ela, numa clara demonstração de que na

modernidade líquida ter uma ou mais identidades passou a ser uma certeza.

Adonias é um sujeito desse tempo, vive, portanto, a modernidade líquida. Ele sabe que precisa fazer escolhas e teme por isso, como nos é revelado logo no início da narrativa: “– Volta para o Recife! Não quero ir pra Galileia, não vou!” (BRITO, 2009, p.10), grita desesperado para os primos quando a viagem se inicia rumo à fazenda. Essa negativa do personagem percorre toda a narrativa demonstrando o medo de reencontrar o seu passado, o medo de reencontrar-se, o medo de redescobrir e enfrentar as marcas identitárias profundas e determinantes de sua personalidade, as quais estão, inevitavelmente, encravadas naquele lugar. Ao longo da viagem, os primos param inúmeras vezes: banham-se no açude, tomam banho de chuva, respiram o ar puro do sertão, enquanto relembram episódios do passado, descobrindo aos poucos novas verdades. Assim como o sujeito contemporâneo descrito por Bauman, Adonias está com sua identidade abalada, instável. Na medida em que se aproxima da Galileia, sua identidade sofre mutações, já que se encontra em um contexto de deslocamento e transformação. Chegar à Galileia significa adentrar pelas entranhas de sua existência, em busca de respostas para perguntas nunca respondidas, mas sempre latentes. Essa viagem, portanto, representa um grande perigo.

Na Galileia, Adonias experimenta o deslocamento em vários momentos, durante seus (re) encontros e desencontros assumindo atitudes limítrofes. Ele encontra-se, assim, sempre no espaço do entre, ou seja, no não fixo. Quando ele pensa ter encontrado uma verdade, imediatamente ela se desfaz. Para Bauman, nós vivemos um tempo líquido e por isso somos seres fluidos. Diz ele:

Os fluidos, por assim dizer, não fixam o espaço nem prendem o tempo. Enquanto os sólidos têm dimensões espaciais claras, mas neutralizam o impacto e, portanto, diminuem a significação do tempo (resistem efetivamente a seu fluxo ou o tornam irrelevante), os fluidos não se atêm muito a qualquer forma e estão constantemente prontos (e propensos) a mudá-la; assim, para eles, o que conta é o tempo, mais do que o espaço que lhes toca ocupar; espaço que, afinal, preenchem apenas “por um momento”. Em certo sentido, os sólidos suprimem o tempo; para os líquidos, ao contrário o tempo é o que importa. (BAUMAN, 2001, p.8)

A fazenda Galileia de outros tempos representava o espaço sólido, da constância, dos ritos, das lendas, das crenças e repetições de atos. A Galileia que conhecemos durante a narrativa é outro espaço, é o espaço da modernidade líquida com a identidade comprometida pelas transformações de um novo momento. *Galileia* é um romance que metaforiza o fim de um lugar, de um povo, de um modo de pensar, enfim, relata o fim de uma era e, portanto, acusa um recomeço.

Quando Adonias aceitou a aventura de deslocar-se à fazenda, sabia que enfrentaria o inferno e percorrera todo o caminho engolindo um tranquilizante de pouco em pouco na tentativa de preparar-se para o enfrentamento. Agora, entretanto, ao afastar-se da Galileia, “tapo os ouvidos com cera de carnaúba e fico surdo aos chamados. Se ouvires as vozes sertanejas, já não escutarás outras vozes. Melhor esquecer, seguir em frente” (BRITO, 2009, p.225), diz o personagem. Adonias é Ulisses que teme entregar-se ao chamado da sereia. Afasta-se do sertão dos Inhamuns sem nunca virar-se, pois sente dentro de si o apelo desse lugar. Mas ele segue em frente. A Galileia e os restos da família ficam para trás.

Na viagem de ida, Adonias atravessou o sertão pelo meio da noite e com medo de enxergar: “Quase tudo se escondia na noite, e meus receios não deixavam que eu enxergasse com nitidez” (BRITO, 2009, p.226). O caminho inverso, entretanto, é feito em uma manhã de sol, após vinte e um dias de chuva. Sua volta é iluminada porque sua estada no sertão permitira-lhe enxergar com

maior clareza coisas obscuras que estavam encalacradas em sua memória. Após a tempestade, as coisas ficam mais limpas, pensa o personagem. Por isso, em seu retorno, Adonias se sente transformado pelas águas barrentas que arrastam galhos de árvores e destroços, pois, afinal, tivera coragem de enfrentar o seu passado.

O sertão metaforiza os mistérios que enredam nossa vida. Podemos entendê-lo como um labirinto que oferece caminhos diversos para serem percorridos, e o que é pior: escolhidos. A escolha é que aterroriza o homem, e o medo das consequências dessa liberdade deixa o homem angustiado. Adonias teve de fazer algumas escolhas em sua aventura pelas entranhas da Galileia. Escolhera pela morte metafórica do primo Ismael; decidira por lhe conceder metade de sua vida; optara por rasgar a carta de Davi e não saber a verdade e, enfim, decidiu regressar antes da morte do avô. De certa forma, o retorno permite o regresso, a ressurreição e a transformação e, no romance *Galileia*, a renovação acontece quando Adonias resolve voltar para sua casa no Recife, antes mesmo de o avô morrer.

O retorno se dá por meio do personagem anunciando uma grande sensação de alívio em afastar-se daquele lugar cheio de segredos e armadilhas. Entretanto, já no meio do caminho, ele se dá conta que também não deseja voltar para o Recife, onde moram a esposa e seus filhos. Ao lado dos avós e parentes, só pensava em voltar para casa, sair daquele lugar: “Agora, prefiro esse espaço neutro, um caminho que me leve a lugar nenhum” (BRITO, 2009, p.228), afirma. No território neutro, Adonias enche-se de coragem a ponto de prolongar a volta visitando uma cidade onde acontece a Festa de São Gonçalo. “Quando avisto o caminho de casa, sou outro homem. Retardo a volta, saboreio de canudinho os minutos” (BRITO, 2009, p.234), afirma o personagem, demonstrando que se sente melhor no entrelugar.

Seus medos e sua ansiedade são, momentaneamente, suspensos quando se rende à festa, à música, aos fogos, enfim, embarca no ambiente carnavalesco que se instaura ao seu redor. Sente-se muito bem até constatar a perda do celular. O celular é o seu contato com o mundo fora do sertão, com a família – seu porto seguro. O celular é metáfora da cidade – o avesso do sertão – com suas luzes, sua casa, seu trabalho, sua rotina, seus apelos de consumo. O celular é a possibilidade concreta do retorno. Embriagado pelo álcool, pelas luzes e pelos sons na Festa de São Gonçalo, Adonias se desespera ao perceber que, pela perda do celular, está novamente perdido e sem saber que rumo tomar:

A embriaguez cessa de repente. Sem chance de partir, tudo parece sombrio e feio; o coração se tranca a boca amarga. Os dançarinos passam cantando e arrancam o Santo dos meus braços. Tento alcançá-los, mas eles desaparecem. Sinto-me sozinho. Procuro alcançar o outro lado da praça e encontro a mesma paliçada de motos. Recuo porque não consigo transpô-la. Já não sei que direção tomar. Até em pouco tempo, o mundo em volta de mim era compreensível e amável. Agora, seu significado me foge por completo. (BRITO, 2009, p.236)

Assim, nesse espaço neutro, aquele Adonias forte que sobrevivera aos chamados e às profundezas do sertão, que encarara as provas e encontrava-se seguro seguindo rumo a casa, sente-se novamente enfraquecido, sem projetos, sem identidade. É o herói que retorna sem o trunfo na mão, ou melhor, é um herói que não consegue sequer retornar. É o herói que sofre com a crise de identidade assim como o sujeito da pós-modernidade.

ABSTRACT: The objective of this article is to present a possibility of reading the book *Galileia*, Ronaldo Correia de Brito's novel. The reading discusses the problem of changing identity of Adonias, the protagonist-narrator, discussing the importance of the travel to the *Galileia* – location of your childhood – to view thanks to confrontation with memories of the past. Then, will be used the concept of identity, postulated by Stuart Hall, in the sense that the subject descentration, both of their place in the social and cultural world as himself, is able to provoke in an identity crisis. Also will be used the concept of liquid modernity, by Zygmunt Bauman especially with regard to references to the local/global, globalization and identity.

KEYWORDS: Identity. Liquid modernity. Countryside. *Galileia*.

REFERÊNCIAS

BAUMAN, Zygmunt. *Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi*. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar Editora, 2005.

_____. *Modernidade líquida*. Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar Editora, 2001.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Tradução de Carlos Felipe Moisés, Ana Maria L. Ioriatti e Marcelo Macca. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BRITO, Ronaldo Correia de. *Galileia*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

A VISÃO DA IMPERATRIZ AMÉLIA, EM UM FIM DO MUNDO CHAMADO: BRASIL IMPERIAL.

FABIANE CRYST BARBIERO*

Resumo: O presente trabalho pretende analisar o modo como a identidade da Imperatriz Amélia de Leuchtemberg é representada no livro *Imperatriz no fim do mundo*, de Ivanir Calado, que retrata sua chegada à corte brasileira e toda a sua estadia no fim do mundo chamado: Brasil Imperial, além de apresentar toda a sua vida e de seus familiares mais próximos. Considera-se, também o processo de reterritorialização por que passa a imperatriz no território Imperial brasileiro. Para tanto, como fundamentação teórica, serão utilizadas reflexões de Kathrin Woodward acerca da identidade e diferença (2000) e sobre identidade e território da autora Rosa Maria Vieira Medeiros. Através deste estudo, podemos inferir que mesmo com todas as críticas realizadas pela Imperatriz Amélia, para com a corte brasileira, ela passou pelo processo de reterritorialização e consequentemente, se habituando a cultura brasileira da época.

Palavras-Chave: *Imperatriz no fim do Mundo*. Identidade. Reterritorialização.

INTRODUÇÃO

Quando ouvimos falar em identidade, logo, pensamos no famoso RG (Registro Geral), que é o documento de identificação que cada pessoa possui, no entanto, neste trabalho vamos nos remeter à identidade do modo pessoal e cultural, vamos analisar a identidade pessoal e social e consequentemente, a identidade territorial da imperatriz Amélia de Leuchtemberg do livro *Imperatriz no Fim do Mundo*, do autor Ivanir Calado. Além da identidade, será observado o processo de reterritorialização pelo qual a imperatriz passou durante toda sua estadia na corte brasileira.

A identidade pessoal retrata o indivíduo em si, é o “eu”, é aquilo que me propicia, através da história de vida pessoal que possuo, a afirmar-me como um indivíduo dentro da sociedade onde moro. É meu espírito, meu intelecto, meu corpo, resumindo, é a polaridade do caráter humano. Já a identidade social, representa “nós”. Esta identidade cabe ao que nós representamos ou como agimos na sociedade, ou seja, aos diferentes papéis que executamos ao longo de nossa existência.

No livro analisado, encontramos também a identidade territorial da imperatriz Amélia, esta, nos retrata em nosso território, ou seja, como nossos costumes, crenças, tradições, vícios, ou

* Mestranda em Letras na Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões – URI, Câmpus de Frederico Westphalen – RS. Área de concentração: Literatura Comparada.

seja, é a nossa cultura. Amélia vive na corte Alemã com outros costumes e se dirige para a corte brasileira para se habituar a nova cultura, então, ela passa por um processo de desterritorialização da corte alemã e encara um novo sistema de reterritorialização na corte brasileira. Sabendo que sua identidade territorial muda, pois os costumes, as crenças e tradições são totalmente diferentes daquelas em que ela conhecia e agora em território brasileiro ela precisa recriar sua identidade territorial com todo o leque de mudanças existentes no Brasil Imperial.

Portanto, o presente artigo tem como principal objetivo analisar a trajetória da imperatriz que modificou não apenas os costumes, mas também a corte daquela época, “bagunçando” o coração do imperador Dom Pedro I e influenciando de certa maneira na queda dos ministérios. Na pesquisa serão analisados dois processos: o da identidade e o da reterritorialização pelos quais passou Amélia de Leuchtemberg.

PRESSUPOSTOS TEÓRICOS ACERCA DE IDENTIDADE E RETERRITORIALIZAÇÃO

Todas as pessoas possuem uma identidade própria, é essa identidade que difere uma das outras, no entanto, cada ser vivo cria a sua identidade de acordo com a maneira como vive, o lugar em que habita e a sociedade em que frequenta. Sabendo disso, podemos dizer que além de uma identidade própria, somos todos indivíduos totalmente diferentes, pois temos nossos próprios costumes, crenças, tradições, vícios e isso tudo influencia a nossa identidade.

Sendo assim, podemos afirmar que toda identidade possui muitas diferenças e esses contrastes podem ser chamados de sistemas de representação. Esses sistemas abrangem um leque de diversidades: comidas típicas, vestimenta, classe social, enfim, são inúmeras, as pluralidades. De acordo com Woodward (2000), essa multiplicidade constrói os lugares a partir dos quais os indivíduos podem se posicionar e a partir dos quais podem falar, ou seja, é a forma de identificação, porém, devemos levar em consideração que identidade não é a mesma coisa que identificação, no entanto, o processo de identificação pode ajudar no conceito de identidade.

Muitos autores atuais falam sobre a “crise de identidade”, afirmando que isso acontece devido às características das sociedades contemporâneas e do processo da modernidade tardia. Conforme Giddens (1990):

Alguns autores recentes argumentam que as “crises de identidade” são características da modernidade tardia e que sua centralidade atual só faz sentido quando vistas no contexto das transformações globais que têm sido definidas como características da vida contemporânea (GIDDENS, 1990 apud WOODWARD, 2000, p. 20).

Outro motivo de grande relevância é o fato de que a globalização abrange fatores econômicos e culturais, gerando assim, distinções nos padrões de produção e consumo, causando a produção de novas identidades globalizadas. Conforme Woodward (2000), a homogeneidade cultural promovida pelo mercado global pode levar ao distanciamento da identidade relativamente à comunidade e à cultura local. Ou seja, essa homogeneidade de certa forma, pode influenciar as identidades, ou até mesmo fazer com que surjam novas situações de identidades. Woodward (2000) cita Ernesto Laclau para argumentar a ideia de crise global da identidade:

As crises globais da identidade têm a ver com aquilo que Ernesto Laclau chamou de *deslocamento*. As sociedades modernas, ele argumenta, não têm qualquer núcleo ou centro determinado que produza identidades fixas, mas, em vez disso, uma pluralidade de centros. Houve um deslocamento dos centros. Pode-se argumentar que um dos centros que foi deslocado é o da classe social, não a classe como uma simples função da organização econômica e dos processos de produção, mas a classe como um determinante de todas as outras relações sociais: a classe como a categoria “mestra”, que é como ela é descrita nas análises marxistas da estrutura social. ... Ele sugere não somente que a luta de classes é inevitável, mas que não é mais possível argumentar que a emancipação social esteja nas mãos de uma única classe. (LACLAU, apud WOODWARD, 2000, p.29).

Atualmente, podemos dizer que estamos passando por uma crise de identidade. Um exemplo bastante coerente sobre esta afirmação é a geração GLS (Gays, Lésbicas e Simpatizantes). Segundo Woodward (2000), as identidades sexuais também estão mudando, tornando-se mais questionadas e ambíguas, sugerindo mudanças e fragmentações que podem ser descritas em termos de uma crise de identidade. Não somente este grupo em especial, mas todo o leque que abrange as categorias de gênero e diversidade se encaixa nessa crise de identidade pela qual estamos sendo influenciados nos dias atuais.

Um fundamento que também é motivo de produção de identidades plurais, no entanto, contraditório, é a migração. A migração é um procedimento que possui grandes características parciais. De acordo com Woodward (2000), a migração é um processo característico da desigualdade em termos de desenvolvimento. No entanto, Woodward, ainda afirma que essas novas identidades podem ser desestabilizadas, mas também desestabilizadoras. Isso quer dizer, que essas identidades não têm uma “pátria” apenas, e sendo assim, não podem ser ementadas a uma única fonte. Essas transformações globais criam mudanças na infraestrutura política e econômica, colocando assim, em realce, a questão de identidade.

O passado e o presente assim como o tempo e o espaço, são fontes influenciadoras sobre a construção de identidade. E sabemos que as identidades são marcadas pelas diferenças mesmo tendo entre si muitas adversidades. Conforme Woodward (2000), 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. E essas diferenças são influenciadas pelo passado, pelo presente, pelo tempo e o espaço em que a pessoa vive, as relações que ela mantém, a sociedade em que ela frequenta, enfim, pelo mundo que a cerca.

Concluindo nossos pressupostos acerca de identidade e diferença, podemos afirmar que a diferença existente nas identidades é de grande valia, pois como estamos vivenciando uma crise de identidade, esses movimentos sociais que são todos possuidores de muitas diferenças, podem reconstruir eticamente as identidades pessoais e culturais e sendo assim, essas identidades tanto pessoais quanto culturais podem ser modificadas passando pelo processo de TDR, Territorialização, Desterritorialização e Reterritorialização.

Retratando o território, espaço de identidade, podemos afirmar que o território é um espaço de identificação, ou seja, ele pode ser imaginado, ou sonhado. Pois é através da utopia ou mesmo da imaginação, que a construção desse território tem o seu início. E neste território se reúnem indivíduos que possuem um enraizamento sentimental. É no território que se produz uma cultura própria, símbolos, significados, estratégias e identidades. No entanto, dentro da própria cultura, há espaços dissemelhantes nos quais as pessoas, constroem e reconstroem suas histórias.

Quando nós nos mudamos, ou até mesmo quando viajamos para outros lugares, passamos por um processo. Esse processo chamado de desterritorialização é o contato que temos com algo

diferente, pelo qual não estávamos habituados e isso nos causa um certo estranhamento, entretanto, podemos nos habituar facilmente com o novo e desse jeito, nos reterritorializar. De acordo com Medeiros (2009):

O encontro com uma nova realidade certamente provocará uma desterritorialização dos processos simbólicos, quebrando muitas vezes as coleções organizadas pelos sistemas culturais com novas ressignificações e redimensionamentos dos objetos, coisas e comportamentos e isso tudo, certamente, imbricado de conflitos. (MEDEIROS, 2009, p. 224).

O processo chamado TDR (Territorialização, Desterritorialização, Reterritorialização) é de muito fácil entendimento. Basta apenas, pensarmos da seguinte maneira: uma pessoa vive em um determinado território, ali ela está habituada com sua cultura, crenças, tradições, etc. Então por um motivo qualquer ela decide se mudar e ir para uma terra distante, lá, ela vai passar pelo processo de desterritorialização que é aonde ela vai precisar se desligar de suas antigas raízes para então passar pelo procedimento de reterritorialização, que é forma pela qual ela se habituará com a nova cultura existente naquele local. Conforme Medeiros (2009), o viver em grupo lhes permitirá assim um enraizamento não tão doloroso quanto foi o desenraizamento e, portanto a construção da sua identidade com o novo território. Para citarmos um exemplo disso, mas que pode ocorrer com qualquer pessoa e de qualquer classe social, Medeiros, comenta a criação de uma nova identidade a partir dos assentamentos:

Criar uma identidade num espaço desconhecido, onde cada dia é um novo conhecer, exige desses camponeses um grande esforço. Entre erros e acertos vão construindo uma nova territorialidade. Muitos abandonam, desistem, vão para outros lugares, mas há os que ficam, que resistem e que começam a re-construir um território onde as marcas de sua história serão fixadas como marcos de sua identidade (MEDEIROS, 2009, p. 224).

E assim podemos concluir, afirmando que nossa identidade se forma através de nossos atos e das diversas faces que temos diante de cada situação pela qual convivemos. E mesmo que mudamos para outro território temos a capacidade de nos modificarmos e nos habituarmos com o novo, e esse processo é chamado de reterritorialização, que segundo Medeiros (2009), a reterritorialização se evidencia através da permanência, da identidade, das origens assim como através do ressignificado dado ao seu novo espaço.

A VISÃO DA IMPERATRIZ AMÉLIA, EM UM FIM DO MUNDO CHAMADO: BRASIL IMPERIAL.

Publicado em 1997, *Imperatriz no fim do mundo – Memórias dúbias de Amélia Leuchtemberg* é uma das obras do autor Ivanir Calado. Escrito em primeira pessoa, é a própria Amélia que relata sua história, mesmo que muitas vezes apresenta a de uma forma ambígua e até mostrando com certo esquecimento alguns fatos que aconteceram ou não durante toda a sua vida.

Partindo da ideia de identidade, Amélia possuía uma identidade própria, tinha uma vida

estável na Alemanha, “... por sua beleza, sua graça modesta, força de entendimento e cuidados maternos postos em sua educação, é uma das mais completas princesas da Alemanha”. Ela convivia com essa cultura, tinha hábitos, crenças e manias naquela corte de alta grandeza, sem contar que era uma adolescente e sendo assim era muito romântica, “Eu vivi numa época dominada pelo romantismo literário”. Além do mais, toda aquela nação sentira muita falta de sua partida para outras terras, “o bom povo da Baviera vê com pena sua projetada partida para regiões tão distantes” e quando Amélia estava partindo para o Brasil uma grande multidão se reuniu do lado de fora do palácio para dar o último adeus a ela, “os criados faziam fila nos jardins, e do outro lado das grades o povo de Munique acenava. Muitos estavam ajoelhados, evidentemente rezando. Aquele era meu povo: parecia me amar de verdade”.

Na questão da reterritorialização, Amélia se contradiz da seguinte maneira: “eu já tinha dezesseis anos. E sonhava com aventuras, com qualquer coisa que me levasse a ver outros mundos”. No entanto, mesmo que aventureira, quando surgiu a ideia de se casar com Dom Pedro I e ir morar em um país totalmente naturalista, ela pensava, “um país longínquo, exótico, belo e apavorante”. Nestes fragmentos, ela se mostra totalmente a favor de conhecer novos lugares, mas quando a oportunidade “bate a sua porta”, ela se sente insegura e se mostra incapaz de se habituar a diferenças.

Amélia achava os costumes da corte brasileira muito estranhos, “alguns me beijavam as mãos, e, mesmo depois de explicarem ser esse um costume na corte brasileira, continuei a achar esquisito”. Chegando até a criticar o céu, “um céu estranho que, na imensidão monótona do mar, me dava uma consciência dolorida de estar longe de casa, sem qualquer perspectiva de volta”. Assim, ela chegou até a comparar o seu país de origem com sua nova nação no momento de sua chegada ao território brasileiro, “não pude evitar a comparação com minha despedida de Munique,” ainda:

Eu viera de uma região de altas montanhas e vales cobertos de grama, de cidades com muitas casas e poucas árvores. Ali era o oposto. Os morros, curvos e sensuais, pareciam cobertos de veludo verde-escuro na distancia. O céu estava encoberto, e mesmo assim a visão da natureza indomada chegava a ser assustadora. Tudo parecia crescer demais, aparecer demais, e ainda era apenas uma impressão distante. Mais tarde visto de perto, o país me deixaria em alguns momentos às bordas do êxtase e do pavor... (CALADO, 1997, p. 66).

O povo brasileiro estava ansiosamente aguardando à sua chegada, ornamentaram ruas, espalharam flores, borrifaram perfumes, fizeram de tudo para recebê-la da maneira mais cortês possível, mas Amélia, ao contrário, reclamava de tudo, “uma mistura confusa de urina, fezes, especiarias desconhecidas, peixe, suor e os litros de perfume certamente borrifados na carruagem (para que eu não sentisse o fedor?)”, Além disso, criticou até mesmo a população que estava abarrotada e festejando a sua chegada, “quem não fosse negro era, praticamente sem exceção, gordo”. E ainda, “outra coisa que me espantou foram as figuras aboletadas em redes amarradas num pau apoiado sobre os ombros de dois escravos”. A nova imperatriz criticou apenas uma coisa com razão, a questão dos escravos:

Outros acenavam de pequenas liteiras cobertas, também carregadas por negros... E para espanto ainda mais profundo, observei vários brancos escanchados nos ombros de escravos, e faziam os negros correrem com eles, acompanhando a carruagem para me observar melhor. Era uma sensação horrível, não dava para saber se eu era o animal enjaulado para deleite da multidão ou se a jaula fora feita para me proteger das feras daquele país selvagem. (CALADO, 1997, p. 75).

Amélia então, depois de todos os descontentamentos possíveis em relação ao seu novo lar e a sua nova nação, resolveu que faria com que todos notassem sua presença e assim, impor algumas regras na corte como: o uso de etiqueta europeia no palácio, ensinava pessoalmente aos criados a maneira exata de servir à mesa e de atender a uma visita, exigiu que o marido se vestisse de acordo com o seu posto e assim por diante. Nossa imperatriz não tentava se acostumar com aquela cultura, ao contrário disso, queria a todo custo, impor as regras europeias na corte brasileira. Amélia comprova essa afirmação, pois mesmo, com todas as adversidades, com sua ingenuidade, ela passou pelo processo de reterritorialização e viveu da maneira brasileira:

Não importava a precariedade do Império, não importava o passado do marido, não importavam as outras mulheres, não importava o país de natureza inóspita, ou o regime escravocrata, as damas de dentes podres como os da morte e colares de diamantes, não importava absolutamente nada. Aquela era a minha vida, e eu iria vive-la no Rio de Janeiro como se estivesse em Paris (CALADO, 1997, p. 78).

Terminando esta avaliação sobre a visão da Imperatriz Amélia para com a corte brasileira, podemos citar apenas um argumento a seu favor, ela era protetora dos pobres, “e mesmo os meus detratores não deixavam de me chamar de ‘protetora dos pobres e desvalidos’”. No entanto, essa benfeitoria não era o suficiente para cobrir suas críticas em relação ao Brasil Imperial:

Veio uma tentação perniciosa de dizer como era de verdade aquele lugar, de lançar à sua vista, num jorro desgostoso de vingança, todo o choque e a frustração: dizer do calor infernal, dos mosquitos, do incenso de bosta de boi, das ruas estreitas com uma depressão no meio por onde corriam água negra e excrementos. Dos baldes de merda atirada de manhã cedo pelas janelas; dos imensos barris fétidos, cheios até a borda, sendo lançados ao mar diante do Paço Imperial por negros suados e respingados de sua carga abominável; dos escravos estranhos, que mesmo quando limpos cheiravam diferente de mim; da absurda falta de etiqueta na corte; das damas desdentadas, gordas e intrometidas; dos infundáveis beija-mãos, que me deixavam com os dedos fedendo a mau hálito; das árias italianas pessimamente cantadas que eu era obrigada a aplaudir sorridente; até mesmo de meu marido, que, a despeito de sozinho comigo ser a mais doce e espantosa das criaturas, diante dos outros era tão rústico quanto um vendedor de peixe. (CALADO, 1997, p. 94).

Resumidamente, esta era a visão da Imperatriz Amélia de Leuchtemberg, a segunda esposa de nosso imperador Dom Pedro I. Mesmo que seja uma visão vergonhosa sobre nosso país, era o que ela achava na época, e com toda a dubiedade presente no livro ao longo das páginas, podemos concluir que se Amélia vivesse hoje no Brasil, ela reclamaria de tudo também, no entanto, como era uma mulher forte, suportaria tudo e todos e conviveria com todas estas adversidades.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Podemos considerar aqui, a ingenuidade de Amélia de Leuchtemberg, no entanto, não podemos de maneira nenhuma criticá-la por seus pensamentos ou pelas críticas que fez à corte brasileira da época, mesmo que sabemos, que se ela fosse viver atualmente, ela teria muitos motivos para novamente desaproveitar o nosso país. No entanto, ela era acostumada com a imponência de sua terra natal, tinha uma identidade própria, ou seja, tinha uma cultura, possuía hábitos coerentes com aquela corte, tinha seus costumes e crenças. Por um motivo fútil e pressionada pela mãe, decide se casar com o imperador recém-viúvo do Brasil. Este novo território, era um país totalmente

naturalista que ainda não apresentava saneamento e que também era desprovido de muitas coisas, pelas quais ela estava acostumada.

Chegando aqui, vendo toda aquela infinidade de diferenças, ela começa a comparar tudo com o que havia na Alemanha, tentando até impor regras europeias na corte brasileira, todos aqui ficaram bastante confusos, pois na verdade, quem deveria se habituar era ela com o Brasil Imperial, e não nosso país literalmente tropical com uma estrangeira, que se dispôs a casar com Dom Pedro I. Podemos afirmar que Amélia com o passar do tempo se reterritorializou com a corte brasileira, no entanto, isso só aconteceu muito tempo depois de ela ter chegado ao Brasil, porque até então, talvez por hábito de adolescente, queria tudo de seu jeito, como se fosse que o mundo girasse “ao redor de seu umbigo”.

Por isso da importância dos estudos relacionados à identidade e o espaço territorial habitado pelas personagens, não somente desta obra, mas sim de muitas outras, que minuciosamente apresentam estes aspectos e que são de grande importância para a literatura de um modo em geral.

Abstract: This paper intends to examine how the identity of the Amelia Leuchtemberg Empress is represented in the book *Imperatriz no fim do Mundo*, of Ivanir Calado, which depicts her arrival at Brazilian Court and throughout her stay at the end of the world called: Imperial Brazil, besides presenting her life and her immediate family. It is, also the process of repossession by passing the empress in Imperial Brazilian's territory. Therefore, as a theoretical grounding, reflections will be used Kathrin Woodward about identity and difference (2000) and on the author's identity and territory Rosa Maria Medeiros Vieira. Through this study, we can infer that even with all the criticisms made by Amelia Empress, toward the Brazilian cut, she went through the process of reterritorialization and consequently getting used to the Brazilian culture of the time.

Keywords: *Imperatriz no fim do Mundo*. Identity. Repossession.

REFERÊNCIAS

CALADO, Ivanir. *A imperatriz no fim do mundo* – memórias dúbias de Amélia de Leuchtemberg. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997.

MEDEIROS, Rosa Maria Vieira . Território, espaço de identidade. SAQUET, Marcos Aurélio; SPOSITO, Eliseu Savério (Orgs.). *Territórios e territorialidades: teorias, processos e conflitos*. São Paulo: Expressão Popular, 2009. p. 217-227.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu (org.). *Identidade e diferença* – a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis: Vozes, 2000. p.7-72.

AS VIRTUDES DA CASA: OS DIFERENTES OLHARES SOBRE O ESTRANGEIRO

IZANDRA ALVES*

Resumo: O presente trabalho tem por objetivo analisar a obra *As virtudes da casa*, do escritor gaúcho Luiz Antonio de Assis Brasil, no que diz respeito à narração. A tradicional família sulina é personagem do texto em questão. Valores, crenças, costumes e posturas dos membros dessa prole são colocados à prova no momento em que um estrangeiro passa a habitar o mesmo espaço que eles. Mundos diferentes entram em atrito; encontram-se soluções inusitadas para solucionar os quase que óbvios problemas que surgem. Trata-se de um romance, narrado em terceira pessoa, em que não há propriamente um narrador; os fatos são mostrados através das percepções de algumas das personagens que compõem a narrativa, o que a torna, indiscutivelmente, muito atrativa para o leitor que, atento, precisa desvendar os mistérios, as mentiras e as verdades da obra. Dessa forma, é possível conhecer as diferentes visões que têm os principais envolvidos na trama a respeito do estrangeiro: elemento desestabilizador da ordem e das virtudes daquela casa e daquele espaço sulino.

Palavras-chave: Narração. Estrangeiro. Sul.

INTRODUÇÃO

A obra *As virtudes da casa*, publicada pelo escritor gaúcho Luiz Antonio de Assis Brasil em 1985, tem como cenário o Rio Grande do Sul, mais precisamente a estância da Fonte, onde vive a família do fazendeiro Baltazar Antão: Micaela, a esposa, Isabel, a filha e Jacinto, o filho. Há também muitos criados, negras e peões que servem aos seus senhores e auxiliam na lida da fazenda.

A ação situa-se na primeira metade do século XIX, um período marcado por guerras e revoltas, em que os fazendeiros sul-rio-grandenses são convocados a unir forças em defesa de seus ideais e territórios. A ação da narrativa transcorre num intervalo de cerca de oito meses, exatamente o tempo necessário para o trigo ser lançado na terra, germinar, desenvolver-se e ser colhido.

O cenário da obra bem como o foco de narração são os elementos que irão determinar não só o comportamento das personagens como também o destino de suas vidas. Além disso, tradições e virtudes da família tradicional pampeana serão postos à prova quando da chegada de um elemento estranho ao meio: o estrangeiro francês.

* Mestre em Estudos Literários pela Universidade de Passo Fundo Professora EBTT do Instituto Federal de Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Sul, Câmpus Ibirubá.

1 O ENREDO

O proprietário da fazenda, como a maioria dos sul-rio-grandenses da época, é acostumado a participar das inúmeras guerras e batalhas que o Rio Grande do Sul enfrenta. No início da narrativa, ele mostra, com orgulho, a cicatriz que traz no seu peito, marca da última batalha. Passado algum tempo após o último conflito de que tomara parte, comunica à família que precisa, novamente, defender seu estado em uma disputa de território com os castelhanos de Artigas. Antes de partir, delega à família a tarefa de acolher muito bem o visitante estrangeiro Félicien de Clavière, que se hospedará na estância, a pedido do capitão-geral da Província, a fim de pesquisar plantas, flores e borboletas. Recomenda, ainda, que seja dado ao francês o melhor que a Fonte tem a oferecer.

A filha Isabel é quem mais sente a falta do pai, que lhe desperta grande carinho e admiração. Jacinto, pelo contrário, sente-se mais à vontade sem a presença paterna, pois, como tem uma deficiência física, o pai, de certa forma, o despreza e ignora: o filho não serve como padre, uma vez que abandonou o Seminário, nem serve como homem, pois não pode ir à guerra para mostrar a valentia característica dos homens dessa região do pampa. A esposa Micaela, uma jovem e bela mulher, age com indiferença à saída do esposo, atitude que, por vezes, se torna perceptível.

A princípio, Micaela manifesta sua contrariedade à estada do francês na fazenda, talvez pelo fato de sentir-se ameaçada por ele, por sua estranheza, por suas “diferenças”, mas o passar dos dias contribui para a mudança em seu comportamento. Com a chegada do viajante estrangeiro, a vida da estância transforma-se; as pessoas agem de forma distinta do habitual; os sentimentos e sensações são alterados. Micaela tranca-se em seu quarto por algum tempo, resistindo ao contato com o estranho. Enquanto isso, quem faz as honras da casa é Isabel, que, a cada dia, mostra-se mais encantada e fascinada com os atributos físicos e culturais do elemento que vem de fora.

O viajante estrangeiro admira-se com o Rio Grande do Sul, com esse território repleto de raridades, de belezas naturais, de plantas exóticas, de mulheres carentes de afeto e de atenção. Desde que chega à fazenda, tudo é feito, preparado e pensado em função dele, para agradá-lo. Sua chegada marca o início de uma nova fase, de um novo tempo, de uma nova época na história da estância da Fonte.

Como Micaela sente-se ignorada em seu isolamento e, também, preocupada por causa do envolvimento da filha com o hóspede, resolve sair de sua clausura e abandona, gradativamente, seu papel de esposa e mãe virtuosa, de protetora da moral do lar. Passa, então, a valer-se de sua beleza, delicadeza e elegância para conquistar o francês. Este, por sua vez, retribui aos olhares e palavras insinuantes; revela-se o cavalheiro que Baltazar Antão, homem rude, não consegue ser. As demais pessoas da estância percebem o perigo dessa aproximação e já preveem o pior; tanto Jacinto como Isabel temem que a moral da casa seja abalada.

Findo o período do inverno e das chuvas, surge a primavera e, com ela, a beleza dos campos de trigo e o florescer da paixão entre Micaela e o viajante estrangeiro, que se tornam amantes. Vem, também, a notícia de que Baltazar Antão retorna são e salvo da guerra, para a felicidade de Isabel, o alívio de Jacinto e o desespero de Micaela, que decide fugir com o forasteiro. Isabel e Jacinto impedem a fuga da mãe, acreditando que, assim, a paz, a moral e as virtudes da casa seriam preservadas. Por outro lado, permitem que o viajante estrangeiro fuja; não o impedem de seguir seu caminho, livre e sem compromissos com os que ficam. Micaela, sentindo-se abandonada por sua paixão e impedida de sair da Fonte, resolve nunca mais se sujeitar àquela vida pacata que tinha ao lado de Baltazar Antão. Por isso, planeja um *gran finale* que mudará sua vida.

Como é costume nessa região do pampa, prepara-se uma festa na estância da Fonte, para comemorar a chegada do proprietário e de seus convidados, dentre eles estão o padre Gabriel de Simas e o moço Felipe, ambos citadinos, vindos da Corte, no Rio de Janeiro e, portanto, quase “viajantes estrangeiros” no Sul. Conforme manda a tradição, a família se reúne para recebê-los. Nem bem a festa começa, Micaela, bela e sedutora, vai para o quarto com o marido e, neste momento íntimo, conforme os indícios levam a crer, ela envenena Baltazar, e o que era para ser uma festa acaba em funeral. Este assassinato premeditado, planejado cuidadosamente e de forma calculada, indica que chega o fim de uma era, de um legado de subserviência, de autoritarismo e de desejos sufocados. Micaela, corajosa e decidida, muda o rumo da história da estância da Fonte e das pessoas que habitam esse lugar.

2 A NARRAÇÃO E OS DIFERENTES OLHARES

Um dos pontos que mais chama a atenção na construção da obra em questão é o foco narrativo. O romance é dividido em quatro partes e, em cada uma delas, há o enfoque de personagens diferentes, o que possibilita a percepção das impressões que os fatos deixam nesses seres ficcionais. Essa percepção é possível porque não há propriamente um narrador; a história, relatada em terceira pessoa, vem à tona através da mente das personagens. Há, quase que uma simbiose entre a voz do narrador e a voz da personagem, a ponto de não se poder distingui-las. Dessa forma, as informações acerca do universo narrado vão se articulando e ganhando diferentes perspectivas.

Essa maneira de conduzir a narrativa, denominada onisciência seletiva múltipla, de acordo com Norman Friedman (1967), faz com que se perca o “alguém” que narra. Assim sendo, há, praticamente, a supressão do narrador, pois o que predomina é a cena. Cabe ao autor - utilizando o recurso do discurso indireto livre -, traduzir os pensamentos, as percepções, os desejos, os medos e os anseios filtrados pela mente das personagens de maneira detalhada, para que o leitor possa tomar conhecimento do que se passa no íntimo de cada uma delas.

Dessa forma, a obra *As virtudes da casa* apresenta visões diferentes acerca do mesmo fato ou, ainda, distintos juízos sobre personagens envolvidas na trama. Quando o foco está centrado em uma determinada personagem, esta deixa transparecer sentimentos, emoções, desejos e temores, que explicam e/ou justificam suas atitudes. Também é possível notar que uma mesma personagem é vista de maneira diferente dependendo de quem são as impressões captadas em dado momento.

Na primeira, na segunda e na terceira novelas, o foco narrativo é centrado, respectivamente, em Isabel, Jacinto e Micaela. Em cada parte, há a sondagem interna da personagem na qual o ponto de vista está centrado. É nesse momento que se tornam acessíveis aos leitores as visões e os interesses das personagens.

Através da onisciência seletiva múltipla, é possível perceber o que pensam e desejam essas personagens que representam a tradição das famílias do Sul do Brasil, famílias essas que possuem, além de muitos bens, moral e virtudes a serem preservadas. Os filhos da terra, acostumados a situações conflitantes e à iminência das guerras, encontram-se, no tempo da ação, em poder do inimigo, do visitante estrangeiro que abrigam em sua própria casa. A narração deixa transparecer toda a insegurança e instabilidade em que vivem as pessoas que habitam a estância da Fonte a partir da chegada do francês Félicien de Clavière. O que é diferente na narração de cada um é a imagem que fazem do forasteiro, visto por alguns como invasor e conquistador, e, por outros, como um

cavalheiro, belo e atraente.

No entanto, não é possível saber o ponto de vista do principal envolvido na trama - daquele que é o responsável pelas transformações ocorridas na estância da Fonte – sobre os demais. Félicien aparece sempre visto de fora; não se tem acesso a seus sentimentos e intenções, pois o que se sabe sobre ele é percebido através dos pensamentos das demais personagens que estão, de alguma forma, comprometidas ou envolvidas com os episódios. É isso que acontece na primeira novela, em que o ponto de vista dominante é o de Isabel. Encontrando-se sozinha com o viajante estrangeiro, ela, a princípio, procura fugir de seu olhar, que a atrai irremediavelmente, conforme mostra esse trecho: “Mas a tentação de ver de novo aqueles olhos. Vindo súbita como uma prova que o diabo mandasse. Arriscou cruzar seu olhar pelo dele, sob a desculpa de responder a uma pergunta que lhe fazia a respeito do tempo.” (BRASIL, 2002, p. 44) Nessa passagem, Isabel vê o viajante estrangeiro como enviado do demônio - imagem típica do sentimento feminino e católico do século XIX -; ele provoca na personagem sensações que ela não deseja e não está preparada para sentir. Por isso, prefere fugir. No entanto, não consegue resistir à magia do olhar de Félicien e, novamente, busca o encontro com ele. Já em outro momento, quando Isabel passeia com o estrangeiro pelos campos e ambos visitam um cemitério, ela percebe que a visão demoníaca que tinha dele começa, então, modificar-se:

Tomou-a um sentimento estranho, incapaz de dizer, mistura de emoções, claras e escuras, de vida e de morte, Félicien perquirindo o interior sombrio do jazigo [...] Mas o que sentia era bom, nem asco mais experimentava à vista dos símbolos da morte, antes tão temidos e agora tão próximos, Félicien conseguia que a morte perdesse todo seu horror, de modo que dava-se a si mesma considerando que aqueles mortos não estavam para sempre se desfazendo, apagados do mundo vivente; ele os despertava para a existência, a mesma que se agitava dentro de Isabel. (BRASIL, 2002, p. 44)

É possível notar que Isabel opõe certa resistência ao olhar e ao encantamento do viajante estrangeiro, pois, a princípio, desvia o foco de visão; não quer encará-lo e chega a julgá-lo um enviado do diabo. Todavia, vai, aos poucos, deixando-se seduzir, e suas reflexões permitem entrever a imagem de um homem encantador, belo e bom; quase um santo. Dessa forma, verifica-se que as percepções de uma mesma personagem a respeito do forasteiro também mudam no decorrer da narrativa. Constata-se que o viajante estrangeiro causa em Isabel, ao mesmo tempo, espanto e admiração. Há uma mistura de sensações, pois vida e morte estão, nesse momento, muito próximas.

Como se pode constatar, as qualidades do francês são exaltadas através das impressões de Isabel, que não economiza adjetivos para qualificá-lo. No entanto, não é apenas nos momentos em que o foco está centrado nas figuras femininas, seduzidas pelo forasteiro, que o seu poder de atrair e encantar é reconhecido. Na segunda novela, quando o ponto de vista está centrado em Jacinto, - também são destacadas conquistas e façanhas desse aventureiro. Em seu exílio, Jacinto reflete sobre os acontecimentos que estão transformando a rotina da vida na estância da Fonte:

Jacinto no Cerrito pensava, foi bem diferente do júbilo do outro dia, quando ela se levantou cheia de fogo e vigor, cantando. [...] Micaela luzia, senhora de seus encantos, segura de sua força. Voltava a comandar, remoçada, os anos não tinham passado, ela se congelara no tempo, até sentir o toque do francês, que teve o dom de iluminar o mundo, deitando vida naquele corpo já morto, naquelas carnes adormecidas. (BRASIL, 2002, p.118)

As impressões de Jacinto, reveladas pela onisciência seletiva múltipla, mostram o comportamento edipiniano da personagem, que sofre, angustiado e solitário, por causa do romance de sua mãe com o viajante estrangeiro. As reflexões de Jacinto transitam entre a razão e a emoção, pois se comporta ora como um filho, que precisa zelar pelas virtudes da casa, ora como um amante que, tendo sido traído por seu grande amor, busca vingança.

O drama existencial de Jacinto é muito complexo. A sondagem interna dessa personagem o revela como um ser tomado pela dor, pelo sofrimento, e como um indivíduo que quase não emite juízos sobre os outros, e sim sobre si próprio. As raras reflexões de Jacinto sobre o francês mostram a idéia que o filho - rejeitado pelo pai e traído pela mãe - tem do viajante estrangeiro, do homem que conseguira despertar Micaela para a vida. As percepções de Jacinto evidenciam que o francês é um conquistador, alguém que tem o poder de “iluminar” o que se encontra obscuro, de descobrir aquilo que ninguém vê, de desbravar o desconhecido e, por fim, de “deitar” vida onde esta não mais existe.

A terceira novela exhibe as percepções de Micaela, a principal envolvida na trama que instaura o conflito na estância. Ela é uma personagem que destoa das demais desde o início da narrativa, pois aparenta não se encaixar no universo da estância e nem na tradicional família na qual está inserida. A onisciência seletiva múltipla revela o grande despertar, a transformação ocorrida no interior da personagem a partir do seu contato com o visitante: “Aquele brilho nos olhos de Félicien era esperado, Micaela vinha esperando sua vida para este acontecimento. Aqueles olhos quase úmidos, azuis não como o céu, mas como deve ser o inferno dos amores.” (BRASIL, 2002, p. 201). Nota-se, nessa passagem, que mesmo tendo permanecido distante da emoção, do desejo e da felicidade durante os anos de casamento com Baltazar Antão, esses sentimentos fazem parte de Micaela; estavam apenas adormecidos. Contudo, é necessário o surgimento do estrangeiro para despertar seu lado de fêmea, de sedutora e também o lado que a possibilite deixar-se seduzir.

O ponto de vista de Micaela, dado a conhecer por meio da onisciência seletiva múltipla, revela o viajante estrangeiro como alguém capaz de mesclar o sagrado e o profano. Ele carrega em si a imagem do céu e a do inferno. Representa o céu, por se tratar de um homem belo, atraente, de pele bem branca e olhos azuis, diferenciando-se, portanto, dos demais homens sulinos, que possuem a tez mais morena e apresentam atitudes menos delicadas. Já a personificação do inferno deve-se aos desejos que o visitante desperta em Micaela - sentimentos e pensamentos pecaminosos, que abalam sua alma virtuosa. Sentimentos estes que não cabem, segundo pressupostos morais e católicos da época, à mulher decente. Além disso, o foco centrado em Micaela mostra o estrangeiro como um homem seguro de suas conquistas, pois não tem medo de sua aventura amorosa; parece fazer questão de que todos saibam que ele é o novo dono daquele espaço.

As impressões de Micaela trazidas à tona pela onisciência seletiva múltipla mostram, ainda, a inevitável comparação entre Félicien e Baltazar representados pelos dois mundos: o do europeu - civilizado, culto e atraente - e o do homem sul-rio-grandense - violento, bárbaro, grosseiro e vulgar. É o diferente que encanta e seduz; é a possibilidade de libertar-se de uma vida monótona e servil que arrasta Micaela para os braços do forasteiro. Esse viajante representa, para ela, a possibilidade de aventurar-se por outros mundos, por lugares desconhecidos e nunca imaginados. O viajante estrangeiro lhe dá coragem para abalar as sólidas estruturas da família tradicional sul-rio-grandense; impulsiona-a a agir de forma decidida, firme, corajosa e, em dado momento, ao que tudo indica, também criminoso.

Na quarta e última novela, a voz do narrador se funde, em diferentes momentos, com a voz de cada uma das personagens que, anteriormente, já haviam apresentado seus pontos de vistas. No

entanto, essas vozes se cruzam, também, com as impressões de outras personagens, secundárias, mas que vêm para trazer novas perspectivas à história. Surgem, nessa parte final, as vozes de Micaela, Jacinto, Isabel e, ainda, de outras duas personagens que não vivenciaram o episódio do adultério ocorrido na estância, mas que se fazem presentes ao julgamento final. É nesse momento da obra que têm lugar a participação do padre Gabriel de Simas e as poucas, mas profundas, observações do moço Felipe.

CONCLUSÃO

Quando a onisciência seletiva múltipla contempla as vozes dos forasteiros, nessa última novela, é possível perceber que os sentimentos e pensamentos dos envolvidos na tragédia são preservados. Com isso, o leitor não tem acesso às reflexões mais íntimas das personagens-chave da trama, prevalecendo, dessa forma, o tom de mistério e, principalmente, o silêncio, que mantém inabaladas as aparências no que se refere à família tradicional gaúcha. A onisciência seletiva múltipla perpassa, então, a mente dos dois homens citadinos. O padre Gabriel não possui moral alguma para julgar a tragédia que ali sucedera, pois tem sua vida marcada por acontecimentos “fora da lei e da moral”; o moço Felipe, por sua vez, demonstra ser um homem apegado apenas aos prazeres da vida. Ambos são forasteiros, incapazes de compreender a complexidade das relações familiares no território sul-rio-grandense. No entanto, por não conviverem com os habitantes desse meio, captam imagens não vistas, nem descobertas pelos que aí vivem. Essa percepção mais profunda, que atravessa a barreira das meras aparências, é garantida pelas vivências desses forasteiros e pela capacidade que possuem de mergulhar na horizontalidade das imagens, atitude que os filhos da terra nem sempre demonstram ter, por incapacidade ou conveniência.

As reflexões apresentadas anteriormente, bem como a menção a passagens da obra, mostram as várias perspectivas possíveis a partir das quais os fatos acontecidos na estância da Fonte podem ser interpretados. Além disso, a análise evidencia as diferentes impressões a respeito de Félicien, personagem responsável pela desestruturação do ambiente familiar sul-rio-grandense. Esse forasteiro recebe caracterizações que estão intimamente ligadas ao interesse e ao grau de envolvimento de quem está realizando a sondagem interna da personagem em cada momento. Esses canais de informação e ângulos de visão diferentes vão-se sobrepondo e configurando pontos de vista distintos e autônomos a respeito do viajante estrangeiro Félicien. Acontece, então, a relativização dos pontos de vista, e são as personagens responsáveis pelas diversas focalizações que propiciam essa relativização.

Abstract: This paper aims to analyze the literary work *The virtues of home*, of Luiz Antonio de Assis Brazil, about the narration. The traditional southern family is the character of the text in question. Values, beliefs, customs and attitudes of members of that offspring are put to the test when a foreigner inhabits the same space as them. Different worlds rencontre; unusual solutions to solve almost obvious troubles which emerge are found. It is a romance narrated in the third person, where there is not properly a narrator; facts are shown through the perceptions of some characters that compose the narrative, making it undoubtedly very attractive to the reader that, alert, must find the mysteries, the lies and truths of the work. Thus, it is possible to know the different views that the main involved of plot have about the foreigner: destabilizing element of order and virtues of that house and southerner space.

Keywords: Narration. Foreigner. South.

REFERÊNCIAS

BRASIL, Luiz Antônio de Assis. *As virtudes da casa*. 4. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 2002.

CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol et al. *A personagem de ficção*. 10. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

CARDOSO, Sérgio. O olhar dos viajantes. In: NOVAES, A. (Org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 347- 360.

ESQUINSANI, Valdocir Antonio. *As metamorfoses de um mito: Agamêmnon em As virtudes da casa*, de Luiz Antonio de Assis Brasil. Passo Fundo: Editora da UPF, 2000.

FRIEDMAN, Norman. Point of View in Fiction, the development of a critical concept. In: STEVICK, Philip (ed.) *The theory of the novel*. New York: The Free Press, 1967.

RITER, Caio. Uma casa sem virtudes: A desmitificação do gaúcho em Luiz Antonio de Assis Brasil. *Ciências e Letras – Revista da Faculdade Porto-Alegrense de Educação, Ciências e Letras*. Porto Alegre, n. 28, p. 251-276, jul/dez, 2000.

HOMOGENEIZAÇÃO E FRAGMENTAÇÃO CULTURAL EM *FAHRENHEIT 451*

ALEXANDER REZENDE LUZ*

RESUMO: No futuro distópico de *Fahrenheit 451*, escrito pelo norte-americano Ray Bradbury, ler qualquer livro é ilegal e a função do corpo de bombeiros é queimar os exemplares que ainda estão escondidos nas casas de rebeldes em potencial. A narrativa acompanha o processo de conscientização do bombeiro Montag, que pouco a pouco se rebela contra a forma de opressão que até então ele mesmo exercia. Neste texto, procurarei demonstrar que a obra não apenas critica a superficialidade decorrente do processo homogeneizador da cultura, mas também ressalta a importância de uma esfera pública de debates que não tenda nem à fragmentação exagerada, nem à homogeneização absoluta, pois ambos extremos inviabilizam a comunicabilidade argumentativa.

PALAVRAS-CHAVE: *Fahrenheit 451*. Homogeneização cultural. Ray Bradbury. Esfera pública. Habermas.

1. INTRODUÇÃO

Fahrenheit 451, publicado em 1951 por Ray Bradbury, é uma obra prima da literatura distópica. Está entre os grandes títulos do gênero, ao lado, por exemplo, de *1984* de George Orwell e *Admirável mundo novo*, de Aldous Huxley. O enredo do livro se dá em um futuro, talvez não muito distante, onde a TV nunca é desligada e ocupa toda a superfície de duas, três ou de todas as quatro paredes da sala de estar de todas as casas americanas, e provavelmente, também em boa parte do mundo. Hoje, mais de 60 anos depois da primeira edição desse romance, embora nossas TVs ainda não sejam tão grandes, não seria absurdo supor que estamos caminhando nessa direção. O mais incrível é que no início da década de 1950, a maioria dos lares norte americanos ainda não tinha um aparelho de TV, e aqueles que tinham, desfrutavam de aparelhos espaçosos, mas com telas pequenas, de 7 a 10 polegadas. Bradbury tinha uma forte percepção de que o audiovisual e o entretenimento estavam ocupando cada vez mais espaço na vida das pessoas, e na cultura americana como um todo. O que ele faz em *Fahrenheit 451* é imaginar como seria o mundo no futuro se essas tendências continuassem a se intensificar.

O resultado desse experimento mental não é nada animador. No mundo em que vive o protagonista Montag, as pessoas respiram entretenimento e, no entanto, são profundamente infelizes.

* Professor assistente da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro. Mestre em Teoria da Literatura (UFU), mestre em Cultura Europeia (GÖTTINGEN/GRONINGEN) e doutorando em Literatura Comparada (UERJ).

Além disso, os livros estão em via de extinção, e ele, enquanto bombeiro, colabora decisivamente para isso. Desde que ler livros se tornou uma atividade ilegal, a função do corpo de bombeiros passou a ser queimar os exemplares que ainda estavam escondidos na casa de rebeldes em potencial. Até então, nada disso causava espanto a Montag. As coisas eram assim desde que ele se entendia por gente. Aliás, ele até sentia prazer em destruir livros.

Ao longo da narrativa, entretanto, Montag passa por uma profunda transformação. Ao conhecer uma jovem chamada Clarisse, que se comporta de modo nada ortodoxo, e que faz perguntas nada usuais, Montag começa a encarar seus problemas pessoais e a tomar consciência do que sempre esteve diante de seus olhos, mas que ele não que nunca havia notado: aquilo que havia de errado consigo mesmo e com o mundo. Nessa sua redescoberta de si mesmo, ele coloca sua vida em perigo, abandona sua profissão, e descobre como fazer algo em prol da cultura que outrora destruíra.

2. Fahrenheit 451 e a homogeneização da cultura

Concentrarei-me a partir de agora na análise de como o livro explora as questões relacionadas aos processos de homogeneização e fragmentação/diversificação da cultura. Serão especialmente observadas as falas do chefe de Montag, o capitão Beatty. Esse último é um personagem ambíguo, e, como se verificará próximo ao fim da narrativa, Beatty sofre por estar profundamente perturbado por conflitos existenciais relacionados ao seu amor e ódio pelo conhecimento proporcionado pelos livros.

Ainda no primeiro capítulo, Beatty, ciente de que Montag estava se interessando por livros, vai até sua casa para lhe revelar uma versão da história cultural recente do mundo desconhecida do grande público ignorante. A intenção aparente de Beatty é mostrar a Montag porque, apesar de tudo, o mundo em que eles vivem representa um enorme avanço em comparação ao velho mundo da era do livro. Ao final da conversa, nós leitores, ficamos sabendo que o discurso do capitão Beatty tem o resultado oposto ao esperado. Montag decide naquele instante abandonar a corporação. Vejamos o que disse Beatty nessa conversa-discurso, a que Montag apenas ouve.

O fato é que nós não convivíamos bem até o aparecimento da fotografia. E então o cinema no início do século XX. Rádio. Televisão. As coisas passaram a ser massificadas. (...) E porque eram de massa, elas se tornaram mais simples. (...) filmes, rádios, revistas e livros rebaixados a um nível sobremesa, você entende? (...) visualize isso, o homem do século XIX com seus cavalos, cães, carroça, câmera lenta. Então, no século XX acelere sua câmera. (...) livros editados para caber em programas de rádio de 15 minutos, e aí editados de novo para caber em duas colunas de jornal (...). A escola é reduzida, a disciplina é relaxada, filosofias, histórias, e línguas são esquecidas, as regras da língua inglesa e de sua ortografia pouco a pouco negligenciadas, e finalmente são quase completamente ignoradas. (...) Por que aprender qualquer outra coisa a não ser apertar botões(...)? (BRADBURY, 2012, p.51).

Três pontos devem ser destacados sobre esse trecho. Primeiro, que os avanços tecnológicos (TV, rádio, cinema) que possibilitaram que bens culturais chegassem a públicos cada vez maiores, também representam uma transição de uma cultura textual argumentativa, onde às vezes há consenso e outras vezes polêmica, para uma cultura audiovisual não-proposicional, ou seja, que não apresenta proposições diretamente, i.e, cujo discurso está oculto em imagens oferecidas para serem consumidas, ao invés de analisadas. Por isso, a partir do momento que as imagens passaram a substituir o texto (a partir da invenção da fotografia), a humanidade teria passado a se integrar mais profundamente. As polêmicas foram gradativamente substituídas por uma cultura comum: a cultura

de massa. Embora não cite Bradbury em nenhum momento, Neil Postman chega exatamente a essa conclusão em seu importante livro *Amusing ourselves to death: public discourse in the age of show business*.

Em segundo lugar, Beatty aponta como característica dessa nova cultura hegemônica, a aceleração do modo de vida. Ora, fica claro que está sendo descrito o fenômeno que hoje chamamos de globalização, ou seja, a encurtamento da dimensão espaço-temporal na construção de uma cultura global, embora, o termo ainda fosse empregado.

E em terceiro lugar, Beatty admite que nesse contexto, ocorre a diminuição da capacidade individual de refletir profundamente, e de focar a atenção em uma única coisa por longos períodos. Há um empobrecimento da experiência humana, as ciências humanas são abandonadas em favor de um tipo de conhecimento pragmático, objetivo. “Por que aprender qualquer outra coisa a não ser apertar botões?” A sociedade se nivela cada vez mais por baixo. Não há mais preocupação com ortografia ou outras regras da língua. Qualquer semelhança entre Fahrenheit e a nossa realidade atual não é mera coincidência.

3. A DESVITIMIZAÇÃO DOS CIDADÃOS

Logo em seguida Beatty afirma que então, “a palavra intelectual passou a ser o xingamento que merece ser. (...) quem sabe quem será o próximo alvo do homem culto?” e que “Quanto maior o mercado, Montag, menos [as empresas] se envolverão com controvérsias.” A igualdade nessa sociedade se estabelece através da instauração de uma cultura de destruição e negação de tudo o que possa vir a suscitar diferença. Opiniões são silenciadas como ocorre em qualquer regime ditatorial. O homem culto é visto como um terrorista.

Esse cenário só se concretiza graças primeiramente ao sistema de mercado capitalista - que se beneficia com a queda de barreiras e com a unificação de mercados; em segundo lugar ao surgimento de novas tecnologias de comunicação; e por fim, ao consumismo, i.e., a super valorização do desejo de se obter satisfação/prazer de modo imediato e constante, consumindo cada vez mais coisas, com menos relevância, de modo cada vez mais rápido. Esses três fatores se retroalimentam, ou seja, dependem uns dos outros para se expandir.

Entretanto, nem o mercado, nem as novas tecnologias, nem os hábitos descontrolados de consumo foram impostos. Ao contrário, foram aceitos de bom grado de forma quase unânime. Esses três elementos dependem não apenas uns dos outros mas também da progressiva homogeneização dos gostos. Por terem se apaixonado pelo lucro e pelo consumo do “novo”, as pessoas passaram a defender a sobrevivência e aprofundamento desse modo de vida. Passaram a estar a favor da homogeneização cultural. O autoritarismo das instituições governamentais é, portanto, descrito no livro como sendo, a princípio, uma consequência da alienação popular; embora, posteriormente também tenha contribuído para sua perpetuação.

Bradbury, então, desvitimiza os cidadãos contemporâneos de Montag. No romance, as pessoas fazem um policiamento ideológico mais eficaz do que o feito pelo próprio estado. A perseguição aos últimos amantes de livros do mundo, por exemplo, foi apenas a institucionalização de uma rejeição manifestada primeiramente pela maioria da população. Beatty revela que antes de se tornarem proibidos, os livros já haviam sido abandonados. (op. Cit. p.55). A milenar estratégia política *panis et circenses*, pão e circo, de tirar o foco das insatisfações populares oferecendo entretenimento

para o povo, nunca funcionou tão bem. Mais uma o pensamento de Postman cai como uma luva para melhor compreendermos Fahrenheit: “tiranos de todos os tipos sempre souberam o valor de oferecer entretenimento às massas como meio de pacificar o descontentamento. Mas a maioria deles não teria nem mesmo sonhado com uma situação em que a massa apenas desse atenção ao que entretêm.” (Postman, 1985, p.141).

Mais a diante, ele associa essa ideia ao romance *Admirável mundo novo* de Huxley. Sugiro que o mesmo se aplique à Fahrenheit:

O que Huxley nos ensina é que na era da tecnologia avançada, a devastação espiritual tem mais chances de vir de um inimigo com um rosto sorridente (...), Big Brother não nos assiste, por sua vontade. Nós o assistimos, por nossa vontade. (...) um mundo orwelliano seria muito mais fácil de ser identificado, de motivar oposição do que um mundo Huxleyano. Tudo nos preparou para reconhecer e resistir à prisão se vemos grades ao nosso redor. (...) Mas e se não houver gritos de socorro para serem ouvidos? Quem estaria preparado para se opor a um mar de divertimentos? (Postman, 1985, p.155-156).

O sonho de um mundo em que todos estão felizes, em Fahrenheit, não é utópico, mas distópico. A maioria dos contemporâneos de Montag abraça a cultura de massa incondicionalmente não se interessando por mais nada. Isso os deixa alienados em relação aos problemas do mundo e de suas próprias vidas. Ao colocar os valores da cultura de massa acima de qualquer coisa, transformam esses valores em uma parte essencial de sua própria identidade.

4. A ESFERA PÚBLICA: ENTRE A HOMOGENEIZAÇÃO E A FRAGMENTAÇÃO

A igualdade em Fahrenheit não promove condições para a reflexão, mas sim, como já foi dito anteriormente, a alienação que restringe a liberdade de agir de maneira mais decisiva do que as duras leis do país. O discurso dominante descrevia a fragmentação cultural, a multiplicação das controvérsias e a conscientização política como elementos de perturbação social e de infelicidade pessoal. Montag luta contra a corrente e consegue sair desse círculo vicioso de ignorância.

Mas se por um lado Bradbury critica o consenso absoluto, que inviabiliza ao invés de facilitar o diálogo, por outro, Beatty conta que no passado havia um número tão grande de minorias que, como uma babel moderna, o excesso de diferenças um dia inviabilizou qualquer comunicação entre os grupos. Há, portanto, em *Fahrenheit*, uma crítica a ambos os extremos, tanto à homogeneização quanto à fragmentação radical da cultura. Os lados de uma polêmica que não se interessam em ouvir os argumentos que lhe são contrários, também representam uma forma de alienação. Lemos na página 100 do livro em questão, o conselho de Faber, professor aposentado de literatura em língua inglesa, para Montag: “se você ocultar a sua ignorância, nunca será criticado, mas também nunca aprenderá”. Assim, o livro parece apontar para a construção de um espaço social onde haja liberdade tanto para admirar quanto para criticar ideias alheias, numa necessária e proveitosa coexistência entre semelhanças e diferenças ideológicas e identitárias.

Esse espaço coincide com a noção de “esfera pública” tanto discutida pelo famoso filósofo alemão Jürgen Habermas. Segundo ele, a esfera pública é o espaço da vida social onde circulam e são produzidos discursos diversos sobre os problemas sociais de interesse comum, com o intuito de chegar a um acordo. Tal processo culmina na formação da opinião pública que, por sua vez,

pressiona o governo a agir de acordo com as conclusões alcançadas. Em uma “situação ideal de fala”, os membros da esfera pública precisam seguir certas regras tácitas. São elas: 1) Todo sujeito capaz de falar pode tomar parte na discussão; 2) todos têm o direito de questionar ou introduzir qualquer afirmação, bem como de expressar suas posturas, desejos e necessidades; 3) nenhum falante deve ser impedido de exercer os direitos acima (HABERMAS, 1990, p. 86). Habermas propõe que a verdade corresponderia ao consenso alcançado sob essas condições.

Ora, em *Fahrenheit*, Montag aprende com Clarisse a importância da discussão e do questionamento sobre o *status quo*. Sua luta no segundo e no terceiro capítulos é tanto contra a opressão institucionalizada em sua corporação, quanto contra a incapacidade de sua esposa e vizinhos de conversar verdadeiramente sobre algo. Montag, Clarisse, Faber e os demais personagens marginalizados pela sociedade, sentem falta, portanto, de uma esfera pública e de sua respectiva situação ideal de fala.

Além disso, a explicação de Habermas para o enfraquecimento da esfera pública se assemelha um pouco à explicação dada pelo capitão Beatty, analisada acima. Segundo o filósofo alemão, a mídia de massa transformou o público em consumidores passivos, voltados apenas para seus interesses pessoais, ao invés de preocupados com o desenvolvimento de um consenso racional e referente ao interesse coletivo. Entretanto, tanto em Habermas quanto na distopia em questão, encontramos uma demonstração de relativo otimismo quanto à possibilidade de um retorno da esfera pública no futuro.

Após um ataque de bombas atômicas, supõe-se que um grande número de cidades americanas tenham sido destruídas. Sobrevivem, todavia, os homens-livro, intelectuais marginalizados que carregam em suas memórias a herança cultural da humanidade e que viviam longe das áreas urbanas. Serão eles, os responsáveis pela reconstrução da sociedade. Montag está entre eles, e com muita dificuldade, se lembra de um trecho do livro de Eclesiastes: (...) “há o momento de silenciar, e há o momento de falar”. A lembrança não é fortuita. O silêncio decorrente da ausência da esfera pública resultou em um apocalipse. A narrativa expõe esse cenário catastrófico como um recurso retórico para que o leitor perceba o curso de eventos que a nossa sociedade precisa evitar. Entre a homogeneização que extermina a diferença, e a fragmentação que inviabiliza a comunicação, a humanidade pode encontrar sem querer o seu fim. Esse é, sem dúvida, o momento de falar.

ABSTRACT: In the dystopic future of Ray Bradbury’s *Fahrenheit 451*, reading any book is illegal and the main task of firemen is to burn book copies that are still hidden in the houses of potential rebels. The narrative follows the awareness process of Montag, a fireman who gradually rebels against the form of oppression that he himself used to inflict. In this text, I will try to demonstrate that the novel not only criticizes the superficiality that is due to the homogenizing process of culture, but also underscores the importance of a public sphere of debate which should lean neither towards fragmentation neither absolute homogenization, since both extremes render the argumentative communicability impossible.

KEYWORDS: Fahrenheit 451. Cultural homogenization. Ray Bradbury. Public sphere. Habermas.

REFERÊNCIAS

BRADBURY, Ray. *Fahrenheit 451*. New York: Simon & Schuster, 2012.

HABERMAS, Jürgen. Discourse Ethics: Notes on a Program of Philosophical Justification. *Moral Consciousness and Communicative Action*. Tradução de Christian Lenhart e Shierry Weber Nicholson. Cambridge: MIT Press, 1990.

HABERMAS, Jürgen. *The structural transformation of the public sphere: an inquiry into a category of bourgeois society*. Cambridge, Mass: MIT Press, 1989.

HUXLEY, Aldous. *Admirável mundo novo*. São Paulo: Victor Civita, Abril Cultural, 1982.

ORWELL, George. *1984: A Novel*. New York, N.Y.: Signet Classics, 2008.

POSTMAN, Neil. *Amusing Ourselves to Death: Public Discourse in the Age of Show Business*. New York, N.Y.: Penguin Books, 2006.

O PROCESSO DE FORMAÇÃO INDENTITÁRIA ALEMÃ EM UMA NARRATIVA DE CARÁTER REGIONAL

CARLETE MARIA THOMÉ
RITA DE CÁSSIA FUMAGALLI

Resumo: O presente artigo pretende propiciar uma análise acerca da obra *No tempo das Tangerinas* de Urda A. Klueger, obra regionalista, com o objetivo de observar a presença dos conceitos de espaço e identidade no relato da narrativa do personagem principal (Guilherme Sonne, filho de colonizadores alemães que vieram para Blumenau no século XVIII e XIX), estabelecendo um cruzamento entre a literatura, espaço e identidade. Como pressupostos teóricos são utilizados os pensamentos de Maurice Halbwachs, Stuart Hall e Milton Santos, para fundamentar e demonstrar a predominância desses conceitos no decorrer de toda a narrativa. A identidade se constrói a partir de representações, tanto individuais como coletivas, compreendidas num processo cultural. Neste caso, entendemos que os imigrantes alemães são agentes influenciadores e são influenciados pela cultura do outro, quebrando dessa forma paradigmas e reconstroem novas formas de ver o mundo. A “identidade” é no momento o termo mais usado. Numa sociedade contemporânea a identidade é um significado cultural e socialmente atribuído, estão associadas a sistemas de representação e ao passado. Discutir o termo identidade implica incorporar conhecimentos a cerca da diversidade cultural, no que diz o respeito às diferenças, sendo esse um recurso importante na formação do sujeito. Por diversas vezes foi destacado na obra *No tempo das Tangerinas*, a procura em preservar a cultura alemã principalmente pela mãe de Guilherme, os descendentes dos imigrantes, tentavam ter a sua identidade alemã preservada, mas com as perseguições no tempo de “nacionalização” a língua e os costumes alemães foram proibidos, no entanto, podemos destacar que a “nacionalização” não foi algo desejado, mas imposto.

Palavras-chave: *No tempo das Tangerinas*. Espaço. Identidade.

A “identidade” se constrói a partir de representações, tanto individuais como coletivas, compreendidas num processo cultural. Neste caso, entendemos que os imigrantes alemães são agentes influenciadores e são influenciados pela cultura do outro, quebrando dessa forma paradigmas e reconstroem novas formas de ver o mundo (mesmo que seja de forma imposta). *No tempo das Tangeridas*, obra de Urda A. Klueger fala exatamente isso, da dificuldade de um povo que foi obrigado a sair da sua pátria e viver em outro país, reconstruindo sua “identidade” num novo espaço. É um romance histórico, uma ficção, mas que se confunde com fatos reais.

NO TEMPO DAS TANGERINAS (URDA A. KLUEGER)

No tempo das Tangerinas da escritora catarinense Urda A. Klueger é uma obra regionalista, publicada em 1981, um romance histórico que descreve a vida dos descendentes da família Sonne, imigrantes alemães que vieram para Blumenau no século XVIII e XIX, fugidos da Primeira Guerra Mundial. O protagonista da história é o Guilherme Sonne, neto de Julius Sonne, filho de Julius Humberto Sonne, descendente do primeiro colonizador alemão vindo pra Blumenau. Vivia com seus pais, avô e mais nove irmãos: Humberto-Gustavo, Wilhelm, Julius, Arnaldo, Margeritha, Emma, Anneliese, Priscila e Kátia.

Neste tempo da colonização Blumenau era como uma extensão da Alemanha, seus habitantes mantendo sua língua, suas tradições e seus costumes. Enquanto a Alemanha vivia os problemas da guerra (miséria, doenças) em Blumenau reinava a fartura. Nos morros no mês de maio, as árvores se carregavam de tangerinas, exalando seu aroma pelo lugar. É para onde as crianças iam fazer suas brincadeiras.

No tempo das Tangerinas é uma obra de ficção, mas quem tem um pouco de conhecimento da colonização e cultura alemã, durante a “nacionalização”, após a Segunda Guerra Mundial, até se confunde, parece ser um relato da vida real. Principalmente no momento onde sofrem perseguições, como descreve o professor e pesquisador, Paulino Eidt,

Os decretos-leis sobre a “Nacionalização do Ensino”, que na prática representava a implantação de escolas públicas e a substituição da língua materna pela língua portuguesa, foram cumpridos a rigor. As engrenagens administrativas da educação passaram a ser ocupadas por pessoas enviadas ou de confiança do governo municipal e estadual. O processo de nacionalização não atingiu apenas os de origem alemã, mas todos aqueles que eram considerados etnicamente diferentes. Todos seriam abasileirados. (EIDT, 2011, p. 36).

A Alemanha começou a Segunda Guerra Mundial arrasando os exércitos adversários, segundo Roque Jungblut (2005), “parecia que ninguém seria mais capaz de vencê-los. Os discursos inflamados de Adolf Hitler eram escutados nos poucos rádios existentes na época”. A notícia que alemães estivesse idolatrando Adolf Hitler se espalhou, fazendo com que as autoridades tomassem medidas drásticas e violentas, como preconiza Roque Jungblut:

Na Alemanha, Adolf Hitler cativou uma multidão e torno do nazismo durante a década de 1930. Os alemães espalhados pelo mundo, natos ou descendentes, se entusiasmaram pelas novidades políticas e vibraram com a ideia da raça superior. [...] Muitos fatos marcaram as pessoas, que sofreram todo tipo de violência durante a Segunda Guerra Mundial. Centenas de histórias carregadas de sofrimento podem ser narradas. Procedimentos absurdos, adotados pelas autoridades militares, enquadraram-se nos crimes de guerra, mas jamais alguém foi levado ao tribunal algum. (JUNGBLUT, 2005, p. 139-140)

A mãe Lucy acompanhava todos os noticiários da Segunda Guerra Mundial pela rádio por uma emissora alemã. Certo dia teve a casa invadida pelos soldados que procuram pistas que compromettesse a família (rádios, ouvir falar alemão), como a língua alemã foi proibida ninguém podia falar em alemão e nem acompanhar noticiários em língua alemã. Ao certo as famílias nem sabiam o que estava acontecendo no momento da invasão, pois os soldados entravam e bagunçavam tudo e sem falar nada, a família desconfia de denúncias. Fato que podemos citar também no trecho a seguir de Roque Jungblut,

A proibição de falar alemão em qualquer lugar. Sequer uma saudação, uma interjeição ou chamar um animal em alemão foram tolerados. As falsas denúncias eram frequentes e aconteciam entre vizinhos quando o relacionamento era invejoso. Havia Inspetores de Quarteirão que entregavam compatriotas às autoridades, quando os flagravam ou quando recebiam alguma denúncia de fala indevida alemão. Vizinhos, outrora tão solidários, denunciavam-se, nem que para isso tivesse que espiar ou escutar a conversa das famílias, escondidos próximos às casas. O espírito fraterno que havia entre os habitantes das comunidades foi substituído pela desconfiança, o ódio, a denúncia vazia, a mágoa. (JUNGBLUT, 2005, p. 141)

Em 1942 o Brasil rompe relações com o Eixo – Alemanha, a mesma passará para a condição de inimiga para os brasileiros, motivo de muita dor para quem tinha dupla nacionalidade. Os alemães eram observados em todas as suas ações, o Brasil declara guerra à Alemanha. Fato que fez com que as autoridades ficassem mais rígidas em relação aos descendentes alemães, como preconiza Rohde,

No momento em que o Brasil declarou Guerra à Alemanha, em 21 de agosto de 1942, no entanto, a primeira medida das autoridades locais foi recolher todas as armas e rádios que estivessem nas mãos dos estrangeiros. (ROHDE, 1996, p. 242)
Segundo Paulino Eidt (1999) a normalidade foi quebrada violentamente pela Lei Federal nº 7.614 de 12 de dezembro de 1938, que em seu artigo sétimo dizia que a instrução primária deveria ser ministrada exclusivamente em Português e também reforçada pelos Decretos-leis Estaduais nº 88 de 1938 e a de nº 309 de 1939, assinados pelo interventor estadual Nereu Ramos.

Já moço, Guilherme assume os afazeres mais pesados da agricultura depois que seu irmão mais velho o Humberto-Gustavo (que estudava veterinária), ingressa no Exército. Neste momento Guilherme nutre uma paixão por uma prima, a Cristina, bisneta de Humberto Sonne, que vem para o Brasil fugida da Guerra. Essa paixão logo passa quando conhece Terezinha, descendente de italianos, mas sofre rejeição da mãe, que é contra essa mistura de raças. Que por diversas vezes deixa manifestado seu preconceito contra os brasileiros,

-Já lhe disse por que. Cabocla, católica, outro sangue, outro tipo de gente. Se você começa a sair com ela, acaba namorando, acaba casando-se, e daí, então? Não, nem quero pensar! Um filho meu misturando-se cum um abasileira! Não Guilherme, pode esquecer! Ela não serve pra você. Você precisa de alguém da sua raça, da sua gente! [...] Não quero saber dos meus filhos misturando-se coma gente de outra raça. Guilherme você tem puro sangue alemão. Não pode trair a sua gente, a sua pátria! (KLUEGER, 2008, p. 87).
O negro ou o “brasileiro”, na expressão do colonizador europeu, foi repellido e permanentemente atormentado por não se enquadrar na cultura do colonizador local. [...] a visão etnocêntrica do migrante colonizador não peretia enxergar o outro ou o mantinha a distância. Petrificaram o mundo para nele viverem mais sossegadamente, mostrando-se não indulgentes com a alteridade. Indivíduos que não faziam parte do tecido social básico foram vistos como ceticismo e desconfiança. A positividade de uma mestiçagem sequer era formulada dada a autossuperioridade inexorável atribuída ao migrante branco. (EIDT, 2011, p. 45-46).

Também foi através do racismo que Guilherme não soube do parentesco com o mulato Alex Westarb, seu primo, fruto da união do seu Tio Reno com a mulata brasileira Elisa.

A guerra continuava assustadora, Emma (irmão de Guilherme) é presa por falar alemão com outras moças.

O pai passou rapidamente na casa do tio que morava no rio abaixo e os dois seguiram para a delegacia. Lá já estava o avô, mais Jan. O avô argumentava com o feroz delegado, no seu português péssimo, explicando que fora um descuido da neta, que Emma era uma boa cidadã brasileira, que os dois dos seus irmãos eram soldados do exército brasileiro, enquanto que Jean mantinha-se, calado, retraído, sem fazer valer a influência que o avô procurava, sendo ele contador do banco e pessoa conhecida, na cidade. Ele confessaria depois que estivera morrendo de medo de ser preso também. (KLUEGER, 1996, p. 131)

Guilherme e seu irmão Humberto-Gustavo foram convocados para ir à guerra, mas nas vésperas Guilherme contrairia malária o que o poupou de ir a campo e o medo de perder o filho, fez Lucy considerar seu namoro com Terezinha. Guilherme e Terezinha se casam, quando novamente convocado para se alistar, a febre reaparece salvando-o. Terminada a guerra, Humberto-Gustavo volta pra casa, mesmo marcado por granada volta empolgado, alegre em poder reencontrar a sua família e conhecer a sua irmã casula que nasceu enquanto estava fora.

ESPAÇO E IDENTIDADE

A “identidade” é no momento o termo mais usado, segundo Zygmunt Bauman (2005, p. 23), “atualmente, no entanto, a “identidade” é o “papo do momento”, um assunto de extrema importância e em evidência”. Numa sociedade contemporânea a identidade é um significado cultural e socialmente atribuído, estão associadas a sistemas de representação e ao passado, entretanto, é pertinente entender que, segundo Stuart Hall,

As identidades parecem invocar uma origem que residiria em um passado histórico com o qual elas continuariam a manter uma certa correspondência. Elas tem a ver, entretanto, com a questão da utilização dos recursos da história, da linguagem e da cultura para a produção não daquilo que nós somos, mas daquilo nos tornamos. Tem a ver não tanto com as questões “quem nós somos” ou “de onde nós viemos”, mas muito mais com as questões “quem nós podemos nos tornar”, “como nós temos sido representados” e “como essa representação afeta a forma como nós podemos representar a nós próprios”. (HALL, 2008, p.108-109)

Por diversas vezes foi destacado na obra *No tempo das Tangerinas*, a procura em preservar a cultura alemã principalmente pela mãe de Guilherme, os descendentes dos imigrantes, tentavam ter a sua identidade alemã preservada, mas com as perseguições no tempo de “nacionalização” a língua e os costumes alemães foram proibidos, no entanto, podemos destacar o pensamento de Zygmunt Bauman quando coloca que a “nacionalização”, foi algo imposto,

A ideia de “identidade”, e particularmente de “identidade nacional”, não foi “naturalmente” gestada e incubada na experiência humana, não emergiu dessa experiência como um “fato da vida” auto-evidente. Essa ideia foi *forçada* a entrar na *Lebenswelt* [...]”. (BAUMAN, 2005, p. 26)

Discutir o termo identidade implica incorporar conhecimentos a cerca da diversidade cultural, no que diz o respeito às diferenças, sendo esse um recurso importante na formação do sujeito. Ter atitudes de preconceito e discriminação é tratar diferente o nosso semelhante, por não ser o que somos, pois segundo o Tomaz Tadeu da Silva,

Em geral, consideramos a diferença como um produto derivado da identidade. Nesta perspectiva, a identidade é a referência, é o ponto original relativamente ao qual se define diferença. Isto reflete a tendência de tomar aquilo que somos como sendo norma pela qual descrevemos ou avaliamos aquilo que não somos. Por sua vez, na perspectiva que venho tentando desenvolver, identidade e diferença são vistas como mutuamente determinadas. Numa visão mais radical, entretanto, seria possível dizer que, contrariamente à primeira perspectiva, é a diferença que vem em primeiro lugar. (SILVA, 2008, p.75-76).

Reiteramos o propósito de analisar a identidade como algo que já está dentro de nós, é o nosso ser, a “nossa marca registrada”, e não como os outros me veem ou eu imagino ser visto pelos outros, partindo do princípio que por não ser igual sou diferente, definindo minha identidade exterior. Precisamos desconstruir essa ideia de ter uma “cultura nacional”, pois segundo Stuart Hall,

A identificação é, pois um processo de articulação, uma saturação, uma sobredeterminação, e não uma subsunção. Há sempre “demasiado” ou “muito pouco” – uma sobredeterminação ou uma falta, mas nunca um ajuste completo, uma totalidade. Como todas as práticas de significação, ela está sujeita ao “jogo” da *différance*. Ela obedece a lógica do mais-que-um. E uma vez que, como num processo, a identificação opera por meio de *différance*, ela envolve um trabalho discursivo, o fechamento e a marcação de fronteiras simbólicas, a produção de “efeitos de fronteiras”. Para consolidar o processo, ela requer aquilo que é deixado de fora – o exterior que a constitui. (HALL, 2008, p. 106)

Guilherme se identificava como um bom comerciante entregava em casa em casa os produtos coloniais, as pessoas faziam as encomendas com a sua mãe (como ovos, leite, carne, verduras...). A partir de 17 anos, o mesmo começou a prestar mais atenção nas casas, as vizinhanças, como segue no trecho a seguir,

Eram umas seis ou sete casas de madeira, construídas em terrenos tão estreitos que só havia um caminho separando-as da cerca que limitava o terreno do outro. Algumas casas tinham pintura nova; outras, pintura velha e descascada, e seu aspecto geral era bom, excetuando-se aquela onde, como já falamos anteriormente, morava uma família de alemães porcos. Já falamos também que esses alemães nem ao menos grama plantavam no terreno. Nas outras casas, porém, havia hortas nos fundos, jardins na parte da frente, pequeninos jardim que serviam de coradouro, pés de manacá, pitanga, colorau, e outras plantas que não eram obrigatórias nos jardins dos alemães, como também já dissemos, essas casas eram habitadas por brasileiros e italianos, gente que tinha vindo de terras próximas para trabalhar na fábrica e que haviam comprado aqueles lotes que lhes eram suficientes, já que não possuíam gado e não tinham que produzir alimentos. Viviam dos seus ordenados na fábrica, embora a maioria deles já tivesse trabalhado na agricultura anteriormente. (KLUEGER, 2008, p. 61)

A cada momento, segundo Milton Santos (1997, p. 107) “cada lugar recebe determinados vetores e deixa de acolher muitos outros. É assim que se forma e mantém a sua individualidade. O movimento do espaço é resultante deste movimento de lugares”. O homem, segundo ele, busca reaprender o que nunca lhe foi ensinado, adquirindo conhecimentos novos, e destaca a memória coletiva como “cimento” indispensável à sobrevivência das sociedades, elemento importante para garantir a permanência e a elaboração do futuro. Santos destaca:

A memória olha para o passado. A nova consciência olha para o futuro. O espaço é

um dado fundamental nessa descoberta. Ele é o teatro dessa novação por ser, ao mesmo tempo, futuro imediato e passado imediato, um presente ao mesmo tempo concluído e incluso, num processo sempre renovado.

Quanto mais instável e surpreendedor for o espaço, tanto mais surpreendido será o indivíduo, e tanto mais eficaz a operação da descoberta. A consciência pelo lugar se superpõe à consciência no lugar. A noção de espaço desconhecido perde a conotação negativa e ganha um acento positivo, que vem do seu papel na produção da história. (SANTOS, 1997, p. 264).

Cristina a prima que havia vindo da Alemanha, fugida da guerra, se impressiona com a fartura existente, por diversas vezes destacava sobre a fome e a miséria que estavam passando quando estava na Alemanha. Sua mãe já falecida há muitos anos, foi sepultada em Paris, seu pai refugiou-se na Suíça, era filho de uma judia, ela escrevia constantemente para seu pai pedindo para que o mesmo viesse para o Brasil, “ se abrigar em segurança no país que para ela representava verdadeiramente o paraíso” (KLUEGER, 2008,p.68)

Contudo, entendemos que a memória não é imutável, mas sim está em constantes mudanças, pois a memória diz respeito não ao conhecimento do homem no passado, mas o conhecimento da dimensão temporal do homem. Vem ao encontro com o que Maurice Halbwachs (2006) destaca sobre a memória coletiva, pois para o homem entender melhor o seu passado ele precisa recorrer às lembranças de outros, assim determinados pela sociedade, tendo suporte um grupo limitado no tempo e espaço. Como podemos observar na obra *No Tempo das Tangerinas*, a mãe Lucy num passeio de carro que fazia com a família, demonstrou do orgulho que sentia por poder andar de carro, “ela lembrava-se do tempo em que era uma mocinha desprotegida e faminta, na Alemanha do pós-guerra, tendo apenas a irmã como companhia”. Lembrava-se sempre quando “se sentia satisfeita, protegida ou feliz”. (KLUEGER, 2008, p.17). Guilherme também após dez anos da morte de seu avô lembrava com carinho, ele tocava bandoneon, pois “gostava de ouvi-lo tocar, quando ainda era criança” (KLUEGER, 2008, p.155). Segundo Maurice Halbwachs a memória individual também não é algo tão isolado assim, recorre às lembranças de outras pessoas, como preconiza o autor,

[...] a memória individual. Não está inteiramente isolada e fechada. Para evocar seu próprio passado, em geral a pessoa precisa recorrer às lembranças de outras, e se transporta a pontos de referencia que existem fora de si, determinados pela sociedade. (HALBWACHS 2006, p.72).

Para Guilherme o mês de maio era muito especial, as tangerinas carregavam as árvores dos morros e exalavam um aroma inesquecível por gerações; lembrava com carinho da sua infância e inocência, o fazia esquecer-se das dificuldades do dia a dia, sofrimento provocado pela guerra. Trinta anos após guerra, já era um homem amadurecido, com filhos, agricultor bem sucedido, para ele a guerra nunca havia acabado, pelas marcas que ela deixou. Como podemos destacar no trecho a seguir:

Guilherme saiu com o filho, pensando na dura realidade. Acabara a guerra da sua juventude, mas agora havia outra. Ele sempre renascia em algum lugar do mundo. A guerra nunca acabava.

Dirigiu a camioneta pela rua que agora era asfaltada e onde quase não havia mais pastos para se olhar. O dia cálido entrava pelas janelas abertas do veículo, fazendo crer numa primavera ilusória e, de repente, junto a luz e a aragem leve, entrou no carro uma fragrância que Guilherme conhecia muito bem. Ele aspirou profundamente e lembrou-se. Sim, era maio. A guerra nunca acabava, mas o tempo das tangerinas voltava sempre! (KLUEGER, 2008, p. 160).

Sábias as palavras de Milton Santos (1997, p. 273) que defende a ideia de que “cada lugar é, ao mesmo tempo, objeto de uma razão global e de uma razão local, convivendo dialeticamente”. Sendo que tudo é associado ao meio, não podendo de forma individualizar, fragmentar ou homogeneizar a identificação cultural de um grupo, gerando assim um espaço socialmente construído. Milton Santos aborda que mesmo com a globalização não há a possibilidade de existir uma homogeneização,

O processo de globalização, em sua fase atual, revela uma vontade de fundar o domínio do mundo na associação entre grandes organizações e uma tecnologia cegamente utilizada. Mas a realidade dos territórios e as contingências do “meio associado” asseguram a impossibilidade da desejada homogeneização. (SANTOS, 1997, p. 37).

Contudo, este desígnio global que quer a homogeneização ou a uniformização da cultura, considerar uma cultura ou raça superior à outra é agir com preconceito. Tratar o outro com indiferença também é uma forma de discriminação, essa padronização cultural que hoje com a globalização se procura, não existe!

Resumen: El presente artículo pretende propiciar un análisis acerca de la obra *No tempo das Tangerinas* de Urda A. Klueger, obra regionalista, con el objetivo de observar la presencia de los conceptos de espacio e identidad en el relato de la narrativa del personaje principal (Guilherme Sonne, hijo de colonizadores alemanes que vinieron para Blumenau el siglo XVIII y XIX), estableciendo un cruzamiento entre la literatura, espacio e identidad. Como presupuestos teóricos son utilizados los pensamientos de Maurice Halbwachs, Stuart Hall y Milton Santos, para fundamentar y demostrar la predominancia de esos conceptos en el transcurrir de toda la narrativa. La identidad se construye a partir de las representaciones, tanto individual como colectiva, entendida en un proceso cultural. En este caso, entendemos que los inmigrantes alemanes son influyentes, y son influenciados por la cultura del otro, rompiendo paradigmas y reconstruir nuevas formas de ver el mundo. “Identidad” es actualmente el término más comúnmente utilizado. En la sociedad contemporánea, la identidad es un significado social y cultural atribuido, están asociados con los sistemas de representación y el pasado. Discutir el término identidad implica incorporar conocimientos sobre la diversidad cultural, a la hora de respetar las diferencias, y esto es una característica importante en la formación del sujeto. Repetidamente ha destacado en la obra en el momento de las mandarinas, la exigencia de preservar la cultura alemana, principalmente por la madre de William, los descendientes de los inmigrantes, han probado su identidad alemana conserva, pero las persecuciones en la época de “nacionalizar” el idioma y los alemanes de aduanas se les prohibió, sin embargo, observamos que la “nacionalización” no era algo que se desea, pero el impuesto.

Palabras clave: *No tempo das Tangerinas*. Espacio. Identidad.

REFERÊNCIAS

BAUMAN, Zygmunt. *Identidade*: Entrevista a Benedetto Vecchi/Zygmunt Bauman. Tradução Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

EIDT, Paulino; SILVA Jr., Edinaldo Enoque. *Porto Novo: do reino religioso ao poder do mercado*. Curitiba: CRV, 2011.

_____. *Porto Novo: da Escola Paroquial ao Projeto de Nucleação – uma identidade em crise*. Ijuí: UNIJUÍ, 1999.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Trad. Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006. p. 29 - 111.

JUNGBLUT, Roque. *Porto Novo: um documentário histórico*. Itapiranga: Edições SEI-FAI, 2005.

KLUEGER, Urda Alice. *No tempo das Tangerinas*. 11. ed. Blumenau: Hemisfério Sul, 2008. 2 v.

ROHDE, Maria W. *Espírito Pioneiro: a herança dos antepassados*. 3. ed. Itapiranga: Porto Novo, 1996.

SANTOS, Milton. *A natureza do espaço: Técnica e Tempo. Razão e Emoção*. 2. ed. São Paulo: Hucitec, 1997.

SILVA, Tomaz Tadeu da (Org); HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn. *Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais*. 8. ed. Petrópolis: Vozes, 2008.

LITERATURA E OUTRAS LINGUAGENS

A FIGURATIVIZAÇÃO COMO FATOR DE PRODUÇÃO DE SENTIDO EM MEMÓRIAS PÓSTUMAS DE BRÁS CUBAS

KEILA DE QUADROS SCHERMACK*

RESUMO: A materialidade discursiva revela as relações entre língua e literatura, em cuja convergência observa-se diferentes formas de atribuir sentido ao texto literário conforme a perspectiva teórica abordada. Este estudo tem como objetivos articular os mecanismos de análise do discurso com a linguagem literária e focalizar a construção do sentido a partir dos percursos figurativos expressos na narrativa. Para isso, o marco teórico toma como base a obra *Elementos de análise do discurso* de Fiorin (2011), mais especificamente o capítulo que trata da “Semântica discursiva”. Além disso, buscamos suporte teórico em *Literatura e outras linguagens* de Brait (2010). A pesquisa é descritiva, com procedimento bibliográfico, numa abordagem qualitativa. A teoria está alicerçada na análise do capítulo trinta e um da obra *Memórias póstuma de Brás Cubas*, de Machado de Assis (1994). Quando analisamos um texto figurativo, precisamos descobrir o tema subjacente às figuras, a fim de que estas tenham sentido. O capítulo intitulado “A borboleta preta”, possui mais de um plano de leitura. Nesse texto, a figurativização discute algumas temáticas e questões, utilizando-se de símbolos que representam os indivíduos ou grupos de indivíduos que compõem a sociedade e as relações estabelecidas entre eles.

PALAVRAS-CHAVE: Análise do discurso. Percurso figurativo de sentido. Texto literário.

INTRODUÇÃO

A obra de Machado de Assis (1994) tem sido objeto de estudo em livros de literatura brasileira, a fim de retratar e caracterizar o período literário conhecido como “Realismo”**. Evidencia-se que a escola utiliza o texto literário nas aulas de língua e/ou literatura tendo como foco de estudo a vida e a obra do autor, isto é, as pesquisas em sala de aula limitam-se à busca pela biografia e a listagem das obras que compõem um movimento literário. Dessa forma, a aula de leitura e interpretação consiste em responder questionários com perguntas que não contribuem para o entendimento do texto.

Um texto constitui-se enquanto tal a partir do momento que os sujeitos de uma atividade comunicativa são capazes de atribuir determinado sentido diante de uma manifestação linguística. Por isso, ensinar os alunos a interpretar uma narrativa e a redigir textos vai além do ensino da leitura

* Mestre em Letras pela Universidade de Passo Fundo; Graduada em Letras – Habilitação em Língua Portuguesa, Língua Inglesa e Respectivas Literaturas, pela UPE.

** O Realismo no Brasil foi marcado pela obra *Memórias póstumas de Brás Cubas*, que retratava as classes mais abastadas da sociedade, com foco em temas políticos do século XIX. Disponível em: <<http://www.infoescola.com/literatura/realismo-no-brasil/>>. Acesso em: 08 jul. 2013.

de dados biográficos e características dos períodos literários.

Segundo Fiorin, muitas vezes o professor seleciona algum texto e faz uma bela interpretação em classe. Se o aluno lhe pergunta como enxergar numa produção discursiva as coisas que ele nela percebeu, o professor apresenta duas respostas: “para analisar um texto, é preciso ter sensibilidade; para descobrir os sentidos do texto, é necessário lê-lo uma, duas, três, inúmeras vezes” (FIORIN, 2011, p. 09). As duas respostas não orientam o aluno à compreensão do texto. É necessário mostrar o que se deve observar nele, ou seja, as marcas linguísticas presentes na materialidade discursiva. Nesse contexto, língua e literatura estão articuladas, pois as vozes dos personagens e narradores do discurso literário sempre tiveram lugar na reflexão linguística.

Para o desenvolvimento desse trabalho, partiremos do referencial teórico da obra *Elementos de análise do discurso* de Fiorin (2011), mais especificamente o capítulo que trata da “Semântica discursiva”^{***}. Pretendemos tratar apenas de alguns elementos da gramática do discurso, apresentando uma possibilidade de análise discursiva. A finalidade de um trabalho dessa natureza é tornar explícitos mecanismos de interpretação de textos. Nesta pesquisa, realizamos as seguintes questões norteadoras: No capítulo “a borboleta preta” quais são as possibilidades de leitura admitidas através da análise do percurso figurativo de sentido? Quais são as temáticas que o percurso figurativo reveste?

O despertar para a temática “a figurativização como fator de produção de sentido em Memórias póstumas de Brás Cubas” fundamenta-se no princípio de identificação das diferentes possibilidades de leitura admitidas pelo texto através da figurativização. Este estudo tem como objetivos^{****} articular os mecanismos de análise do discurso com a linguagem literária e focalizar a construção do sentido a partir dos percursos figurativos expressos na narrativa.

O procedimento metodológico utilizado na concretização desse trabalho foi a pesquisa descritiva, com suporte bibliográfico, numa abordagem qualitativa, que consistiu no estudo da obra de Fiorin (2011), mais especificamente, tratamos dos investimentos figurativos que afloram na narrativa de Machado de Assis (1994), ou seja, enfatizamos a semântica discursiva.

Para atingirmos os objetivos propostos nesse trabalho, a pesquisa foi dividida em duas seções respectivamente. Na primeira seção, denominada “Língua e literatura: o texto literário sob o olhar da semântica discursiva”, abordaremos a relação constitutiva língua/literatura tendo como foco a construção do sentido do texto literário, com base nos conceitos de tematização e figurativização, oriundos da semântica discursiva. A segunda seção será reservada para a aplicação da teoria propriamente dita, ou seja, realizaremos a análise do capítulo “A borboleta preta”, de acordo com os objetivos propostos nesta pesquisa. Por último, constam as considerações finais e as referências.

1. LÍNGUA E LITERATURA: O TEXTO LITERÁRIO SOB O OLHAR DA SEMÂNTICA DISCURSIVA

Muitas pesquisas já foram realizadas sobre a integração entre ensino de língua e ensino de literatura. Entretanto, ainda se observa que a separação língua/ literatura persiste, embora a literatura não seja desvinculada dos quadros da língua. De acordo com Leite (2006, p. 17), “difícilmente conseguimos integrar o estudo da língua e da literatura. Sempre as aulas de língua tiveram a

^{***} Segundo Fiorin (2011), a Semântica define-se, normalmente, como “estudo do significado” ou “teoria da significação”. O termo *semântica* foi utilizado, em fins do século XIX, por Michel Bréal para designar o estudo do sentido.

^{****} Os objetivos desse trabalho trazem como plano de fundo a possibilidade de estudar, nas aulas de língua/literatura, o texto literário tendo como foco a construção do sentido através da análise do percurso figurativo.

tendência a se concentrar na gramática, estudada abstratamente, através de exemplos soltos...”. O que se coloca nos estudos linguísticos é se essa dicotomia é inevitável, enquanto exigência da escola com sua compartimentação de disciplinas, ou se haveria outra maneira de ensinar língua e literatura de modo a relacionar ambas.

Na apresentação da obra *Literatura e outras linguagens*, Brait, ao questionar “Como se arranjam língua e literatura nas estantes da vida?” (BRAIT, 2010, p. 11), nos remete a ideia de que línguas e literaturas formam uma parceria inquestionável, nata, comprovada pela cumplicidade firmada entre autores, criações literárias e diferentes estudos da linguagem.

Mesmo parecendo óbvio que línguas e literaturas formam uma parceria inquestionável, nata, atestada pela cumplicidade firmada entre criadores, criações e diferentes estudos da linguagem, muitas vezes opera-se uma dicotomia, por força de contingências institucionais, que dissimula a natureza dessa confluência incontornável (BRAIT, 2010, p. 15).

Há inúmeros trabalhos de linguistas, poetas, ficcionistas, teóricos da linguagem^{****}, em que podemos observar o quanto é irreal a separação língua-literatura. A relação constitutiva entre língua e literatura faz parte dos estudos e criações literárias em que a confluência entre as duas evidencia: a literatura trabalha fundamentalmente com a palavra. Assim, estudar literatura significa também estudar língua.

Partindo do pressuposto de que não há como dissociar língua e literatura, nos propusemos a estudar o texto de Machado de Assis (1994) tendo como ponto de partida os conceitos da semântica discursiva, que se ocupa de investigar como ocorre o processo de tematização e figurativização.

A tematização e figurativização são dois níveis de concretização do sentido. Podemos revestir os esquemas narrativos abstratos com temas e produzir um discurso não figurativo, ou, depois de recobrir as narrativas com temas, podemos concretizá-las através das figuras. Segundo Fiorin (2011, p. 90), “todos os textos tematizam o nível narrativo e depois esse nível poderá ou não ser figurativizado”. Ou seja: mesmo que se utilize de figuras para concretizar um texto, é necessário que o leitor perceba os percursos temáticos presentes na materialidade discursiva, tendo em vista as figuras representarem dados concretos que revelam significados mais abstratos, isto é, temáticos.

De acordo com Fiorin, figuras e temas apresentam a seguinte definição:

[...] A figura é o termo que remete a algo existente no mundo natural: árvore, vagalume, sol, correr, brincar, vermelho, quente, etc [...]. Tema é um investimento semântico, de natureza puramente conceitual, que não remete ao mundo natural. Temas são categorias que organizam, categorizam, ordenam os elementos do mundo natural: elegância, vergonha, raciocinar, calculista, orgulhoso, etc (FIORIN, 2011, p. 91).

Em princípio, a oposição entre tema e figura remete, à oposição abstrato/concreto. Entretanto, precisamos esclarecer que esses termos não são opostos de maneira absoluta, mas constituem um *continuum* em que se vai, gradualmente, do nível mais abstrato ao mais concreto. Nesse contexto, Fiorin (2011) ressalta que considerar gradual esta oposição permite aplicar essa categoria a todas as palavras lexicais e não apenas aos substantivos, conforme a gramática sempre fez. Assim, a figura refere-se ao mundo natural construído e não apenas ao mundo real existente.

**** Dentre os linguistas que realizaram suas reflexões linguísticas motivados por suas paixões literárias podemos destacar: Roman Jakobson, Mikhail Bakhtin, Valentin Voloshinov, Dominique Maingueneau, entre outros estudiosos da linguagem.

Os textos definem-se como temáticos ou figurativos dependendo do grau de concretude dos elementos semânticos que revestem os esquemas narrativos. Os primeiros procuram explicar a realidade, classificando e ordenando-a, estabelecendo relações de dependência. Os segundos criam um efeito de realidade, pois constroem um simulacro da realidade representando o mundo. É importante ressaltarmos que, quando nos referimos a textos figurativos e temáticos, falamos em textos predominantemente, e não exclusivamente, figurativos e temáticos. Pois, em geral, aparecem algumas figuras nos textos temáticos ou temas nos textos figurativos.

As figuras têm sentido quando concretizam um tema, por isso, encontrar o sentido de um conjunto de figuras encadeadas é achar *o tema subjacente a elas*. Essa distinção entre figuras e temas, evidencia que o texto “A borboleta preta” é predominantemente figurativo, conforme análise que realizaremos na próxima seção.

2. PERCURSO FIGURATIVO DE SENTIDO: “A BORBOLETA PRETA”

Nesta seção, realizaremos a análise do capítulo trinta e um da obra *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis (1994), considerando o sentido produzido pelo percurso figurativo.

CAPÍTULO 31

A borboleta preta

No dia seguinte, como eu estivesse a preparar-me para descer, entrou no meu quarto uma borboleta, tão negra como a outra, e muito maior do que ela. Lembrou-me o caso da véspera, e ri-me; entrei logo a pensar na filha de Dona Eusébia, no susto que tivera e na dignidade que, apesar dele, soube conservar. A borboleta, depois de esvoaçar muito em torno de mim, pousou-me na testa. Sacudi-a, ela foi pousar na vidraça; e, porque eu sacudisse de novo, saiu dali e veio parar em cima de um velho retrato de meu pai. Era negra como a noite. O gesto brando com que, uma vez posta, começou a mover as asas, tinha um certo ar escarninho, que me aborreceu muito. Dei de ombros, saí do quarto; mas tornando lá, minutos depois, e achando-a ainda no mesmo lugar, senti um repelão dos nervos, lancei mão de uma toalha, bati-lhe e ela caiu.

Não caiu morta; ainda torcia o corpo e movia as farpinhas da cabeça. Apiedei-me; tomei-a na palma da mão e fui depô-la no peitoril da janela. Era tarde; a infeliz expirou dentro de alguns segundos. Fiquei um pouco aborrecido, incomodado.

— Também por que diabo não era ela azul? disse eu comigo.

E esta reflexão, — uma das mais profundas que se tem feito desde a invenção das borboletas, — me consolou do malefício, e me reconciliou comigo mesmo. Deixei-me estar a contemplar o cadáver, com alguma simpatia, confesso. Imaginei que ela saíra do mato, almoçada e feliz. A manhã era linda. Veio por ali fora, modesta e negra, esparecendo as suas borboletices, sob a vasta cúpula de um céu azul, que é sempre azul, para todas as asas. Passa pela minha janela, entra e dá comigo. Suponho que nunca teria visto um homem; não sabia, portanto, o que era o homem; descreveu infinitas voltas em torno do meu corpo, e viu que me movia, que tinha olhos, braços, pernas, um ar divino, uma estatura colossal. Então disse consigo: “Este é provavelmente o inventor das borboletas.” A idéia subjugou-a, aterrou-a; mas o medo, que é também sugestivo, insinuou-lhe que o melhor modo de agradar ao seu criador era beijá-lo na testa, e beijou-me na testa. Quando enxotada por mim, foi pousar na vidraça, viu dali o retrato de meu pai, e não é impossível que descobrisse meia verdade, a saber, que estava ali o pai do inventor das borboletas, e voou a pedir-lhe misericórdia.

Pois um golpe de toalha rematou a aventura. Não lhe valeu a imensidade azul, nem a alegria das flores, nem a pompa das folhas verdes, contra uma toalha de rosto, dois palmos de linho cru. Vejam como é bom ser superior às borboletas! Porque, é justo dizê-lo, se ela fosse azul, ou cor de laranja, não teria mais segura a vida; não era impossível que eu a atravessasse com um alfinete, para recreio dos olhos. Não era. Esta última idéia restituiu-me a consolação; uni o dedo grande ao polegar, despedi um piparote e o cadáver caiu no jardim. Era tempo; aí vinham já as prósidas formigas... Não, volto à primeira idéia; creio que para ela era melhor ter nascido azul.

Fonte: ASSIS, Machado de. Memórias póstumas de Brás Cubas. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=2038>.

Acesso em: 02. Set. 2013.

O capítulo trinta e um da obra *Memórias póstumas de Brás Cubas*, intitulado “A borboleta preta”, possui mais de um plano de leitura. Nesse texto, a figurativização discute algumas temáticas e questões, utilizando-se de símbolos que representam os indivíduos ou grupos de indivíduos que compõem a sociedade e as relações estabelecidas entre eles.

Para fins de análise, convém informar que uma borboleta preta surgiu no capítulo anterior: “A flor da moita”. Ao entrar na varanda subitamente e voar em redor de Dona Eusébia, a borboleta causou medo, evidenciado na atitude supersticiosa das personagens (Eusébia e a filha), conforme trecho da obra:

Digo lá dentro, porque cá fora o que esvoaçou foi uma borboleta preta, que subitamente penetrou na varanda, e começou a bater as asas em derredor de Dona Eusébia. Dona Eusébia deu um grito, levantou-se, praguejou umas palavras soltas: — T’esconjurou!... sai, diabo!... Virgem Nossa Senhora!...
— Não tenha medo, disse eu; e, tirando o lenço, expeli a borboleta. Dona Eusébia sentou-se outra vez, ofegante, um pouco envergonhada; a filha, pode ser que pálida de medo, dissimulava a impressão com muita força de vontade. Apertei-lhes a mão e sai, a rir comigo da superstição das duas mulheres...” (ASSIS, 1994, p. 42)

No início do capítulo ora em análise, o narrador relembra a situação da véspera, vivenciando os acontecimentos com uma dose de humor: “No dia seguinte, como eu estivesse a preparar-me para descer, entrou no meu quarto uma borboleta, tão negra como a outra, e muito maior do que ela. Lembrou-me o caso da véspera, e ri-me...” (ASSIS, 1994, p. 42).

A primeira possibilidade de leitura^{*****} admitida pelo texto, mostra um homem comum que entra em conflito por se sentir incomodado com a presença de uma borboleta preta em seu quarto. Poderíamos pensar esse capítulo no sentido da superstição, conforme ficou explicitado na atitude das personagens frente às características físicas da borboleta.

Entretanto, o texto apresenta determinados traços semânticos que nos obriga a ler a borboleta como um ser humano e a personagem (Brás Cubas) como a figurativização de indivíduos que compõem a sociedade. Desde o primeiro parágrafo percebe-se pistas linguísticas que nos remetem a uma atitude unicamente de seres humanos “O gesto brando com que, uma vez posta, começou a mover as asas, tinha um certo ar escarninho que me aborreceu muito” (ASSIS, 1994, p. 42). Nesse trecho, o lexema “escarninho” mostra que a borboleta é um homem, pois animais não agem com sarcasmo. Além disso, os lexemas “corpo”, “cabeça” e “cadáver”, apresentam o traço humano ou combina-se com ele, fator que nos leva a ler a borboleta como um ser humano figurativizado. Os lexemas com traço humano são desencadeadores de isotopia, ou seja, de diferentes planos de leitura.

Nessa outra possibilidade de leitura, temos o preconceito contra os negros, como uma crítica do narrador ao sistema social vigente. Assim, o texto mostra um homem que sofre preconceito/discriminação racial de alguém considerado o “mais forte”. Nesse caso, nos deparamos com uma denúncia/crítica contra os mais poderosos, que na época da escravidão sentiam-se no direito de discriminar os negros, deixando-os às margens da sociedade. A personagem Brás Cubas, figura representante da elite brasileira, evidencia o menosprezo, bem como a ausência total de oportunidade aos menos abastados, conforme percebemos no seguinte trecho: “Dei de ombros, saí do quarto; mas tornando lá, minutos depois, e achando-a ainda no mesmo lugar, senti um repelão dos nervos, lancei mão de uma toalha, bati-lhe e ela caiu” (ASSIS, 1994, p. 42). A expressão “dei de ombros” mostra a falta de interesse com relação aqueles considerados os “mais fracos”.

^{*****} Em análise do discurso, a isotopia é a recorrência de um dado traço semântico ao longo de um texto que oferece um plano de leitura, determinando um modo de ler o texto.

Nos fragmentos a seguir, percebemos um tom irônico por parte do narrador, ao afirmar ter sentido “piedade” e “simpatia” depois de ter destruído a borboleta (figura representativa do homem): “Apiedei-me; tomei-a na palma da mão e fui depô-la no peitoral da janela. Era tarde; a infeliz expirou dentro de alguns segundos [...]”. “Deixei-me estar a contemplar o cadáver, com alguma simpatia, confesso” (ASSIS, 1994, p. 43). A discriminação racial, evidenciada através do encadeamento das figuras, torna-se mais explícita nesses trechos: “— Também por que diabo não era ela azul? disse eu comigo”. “Porque, é justo dizê-lo, se ela fosse azul, ou cor de laranja, não teria mais segura a vida;” (ASSIS, 1994, p. 42). O fato de a borboleta (homem) ser preta e não azul ou cor de laranja (figuras que representam outra raça, diferente da negra) fez com que ela entrasse em disjunção com a vida. Esse plano de leitura mostra uma pessoa que foi discriminada por não atender as expectativas de alguém considerado “superior”.

Nesse sentido, convém observarmos a sequência da narrativa: “E esta reflexão, — uma das mais profundas que se tem feito desde a invenção das borboletas, — me consolou do malefício, e me reconciliou comigo mesmo” (ASSIS, 1994, p. 43). As figuras “azul” e “borboleta” relacionadas com a frase “desde a invenção das borboletas”, mostram a tentativa em justificar uma atitude de discriminação, ou seja, desde a criação do homem existe o preconceito racial. Isso consolaria Brás Cubas (figura que representa os nobres) do malefício, tornando-o livre da culpa, já que o desrespeito às diferenças raciais faz parte da sociedade desde que Deus criou o mundo.

Vejamos esse trecho: “Veio por ali fora, modesta e negra, esparecendo as suas borboletices, sob a vasta cúpula de um céu azul, que é sempre azul, para todas as asas” (ASSIS, 1994, p. 43). Se atentarmos para os lexemas “modesta e negra”, nos deparamos com elementos semânticos diferentes. O primeiro referente à personalidade e o segundo as características físicas, com vistas à figurativizar a personalidade da borboleta (figura que representa os negros). Ao relacionarmos esses lexemas com a frase “que é sempre azul para todas as asas”, percebemos certo reconhecimento, do narrador, de que deveria existir igualdade entre os homens. Mesmo assim, Brás Cubas (figura representante da elite) sente-se no direito de discriminar pelo fato de julgar-se superior, conforme podemos exemplificar nos seguintes trechos: “Vejam como é bom ser superior às borboletas!”. “Então disse consigo: Este é provavelmente o inventor das borboletas.” (ASSIS, 1994, p. 43).

Outra possibilidade de leitura admitida pelo texto nos remete as relações de poder existentes na sociedade. Nesse sentido, a borboleta é a figura representativa de uma classe menos favorecida enquanto o narrador figurativiza as pessoas com poder aquisitivo e status social. Para exemplificar esse percurso figurativo, iniciemos com o seguinte trecho: “Suponho que nunca teria visto um homem; não sabia, portanto, o que era o homem;” (ASSIS, 1994, p. 43). No enunciado, o substantivo “homem”, acompanhado do artigo “o” representa uma classe social. Assim, percebe-se que a borboleta (classe menos abastada), numa atitude ingênua, não imaginou que os mais poderosos sempre “esmagam” os mais fracos. Assim, o narrador mostra que a “borboleta” não tinha consciência que diante dela estava um indivíduo capaz de prejudicá-la.

Observemos esse fragmento do texto: “A idéia subjugou-a, aterrou-a; mas o medo, que é também sugestivo, insinuou-lhe que o melhor modo de agradar ao seu criador era beijá-lo na testa, e beijou-me na testa” (ASSIS, 1994, p. 43). Nesse trecho, percebe-se que a ação de beijar representa uma tentativa de agradar aqueles que detêm o poder na sociedade. Se pensarmos em termos de relações de trabalho, a borboleta representaria o empregado e Brás Cubas estaria figurativizando o patrão.

Ao final do terceiro parágrafo, ao ver que seu fim estava próximo, a borboleta recorre a

alguém considerado “mais forte” a quem o narrador nomeia o “pai do inventor das borboletas” (figura representativa da elite). Observemos o excerto da obra: “Quando enxotada por mim, foi pousar na vidraça, viu dali o retrato de meu pai, e não é impossível que descobrisse meia verdade, a saber, que estava ali o pai do inventor das borboletas, e voou a pedir-lhe misericórdia” (ASSIS, 1994, p. 43). Outra vez, nos deparamos com o tom de “superioridade” nas palavras do narrador.

Vejamos o seguinte trecho, preferencialmente o enunciado sublinhado: “Pois um golpe de toalha rematou a aventura. Não lhe valeu a imensidade azul, nem a alegria das flores, nem a pompa das folhas verdes, contra uma toalha de rosto, dois palmos de linho cru” (ASSIS, 1994, p. 43). O lexema “aventura” representa uma tentativa, dos menos abastados, de adquirir reconhecimento na sociedade. Nesse contexto, o narrador explicita que toda e qualquer “conquista” não tem nenhum valor frente à tomada de decisões daqueles que detêm o poder, isto significa, que os mais fracos sempre estarão submissos aos poderosos.

A figura “toalha de linho”, presente no enunciado sublinhado, simboliza a superioridade do homem (elite brasileira/patrão) frente à fragilidade da borboleta (pobres/ empregados). O fragmento transcrito anteriormente mostra o poder exercido pelo “mais forte”, bem como a submissão dos menos abastados frente a essa atitude dominadora.

O fato de a “borboleta” ter nascido negra (primeiro plano de leitura) ou pobre (segundo plano de leitura) a levou para esse final. Assim, os pobres estariam predestinados ao fracasso conforme podemos ver nessa frase: “Era tempo; aí vinham já as prósidas formigas...” (ASSIS, 1994, p. 43). A expressão “era tempo” mostra que, segundo o narrador, isso estava na hora de acontecer. Como a “borboleta” era predestinada a um final trágico, Brás Cubas (elite) estaria livre de toda a culpa.

Observemos o seguinte fragmento: “não era impossível que eu a atravessasse com um alfinete, para recreio dos olhos. Não era. Esta última idéia restituiu-me a consolação; uni o dedo grande ao polegar, despedi um piparote e o cadáver caiu no jardim” (ASSIS, 1994, p. 43). Nesse enunciado, o narrador admite a possibilidade em atravessar a borboleta com um alfinete. Então, o preconceito racial enfatizado no segundo plano de leitura se faz presente, mas a atitude de “perfurar a borboleta e emoldurá-la para recreio dos olhos” demonstra o segundo plano de leitura do texto, visto que, além da cor (preta) o fato de ser menor (menos abastada) levaria a borboleta à morte. A disjunção com a vida, no caso das relações de poder, figurativiza a perda de oportunidades, anulando assim, uma possível ascensão social.

Dessa forma, pode-se afirmar que o percurso figurativo realizado no texto, reveste os temas da discriminação racial e das relações de poder existentes na sociedade. A borboleta é uma figura representativa dos negros ou das classes menos favorecidas. Brás Cubas representa (figurativiza) as pessoas com poder aquisitivo e status social. Nesse sentido, o narrador finaliza sua reflexão reafirmando, conforme podemos ver na figura “azul” (que representa a raça), o tema preconceito racial: “Não, volto à primeira idéia; creio que para ela era melhor ter nascido azul” (ASSIS, 1994, p. 43). Assim, os temas da narrativa podem ser concretizados quando revestidos com figuras. Por isso, afirmamos que a figurativização é um nível de concretização do sentido.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho objetivou-se articular os mecanismos de análise do discurso com a linguagem literária e focalizar a construção do sentido a partir dos percursos figurativos expressos na narrativa.

As questões norteadoras dessa investigação foram as seguintes: No capítulo “a borboleta preta” quais são as possibilidades de leitura admitidas através da análise do percurso figurativo de sentido? Quais são as temáticas que o percurso figurativo reveste? O despertar para a temática “a figurativização como fator de produção de sentido em Memórias póstumas de Brás Cubas” fundamentou-se no princípio de identificação das diferentes possibilidades de leitura admitidas pelo texto através da figurativização.

Assim, percebemos que o texto apresenta determinados traços semânticos que nos faz ler a borboleta como um ser humano e a personagem (Brás Cubas) como a figurativização de indivíduos que compõem a sociedade. Os lexemas destacados durante a análise são desencadeadores de isotopia, ou seja, de diferentes planos de leitura. Dentre as possibilidades de leitura admitidas pelo percurso figurativo podemos destacar: primeiramente, o personagem sente-se incomodado com a presença de uma borboleta preta em seu quarto. Poderíamos pensar essa leitura no sentido da superstição. Em outro plano de leitura, temos o preconceito contra os negros, que evidencia uma crítica do narrador ao sistema social vigente. A outra possibilidade de leitura admitida pelo texto nos remete às relações de poder existentes na sociedade. Nesse sentido, a borboleta figurativiza uma classe menos favorecida enquanto o narrador representa as pessoas com poder aquisitivo e status social.

Por fim, afirmamos que o texto “A borboleta Preta” é predominantemente figurativo, sendo que o encadeamento das figuras reveste os temas da discriminação racial e das relações de poder.

Acreditamos que esse trabalho contribuirá para o ensino de língua/literatura, pois demonstra a possibilidade de buscar o sentido do texto literário pelo viés da semântica discursiva. Concluímos este trabalho com o propósito de, em estudos posteriores, darmos sequência à abordagem aqui iniciada, na certeza de que a gramática do discurso nos oferece elementos que possibilitam a produção de sentidos, aprimorando a nossa capacidade de interpretar textos.

ABSTRACT: The discursive materiality reveals the relationship between language and literature, whose convergence is observed different ways to assign meaning to the literary text as a theoretical perspective addressed. This study aims to articulate the mechanisms of discourse analysis with literary language and focus on the construction of meaning from figurative pathways expressed in the narrative. For this, the theoretical framework builds on the work Elements of discourse analysis by Fiorin (2011), more specifically the chapter dealing with the “Semantic discourse”. In addition, we seek theoretical support in Literature and other languages (BRAIT, 2010). The research is descriptive and bibliographic procedure, a qualitative approach. The theory is based on the analysis of chapter thirty-one of The posthumous Memoirs of Brás Cubas by Machado de Assis (1994). When analyzing a text figurative, we need to find the underlying theme to the figures, so that they make sense. The chapter titled “The black butterfly”, has more of a reading plan. In this text, the rout figurative discusses some themes and issues, using symbols that represent individuals or groups of individuals that make up society and the relations between them.

KEYWORDS: Discourse analysis. Rout figurative sense. Literary text.

REFERÊNCIAS

ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=2038>. Acesso em: 02 set. 2013.

ASSIS, Machado de. Memórias póstumas de Brás Cubas. In: _____. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

BRAIT, Beth. *Literatura e outras linguagens*. São Paulo: Contexto, 2010.

FIORIN, José Luiz. *Elementos de análise do discurso*. São Paulo: Contexto, 2011.

LEITE, Lígia Chiappini Moraes. Gramática e literatura: desencontros e esperanças. In: GERALDI, João Vanderlei, et al. *O texto na sala de aula*. São Paulo: Ática, 2006, p. 17-25.

A FORMAÇÃO DO GAÚCHO PELO ESPAÇO: ENTRE A TRADIÇÃO E A MODERNIDADE*

LAÍSA VERONEZE BISOL**
VANICE HERMEL***

RESUMO: Este trabalho consiste na identificação da formação do gaúcho pelo espaço, com a premissa de discutir o território rio-grandense enquanto tradição e modernidade, perpassando pela ideia de mitificação. Essa diversidade será abordada, através dos contos: Trezentas Onças de Simões Lopes Neto e Cidade grande de Luis Augusto Fisher e, ainda, a partir das letras das canções: Meu Sul, de Jorge Marino; e Horizontes de Kleiton e Kledir. A fundamentação está baseada em proposições de Regina Zilberman (1980), Ruben Barcelos (1960) Alejandro Cioranescu (2006) e demais estudiosos do tema. Com este estudo, apreende-se que a formação do gaúcho advém da relação entre a identificação com o espaço - campo e o culto da saudade manifestada pela vivência de valores através da tradição regionalista na atualidade.

Palavras-chave: Mitificação. Gaúcho. Tradição. Modernidade. Território.

INTRODUÇÃO

A paisagem rio-grandense enquanto formadora do gaúcho, é representada de diferentes maneiras na Literatura, perpassando da ideia de uma imagem mais tradicionalista e rural para um ambiente mais moderno, descrito com uma linguagem menos interiorana, e voltando-se à representação de um cenário como a da Grande Porto Alegre.

São nestes espaços em que ocorre a formação do gaúcho: ora constituída por valores interligados com a própria terra, e em outro momento, quando este território passa a ser segundo plano, a imagem dos rio-grandenses passa a ser, então, representada conforme a adequação de um novo espaço, o moderno. Contudo, ainda que este novo gaúcho passe a tomar o lugar daquele mitificado – por seus feitos heróicos, amor pela liberdade e valores que parecem ser característicos e advindos do Estado –, ele carrega consigo uma saudade, que se torna tradição. Zilberman (1980), que analisa de modo singular a representação do gaúcho na literatura rio-grandense, traz, em seu livro *A literatura no Rio Grande do Sul*, alguns destes aspectos, como a vida, que no presente, ainda idealiza o que fora vivenciado no passado. De maneira semelhante, Barcelos (1960) trata a respeito

* Trabalho apresentado para a disciplina Tópicos da Literatura Comparada, ministrada pela professora doutora Luana Teixeira Porto, no primeiro semestre de 2013.

** Mestranda em Letras, pela Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões – URI câmpus Frederico Westphalen.

*** Mestranda em Letras, pela Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões – URI câmpus Frederico Westphalen.

desta saudade que rememora os tempos em que se tinha a supervalorização do pampa.

Esta diversidade na formação e, sobretudo, na representação do gaúcho enquanto mito e modernização, perpassando ainda pela saudade, serão abordados neste estudo, através de dois contos “Trezentas Onças” de Simões Lopes Neto e “Cidade Grande” de Luis Augusto Fisher e, ainda, a partir das letras das canções: Meu Sul, de Jorge Marino; e Horizontes de Kleiton e Kledir. Além de identificar em cada uma destas narrativas quais são as imagens projetadas da paisagem no povo rio-grandense, realizaremos com base nos estudos de Cioranescu (2006), as relações de contato que aproximam à narrativa enquanto letra de canção e o gênero conto.

Através destes objetos, poderemos verificar de que modo o próprio povo gaúcho pode ser representado em cada um dos textos ao mesmo tempo em que discutiremos o cenário gaúcho enquanto tradição e modernidade, perpassando pela ideia de mitificação.

A FIGURA DO GAÚCHO MITIFICADO E MODERNO: PERFIL E PAISAGEM

A supervalorização da paisagem e dos costumes do povo rio-grandense não somente é transmitida através dos tempos como também, é representada na literatura, considerando, ainda, o próprio perfil do gaúcho, como um indivíduo detentor de qualidades que são inerentes a ele justamente por fazer parte de um Estado que apresenta, segundo as representações narrativas, características peculiares pelo modo como é formado.

Para Zilberman (1980), o regionalismo pode ser entendido a partir de dois aspectos, um primeiro denominado a “cor local” que seria uma insistência de um povo em um espaço, determinando um tipo humano, desde sua linguagem aos costumes. Já o segundo, refere-se a natureza ideológica e enfatiza a influência do meio sobre o indivíduo, entendendo este como resultado do próprio espaço. “Somente ao cenário é permitida a individualização [...]. Deste modo, se no coração da totalidade brasileira cabia destacar um certo tipo humano, era porque o local onde vivia tinha acabado por se imprimir nele, determinando seus hábitos e modos de ser” (p. 32).

Entendemos este tipo humano, determinado pelo local onde vive, como o gaúcho mitificado, aquele que é marcado, predominantemente por possuir, segundo Lara (1985), uma vida rude e instintiva, que tem amor pela liberdade, orgulho pela terra e por seus próprios feitos, é o gaúcho que tem o cachorro e o cavalo como seus aliados e que se porta como um guerreiro, herói, tendo, inclusive, uma culinária peculiar (churrasco e chimarrão) que ajudam na construção desta identidade.

O gaúcho é um indivíduo inserido numa ordem social, que defende, ao incorporar suas ideias e lutar por elas até a morte. Mas, ao mesmo tempo, integra-se a uma ordem natural, na medida em que tem afinidades com o espaço – o pampa, a campanha – e que são os animais, sobretudo o cavalo, seus maiores companheiros. A fraternidade entre os homens de classes diferentes e a continuidade entre o indivíduo e o cenário físico asseguram a índole globalizante do mundo regional. (ZILBERMAN, 1980, p. 36)

Na afirmação da autora, podemos notar o quanto a identidade deste gaúcho mitificado interage com o próprio espaço onde vive. É um valor formado por sua história, que foi construída confundindo-se com esta paisagem que ele tanto valoriza. Da mesma maneira, Boschi (1986) argumenta a ideologia relacionada à terra. “O valente não nasceu da terra; fez-se por ela” (p. 21).

O indivíduo, a partir disso, é responsabilizado por defender este espaço, carregando consigo o estereótipo de herói.

A história do Rio Grande do Sul, marcada por feitos heróicos como a defesa do pampa, ainda que para isso, fosse necessário arriscar a vida, foi reafirmando a ideia de um indivíduo superior, que atrela o amor ao Estado a uma ideologia, que perpassa gerações. Denota um gaúcho sem medo, que pela terra é capaz de superar obstáculos, estes, que são ínfimos se colocados ao que espaço/paisagem pode significar.

O regionalismo e suas expressões estão alicerçados em tradições e em conhecimentos obtidos pela convivência de diferentes grupos que contribuíram para a formação histórica e cultural do sul do país e para a construção de uma identidade comum. Existe uma forte identidade entre os gaúchos, uma herança cultural baseada em tradições e costumes que são transmitidos de forma arraigada de geração para geração. A premissa regionalista se faz presente desde a descrição do meio geográfico, dos hábitos e costumes da região, do cenário e da paisagem sul-rio-grandense até na utilização da fala coloquial e local, no sentimento reacionário e nostálgico de um passado perdido, na insatisfação com as mudanças e com o progresso.

De acordo Santos (apud Sangalli, 2008), o território vai além de uma série de coisas elaboradas pelas pessoas, configura-se, porém, na própria população e no sentimento de pertencimento, onde se faz a base de todas as ações da vida. O território, desta forma, não existe por si só, mas estabelece uma relação com a formação da identidade daqueles que o constituem. O território é um lugar de mediação entre sujeitos e sua cultura e, portanto, um local de identificação.

A fim de verificar a presença desta formação de identidade do gaúcho enquanto mito, aliado a territorialidade, analisaremos dois objetos: o conto “Trezentas Onças”, de Simões Lopes Neto, e a letra da canção “Meu Sul”, de Jorge Marino, utilizando ainda, os estudos de Alejandro Cioranescu (2006), acerca das relações de contato.

Para este autor (2006, p.75), as relações de contato são aproximações literárias entre autores ou obras. Ou seja, ideias e temas, mesmo que em textos diferentes, podem interagir entre si, ainda que se haja uma disparidade cronológica. Ainda conforme Cioranescu, este contato é possível desde que as expressões literárias sejam nacionais, não sendo necessária a igualdade de gêneros narrativos.

A linguagem dos contos de Simões Lopes Neto através do narrador-personagem Blau Nunes apresenta um dialeto característico do interior do Rio Grande do Sul e apresenta um grande respeito pelos elementos deste estilo de vida: os animais, os instrumentos, a paisagem. Existe também uma grande exaltação do espírito guerreiro do gaúcho, especialmente nas narrativas de guerra, ambientadas na maioria das vezes na Revolução Farroupilha.

Simões Lopes Neto faz largo uso do léxico e eventualmente da sintaxe próprios da linguagem da campanha, mas submetendo-os a morfologia da norma culta. Assim, ele manteve a “cor local”, própria do regionalismo, sem romper com a tradição literária, fazendo universal também a sua linguagem. Na canção “Meu sul”, a linguagem perfaz este mesmo trajeto, as palavras utilizadas são tipicamente gaúchas, o que já é capaz de estabelecer uma primeira relação de contato entre as duas narrativas.

A linguagem utilizada no conto “Trezentas Onças” demonstra bem essa universalidade. Há o Blau moço, militar e o Blau velho, “genuíno tipo-crioulo-rio-grandense”. Os demais que protagonizam os contos narrados por Blau são, quase sempre, iguais a ele. Isso pode ser identificado no conto “Trezentas Onças”. Blau Nunes, que além de narrador (em primeira pessoa) também é

personagem do conto, é um vaqueano igual, tanto nas condições sociais como na honestidade, perde o dinheiro de seu patrão, e chega a pensar em tirar a própria vida antes de ser visto como ladrão. “(...) E, por circunstâncias de caráter pessoal, decorrentes da amizade e da confiança, sucedeu que foi meu constante guia e segundo o benquistado tapejara Balu Nunes, desempenado arcabouço de oitenta e oito anos, todos os dentes, vista aguda e ouvido fino.”

Na letra da música “Meu sul”, também é contada uma história em primeira pessoa, e com o próprio nome da canção já se pode perceber o orgulho de pertencimento de duas vias: do gaúcho para com a terra e vice-versa. No trecho: “Bem cedinho me ia pra lida, laçando terneiros, correndo de a pé” fica evidenciada a importância atribuída ao trabalho, o orgulho pelos seus próprios feitos.

Podemos perceber, desta forma, mais uma relação de contato entre os textos. No conto, a honestidade, a honra, eleva o gaúcho, tanto quanto, na canção, o trabalho o edifica. Outro ponto de contato entre as duas narrativas se dá através do modo como aparecem os elementos da natureza. No conto “Trezentas Onças”, evidenciam-se as estrelas, o cusco, o zaino, o grilo, e enfim, o espaço rio-grandense em si, mostra o quanto este lugar faz parte da construção do seu pensamento. No momento em que Blau pensa em suicidar-se para manter intacta a sua honestidade, é este mesmo elemento que o faz mudar de ideia. Zilberman (1980) ao analisar este conto, já afirma que “o amor à vida e à natureza é o ideal mais forte do texto” (p. 39). Esta constatação pode ser observada no seguinte trecho, também apresentado pela autora citada, em sua análise:

[...] Era Deus que estava no luzimento daquelas estrelas, era ele que mandava aqueles bichos brutos arredarem de mim a má tenção... O cachorrinho tão fiel lembrou-me a amizade da minha gente; o meu cavalo lembrou-me a liberdade, o trabalho, e aquele grilo cantador trouxe a esperança... (NETO, 2011)

A paisagem como parte integrante da vida do gaúcho também aparece na letra da canção em diversos momentos como, por exemplo, quando a personagem remete a essência de seu ser no nascimento, que está intimamente ligado ao local, conforme podemos notar em: “Fui parido no pago sulino num ranchinho de santa fé”. O momento de descanso do indivíduo também é marcado por seu território: “E a noitinha p’rum banho de sanga tirar a poeira da lida do dia”. Este fragmento remete a um momento importante, como se esta ação fosse a recompensa por um dia de muito trabalho, o mesmo que também o faz edificar. Este contexto de merecimento, atrelado ao que o Rio Grande tem para oferecer, pode também ser verificado em: “Tá tudo certo, tudo ajeitado, mazá gauchada ‘vamo’ pro fandango”.

O contexto das duas narrativas fortalece a ideia que a personalidade deste gaúcho que se orgulha de seus feitos e é guiado por ideais, decorre justamente do seu território, nasce primeiro ali. Conforme afirma Zilberman (1980), há uma associação entre o indivíduo e o meio.

A personagem na narrativa regional confunde-se com o homem da campanha. O privilégio atribuído a um certo tipo está de antemão associado a valorização de um espaço: o pampa. Com isto, assumem importância capital ainda um conjunto de valores e uma estrutura social. [...] Entre estes dois setores da vida social (*fazendeiro e peão*)**** não há antagonismo, mas solidariedade, não porque compartilhem as posses materiais – a estância, o gado – mas porque todos devem demonstrar as mesmas virtudes humanas. (ZILBERMAN, 1980, p. 36)

**** Inclusão nossa.

A FORMAÇÃO DO GAÚCHO PELO ESPAÇO: ENTRE A TRADIÇÃO E A MODERNIDADE

Em “Trezentas Onças”, esta afirmativa pode ser verificada no trecho: “Por entre as minhas lágrimas, como um sol cortando um chuvisqueiro, passou-me na lembrança a toada dum verso lá dos meus pagos”, em que todo um sentimento está entrelaçado com um espaço. De maneira semelhante, na canção que analisamos a frase “Eu sou do sul”, pode nos mostrar que isto é o que predomina, sabendo que faz parte deste espaço, basta para entender qual é a referência, quais são os valores carregados, independente de ser fazendeiro, ou peão.

Entendemos, portanto, que as principais relações de contato estabelecidas entre o conto “Trezentas Onças” e a letra da canção “Meu sul” são a linguagem, os valores capazes de edificar e causar, no gaúcho, orgulho pelos seus próprios feitos, a maneira como a natureza é representada e a importância desta para as personagens e, ainda, a forma com que as ideologias são formadas a partir da valorização do espaço, ou seja, o indivíduo formando-se pelo território.

Contudo, o herói formado a partir desta paisagem passa a ser desconstruído à medida que o espaço toma outra forma. A economia que antes era baseada predominantemente no setor rural passa a ser fortalecida através da industrialização referendada pela cidade. É a partir disso, que um novo espaço aparece para o gaúcho, um território da modernização que irá contribuir também na mudança da sua identidade. Pozenato contextualiza este novo cenário:

[...] no Rio Grande do Sul, durante todo tempo em que a sociedade esteve baseada num modo de produção agropastoril, o poder era também exercido pelos fazendeiros, que tinham casa em Porto Alegre. Vão para Porto Alegre, trocam a bombacha pela fatiota e vão para o parlamento, para o governo, fazer as leis em benefícios dessa economia. Se isto existiu no período em que a principal força econômica estava na produção rural, no instante em que se inicia a industrialização, esse processo começa a se inverter, a ponto de o poder se concentrar totalmente na mão do espaço urbano, da organização urbana. (POZENATO, 2003, p. 93)

A realidade urbana, a mudança do gaúcho do contexto rural para o urbano vão deixando a ideia de heroísmo, lutas e grandes feitos apenas no campo da lembrança. Conforme Barcelos (1960), já não é mais o cavalo o maior companheiro, e a bela natureza rio-grandense já não bastam para universalizar e exaltar o indivíduo. Se no espaço do gaúcho mitificado o patrão e o fazendeiro não se diferenciavam enquanto identidade e ideologia, no contexto moderno a valorização pelo Estado já não está acima das diferenças.

Fica no coração rio-grandense a saudade e o orgulho do passado heroico do campanhista neste sumir-se da tradição bélica e rebelde, afogada na onda crescente do industrialismo contemporâneo. As estâncias, de ninho de guerrilheiros, serão, dentro em pouco, estabelecimentos meramente industrializados, onde se defrontarão o patrão – o fazendeiro, – e os operários, – os gaúchos. (BARCELOS, 1960, p. 30)

Neste novo cenário – moderno –, a paisagem interage na representação literária como pano de fundo, porque o gaúcho ainda conserva os seus valores atrelado à essência do mito. Boschi (1986, p. 25), afirma que “o gaúcho ‘nascido para herói’, cumpre o destino de boi, na canga do soberano”, ou seja, seu heroísmo se degrada ao passo que ele deixa de ter o anseio de luta e ideais de liberdade cultivados pela defesa do pampa, para buscar a melhor maneira de adequar-se ao individualismo que é inerente a este novo espaço.

Este novo território pode ser observado nas propostas de Luís Augusto Fischer, através do conto “Cidade Grande” e na letra da canção “Horizontes” de Kleiton e Kledir. A partir destes

objetos, nos propomos a entender como o novo espaço é representado em tais textos, considerando os pressupostos de Marobim (1985), e ainda, buscaremos averiguar as relações de contato – discutidas por Cioranescu (2006) – entre as referidas narrativas, já que pertencem a diferentes gêneros.

Um dos pontos que aproxima as duas narrativas é a linguagem utilizada. Diferente da literatura que apresenta o gaúcho mitificado, aqui o léxico característico Rio-grandense não aparece, prevalecendo a forma escrita do restante do país. A letra da canção Horizontes apresenta expectativa e aflora o sentimento de fazer parte deste espaço Rio-grandense, mais especificamente, a grande Porto Alegre. Além de expor o que está no imaginário, esta letra reafirma identidades urbanas, especialmente quando descreve este espaço, como no trecho: “Subir no bonde, descer correndo”, que remete não apenas ao lugar, mas também à própria lembrança.

Já no conto “Cidade Grande” de Luís Augusto Fischer, não há uma descrição do lugar enquanto recordação, mas com vistas a um espaço de pressa, inquietação do dia a dia, batalha não pelo coletivo, mas pela própria condição. Nesta narrativa já não faz sentido passear por uma cidade apenas porque ela faz parte do Rio Grande do Sul, a vida agora é outra, já não é mais o patrão ou o empregado, mas um indivíduo por si mesmo, com sua profissão e com suas preocupações. Esta afirmativa pode ser verificada no seguinte trecho: “Estará dirigindo, numa madrugada chuvosa (talvez fria, isso se decide depois), após horas e horas em que terá circulado à toa pela cidade – realmente horas e horas, será preciso pensar em como sugerir a lenta e descontínua passagem das horas na vida medíocre de um taxista” (FICHER, 2009, p.131).

Ainda que na canção a paisagem continue importando ao morador, enquanto no conto já não há espaço para recordações, a relação de contato se estabelece pelo contexto de não apropriação. Em nenhum dos textos a paisagem é importante a ponto de formar ideais, sendo que na letra da canção, ela traz apenas lembranças, o que sequer acontece no conto analisado.

Desta maneira, a construção da identidade não está somente vinculada a espaços ou modos de viver a cidade. A identidade cantada na música traz a relação entre a cidade e a saudade (memória). É, no entanto, esse ato de revisitar os espaços e rememorar um passado distante que torna explícito o sentimento de pertença à identidade deste Estado. O entrelaçar do histórico e o social e a necessidade de preencher os vazios da memória coletiva (gaúcho-herói), contribui, no Rio Grande do Sul, para a identificação da passagem do mito para o gaúcho moderno e, portanto, tradicionalista.

Notamos na composição da canção um gaúcho “estranho” constituído pelo desencontro entre a saudosa memória e a realidade dada. Esta que não lhe é natural nem nada lhe é dado por direito. Uma realidade em que há a permissão de se questionar a herança de marginalização e tradição de heroísmo em face do domínio da indústria sobre o campo. Porém, este crescimento mercantil não agrediu as esferas do regionalismo de expressão popular, pois o culto pela tradição permaneceu forte evidenciando a identidade cultural – gauchismo. Em: “De seguir livre muitos caminhos/ Arando terras, provando vinhos/ De ter idéias de liberdade [...]”, podemos notar a forma como os ideais tradicionalistas ainda estão bem presentes na vida do gaúcho, contudo, apenas no campo das lembranças, das ideias, já que aqui, não é mais o herói que luta pela liberdade, mas que a rememora, como um bom tempo, mas que já se foi.

De forma semelhante, no conto analisado, percebemos que o motorista, protagonista da narrativa, apegase a segurança de trabalhar durante a noite em uma cidade que já não é feita de calma. Se no mito o cavalo era o seu melhor amigo, agora o carro é o companheiro, instrumento de trabalho e sustento. Como em “Trezentas Onças”, o personagem também sente vergonha, contudo,

neste caso, o constrangimento não é por colocar em risco sua honra, mas sim, por esquecer onde fica uma rua e desta maneira, correr o risco de perder uma passageira/cliente. O dinheiro se torna mais importante do que a atividade que vai enaltecer enquanto pessoa, ou então, enquanto indivíduo gaúcho. Não importa mais qual é a ocupação contanto que seja bem remunerada e, conforme notamos no fragmento apresentado, que possibilite, inclusive, deixar a cidade.

Tempos em que não era apenas um taxista entre milhares, numa cidade monstruosa, grande e molhada, que se recusava a entrar em sua memória. Numa cidade interminável, insondável, impossível de memorizar em seus detalhes, em suas ruas que não faziam sentido, que começavam e não terminavam, que se fundiam, que tinham dois nomes, que tantas vezes pareciam iguais. (FICHER, 2009, p. 137).

Como vemos, a formação da identidade - segundo a representação nas narrativas que trazem a paisagem moderna -, não se dá com a paz do campo e a partir de um ambiente familiar pautado em valores de honra e orgulho. Nestas narrativas, a identidade se constrói justamente no oposto, como podemos ver também através do seguinte fragmento:

O motorista saiu de casa espumando de raiva, bufando, furioso. Sua esposa gritara destemperada, alucinada, enlouquecida. Reclamara de tudo: da vida medíocre que levavam, do filho que estava claramente envolvido com drogas, da filha estúpida que jurava que seria modelo e manequim para ganhar muito dinheiro e fugir daquele horror que era aquela cidade e aquela família. (FICHER, 2009, p. 132)

Ainda demonstrando um Rio Grande do Sul que não é somente de paz, e que as guerras tampouco se fazem a fim de defender este território, o conto e a canção entrelaçam-se no que diz respeito ao momento vivenciado. Na música “Horizontes” há a representação de uma Porto Alegre que vivência a ditadura no final da década de 1970 e expressa a visão do sujeito inserido neste espaço expresso pela letra “Há muito que ando/ Nas ruas de um Porto/ Não muito Alegre”. O pôr-do-sol não aparece de forma figurativa nem personificada, mas como característica importante tanto em face do imaginário de Porto Alegre quanto na importância do território para a identificação do plano urbano que hora revigora “E que no entanto/Me traz encantos/E um pôr-do-sol me/Traduz em versos”.

A relação com o passado e a rememoração da vida simples e igualitária ressurgem na canção imbuindo a saudade, ao mesmo tempo em que busca a identificação do ouvinte com a vida do campo, da terra, como podemos observar em: “Subir no bonde e /Descer correndo/A boa funda de Goiabeira /Jogar bolita, pular fogueira”. Marobin (1985, p. 21) destaca em seu livro *Literatura no Rio Grande do Sul* o gaúcho atrelado ao seu passado e lembranças o que para o autor pode ser evidenciado através das recordações que são rememoradas pelo gaúcho para enaltecer a sua honra, a sua terra, a sua coragem ao mesmo tempo em que revelam a necessidade do gaúcho imbricar-se à sua cultura para fazer-se sujeito.

A leitura da canção e do conto enquanto narrativas que representam um gaúcho moderno, que, entretanto rememoram o passado, possibilita a compreensão do texto enquanto sinergia: falam da cidade e na cidade. Utilizando para isso elementos do imaginário vivenciado e herdado.

Sendo assim, as principais relações de contato estabelecidas entre estas duas narrativas configuram-se na linguagem, no contexto de uma formação identitária que se dá muito mais pela imposição do meio do que pelo amor ao território, no modo como a tradição e a lembrança se

fazem presentes, e a forma como, em ambas as narrativas, a ação diminui-se para dar espaço apenas a tradição/cultivo pelo que já foi.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O Rio Grande do Sul se constituiu historicamente envolto por peculiaridades em suas manifestações culturais. Estas, advindas da recordação de um gaúcho mitificado: pelo amor à terra e pelo modo como isso foi capaz de torná-lo um herói, disposto a lutar por ela. Mitificado ainda pela sede de liberdade, pela luta, pelo trabalho e pela honra que não se permite ser violada. Diante deste cenário, a cultura sempre teve um significado expressivo nas manifestações da sociedade rio-grandense. Podemos notar nas representações modernas a necessidade do gaúcho se identificar como tradicionalista, buscando no passado elementos que consolidem e justifiquem essa manifestação.

A discussão em torno do cenário gaúcho associou a paisagem – território brasileiro e cultura gaúcha a partir das imagens projetadas, interpretadas e vivenciadas no espaço rio-grandense. A leitura e relação das narrativas fundiram-se na matriz de três grandes faces – tempo, espaço, cultura –, através da expressão do gaúcho desde sua instância rural até o urbano.

Ambas as análises mantiveram a paisagem e a cultura atuando enquanto formadora da identidade de um povo. Tanto o aspecto geográfico, portanto, espacial, quanto o simbólico acabaram por constituir o cenário promissor para o desenvolvimento das estratégias criativas de sobrevivência e reinvenção da identidade. Partindo deste princípio, verificamos a paisagem como influenciadora da identificação do gaúcho mitificado, herói que de modo singular e ao mesmo tempo universal manifestava a defesa dos ideais de uma cultura.

Através do conto “Trezentas Onças” e da letra da canção “Meu Sul”, podemos identificar o gaúcho mitificado, aquele que direciona suas lutas, desejos e pensamentos de acordo com o meio em que vive. A paisagem rio-grandense é, para as personagens destas narrativas, suficiente para trazer felicidade e, inclusive, vida plena, se os valores estiverem garantidos. De outro lado, a partir da análise do conto “Cidade Grande” e da letra da canção “Horizontes”, encontramos o gaúcho tradicionalista que recorre ao culto de antigos valores para manter viva a expressão cultural mesmo que esteja habitando novo espaço, uma vez que este novo território, o urbano, já não é o suficiente por si só, para que ele possa amar o Estado. A dupla tradição e modernidade vincularam algumas expressões literárias que denotam a ocupação geográfica e simbólica do estado do Rio Grande do Sul enquanto formadora da identificação do gaúcho. Durante a transição do tradicionalista para o moderno evidencia-se a saudade, imbuindo no gaúcho o desejo de restauração, rememoração de um passado, por meio do saudosismo que busca cristalizar junto ao coletivo – povo gaúcho a edificação de uma identidade cultural.

O espaço destas duas narrativas não traz a plenitude das personagens, como verificado nos outros objetos de análise. Todavia, este lugar ainda interfere na formação de sua identidade, que se molda ao que esta urbanização lhe exige.

A partir deste estudo, pudemos constatar, mais uma vez, a forma como diferentes narrativas interagem entre si, especialmente através das relações de contato, como nos apresenta Cianorescu (2006). Comparando os objetos conto e letra de canção, ainda que se tratam de gêneros diferentes, foi possível chegar a um senso comum de análise. As relações de contato entre os textos contribuíram, inclusive, para enfatizar os resultados obtidos nas análises.

RESUMEN. Este trabajo consiste en la identificación de la formación del gaúcho por el espacio, con la idea de discutir el territorio rio-grandense mientras tradición y modernidad, entendiendo desde la idea de mitificación. Esa diversidad será abordada, a través de los cuentos: Trezentas Onças de Simões Lopes Neto y Cidade grande de Luís Augusto Fisher y, aún, partir de las letras de las canciones: Meu Sul, de Jorge Marino; y Horizontes de Kleiton e Kledir. La fundamentación está basada en proposiciones de Regina Zilberman (1980), Ruben Barcelos (1960) Alejandro Cioranescu (2006) y demás estudiosos del tema. Con este estudio, aprendiese que la formación del gaúcho viene de la relación entre la identificación con el espacio- campo y por el culto del hecho manifestada por la vivencia de valores a través de la tradición regionalista en el actualidad.

Palabras-clave: Mitificación. Gaúcho. Tradición. Modernidade. Território.

REFERÊNCIAS

BARCELOS, Ruben. *Estudos rio-grandenses*. Porto Alegre: Globo, 1960.

BOSCHI, Marina Brito; VIEIRA, Juçara M. Dutra. *Gaúcho: espaço & argumento*. Vacaria, Hembanor, 1986.

CIORANESCU, Alejandro. *Princípios de Literatura comparada*. Castillo: Idea, 2006

FISCHER, Luís Augusto. Cidade Grande. In: _____ *Escuro, Claro: Contos reunidos*. Porto Alegre: L&PM, 2009.

KLEITON E KLEDIR. *Horizontes*. Disponível em: <<http://letras.mus.br/kleiton-e-kledir/>>.

LARA, Elizabeth Rizzato. *O gaúcho a pé: um processo de desmistificação*. Porto Alegre: Movimento, 1985.

LOPES NETO, João Simões. Trezentas Onças. In: _____ *Contos Gauchescos & Lendas do Sul*. Porto Alegre: L&PM, 2011.

MARINO, Jorge. *Meu Sul*. Disponível em: <<http://www.jorgemarino.com/>>.

MAROBIN, Luiz. *A literatura no Rio Grande do Sul: aspectos temáticos e estéticos*. Porto Alegre: Hachette, 1985.

POZENATO, José Clemente. *Processos culturais*: reflexões sobre a dinâmica cultural. Caxias do Sul: Educs, 2003.

SANGALLI, Dúlcima. *SOB O PÓ DAS CARRETAS*: Imaginário e identidade em “No Galpão”, de Darcy Azambuja. Dissertação (Mestrado em Letras e Cultura Regional)- Universidade de Caxias do Sul- UNICS, Caxias do Sul, 2008.

ZILBERMAN, Regina. *A Literatura no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1980.

A IMPORTÂNCIA DAS ATIVIDADES LÚDICO-PEDAGÓGICAS FRENTE ÀS DIFICULDADES DE APRENDIZAGEM

MANOELLE SILVEIRA DUARTE*
JULIANE CLÁUDIA PIOVESAN**

RESUMO: O presente artigo é fruto do projeto de extensão intitulado “Dificuldades de Aprendizagem e ludicidade: brincando eu aprendo”. O referido projeto desenvolveu-se no Curso de Pedagogia da URI – Câmpus de Frederico Westphalen, objetivando refletir sobre a ludicidade como um elemento facilitador no processo educativo, bem como a importância das atividades lúdicas pedagógicas para o aprender de crianças com dificuldades no processo de ensino. A luz deste objetivo, o texto a seguir realiza um estudo teórico sobre a ludicidade como elemento mediador no processo de aprender e ensinar, relatando as atividades de extensão desenvolvidas com crianças da rede estadual de ensino do Município de Frederico Westphalen. Pode-se destacar que as atividades lúdicas interferem, significativamente, no aprender de crianças com dificuldades de aprendizagem. Por meio delas, a criança é capaz de processar a construção do conhecimento, estruturar o tempo e o espaço, superando obstáculos cognitivos ou emocionais. Assim, o lúdico é uma ponte que auxilia no processo de construção do ser humano, contribuindo no desenvolvimento social, pessoal e cultural, facilitando o processo de socialização, comunicação e expressão, imprescindíveis para o pleno desenvolver do indivíduo. No decorrer deste relato, podemos visualizar a relevância das atividades lúdicas para o aprender das crianças envolvidas, uma vez que, o brinquedo, o jogo e a brincadeira são elementos que contemplam o lúdico, o qual permeia o desenvolvimento físico e mental da criança.

Palavras-chave: Dificuldades. Ludicidade. Aprendizagem.

1 CONTEXTUALIZANDO O PROJETO

A menção “Dificuldades de Aprendizagem” costuma remeter, de maneira imediata, à incapacidade da criança de assimilar a aprendizagem proposta pelo educador. Contudo, muito se tem discutido a respeito desta temática, o que permite refletir sobre as metodologias utilizadas pelos(as) professores(as) no processo de aprender e ensinar.

Neste contexto, a ludicidade tornou-se uma ferramenta pedagógica capaz de promover uma aprendizagem mais dinâmica, interativa e, conseqüentemente, mais eficaz, contribuindo,

* Pedagoga – URI - Câmpus de Frederico Westphalen e bolsista Extensão

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

significativamente, para o aprender de crianças com dificuldades, por permitir maior interação da criança com o aprendizado, por envolver elementos como o jogo, o brinquedo, a música, a brincadeira e os mais diversos recursos que, atrelados ao processo de ensino, tornam a aprendizagem mais atrativa e qualitativa.

Considerando a importância desta dimensão lúdica, bem como a necessidade de criar novas metodologias de ensino o Curso de Pedagogia da URI – Câmpus de Frederico Westphalen preocupado em estender os saberes teóricos e práticos oriundos dos estudos acadêmicos para além dos prédios da universidade, durante dois anos, desenvolveu o projeto de natureza extensionista “Dificuldades de Aprendizagem e ludicidade: brincando eu aprendo”. O referido estudo, iniciado em agosto do ano de 2011 e estendendo-se até julho deste ano, obteve êxitos, sendo que os resultados teóricos e práticos serão compartilhados, com o intuito de contribuir no processo de aprender de crianças que apresentam dificuldades, despertando nos professores a busca constante por aulas mais dinâmicas e interativas com as crianças.

Nesse sentido, o objetivo voltou-se em desenvolver atividades lúdico-pedagógicas, por meio e aulas de reforço, para crianças de 1º a 3º ano do Ensino Fundamental que apresentavam dificuldades no processo de ensino e aprendizagem. Em meio às atividades desenvolvidas foi possível visualizar a importância da ludicidade para o aprendizado dessas crianças que por algum motivo sentiam dificuldade em internalizar o novo, ou construir com facilidade o aprendizado vivenciado pela ação docente. Vale mencionar que, durante os dois anos de atividades, trabalhou-se com 18 crianças oriundas de duas Escolas Estaduais do Município de Frederico Westphalen.

A luz deste problema de pesquisa e do objetivo do projeto, tendo por base os estudos teóricos referentes ao processo de ensino e aprendizagem, visualizando o valor educacional da ludicidade e as dificuldades encontradas nesse caminho, o projeto proporcionou a essas crianças momentos de encontro com o lúdico, capazes de fortalecer e, por vezes, sanar limitações na aprendizagem.

Esses momentos, que totalizaram 10 (dez) encontros por grupo, aconteceram no Laboratório de Ensino e na Brinquedoteca do Curso de Pedagogia – URI/FW, pois ambos os locais possuem recursos didáticos que contemplam o planejamento das atividades, uma vez que eram criadas propostas metodológicas interdisciplinares, que envolviam o jogo, do brinquedo, da brincadeira, da música, isto é, dos mais diversos recursos da ludicidade.

Como suporte teórico, desenvolveram-se leituras de expoentes da área da educação relativos às dificuldades de aprendizagem e da ludicidade. Como suporte prático-metodológico, realizou-se o contato com a direção e corpo docente da escola, a exposição do projeto aos pais, o contato com as crianças, o planejamento e a confecção de materiais pedagógicos, como jogos e demais recursos didáticos.

Em meio a esses processos, o estudo teórico e a prática realizada permitem desenvolver uma ação em conjunto com professores, visando uma melhor qualidade no ensino, respeitando que o aprender deve acontecer em seu tempo, em um ato de prazer e curiosidade através do lúdico. Somente assim, a criança será capaz de elaborar e internalizar novo saberes.

Auxiliar crianças que apresentam dificuldades de aprendizagem, proporcionando atividades diferenciadas, desafiadoras, capazes de estimular e superar limitações é contribuir para o desenvolvimento do ser humano, não só na aprendizagem, mas também no desenvolvimento social, pessoal e cultural, facilitando no processo de socialização, comunicação, expressão e construção do humano e principalmente do saber.

2 RESULTADOS TEÓRICOS E PRÁTICOS

Cada ser possui seu ritmo e suas particularidades durante seu desenvolvimento, seja ele, cognitivo, social, cultural, físico ou emocional. No processo de ensino e aprendizagem essa situação torna-se mais evidente, pois se utilizam muitos desses aspectos. Partindo dessa reflexão, é possível compreender por que uns aprendem com mais facilidade, outros apresentam algumas dificuldades; uns necessitam de uma maior mediação do professor, o que, talvez, não seja necessário para outros.

Segundo Vygotsky (1989), o aprendizado sempre envolve interferência, direta ou indireta, de outros indivíduos e a reconstrução pessoal da experiência e dos significados. No entanto, existem diversos fatores, psicológicos ou sociais, que podem impedir que essa caminhada aconteça com naturalidade, fazendo com que a criança sinta dificuldades e levando-a até mesmo ao fracasso durante a vida escolar. De acordo com Coll

Os constantes fracassos nas aprendizagens escolares seriam as causas das alterações nas relações sociais das crianças com dificuldades na aprendizagem, já que provocam nelas atitudes de rejeição em relação à escola e tudo o que a mesma significa, bem como o convencimento de que sua própria incapacidade é a causa de suas dificuldades de aprendizagem. (COLL, 1995, p.77)

Considerando essa afirmação, pode-se perceber que as dificuldades de aprendizagem podem ser caracterizadas por uma série de incapacidades relacionadas ao insucesso escolar, e envolver questões fisiológicas individuais de cada criança e/ou questões relacionadas ao ambiente tanto escolar, quanto ao ambiente familiar.

A expressão “dificuldade de aprendizagem” ainda é entendida por pais e professores como uma simples desatenção em sala de aula. É nisso que se encontra o mais grave dos equívocos, pois quando se fala de dificuldade de aprendizagem, é necessário ter-se em mente que “[...] a dificuldade pode ser específica, como ocorre quando a criança apresenta dificuldade na leitura, ou ser geral, quando, por exemplo, ela apresenta um aprendizado mais lento que o normal em uma série de tarefas” (DOCKRELL, 2000, p. 11-12).

Essas dificuldades podem ser provocadas por problemas cognitivos ou emocionais, assim como, desencadearem-se do meio externo, podendo afetar qualquer área do desempenho escolar, bem como na vida adulta e social.

Como afirma Dockrell (2000), as estratégias educacionais ineficientes podem interferir no aprendizado da criança. Por este motivo, ressalta-se a importância das atividades lúdicas como uma estratégia para evitar interferências negativas no aprendizado do aluno. Para identificar se uma criança possui dificuldades de aprendizagem, é necessário que haja um diagnóstico, uma avaliação sobre as causas dessas dificuldades.

Nessas situações, na maioria dos casos, os professores, por acompanharem diariamente o processo de ensino, são os primeiros a identificar que a criança apresenta alguma dificuldade, mas os pais e demais membros da família devem ficar sempre atentos ao desenvolvimento e ao comportamento da criança, acompanhando a vida escolar dos pequenos e dialogando com os professores. Esta parceria entre família e escola em prol do bem-estar emocional, intelectual e do

aprendizado da criança é de suma importância, por permitir que a criança se sinta assistida e acompanhada, contribuindo de forma incalculável no decorrer desse processo. Com uma intervenção adequada e precoce, as dificuldades podem ser potencialmente superadas.

Também, é importante enfatizar que as crianças que apresentam dificuldades de aprendizagem, geralmente, apresentam desmotivação com as tarefas escolares, gerando um sentimento de incapacidade, que leva, naturalmente, para a frustração, o desinteresse e à falta de atenção e concentração. Nesse contexto, muitas vezes, a escola passa a ser vista por elas como a causa da infelicidade e começam a não gostar de estudar. Ainda, pode acontecer que, após anos de sofrimento, sem que ninguém perceba e as ajude, acabam abandonando os estudos.

É importante ter cuidado para não rotular crianças como portadoras de dificuldades de aprendizagem, pois por muitas vezes, pequenos desvios de atenção e/ou assimilação estão dentro da normalidade considerando a faixa etária da criança. Por vezes é apenas dificuldade no processo do ensino, a forma como o professor expõe o conteúdo torna-se complicado para a criança assimilar. Ultrapassam, inclusive, situações relacionadas com a realidade sociocultural da criança, o que implica, em certas situações na sua aprendizagem. Aulas que envolvam elementos lúdicos carecem de estratégias didáticas bem planejadas e orientadas pelos professores. O jogo e a brincadeira por si só já são produtores de novos conhecimentos, mas quando mediados pela ação docente expressão a intencionalidade educativa com a atividade proposta.

Quando as crianças brincam afloram o seu lado mais sensível, estando aptos a sugar todo o conhecimento que o meio proporciona. O brincar pressupõe liberdade de aprender sem cobrança, de aprender por prazer por apresentar de maneira implícita sua função educativa. Assim,

A brincadeira espontânea e agradável leva a criança a expressar seus impulsos instintivos, e dessa forma serve como elemento encorajador e de orientação que, se bem usado, auxilia no desenvolvimento oportuno da inteligência, fazendo com que sejam apuradas as emoções e as suas vontades, individualidade e sociabilidade. Assim, brincadeira é importante para incentivar não só para a imaginação e afeto nas crianças durante o seu desenvolvimento, mas também para auxiliar no desenvolvimento de competências cognitivas e sociais (MELO, 2013, p. 2).

Nesse sentido, o lúdico se aproxima da criança pelo clima de descontração que promove durante a realização de suas atividades, ao mesmo tempo, a cada atividade exige e mobiliza a elaboração de novas aprendizagens. É nesse contexto, que surge a ludicidade, como uma ferramenta pedagógica capaz atrelar o prazer ao aprender evidenciando a necessidade de repensar práticas a fim de estimular o conhecimento de modo integrado.

A escola precisa ser lúdica no sentido de oportunizar à criança, momentos de jogos e brincadeiras, a formulação de conceitos, a capacidade de estabelecer relações lógicas e cognitivas, possibilitando a construção do conhecimento e o desenvolvimento, permitindo que ela conheça o mundo, o sonho, o faz de conta, a imaginação, adquirindo novas competências e habilidades, despertando o gosto pelo aprender, pelo respeito e o saber viver e respeitar o próximo. Segundo Santos,

Educadores e pais necessitam ter clareza quanto aos brinquedos, brincadeiras e/ou jogos que são necessários para as crianças, sabendo que eles trazem enormes contribuições ao desenvolvimento da habilidade de aprender a pensar. No jogo, ela está livre para explorar, brincar e/ou jogar com seus próprios ritmos, para autocontrolar suas atividades, muitas

A IMPORTÂNCIA DAS ATIVIDADES LÚDICO-PEDAGÓGICAS FRENTE ÀS DIFICULDADES DE APRENDIZAGEM

vezes é reforçada com respostas imediatas de sucesso ou encorajadas a tentar novamente, se da primeira alternativa não obteve o resultado esperado. (SANTOS, 2000, p.166)

Sendo assim, a ludicidade é caracterizada por elementos que envolvem o prazer e propicia a vivência de novas experiências na construção do saber. Neste sentido, a palavra lúdico, originária do latim “ludus”, significa jogo/brincar, sendo um recurso pedagógico de grande valor educacional que, dentre vários outros elementos, envolve o prazer, a espontaneidade, a alegria, a descontração e a imaginação, gerando a curiosidade e a vontade de aprender em cada educando.

Conforme Santos, o jogo, os brinquedos e as brincadeiras são atividades de caráter lúdico-pedagógico, que são fontes de diversão e, ao mesmo tempo, produtoras de conhecimentos. Por esse motivo, são de extrema importância para o fazer pedagógico do educador. Conforme Bispo,

Do ponto de vista pedagógico, percebemos que as brincadeiras auxiliam aos educandos a formar conceitos, relacionar ideias, estabelecer relações lógicas, desenvolver a expressão oral, reforçar habilidades sociais e construir seu próprio conhecimento, confirmando ser esse o papel dos jogos: facilitador no desenvolvimento da criança. (BISPO, 2009, p.17)

Em outras palavras, o lúdico contempla os aspectos físicos, psicológicos, cognitivos e mentais das crianças, que, envolvidas nesse contexto, mergulham em uma atmosfera de prazer, encanto e magia, reunindo dois elementos fundamentais, o brincar e o educar.

Nesse sentido, pensando no fazer pedagógico do professor, Carvalho e Luppi (2007, p.11) afirmam que “o ato de educar é instigante, desafiador, ousado e, ao mesmo tempo, tranquilo e criativo, confiante e, essencialmente, criativo”. Considerando que esta relação professor/aluno precisa ser pensada e planejada com elementos mediadores criativos, torna-se visível que o processo de ensino e aprendizagem é impulsionado pela vontade de aprender. Os mesmos autores ainda afirmam que “aprendemos fazendo, empreendendo, refazendo, reagindo, refletindo e questionando as rotinas e roteiros”.

Assim, o jogo, um dos componentes da ludicidade, é indispensável à saúde física, emocional e intelectual de todo o indivíduo por desenvolver a linguagem, o pensamento e a socialização, além de contribuir para o desenvolvimento psicomotor e habilidades do pensamento. Além de estimular o observar e o conhecer, testando hipóteses, explorando a sua espontaneidade e a sua criatividade. Nesse aspecto, conforme Winnicott (1995), o lúdico é uma importante ferramenta, é prazeroso, devido à sua capacidade de absorver o indivíduo, de forma intensa e total, criando um clima de entusiasmo. O ambiente proporciona às crianças momentos de prazer, criatividade e construção espontânea do conhecimento. Na brinquedoteca encontram-se jogos e brinquedos, elementos estes que são essenciais para a infância. Nesse aspecto,

A brinquedoteca é o espaço certo da ludicidade, do prazer, do autoconhecimento, da afetividade, de empatia, da automotivação, da arte do relacionamento, da cooperação, da autonomia, do aprimoramento da comunicação, da criatividade, da imaginação, da sensibilidade e das vivências corporais. Portanto, a brinquedoteca facilita o equilíbrio entre razão e emoção (SANTOS, 2000, p.61).

O planejamento voltava-se para a construção de materiais/jogos que favoreciam o aprendizado, despertando o desenvolvimento das habilidades operatórias, e contribuindo, assim, para o intenso processo de desenvolvimento das crianças.

O brincar, em sua leveza e descontração, é coisa séria, através dele, a criança desenvolve diversos aspectos essenciais, tais como a linguagem, o pensamento, a socialização, a iniciativa e a autoestima. É possível visualizar a importância da utilização de atividades lúdicas, mais especificamente, do brinquedo, uma vez que, interferem, significativamente, na aprendizagem das crianças com dificuldades.

O lúdico deve ser considerado como parte integrante da vida do ser humano. Não apenas no aspecto de divertimento, mas também como uma maneira de adentrar na esfera da realidade, inclusive na realidade social. Urge a necessidade de formar educadores que se preocupem com a busca constante pelo conhecimento com criatividade, com o conhecer o ser humano e todo o seu processo de desenvolvimento, para que se fundamente um aprender e um ensinar com mais qualidade e ludicidade.

2.1 DA TEORIA À PRÁTICA: UM BREVE RELATO DAS ATIVIDADES DE EXTENSÃO DESENVOLVIDAS

Neste momento do estudo, evidenciando-se a compreensão teórica da ludicidade e sua utilização como uma estratégia favorecedora no processo de aprendizagem, registram-se alguns apontamentos referentes à metodologia utilizada nas ações do projeto de extensão, além de relatar os resultados obtidos, os quais reforçam a necessidade e a positividade das intervenções.

Exatamente como prevê a metodologia do projeto, iniciado em 2011, em ambas as instituições, primeiramente, foi realizado um encontro com os diretores e com as coordenadoras pedagógicas das escolas, que receberam com grande entusiasmo, acreditando na Universidade, em especial no Curso de Pedagogia. Em reunião com estes segmentos da escola, bem como com as professoras do 1º ao 3º ano, decidiu-se que no II semestre do ano de 2011, somente os alunos do 3º ano participariam do projeto, totalizando 7 encaminhamentos das professoras. No I semestre de 2012, novamente foram contemplados os alunos do 2º ano, devido à grande necessidade de auxílio que apresentavam por estar em fase de alfabetização, este grupo de 8 alunos.

A fim de dar continuidade ao trabalho que vinha sendo desenvolvido, em nova reunião ficou definido que o projeto daria continuidade ao trabalho realizado no I semestre do ano de 2012. Portanto, o grupo de alunos contemplados no ano de 2012 teve a oportunidade de vivenciar momentos de construção de conhecimento durante todo o ano de 2012. O último grupo concentrou 3 alunos do 2º ano de uma das escolas estaduais, considerando a necessidade da intervenção.

Assim, como em todos os inícios de semestre, via direção das escolas, encaminhou-se para os pais um comunicado, apresentando, previamente, a proposta do projeto, bem como marcando a data para a reunião com a bolsista e orientadora do projeto nas dependências da URI. Vale mencionar que a participação do grupo familiar nessa reunião era o que garantia a inserção a criança no projeto, pois neste dia é que eram apresentados os objetivos, metas e cronograma das atividades.

Salienta-se, ainda, que o envolvimento dos pais foi de suma importância para alcançar os objetivos em relação à aprendizagem das crianças. Afinal, é dessa relação, família, escola e universidade que se constituiu um dos propósitos deste projeto. Fazendo um recorte dos resultados, é indispensável aqui, mencionar que o *feedback* que constantemente os pais traziam era um fator

positivo que se somava a cada planejamento. Contatou-se com a participação dos responsáveis, que os mesmos demonstraram muita preocupação com a vida escolar dos filhos, sendo imprescindível destacar a alegria, confiança, entusiasmo e disponibilidade ao aderirem ao projeto.

Posterior a isso, conforme programado iniciava-se o encontro semanal com os grupos para realização das atividades práticas. O estudo teórico que vinha sendo realizado, concomitantemente, permitia que as atividades fossem de acordo com as dificuldades diagnosticadas.

Durante a realização das atividades, dos quatro grupos trabalhados, vivenciaram-se momentos nos quais, amparadas pelo lúdico, houve criação, construção, reflexão e muita aprendizagem. O planejamento desses encontros era realizado juntamente com a orientadora do projeto e voltava-se para a construção de materiais/jogos capazes de promover o aprendizado.

No decorrer dos encontros foi possível perceber a importância deste trabalho, pois, apresentava-se como um diferencial na vida escolar das crianças participantes, pois desafios eram corajosamente enfrentados, exigindo muita atenção e concentração. Quando surgia dificuldade de entendimento na realização de alguma tarefa proposta, era realizado o atendimento individual visando à compreensão da situação problema. O tempo e a forma como eram conduzidas as atividades dependia do rendimento e entendimento do grupo.

Destaca-se que eram postuladas, ainda, propostas de diversas atividades que contemplavam a coordenação motora, lateralidade e esquema corporal, princípios básicos para a leitura e escrita, como questões lógicas matemáticas, com jogos de bingo, construção e compreensão do processo das leis matemáticas, a leitura como uma viagem ao mundo da imaginação, fantasia, escrita e interpretação textual, observação e, principalmente, a atenção e a concentração.

As crianças se revelaram em um clima de interesse, vontade de aprender, envolvidas em espírito de equipe e ajudando os colegas na realização das tarefas. Isso acontece quando o educador propõe atividades capazes de estimular os diversos aspectos das crianças, atendendo seus desejos e expectativas, considerando o tempo e maneira de internalização desse saber.

É visível e tornou-se gratificante perceber o envolvimento das crianças nas atividades propostas. Aos poucos, elas naturalmente iam demonstrando suas dificuldades e apresentando resultados positivos.

O termo ludicidade, neste projeto, foi o elemento fundamental que se refere ao planejamento dinâmico e criativo do professor, sendo capaz de auxiliar e facilitar a compreensão dos conteúdos trabalhados em sala de aula. Pode-se afirmar que toda a sala de aula deveria ser um espaço lúdico-pedagógico de reforço e consolidação de aprendizagem, nas quais se aprende brincando e se brinca aprendendo.

A riqueza desses encontros somou-se ao ato de aprender brincando e mostrou um caminho viável para sanar algumas das dificuldades que as crianças vinham apresentando na escola.

A busca de tais resultados está alicerçada em teoria e estudos de autores da educação, sendo imprescindível que o educador perceba o educando numa perspectiva de constante construção do conhecimento, respeitando seu tempo e ritmo de aprendizagem e a necessidade da ludicidade nesse processo. Afinal, no decorrer de todo esse processo, é importante que os alunos possam sistematizar novos conhecimentos, superar barreiras, compreender o desenvolvimento de situações e problemas propostos.

Sabe-se que a tarefa de planejar requer do educador uma postura para descobrir novas

possibilidades de ensinar e aprender, tendo como suporte a ludicidade, desenvolvendo habilidades operatórias a cada desafio proposto.

Para o desencadeamento das atividades propostas, foi de fundamental importância a mediação/interação do educador durante o desenvolvimento das atividades, os questionamentos realizados aos alunos, permitindo que eles levantassem diferentes hipóteses/soluções para cada situação apresentada. Para que esta prática torne-se efetivamente válida é necessário que o educador auxilie, incentive e acompanhe as crianças durante o jogo, a brincadeira, enfim a atividade que está sendo realizada. Durante a realização das atividades, com o grupo de alunos, primava-se pela atenção às interações afetivas que, por sua vez, contribuíam, de maneira significativa, no processo educativo.

Somente no lúdico a criança tem a oportunidade de vivenciar regras, normas, transformar, recriar, aprender de acordo com suas necessidades, desenvolver seu raciocínio e sua linguagem, sendo esse processo realizado de forma prazerosa.

3. CONCLUSÃO

Se a criança é levada a buscar seu material, a fazer sua elaboração, a se expressar argumentando, a buscar fundamentar o que diz, a fazer uma crítica ao que vê e lê, ela vai amanhecendo como sujeito capaz de uma proposta própria (DEMO, 2013, online).

A temática que envolve a ludicidade como elemento capaz de auxiliar no processo de ensino e aprendizagem torna-se relevante, pois discute o que tange as formas de aprender e de ensinar, mas aprender com sentido de vivenciar, de construir, de interagir com o objeto a ser aprendido. Sendo assim, percebe-se que a metodologia do professor é essencial para impulsionar a aprendizagem de maneira significativa. Cabe ao educador buscar, criar recursos didáticos para dinamizar as aulas e motivar os alunos.

A ludicidade possui instrumentos fundamentais para suscitar a criatividade, a socialização e a aprendizagem. Desta forma, a prática pedagógica, pautada em situações lúdicas traz enorme prazer e alegrias às crianças, sentimentos essenciais promovendo assim o desenvolvimento de habilidades e competências. O lúdico deve ser usado com objetivos claros e definidos, a fim de construir um novo modo de ensinar, envolvendo o aluno com o conteúdo e com o gosto pela descoberta.

O referido projeto, que por ora apresenta suas atividades e resultados, referenciou uma proposta dinâmica para se trabalhar com crianças que apresentam dificuldades no processo educativo, visualizando resultados positivos e significativos através do trabalho pedagógico acolhedor, que atendeu e respeitou os diferentes ritmos de aprendizagem, tendo como principal instrumento as atividades lúdicas pedagógicas.

Torna-se importante registrar a receptividade das famílias, assim como das instituições de ensino envolvidas nessa prática. Ambas receberam a proposta do projeto com grande entusiasmo e envolvimento, o que acrescentou muito ao trabalho.

É gratificante e recompensador rever e avaliar a superação e a construção do conhecimento que se vivenciou a cada encontro, lembrando que o papel do educador se faz fundamental, no sentido de promover momentos com atividades lúdico-pedagógicas através de um planejamento

eficaz, que prime pela aprendizagem do aluno.

Além disso, o projeto em pauta possibilitou um envolvimento/interação da Universidade, conhecida como *locus* do conhecimento, com a comunidade escolar, permitindo às crianças com dificuldades, uma aprendizagem de maneira significativa e lúdica. Possui, também, relevância acadêmica, por contribuir com o cenário educacional atual, que necessita de um olhar quando se pensa na educação, na qualidade do ensino e nas dificuldades de aprender. Também, estreitou as relações entre a Educação Básica e a Universidade, imprescindível para o conhecimento da situação da realidade das escolas, para o aprofundamento e aperfeiçoamento das instituições formadoras.

Foi notória a alegria e envolvimento das crianças ao realizarem as atividades propostas, bem como da bolsista e da orientadora durante o estudo, o planejamento e a realização das atividades previstas no cronograma do projeto.

Assim, pode-se enfatizar que, para obter resultados palpáveis e concretos, é preciso ser realizado um trabalho em conjunto entre pais, psicólogos escolares, professores e demais segmentos da escola, imbuídos em um único propósito, o de auxiliar o aluno, colaborando para a construção de uma práxis educativa, tendo como opção a ludicidade, a arte de aprender brincando.

Por fim, conclui-se a indiscutível necessidade das atividades pedagógicas envolverem a ludicidade; estas necessitam estar presentes na educação escolar, articulando diferentes espaços e oportunidades para que a criança possa construir seus conhecimentos de uma maneira alegre, prazerosa e criativa. Pesquisadores sobre ludicidade asseguram que o ser humano só se torna, verdadeiramente humano, quando brinca.

Abstract: This article is the result of the extension project titled “Learning Disabilities and playfulness: playing I learn. This project was developed in the course of Pedagogy of the URI - Campus of Frederick, aiming to reflect on playfulness as a facilitator in the educational process as well as the importance of recreational activities for the teaching of children with learning difficulties in the teaching process . In light of this goal, the following text conducts a theoretical study on playfulness as a mediator in the process of learning and teaching, reporting outreach activities developed with children of state schools in the city of Fredericksburg. It may be noted that recreational activities interfere significantly in the learning of children with learning difficulties. Through them, the child is able to process the construction of knowledge, structuring time and space, overcoming obstacles cognitive or emotional. Thus, the playful is a bridge that helps in the construction process of the human being, contributing to the social, personal and cultural, easing the process of socialization, communication and expression, essential for the full development of the individual. Throughout this report, we can see the relevance of learning fun activities for the children involved, since the toy, and game play are elements that comprise the playful, which permeates the physical and mental development of the child.

Keywords: Difficulty Learning. Playfulness.

REFERÊNCIAS

BISPO, Joana N. *A ludicidade como motivação na aprendizagem*. Disponível em: <<http://www.ffp.uerj.br/arquivos/dedu/monografias/JNMB.2008.pdf>>. Acesso em: 05 agosto 2013.

BOSSA, Nadia A. *Dificuldades de Aprendizagem*. O que são? Como tratá-las? Porto Alegre: Artmed, 2000.

COLL, César. *Desenvolvimento psicológico e educação: Necessidades especiais e aprendizagem escolar*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1997.

DEMO, Pedro. *A Criança é um grande pesquisador*. Disponível em: <<http://www.educacional.com.br/entrevistas/entrevista0035.asp>>. Acesso em: 05 agosto 2013.

DOCKRELL, J. *Crianças com dificuldades de aprendizagem uma abordagem cognitiva*. Porto Alegre: Artes Médicas do Sul, 2000.

KISHIMOTO, I. M. *O jogo e a educação infantil*. São Paulo: Pioneira, 1994.

MORAIS, A. M. P. *Distúrbios da aprendizagem: uma abordagem psicopedagógica*. São Paulo: Edicon, 1986.

MELO, Belane Rodrigues de. *A importância da brincadeira como recurso de aprendizagem*. Disponível em: <<http://www.faedf.edu.br/faedf/Revista/AR01.pdf>>. Acesso em: 15 março 2013.

SANTOS, Santa Marli Pires (Org). *Brinquedoteca: a criança, o adulto e o lúdico*. Rio de Janeiro: Vozes, 2000.

VYGOTSKY, L. *A formação social da mente*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

WINNICOTT, D. W. *O brincar e a realidade*. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

A IRONIA E O GÊNERO, EM *A VIDA DESCALÇO*, DE ALAN PAULS*

YUR MARIA SPERB**

Resumo: Este trabalho analisa a obra *A vida descalço*, de Alan Pauls, sob dois aspectos: o gênero predominante, ora pendendo para ensaio ora para romance, e a ironia presente na narrativa. O tom de crítica e de aprofundamento de convicções do próprio autor, além da composição de diversos capítulos aparentemente independentes, confirmam os aspectos ensaísticos da obra. Por outro lado, a essa aparente autonomia de cada capítulo contrapõe-se o fato de haver um narrador em primeira pessoa que desvenda suas inquietações e evolui em suas reflexões ao longo de toda a narrativa. Isso faz com que elementos romanescos também possam ser percebidos. Além disso, ao contar os fatos, o autor utiliza uma ironia sutil para marcar relações interpessoais aparentemente simples como experiências ricas, fazendo com que a história e a visão de mundo do protagonista tornem-se profundas e ele, agora já adulto, busque a solução para seus problemas.

Palavras-chave: Ironia. Ensaio. Romance. Gêneros textuais. Alan Pauls.

1 INTRODUÇÃO

O argentino Alan Pauls nasceu em 1959 e teve várias obras suas traduzidas para o inglês, francês e português. Considerado um dos escritores mais originais da atual literatura latino-americana, além do seu trabalho como autor, lecionou teoria literária na Universidade de Buenos Aires, trabalhou como jornalista e escreveu vários roteiros cinematográficos. Sua novela *O Passado* ganhou o Prêmio Herralde, em 2003, e foi adaptada para o cinema em 2007, pelo diretor Hector Babenco.

Em 2006, Pauls lançou na Argentina *A vida descalço*, que chegou ao Brasil só em fevereiro de 2013, apresentando uma série de textos curtos sobre experiências vividas na praia. Com um tom autobiográfico, essa obra foi, desde o seu lançamento, classificada como uma coletânea de ensaios, baseados nas lembranças da infância e da adolescência de um homem durante os verões no litoral, revelando leituras marcantes para a personagem, como *Todos os fogos o fogo*, de Júlio Cortázar, além de fatos corriqueiros nesse cenário, como perder-se dos pais na areia.

* Artigo final da disciplina de Estética e conhecimento, ministrada pela Prof.^a Dra. Eunice Piazza Gai, do Programa de Pós-Graduação em Letras – Mestrado, da UNISC.

** Mestranda em Letras – Leitura e Cognição – da Universidade de Santa Cruz do Sul - UNISC.

O livro surgiu através de um projeto da editora Sudamericana, de Buenos Aires, que decidiu lançar uma coleção sobre lugares. Ao aceitar o desafio de escrever sobre a praia, cenário comum para o cinema e raro em obras literárias, Alan Pauls, em entrevista a Suzana Velasco, declarou ter sido tomado por lembranças, impressões e experiências surpreendentes para ele mesmo. Ainda assim, o autor também afirma que fez questão de, além de falar de si próprio, em certos momentos tomar distância dos fatos para se tornar uma espécie de narrador cultural.

Este trabalho analisa essa obra: *A vida descalço*, de Alan Pauls, sob dois aspectos. Primeiramente, são apresentadas considerações acerca do gênero predominante, ora pendendo para ensaio ora para romance, embora essa narrativa sempre tenha sido tratada como ensaio. Além disso, este estudo também aborda a ironia presente no texto de Pauls. Para a análise das questões relativas ao gênero, serviram de referencial teórico os estudos de Montaigne, de Ian Watt e de Massaud Moisés. Para tratar da ironia, o referencial foi a obra de S. A. Kierkegaard, que apresenta o seu conceito inicialmente baseado no pensamento de Sócrates, evoluindo com o surgimento de outros filósofos importantes.

2 O GÊNERO

A obra *A vida descalço* foi sempre considerada um ensaio literário por, de fato, apresentar várias características próprias desse gênero. O próprio Alan Pauls, em entrevista a Hugo Viana, defende a escolha desse gênero por ser o ideal para transformar temas aparentemente banais, como a praia, em uma verdadeira teia de assuntos complexos.

O termo ensaio foi cunhado por Montaigne (1984), a partir de sua obra *Ensaaios*, escrita inicialmente em dois volumes, em 1580, e concluída com a publicação póstuma do terceiro volume em 1595. É dessa obra, composta por textos, na sua maioria, curtos e críticos em relação a diferentes assuntos da vida cotidiana, que deriva a conceituação moderna desse gênero e o modelo seguido desde então, levando em conta as mudanças apresentadas pela atividade literária.

Definir ensaio nunca foi tarefa fácil, pelo fato de seu conceito abarcar uma infinidade de textos com características que os aproximam e outras que os afastam, sem apresentarem uma rigorosa precisão em seus limites. Quanto a sua extensão, por exemplo, em *Ensaaios*, o próprio Montaigne não mantém regularidade alguma, já que, apesar da grande maioria de textos curtos, alguns de seus ensaios são de fato longos, principalmente no terceiro volume de sua obra.

De acordo com Massaud Moisés (1997), os seguintes aspectos regem os ensaios: “a) o autoexercício das faculdades; b) a liberdade pessoal; c) o esforço constante pelo pensar original” (p. 146). Assim, bem no estilo dos ensaios de Montaigne, salienta-se que Alan Pauls, através de sua experiência, propõe uma reflexão sobre cada problemática exposta relacionada a situações vividas durante os veraneios, buscando sempre fugir do senso comum que o leitor espera, ainda que inconscientemente, ver retratado.

Dessa forma, no fragmento transcrito a seguir, pode-se perceber a desconstrução que o autor faz da ideia já consolidada no imaginário da maioria dos leitores de que a praia é um dos perfeitos cenários do ponto de vista erótico que vários filmes, de grande sucesso e assistidos por muitos jovens e adultos, apresentaram desde que surgiram as primeiras produções cinematográficas.

E sempre que topo com o célebre fotograma de *A Um Passo da Eternidade* – provavelmente o logotipo mais popular que Hollywood já desenhou para promover as benesses do erotismo de costa – e o sargento Warden e Karen Holmes voltam a se beijar deitados numa praia do Havaí enquanto as ondas quebram sobre seus corpos orvalhando-os de espuma, nunca deixo de pensar na desconsideração da areia molhada, dura como uma tábua, provavelmente minada de bivalves invejosos, tão proteica e múltipla que cinco segundos mais tarde, quando o diretor Fred Zinnemann decidir cortar a tomada, já terá se transformado numa legião de cristaizinhos insuportáveis e fará das suas nas virilhas de Burt Lancaster e Deborah Kerr; penso em como diabos pode-se conceber um filme que passa do gênero bélico (uniformes militares, destacamentos, o ataque japonês a Pearl Harbor) ao drama romântico (trajes de banho, *clinch* íntimo dos amantes, adultério); penso na contribuição do mar, capaz de atrapalhar com sua onda mais tímida o mais entusiasta acasalamento humano; penso no efeito irritante do sal nos olhos; penso no momento em que os atores, depois de repetirem dez vezes a cena, irão descobrir o que o sol fazia com eles enquanto brincavam de eclipsar a Segunda Guerra Mundial com alguns minutos de paixão clandestina. Esfregar-se com outro corpo na areia, agarrar-se atrás da cortina do vestiário de uma barraca, acabar nus no refluxo das águas: as proezas mais clássicas do erotismo de praia são para mim, além de inverossímeis, exemplos perfeitos de tudo o que *não pode* ser o prazer: desconforto, aspereza, hostilidade, interferência. (PAULS, 2013, p. 44-45)

Assim, como fica nítido nessa passagem e ao longo de toda a sua narrativa, o autor alia o tom de crítica ao aprofundamento das suas próprias convicções, em relação a diversos aspectos do comportamento humano e da vida social.

Além disso, nesse mesmo fragmento também está presente um importante aspecto que contribui para o tom autobiográfico que essa obra assume: a citação reiterada de filmes importantes para a história do cinema, revelando a íntima relação de Pauls com esse assunto, comprovada pelo fato de ter participado da produção de diversos filmes, principalmente como roteirista.

Outro aspecto importante de ser ressaltado é a narração dos fatos que, mesclada a todas essas reflexões, foi organizada em diversos capítulos aparentemente independentes, o que, mais uma vez, confirma o aspecto ensaístico da obra.

Por outro lado, a essa aparente autonomia de cada capítulo contrapõe-se o fato de haver um ser ficcional que desvenda suas inquietações e evolui em suas reflexões ao longo de toda a narrativa. Isso faz com que elementos romanescos também possam ser percebidos. Existem situações que são retomadas por esse narrador-personagem em diferentes momentos, fazendo com que ele reelabore seus pensamentos e suas experiências.

Para ilustrar esse fato, a seguir são transcritos trechos de diferentes capítulos de *A vida descalço*, em que o autor se refere à praia do litoral do Uruguai, Cabo Polonio, onde o narrador afirma no início do livro ter passado os últimos verões.

Por que se sonha tanto na praia? Em Cabo Polonio, imagino, para compensar os efeitos de certa síndrome de abstinência. O lugar não tem luz elétrica – não tem cinema, televisão, não tem computadores.(...) Assim, os sonhos, com suas imagens virtuais, são para a praia o que as miragens são para o deserto: a *outra cena* de um espaço. (As imagens não podem coexistir com o espaço: só aparecem quando o espaço real se dissipou no sono ou na alucinação.) (p. 8-9)

Apesar dos cinco anos cujos verões passo em Cabo Polonio, apesar da rapidez com que todas as particularidades que no início me desconcertavam ou me irritavam (a falta de água potável e de luz, a obrigação de dedicar horas e esforço físico às operações mais básicas de subsistência)(...) e que acabaram por resultar-me não só familiares como imprescindíveis, tanto que já não consigo imaginar um lugar de veraneio que não as inclua. (p. 38)

Talvez, urbano recalcitrante que sou, boa parte da sedução que a indigência de Cabo

Polonio exerce sobre mim repouse justamente na quantidade de impossibilidades às quais me submete e às renúncias que me exige. (p. 87)

Nesses fragmentos, além do local, a situação que Alan Pauls traz à tona também se repete: a precariedade de recursos que na maioria dos casos sempre se buscou em cidades de veraneio e se continua buscando até hoje, analisando os efeitos que isso tem no comportamento humano. É impossível não considerar a evolução do pensamento e a continuidade que existe na análise desse aspecto da vida social apresentada pela retomada do mesmo tema, revelando estados de espírito e momentos diferentes do protagonista.

Além disso, o cunho confessional, que é nítido na narrativa de Pauls, está amplamente difundido pela crítica contemporânea no que diz respeito às personagens de romances considerados pós-modernos. Há uma acentuada tendência em revalorizar a experiência pessoal e sensível como filtro de compreensão do real, como forma de garantir ao romance maior autenticidade ao abordar problemáticas de um contexto social, na maioria das vezes, contraditório.

O compromisso dos autores contemporâneos tem estado mais voltado para a inovação das formas de expressão e das técnicas de escrita, para retratar uma realidade que não se apoia na verossimilhança da descrição representativa, mas no efeito estético da leitura, que visa envolver o leitor afetivamente na realidade da narrativa.

Dessa forma, esse narrador em primeira pessoa configura-se exatamente como uma personagem típica desse romance de características pós-modernas. Construído com um formato inovador, essa obra tem, de fato, encantado leitores, o que é inegável pelo sucesso obtido desde seu lançamento, principalmente pelo aspecto complexo que o protagonista demonstra ao revelar-se ora um alter-ego do autor, ora um narrador-personagem que se distancia dos acontecimentos para apresentar uma outra visão da realidade.

Além disso, também não se pode deixar de considerar, ao analisar o gênero em *A vida descalço*, o fato de que é característico do ensaio abordar uma questão polêmica, um problema social, ou mesmo pessoal, com sua crítica apresentada em torno de um único foco. Já nessa obra, pelo contrário, o que se vê é uma pluralidade de temas, que ou se entrelaçam, ou se chocam, ou se afastam. O que há de único é o espaço, já que todos esses dramas são relacionados à vida na praia.

De acordo ainda com Ian Watt (2010), a origem do gênero romance está em narrativas autênticas de experiências individuais, buscando uma transcrição da realidade, através do relato de aspectos da vida cotidiana, vulgar. Esses elementos da vida comum, que são comprovadamente próprios do romance também pelas ideias de Watt, estão nitidamente presentes na obra do escritor argentino Alan Pauls.

Dessa forma, não há como negar o fato de que *A vida descalço* mescla elementos tanto do gênero ensaio quanto do romance. Esse gênero vacilante torna especialmente interessante o estudo dessa obra, possibilitando análises ainda mais aprofundadas em relação também ao seu conteúdo.

3 A IRONIA

Ao longo da leitura de *A vida descalço*, do argentino Alan Pauls, percebe-se a cada novo assunto levantado uma fina e sutil ironia, tão oculta por estar sendo dita em um tom capaz de tornar sério, com um toque de humor refinado que o jogo de expressões, e as frases longas para a

apresentação da maioria das ideias, que vão se entrelaçando, evoluindo e, geralmente, ainda voltam ao ponto inicial.

Considerando o fragmento a seguir, percebe-se o quanto de juízo de valor não é dito pelo autor, porém sutilmente percebido por justamente estar dito o seu contrário, empregando em suas palavras um humor sério. Mesmo que isso pareça contraditório, esse riso é provocado por uma caricatura, ou por uma descrição caricatural, e não propriamente por uma tolice qualquer.

Dessa equívoca relação entre a praia e as imagens deriva uma das grandes decepções de meu prontuário de férias: o drive-in. Eu tinha uns seis anos quando fui a um pela primeira vez, em Villa Gesell. Ele fora montado longe do centro, numa faixa perdida da zona norte, entre a avenida 3 e o mar, e o promoviam com a pompa que merecem, em geral, os anseios mais espetaculares de modernização, como se comemorassem o milagre de ter importado a Disneyworld para um obscuro aterro do sul da província de Buenos Aires. Foi o primeiro e único que conheci, e essa primeira vez também foi a última. (...) Todos os argumentos que tinham avalizado a ideia de instalar um drive-in num balneário como Villa Gesell desmoronaram pouco depois, quando o filme começou, diante de um evidência instantânea: o espetáculo, o verdadeiro, o único que o mundo da praia não rejeitava, por considerá-lo redundante ou vexatório, era o da tela em branco, espécie de cinema virgem, passivo, que não fascinava pelo que irradiava, mas por todas as imagens que era capaz de suscitar” (p. 11-13)

Ao contar os fatos, acompanhados por todos esses aspectos que vão compondo a narrativa, Pauls utiliza uma ironia quase imperceptível para marcar relações interpessoais aparentemente simples como experiências ricas, fazendo com que a história e a visão de mundo desse indivíduo tornem-se profundas e ele busque resolver seus problemas agora já adulto. Aliados a essas questões internas que esse homem à beira do mar apresenta, estão bem evidentes os hábitos da época, o erotismo que a exposição dos corpos bronzeados sugere, enfim, uma série de situações e emoções despertadas pelo contato com o mar.

É importante salientar as ideias contidas no fragmento abaixo, em que o autor Kierkegaard define ironia:

na ironia o sujeito está *negativamente livre*; pois a realidade que lhe deve dar conteúdo não está aí, ele é livre da vinculação na qual a realidade dada mantém o sujeito, mas ele é negativamente livre e como tal flutuante, suspenso, pois não há nada que o segure. Mas esta mesma liberdade, este flutuar, dá ao irônico um certo entusiasmo, na medida em que ele como que se embriaga na infinitude das possibilidades, na medida que ele, quando precisa de um consolo por tudo o que naufraga, pode buscar refúgio no enorme fundo de reserva da possibilidade. Entretanto, ele não se entrega a este entusiasmo, que apenas respira e nutre o entusiasmo de destruição que há nele. (KIERKEGAARD, 2006, p. 227)

A partir das afirmações de Kierkegaard (2006), que considera a ironia de acordo com o modelo socrático, fica evidente o aspecto de velada negação do que se realmente quer dizer, quando se aplica esse recurso. Assim, a figura do discurso retórico, cuja característica está em se dizer o contrário do que se pensa, está nítida na narrativa de Alan Pauls, porém essa nitidez sugere uma série de dúvidas e não de certezas.

Através da destruição do que se realmente pensa, apresenta-se o contrário para que só o leitor mais atento perceba. Por fim, expor essas situações ironicamente atrai ainda mais o leitor para essa vivência com os pés descalços em contato com a areia, libertando-se de toda a artificialidade do mundo contemporâneo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Já no primeiro capítulo da obra *A vida descalço*, de Alan Pauls (2013), percebe-se que a todo momento vai se fazer uma viagem da infância ao mundo adulto desse narrador-personagem. Ao procurar aprofundar o estudo tanto do gênero, através de conceitos de ensaio e romance, como de ironia presentes em *A vida descalço*, de Alan Pauls, resta a certeza de que ainda existem outras questões interessantes que ficam pendentes ao longo da obra. Cada capítulo, cada obra literária, cada filme, cada autor citados poderiam ser passíveis de outros estudos, de outras reflexões e relações importantes.

A visão de um veraneio de um filho à beira do mar nunca mais é a mesma depois de ler, por exemplo, a descrição feita pelo autor da visão de uma criança na beira da praia: da “altura da criança, que é a altura da confiança e da vulnerabilidade, todos são duplamente idênticos” (p. 29), a mão é a do pai ou é de qualquer um: qualquer mão adulta que se veja suspensa no ar, junto de nossa cabeça, pode ser a do pai. Além disso, há de se considerar também a escolha dos termos tão bem arrançados, como os *hippies* em suas “escalofobéticas kombis”, “o peso do frenesi urbanizador”, “prodígio do laconismo têxtil”, que foi o biquíni, compõe também o fascínio pelas novas verdades que se podem ter como impactantes através dos novos significados adquiridos.

A questão de o gênero da obra *A vida descalço* mesclar características de ensaio e romance acaba se revelando um interessante recurso para uma obra com características híbridas, típicas da pós-modernidade. A ironia sutil subjacente, aquela de Sócrates que é percebida não só pelo que é revelado pelas palavras, é ressignificada nesta obra de Alan Pauls, para quem se entrega a acompanhar a sua visão. Ainda assim, mais importantes do que as certezas deixadas por este estudo, são as dúvidas que ele suscita, para, quem sabe, serem resolvidas em uma nova leitura.

ABSTRACT. This article investigates Alan Pauls’ work *A vida descalço*, in two respects: the predominant genre, sometimes romance and sometimes essay, and the irony in this narrative. The critical tone and deepening convictions of the author and the composition of several seemingly unrelated chapters confirm the essays aspects of the work. On the other hand, this apparent autonomy of each chapter contrasts with the fact that there is a first-person narrator who reveals his concerns in his reflections and evolves throughout the narrative. This makes for romance elements, which can be perceived. In addition, while telling the facts, the author uses subtle irony to make interpersonal relationships seemingly simple become rich experiences, making the story and the worldview of the protagonist become deep, and now, as an adult, trying to find out the solution to his problems.

Keywords: Irony. Essay. Romance. Textual genres. Alan Pauls.

REFERÊNCIAS

KIERKEGAARD, Søren Aabye. *O conceito de ironia*: constantemente referido a Sócrates. 3. ed. Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2006.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 8. ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

MONTAIGNE, Michel de. *Ensaíos*. 3. ed São Paulo: Abril Cultural, 1984.

PAULS, Alan. *A vida descalço*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

VELASCO, Suzana. *Geografia em branco*. Disponível em: <<http://editora.cosacnaify.com.br/Upload/SaiuImprensa>> Acesso em: 30 jun. 2013.

VIANA, Hugo. *Literatura, praia e pés descalços*. Disponível em: <<http://www.folhape.com.br>> Acesso em: 30 jun. 2013.

WATT, Ian P. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2010.

CANTIGA DE AMOR E AS ROSAS NÃO FALAM: SEMELHANÇAS INSTIGANTES

DENISE KOPPE*

LURDES CIPRANDI**

TAILLA FRANCINE MORAES***

ADRIANE ESTER HOFFMANN****

RESUMO. O presente artigo refere-se ao Trovadorismo português. Objetiva-se discorrer sobre esse movimento literário e analisar, comparativamente, a Cantiga de Amor, de D. Dinis com a música *As Rosas não falam*, de Cartola. Para desenvolver esse estudo, buscou-se referências bibliográficas para especificar de que forma a poesia era apresentada no passado e relacioná-la com a música contemporânea. Percebeu-se que as semelhanças entre os textos estão demonstradas no assunto principal que é o sofrimento amoroso do eu-lírico masculino, perante uma mulher idealizada e distante, um amor impossível. Também, há semelhanças na estrutura dos dois textos analisados, pois são poemas repletos de sonoridade e com linguagem figurada. Ainda, verificou-se que as diferenças entre as épocas estão evidenciadas na linguagem bem elaborada, mais racional do que emotiva na análise dos sentimentos; na estrutura formal em que os versos e as estrofes são organizados, que revelam recursos variados para expressar o alto grau de estilização, atingidos pelos poetas.

Palavras-chave: trovadorismo; cantiga de amor; música; análise comparativa.

INTRODUÇÃO:

Os mais antigos textos da literatura portuguesa datam do século XII, época em que algumas pessoas costumavam escrever poesias conjugadas com a música. Surgiram então as “cantigas”, um tipo de produção literária que basicamente enaltecia o amor ou criticava comportamentos da sociedade daquela época. Eram as cantigas de amor, amigo, escárnio e maldizer. Todas escritas pelos chamados “trovadores”.

Trovador era o nome que se dava ao autor da cantiga, ao cantor costumava-se chamar de jogral. Seus poemas eram feitos para serem cantados ao som de instrumentos musicais como a

* Aluna do Curso de Letras da URI/FW pela Plataforma Freire.

** Aluna do Curso de Letras da URI/FW pela Plataforma Freire.

*** Aluna do Curso de Letras da URI/FW pela Plataforma Freire.

**** Professora do Curso de Letras da URI/FW e orientadora do trabalho da disciplina de Estudos de Literatura Portuguesa I.

flauta, a viola, o alaúde entre outros.

Esse artigo está composto por especificações do período literário denominado Trovadorismo, detalhamento das cantigas líricas de amor e de amigo e análise contrastiva entre uma cantiga de amor e uma música contemporânea. Nessa análise estão presentes aspectos estruturais, temáticos e ideológicos.

1 CONCEPÇÕES TROVADORESICAS:

O Trovadorismo foi um movimento que se desenvolveu em Portugal de 1198 a 1418. Segundo Moisés (1994), a poesia medieval portuguesa alcançou seu ponto mais alto na segunda metade do século XIII. Iniciou-se com a cantiga dedicada por Paio Soares de Taveirós a Maria Pais Ribeiro e terminou quando Fernão Lopes foi nomeado Guarda-Mor da Torre do Tombo.

O autor (1994, p.24) detalha esse período em que o poeta era chamado de trovador, como um momento em que o poeta precisava compor seu poema e musicá-lo, uma vez que as cantigas dessa época eram acompanhadas de instrumentos musicais e eram cantadas às comunidades.

Duas espécies principais apresentavam a poesia trovadoresca: a lírico-amorosa e a satírica. A primeira divide-se em cantiga de amor e cantiga de amigo; a segunda, em cantiga de escárnio e cantiga de maldizer. O idioma empregado era o galego-português, em virtude da então unidade lingüística entre Portugal e Galiza. (MOISÉS, 1994, p.24-25)

Tendo em vista as condições que foram compostas e executadas, a maior parte das cantigas ficaram perdidas, pois não havia a preocupação de registrá-las por escrito. Para Douglas Tufano (1981, p. 6-7), a obra mais antiga que se conhece é a chamada *Cantiga da Ribeirinha* ou *Cantiga de guarvaia*, escrita provavelmente em 1198, pelo trovador Paio Soares de Taveirós e que costuma ser assinalada como marco inicial da literatura portuguesa. Os únicos documentos que restaram sobre tal produção literária são os cancioneiros, coletânea de Cantigas variadas escritas por diversos autores. O mais famoso de Portugal, D. Dinis (chamado Rei-trovador).

A primeira espécie de produção literária, denominada cantiga de amor, e foco desse artigo, apresenta o eu lírico, o trovador, confessando sua passionalidade diante de uma dama inacessível. A amada não cede aos seus apelos amorosos por ser de estirpe social superior e por o trovador ser fidalgo decaído. Para Moisés (1994, p. 25), “uma atmosfera plangente, suplicante, de litania, varre a cantiga de ponta a ponta”.

O trovador, apaixonado, realiza apelos e vale-se de contemplação platônica à sua amada.

José de Nicola (1990, p. 22) define que nas cantigas de amor o homem se refere à sua amada como sendo uma figura idealizada, distante. O eu lírico fica em posição de fiel vassalo, esperando as ordens de sua senhora, dama da corte. Esse amor é considerado um objeto de sonho, ou seja, impossível de ser alcançado. A situação que ele representa, na maioria dos casos, é a do amante frustrado: o homem fala de seu amor à bela senhora. O ambiente das cantigas de amor é sempre o palácio, com o trovador declarando seu amor por uma dama.

Esta cantiga teve origem no sul da França, apresentando um eu-lírico masculino e também sofredor. Nicola (1990), afirma que nas cantigas de amor o sujeito poético chama sua amada de Senhor, pois naquela época, todas as palavras que terminavam com “or”, em galego-português não

tinham feminino, portanto ele dizia “minha senhor”, ele cantava a dor de amar, que também é denominado de “coita”. Essa palavra (coita) é muito usada nessas cantigas, ela significa sofrimento por amor.

Já, as cantigas de amigo têm sua origem na Península Ibérica, surgindo do sentimento popular. Cronologicamente, são mais antigas que as cantigas de amor, porém não eram registradas por escrito. Apenas com a presença escrita das cantigas provençais e o desenvolvimento da arte poética é que as se concretizaram em textos.

A principal característica das cantigas de amigo é o sentimento feminino que exprimem, apesar de escritas por homens. Esse fenômeno reflete o tipo de sociedade patriarcal que marca todo o período medieval. Agora é a mulher quem sofre por se ver separada do amigo (amante ou namorado); a mulher vive angustiada por não saber se o amigo voltará ou não, se a trocará por outra, etc. (NICOLA, 1990, p. 24-25)

O ambiente descrito nessas cantigas é a zona rural, pois a mulher sempre é descrita como camponesa. Outro aspecto interessante, que nessas cantigas há a presença de interlocutores, que servem de confidentes à mulher que sofre. Esses confidentes são, geralmente, a mãe, uma amiga ou um elemento da natureza personificado, que dialogam com o sujeito poético.

Percebe-se, assim, que nas cantigas prevaleciam propósitos específicos: havia aquelas em que se manifestavam juras de amor feitas à mulher do cavaleiro, outras em que predominava o sofrimento de amor da jovem em razão de o namorado ter partido para as Cruzadas.

ANÁLISE CONTRASTIVA:

Este estudo comparativo visa a analisar as semelhanças e diferenças entre uma cantiga de amor, de D. Dinis e a música *As rosas não falam*, de Cartola. Dessa forma, para que se proceda a comparação entre uma Cantiga de Amor, e a canção *As rosas não falam*, é necessário, primeiramente, expor sua essência.

A *Cantiga de Amor* de D. Dinis registra o louvor à amada, exaltando suas qualidades e justificando o porquê de seu amor incondicional:

Cantiga de amor

*Quer'eu em maneira de proençal
fazer agora um cantar d'amor
equerreimuit'iloarlmia senhor
a que prez nem fremosuranomfal,
nem bondade; e mais vos direi ém:
tanto a fez Deus comprida de bem
que mais que todas las do mundo val.*

*Ca mia senhor quizo Deus fazer tal,
quando a faz, que a fez sabedor
de todo bem e de mui gram valor,
e com tod'est[o] é mui comunal
ali u deve; erdeu-lhi bom sém,
edesinomlhi fez pouco de bem
quandonom quis lh'outra foss'igual*

*Ca en mia senhor nunca Deus pôs mal,
mais pôs i prez e beldad'eloor
e falar mui ben, e riir melhor
que outra molher; des i é leal
muit', e por esto non sei o'euquen
possa compridamente no seu ben
falar, ca non á, tra-lo seu ben, al.*

Tradução

Quero eu na maneira de um provençal
fazer agora um cantar de amor,
e quereirei muito aí louvar minha senhora
a quem boas qualidades e formosura não faltam
nem bondade; e ainda vos direi isto:
Deus a fez tão cheia de qualidades
que ela mais que todas do mundo.

Pois minha senhora quis Deus fazer de tal maneira
quando a fez, que a fez conhecedora
de todo bem e de muito grande valor,
e além de tudo isto é muito sociável
quando deve; também deu-lhe bom senso
e além disso não lhe fez pouco bem,
quando não quis que nenhuma outra lhe fora igual

Pois em minha senhora nunca Deus pôs mal,
mas pôs nela honra e beleza e mérito

e capacidade de falar bem, e de rir melhor
que outra mulher ; além disso é muito
leal e por isso eu não conheço hoje quem
possa perfeitamente no seu bem
falar, pois não há, além do seu bem, qualquer outro. *****

O autor dessa cantiga, D. Dinis (1279/1325), foi rei de Portugal entre 1279 e 1325. Ficou conhecido como o Lavrador, pelo impulso dado à agricultura e pela plantação do pinhal de Leiria e como o Rei-Poeta. Contribuiu ativamente para o desenvolvimento da poesia trovadoresca, deixando um legado significativo de Cantigas de Amor, de Amigo e de Maldizer publicadas nos Cancioneiros Galaico-Portugueses. Como poeta, D. Dinis é, entre os trovadores dos Cancioneiros, o que melhor representa a poesia trovadoresca, da qual nos legou uma espécie de síntese, tendo cultivado todos os gêneros (MOISÉS, 1994).

A cantiga de amor de D. Dinis é interessante porque registra, logo nos primeiros versos, a influência provençal: ele compõe uma cantiga de amor à maneira dos provençais para louvar a sua senhora. A Provença localiza-se na região da Occitânia, que corresponde ao sul da França atual. Aproximadamente no séc. XII, esta região conheceu um movimento poético de grande intensidade, a lírica provençal. Os poetas da Provença desenvolveram uma refinada arte poética, caracterizada por técnicas de composição e versificação muito apuradas – a chamada “Gaia Ciência” – e por uma temática centrada no amor cortês: o poeta dirige-se à mulher amada, escondendo-lhe o nome e colocando-se diante dela como um servo humilde diante do seu senhor.

Outro aspecto a destacar é a completa e absoluta idealização da mulher amada, desde os dotes físicos (formosa, perfeita) até a inteligência, sabedoria e bondade; enfim, tanto bem possui essa mulher que o poema termina afirmando que não se conhece quem seja capaz de falar adequadamente dos atributos físicos e espirituais dessa dama. Diz-se que Deus a fez e jogou fora a receita porque não queria outra mulher igual a ela. A mulher (assim como todas as outras coisas) é fruto da criação de Deus: assim se manifesta o teocentrismo no Trovadorismo.

Quanto ao esquema de composição (forma), o texto de D. Dinis é uma cantiga que, por não apresentar refrão, indica a maestria do poeta – que se pode entender como o domínio técnico que lhe permitia dispensar a repetição de versos. O esquema de rimas é o mesmo nas três estrofes.

Após, apresenta-se a canção de Cartola, em que o eu lírico está apaixonado e compara a sua amada às rosas, pois ambas possuem beleza, perfume e delicadeza:

As rosas não falam

Bate outra vez
Com esperanças o meu coração
Pois já vai terminando o verão,
Enfim

***** D. Dinis. Disponível em: <<http://educacao.uol.com.br/disciplinas/portugues/trovadorismo>>

Volto ao jardim
Com a certeza que devo chorar
Pois bem sei que queres voltar
Para mim

Queixo-me às rosas
Mas que bobagem
As rosas não falam
Simplesmente as rosas exalam
O perfume que roubam de ti, ai

Devias vir
Para ver meus olhos tristonhos
E, quem sabe, sonhavas meus sonhos
Por fim. (<http://letras.mus.br/cartola/>)

Angenor de Oliveira nasceu no Rio de Janeiro, em 11 de outubro de 1908, mais precisamente no bairro do Catete. Era filho de Sebastião Joaquim de Oliveira e Aida Gomes de Oliveira. Cartola, como ficou conhecido, era um homem simples que ao longo de mais de cinco décadas construiu um dos mais importantes legados musicais do cancioneiro nacional. Ele compôs e cantou o amor como ninguém. Seu ritmo era o samba.

As semelhanças entre a cantiga e a canção estão expressas em diferentes aspectos. O primeiro diz respeito à temática. Em ambas o eu lírico está apaixonado, mas não possui a amada junto a si. Assim, o que lhe resta é exaltar suas qualidades.

Na cantiga afirma que as qualidades da amada residem em sua “bondade”, “formosura”, “boas qualidades”, “grande valor”, ser “sociável”, ter “bom senso”, “honra”, “beleza”, “mérito”, “capacidade de falar” e ter “lealdade”. Na canção, a amada exala “perfume”, apresenta “delicadeza” e possui “beleza” ímpar.

O segundo aspecto em que se assemelham a cantiga e a canção é quanto à estruturação. Possuem versos e estrofes, rimas e linguagem poética. O terceiro e último aspecto analisado, retrata características do sujeito poético. É um ser apaixonado, não possui a amada próxima a ele, considera-a perfeita, incessível e inatingível.

Quanto às diferenças, na primeira há regularidade entre as três estrofes e apresentam sete versos em cada uma; na segunda, há também três estrofes, mas cada uma possui número diferenciado de versos. Os versos são compostos por nove sílabas métricas em uma e diversidade de métrica na outra.

As liberdades formal e linguística se justificam pelo fato de os textos terem sido escritos em épocas muito distintas. Também, na primeira há a alusão a Deus, em dois momentos, como criador

de uma deusa aos humanos. Na segunda, há a interlocução com flores, com rosas, que são cúmplices do sofrimento de amor sentido pelo sujeito poético.

APONTAMENTOS CONCLUSIVOS:

Percebeu-se que as descrições de beleza e lamentos de amor perpassam décadas e séculos, pois as questões do coração sempre são expostas pelos escritores. Observou-se, também, que apesar de terem se passado oito séculos da época do Trovadorismo, o sofrimento de amor é cantado e continua encantando as pessoas.

Assim, Cartola pode ser considerado um trovador do século XX, por ter composto as mais lindas cantigas de amor. As letras das suas canções possuem grande identidade com a lírica medieval, tanto na estrutura como no conteúdo, acrescentando-se que a melodia que acompanha a letra talvez guarde também alguma semelhança pela delicadeza dos acordes do violino, que perfaz uma introdução à maneira das execuções dos instrumentos de corda que acompanham as cantigas dos trovadores.

Levando-se em conta o grande número de canções modernas que se assemelham ao cancionero medieval pelo foco poético ou pela estrutura formal, não é difícil concluir que se não houve uma tentativa intencional de aproximar poesia e música como elementos indissociáveis como ocorrera no medievo, não há como negar que não só a postura vassálica do homem diante da mulher, como, principalmente, a assunção do eu feminino de forma tão recorrente são salutares ecos do passado (conscientes ou inconscientes) na poética atual.

RESUMEN. El presente informe refiérase al Trovadorismo portugués. Objetivase discurrir sobre ese movimiento literario y analizar, comparativamente, la Cantiga de Amor, de D. Dinis con la música *Las Rosas no hablan*, de Cartola. Para desarrollar ese estudio, se buscó referencias bibliográficas para especificar de que forma la poesía era presentada en el pasado y hacer una relación con la música contemporánea. Se percibió que las semejanzas entre los textos están demostradas en el asunto principal que es el sufrimiento amoroso del yo-lírico masculino, delante de una mujer idealizada y distante, un amor imposible. También, ha semejanza en la estructura de los textos analizados, pues son poemas repletos de sonoridad y con lenguaje figurada. Aun, se verificó que las diferencias entre las épocas entonces evidenciadas en el lenguaje bien elaborada, más racional del que emotiva en el análisis de los sentimientos; en la estructura formal en que los versos y las estrofas son organizados, que revelan recursos variados para expresar el alto grado de estilización, atingidos por los poetas.

Palabras-clave: trovadorismo; cantiga de amor; música; análisis comparativa.

REFERÊNCIAS

FONTES, Maria Helena. *Ressonâncias da Idade Média no moderno cancionero popular*. Disponível em: <http://www.institutodeletras.uerj.br/revidioma/21/idioma21_a05.pdf>. Acesso em: 12 setembro 2013.

<<http://educacao.uol.com.br/disciplinas/portugues/trovadorismo>>. Acesso em: 12 agosto 2013.

<<http://letras.mus.br/cartola/>>. Acesso em: 12 agosto 2013.

MOISÉS, Massaud. *A literatura Portuguesa*. 30. ed. São Paulo: Cultrix, 1994.

NICOLA, José de. *Literatura Portuguesa: da Idade Média a Fernando Pessoa*. São Paulo: Scipione, 1990.

RODRIGUES, Medina, et al. *Literatura Portuguesa*. São Paulo: Ática, 1994.

TUFANO, Douglas. *Estudos de Literatura Portuguesa*. São Paulo: Moderna, 1981.

WWW.revistaescola.abril.com.br. Acesso em: 12 agosto 2013.

WWW.nelsonsouza.blogspot.com.br. Acesso em: 12 agosto 2013.

WWW.brasilecola.com/biografia/dom-dinis.htm. Acesso em: 12 agosto 2013.

LITERATURA FOTOGRÁFICA: A MEMÓRIA ASSOCIATIVA NO MUNICÍPIO DE FREDERICO WESTPHALEN

JUSSARA JACOMELLI*

Resumo: Neste artigo, a ideia é refletir sobre a memória associativa no Município de Frederico Westphalen, tendo como referência as primeiras iniciativas de organização de cooperativas. O estudo está baseado em fontes documentais, a saber, imagens fotográficas de época. É uma tentativa de gotejar a identidade histórica local, através da memória e da representação fotográfica. Traz para o cenário da literatura, três experiências associativas no Município, a Cooperativa Vinícola Vitória Ltda., a Cooperativa Agrícola Brasil e a Cooperativa da Banha e Produtos Suínos e suas atualidades.

Palavras-chave: Memória. História. Representação. Cooperativismo. Município de Frederico Westphalen.

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O presente da existência humana está sendo figurado pela mitificação do tecnicismo como um valor inquestionável. Um mito que vem caracterizando as organizações territoriais, ressignificando o existir humano e, muitas vezes, abafando a identidade, promovendo o desconhecimento do eu e do “nós” membros da coletividade. Nessa realidade, reconstruir na memória, a História, talvez venha a ser uma das mais significativas ações dos literários historiadores em prol da identidade de um povo. Na Constituição Brasileira, em seu artigo 216, foi deliberada a condição de patrimônio histórico brasileiro aos bens materiais e imateriais portadores de referência à identidade, à ação e à memória dos grupos formadores da sociedade brasileira (Constituição da República Federativa do Brasil, 2011).

2 O ASSOCIATIVISMO NO MUNICÍPIO DE FREDERICO WESTPHALEN PELAS VIAS DA MEMÓRIA FOTOGRÁFICA

A ideia de modernidade imprimindo e vendendo padrões, perfis humanos e sociais, econômicos e culturais, como valores absolutos e inquestionáveis, legitima o fim da liberdade, o fim da pluralidade de escolhas próprias ou coletivas. Os sujeitos (sujeitos?) vivem e nutrem sentimentos,

* Jussara Jacomelli é Historiadora e Cientista Social, Mestre em História, Doutora em Desenvolvimento Regional. Professora na Universidade Regional Integrada do Médio Alto Uruguai e das Missões – URI – Câmpus de Frederico Westphalen.

ideais e, até mesmo, tipificam amigos, famílias, empresas, em nome de modelos, de perfis sociais e econômicos, vendidos como ideais. Em sua grande maioria, os sujeitos (?) desconhecem a História como um processo de identidade. Assim, em nosso entender, a liberdade individual passa, necessariamente, por um comprometimento pessoal e social de uso da liberdade, o que exige uma reeducação, visto que requer reflexão sobre o presente e sobre o que somos e o que queremos ser, ao mesmo tempo em que, o conhecimento do que somos requer ir além do tecnicismo, requer enxergar o processo cultural humano do qual fazemos parte e que é História, é memória.

A memória é, hoje, um aspecto necessário à qualidade de vida do homem no Planeta Terra visto que, conforme Cassirer (1994), o homem é razão, mas é, também, fé, cultura. Assim, para além da lógica geométrica, há a mente humana, para além da funcionalidade técnica do território, há o homem em sua totalidade, portador de cultura, de memória, de História. Assim, somos indivíduo e coletividades, parte e totalidades, singularidade e pluralidades, portadores de memória/identidade.

3 BREVES MEMÓRIAS HISTÓRICAS

Os primeiros moradores que se estabeleceram no território do Município de Frederico Westphalen, criaram relações de cooperação visando à ajuda mútua como valor necessário para a vida social. Movidos por esse princípio, por exemplo, cediam e/ou comercializavam parte da propriedade. Ter vizinhança significava colaboração, ou seja, significava socorro em momentos difíceis, troca de favores, estabelecimento de parcerias no trabalho, como a organização de mutirões por ocasião de colheitas, entre outros aspectos. Esse espírito cooperativo de vizinhança não permaneceu na orla da produção, mas foi estendido para o mundo comercial, resultando na criação de cooperativas agrícolas comerciais, a saber, a Cooperativa Vinícola Vitória Ltda., a Cooperativa Agrícola Brasil e a Cooperativa da Banha e Produtos Suínos.

3.1 COOPERATIVA VITÓRIA LTDA.

No ano de 1932, a Cooperativa Vitória era realidade no Município de Frederico Westphalen. Foi criada, conforme Silva (2011), a partir da manifestação de agricultores e lideranças municipais que fundaram a Cooperativa Vinícola Vitória Ltda. Para atender aos serviços de moagem, armazém e engarrafamento do vinho, os cooperados distribuíram as atividades em três ambientes: o ambiente da cantina, o ambiente do armazém e o ambiente do moinho colonial. A figura 1, mostra em primeiro plano, dois ambientes, que no ano de 1940 serviam de armazém, e em segundo plano, um ambiente, o qual, no mesmo ano, servia como moinho colonial.



Figura 1- ESTABELECIMENTO DA COOPERATIVA VINÍCOLA AURORA. NO ANO DE 1940/1941, ARMAZÉM PARTICULAR

Fonte: Arquivo Histórico Municipal.

Criada a Cooperativa, os senhores Ângelo Michelin, Luis Modesti e Antônio Milani, assumiram a diretoria. No ano 1938, o estabelecimento deixou de servir como espaço da Cooperativa e passou a pertencer a particulares. Parte da estrutura passou a ser conhecida como “Armazém Michelin.”

Em relação ao ambiente do moinho, Silva (2011) explica que no ano de 1938, foi vendido aos senhores José Ferrari e José Scapin, que investiram na prestação de serviços de moagem de grãos que, para a época, emergia como uma atividade de maior relevância social. Em vista disso, no ano de 1944, o prédio passou a servir somente para o desenvolvimento da atividade de moagem de grãos de trigo, milho e arroz. No ano de 1944, o Sr. Adão Krzyzaniak comprou-o e registrou-o como Moinho Krzyzaniak Ltda, o qual ficou conhecido como “Moinho dos Polacos” (SILVA, 2011).

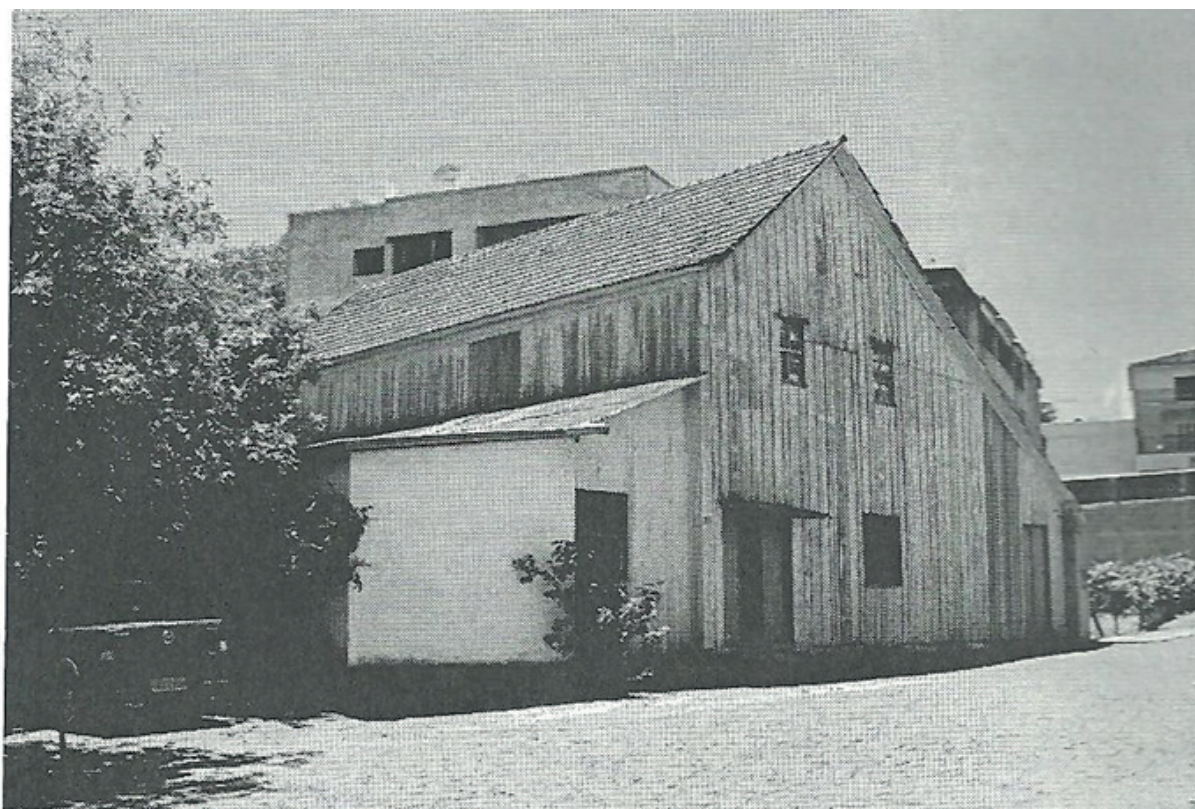


Figura 2 - PRÉDIO DO MOINHO KRZYZANIAK, 2011.

Fonte: SILVA, 2011, p. 25.

Mesmo apresentando algumas ampliações em alvenaria, o prédio, ambiente do moinho colonial, mantém parte de sua originalidade e continua fazendo parte do cenário do território local. Em sua essência, abriga parte da História que lhe deu origem. Serviu como área de produção e vivência do associativismo. Sua criação foi resultado da ação coletiva que terminou como uma empresa particular na qual, por sua vez, manteve sua característica cultural de responder e atender às demandas locais de transformar os grãos em farinha, empregando uma tecnologia específica de época, que é mantida até os dias atuais.

3.2 COOPERATIVA AGRÍCOLA BRASIL

A figura 2 é a imagem de uma das primeiras organizações comerciais de produtores agrícolas, a Cooperativa Brasil. Nossa região foi, desde os primeiros tempos, produtora de fumo. A produção requeria condições para o escoamento do produto até as regiões de comércio, o que equivalia a horas de viagem até chegar a lugares, como Santa Cruz. A necessidade de fomentar o escoamento desse produto e de outros, levou a população a criar a Cooperativa Agrícola Brasil. Não sabemos a época de sua criação, mas as imagens mostram que no ano de 1944, essa Cooperativa era uma realidade local e que, situava-se como potencial e necessária.



Figura 3 - PRÉDIO DA COOPERATIVA BRASIL NO ANO DE 1944.

Fonte: Arquivo Histórico \Municipal de Frederico Westphalen.

No ano de 1947, a Cooperativa era motivo de festejos, o que mostra o associativismo como um componente básico da cultura local. Componente esse, decisivo na produção de condições técnicas para o desenvolvimento, desenvolvimento não só econômico, mas também, social. O registro fotográfico que segue, mostra a presença de homens e meninos na cooperativa, o que possibilita dizer que a ideia de cooperação deveria ser legada de pai para filho. O cooperativismo era compreendido como uma herança educativa salutar e necessária e que devia ter continuidade.



Figura 4 - PRÉDIO DA COOPERATIVA AGRÍCOLA BRASIL NO ANO DE 1947.

Fonte: Arquivo Histórico Municipal de Frederico Westphalen.

3.3 COOPERATIVA DA BANHA E PRODUTOS SUÍNOS

A produção de suínos foi uma atividade local importante, visto que os agricultores costumavam produzir para o consumo familiar e para a comercialização. A comercialização, contudo, ficava dificultada pela distância da nossa região em relação às regiões consumidoras. Assim, a ideia foi a organização da Cooperativa de Produtos Suínos Santo Antônio, levada a efeito e certificada no ano de 1938.

Devido ao desenvolvimento da atividade suína e sua relevância econômica para a população agrícola, a Cooperativa da Banha e Produtos Suínos logo foi transformada em frigorífico. No ano de 1944, essa cooperativa passou a atuar como Frigorífico Santo Antônio Ltda., em prédios de madeira, bastante simples.

No ano de 1961, o Frigorífico Santo Antônio recebeu a denominação de “Frigorífico DAMO S/A”, assim permanecendo até 1989 com proprietários locais. A partir de 1989, a Indústria e Comércio Damo S/A passou a fazer parte de grupos econômicos nacionais, como a Indústria Frigorífica Sadia Concórdia S/A, atuando, assim, até o ano de 1996. Em 2001, a empresa passou a ser identificada como Mabella Carnes, sob a coordenação de agentes locais e, a partir de 2008, voltou a pertencer a redes frigoríficas nacionais.



Figura 05- PRÉDIO DAS PRIMEIRAS INSTALAÇÕES DA COOPERATIVA NO ANO DE 1939/1940.

Fonte: Arquivo Histórico Municipal de Frederico Westphalen.

O percurso histórico da Cooperativa da Banha e Produtos Suínos remete a três momentos expressivos. Inicialmente, registra a memória associativa como criadora. Segue a propriedade particular como consolidadora e expansionista e, por último, apresenta a atualidade do corporativismo das grandes redes frigoríficas.

Lá no passado, na ponta, a História do fazer coletivo associativo. A História do fazer idealizador e criador, do começar e do recomeçar, dos sentimentos, do pertencer. Dessa forma, a História encontra-se na memória, memória que reconstitui a História e, assim, contribui para alimentar a identidade de uma comunidade, a identidade de um local, de um povo, para o que as imagens fotográficas constituem fonte de literatura histórica.

4 MEMÓRIA FOTOGRÁFICA E IDENTIDADE LOCAL

O homem, em seu percurso histórico, procura registrar, de alguma forma, a sua passagem pela Terra. Isso, em qualquer tempo histórico e espaço geográfico. Para esse fim, cria técnicas que vão desde os primeiros registros nas cavernas às mais eficientes formas de comunicação cosmopolita. As materializações são registros históricos eficazes, visto que, as imagens, em suas diferentes formas, constituem um dos mais significativos elementos de comunicação.

4.1 A EXPRESSÃO DO ASSOCIATIVISMO NAS IMAGENS FOTOGRÁFICAS NO MUNICÍPIO DE FREDERICO WESTPHALEN

As primeiras manifestações associativas de organização desenvolvidas no Município, foram precedidas por formas colaborativas. Formas essas, caracterizadas pela ideia da colaboração mútua, de parcerias e vínculos de vizinhança. Essas formas colaborativas aconteceram, nos primeiros tempos da ocupação territorial local, pelas vias da comunicação oral, pela honra ao “bigode”, ou seja, utilizando simbologias e “palavras simbologias” que constituíam um sistema de comunicação próprio. Segundo Laraia (2009), a criação de um sistema de comunicação oral, é fundamento básico para existência da cultura, visto que, a linguagem é um produto da cultura. Assim, toda forma de comunicação é um processo cultural e toda forma de organização é produzida pelas vias da comunicação.

Com base nessa forma de entender a comunicação/cultura, temos como um fator cultural significativo na memória histórica local, a palavra e o valor da palavra. As primeiras experiências colaborativas, vinculadas à agricultura, não aconteciam com a utilização de documentações como identificadora das relações sociais, aconteciam, sim, pelas vias da palavra, da honra pessoal.

Aos poucos essa realidade foi mudando, a “honra à palavra”, foi sendo substituída por outras formas de relações sociais, visto que a cultura não é um princípio dado, mas resultado de práticas materiais e simbólicas, estéticas e funcionais veiculadas, cotidianamente, e que, somadas às necessidades que surgem, ressignificam as construções sociais. Assim, formas colaborativas foram, a partir dos anos 30, redimensionadas para modelos associativos, documentados e codificados, também, pelos conceitos técnicos, permitindo um maior alcance territorial, a exemplo do armazenamento e da comercialização dos produtos agrícolas.

As materializações dessas formas associativas em cooperativas, vistas aqui em imagens,

constituem aspectos significativos da memória histórica local, cujas leituras podem ser inúmeras, abraçando desde a identificação (nome) à organização e função social das mesmas. O nome “Cooperativa Vinícola Vitória” traz, para a realidade histórica local, a mesa italiana que, culturalmente, apresenta o vinho como um fator de alimento e beleza. O cultivo de parreirais foi uma realidade local significativa, não para a comercialização, que, como vimos, não teve o desfecho desejado, mas para consumo familiar e vizinhança.

No aspecto vizinhança, podemos dizer que a atividade fortalecia o princípio colaborativo, principalmente por ocasião das colheitas e do pisoteio da uva, momentos em que os vizinhos costumavam realizar trocas de dias de trabalho, momentos de festas e alegrias. O nome, portanto, identifica, inicialmente, um costume que está relacionado à culinária italiana e a aspectos das relações sociais locais. A organização da cooperativa não supriu o costume de trabalhar com o processamento da uva de forma caseira e, concomitante, não houve cultivo suficiente do produto para alimentar o trabalho da cooperativa com o vinho, visto que, em breve, foi melhorada a atividade de prestação de serviço de moagem, o que facilitou a vida das pessoas, porque substituiu a atividade manual realizada pelas famílias na transformação do grão com a utilização de pilões, pelo uso de instrumentos mais técnicos de transformação do grão em farinha, atividade realizada no Moinho.

O nome “Cooperativa Agrícola Brasil”, por sua vez, além de fazer referência à base econômica, não só do Município, mas de toda a região, traz, para a cena, a ideia de vínculo com o espaço maior: o Brasil. O nome identifica, desta forma, a parte no todo; o espaço local no espaço nacional; a especificidade econômica na diversidade econômica. Isso, porque os produtos da região eram destinados, em especial, para mercados do sudeste brasileiro. Soma-se a isso, que, no período, o Brasil estava sendo governado por Getúlio Vargas, cujas ideias nacionalistas chegavam a todos e a todos os lugares pelas vias dos discursos e, no caso local, pelo programa de Rádio “A Voz do Brasil”. Assim, podemos dizer que no nome dessa organização associativa, está registrada a ideia de pertencimento local e nacional; o orgulho de fazer parte do Município de Frederico Westphalen e do Brasil.

A Cooperativa de Produtos Suínos Santo Antônio, remete à religiosidade do povo. Santo Antônio é um Santo, da Cidade de Pádua, cuja referência veio com os italianos na travessia do Atlântico. A crença no poder dos Santos, é uma característica da Religião Católica e da religiosidade local. Ainda, lembra que o Catolicismo foi a primeira instituição religiosa constituída, oficialmente, no Município de Frederico Westphalen. A fé moveu e move muitas ações humanas e histórias locais. As famílias de Católicos costumavam e costumam, como expressão de fé, ter em suas casas, a imagem de santos e santas, aos quais recorriam e recorrem nas necessidades. A fé era e é traduzida em milagres, devia e deve ter visibilidade, não só em gestos e ações, mas em materializações, como igrejas, associações e entidades com nomes de santos. Santo Antônio teve, historicamente, lugar de destaque nas famílias do Município. Inclusive, muitas pessoas recebiam e recebem seu nome.

Vale registrar que todas as cooperativas trazem para o cenário a identidade econômica da região, a agricultura familiar. Além disso, vale dizer que trazem o contexto cultural de organização social em torno daquilo que é o potencial da região, a agricultura. Podemos, assim, afirmar, conforme Argan (2005, p. 36), que “a necessidade do presente é demonstrável: a arte é fazer e, fazendo, se faz o presente.” Ou seja, o fazer humano atende a necessidades que mudam ao longo da história, cada presente tem suas questões a resolver, o que se resolve com o fazer. A sociedade é resultado, assim, de fazeres, que têm raízes no passado, na memória, na arte. Assim, como nós buscamos raízes de nossa História no passado, não temos o direito de negar à geração do presente e às gerações futuras, a herança da memória.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A literatura é a arte do registrar os fazeres, as obras humanas. A fotografia, em suas diferentes formas materializadas, é expressão das noções, ideias culturais da ação humana no território. Assim, permite identificar o homem no tempo e no espaço histórico. Culturalmente, objetou-se no associativismo a racionalidade e a fé necessárias às organizações, ou seja, culturalmente, as necessidades humanas foram desafios para a organização social e para a construção de técnicas, de materialização da imaterialidade das ideias, como as organizações associativas. Em relação às imagens fotográficas estudadas e ao prédio, que ainda subsiste, vale dizer, conforme Argan (2005, p. 15), que além de resultarem de um conjunto de relações, determinam “um campo de relações que se estendem até o nosso tempo e o superam, uma vez que, assim como certos fatos salientes da arte exercem uma influência determinante, mesmo à distância de séculos, também não se pode excluir que sejam considerados como campo de referência em um futuro próximo ou distante”.

Caminha (2008, p. 12) escreveu, ao prefaciar a obra de Machado de Assis, que “os livros são amigos sempre à disposição da gente. Sem trair.” Esta afirmativa pode ser extensiva à imagem fotográfica, visto que nela há um contexto histórico que pode ser lido e identificado por aqueles que desejam e se desafiam a buscar, a conhecer. A diferença está, talvez, em que, para conhecer a realidade histórica presente nas imagens fotográficas, além de imaginação, é preciso investigação. A imagem fotográfica é um produto da criatividade humana que permite alimentar o tecnicismo, mas também, o humanismo, visto que viabiliza a construção de relações entre memória e identidade.

Abstract: In this paper, the idea is to reflect about the associative memory in the city of Frederico Westphalen, having as reference the first initiatives of organization of the cooperatives. The study is based on documentary sources, appointed as, photographic images of time. It is an attempt to drop the local historical identity through the memory and the photographic representation. It brings to the scenery of literature, three associative experiments in the municipality; the Cooperative Winery Vitória Ltda, the Cooperative Brazil Agricultural, and the Cooperative of Banha (hog'fat) and Pork Products and its updates.

Key-words: Memory. History. Representation. Cooperative system. City of Frederico Westphalen

REFERÊNCIAS

ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte como História da Cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CAMINHA, Edmilson. Prefácio. In: ASSIS, Machado. *Conto de escola e outras histórias curtas*. 2. ed. Brasília: Edições Câmara, 2008.

CASSIRER, Ernest. *Ensaio sobre o homem*. AP: Martins Fontes, 1994.

CONSTITUIÇÃO DA REPÚBLICA FEDERATIVA DO BRASIL. 34. ed. Brasília: Edições Câmara, 2011.

LARAIA, Roque de Barros. *Cultura, um conceito antropológico*. 23. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

SILVA, Alana Maria da. *Patrimônio histórico e cultural de FW: o caso do Moinho Crzyzaniak*. Frederico Westphalen, 2011. 52 páginas. Monografia apresentada ao Curso de História. Universidade Regional Integrada do Médio Alto Uruguai e das Missões – Campus de Frederico Westphalen.

MÚSICA NA EDUCAÇÃO INFANTIL E NOS ANOS INICIAIS: POSSIBILIDADES E DESAFIOS

JULIANE CLÁUDIA PIOVESAN*
NAIARA ANDREATTO DA SILVA**

RESUMO. Este estudo intitulado “Música no processo de ensinar e aprender na Educação Infantil e nos Anos Iniciais: possibilidades e desafios” objetiva analisar a importância da música para o desenvolvimento humano, como pode influenciar no processo de desenvolvimento das crianças e como é trabalhada nas Escolas de Educação Infantil e Anos Iniciais do Município de Frederico Westphalen. Esta pesquisa é qualitativa, pois recorre à compreensão, aplicação, análise da importância da música no processo construtivo de ensino aprendizagem e no desenvolvimento da criatividade, da concentração e da autonomia das crianças. Além disso, a investigação encontra-se embasada em autores como Rubem Alves, Esther Beyer, Vera Lúcia Pessagno Brescia, Nicole Jeandot, Georges Snyders e Jota Moraes, entre outros, que, em seus escritos vislumbram e mostram a importância da música para o ser humano e para o processo educativo, bem como entrevistas e observações em campo, da prática do educador em sala de aula. Pode-se concluir, através da pesquisa é que ainda nas escolas, a música continua sendo um refúgio ou algo mecânico para datas comemorativas. Mas contrapondo-se a isto, pode-se afirmar que ela não é só uma questão de interferência na educação da criança, é uma necessidade, que deve ter espaço consagrado e rotineiro. Nesse sentido, ensinar e aprender música e com música na escola de Educação Infantil e Anos Iniciais precisa ser constituído como processo de ensinar e aprender conscientemente ao desenvolvimento da criança, tornando-a mais conhecedora, em termos culturais e multiculturais.

Palavras-chave: Educação Musical. Ensinar e aprender. Educação Infantil. Anos Iniciais.

1 INTRODUÇÃO

O presente estudo é resultado de um projeto de pesquisa, que ao longo de dois anos procurou analisar a importância da música para o ser humano, sua influência na aprendizagem e utilização nas escolas de Educação Infantil e Anos Iniciais do Município de Frederico Westphalen - RS.

Como metodologia utilizada, o estudo se deu de forma qualitativa, no qual buscou relacionar teoria e prática, através de estudos bibliográficos e análises em campo referentes à utilização da

* Juliane Cláudia Piovesan - Professora do Departamento de Ciências Humanas- Câmpus de Frederico Westphalen- RS- Mestre em educação e orientadora do projeto-

** Naiara Andreatto da Silva - Acadêmica do Curso de Pedagogia e bolsista de Iniciação Científica- Câmpus de Frederico Westphalen- RS.

música no cotidiano escolar, bem como avaliações das entrevistas aplicadas aos educadores. Diante dos aspectos mencionados, o projeto voltou-se a responder a seguinte questão norteadora: “qual a importância da música na aprendizagem integral do ser humano e como está sendo trabalhada no processo de ensinar e aprender dos educandos da Educação Infantil e dos Anos Iniciais do Município de Frederico Westphalen”.

Vale ressaltar ainda a Lei nº 11.769 de 18 de agosto de 2008, que determina a obrigatoriedade da música nas escolas de educação básica, que altera a lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, Lei de Diretrizes e Bases da Educação, para dispor sobre a obrigatoriedade do ensino de música na Educação Básica. A referida vislumbra que a música deverá ser conteúdo obrigatório, mas não exclusivo, mas que precisa ser trabalhada na Educação Básica das escolas brasileiras, reforçando a significação que ela possibilita ao ser humano.

Nesse sentido, o estudo a seguir, abordará a importância da música em seus aspectos qualitativos para a vida dos seres humanos.

2 A MÚSICA EM SEUS ASPECTOS CONSTITUTIVOS

A música é uma linguagem universal que se faz diariamente presente na vida dos seres humanos, em situações e formas distintas, atendendo os múltiplos gostos musicais de crianças, jovens e adultos. Embora invariável, existe diversas definições para a música. Moraes revela que,

Para muita gente – inclusive para quem fisiologicamente não pode ouvir – tudo pode ser música: o movimento mudo das constelações em contínua expansão, a escola que passa sambando, um jogo, o pulsar cadenciado do coração seu ou alheio, um rito, um grito, o canto coletivo que dá mais força ao trabalho. [...] Pois música é, antes de mais nada, movimento. E sentimento ou consciência do espaço-tempo. Ritmo; sons, silêncios e ruídos, estruturas que engendram formas vivas. Música é igualmente tensão e relaxamento, expectativa preenchida ou não, organização e liberdade de abolir uma ordem escolhida; controle e acaso. Música: alturas, intensidades, timbres e durações – peculiar maneira de sentir e de pensar. [...] (MORAIS, 1943, p.7 - 8).

Se para Jota de Moraes, tudo o que permeia consideram-se formas musicais, logo, o primeiro contato se dá ainda no ventre materno, através do pulsar das batidas do coração da mãe. Para Daud, ao nascer, o ser humano já dá sinal de uma vida musical com o choro.

O choro é a primeira forma de comunicação com as pessoas que rodeiam. Como o choro é um tipo de linguagem, consequentemente é um tipo de expressão comunicativa, então, podemos considerá-lo como a nossa primeira manifestação musical. (DAUD, 2009, p. 07).

Assim como o choro que é a primeira manifestação comunicativa e musical de uma criança, sendo esta de caráter relevante em seu processo de comunicação com o meio a sua volta, estudos revelam ainda que a infância é a principal fase do desenvolvimento humano, pois é a partir dela que vão se constituindo enquanto ser único e construtor de sua personalidade. A música nessa faixa etária se faz ainda mais necessária, pois a mesma desenvolve o lado humano das pessoas, contribuindo, portanto, em aspectos emocionais, sociais, afetivos, linguísticos e cognitivos, auxiliando significativamente na fase adulta.

Outro fator ainda existente refere-se ao contato musical, que ao observar uma criança pequena, percebe-se que este vem de forma lúdica, através de jogos e brincadeiras, nas quais, embora instituída de regras, o fazer de contas estará sempre em primeiro plano. Nesse sentido,

Enquanto brinquedo, a música oferece um universo estruturado com significações originais, no qual a criança pode mergulhar. A criança não apenas imita, mas inventa, conversa, anula, transforma e dá novas significações. A brincadeira não é uma imitação servil, mas um conjunto de imagens que podem ser compartilhadas por todos, oportunizando uma linguagem comum, um suporte de comunicação. [...] (MAFIOLLETTI, 2008, p.6).

Da mesma forma como Mafioletti, outros autores também percebem a importância do contato lúdico na infância através dos jogos e das brincadeiras na escola, e este se faz ainda mais necessário, pois a tarefa de estudar, em muitas situações, parece como um castigo para as crianças, algo que não é de seu agrado. Para o professor, esta tarefa pode ser uma excelente ferramenta, pois através da música, dos jogos musicais e das brincadeiras cantadas, possibilita-se explorar o universo musical partindo dos conteúdos curriculares de forma significativa, facilitando/favorecendo o aprendizado do aluno.

Partindo desse pressuposto, Mafioletti revela a importância do contato musical para os pequenos,

Aprender a brincar com a música é essencial na educação da infância, porque na música as crianças se sentem seres humanos capazes de aprender e de comunicar o que sabem fazer. E se a música facilita os objetos educacionais, ainda que seja apenas como auxiliar de outras disciplinas é porque a dimensão lúdica cria e sustenta o prazer de aprender. (MAFFIOLETTI, 2008, p.6).

Por outro lado, embora necessário, a música em muitas escolas ainda parece uma realidade distante, pois poucos sabem a real profundidade da importância de uma educação musical institucional. Ainda que existam muitos recursos instrucionais, sejam através de pesquisas bibliográficas ou seminários para educadores, muitos ainda acreditam que o ensino musical nas Escolas de Educação Infantil e Anos Iniciais deve-se partir de profissionais especializados na área, o que acaba por impossibilitar, ou dificultar ainda mais o contato musical dos alunos. Diante dos aspectos mencionados, Chiarelli e Barreto, citando Brésia, revelam algumas das contribuições musicais na escola, destacando que “[...] o aprendizado de música, além de favorecer o desenvolvimento afetivo da criança, amplia a atividade cerebral, melhora o desempenho escolar dos alunos e contribui para integrar socialmente o indivíduo”. (CHIARELLI, BARRETO, 2013, p. 6).

Por fim, compreende-se que a Lei nº 11.769 de 18 de agosto de 2008, que entrou em vigor com a obrigatoriedade da música nas escolas de Educação Básica, foi, com certeza, uma conquista para a área da Educação, visando um novo olhar na Educação Infantil e Anos Iniciais, das escolas públicas e privadas em busca de um ensino de maior qualidade, o desafio, agora é a prática musical nas escolas.

2.1 RELACIONANDO TEORIA/PRÁTICA

Com base nos dados coletados, através de entrevistas realizadas com as educadoras

das escolas de Educação Infantil e Anos Iniciais do Município de Frederico Westphalen, serão apresentados a seguir, os resultados obtidos. Devendo destacar ainda, que os sujeitos da pesquisa, foram identificados através das letras do alfabeto, como forma de preservar a integridade de cada um dos colaboradores.

2.1.1 CONCEITUANDO A MÚSICA

Embora seja algo tão presente no cotidiano das pessoas, a música não é algo fácil de caracterizar. De acordo com J. de Moraes (1943), [...] “Que é, então, a música? Ao mesmo tempo, uma arte, uma ciência e um artesanato.” (BOULEZ apud MORAIS, p.49).

Partido desse pressuposto, a educadora A, da Educação Infantil, conceituou a música da seguinte forma: “música é arte, uma combinação de elementos sonoros que envolvem ritmo, melodia e harmonia”. Já a educadora G, dos Anos Iniciais, procurou basear-se através de pesquisa bibliográfica trazendo o conceito de Luft, no qual revela que, “música é arte de combinar tonalidades e sons de maneira agradável ao ouvido”.

Chiarelli e Barreto, citando Weigel, revelam os elementos constitutivos da música da seguinte forma:

Som: são as vibrações audíveis e regulares de corpos elásticos, que se repetem com a mesma velocidade, como as do pêndulo do relógio. As vibrações irregulares são denominadas ruído.

Ritmo: é o efeito que se origina da duração de diferentes sons, longos ou curtos.

Melodia: é a sucessão rítmica e bem ordenada dos sons.

Harmonia: é a combinação simultânea, melódica e harmoniosa dos sons. (CHIARELLI; BARRETO, 2005, p. 02)

Tendo em vista os aspectos acima citados, e de acordo com leituras de estudiosos do assunto, o que se pode perceber é que as educadoras souberam extrair a essência do que é música.

2.1.2 MÚSICA E LEGISLAÇÃO

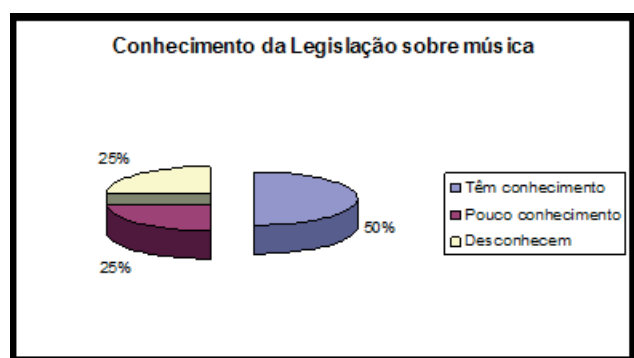
Dando continuidade aos estudos feitos em campo, as educadoras foram solicitadas para que comentassem a respeito da lei nº 11.769 do dia 18 de agosto de 2008, se possuíam algum tipo de conhecimento, o que esta contempla e se concordam ou não com a obrigatoriedade da mesma. Segundo a Lei 11.769 de 18 de agosto de 2008, através do mandato do presidente Luiz Inácio Lula da Silva que revela:

§ 6º A música deverá ser conteúdo obrigatório, mas não exclusivo, do componente curricular de que trata o § 2º deste artigo. (NR)

Art. 3º Os sistemas de ensino terão 3 (três) anos letivos para se adaptarem às exigências estabelecidas nos arts. 1º e 2º desta Lei. (Presidência da República).

Dado o exposto, as educadoras da Educação Infantil expuseram o seguinte: As educadoras, A, B, C, E, G, I, J, e K, têm conhecimento da lei e consideram-na bastante válida, já as educadoras D e L responderam ter pouco conhecimento, e as educadoras F, H e M, afirmaram não ter conhecimento algum.

Em relação aos Anos Iniciais, percebeu-se que as educadoras A, B, C, D, E, G, H, I, J, K, L e M possuem conhecimento da lei e concordam com a obrigatoriedade, e as educadoras B e F, destacaram não possuir conhecimento algum a respeito da Lei. Abaixo, um gráfico que ilustra a realidade apresentada:



Diante dessa análise e observando o gráfico, percebe-se que, grande parte das entrevistadas, tem conhecimento da nova lei, e que, apesar de concordarem com a obrigatoriedade, algumas não sabem como trabalhá-la em sala de aula, necessitando sim de estudos e planejamentos no fazer cotidiano das escolas.

2.1.3 MÚSICA E O PROCESSO DE ENSINAR E APRENDER

Na sequência do estudo, as educadoras foram questionadas, sobre a importância de trabalhar a música enquanto ensino e aprendizagem, se a utilizam em sala de aula, quais os benefícios que sentem enquanto prática educativa e de que forma são realizadas as atividades com a música no espaço escolar. Nesse sentido, o que se pode perceber, através das análises das educadoras da Educação Infantil, é que todas sentem importância da música como processo educacional, sendo que apenas as entrevistadas, A, E, H, J, e L utilizam-se da música diariamente. Já as educadoras B, C, D, F, G, I, K e M a empregam de forma irregular.

Em relação aos benefícios, a educadora A revela que: “A música encanta a criança, especialmente os pequenos, eles normalmente são muito receptivos a ela. Através da música a criança expressa sentimentos, ri, se alegra, interage com as outras, explora sua linguagem oral, os movimentos, os ritmos, muitas vezes se acalma e tranquiliza”.

E ainda, no que se refere às formas, de um modo geral, a música é utilizada através de rodinhas de cantigas, nas brincadeiras de roda, nos contos musicais, explorando os sons das histórias, através de danças e atividades psicomotoras, na hora da higiene, através do canto e da audição, nas brincadeiras cantadas, através de CDs e Vídeos. Também durante a alimentação, na hora do sono,

nas datas comemorativas, relacionando com o conteúdo trabalhado, explorando os sons como grave e agudo, oportunizando momentos com instrumentos musicais e explorando as partes do corpo.

Do mesmo modo as educadoras dos Anos Iniciais foram indagadas, sendo que todas sentem importância em trabalhar com a música em sala de aula. Destas as educadoras C, E, I, J, K, e M, utilizam com maior frequência, já as educadoras A, B, D, F, G, H e L, com menor assiduidade. Nesse sentido, a educadora C, observa os benefícios da música da seguinte forma: “A música torna as atividades mais prazerosas e interessantes, fazendo com que haja um maior envolvimento dos sujeitos”.

Em relação ao prazer musical, Chiarelli e Barreto, revelam que a principal função da escola é preparar os sujeitos para o futuro, sendo assim,

[...] ela pode parecer aos alunos como um remédio amargo que eles precisam engolir para assegurar, num futuro bastante indeterminado, uma felicidade bastante incerta. A música pode contribuir para tornar esse ambiente mais alegre e favorável à aprendizagem, afinal propiciar uma alegria que seja vivida no presente é a dimensão essencial da pedagogia, e é preciso que os esforços dos alunos sejam estimulados, compensados e recompensados por uma alegria que possa ser vivida no momento presente. (CHIARELLI; BARRETO, 2010, p. 05)

E por fim, as formas de utilização de um modo geral são através de ilustração do conteúdo trabalhado, em datas comemorativas, através de cantigas, histórias musicalizadas, em CDs, através do canto, através de atividades motoras, brincadeiras de roda e dramatização.

Através da observação, pode-se concluir que embora seja utilizada a música em sala de aula, muitas vezes esta vem descontextualizada, ou seja, em momentos isolados, sem relação muitas vezes com o conteúdo trabalhado, se tornando apenas um mero entretenimento.

2.1.4 MÚSICA E DESENVOLVIMENTO DA CRIANÇA

Na busca por melhores resultados para essa pesquisa, as entrevistadas foram indagadas a respeito da influência da música no processo de desenvolvimento dos alunos. Como afirma a educadora E da Educação Infantil a qual destaca que “pesquisas apontam que para além de momentos prazerosos o aprendizado da música contribui para o desenvolvimento dos aspectos cognitivos, emocionais e sociais, promovendo o bem-estar do indivíduo”.

Já a educadora I dos Anos Iniciais, percebe o desenvolvimento infantil da seguinte forma: “A música contribui cultural, física e emocionalmente no desenvolvimento integral das pessoas. Oportuniza o enriquecimento dos laços afetivos, sentimentais e humanos”.

Maffioletti, em seus dizeres revela:

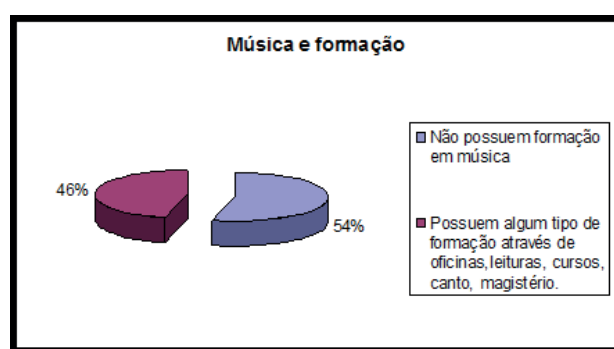
Assim como nascemos com as possibilidades para aprender uma linguagem determinada por qualquer cultura, também temos possibilidades de aprender música. Os estudos têm demonstrado que o desenvolvimento da musicalidade é a essência do processo de tornar-se humano. (MAFFIOLETTI, 2008, p. 1)

Diante dos aspectos acima citados e levando em consideração as ideias de alguns autores, a

música quando bem utilizada pode desenvolver o raciocínio lógico, a coordenação motora, estimular a fala, leitura e escrita bem como a exploração das partes do corpo, socialização e expressão corporal, ou seja, uma gama de aspectos físicos e emocionais.

2.1.5 MÚSICA E FORMAÇÃO

Para finalizar a entrevista, foram questionadas, se possuíam formação em música. Nesse sentido, constatou-se que tanto as da Educação Infantil como dos Anos Iniciais não possuem formação específica em música, mas de um modo geral, algumas buscam através de oficinas, formação continuada, especialização na área, leituras de estudiosos, cursos de instrumentos musicais, aulas de canto ou magistério, ou seja algum amparo para melhor trabalhar com a música em sala de aula. A seguir um gráfico ilustrativo:



De acordo com o gráfico, 46% dos entrevistados possuem alguma formação, seja em cursos, oficinas ou no próprio Curso Normal – Magistério. Já 54% não possuem formação, trabalham de forma interdisciplinar e da maneira como acreditam que favorece o processo educativo.

3 FINALIZANDO... MAIS ALGUMAS PALAVRAS

Ao longo de dois anos que se desenvolveu essa pesquisa, o estudo procurou responder a seguinte pergunta norteadora desse projeto: Qual a importância da música na aprendizagem integral do ser humano e como está sendo trabalhada no processo de ensinar e aprender dos educandos da Educação Infantil e dos Anos Iniciais do Município de Frederico Westphalen.

Diante de todo o estudo desenvolvido, seja através de análises em campo, ou pesquisas bibliográficas, são inúmeros os motivos que levam a crer na importância da música para o pleno desenvolvimento do ser humano, pois de acordo com pesquisas realizadas, a música influencia tanto em aspectos cognitivos como sociais e emocionais, além de ser um auxiliar na cura de doenças, como comprovado cientificamente.

Além disso, através das entrevistas, constatou-se que apesar das educadoras não possuírem formação específica em música, algumas, de uma forma ou outra, procuram obter conhecimento,

seja através de cursos, oficinas ou até mesmo leituras e formação continuada.

Ainda convém salientar, que são inúmeras as formas de trabalhar com a música no cotidiano escolar, basta que seja apresentado aos alunos, atividades de execução, criação e apreciação, de forma interdisciplinar. Também se faz importante apresentar, diferentes culturas existentes, bem como diversos estilos musicais.

Vale destacar aqui, a importância dos profissionais buscarem algum tipo de formação/especialização, ou das escolas fornecerem algum tipo de amparo em relação a isso, para que o trabalho musical nas escolas não seja apenas um mero cumpridor de leis.

Enfim, pode-se constatar, através da pesquisa que a música nas escolas de Educação Infantil e Anos Iniciais de Frederico Westphalen está presente em alguns momentos do processo de aprender e ensinar, mas muitas vezes de forma fragmentada. Sente-se a necessidade de que os professores, mesmo não tendo uma formação voltada para ela, ainda assim precisam buscar com esforços, dar o melhor de si para a realização de aulas diversificadas e lúdicas.

Assim, através dos estudos teóricos e análise de campo da presente pode-se afirmar que através da música o ser/fazer pedagógico se processa de forma encantadora e lúdica, proporcionando conhecimento e auxiliando na construção de um ser humano mais sensível e sujeito do seu processo de vida.

ABSTRACT. This project intitulated “Music in the process of teaching and learning on the Kindergarden and Elementary School: possibilities and challenges” want to analyse the importance of music to human developing, how can influence on the children’s developing and how it’s take on the Schools of Frederico Westphalen’s Kindergarden and Elementary School. This research is qualitative, because need comprehension, application, observation at the importance of the music on the constructive process of learning and the developing of creativity, of concentration and autonomy of the children. In addition, the investigation is grounded on authors like Rubem Alves, Esther Beyer, Vera Lúcia Pessagno Brescia, Nicole Jeandot, Georges Snyders e Jota Moraes, inter alia, in his writings envision and show the importance of music to humans and to the educational process, including interview and field observation, the practice of the educator in the classroom. Concluding, by searching, that the music continues be a refuge or a mechanic thing for comemorative’s date on the school yet. But, besides this, can affirm that it isn’t a question of interference on the child education, it’s a necessary that should have space established and routine. On this way, teaching and learning music and with music at school, need to be built in the process of teaching and learning consciously to child development, making it the most knowledgeable, in cultural and multicultural.

Keywords: Music Education. Teaching and learning. Early Childhood Education. Early Years.

REFERÊNCIAS

BEYER, Esther, et al. *Pedagogia Da Música: experiências de apreciação musical/ organização*. Porto Alegre: Mediação, 2009.

BRASIL. Presidência da República. *Lei nº 11.769, de 18 de agosto de 2008*. Altera a Lei no 9.394, de

20 de dezembro de 1996, Lei de Diretrizes e Bases da Educação, para dispor sobre a obrigatoriedade do ensino da música na educação básica.

CHIARELLI, Lígia; BARRETO, Sidirley. *A Música como meio de desenvolver a inteligência e a integração de Ser*. Disponível em < <http://www.tiozequinha.com.br/metodo-lista/coluna-da-filosofia-julho-2010>>. Acesso em: 10 julho 2013.

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

JEANDOT, Nicole. *Explorando o universo da música*. 2. ed. São Paulo: Scipione, 1997.

MAFIOLETTI, Leda de Albuquerque. A Dimensão Lúdica na Infância. In: XVI ENDIPE - Encontro Nacional de Didática e prática de Ensino. Trajetórias e processos de Ensinar e aprender: lugares, memórias e culturas. De 27 a 30 de abril de 2008, PUC/RS, Porto Alegre.

MORAIS, Jota de . *O que é música?* São Paulo: Nova Cultura: Brasiliense, 1943.

SNYDERS, Georges. *A escola pode ensinar as alegrias da música?* 3. ed. São Paulo: Cortez, 1997.

O DISCURSO ESPECULAR EM TRADUÇÕES DE *DOM QUIXOTE DE LA MANCHA* E DE *CEM ANOS DE SOLIDÃO*

BIBIANE TREVISOL*
MARIA THEREZA VELOSO**

RESUMO: Este artigo é referente à parte final do Projeto de Iniciação Científica da URI- Campus de Frederico Westphalen e tem como tema o discurso especular em traduções de Dom Quixote de La Mancha de Miguel de Cervantes e Cem anos de Solidão de Gabriel García Marques. O objetivo está focado em encontrar nos recortes discursivos semelhanças linguístico-semânticas com base nas teorias da Análise do Discurso. Também, reler e analisar, à luz do referencial teórico da Análise do Discurso de filiação pecheutiana, traduções literárias que tenham o espanhol como língua de origem e o português como língua de chegada. E ainda avaliar comparativamente o grau final de fidelidade discursivo-literária em releituras e/ou adaptações de obras traduzidas e/ou adaptadas para outras linguagens/discursos. A pesquisa foi desenvolvida com caráter bibliográfico, embasada nas obras de Maingueneau, Maldidier, Orlandi e Pêcheux (para a parte teórica e técnica das análises) e nas obras acima citadas de Cervantes e Garcia Marques (para a seleção dos recortes discursivos). A metodologia se compôs da leitura da bibliografia básica da pesquisa; seleção dos recortes discursivos; discussões do tema nas reuniões com a orientadora e por fim a o espelhamento dos recortes para apresentação no relatório. Além destes, a pesquisa enfatiza a importância das obras escolhidas para comporem o corpus e também o contexto sócio histórico, a sua contribuição para a literatura mundial. Também procurou dar ênfase à Análise do discurso, que é uma teoria que tem por base a linguística, o materialismo histórico e a psicanálise para possibilitar captar o sentido não explícito, mas intrínseco no discurso.

Palavras-chave: Análise do Discurso. Cervantes. García Marques. Recortes discursivos.

INTRODUÇÃO

Os relatos das atividades realizadas neste período de seis meses englobam uma análise de duas grandes obras que marcaram tanto a Europa quanto a América do Sul: “Dom Quixote De La Mancha”, de Cervantes y Saavedra (1547 – 1616) e “Cem Anos de Solidão”, de Gabriel García Marques (1927). O primeiro citado é tido como um marco na história da literatura mundial.

Retrata os atos de um cavaleiro andante que vive diversas aventuras pelo interior da Espanha

* Aluna do Curso de Letras da URI/FW.

** Professora do Mestrado em Letras e do Curso de Graduação da URI/FW.

no período pós Idade Média. Ele é influenciado pela leitura de diversas novelas sobre a cavalaria medieval. Possuindo uma imaginação muito fértil, passa por situações maravilhosas. O livro é interessante, pois mostra as paisagens da Espanha no período pós Idade Média. Mergulha também no imaginário e nas fantasias do personagem principal. Embora passe por situações de privação e, muitas vezes, ridículas, Dom Quixote desperta um sentimento de simpatia. A fé e o entusiasmo motivam o leitor, pois os sentimentos do cavaleiro são nobres e puros. O personagem principal da obra é um pequeno fidalgo castelhano (Dom Quixote) que perdeu a razão pela leitura assídua dos romances de cavalaria e pretende imitar seus heróis prediletos, mas que acaba envolvendo-se em uma série de aventuras, juntamente com seu fiel amigo e companheiro, Sancho Pança, (que tem um perfil mais realista). Porém, Dom Quixote tem suas fantasias sempre desmentidas pela dura realidade; isto acaba dando ao livro um tom altamente humorístico. Montado em seu fiel Rocinante e acompanhado de Sancho, o Cavaleiro age como um “cavaleiro andante” e combate agravos, ampara donzelas e cura mau-olhado. E embora a vida de cavaleiro andante seja dura, não lhe faltam momentos doces ao recordar-se de sua amada, a sem-par Dulcineia Del Toboso.

A segunda obra também é um marco na literatura mundial. O estilo do livro é o do realismo fantástico, que extrapola o que se convencionava chamar de realidade, para criar situações ricas em sentido e conotações, um grande prazer para o leitor. O enredo se passa na cidade imaginária de Macondo, e conta a história de seus fundadores liderados pela família Buendia-Iguarán. José Arcadio Buendía é o patriarca da família e Úrsula Iguarán a matriarca. Trata-se de um casal de primos, que se casaram assustados pelo mito de que o casamento entre familiares poderia gerar filhos com rabos de porco. Este temor cria situações divertidas no início do relacionamento, mas também situações trágicas, e será, em última análise, o causador da mudança de cidade do casal para fundar Macondo. A história é belíssima e em diversos momentos é difícil entender se Cem anos de Solidão segue os padrões da realidade ou se é uma história épica. Os casos e personagens remetem aos habitantes de cidades do interior da América Latina, os casos fantásticos e a longevidade das pessoas também lembram os causos contados pelos mais velhos, nas cidades pequenas da América Latina. O tema central do livro é a solidão, pois parece que todos os integrantes da família, das mais diversas gerações, estão fadados a conviver com a solidão.

Após este breve comentário a respeito das obras, o trabalho focou-se no estudo dos fundamentos teóricos da Análise do Discurso e da intertextualidade buscando-se as semelhanças nos discursos, para, a partir disto, compreender as nuances ideológicas presentes nos livros, seguindo o viés de Pêcheux, Orlandi, e Maingueneau, entre outros. Também foi trabalhado o contexto sócio histórico de cada obra.

RESULTADOS

Ao realizar a leitura destes dois clássicos mundiais, não se pode deixar de perceber a grandeza de cada uma destas obras. Cervantes immortalizou Dom Quixote e Sancho Pança, fazendo com que suas histórias se tornassem atemporais e obtivessem sucesso em todo o mundo nos últimos quatrocentos anos. E Garcia Marques ganhou o Prêmio Nobel de Literatura. Foi o primeiro latino-americano a ostentar este título, equiparando-se a Cervantes no contexto literário universal e se tornando imortal através da Literatura.

Saliente-se primeiro a obra de Cervantes, considerado o Shakespeare dos espanhóis, que escreveu aquilo que para os historiadores é um documento histórico precioso; seu romance conta os

feitos do Cavaleiro da Triste Figura em ritmo de romances de cavalaria. Cervantes, enervado com o sucesso desse tipo de gênero literário junto ao grande público, propõe-se a ridicularizá-lo, e realiza uma das maiores sátiras aos preceitos que regiam as histórias fantasiosas daqueles heróis de cavalaria.

A grande contribuição de Cervantes à Literatura se dá pelo fato de que, enquanto outros autores continuavam a escrever com entusiasmo e convicção sobre o velho tema, ele decide contar, em estilo irônico, as aventuras de mais um herói, mas dessa vez de acordo com a sua própria imaginação e interpretação desse novo mundo, no início da Era Moderna. Isso caracteriza uma ruptura que ali ascende e que é um sinal de que o mundo está mudando. A separação, que pode ser observada a partir da visão de mundo antigo, idealizado e divinizado pelo personagem Dom Quixote, por exemplo, contrapõe-se à maneira pela qual o seu parceiro, Sancho Pança, o percebe, agora em sua forma real e passiva de irrealizações e inacabamentos. Isto fazia com que Quixote ficasse preso ao passado mesmo com o mundo evoluindo.

Já “Cem Anos de Solidão”, além de um excelente romance, trata-se de uma profunda reflexão sobre os fundamentos que compõem o ideário colombiano, sem, todavia, esquecer fios que os unem à América como um todo, e, em particular, à América espanhola. O desenrolar da obra é perpassado por acontecimentos marcantes da história da Colômbia, entre meados dos séculos XIX e início do século XX. Aos moldes do Realismo Fantástico, estilo literário que consagrou García Márquez mundialmente, “Cem Anos de Solidão” esconde um tratado rico em significações. Entretanto, sua linguagem, repleta de metáforas e alegorias, dificulta uma análise exata das discussões presentes nesta intrincada trama, o que se prova pela infinidade de interpretações realizadas, que, por muitas vezes, mostram-se contraditórias ou mesmo incoerentes.

Em seus primeiros capítulos, a obra “Cem Anos de Solidão”, conta as visitas anuais de um grupo de ciganos esfarrapados a Macondo. Estes viajantes, vindos de lugares longínquos, são, em princípio, a única forma de contato entre Macondo e a civilização. Os ciganos traziam ao povoado bugigangas que chamavam de as “grandes maravilhas do mundo”. Em suas idas e vindas, Melquíades, cigano amigo de José Arcadio Buendía, trouxe mapas de navegação portugueses, um astrolábio, uma bússola, um sextante, além de lhe dar uma cópia manuscrita dos estudos do monge Hermann. O patriarca dos Buendía, utilizando-se dos instrumentos adquiridos, descobre que a terra é redonda, em uma clara sátira a Colombo. Após ser taxado de louco pelos moradores de Macondo, José Arcadio Buendía se empenhou em encontrar o segredo da pedra filosofal, promover a duplicação do ouro e ler sobre os sete metais que compõem os diferentes planetas, estudos estes realizados no laboratório de alquimia que ganhou de Melquíades. As inquietações de José Arcadio Buendía promovem um nítido retorno à mentalidade dos primeiros colonizadores. Percebe-se uma confusa mescla entre elementos próprios da mentalidade medieval associados a novas formas de pensar emergentes no período da conquista do Novo Mundo. Ao contrário de Quixote, José Arcadio vivia em um mundo estancado e estava à frente de seu tempo.

Tomando como base a teoria da Análise do Discurso, Michel Pêcheux, filósofo e considerado o criador da análise do discurso de orientação francesa, em seu livro “O Discurso: Estrutura ou Acontecimento?”, de 1997, chama-nos a atenção para a possibilidade de se conceber o discurso não apenas como uma materialidade, que une um significante e um significado, mas principalmente como uma materialidade significativa permeada de historicidade. Todavia, essa materialidade histórico-linguística proposta por Pêcheux é distinta daquela concebida pelos sociólogos, pois para estes pensadores as palavras são habitadas pela história, isto é, as palavras, na sua concepção, são instrumentos que veiculam valores ideológicos. Trata-se, então, do ponto de vista pecheutiano, de pensar por um lado o discurso como uma materialidade igualmente constituída por uma estrutura e

por um acontecimento e, por outro, que essa estruturação discursiva se dá sempre não na estabilidade da veiculação de valores ideológicos, mas, principalmente, na instabilidade produzida pela tensão, pelo conflito, pelo contínuo atravessamento de/entre esses valores.

Também foram estudados, durante o período da pesquisa, alguns autores que acrescentaram sua visão e suas considerações sobre a teoria de Pêcheux.

Em seu livro “Discurso Literário”, Dominique Maingueneau (2006) se propõe, a partir da retomada de múltiplas formas de abordagem do texto literário, a traçar algumas fronteiras que delimitariam uma forma específica de abordagem do fenômeno literário, que ele denominou de “análise do discurso literário”. Em seu percurso, o autor procura demonstrar que, de um modo geral, a partir do século XIX no Ocidente as abordagens do texto literário ou se fecharam sobre o postulado da imanência, do autotelismo da obra, ou procuraram responder à pergunta de “como ir do texto ao contexto, ou do contexto ao texto” – considerando aqui o termo contexto de maneira bem genérica, referindo-se tanto a aspectos relacionados à esfera do histórico-social, quanto a aspectos relacionados ao autor da obra. Contrariamente a essas duas políticas gerais de enfoque, Dominique Maingueneau proporá um “dispositivo de análise do texto literário” que tem como ponto de partida o pressuposto de que “o texto é uma forma de gestão do contexto.” (p. 47, 2006).

Já no seu livro “Elementos linguísticos para textos literários”, Maingueneau (2001), aponta o risco de se aprofundar o “fosso” entre os estudos linguísticos e a análise literária, caso linguistas e literatos insistam em se manterem recolhidos em seus próprios domínios. Manifesta mesmo o desejo de contribuir para o restabelecimento da comunicação entre ensino linguístico e literário, como evidentemente o faz, com suas publicações.

Brandão (1993), em seu livro “Introdução à Análise do Discurso”, enfatiza que a princípio devemos considerar que a linguagem é um sistema de significação da realidade, como um distanciamento entre a coisa representada e o signo que a representa. Sabe-se que nesta distância entre a coisa e sua representação sónica é que reside a ideologia. Daí, consideramos que o ponto de articulação dos processos ideológicos e dos fenômenos linguísticos é, portanto, o discurso:

A linguagem enquanto discurso não constitui um universo de signos que serve apenas como instrumento de comunicação ou suporte de pensamento; a linguagem enquanto discurso é interação, é um modo de produção social. Ela não é neutra e nem natural, por isso o lugar privilegiado de manifestação da ideologia. (BRANDÃO, 1993)

Esta afirmação de Brandão faz com que se exponha a necessidade de o analista decifrar a dupla face dos enunciados – o direito e o avesso – numa constante busca em apreender não só uma formação discursiva, mas a interação entre diversas formações.

Maldidier (2003), em seu livro “A Inquietação do Discurso”, apresenta a Análise do Discurso através do pensamento de Michel Pêcheux, fundador da teoria. A autora cita ideologia como um sistema cheio de furos. Classifica o discurso como polêmico, lúdico e autoritário. Michel Pêcheux fixa a importância da instalação desse seu “objeto”, o discurso, estando ao mesmo tempo do lado da teoria e da análise discursiva. O discurso, entre os seus diversos significados, é apresentado como todas as partes integrantes de um objeto radicalmente novo, constituindo também como uma reformulação da fala de Saussure sem as suas implicações subjetivas. Pêcheux faz referência também ao interdiscurso. Em outros termos, o interdiscurso designa o espaço discursivo e ideológico no qual se desdobram as formações discursivas em função de relações de dominação, subordinação,

contradição. Maldidier (2003) ainda enfatiza que o discurso é fluente no meio social, e se articula sobre a língua, tendo o texto como parte essencial da Análise do Discurso, classificando-o, em um sentido, como a reescrita de todos os textos precedentes. Sabe-se que a linguística é constituída como uma ciência em um constante debate com a questão do sentido, formando assim o discurso.

A seguir, apresentamos, a título ilustrativo, exemplos da análise comparativo-discursiva de Recortes Discursivos (RDs) tomados, respectivamente, do romance “Dom Quixote de La Mancha”, de Miguel de Cervantes, e do romance “Cem Anos de Solidão”, de Gabriel García Márquez.

RECORTE DISCURSIVO I

Dom Quixote da Mancha	Cem anos de solidão
“E volvendo as rédeas, dirigiu Rocinante para o lugar donde lhe parecia que os clamores saiam, e, pouco após entrar no bosque, viu amarrada uma égua a uma azinheira, e amarrado a outra um rapaz[...] que era quem soltava os clamores. [...] E, vendo D. Quixote o que se passava, com voz irada disse: ‘Descortês cavaleiro, não é coisa digna bater-vos com quem defender-se não pode?’ O lavrador[...] respondeu: ‘Senhor cavaleiro, este rapaz[...] que me serve guardando ovelhas[...] é tão descuidado, que cada dia me falta uma[...]. [...] disse D. Quixote. – [...] Desamarrai-o logo. [...] E dizendo isto esporeou sei Rocinante, e em breve tempo afastou-se deles. [...] O lavrador[...] segurando o criado pelo braço, tornou a amarrá-lo à azinheira, onde lhe deu tantos açoites, que o deixou como morto.” (p. 79-83)	“Muito em breve vamos ter ouro de sobra para assoalhar a casa’.[...] Explorou palmo a palmo a região, inclusive o fundo do rio arrastando os dois lingotes de ferro e recitando em voz alta o conjuro de Melquíades. A única coisa que conseguiu desenterrar foi uma armadura do século XV[...]. Quando José Arcadio e os quatro homens conseguiram desarticular a armadura, encontraram um esqueleto calcificado que trazia pendurado no pescoço um relicário de cobre com um cacho de mulher.” (p.8)

Análise: Este recorte discursivo faz menção ao fato de Dom Quixote e José Arcadio Buendia terem um objetivo a ser cumprido. O objetivo de Quixote é promover a justiça com o rapaz que apanha de seu senhor e o de José Arcadio Buendia é encontrar ouro com os lingotes de ferro que comprou de Melquíades. Ambos tentam de tudo para que tenham sucesso no objetivo, mas no final acabam piorando a situação: Dom Quixote faz o rapaz apanhar mais ainda e José Arcadio, além de ter desenterrado apenas uma armadura de um cavaleiro que portava um pingente com cacho de mulher, ainda trocou o rebanho de sua família pelos itens que “puxavam ferro”. O espelhamento nestes fragmentos é semântico, pois o fato ocorrido e a consequência são semelhantes em ambos. Neste fragmento pode-se notar também a presença da Territorialidade, pois os espaços que são mencionados possuem resquícios do passado ao ser encontrado uma armadura enferrujada com um cacho de mulher (Cem anos de Solidão) e uma visão do campo que se tinha na época em que o regime que fracassava na Europa, com os pastores que cuidavam ovelhas e seus senhores. Comprova-se este fato citando o fragmento de García Marques: *“A única coisa que conseguiu desenterrar foi uma armadura do século XV[...]. Quando José Arcadio e os quatro homens conseguiram desarticular a armadura, encontraram um esqueleto calcificado que trazia pendurado no pescoço um relicário de cobre com um cacho de mulher.”* (p.8). O lugar que é citado foi desbravado por um colonizador que se atravessou o mar em direção à América e aqui encontrou povos e culturas diferentes do que conhecia; por José Arcadio Buendia ter encontrado este esqueleto, foge-se da ideia que Macondo era um lugar que jamais tinha sido desbravado antes. A Memória pode ser encontrada neste trecho, pois Gabriel García Marques viveu em uma Colômbia onde a pobreza, a falta de cultura são grandes; o fato de “encontrar” um desbravador faz o caminho contrário do que realmente aconteceu, fazendo com que José Arcadio Buendia desbrave e ache o desbravador, que trouxe junto com ele guerras, epidemias e morte com ele. Em Cervantes, pode-se citar o fragmento: *“O lavrador[...] respondeu: ‘Senhor cavaleiro, este rapaz[...] que me serve guardando ovelhas[...] é tão descuidado, que cada dia me falta uma[...].’*” (p. 79). O espaço citado é o campo espanhol pós Idade Média, onde os residentes que possuíam mais bens contratavam os mais pobres para serem seus servos e trabalharem em trocar de alimentos. Este fragmento de Cervantes também é possível notar a Memória, pois a crise que assolava a Espanha fez com que o autor passasse alguns anos de sua vida em dificuldades, refletindo na Obra.

RECORTE DISCURSIVO II

Dom Quixote da Mancha	Cem anos de solidão
“E havendo cavalgado como duas milhas, topou D. Quixote com um grande tropel de gente, que, como depois se soube, eram mercadores toledanos que iam comprar seda em Murcia. [...] levantou D. Quixote a voz, com jeito arrogante disse: ‘Todo mundo se detenha, se todo o mundo não confessar que não há no mundo todo donzela mais formosa que a Imperatriz da Mancha, a sempar Dulcinéia do Toboso. Pararam os mercadores ao som dessas palavras [...]. – Senhor cavaleiro – replicou o mercador -, suplico a vossa mercê [...] para que não nos pese a consciência por confessar uma coisa por nós nunca vista nem ouvida. [...] – Não supura nada canalha infame [...]. E, dizendo isto, arremeteu com a lança baixa com tanta fúria e irritação, que, se a boa sorte não tivesse feito que no meio do caminho tropeçasse e caísse Rocinante, teria passado um mau bocado o atrevido mercador [...] e que não devia estar bem-intencionado[...] ouvindo o pobre caído dizer tantas arrogâncias[...] não pode suportar sem dar-lhe a resposta nas costelas. E, chegando-se a ele, tomou a lança e, depois te tê-la feito em pedaços, com um deles começou a dar no nosso D. Quixote. [...] O qual depois que se viu só, tornou a ver se podia levantar-se; mas [...] como o faria moído e desfeito? [...] e não lhe era possível levantar-se, de tão magoado que estava” (p.84-87).	“Em março os ciganos voltaram. Desta vez traziam um óculo de alcance e uma lupa do tamanho de um tambor. [...] Num meio-dia ardente, fizeram uma assombrosa demonstração com a lupa gigantesca: puseram um monte de capim seco na metade da rua e atearam fogo. José Arcadio Buendía [...] concebeu a ideia de utilizar aquele invento como uma arma de guerra. Melquíades[...] tratou de dissuadi-lo. [...] José Arcadio Buendía[...] entregue estava por inteiro às suas experiências táticas, com a abnegação de um cientista e até mesmo com o risco da própria vida. Tentando demonstrar os efeitos da lupa na tropa inimiga, ele mesmo se expôs à concentração dos raios solares e sofreu queimaduras que se transformaram em úlceras e demoraram muito tempo para sararem.” (p. 9).

Análise: Neste recorte discursivo novamente ocorre o espelhamento semântico. Dom Quixote tenta convencer um grupo de mercantes sobre que a sua donzela Dulcineia Del Toboso é a mais formosa e perfeita mulher que anda sobre a terra; os mercadores, não querendo afirmar algo que não viram, discordam de Quixote fazendo-o ficar possesso de raiva e querer agredir quem disse tamanha barbaridade. Ao tentar fazer isso, acontece um acidente e Quixote vai ao chão, porém, continua a maldizer o grupo; os mercadores descontentes chutam o cavaleiro e quebram sua lança, deixando-o tão ferido que não conseguia subir no cavalo. Em “Cem Anos de Solidão”, José Arcadio Buendia se encantou com os ciganos colocando fogo em um monte de palhas secas com a lupa e resolve comprar dos ciganos. Apesar de todos serem contra, ele insiste que poderá fazer uma arma de guerra que queimaria todas as tropas inimigas, insiste em até mandar cópias do seu projeto para o governo. Para comprovar a eficácia do projeto ele fica de cobaia e se machuca gravemente. Nota-se, nestes recortes, a necessidade destes dois personagens de comprovarem o que estão pensando, não só por meio de palavras, mas com ações que novamente não terminam bem para ambos. Em ambos os fragmentos pode-se notar a Ideologia, onde ambos os personagens querem provar algo que embasaram em teorias mais antigas. Cervantes se baseia na ideologia mostrada nas novelas de cavalaria, onde todo o cavaleiro precisava ter uma donzela a que lutar, do contrário, não seria honrado, comprova-se a vontade de Quixote de provar seu ponto, que até sofre injúrias corporais por tanto defendê-la, segue o fragmento: *“Todo mundo se detenha, se todo o mundo não confessar que não há no mundo toda donzela mais formosa que a Imperatriz da Mancha, a sem-par Dulcinéia do Toboso.”* (p. 84). Em Cem Anos de Solidão, José Arcadio Buendia precisa provar que suas teorias são corretas e que ainda podem ser melhoradas. Sem muito entender, utilizou as teorias da Física que trata da capacidade de uma lente criar imagens virtuais ampliadas e também transpassar a luz solar e colocar fogo em palhas e papel para tentar criar um armamento militar. De tão convencido que estava que com o conhecimento que tinha, iria até escrever projetos para mandar para os governantes. Ao tentar provar que estava certo, também sofre injúrias em seu corpo, como se prova com o fragmento: *“Tentando demonstrar os efeitos da lupa na tropa inimiga, ele mesmo se expôs à concentração dos raios solares e sofreu queimaduras que se transformaram em úlceras e demoraram muito tempo para sararem.”* (p. 9).

RECORTE DISCURSIVO III

Dom Quixote da Mancha	Cem anos de solidão
“Seguindo seu caminho, pois, o nosso novel aventureiro, ia falando consigo mesmo e dizendo: - Quem duvida que nos vindouros tempos, quando venha à luz uma verdadeira história de meus famosos feitos [...]” (p. 61).	“Quando se tornou perito no uso e manejo dos seus instrumentos, passou a ter uma noção do espaço que lhe permitiu o hábito de falar sozinho, passeando pela casa sem se incomodar com ninguém, [...]” (p.10).

Análise: Ambos os personagens têm o costume de falarem sozinhos, demonstrando que há duas opções para isto: tanto Quixote quanto José Arcadio Buendía não são compreendidos pelos poucos que convivem com eles; e a segunda é de que o imaginário de um e outro é extremamente forte e precisa de um espaço para ser libertado, mesmo que as pessoas não entendam e muitas vezes até os reprimam. O espelhamento é novamente semântico. Nestes fragmentos pode-se notar uma continuidade do fato de que ambos os personagens falam sozinhos, em seu subconsciente. Os verbos utilizados por Cervantes para descrever a cena estão conjugados no gerúndio (*falando, dizendo*) que denota continuidade da ação, significando que Quixote faz disso um momento quase que habitual. Para denotar a mesma ideia de continuidade, García Márquez utiliza uma palavra que dá o mesmo sentido almejado por Cervantes (*hábito*).

RECORTE DISCURSIVO IV

Dom Quixote da Mancha	Cem anos de solidão
“O estalajadeiro, [...] já tinha as suas suspeitas da falta de juízo de seu hóspede, teve certeza absoluta disso quando terminou de ouvir-lhe semelhantes palavras, e, por ter de que rir aquela noite resolveu acompanhá-lo na doidice”. (p. 70-71).	“Úrsula perdeu a paciência. ‘Se você pretende ficar louco, fique sozinho’, gritou. ‘Não tente incutir nas crianças as suas ideias de cigano’”. (p.10)
Análise: A loucura que Dom Quixote e José Arcadio Buendía aparentemente possuíam era notada por algumas pessoas. No caso de Quixote, o estalajadeiro não entendeu o que ele havia recitado (Quixote chegou à estalagem recitando versos dos heróis de cavalaria dos livros que lia) e o julgou como louco. Com José Arcadio Buendía, Úrsula sempre tentava repreendê-lo, mas ela perde a paciência quando ele diz que a terra é redonda. Apenas a reação dos dois que identificam os personagens principais como loucos é diferente: o estalajadeiro resolve incentivar Quixote a seguir com suas loucuras e Úrsula tenta de todas as maneiras <i>parar</i> José Arcadio. O espelhamento é semântico. Nos recortes discursivos acima citados, nota-se que há Ideologia presente. A loucura citada em ambas as obras, são tratadas como tal pelo fato de Quixote e José Arcadio Buendía terem pensamentos diferentes da maioria das pessoas. Quixote queria ser um cavaleiro e Buendía queria provar suas teorias, que por mais que já fossem comprovadas, para o povo de Macondo era novidade. Nota-se as diferentes reações em relação à loucura, o estalajadeiro o segue para ter do que se divertir e Úrsula fica com medo que esta “loucura” passe para os filhos.	

CONCLUSÃO

Após leituras e reflexões a respeito da bibliografia proposta pela orientadora, nota-se em relação às duas obras lidas “Dom Quixote da Mancha” e “Cem anos de Solidão” que devem ser lidos não apenas pela grandeza de serem clássicos da literatura mundial, mas pela visão equilibrada das ideias e da exposição de verdades mais completas, mesmo que elas estejam escondidas entre as linhas do texto. Os clássicos aguçam os sentidos contra as meias verdades e as ideias modernas tidas como inéditas e originais.

A leitura dos clássicos faz com que sejam identificadas as “heresias” da modernidade, faz-nos conhecer lugares que jamais pensaríamos, como, por exemplo, a região da Mancha, perfeitamente reproduzida por Cervantes que também trata dos conflitos internos do ser humano ocidental, que continuam representados nas aventuras do cavaleiro. Trata-se de sonho e realidade que se confundem, de amor e aventuras. Uma mágica que fará com que os leitores de Quixote, mesmo daqui a mil anos, encontrem mais elementos que se identifiquem com a obra. Os clássicos ajudam ainda a observar críticas não tão explícitas, como em García Márquez ao referir-se à cidade de Macondo, que pode ser uma alegoria da América Latina, tanto no que se refere ao aspecto do conformismo e imobilismo social, visto que o homem aceita passiva e alienadamente os fatos ocorridos, como quando a cidade é invadida e devastada pelos americanos, mas o povo, apesar de incomodado, mantém-se inerte aos fatos.

Em relação à Análise do Discurso, considera-se que – em razão do tripé que lhe é constitutivo, ou seja, a linguística, o materialismo histórico e a psicanálise – é uma teoria que possibilita captar o sentido não explícito no discurso. A palavra expõe as contradições e os conflitos existentes em uma dada realidade, pois é construída a partir do emaranhado de fios ideológicos que expressa o repertório de uma época e de um grupo social. Portanto, a compreensão do discurso exige a compreensão das relações sociais em que se origina e que ele expressa.

As leituras da base teórica da Análise do Discurso não mostraram só a origem e fatos consumados, mas também sua importância para o estudo da linguagem humana, porque, antes da Análise do Discurso, os estudos linguísticos não ultrapassavam, praticamente, o nível da frase ou da sentença.

Em relação à contribuição da pesquisa no geral para a formação intelectual da bolsista, pode-se dizer que ela tem uma importante contribuição na formação de qualquer profissional de nível superior. A pesquisa fez com que o conhecimento a cerca das disciplinas, conteúdos específicos, habilidade de auto reflexão, melhora na habilidade de gestão e organização no trabalho fossem elevados a outro nível, também aumentou a capacidade de leitura, não só a tradicional, mas também a das entrelinhas, que é uma das partes mais difíceis na hora de analisar uma obra.

ABSTRACT. This article refers to the final part of the Project of Scientific Initiation of URI-Campus of Frederico Westphalen and has the theme the speculate speech in translations of “Don Quixote de La Mancha” by Miguel de Cervantes and “Cem anos de Solidão” by Gabriel Garcia Marques. The goal is focused on finding in the discursive cutouts linguistic semantic similarities based on the theories of Discourse Analysis. Also, reread and analyze, in the light of the theoretical framework of the pecheutian membership Discourse Analysis, literary translations that have Spanish as their native language and Portuguese as the translated language. And comparatively evaluate the final degree of fidelity discursive literary readings and/or adaptations of works translated and/or adapted for other languages/discourses. The research was developed with bibliographical character, based on the works of Maingueneau, Maltidier, Orlandi and Pêcheux (for part of the theoretical and technical analysis) and in the above works of Cervantes and Garcia Marques (for the selection of discursive cutouts). The methodology is composed of reading the basic bibliography of the research; selection of discursive cutouts; discussions of the theme in the meetings with the counselor and finally the mirroring of the cutouts for presentation in the report. In addition, the research emphasizes the importance of the works chosen to compose the corpus and also the social and historical context, its contribution to world literature. It also sought to emphasize the Discourse Analysis, which is a

theory that is based on the linguistic, the historical materialism and the psychoanalysis to enable capture the implied meaning, but intrinsic in the discourse.

Keywords: Discourse Analysis. Cervantes. García Marques. Discursive cutouts.

REFERÊNCIAS

BRANDÃO, Helena H. Nagaime. *Introdução à Análise do Discurso*. Campinas: Unicamp, 1993.

CERVANTES, Miguel de. *O engenhoso fidalgo D. Quixote da Mancha*. Volume I. Tradução José Luis Sánchez e Carlos Nougé. São Paulo: Abril, 2010.

_____. *O engenhoso fidalgo D. Quixote da Mancha*. Volume II. Tradução José Luis Sánchez e Carlos Nougé. São Paulo: Abril, 2010.

MAINGUENEAU, Dominique. *Discurso literário*. São Paulo: Contexto, 2006.

_____. *Elementos de Linguística para o texto literário*. Tradução Maria Augusta Bastos de Mattos. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MALDIDIER, Denise. *A inquietação do Discurso – (Re)Ler Michel Pêcheux hoje*. Tradução Eni P. Orlandi. Campinas: Pontes, 2003.

MARQUES, Gabriel García. *Cem anos de solidão*. Tradução Eliane Zagury. Rio de Janeiro: Record, 1967.

PÊCHEUX, Michel. *O Discurso: Estrutura ou acontecimento*. Tradução Eni Puccenelli Orlandi. Campinas: Pontes 1997.

ROJO, Grínor. *Cien años de soledad: Cuarenta años después*. Estudios Públicos, 2007.

PERSUASÃO DE JANE AUTEN PELAS LENTES CINEMATOGRAFICAS

BIANCA DEON ROSSATO*

RESUMO: A cena da “camisa molhada” do personagem Sr. Darcy na versão da BBC para a televisão do romance *Orgulho e Preconceito* em 1995 foi a pioneira em uma explosão de *all things Austen*. Desde então, diretores e escritores diversos se propuseram a adaptar a obra da escritora inglesa Jane Austen aos mais variados formatos: das clássicas versões filmicas, a *prequels*, *sequels*, *crossovers*, *mashups* e derivativos dos mais variados, até jogos de tabuleiro. O apelo à obra de Austen não se restringe ao seu país de origem, mas se estende por todo o mundo, incluindo o Brasil, com o surgimento de associações, blogs e grupos de fãs em torno de sua obra. No entanto, a fortuna crítica no meio acadêmico em língua portuguesa ainda parece restrita, especialmente sobre a obra em discussão neste trabalho. Assim, buscando-se compreender melhor a repercussão da obra austeniana, este trabalho investigará de que forma a obra filmica *Persuasão* (2007), dirigida por Adrian Shergold, se apropria da obra homônima da escritora e quais de seus elementos contribuem para a manutenção do fenômeno da *Austenmania*. Para tanto, conceitos como os de adaptação e de apropriação, de Linda Hutcheon (2013), assim como as pesquisas de Debora Cartmell (2007) sobre literatura e cinema, e de Amanda Vickery (2011) sobre Jane Austen, contribuem para a compreensão deste fenômeno. Além disso, os estudos literários têm atribuído mais atenção às relações ente literatura e outros formatos de expressão artística, o que proporciona espaço para a compreensão até mesmo das transformações que vem ocorrendo em decorrência dos avanços tecnológicos e da transformação do público leitor/receptor (Henry Jenkins, 2006).

PALAVRAS-CHAVE: Jane Austen. Persuasão. Adaptação. Literatura e Cinema.

Uma pesquisa rápida em sites de busca com o nome Jane Austen revela que nos últimos 20 anos houve uma multiplicação sem fim de adaptações e trabalhos derivativos tanto de sua obra quanto sobre a autora em si. A escritora inglês do século XIX transformou-se em uma *commodity* sinônimo de vendas, lucros e bilheterias, o que é visto por muitos como algo menor, de menos valor cultural, porque vendas é sinônimo de cultura de massa e, na academia não se estuda cultura de massa. A apropriação do cânone pela cultura popular ainda é vista com desconfiança pelo meio acadêmico, uma espécie de receio da perda da aura já tanto discutida em termos de teoria literária. Assim, a análise da transposição da obra “Persuasão”, de Jane Austen para a versão filmica de 2007, com direção de Adrian Shergold procura compreender o processo de adaptação da obra com vistas a visualizar seu impacto, tanto na cultura popular de massa, quanto no cânone. Desta forma, a preocupação da investigação concentra-se mais em como as ideias e temas de Austen foram

* Mestre em Letras – Estudos Literários, pela Universidade de Passo Fundo me 2009.

transpostas da palavra para a imagem, do que a questão da fidelidade à trama narrada.

Harriet Margolis (in: MACDONALD, 2003, p. 23), ao discutir o impacto do nome “Jane Austen”, observa a polarização de sua importância e popularidade. A pesquisadora afirma que a apropriação da obra austeniana se divide em duas perspectivas: “em um extremo Austen é tida como material canônico que deve ser tratado com reverência”. Assim, vê-se a profusão de filmes de época que se preocupam com a representação dos locais, vestuário e costumes narrados nas obras, assim como a fidelidade à trama narrada. Já, “o outro extremo vê Austen como insumo para comédias da cultura popular”. Ambas as posições parecem demasiada extremas, quando se almeja compreender o apelo popular à obra da escritora. Assim, Margolis propõe um viés de análise, verificando que

a segunda [o insumo para cultura popular] talvez veja o fenômeno das adaptações de Austen pelo o que elas realmente são: um esforço para capturar o desejo das pessoas por um mundo estável e reconhecível – um mundo culto – tal como o associamos à Austen, cujo mundo era guiado por regras de conduta apropriada e estruturas sociais que determinam as relações sociais, com base na qual pode-se identificar boas e más personalidades (não importa o quão um Willoughby ou um Wickham possam ser atrativos.) (minha tradução)

Tal análise permite verificar que a repercussão de Austen na cultura popular e sua aparente “descida do cânone à cultura de massa”, representam uma necessidade que as pessoas têm de se sentirem seguras nas relações que travam em seu meio. O desejo não se estabelece na questão das classes sociais, que ao contrário, distancia as pessoas. Inversamente, toda a ironia presente em Austen, característica tão aclamada por seus leitores dos séculos XX e XXI, não faria sentido algum. A questão é que a autora foi tão eficaz na caracterização da personalidade de seus personagens que seu leitor sente-se próximo deles (VICKERY, 2011), ao ponto de se apropriar e produzir suas próprias histórias, como as *fan fictions* (PUGH, 2005). Ao mesmo tempo, diretores e demais escritores profissionais veem aí terreno fértil a ser explorado (daí o surgimento das adaptações fílmicas de época, vídeo blogs, *prequels*, *sequels*, *crossovers***).

O fato de a obra de Jane Austen ter se tornado fonte de inspiração para outras produções não é algo tão recente quanto se imagina. O século XX observou um crescente de apropriações das obras de Austen, de filmes, como *Orgulho e Preconceito*, de 1940 a outros tipos de diálogo com a obra. O que impressiona nos últimos vinte anos é a quantidade e a variedade de produções inspiradas no trabalho da escritora inglesa. Henry Jenkins (2006), ao tratar da cultura participatória e da convergência de mídias, explica a que se deve tamanha circulação de material produzido por fãs, especialmente. Segundo ele, a descentralização da produção de conteúdo se deve amplamente à internet e a possibilidade de se compartilhar informações em tempo real. Assim, os grandes conglomerados do entretenimento mundial viram-se perdendo o poder que possuíam, assim como escritores também. Desta forma, a circulação de conteúdos culturais de entretenimento ocorre horizontalmente e não verticalmente. Em meio a este contexto, não só os fãs viram terreno amplo a ser explorado, mas as empresas de entretenimento se propuseram a explorar as potencialidades da participação do público.

No que se refere à questão da adaptação, Linda Hutcheon (2013, p.4-6) argumenta que “deve haver algo particularmente atrativo nas adaptações enquanto produto”. Para ela, parte do prazer ou da fruição de uma adaptação “vem simplesmente da repetição com variações, do conforto do ritual combinado ao gosto inesperado da surpresa. Reconhecimento e lembrança são parte do

** *Prequels* é o termo em língua inglesa para designar obras que se propõem a recriar o universo dos personagens antes do início da narrativa; *sequels* refere-se às continuações, após o fim da trama; e *crossovers* refere-se às obras nas quais personagens de pelo menos outras duas obras se encontram. (Pugh, 2005)

prazer (e do risco) da experimentação e da adaptação, assim como a mudança”. Ela argumenta ainda que, embora uma adaptação provenha de um texto fonte anterior, sendo, portanto, um “um texto em segundo grau”, conforme Genette (1982), ele deve ser visto como uma obra autônoma, interpretado e valorado como tal. Nesse sentido, “adaptações nunca são reproduções que perderam a aura Benjaminiana”, ao contrário, elas “tem sua própria aura, sua própria ‘presença no tempo e no espaço, sua existência única no local onde está’”****.

Tais são os pressupostos que contribuem para a análise em vista neste trabalho. *Persuasão* foi última obra de Austen, publicada postumamente, juntamente com “A Abadia de Northanger”, e representa o período mais maduro de sua escrita. No senso comum, pensa-se que a obra austeniana trata exclusivamente de relações amorosas e finais felizes, o que lhe atribui a designação em inglês de *chick-lit* – ou literatura para garotas. No entanto, quando se ultrapassa o nível superficial de leitura, o leitor se depara com um narrador sagaz e irônico, atento às falhas alheias, especialmente oriundas da classe aristocrata, revelando, assim, temas como as diferenças entre classes sociais e os conflitos de gênero. Presentes em toda a sua obra, esses elementos são ressaltados nos personagens e enredo representados em “*Persuasão*”, cuja protagonista, Anne Elliot, deixa-se persuadir por uma amiga da família – Lady Russell - e não aceita casar-se com o então Frederick Wentworth, por não ser uma união apropriada. O leitor conhece essa cena através das memórias de Anne que voltam a rondá-la, quando ela sabe que o Sr. Wentworth voltou ao vilarejo junto com sua irmã, e que agora ele é Capitão Wentworth, dono de considerável fortuna, conquistada a serviço da marinha britânica.

No caminho percorrido até o “felizes para sempre”, com a esperada união entre Anne Elliot e o Capitão Wentworth, o leitor se depara com uma afinada – e afiada – análise do comportamento, especialmente, de Sr. Walter Elliot, pai de Anne, de Srta. Elizabeth Elliot, irmã mais velha e Srta. Clay, acompanhante da última. Tanto pela voz do narrador quanto por sua própria, Sr. Walter Elliot revela sua superficialidade, permeada pela vaidade: “a vaidade era o começo e o fim da personalidade do Sir Walter Elliot; vaidade por seu aspecto e por sua posição”. Seu apressamento por si próprio é tamanho que, ao se ler as palavras do narrador, pensa-se que Sr. Walter Elliot está a apreciar outrem, quando, de fato, é a si mesmo que reverencia: “ele considerava a benção da beleza inferior ao título de baronete; e o Sr. Walter Elliot, que reunia tais dons, era objeto constante de seu mais caloroso respeito e devoção”****. (1.6)

Na obra fílmica, a vaidade do Sr. Walter Elliot tem seu ápice quando ele, acompanhado de sua filha mais velha, Srta. Elizabeth Elliot, entra no salão Pump (*Pump rooms*), onde acontece um concerto musical, do qual sua prima Lady Dalrymple é a convidada de honra. A imagem do homem tentando olhar seu cabelo em uma colher contribui para a caricaturização do personagem, assim como as tantas vezes em que o espectador encontra-o olhando-se no espelho. De fato, a surpresa do Sr. e da Sra. Croft ao entrarem em um dos aposentos de Kellynch Hall e encontraram um sem fim de espelhos guardados também contribui para a manutenção da sátira que Austen faz da aristocracia.

*** Minha tradução.

**** Devido à existência de várias publicações diferentes da obra de Austen, optou-se por referenciar as citações através do número do capítulo e do parágrafo.



Persuasão (2007) – Cena 8



Persuasão (2007) – Cena 4

A adaptação, trás à fala de Sr. Walter Elliot um pensamento seu revelado em terceira pessoa, no original, que exprime a superficialidade do personagem, quando se mostra indignado com a quantidade de mulheres, em sua opinião, feias em Bath. O quadro abaixo esclarece a idéia.

Texto fonte	Versão fílmica
Sr. Walter esperava muito da Sra. Wallis, sua fama era de ser uma mulher muitíssimo bonita, lindíssima. [...] Esperava que ela pudesse compensá-lo pelo excesso de rostos feios com que continuamente cruzava pelas ruas. O pior de Bath era a quantidade de mulheres feias. Ele não poderia dizer que não havia mulheres bonitas, mas o número de déias era demasiado desproporcional. Observara inúmeras vezes, ao caminhar, que a cada rosto bonito se seguiam 30 ou 35 pavorosos. (15.12)	Sr. Walter Elliot: Devo dizer, no entanto, que o pior de Bath é o número de mulheres sem graça. Eu frequentemente observo que um rosto bonito é seguido por 35 pavorosos. E quanto aos homens....

Embora tal opinião pareça disfarçada na voz do narrador na obra original - o que garante a sutileza de Austen -, na adaptação, visualizar o próprio Sr. Walter proferir tal juízo de valor superficial intensifica sua caracterização como vaidoso e fútil, acentuando seu ridículo. O mesmo acontece com sua filha Srta. Elizabeth Elliot, que despense mais atenção e respeito à Mr. Clay do que a própria irmã, Anne Elliot. Mais uma vez, o roteirista do filme transpõe as palavras do narrador, geralmente ideias dos personagens expressas em terceira pessoa, em discurso em primeira pessoa.

Texto fonte	Versão fílmica
Ela [Anne] imaginou que a Sr. Clay tivesse dito “agora que a Srta. Anne havia chegado, ela não poderia mais ser útil; pois Elizabeth respondia quase sussurrando, “que isso não seria motivo, de fato. Garanto que não. Ela não é nada para mim comparada a você. (16. 1)	Srta. Clay: Certamente, agora, com Anne aqui, não devo esperar se útil. Elizabeth: Bobagem, Penelope, ela não é nada para mim, de fato, comparada a você.

Outra referência que enfatiza o caráter sagaz e irônico da obra, na versão fílmica, é o fato de Anne, ao argumentar com seu pai porque trocara a visita à Lady Dalrymple pela companhia de uma ex-colega de escola chamada Sra. Smith, efetivamente expressar em primeira pessoa que “a Sra. Smith não era a única viúva em Bath entre trinta e quarenta anos, com pouco dinheiro e nenhum sobrenome de dignidade”, quando no texto fonte lê-se que ela, em função do respeito que tinha pelo pai, apenas pensou em tal ideia, deixando para que o pai, talvez, percebesse isso:

Anne podia ter dito muito, e quis muito dizer ao menos algo em defesa do fato de sua amiga ter direitos não muito diferentes dos da amiga deles, mas suas noções de respeito pessoal ao pai impediram-na. Não deu resposta. Deixou que ele próprio se lembrasse que a Sra. Smith não era a única viúva em Bath entre trinta e quarenta anos, quase sem recursos e sem um sobrenome respeitável. (17.16)

A cena do filme deixa ainda mais clara a referência que se faz à própria Sra. Clay, que era também viúva, entre trinta e quarenta anos e de sobrenome certamente inferior ao de Sr. Walter Elliot. Assim, verifica-se que através das imagens pode-se explicitar o que fica em estado potencial no texto fonte. Embora já sendo desmistificada, a ideia de “fidelidade” ao original, alguns estudiosos mais radicais condenam exatamente os “desvios” mencionados até aqui, pois não são encontrados da mesma forma no texto fonte. Mesmo as fãs (em geral do sexo feminino) olham de forma desconfiada para tais mudanças, embora elas mesmas desejem consumir tudo o que estiver relacionado à Austenmania, alimentando, assim, o mercado de obras derivativas. No entanto, Linda Hutcheon (2013, p. 16) informa que “uma vez que as adaptações ocorrem de um meio a outro”, ou seja, do texto literário para o cinema, ou o teatro, elas são “re-mediações”, o que quer dizer que são “traduções específicas na forma de transposições intersemióticas de um sistema de símbolos a outro”. Ela entende que isso é tradução, “mas em um sentido bem específico: como transmutação ou transcodificação, ou seja, uma recodificação necessária a um novo grupo de convenções, assim como signos”.

No que concerne à transposição dos personagens centrais da trama, Anne Elliot e o Capitão Wentworth, especialmente, a atuação de Sally Hawkins e Rupert Penry-Jones é decisiva para se perceber a representação dos protagonistas do texto fonte. Miúda, pálida e com um olhar conformado, a atriz parece ter sucesso ao tentar representar uma moça de vinte e sete anos, visivelmente entristecida, mas, ao mesmo tempo, consciente sobre como agir mal anos antes – quando recusara o pedido de Wentworth –, e como deve seguir seu próprio caminho. A cena em que ela enfrenta o pai e vai visitar sua amiga é uma expressão de como não se pode mais persuadi-la tão facilmente, assim como quando convence sua irmã Mary e seu cunhado Charles Musgrove de que não está com fome e de que, portanto, pode muito bem ficar em casa e cuidar do pequeno Charles – que caíra de uma árvore –, ao invés de ir até Kellynch Hall para jantar com os Croft. Ambas as passagens são claramente representadas na versão fílmica, uma escolha que enfatiza o crescimento da personagem. Os olhares entre ela e Wentworth, nas várias vezes em que inevitavelmente se encontram denotam o sofrimento de ambos, ela, arrependida, e ele, magoado.

Na versão fílmica, a cena em que Louisa Musgrove sofre o acidente em Lyme proporciona ao espectador visualizar não só o quanto Anne Elliot tornou-se uma mulher decidida e madura, mas também o fato de Wentworth também começar a perceber isso. É válido ressaltar que as imagens abaixo são apenas uma demonstração e, até mesmo uma oportunidade de explicitar a dificuldade que se tem em explicar um signo com outro, ou seja, o filme, através de palavras. De qualquer forma, é uma amostra de como Adrian Shergold e seus atores representaram os sentimentos dos

personagens de Austen.



Persuasão – Cena 1

Tratar da representação de Anne Elliot, mais uma vez traz à tona questões como fidelidade ao texto fonte e valorização do texto em segundo grau – versão fílmica – enquanto obra a ser vista como autônoma e capaz de ser compreendida em si própria. Isto se reflete nos momentos em que Anne encontra-se só, escrevendo em seu diário, cenas em que o espectador tem acesso aos pensamentos e sentimentos da moça. Nestas ocasiões, Anne termina um pensamento e olha para a câmera. Em termos estéticos, isto faz com que o espectador tenha a ilusão de que ela olha para ele, fazendo-o sentir-se próximo, compartilhando de seu sofrimento ou angústia. A primeira ocorrência se dá logo após ela tomar conhecimento do retorno de Wentworth, quando escreve: “Ele está casado? Não sei se está, e no entanto, um cavalheiro tão elegível, teria certamente oficializado um compromisso. [...] Só espero ser poupada de qualquer encontro. Sei que minha chance de ser feliz já passou, mas ser lembrada disso por sua presença [...] seria certamente mais do que poderia suportar.”



Persuasão (2007) –Cena 3

Os olhares da personagem para a câmera/espectador permitem que se especule o fato de o diretor ter inserido tais cenas como uma espécie de diálogo com o público, como se ela dissesse: “Você, caro espectador, que já leu minha história pela pena da Srta. Austen, sabe o que sinto e o que sofro”. Assim, o diretor esclarece sua relação de apropriação da obra austeniana, deixando claro que esta é uma recriação da qual é autor. Em outros momentos, após encontros com Wentworth, há uma espécie de vácuo em que parece existir apenas a personagem e seu espectador, como se ela compartilhasse a dor que sente com alguém familiarizado com tal dilema, como se observa na foto abaixo.

Persuasão (2007) –Cena 4

Finalmente, quando Anne recebe uma carta de seu cunhado, Charles Musgrove, relatando o provável noivado de Louisa, sua irmã, a personagem se desespera ao pensar que a moça se casará com Wentworth. Ao terminar de ler a carta, ela olha para a câmera, em uma tentativa de pedir por conforto, talvez. Ou, por considerar o espectador como o único capaz de ouvi-la e compreendê-la, sendo, então, o único com quem ela compartilha seus sentimentos. Constitui-se um desvio que traduz da palavra à imagem, intensificando os elementos do texto fonte.



Persuasão (2007) – Cena 7

Em termos de ambientação, os locais que representam Kellynch Hall e Uppercross, assim como as tomadas em dias nublados ou chuvoso em Lyme e Bath contribuem para a atmosfera de melancolia que vive a protagonista, corroborando com o texto fonte. Da mesma forma, suas roupas em tons de marrom opaco escuro representam seu momento. Somente, ao final, quando Wentworth lhe mostra o presente de casamento é que se vê Anne com um vestido em tons claros, como se tivesse remoçado. No entanto, tal cena culmina uma série de alterações na trama que deixou os fãs de Austen, senão injuriados, pelo menos decepcionados com a pretensão do roteirista e do diretor.

Há que se observar que em, embora este artigo esteja distante da questão da fidelidade ao texto fonte, algumas alterações feitas na trama, ou não tem explicação lógica dentro do próprio enredo da adaptação, ou falham na tentativa de capturar a genialidade de Austen. É questionável se as alterações falhas ocorrem por opção dos roteiristas ou se a transposição de uma mídia à outra não acomoda todas as possibilidades de representação. De qualquer forma, é válido analisar algumas delas. Uma das cenas de grande importância para a trama de “Persuasão” é o primeiro encontro entre Anne e o Sr. Elliot, que acontece acidentalmente em Lyme. As feições de Anne claramente chamam a atenção do Sr. Elliot e ela cora, ao que Wentworth sente sua paixão por ela reacender. Na versão fílmica, tal passagem tem o passo acelerado, ficando quase despercebida no todo da obra.

Outra cena que causa grande desconforto é o desfecho do filme, quando Anne e Wentworth finalmente se entendem. No original, há toda uma construção de tensão e suspense que é prolongada pela conversa entre Anne e o Capitão Harville sobre o quão constantes são o homem e a mulher no amor. O leitor percebe a reação de Wentworth ao ouvir a conversa apenas quando Anne lê sua carta. A versão fílmica suprime esta cena e, conseqüentemente, altera o conteúdo da carta e, na tentativa de representar visualmente a tensão e o suspense, apresenta Anne correndo pelas ruas de Bath para encontrar o Capitão. Sua angústia é intensificada pelos obstáculos que encontra pelo caminho, como a Sr. Smith que, ao invés de revelar-lhe a reputação do Sr. Elliot ainda em sua casa em Westgate Buildings; e ainda, pela ausência de Wentworth em Queen Square, onde hospedava-se; depois, por não encontrá-lo com os Croft que, então, lhe informam que ele se dirigirá até Camden Place – residência onde estão os Elliot - mais uma vez. Os fãs da escritora têm dificuldade de imaginar uma heroína como Anne Elliot correndo, sem fôlego pelas ruas de Bath, uma vez que seu juízo de como portar-se não ultrapassa sua determinação, como se vê em outros momentos da trama; diferentemente da caminhada de Elizabeth Bennet no interior, que é plausível considerando-se o espírito determinado, por natureza, da protagonista de *Orgulho e Preconceito*.

Tais apontamentos refletem algumas das alterações mais consistentes - que a extensão deste trabalho permite explorar. Embora possam apontar para uma inabilidade do roteirista e do diretor em certos aspectos, há que se considerar os desafios com que eles se deparam ao transpor do plano da idéia, da palavra, emoções como tensão e suspense, aparentemente mais desafiadoras do que cenas românticas, de amor. Trabalhos como este visam contribuir para alargar o escopo teórico para, ao ampliar a discussão, talvez ampliar também as possibilidades de adaptação.

Percebe-se, finalmente, que a produção de derivativos, em seus mais variados formatos, das obras de Jane Austen contribuem para o esclarecimento de aspectos despercebidos, por exemplo, aos primeiros teóricos que se debruçaram sobre sua obra, conforme menciona Claire Harman (2009): em 1890, “o primeiro biógrafo provindo da academia, o historiador Goldwin Smith, mostrou o brilho de sua mente acadêmica apenas para dizer que não havia nada em Austen a ser esclarecido”. Smith afirma que “não há significado escondido nela; nenhuma filosofia sob a superfície para análise profunda a ser trazida à luz; nada chamando de forma alguma a uma interpretação elaborada”. Bem, as várias análises sobre a obra austeniana já provaram o contrário, inclusive colocando ao lado de Shakespeare: “a verdadeira conexão entre Austen e Shakespeare está em sua popularidade, acessibilidade e impacto nos sentimentos dos leitores”. Harman (2009) observa ainda que “tanto Shakespeare quanto Austen conseguiram encontrar um público popular muito depois de seu tempo, e se tornarem atrativos a eles, mesmo passando pela elite interpretativa [academia]”. Assim, a aproximação de Austen de seu público, que permite a exploração dos aspectos mais sutis de suas obras, também contribui para que tanto elas quanto sua autora permaneçam vivas no cânone.

ABSTRACT: The wet shirt scene with the character Mr. Darcy in the 1995 BBC television version of *Pride and prejudice* was the pioneer in an explosion of all things Austen. Since then, various directors and writers have set to adapt the British writer Jane Austen's work to the most varied formats: from the classic filmic versions to prequels, sequels, crossovers, mashups and even boardgames. Austen's work appeal is not restricted to its country of origin, but extends all around the world, including Brazil with the rising of associations, blogs and groups of fans surrounding her work. However, the body of critical work in the academic environment in Portuguese seems to be yet restricted, especially when it comes to the novel referred to in this article. Thus, in order to better understand the repercussion of the austenian work, this article aims to investigate how the

filmic version *Persuasion* (2007), directed by Adrian Shergold appropriates the homonym work by Austen and which of its elements contribute to the maintenance of the Austenmania phenomenon. For that, conceptions of adaptation and appropriation by Linda Hutcheon (2013), as well as the researchers by Deborah Cartmell (2007) about literature and film, and Amanda Vickery (2011) about Jane Austen herself contribute to the understanding of this phenomenon. Besides, the literary studies have attributed more attention to the relationships between literature and other formats of artistic expression, which brings another opportunity to the comprehend the changes that have been happening due to technological advances and the changes in the reader/receptor (Haney Jenkins, 2006)

Keywords: Jane Austen. *Persuasion*. Adaptation. Literature and Cinema.

REFERÊNCIAS

AUSTEN, Jane. *Persuasion*. 1818

BENJAMIN, Walter. *The work of art in the age of mechanical reproduction*.

CARTMELL, Deborah. WHELEHAN, Imelda. *The British Companion to Literature on screen*. Crambridge, 2007.

HARMAN, Claire. *Jane's fame: how Jane Austen conquered the world*. Great Britain: Canongate Books, 2009.

HUTCHEON, Linda, O'FLYNN, Siobhan. *A theory of adaptation*. New York: Routledge, 2013.

LE FAYE, Deydre. *Jane Austen: The world of her novels*. London: Frances Lincoln, 2002.

LYNCH, Deidre. *Janeites: Austen's disciples and devotees*. Princeton: Princeton University Press, 2000.

MARGOLIS, Harriet. *Janeite culture: what does the name "Jane Austen" authorize?* In: MACDONALD, Gina. Andrew. *Jane Austen on screen*. Cambridge, 2003, p. 22-41.

MULLAN, John. *What matters in Jane Austen*. London: Bloomsbury, 2012.

PUGH, Sheeenagh. *The Demodratric Genre: fan fiction in a literary context*. Bridgend: Seren, 2005.

RAMBRAG, Ana Iris. *Meet Jane Austen: the author as a character in contemporary derivative works*. UFRGS, 2013. (Master's Thesis)

SANDERS, Julie. *Adaptation and Appropriation*. USA, Routledge, 2006.

WELLS, Juliette. *Everybody's Jane: Austen in the popular imagination*. London: Continuum, 2011.

WILTSHIRE, John. *Recreating Jane Austen*. Cambridge, 2001.

REPRESENTAÇÃO FEMININA: SEDUÇÃO, MANIPULAÇÃO E CANALHICE NO CONTO MACHADIANO E NA SÉRIE TELEVISIVA *AS CANALHAS* DO GNT.

ANA LUCIA RODRIGUES GUTERRA*
ROSELEI BATTISTI**

RESUMO: Este estudo apresenta algumas considerações sobre a representação feminina no conto “Onda” de Machado de Assis e no episódio “Ingrid” da série televisiva *As Canalhas*, do canal GNT, dialogando com a construção social da imagem da mulher. O objetivo é discutir a representação feminina em obras artísticas de natureza distinta, refletindo sobre os elementos que caracterizam a sedução feminina e avaliando se tais aspectos incitam uma visão de sujeito emancipado ou passivo. As ponderações sobre questões sociais de gênero foram embasadas, principalmente, nos estudos de Pierre Bourdieu e Marilena Chauí e, no que tange ao comparatismo literário, a abordagem de Henry H. H. Remak orientou a análise. Além disso, estudos de autores como Regina Dal Castagnè, entre outros, nortearam o olhar sobre as representações da mulher em manifestações artísticas. Realizamos uma pesquisa bibliográfica a respeito das discussões sociais de gênero e da representação feminina nas artes como suporte para a análise comparativa entre as duas obras. As discussões realizadas apontam para a necessidade de transposição de análises superficiais e inclusão de reflexões mais profundas, que descortinem as verdadeiras contribuições da arte na legitimação e/ou superação das desigualdades sociais fundamentadas em questões de gênero, mantidas pelo discurso dominante da sociedade patriarcal.

PALAVRAS-CHAVE: Representação feminina. Sedução. Dominação. Conto literário. Série televisiva.

INTRODUÇÃO

A rapidez com que ocorrem as mudanças na sociedade e, conseqüentemente, dos papéis nela desempenhados pelos indivíduos podem ser percebidas nas mais diversas manifestações artísticas através dos tempos, especialmente na literatura e, hoje, também no cinema e na televisão. As representações veiculadas através desses meios colaboram para a construção de imagens que, verdadeiras ou não, povoarão o consciente e o inconsciente coletivos, influenciando comportamentos

* Aluna especial do curso de Mestrado em Letras – Literatura Comparada da Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões, Campus de Frederico Westphalen- RS.

** Mestranda em Letras – Literatura Comparada da Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões, Campus de Frederico Westphalen- RS.

e constituindo identidades.

Tais representações não acontecem por acaso, ao contrário, normalmente servem a uma ideologia que se pretende hegemônica, garantindo, assim, posições de poder a determinados grupos sociais. Nesse sentido, Zolin, ao referir-se à nação moderna como uma “comunidade política imaginada” cujo conceito é produto de um consenso construído culturalmente, exemplifica muito bem o papel desempenhado pela literatura nessa construção ao referir-se à imagem feminina (que irá compor a identidade nacional) durante a era colonial:

[...] à literatura cabe conferir à nação uma feição própria [...] A questão da identidade nacional, que inclui obviamente o modo de pensar a mulher e seus papéis, é, portanto, retratada na literatura do tempo em consonância com ideologias vigentes como a eurocêntrica, a escravocrata e a patriarcal. (ZOLIN, 2012, p. 168-169)

A partir dessas considerações, Zolin abre espaço para a discussão sobre a imagem da mulher na sociedade e as ideologias subjacentes a ela, que se firmam também com a ajuda de cânones literários e da mídia em geral. É o caso, por exemplo, da aceitação de que a diferença biológica entre os sexos gera, naturalmente, uma condição de superioridade do homem em relação à mulher, legitimando, assim, a existência de uma sociedade patriarcal e a submissão feminina.

Considerando isso, pretendemos discutir a representação feminina no conto “Onda” de Machado de Assis e no episódio “Ingrid” da série televisiva *As Caninhas*, veiculada pelo canal GNT. Para tanto, dividimos esse estudo em três seções. Na primeira seção “A imagem social da mulher: construção, representação e dominação”, faremos uma breve retrospectiva da construção e representação da imagem da mulher nas artes (em especial na literatura e na televisão), refletindo sobre as questões sociais de gênero a partir de autores como Pierre Bourdieu e Marilena Chauí, entre outros. A segunda seção, “Um olhar sobre o conto ‘Onda’ e o episódio ‘Ingrid’”, contemplará um apanhado geral sobre os dois objetos desse estudo, seus contextos sociais de produção e divulgação. E, por fim, com base no comparatismo de Remake (1994), na terceira seção, “Onda e Ingrid: sedução e canalhice preservadas”, discutiremos a imagem dessas mulheres, representadas em obras artísticas de natureza distinta, refletindo sobre os elementos que nelas caracterizam a sedução feminina como instrumento de manipulação e ascensão social, bem como sobre as possíveis relações de dominação estabelecidas entre homens e mulheres ali representadas.

1 A IMAGEM SOCIAL DA MULHER: CONSTRUÇÃO, REPRESENTAÇÃO E DOMINAÇÃO

A respeito das relações sociais entre o homem e a mulher, o sociólogo francês Pierre Bourdieu, constrói algumas reflexões, através de análise antropológica, em seu livro *A Dominação Masculina*. Nelas, o autor mostra a existência de uma construção social que divide coisas e atividades segundo uma lógica de oposição: alto/baixo, em cima/embaixo, duro/mole, fora/dentro... E, entre elas, a oposição masculino/feminino. De modo que esses esquemas de pensamentos “de aplicação universal, registram como que diferenças de natureza, inscritas na objetividade das variações e dos traços distintivos (por exemplo, em matéria corporal) que eles contribuem para fazer existir [...]” (BOURDIEU, 2012, p.16).

Assim, ao situarmos a divisão dos sexos “na ordem natural das coisas”, excluímos a

possibilidade de que condicionamentos sociais possam interferir nessa constituição e as posições de dominante e dominado para homem e mulher, respectivamente, parecem estar biologicamente determinadas, dispensando justificativas. Desse modo, segundo BOURDIEU (2012, p.45), a dominação masculina mantém-se através dos tempos pelo exercício de uma “violência simbólica”, na medida em que as próprias mulheres incorporam e reproduzem os pensamentos desse processo, no qual figuram como sujeitos dominados.

Em seu trabalho “Participando do debate sobre mulher e violência”, a filósofa Marilena Chauí (1985) também se refere à violência cometida contra a mulher como produto da dominação masculina, cujo discurso é reproduzido por ambos os sexos. Assim como Bourdieu, a autora atribui à naturalização do discurso masculino sobre o corpo da mulher (feminilidade=capacidade de reproduzir) a força propulsora dessa ideologia que é capaz de tornar o ser dominado um cúmplice do dominador.

Além disso, essas “verdades” instituídas por família, Escola, Igreja e Estado, historicamente têm sido endossadas e reproduzidas por manifestações culturais e artísticas e pela mídia em geral, reforçando, assim, a violência simbólica da qual fala Pierre Bourdieu. É o que a jornalista e escritora Heloneida Studart já tentava mostrar em 1974, em seu livro *Mulher, objeto de cama e mesa*, em que expõe sua visão nada romântica da condição social da mulher, como podemos constatar no excerto a seguir:

Embora continue a ser uma criatura sem projetos próprios – vivendo ainda através de outrem – a mulher moderna já pode ver o mundo que lhe negaram. Enquanto ela passa o aspirador de pó, a tevê lhe mostra, via satélite, cientistas que substituem um fígado por outro [...] o estadista que expõe a sua plataforma política. [...] Por que deve continuar passando aspirador de pó, enquanto eles modificam o mundo? (STUDART, 1976, p.24-25)

Também a valorização excessiva da beleza reforça a imagem do corpo feminino como uma mercadoria e símbolo de expressão social. A todo o momento a mídia alimenta essa ideia através dos mais variados programas e campanhas publicitárias com mulheres lindas sendo exibidas como mercadoria. Na maioria das vezes, elas reproduzem uma imagem já universalizada de mulher branca, jovem e bonita. Sobre esse aspecto, no campo da literatura, Regina Dalcastagné apresentou resultados parciais de seu estudo*** (finalizado recentemente) na Universidade de Paris – Sorbonne, em 2008. Os dados mostrados sobre a representação feminina no romance contemporâneo brasileiro confirmam essa tendência, principalmente em obras de autoria masculina, que representam a maioria dos livros editados nos últimos 15 anos (apenas 30% são de autoria feminina). Nesses casos, segundo DALCASTAGNÈ (2008, p.4), as mulheres representadas “são em sua grande maioria jovens (42,3%) e adultas (50%), não chegam sequer à meia idade, e têm como principal qualidade a beleza (42,3% são belas, 50% são atraentes, apenas 34% são inteligentes)”. Além disso, elas são quase sempre donas-de-casa (dependentes financeiramente do marido – 42,3%), menos escolarizadas e ocupam menos a posição de intelectuais.

Esses dados nos interessam, na medida em que o *corpus* utilizado na pesquisa por Dalcastagné representa, justamente, a parcela de publicações literárias que tem maior distribuição no país e, portanto, maior alcance de público. Assim, essa imagem estereotipada da mulher, reconhecidamente reproduzida através da maioria de outras mídias, tem grande probabilidade de predominar no

*** Pesquisa realizada na Universidade de Brasília, coordenada pela professora Regina Dalcastagné, sobre os personagens do romance brasileiro publicados entre 1990 e 2004 pelas principais editoras brasileiras da área – Companhia das Letras, Record e Rocco.

imaginário popular. Afinal, mesmo que os resultados apresentados sinalizem certo descompasso entre a representação literária e as crescentes conquistas sociais femininas ao nosso redor, existe uma contínua reprodução dessa mesma ideia pela mídia, que é reforçada pelo “efeito de realidade” mencionado pela autora:

As pesquisas indicam que as personagens dessas narrativas se deslocam por um chão literário em tudo semelhante ao da realidade brasileira atual. O efeito de realidade gerado pela familiaridade com que o leitor reconhece o espaço da obra acaba por naturalizar a ausência ou a figuração estereotipada das mulheres [...] (DALCASTAGÈ, 2008, p.7).

Assim, podemos entender que uma imagem estereotipada da mulher, repetidas vezes representada através de uma narrativa que se desenvolve em contexto familiar ao do público leitor, adquire certo caráter de realidade e poder de convencimento. Partimos do pressuposto de que isso não valha somente para as manifestações literárias, mas sim para quaisquer expressões da arte, veiculadas através de diferentes mídias. Seguindo esse raciocínio, não é difícil percebermos que ele nos levará diretamente à manutenção do discurso patriarcal dominante em nossa sociedade. Afinal, vivemos uma realidade de culto à imagem e as representações de gênero midiáticas influenciam na consolidação da identidade dos sujeitos ali representados.

2 UM OLHAR SOBRE O CONTO “ONDA” E O EPISÓDIO “INGRID”

Refletindo sobre essas possíveis relações entre as representações sociais do gênero feminino na literatura e na televisão, seus estereótipos e a reprodução de discursos dominantes é que propomos abordar os objetos desse estudo – o conto “Onda”, de Machado de Assis, e o episódio “Ingrid” da série televisiva *As Caninhas*, de Anna Muylaert – considerando alguns aspectos relevantes a respeito de suas mídias e do papel atribuído à mulher na sociedade de cada período.

Por isso, é importante sabermos que o conto “Onda” de Machado de Assis foi publicado em 1867 no *Jornal das Famílias*****, uma revista feminina mensal editada no Rio de Janeiro. As principais leitoras desse periódico pertenciam às famílias burguesas, em cujo seio a mulher começava a desempenhar um novo papel social. Segundo D’Incao (2008, p. 229), nas últimas décadas do século XIX, a mulher passou a “contribuir” para o projeto social da família, através de sua postura nos salões e como anfitriã, mãe e esposa exemplares.

Então, era especialmente para esse público que Machado de Assis escrevia e com quem dialogava através dos contos publicados na seção “Romances e Novelas” do *Jornal das Famílias*. Nessas narrativas, o protagonismo das mulheres era uma constante. A escolha do objeto dessa análise recaiu sobre o conto “Onda” pela ênfase que ele dá à sedução e à manipulação femininas – características que nos interessam nesse estudo.

Nele, Machado relata a história de Aurora, moça namorada da corte carioca. Ela recebeu a alcunha que dá título à narrativa em razão do seu comportamento inconstante, numa referência à associação feita por Shakespeare entre a “instabilidade dos corações femininos” (ASSIS, p.1) e o movimento de uma onda.

**** Silveira (2005), em sua dissertação de Mestrado pela Universidade Estadual de Campinas, desenvolveu um estudo sobre esse periódico. Segundo a autora, a publicação tinha como propostas principais “recrear” e “instruir” seu público leitor, abordando assuntos relacionados à economia doméstica, moda, dicas sobre medicina caseira e viagens, humor, poesia, prosa, enfim, assuntos do “universo feminino”. As seções literárias objetivavam oferecer “[...] leituras com certo tom moralizante e religioso, que servissem como lições às leitoras” (SILVEIRA, 2005, p. 3).

REPRESENTAÇÃO FEMININA: SEDUÇÃO, MANIPULAÇÃO E CANALHICE NO CONTO MACHADIANO E NA SÉRIE TELEVISIVA AS CANALHAS DO GNT.

A personagem é descrita como uma mulher bonita e sedutora, consciente de seus atributos e sabendo perfeitamente como usá-los e como realçá-los. Cada movimento seu, cada palavra proferida, eram pensados com o intuito de arrebatar tantos corações quanto possível, pelo simples prazer da conquista. Depois, quando e como quisesse, Onda descartava seus pretendentes, sem demonstrar sentimento algum, ou qualquer preocupação com os corações dilacerados que deixava pelo caminho:

Via-se que ela conhecia a fundo esta arte de atrair e prender os corações e as vontades com um simples volver de olhos, um simples meneio de leque. [...] naquelas guerras de amor, a presença era o primeiro ataque, a palavra, a batalha campal. Ninguém saía delas são e salvo; saía-se ferido, e, o que é mais, sem esperanças de chegar a coronel. (ASSIS, p.1)

Assim, a “namoradeira” divertia-se com suas conquistas, enquanto esperava encontrar o homem ideal, com quem se casaria por amor, conforme lia nos romances da época. No entanto, ao completar 25 anos, conheceu Ernesto e resolveu recebê-lo em sua casa. O rapaz, recém-chegado da Europa, conquistador e orgulhoso, fez aposta com seus amigos que iria “domar essa gentil pantera” (ASSIS, p.2), pretendendo “entrar de cabeça alta na posse de uma mulher formosa e de uma fortuna regular” (ASSIS, p.2). Passado algum tempo, depois de Ernesto pensar ter conquistado o coração de Onda, mas já humilhado e com o amor próprio ferido, percebeu que não passara de um joguete nas mãos da moça e se deu por vencido.

Onda seguiu manipulando friamente seus pretendentes até que, aos 33 anos, percebeu a primeira ruga em seu rosto e concluiu que:

Esperar o amor que sonhara pelos romances era arriscar-se, visto que à primeira ruga sucederiam outra e outras. Era preciso achar marido. Lançou as vistas à lista dos seus adoradores [...] havia um que pela terceira vez depositava o coração aos pés da bela namoradeira. Da primeira vez era um simples tenente de cavalaria; da segunda era capitão; agora já era major. Onda resolveu que lhe cumpria assentar praça ao lado do major. (ASSIS, p. 9-10)

Depois de dois anos do casamento de Onda, Ernesto também se casou. Então, o narrador encerra o conto dizendo que os dois casais eram felizes e que o leitor também o deveria ser “por ter chegado ao fim desse episódio sem derramar uma lágrima” (ASSIS, p.10), bem como ele próprio, por ter terminado o escrito “cujo assunto principal é um desvio do espírito das mulheres” (ASSIS, p.10).

Levantadas essas informações a respeito do conto “Onda”, direcionemos, agora, nosso olhar para “Ingrid”, episódio que faz parte da série televisiva *As Canalhas*, que começou a ser exibida no dia 06 de maio de 2013, no canal de televisão por assinatura GNT. O referido canal tem como público-alvo “mulheres de 19 a 49 anos das classes A e B.” (REVISTA DESIGN, 2011). Portanto, a série dialoga com um público feminino independente e moderno.

Em *As Canalhas*, observamos que a ideia central difundida é a de que mulher também pode cometer maldades próprias do universo masculino. Assim, todos os episódios são iniciados com as protagonistas “confessando” suas maldades em um lugar que cuida da vaidade feminina: no Salão Madeleine.

No episódio “Ingrid”, conforme a descrição encontrada na página da série, no site do canal GNT, a **protagonista** - representada pela atriz Priscila Assum - é uma mulher de 29 anos. Uma “loira

em ascensão”. Tem olhos azuis e sabe que é bonita. Nunca pensou em ter uma profissão comum. Adora seu nome. Gosta de aparecer, quer brilhar, ser famosa. Autoconfiante, ela é muito provocante, sensual e faz de tudo para crescer na carreira de atriz. Desde pequena sempre quis ser famosa. Interesseira e dissimulada, talentosa sexualmente, utiliza a frase: “Eu não nasci para ser comum, eu nasci para brilhar”.

Quando Ingrid realiza testes para figuração em novelas, sempre é tratada friamente. Como não consegue nenhum papel, começa a exagerar nos decotes e nas saias curtas para chamar a atenção. Assim, Certo dia, ela insinua-se para Guto -produtor de TV – que lhe sugere formas de “queimar etapas” em sua carreira de atriz. Então, Ingrid passa a utilizar-se de seu corpo, através do sexo, para subir na vida.

Após descartar Guto, vieram outros: Alexandre, famoso ator de teatro e televisão; Débora, assistente de produção; e Márcio, um dos donos da emissora de televisão na qual Ingrid trabalha. A protagonista engravida propositalmente e, por causa do filho e da “generosidade” de Márcio, consegue a estabilidade financeira e a fama que buscava, pois se torna apresentadora de um programa de televisão.

Desse modo, Ingrid é apresentada como uma “mulher canalha”, por agir de maneira fria e calculista, sem se preocupar com o outro. Ela faz uso da sedução e do sexo para atingir seus objetivos - seu corpo é objeto sexual usado como moeda de troca.

3 ONDA E INGRID: SEDUÇÃO E CANALHICE PRESERVADAS

Esse tipo de comportamento, caracterizado pela sedução e pela dissimulação, apresentado por Ingrid, é também próprio da personagem de Machado de Assis, Onda. As duas são, portanto, mulheres “canalhas”. Segundo o Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa, esse termo refere-se àquele “[...] que é infame, vil, abjeto; velhaco [...] SIN/VAR [...] cafajeste, chulo, desonroso, desprezível, escroto [...]” (HOUAISS, 2001, p.592). Assim, podemos entender o comportamento das duas personagens como inadequados para o ideal de mulher da sociedade da época que cada uma representa. No entanto, antes de seguirmos adiante nessa análise comparativa, é importante que pensemos qual é o argumento que nos autoriza a colocarmos lado a lado duas manifestações artísticas de gêneros e épocas distintas em busca de possíveis relações, similitudes e/ou diferenças entre elas.

O argumento que usaremos é a concepção de literatura comparada de Remak, que, segundo o autor, não se ocupa apenas de objetos literários, mas estuda também as relações estabelecidas entre eles e outras áreas do conhecimento:

E isso ela pode fazer melhor não apenas ao relacionar várias literaturas umas às outras, mas ao relacionar a literatura a outros campos do conhecimento e da atividade humana, especialmente os campos artístico e ideológico; ou seja, ao estender a investigação literária tanto geográfica quanto genericamente. (REMAK, 1994, p. 181).

Assim, o comparatismo possibilita uma melhor compreensão da literatura enquanto manifestação do pensamento de uma sociedade, pois estabelece uma ligação com as mais variadas formas de expressão dos indivíduos. E tais considerações são pertinentes para pensarmos possíveis relações entre os dois objetos desse estudo, haja vista o alcance cada vez maior das produções

televisivas na sociedade, ocupando um espaço antes exclusivo da literatura e do teatro. Nosso objetivo, portanto, é buscar elementos de contato entre a representação feminina na literatura e na televisão, numa reflexão sobre o papel social da mulher ali retratada e sua possível contribuição para a subversão da ordem patriarcal dominante.

Começemos, pois, por entender o alcance de cada um dos objetos desse estudo. O conto de Machado de Assis foi publicado no *Jornal das Famílias*, uma revista cujo público-alvo era a mulher burguesa do século XIX, época em que não se falava em televisão, restando, como alternativa para o entretenimento, o teatro e a mídia impressa. A série *As Canalhas*, por sua vez, atinge um público muito semelhante ao da revista do século XIX: mulheres das classes A e B, como já mencionado anteriormente.

Além disso, é importante lembrarmos que o espaço e o tempo em que ocorre a construção da imagem social da mulher nessas duas obras artísticas de naturezas distintas, reproduzem ambientes semelhantes aos vividos pelo público receptor de cada época. Portanto, é possível pensarmos esse fato também pelo viés do “efeito realidade” a que se refere Dalcastagnè (2008), o que nos remete ao questionamento sobre o quanto essas obras podem influenciar na afirmação e/ou negação de estereótipos femininos.

Mas, afinal, que estereótipos são esses? Em “Onda”, o autor representa perfeitamente o ideal de beleza feminina do século XIX: “Onda sabia que tinha os olhos bonitos [...] mãos de princesa [...] uns dentes e uma boca divinos [...] seus pés eram dos mais perfeitos [...]” (ASSIS, p. 1). No entanto, esse ideal feminino é transgredido no quesito do papel social destinado a ela: de mulher frágil, sentimental, recatada e submissa. Afinal, Onda sabia ser dissimulada, fria e maquiavélica quando se tratava de usar seus encantos para seduzir os homens, pelo simples prazer da conquista. Nesse ponto, mostrava-se superior aos seus pretendentes, sem fragilidades ou sentimentalismos.

Então, ao mesmo tempo em que Machado de Assis apresenta uma protagonista que corresponde ao ideal de mulher objeto, cuja beleza física é seu maior atributo e que se realiza não por si mesma, mas através do homem, pelo casamento, ele questiona certos valores da sociedade patriarcal do século XIX. Isso pode ser percebido na habilidade com que Onda engana seus pretendentes, na dissimulação, na falta de sentimentos. Ela é “pérfida como a onda”, uma mulher canalha, enfim. Tudo isso, coroado por um final em que a “namoradeira” não é punida com um “grande castigo” por seu comportamento inadequado, como seria o esperado para a época e para o papel moralizante do *Jornal das Famílias*. Uma “leve censura” é o que a moça recebe, pois se vê obrigada a casar (devido às rugas) sem encontrar o grande amor que esperava (como lia nos romances). No entanto, é ela quem escolhe o marido, não é escolhida, como era o costume de então. Onda é feliz no casamento e o conto termina sem lágrimas.

Desse modo, Machado de Assis atendia ao tom moralizador exigido pela revista, mas também promovia a reflexão sobre esses mesmos temas em seu público. Como as histórias duravam mais de uma edição da revista, as leitoras tinham tempo para identificar-se com as protagonistas, divertir-se e até mesmo questionar os valores da sociedade patriarcal da época, até que viesse a lição final.

Da mesma forma que em “Onda”, no episódio “Ingrid” o estereótipo de mulher objeto é o elemento propulsor da história. A sedução, a dissimulação, o corpo como mercadoria de troca, a ausência de sentimentos ou de qualquer consideração pelo outro em nome dos objetivos a serem alcançados, evidenciam o mesmo conflito do ideal feminino do conto de Machado de Assis.

Ingrid segue o estereótipo da mulher atual em sua aparência física (linda, magra e loira) e

no fato de também não apresentar um projeto de vida diferente daquele que prevê a busca por um homem que garanta sua estabilidade financeira. O conflito, nesse caso, repete-se na ausência de fragilidade, de sentimentalismo e do instinto de cuidadora – típico atributo feminino –, afinal, não demonstra qualquer preocupação com o outro. Apresenta o agravante da falta de instinto materno, pois usa o filho para garantir seu próprio futuro. Uma “perfeita” mulher canalha.

Assim, as duas obras buscam reverter o clichê patriarcal da mulher sentimentalista e emocional, num convite à desconstrução dos papéis tradicionais de gênero, evidenciando condições muito mais humanas (a canalhice e a dissimulação) do que femininas ou masculinas. No entanto, apesar de algumas características tipicamente femininas serem questionadas, outras posturas, extremamente machistas (como o caso da identidade da mulher como um objeto), podem ser encontradas nas duas manifestações artísticas, apesar de transcorrido um século e meio de tempo entre as duas produções. Será que quase nada mudou na nossa sociedade em termos consciência de gênero?

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para Pierre Bourdieu, uma possível resposta a essa pergunta está no fato de a dominação masculina estar enraizada nas estruturas mais profundas da sociedade e do próprio ser (dominante e dominado). Por isso, o autor não concorda com o argumento normalmente usado de que “inúmeras mulheres romperam atualmente com as normas e formas tradicionais daquela contenção (do uso do corpo), apontando sua exibição controlada do corpo como um sinal de ‘liberação’” (BOURDIEU, 2012, p.40). Para o autor,

[...] basta mostrar que este uso do próprio corpo continua, de forma bastante evidente, subordinado ao ponto de vista masculino [...]: o corpo feminino, ao mesmo tempo oferecido e recusado, manifesta a disponibilidade simbólica que, como demonstraram inúmeros trabalhos feministas, convém à mulher, e que combina um poder de atração e de sedução conhecido e reconhecido por todos, homens ou mulheres, e adequado a honrar os homens de quem ela depende ou aos quais está ligada [...]. (BOURDIEU, 2012, p. 40-41).

Entendemos que essa opinião do autor pode ser confirmada em “Ingrid” da série *As Canalhas*. Nesse episódio, parece-nos que a intenção da roteirista e diretora de produção, Anna Muylaert, é evidenciar a igualdade de condições entre os gêneros e até certa superioridade feminina na qualidade das canalhices praticadas, como se isso demonstrasse o “poder” feminino. Porém, o que acontece é a simples repetição do discurso da dominação masculina, pois a mulher continua sendo mostrada como objeto por essa ótica.

A partir dessas reflexões, também podemos considerar a possível existência de um contrassenso entre a vida real e as representações da mulher veiculadas pela televisão. Apesar das conhecidas conquistas femininas em espaços tidos como “tipicamente masculinos”, como a economia e a política, e apesar do crescente nível de escolarização e de participação no mercado de trabalho por parte das mulheres, a televisão continua reiterando o estereótipo feminino de mulher objeto, de “ser inferior” e dependente do outro.

Por isso, e considerando todos os outros elementos até aqui evidenciados, percebemos que o conto de Machado de Assis é capaz de incitar uma visão de sujeito feminino passível de emancipar-se, provocando reflexão e inquietação no público leitor. Afinal, em um contexto em que à mulher

somente era permitido transitar no ambiente familiar e nos salões, cujo dever social era manter a imagem submissa de esposa e mãe dedicada, apresentar uma personagem namoradeira que casasse somente aos 33 anos (idade já avançada para ter filhos), demonstra a ousadia e provocação do autor ao seu público leitor. A sutileza da “lição” sofrida por Onda (exigência fundamental para a publicação das narrativas no periódico), recebendo o “castigo” de casar-se sem ter vivido o tão sonhado grande amor, somente aparece no final do conto e, mesmo assim, o narrador garante que ela foi feliz no casamento.

Ao contrário disso, a obra televisiva que, declaradamente, pretende mostrar a “superioridade” e a “emancipação” feminina, nada mais faz do que reiterar o discurso dominante e a imagem de mulher objeto. Em um contexto social em que a mulher transita por todas as áreas do conhecimento, a escolha de Muylaert por mostrar a capacidade feminina restrita ao universo da canalhice, da sedução, da beleza e do sexo é reduzi-la à condição de objeto, podendo desencadear no público o avesso do efeito provocado pelo conto de Machado de Assis do século XIX.

Diante disso, uma pergunta é inevitável: será que as mulheres estão realmente tão presas às questões estéticas e domésticas? Ou será que essa dimensão é ampliada pelo discurso dominante e formador do senso comum?

De qualquer forma, podemos dizer que, tanto a literatura quanto a televisão desempenham um papel importante e, ao mesmo tempo, paradoxal no processo social de dominação do discurso masculino: servem ao discurso dominante – pois apresentam e reiteram uma imagem da mulher como um sujeito passivo, numa visão superficial e limitada da evolução das (des)igualdades de gênero -, mas também são capazes de provocar reflexões e questionamentos a respeito do mesmo tema, contribuindo para o movimento de emancipação da mulher.

ABSTRACT: This study presents some considerations about the female representation in the short story “Onda” by Machado de Assis and at “Ingrid” episode of the tv serie “As Canalhas”, from GNT channel, dialoguing with the social construction of women image. The objective is to discuss the female representation in artistic Works of different nature, reflecting about the elements that characterize the womanly seduction and evaluate if these aspects encourage a vision of emancipated or passive subject. The weightings about social questions of genre were based, mainly, on Pierre Bourdieu and Marilena Chau’ studies and, regarding the literary comparatism, Henry H. H. Remark’s guided the analysis. Furthermore, studies of authors like Regina Dal Castagnè, among other, steered the look on the representations of women in artistic events. We realized a bibliographic research about the social discussions of genre and the female representations in arts as support for comparative analysis between this two works. The discussions realized point for the need of transposition of superficial analysis and inclusion of deeper reflections that shows the real contributions of art in legitimizing and/or overcoming social inequalities based on gender questions maintained by the dominant discourse of patriarchal society.

KEYWORDS: Female representation. Seduction. Domination. Short story. Television serie.

REFERÊNCIAS

As Canalhas. Ingrid (Priscila Assum). Disponível em: <[http://gnt.globo.com/ascanalhas/ sobre/ Ingrid--Priscila-Assum.shtml](http://gnt.globo.com/ascanalhas/sobre/Ingrid--Priscila-Assum.shtml)>. Acesso em: 10 junho 2013.

ASSIS, Machado de. Onda. In: Contos completos de Machado de Assis. Disponível em: < <http://www2.uol.com.br/machadodeassis/machado.html>.> Acesso em: 03 junho 2013.

BOURDIEU, Pierre. *A Dominação Masculina*. 11. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012. 160p.

CHAUÍ, Marilena de Souza. *Repressão sexual: essa nossa (Des)conhecida*. 10. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

DALCASTAGNÉ, Regina. A construção do feminino no romance brasileiro contemporâneo. In: SEMINÁRIO DE ESTUDOS SIMPÓSIO INTERNACIONAL LUSÓFONA, 2008, Paris. *Anais A voz das mulheres nas culturas de língua Portuguesa: Pensando a diferença*. Paris: Maria Graciete Besse (ed.), da Universidade de Paris - Sorbonne. Disponível em: <<http://www.crimic.paris-Sorbonne.fr/actes/vf/dalcastagne.pdf>>. Acesso em: 25 julho 2013.

D'INCAO, Maria Ângela. Mulher e família burguesa. In: DEL PRIORI, Mary (Org.). *História das Mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2008. p. 223-240.

HOUAISS, Antônio. Dicionário Houaiss da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

REMAK, H. H. H. Literatura comparada: definição e função. In: COUTINHO, E.F; CARVALHAL, T. F. (Orgs). *Literatura comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 175-189.

Nova identidade visual do canal GNT: evolução que acompanha seu público. *Revista Design*. Disponível em: <<http://www.revistadesign.com.br/2/2011/07/27/nova-identidade-visual-do-canal-gnt-evolucao-que-acompanha-seu-publico/>>. Acesso em: 10 julho 2013.

SILVEIRA, Daniela Magalhães da. *Contos de Machado de Assis: leituras e leitores do “Jornal das Famílias”*. 2005. 219f. Dissertação (Mestrado em história social) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP [s.n.], 2005.

STUDART, Heloneida. *Mulher objeto de cama e mesa*. 14. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 1974. 56p.

PÔSTERES

POLÍTICAS DE AVALIAÇÃO EM LARGA ESCALA: O ENADE NO CONTEXTO DA GESTÃO DOS CURSOS SUPERIORES

LUANA NOVAKOWSKI*
SILVIA REGINA CANAN**

RESUMO: O projeto, com bolsa PROBIC/FAPERGS intitulado: “Políticas de avaliação em larga escala: O Enade no contexto da gestão dos cursos superiores, objetiva analisar como os gestores (coordenadores) dos cursos de graduação da universidade avaliam o Enade enquanto política de avaliação em larga escala e de que estratégias de gestão lançam mão para melhorar a avaliação dos cursos. A avaliação educacional pode ser considerada um sistema de informação para a implementação ou manutenção das políticas educacionais. Nesse sentido a avaliação pode se tornar um amplo espaço para estudo e pesquisa dos aspectos do sistema educacional. Desde sua criação através da Lei nº 10.861/2004, o Sistema Nacional de Avaliação da Educação Superior (Sinaes) contempla três componentes principais de avaliação: a avaliação das instituições, dos cursos e do desempenho dos estudantes. Dentro deste é que se encontra o Enade, que enquanto parte de uma política de avaliação em larga escala, pode ser considerado esse espaço que permite a pesquisa à luz dos dados que são gerados a partir da inscrição dos acadêmicos nas provas, passando pela realização das mesmas e posteriormente, pelos resultados que as provas ajudam a produzir, como parte da avaliação do ensino superior. Também tem se tornado um espaço imprescindível para medir o desempenho dos estudantes em relação aos conteúdos programáticos nas diretrizes curriculares. Esse instrumento de avaliação é aplicado ao longo de um período de três anos de escolarização superior, ao final do primeiro e do último ano de curso. A avaliação é expressa por meio de conceitos em uma escala de 1 a 5 para ser considerado satisfatório. Nesse sentido denota-se a importância de estudar o Enade como uma política de avaliação em larga escala no ensino superior.

Palavras-chave: Avaliação educacional. Política de avaliação em larga escala. Sinaes. Enade.

* Graduanda do curso de Pedagogia da Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões - Câmpus de Frederico Westphalen.

** Doutora em Educação – UNISINOS. Professora do Departamento de Ciências Humanas da URI/FW.

LITERATURA, HISÓRIA E MEMÓRIA

A REPRESENTAÇÃO DO HERÓI TENENTE MÁRIO PORTELA FAGUNDES NA HISTÓRIA REGIONAL E NA LETRA DA CANÇÃO GAÚCHA “TENENTE PORTELA”, DE VALDOMIRO MELLO

JACI LUFT SEIDEL*
ANA PAULA TEIXEIRA PORTO**

RESUMO. Este trabalho, baseado nos pressupostos metodológicos da Literatura Comparada, busca analisar de que maneira é construída a figura do herói Tenente Mário Portela Fagundes em uma canção regional e no discurso da História Regional na obra historiográfica “O Tenente Portela na marcha da Coluna Revolucionária”, de Jacó Beuren. A segunda obra “Tenente Portela e a Coluna Prestes no Rio Grande do Sul” é de Jalmo Antonio Fornari, Fátima Marlise Marroni Rosa Lopes e de Heloisa Helena Leal Barreto Gehlen. A terceira obra da História Regional, “Tenente Mário Portela Fagundes: Origem, Formação e Morte”, de Fátima Marlise Marroni Rosa Lopes. Essas obras historiográficas dialogam com a letra da música gaúcha criada para o Evento “O Canto dos Bravos”, edição de 2011, de Pinheirinho do Vale/RS: “Tenente Portela”, de Valdomiro Mello. Tanto a História Regional, quanto a letra da canção tem como tema o combate ocorrido nas margens do Rio Pardo, próximo ao Rio Uruguai, em Pinheirinho do Vale, fato que faz parte da Coluna Prestes, ocorrido em janeiro de 1925, combate no qual morreu Tenente Portela, fazendo a retaguarda a Prestes. A canção e a historiografia procuram elevar o Tenente a herói da causa revolucionária e fazem alusão ao município de Pinheirinho do Vale, promovem uma interface entre elas. As reflexões, ancoradas nas relações entre a Literatura e a História, mostram que Tenente Mário Portela Fagundes, pela representação da história oficial e da letra da canção, foi institucionalizado como um herói regional com traços de valentia, inteligência e liderança.

PALAVRAS-CHAVE: Tenente Mário Portela Fagundes. Herói. Historiografia. Literatura Comparada.

INTRODUÇÃO

O interesse pelo estudo sobre a construção de herói na música gaúcha regional do Rio Grande do Sul, com embasamento na historiografia da primeira metade do século XX, mais precisamente da Coluna Prestes^{***}, ocorrido entre os anos de 1924 a 1927, consiste no ponto de

* Mestranda em Letras – Literatura Comparada - Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões –FW.

** Professora do Mestrado de Letras - Literatura Comparada - Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões –FW.

*** A Coluna Prestes foi um movimento político, liderado por militares, contrário ao governo da República Velha e às elites agrárias, no período de 1924 a 1927. O principal objetivo foi a insatisfação de parte dos militares (tenentismo) com a forma que o Brasil era governado na década de 1920:

partida para a elaboração dessa análise. Esta pesquisadora propõe a análise de como é construída a figura do herói Tenente Mário Portela Fagundes (Tenente Portela****) no discurso historiográfico das obras *O Tenente Portela na marcha da Coluna Revolucionária*, *Tenente Portela e a Coluna Prestes no Rio Grande do Sul* e *Tenente Mário Portela Fagundes: Origem, Formação e Morte* e na letra da canção “Tenente Portela” composta pelo músico gaúcho Valdomiro Mello, a qual possui como pano de fundo as memórias de feitos revolucionários do personagem histórico em questão, representados pela História (notadamente no discurso historiográfico) e recontados através da canção, por meio dos quais se produzem efeitos capazes de contribuir para a constituição de um herói.

Sob a óptica de que Tenente Portela é visto como herói pelos simpatizantes da causa revolucionária e em conformidade com as ideias apresentadas por estudiosos da área da literatura e da história com relação ao heroísmo do personagem, pode-se observar como essa figura histórica é constituída em melodias e versos da canção gaúcha, criada especificamente para homenagear Tenente Portela. A letra da canção é o objeto central de reflexão, pois o estudo desenvolvido insere-se no âmbito da literatura comparada, que possibilita diálogo entre a literatura e outras áreas de conhecimento.

Levando em conta, nesta análise, a interface entre história, literatura e canção, considera-se a letra da canção como exemplo de literatura, compartilhando com a visão de Fischer (2013) apresentada no curso “Literatura e canção”, promovido pelo Mestrado em Letras da URI em 2013. O autor defende a tese de que canção é um gênero literário como também um gênero musical. O autor salienta que “temos o dever de considerar a canção como gênero literário, e o dever de conhecer o patrimônio da canção brasileira para poder repassá-lo aos alunos em sala de aula” (2013). Além disso, considera-se que a área das Letras, na qual esta análise é desenvolvida, dá abertura para discussões sobre objetos literários diversos.

Em perspectiva semelhante, o professor doutor Norberto Perkoski (2013), no curso de “Literatura e Canção”, realizado no evento “Novos Olhares à Literatura: literatura e outras linguagens” na URI, em 2013, salientou que é possível ler o mundo através da canção. Esta, segundo o professor, apresenta-se como um sistema de significações da contemporaneidade dos sentidos sociológicos e culturais de um modo de vida. O autor defende a tese de que a canção deve carregar a literatura pela melopéia, que estuda a melodia, o ritmo da música, e pela melopoética, pois através da canção é possível ver um mundo imaginário, carregado de significados, construindo novos textos literários, Perkoski, (2013).

Nesse sentido, considerando os pontos de vista de Fischer (2013) e Perkoski (2013) de que a canção é um objeto de estudo literário, fundamenta-se este trabalho, que pressupõe que a letra da canção permite chegar ao que a canção quer dizer e de que forma quer expressar a sua mensagem e, portanto, colaborar para a construção da figura do herói, como Tenente Portela. Para isso, toma-se também como pressuposto o diálogo entre dois discursos: o literário, representado pela letra da canção gaúcha, e o histórico, representado pela pesquisa bibliográfica acerca de Tenente Portela e da história do Rio Grande do Sul. Dessa forma, para consolidar essa perspectiva de análise interdisciplinar, é necessário analisar a letra da canção, “Tenente Portela”, criada especialmente pelo compositor gaúcho Valdomiro Mello****, para o Canto dos Bravos*****, sua terceira edição realizada

falta de democracia, fraudes eleitorais, concentração de poder político nas mãos da elite agrária, exploração das camadas mais pobres pelos coronéis, os líderes políticos locais. *História do Brasil*. Disponível em: http://www.historiadobrasil.net/documentos/coluna_prestes.htm - Acesso em 12/02/2013.

**** Abreviatura de Tenente Mário Portela Fagundes a ser utilizada neste texto.

***** Considerado o maior *trovador do Brasil*, e cantor da música gauchesca. Faz parte da história dos que já se foram: Gildo de Freitas, Teixeira, entre outros. Compôs a *letra Tenente Portela*, faixa 06, do DVD, volume 03, pela COMUBRA vídeo para o Evento: O Canto dos Bravos, de Pinheirinho do Vale/RS, 3ª. Ed. 2011.

***** Evento fundado em março de 2009 pela Secretaria Municipal do Desporto, Turismo e Trânsito, com apoio da Administração Municipal, CTG Repontando Gado de Pinheirinho do Vale, tendo como local às margens do Rio Pardo, em Pinheirinho do Vale/RS. Foi criado para resgatar

A REPRESENTAÇÃO DO HERÓI TENENTE MÁRIO PORTELA FAGUNDES NA HISTÓRIA REGIONAL E NA LETRA DA CANÇÃO GAÚCHA “TENENTE PORTELA”, DE VALDOMIRO MELLO

em 2011, comparando-a com a história oficial, considerando neste trabalho as obras: *O Tenente Portela na marcha da Coluna Revolucionária*, *Tenente Portela e a Coluna Prestes no Rio Grande do Sul* e *Tenente Mário Portela Fagundes: Origem, Formação e Morte*. Nesse sentido, tanto a história, quanto o discurso musicado, procuram elevar Tenente Portela a herói, fornecendo elementos fundamentais de pesquisa na área de literatura comparada.

A REPRESENTAÇÃO DO HERÓI TENENTE MÁRIO PORTELA FAGUNDES NA HISTÓRIA REGIONAL E NA LETRA DA CANÇÃO GAÚCHA

A letra da canção “Tenente Portela” tem como tema o episódio^{*****} ocorrido nas margens do Rio Pardo, próximo ao Rio Uruguai, em Pinheirinho do Vale. Este fato faz parte da Coluna Prestes, ocorrido no dia 25 de janeiro de 1925, combate no qual morreu Tenente Portela, fazendo a retaguarda a Prestes. A música procura elevar o Tenente a herói da causa revolucionária, faz alusão ao município de Pinheirinho do Vale, ou seja, este marco histórico relaciona-se com o município, sendo um elo entre ambos, como nos versos 7 e 8 da primeira estrofe: “Pinheirinho do Vale a batalha final, Ficou o memorial de um herói do país”, e nos versos trinta e cinco a trinta e oito: “Ao bravo Portela foi minha mensagem, De lindas paisagens é bom que se fale, De braços abertos pra lhe receber, Venha conhecer Pinheirinho do Vale, (MELLO, 2011).

Já o discurso historiográfico sobre Tenente Portela, nessa perspectiva, *O Tenente Portela na marcha da Coluna Revolucionária* (1969), de Jacó Beuren, professor e jornalista. Nela o autor busca as origens de Tenente Portela, as causas que levaram os Tenentes a deflagrar a revolução, enfatiza o imaginário e permite que a mente do leitor enfoque o Evento da Coluna Prestes, ocorrido nas margens do Rio Pardo, em janeiro de 1925, na época, município de Palmitinho, hoje Pinheirinho do Vale; A Coletânea de Artigos, *Tenente Portela e a Coluna Prestes no Rio Grande do Sul* foi publicada em 1995 por Jalmo Antonio Fornari, Fátima Marlise Marroni Rosa Lopes e de Heloisa Helena Leal Barreto Gehlen, apresenta os dados biográficos de Tenente Portela de forma bem detalhada e precisa; implicitamente os autores procuram evidenciar que Tenente Portela é idealista, que luta pela causa do povo brasileiro, pelo despertar de um Brasil mais justo, com maiores direitos de cidadania, bem como para acabar com a corrupção, algo tão difícil de ser banido do país. Para este estudo, reproduzem-se alguns dados da obra desses autores; E o artigo “Tenente Mário Portela Fagundes: Origem, Formação e Morte”, de Fátima Marlise Marroni Rosa Lopes, publicado nos *Anais do Seminário: Memórias de Tenente Portela e Municípios Descendentes*, em Ijuí (2006), argumenta sobre a vida de Tenente Portela, suas origens, formação e de como ocorreu a morte do mesmo. Porém traz informações em torno da formação da Escola Militar do Realengo, vista como a mais importante e cobiçada escola de formação militar do País. A autora comenta que os mais brilhantes alunos procuravam fazer cursos superiores com formação militar, especialmente Engenharia Civil.

O discurso histórico exalta o jovem Tenente Portela através de relatos de atitudes nobres, designando-o herói que, aos vinte seis anos de idade, perde a vida lutando pelo povo brasileiro, por mais liberdade. Em um dos depoimentos de Tenente Portela no ano de 1924, se expressou assim: “Todas as grandes causas tiveram seus mártires antes de seus heróis, sejamos, pois os mártires que os heróis hão de vir” (PORTELA apud LOPES, 1995, p. 23). Assim, o discurso de Tenente Portela deixa transparecer a coragem e o próprio desprendimento de sua vida pela luta em prol de uma

o fato histórico ocorrido em 25 de janeiro de 1925, o confronto com os legalistas no qual morreu o Tenente Mário Portela Fagundes, fazendo a retaguarda de Prestes que seguiu para Santa Catarina, no episódio da Coluna Prestes. No local há um memorial, no qual realiza-se o evento.

causa, através da qual deseja conquistar mais liberdade e justiça social do povo brasileiro.

Levando em consideração o discurso da historiadora Lopes, (2006), a forma como descreve a vida familiar, escolar e profissional, como também a promoção após a morte do Tenente Portela, exalta os feitos históricos, elevando-o a herói. A autora salienta que Tenente Portela foi promovido ao posto de Capitão pós-morte com a anistia de 1931. Mereceu a perpetuação de seu nome em um município devido à extraordinária participação num dos mais importantes movimentos políticos revolucionários deste país. Tenente Portela, além de ser promovido mesmo depois de sua morte, de acordo com o relato de Beuren, sobre a promoção de Tenente Portela após sua morte, “quando ingressara nesse Movimento Revolucionário, já tinha seu nome constante da lista de promoções para Capitão. Com a anistia decretada após a vitória da Revolução de 1930, foi promovido “post-mortem” ao posto de Capitão”, (BEUREN, 1969, p. 16). Esse protagonista também foi imortalizado com a cedência de seu nome a um município, ideia esta que também colabora para elevá-lo a herói, um modelo a ser seguido pelo idealismo com que exerceu as suas funções profissionais.

Exemplificando como a figura desse herói é celebrada em sua comunidade, mesmo transcorridos diversos anos após sua morte e seus feitos, em homenagem a Portela, João Alberto Preto, médico do município de Tenente Portela, escreve uma poesia que sublinha os traços heróicos desse mito histórico:

TENENTE PORTELA
Era julho, inverno brabo
Bem no Sul do meu Rio Grande,
Quando nasceu este sangue,
De guerreiro e professor,
Sendo em vida um doutrinário,
Do Batalhão Ferroviário
E do idealismo em ardor.
A feminina paixão,
Que mais o acalentava,
Na liberdade angariava,
Seu desejo de conquista
Onde as ânsias de um povo
Brotavam de um gesto novo:
-Manifesto Tenentista.
Capitaneado por Prestes
Na “Coluna da Bravura”
Viu a vitória madura
Junto ao solo da Palmeira
Onde a verdade lavada
No “Combate da Ramada”
Foi semente verdadeira.
Junto às margens do Rio Pardo,

A REPRESENTAÇÃO DO HERÓI TENENTE MÁRIO PORTELA FAGUNDES
NA HISTÓRIA REGIONAL E NA LETRA DA CANÇÃO GAÚCHA “TENENTE
PORTELA”, DE VALDOMIRO MELLO

Tombou peleando inconteste
Era a retaguarda Prestes
No brávia de um movimento
Porque até as causas mais nuas
Passaram a ser, também suas
Ao legá-lo um monumento.
Grande causa, mártir e herói,
Foi a tríade da sua vida
Era a bandeira em guarida
Que o próprio Prestes exclamou:
“- Não se faz um amigo assim
Pra depois, perdê-lo assim...”
Como o destino o levou (PRETO apud FORNARI, 1995, p. 124)*****

Percebe-se, através da linguagem poética, construída com métrica e rimas regulares que harmonizam o discurso lírico, e metafórico empregado pelo autor dessa poesia, que Tenente Portela pode ser visto como alguém superior a um simples mortal, uma figuração que acentua o seu heroísmo. O autor do poema refere-se a Tenente Portela como alguém que já nasce com características superiores às demais pessoas, de acordo com os versos: “Quando nasceu este sangue, De guerreiro e professor” (PRETO apud FORNARI, 1997, p. 124), qualidades que também são destacadas pelos historiadores. O autor dos versos deixa transparecer a sabedoria, de certa forma divina, apreendida por Tenente Portela e o idealismo que deixa transparecer em suas ações na sua profissão como no excerto: “Sendo em vida um doutrinário, Do Batalhão Ferroviário, E do idealismo em ardor” (PRETO apud FORNARI, 1997, p. 124.). Nos versos: “Grande causa, mártir e herói, Foi a tríade da sua vida” (PRETO apud FORNARI, 1997, p. 124), ao referir-se à tríade de Tenente Portela, procura resumir em três palavras a vida do protagonista: *causa*, algo nobre, que deve ser realizado, dada a sua importância; *mártir*, pelo fato de Tenente Portela ter sacrificado sua própria vida pelo povo; e *herói*, por ter doado sua vida pela causa do povo brasileiro, lutou com bravura por mais liberdade e justiça social.

Cassirer pontua que a metáfora é o vínculo intelectual entre a linguagem e o mito: “é a palavra que, por seu caráter originariamente metafórico, deve gerar a metáfora mítica e prover-lhe constantemente novos alimentos” (CASSIRER, 2006, p.102.). Nesse sentido, torna-se evidente que pela expressiva reverência a Tenente Portela, passa a ser visto como um herói histórico regional. Conclui-se que a história oficial sobre Tenente Portela no Rio Grande do Sul expressa, através do discurso, a heroização do protagonista dessa análise pela forma com que conduziu as ações, tanto na vida familiar, como durante o estudo, a vida profissional como militar e, principalmente, pelas atitudes que teve na Revolução Tenentista.

Nesta perspectiva, o herói é capaz de transpor o medo do desconhecido, percorrer caminhos perigosos, mas que ao mesmo tempo geram prazer. Lima e Santos, salientam que “O verdadeiro herói deve sempre lutar para estabelecer e garantir a ordem para proteger a sua nação” (LIMA; SANTOS, 2011, p. 04). Isto permite compreender o grande esforço e coragem de Tenente Portela,

***** Poesia de João Alberto Preto, médico de Tenente Portela/RS, elaborada em 30 de maio de 1996.

de seguir no lombo do cavalo nas matas fechadas, na luta pelo ideal revolucionário, tendo como principal meta a conquista da liberdade, ideia essa expressa também na canção gaúcha.

Levando em consideração a análise melopoética, do compositor Valdomiro Mello, a letra da canção “Tenente Portela” está estruturada em quatro estrofes de oito versos e dez sílabas métricas rimadas, além disso, possui uma estrofe com dez versos também contendo rimas. Em cada estrofe reverencia Tenente Portela como personagem histórico, alguém que está sempre na memória do povo, um herói que morreu muito jovem defendendo os interesses do povo. Eleva-o a herói pela sua bravura e coragem. Na abordagem sobre o herói na História dessa análise, Lima e Santos (2011) argumentam que o herói representa o poder e a burguesia, é quem manifesta muita coragem, sacrificando a própria vida por uma causa nobre.

O compositor Mello tematiza o confronto ocorrido nas margens do Rio Pardo, próximo ao Rio Uruguai, em Pinheirinho do Vale, em 1925, entre a retaguarda de Tenente Portela e os legalistas, representantes do Governo, culminando com a morte do protagonista dessa análise. A canção intitulada “Tenente Portela” procura elevar o Tenente Portela a herói da causa revolucionária, faz alusão ao município de Pinheirinho do Vale. Ou seja, este marco histórico relaciona-se com o município, sendo um elo entre ambos, como nos versos 7 e 8 da primeira estrofe: “Pinheirinho do Vale a batalha final, Ficou o memorial de um herói do país”, e nos versos: “Ao bravo Portela foi minha mensagem, De lindas paisagens é bom que se fale, De braços abertos pra lhe receber, Venha conhecer Pinheirinho do Vale (MELLO, 2011, v.35-38).

Sabe-se que Tenente Portela foi perpetuado na história através do seu nome ter sido legado a um município, além de praças e escolas, tornando-o imortal, além de ser lembrado em canções, como nos versos de Mello: “Tenente Portela, a sua história, sempre na memória do povo é imortal” (MELLO, 2011, v.1-2). Essas homenagens tornam viva a imagem de Tenente Portela, fatos que o caracterizam como herói regional através do imaginário social.

O compositor lança mão da metáfora para enaltecer o heroísmo de Tenente Portela no verso: “Um bravo herói que morreu tão novo” (MELLO, 2001, v. 3). Bravo remete à ideia de coragem de lutar pelos direitos do povo, para protegê-los das injustiças sociais: “Defendendo o povo, injustiça social” (MELLO, 2011, v. 4).

Essa imagem de Tenente Portela como herói é reafirmada na conclusão do refrão: “Há poucos metros do Rio Uruguai, do Rio Pardo cai rumo a Porto Feliz,/: Pinheirinho do Vale a batalha final, ficou o memorial de um herói do país” (MELLO, 2011, v. 5-8). Nessas contundentes observações, o compositor afirma que Tenente Portela está sempre na memória do povo, que será reverenciado pelo seu idealismo, immortalizando-o, ao afirmar que ficou o memorial de um herói do país, declara-o um herói do Brasil, ou seja, a conclusão exposta no refrão reafirma a imagem de Tenente Portela como herói. Nesse raciocínio, Campbell argumenta que o objetivo do herói geralmente é o de salvar um povo, ou uma ideia, “O herói se sacrifica por algo, aí está a moralidade da coisa” (CAMPBELL, 1990, p.135). Ou seja, o compositor enaltece Tenente Portela por ter sacrificado a sua vida em defesa da liberdade do povo brasileiro. A letra da canção demonstra a coragem do protagonista, de enfrentar barreiras para lutar contra o Governo da época. Campbell faz uma reflexão sobre a salvação do mundo, para salvar cada indivíduo: “as pessoas têm a ilusão de salvar o mundo, trocando as coisas ao redor, mudando as regras, quem está no comando e assim por diante” (CAMPBELL, 1990, p. 158), Tenente Portela, conforme descrito na letra da canção, teve a ilusão de salvar o povo brasileiro e proporcionar-lhes mais liberdade e justiça social.

Nos versos 9 a 12, o poeta faz uma exaltação bucólica a Tenente Portela e expressa saudades

A REPRESENTAÇÃO DO HERÓI TENENTE MÁRIO PORTELA FAGUNDES
NA HISTÓRIA REGIONAL E NA LETRA DA CANÇÃO GAÚCHA “TENENTE
PORTELA”, DE VALDOMIRO MELLO

do passado, especialmente a melancolia pela falta de Tenente Portela. Nesses versos, poeta louva-o, diz que o herói teria que voltar e lutar pelo povo: “Ao povo canto com honra e moral, Que o chão Nacional necessita de agora, Precisaria retornar de novo, Lutar pelo povo, Portela de outrora”(MELLO, 2011, v.9-12)

O compositor lança mão da metáfora no verso “num triste combate fechou-se a cancela, tombava Portela ferido no peito” (MELLO, 2011, v. 15-16) para referir-se à morte trágica de Tenente Portela. No verso poético “Descansa o herói sagrado” (MELLO, 2011, v. 19), o poeta faz uso da metáfora para enaltecer Tenente Portela a alguém acima dos homens ao dizer herói sagrado, descansa em paz na tradição católica.

Desse modo, Cassirer, que já foi citado nesta análise, argumenta que a metáfora é o vínculo intelectual entre a linguagem e o mito, por seu caráter originariamente metafórico, gera a metáfora mítica, fornecendo-lhe novos alimentos (CASSIRER, 2006). Ou seja, as expressões poéticas na letra da canção ampliam o heroísmo de Tenente Portela, além disso, o poeta diz que o protagonista dessa análise cumpriu sua missão com muita honra, como também orgulhou a bandeira brasileira, como sinalizam os versos: “nesta pátria brasileira, que orgulhou nossa bandeira, com honra e dever cumprido” (MELLO, 2011, v. 20-22).

Para comprovar a superioridade do protagonista dessa análise, o poeta declama a terceira estrofe do poema que possui dez versos, os quais têm sete sílabas métricas, bem como há rima entre os versos. Esta estrofe, com perfeição formal da redondilha maior, contribui com o conjunto das idéias, faz uma homenagem enfática a Tenente Portela, lamenta a sua morte, e o sujeito lírico sente por nunca mais ter surgido alguém igual para salvar o povo da injustiça social. Conforme já consta nessa pesquisa em *O Herói na Literatura*, Lima e Santos comentam que pessoas notáveis que transitam entre o real e o imaginário se consolidam na cultura de um povo como um mito (LIMA; SANTOS, 2011).

O poeta reverencia Tenente Portela, chama-o de “bravo sentinela” (MELLO, 2011, v. 24), ou seja, alguém sempre alerta com muita coragem para defender o povo, bem como orgulhou o maior símbolo nacional, a Bandeira Brasileira. Enfatiza que não surgiu outro Portela para defender os direitos dos menos favorecidos e lutar pela liberdade do povo brasileiro, “E que outro Mário Portela, Nunca mais tenha surgido” (MELLO, 2011, v. 25-26), o que se configura como um herói que merece ser homenageado.

Acompanhando as ideias propostas por Oliveira sobre a concepção de herói, destaca-se que:

[...] a narrativa acerca do herói é igual ao mito, tem função equivalente ao mesmo. Mas a explicação para essa semelhança e universalidade das narrativas é que o herói substitui o ser humano exemplar, que se esforça por uma renovação social, pelo domínio criativo da vida e pela ampliação da consciência (OLIVEIRA, 2012, p. 88- 89).

Desse modo, as reverências expressivas a Tenente Portela, visto como um ser humano exemplar, especialmente na letra da canção, permitem elegê-lo como herói histórico regional.

A inspiração heroica de Tenente Portela surgiu da problemática imposta pela situação caótica do Brasil: a falta de liberdade, de direitos humanos e a pobreza, cuja solução exigia um feito grandioso e extraordinário, cujo desafio teve um fim trágico, porém hoje lembrado pelos simpatizantes da causa revolucionária. Nos versos “Tenente Portela, antiga Paris, deixou uma raiz de fibra e coragem, por merecimento e dignidade, ganhou a cidade em sua homenagem” (MELLO,

2011, v. 31-34), constata-se que o autor evidencia o fato de Tenente Portela ser homenageado com o nome de uma cidade, o que remete à ideia de lealdade aos seus superiores, a maneira libertária de ser torna-o um herói que se sacrificou em prol da humanidade.

A letra da canção de Mello aponta que Tenente Portela vive no imaginário popular como uma entidade sacrificada a favor da sua terra, visto que o protagonista ajudou e lutou pelo povo, como também morreu por ele, como nos versos “Lamento assim ter morrido, este bravo sentinela (MELLO, 2011, v. 23-24). Essa nobreza de Tenente Portela também permite uma associação com um sentimento de imortalidade, percebido no verso “Ao bravo Portela, foi minha homenagem” (MELLO, 2011, verso 35). Desse modo, o herói é visto como alguém superior, com grandeza de alma e espírito, sobretudo valentia física, de bravura, que se destaca dos demais.

Nesse sentido, ao referir-se a pessoas que passaram por situações trágicas ou fatos importantes que deixaram marcas na história, usam a linguagem metafórica para dar maior significação ao fato, como por exemplo, nesse estudo historiográfico: “se o combate da Ramada teve um herói, este herói foi o Comandante Mário Portela” (LOPES, 2006, p. 134); ou ainda: “Mário Portela Fagundes, o soldado intrépido e inteligente” (FORNARI, 1995, p. 77). Assim como a letra da canção de Mello (2011), o discurso da história também eleva Tenente Portela a herói. Nota-se que os autores, letrista e pesquisador, esteiam-se em conceitos relativos ao idealismo do jovem Tenente Portela, o heroísmo expressado através de referência a cenas que põem o personagem em destaque. Assim, Tenente Portela, através dos seus feitos históricos, passa a ser visto como um herói por determinados grupos de pessoas da sociedade, pelas ideologias que comungam e cultuam através de eventos cívicos, culturais e sociais.

Assim compreende-se na expressão do poeta e dos historiadores que Tenente Portela é elevando a herói pelos feitos revolucionários de 1924 a 1925, bem como pela forma com que conduziu a sua vida desde a infância até a juventude, na vida profissional, algo que permanece na memória coletiva neste novo século, como assinalam os versos de Mello (2011) produzidos no século XXI, mas conservando os mesmos propósitos de idealização da figura de Tenente Portela cultuados no século passado. Conforme se destaca em livros de história, Tenente Portela sabia que o seu idealismo o levaria à morte e que não iria resolver de imediato os problemas de injustiça social dos brasileiros, mas através da mobilização haveria um alerta, como na fala dele na ocasião da visita à família: “Nossa palavra está empenhada nesta causa nobre de provocar pelo menos o despertar do Brasil. Sei que vou para a morte, mas vou”, (FORNARI, 1995, p. 20).

Assim, a sua maneira de agir, a atitude firme e corajosa, a luta por uma causa nobre diferenciou Tenente Portela dos demais, passando a ser considerado um herói pelos simpatizantes desta causa, principalmente pelos compositores, amantes da música gauchesca. Esta, pelo menos, é a representação constituída no material historiográfico analisado.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesse sentido, o discurso da história e a letra de canção apresentam somente qualidades do protagonista, a vida exemplar como líder que tem muita autoridade e sabe conduzir, com educação, a liderança à frente do seu comando, contribuindo para a construção desse mito heroico. No discurso da história e da poesia não se observam quaisquer referências a aspectos não idealizados e virtuosos de Tenente Portela. Desse modo, configura-se a institucionalização do herói regional no Rio Grande

do Sul, através da história Regional e da letra da canção apresentadas pelo autor citado nesta análise.

ABSTRACT: This paper is based on the methodological assumptions of Comparative Literature, it seeks to analyze how it is constructed the figure of the hero Lieutenant Mario Portela Fagundes in song and speech Regional History, Regional historiographical work in “The Lieutenant Portela gait Column Revolutionary” Jacob Beuren. The second work “Lieutenant Portela and Prestes Column in Rio Grande do Sul” is Jalmo Antonio Fornari, Marlise Marroni Fatima Lopes Rosa and Heloisa Helena Leal Barreto Gehlen. The third work of Regional History, “Lieutenant Mario Portela Fagundes: Origin, Formation and Death,” Fatima Rose Marlise Marroni Lopes. Essas historical works dialogue with the lyrics Gaucho created for the Event “The Song of the Brave”, edition 2011 in Pinheirinho do Vale / RS: “Lieutenant Portela” in Valdomiro Mello. Both the Regional History, as the lyrics of the song’s theme is fighting occurred on the banks of the Rio Pardo, near the Rio Uruguay in Pinheirinho do Vale, a fact that is part of the Prestes Column, occurred in January 1925, who died in combat Lieutenant Portela, making the Prestes Column. The song and historiography seek to raise the Lieutenant hero of the revolutionary cause and allude to the municipality of Pinheirinho do Vale, to promote an interface between them. Reflections, anchored in the relationship between literature and history, show that Lieutenant Mario Portela Fagundes, a representation of the official story and the lyrics of the song, was institutionalized as a hero regional traits of bravery, intelligence and leadership.

KEYWORDS: Lieutenant Mário Portela Fagundes. Hero. Historiography. Comparative Literature.

REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. Trad. Alfredo Bosi. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- BEUREN, Jacó. *O Tenente Portela na marcha da coluna Revolucionária*. Rio Grande do Sul: Nação S.A, 1969.
- CAMPBELL, Joseph. MOYERS, Bill (Org.). *O poder do mito: O Mito e o mundo moderno*. Trad. de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Palas Athena, 1990.
- CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura Comparada*. 5. ed. São Paulo: Ática, 2010.
- CASSIRER, Ernst. *Linguagem e mito*. Trad. J. Guinsburg e Miriam Schnaiderman. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- FISCHER, Luís Augusto. Literatura e canção. Frederico Westphalen, 2013. (Curso livre ministrado no Mestrado em Letras da URI, Frederico Westphalen, no dia 6 de março de 2013).

FORNARI, Jalmo Antonio, et al. *Tenente Portela e a Coluna Prestes no Rio Grande do Sul*. Rio Grande do Sul: Berhier, 1997.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*: Antônio Houaiss e Mauro de Salles Villar, elaborado no Instituto Antônio Houaiss de Lexicografia e Banco de Dados da Língua Portuguesa S/C Ltda. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

LIMA, José Rosamilton; SANTOS, Ivanaldo Oliveira dos. A Trilha do herói: da antiguidade à modernidade. *Revista Desenredos*, Teresina, n. 9, abr./maio/jun. 2011.

LOPES, Fátima Marlise Marroni Rosa (org.). *Tenente Mário Porttela Fagundes: origem, formação e morte*. Rio Grande do Sul: Unijuí, 2006.

MARTINS, Maria Dulce. *O conceito de herói em narrativas de alunos chineses de Português Língua Não Materna*. Dissertação (Mestrado em Português Língua Não Materna). Universidade Aberta – www . Lisboa/Portugal.2011.

OLIVEIRA, Bruno Silva. Uma estrada que leva a muitos lugares: Concepções de Herói. *Revista de Letras*, Goiânia, v. 1, n. 1, p. 86-96, jan./jun. 2012.

PERKOSKY, Norberto. Literatura e canção. Frederico Westphalen, 2013. (Curso Novos Olhares à Literatura – Literatura e outras Linguagens, ministrado no Mestrado em Letras da URI, Frederico Westphalen, no dia 9 de abril de 2013).

CONTAÇÃO DE HISTÓRIAS: UM RELATO DE EXPERIÊNCIAS

ELISIANE ANDREIA LIPPI*
ALESSANDRA TIBURSKI FINK**

Resumo: O presente trabalho intitulado “Contação de Histórias: um relato de experiências” tem como objetivo relatar algumas experiências teóricas e práticas realizadas através do projeto de extensão “Contação de histórias: arte, magia e encantamento” que tem como objetivos conhecer como a contação de histórias pode contribuir para o processo de construção do conhecimento, bem como a formação do indivíduo enquanto leitor crítico e aprofundar o conhecimento acerca da contribuição da contação de histórias para a formação de leitores, abrangendo desde a educação infantil até os anos iniciais, promovendo melhorias no que diz respeito ao interesse das crianças desta faixa etária pela leitura e pela literatura infantil. Na perspectiva de compartilhar algumas experiências práticas sobre o exímio contador de histórias e alguns relatos acerca das atividades do Grupo de Contação de Histórias do Curso de Pedagogia da URI/FW, o trabalho em questão mostrará que a contação de histórias executada de forma correta pelo contador de histórias no ato de declamar poesias, na brincadeira com trava-línguas e cantigas, entre outras possibilidades literárias, abre espaço para que a criança possa adquirir novos conhecimentos, sentir emoções e viajar por mundos conhecidos e desconhecidos e, principalmente, incentiva a criança a querer ler cada vez mais, tornando-se, no futuro, um leitor que reconheça a importância da leitura e seja capaz de posicionar-se frente ao texto lido.

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

INICIANDO: ERA UMA VEZ...

Quando se fala em uma formação humana e crítica, depara-se com a importância da leitura nos processos de aprendizagem, levando-se em consideração o fato de que, lendo, aprende-se a interpretar e interagir com os diversos mundos que a literatura apresenta. Sabendo interpretar e interagir com o texto, automaticamente acontece o ato de posicionar-se. Nisso encontra-se a oportunidade de através da contação de histórias se formar leitores críticos, onde o início do desenvolvimento do gosto e da curiosidade pela leitura estará inserido nesta prática.

Desta maneira, surgiu o projeto extensionista “Contação de histórias: arte, magia e

* Acadêmica do Curso de Letras da Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões, Câmpus de Frederico Westphalen, RS. Acadêmica integrante do Grupo de Contação de Histórias do Curso de Pedagogia da URI – Câmpus de Frederico Westphalen.

** Professora do Curso de Pedagogia da Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões, Câmpus de Frederico Westphalen, RS. Mestre em Educação e orientadora do Grupo de Contação de Histórias.

encantamento” que busca conhecer como a contação de histórias pode contribuir para o processo de construção do conhecimento, bem como a formação desse indivíduo enquanto leitor crítico. Procurando, além disso, compreender como a arte de contar 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.

Na perspectiva de compartilhar algumas experiências práticas sobre o exímio contador de histórias e alguns relatos acerca das atividades do Grupo de Contação de Histórias do Curso de Pedagogia da URI – Câmpus de Frederico Westphalen, que em seus 4 anos de atividades realizou mais de 50 momentos de contação de histórias, atendendo cerca de 9.970 crianças e adultos, sendo que, apenas neste último ano do projeto de extensão (de Agosto de 2012 à Agosto de 2013), foram realizados 15 momentos de contação de histórias, totalizando cerca de 1.270 crianças atendidas na cidade de Frederico Westphalen e em 6 outros municípios da região do Médio Alto Uruguai. Este estudo mostrará que a contação de histórias, o ato de declamar poesias, a brincadeira com trava-línguas e cantigas, entre outros, abre espaço para que a criança possa adquirir novos conhecimentos, sentir emoções e viajar por mundos conhecidos e desconhecidos e, principalmente, incentiva a criança a querer ler cada vez mais, tornando-se, no futuro, um leitor crítico.

PERCORRENDO CAMINHOS

A prática 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). A arte de contar histórias, desde seus primórdios, tem grande importância para a humanidade. Antes da existência do livro impresso, era através dessa arte milenar que era possível difundir histórias e culturas passadas de geração em geração.

Os contadores eram figuras de destaque na comunidade por serem os que sabiam apresentar conselhos, fundamentados em fatos, histórias e mitos, mantendo viva, enfim, a herança cultural pela memória do grupo. Os contadores retiravam de suas vivências e dos saberes delas obtidos o que contar. (RAMOS, 2011, p.30)

Tanto naquela época quando atualmente, ouvir histórias é um acontecimento tão prazeroso que desperta o interesse pela leitura nas pessoas de todas as idades. Um adulto, quando ouve uma boa piada, “bom caso”, sente satisfação nesta história engraçada e humorística, querendo ouvi-la várias vezes, desde que seja bem contada, porque caso contrário, não despertará nele a vontade de rir e de ouvir novamente. O mesmo ocorre com a criança ao ouvir uma boa história, mas como sua capacidade de imaginar é mais intensa do que a do adulto, é capaz de se interessar e gostar ainda mais do que ouve.

A história, dentro de seu mundo imaginário, trata de relações e situações reais, que a criança não pode entender sozinha. Nesse contexto, a contação de histórias oferece ao leitor além do caráter estético, o caráter pedagógico, possibilitando a ele, o desdobramento de suas capacidades intelectuais, sem que para isso precise montar e desmontar palavras e decodificar símbolos. Esta aquisição de conhecimento pode dar-se, através da audição e da visão, ou seja, enquanto ouve uma história, uma música, uma poesia, ou pela leitura, quando já está apto a fazê-la.

Ouvir histórias é viver um momento de gostosuras, de prazer, de divertimento dos melhores... É encantamento, maravilhamento, sedução... O livro da criança que ainda não lê é a história contada. E ela é (ou pode ser) ampliadora de referenciais, poetura colocada, inquietude provocada, emoção deflagrada, suspense a ser resolvido, torcida desenfreada, saudades sentidas, lembranças ressuscitadas, caminhos novos apontados, sorriso gargalhado, belezuras desfrutadas e as mil maravilhas mais que a história provoca... (desde que seja boa). Contar histórias é uma arte... e tão linda!!! É ela que equilibra o que é ouvido com o que é sentido, e por isso não é nem remotamente declamação ou teatro... Ela é o uso simples e harmônico da voz. (ABRAMOVICH, 2001, p.24)

Além de um momento de prazer, divertimento e ludicidade, a contação de histórias também é um momento de aprendizagem, uma vez que, quando a criança ouve uma história ela é capaz de perceber que esta possui início, meio e fim, o que a auxiliará mais tarde a elaborar um texto em suas estruturas. Além disso, o desenho, o teatro, a escrita, a criatividade, etc. podem nascer da audição de uma história bem contada.

Assim, quando a criança é apresentada por meio das práticas de contação de histórias, ao mundo das palavras através da literatura infantil e da maneira expressiva de contar histórias, de forma lúdica e prazerosa, participando do texto, da história, sentindo emoções, transportando-se para o mundo imaginário, sem distanciar-se do real, esta com certeza encontra sentido para as palavras, passando a ver que a leitura é mais do que ler um amontoado de palavras, é magia, é prazer, fantasia e realidade. (FINK, 2001, p. 17)

Diante disso, Carvalho (2004, p. 23-24) expõe que “De fato, quando a professora diz, com voz pausada, ‘era uma vez...’, é como se ligasse uma chave para penetrar num ilusório mundo de faz de conta. [...] Dentro e fora da escola, o principal motivo para ouvir histórias é ter prazer em ouvi-las”. Neste sentido, é necessário que a pessoa que está contando histórias para as crianças esteja ciente da importante missão que está desenvolvendo no despertar do gosto da leitura no futuro leitor através deste prazer, do divertimento em ouvir uma história.

Em virtude disso, quando se refere à responsabilidade do contador de histórias, diz-se daquele que transpõe as barreiras do medo, da insegurança, da vergonha, de esquecer a própria personalidade para assumir um novo jeito de ser. Contar histórias é relemburar a infância e vivê-la novamente. É abrir seu coração, deixar a história utilizar-se do seu “eu” para poder penetrar no coração do ouvinte, é ir em busca de novos conhecimentos sobre esta arte milenar que peregrina sobre a humanidade há muito tempo.

O contador de histórias do passado contava histórias verídicas para fortalecer as lutas do seu povo, associada a casos envolvendo a família ou o cotidiano do local que habitavam. Contavam histórias que aprendiam por intermédio de outros contadores, ou até mesmo aquelas que inventavam momentaneamente. Contavam, também, mitos e lendas, utilizados na época para responder aquilo que não poderiam comprovar cientificamente ou que não obtinham explicação. Já os contadores de histórias que atuam em escolas ou, até mesmo, as famílias atualmente, utilizam-se de aparatos literários para esta atividade, resumindo histórias de autores brasileiros ou estrangeiros, não mais no intuito de seguir uma tradição familiar, mas no objetivo de aproximar as crianças cada vez mais do mundo da leitura.

Fazendo referência aos aparatos literários, é essencial que estes sejam utilizados de forma lúdica e atrativa. O Grupo de Contação de Histórias do Curso de Pedagogia da URI/FW é muito elogiado neste quesito pela forma como conduz o seu planejamento e sua apresentação, nos quais são envolvidos vários elementos, que vão além das histórias, abrangendo também cantigas, brincadeiras, poesias, adivinhas, quadrinhas, trava-línguas e muitos outros subsídios que a Literatura Infantil

oferece. Tudo isso é apresentado de uma forma lúdico-interativa, organizada dentro de um protocolo interdisciplinar, utilizando-se de vários recursos.

Outra característica fundamental do Grupo é a caracterização dos contadores de histórias, os quais são caprichosamente vestidos com macacões coloridos e bonés bordados com lantejoulas. Além disso, ele dispõe de fantasias que caracterizam e dão vida a personagens de histórias infantis, tais como: o Chapeleiro Maluco e a Alice da história “Alice no país das maravilhas”, a Branca de Neve, a Cinderela, o Lobo Mau, o Pinóquio, a Emília do Sítio do Pica-pau Amarelo, a Fada, a Dorothy da história “O Mágico de Óz” e a Professora Maluquinha, do autor Ziraldo.

Com essas vestimentas e revestidos do mais puro encantamento pela arte de contar histórias, o grupo foi atendendo às demandas das escolas e eventos regionais, contemplando, também, em várias oportunidades, o público infanto-juvenil e adulto, embora seu foco seja Educação Infantil e os Anos Iniciais. As atividades realizadas pelo grupo partem do pressuposto de que as crianças e adultos merecem deleitar-se com o prazer e a magia que as belas histórias podem proporcionar. Momentos como esse que aguçam sua curiosidade e o gosto pela leitura.

Ao fazer referência à criação de protocolos, enfatiza-se que este parte sempre de uma história que vai nortear as demais atividades que serão realizadas, fazendo uso de vários recursos literários, como se pode comprovar no plano nomeado como “Protocolo Viviana: a rainha do pijama”. Neste protocolo, os contadores iniciam a sua prática com as poesias “O peru” e “O elefantinho” do autor Vinicius de Moraes, em seguida a poesia “Passarinho fofoqueiro” do autor José Paulo Paes. Dando sequência ao momento de contação de histórias, um contador do Grupo saúda o público, correlaciona as poesias com a história que vem em seguida e conta a história “Viviana: a rainha do pijama” do autor Steve Webb com o auxílio do recurso de animais feitos com E.V.A. Neste ponto, percebe-se o porquê do nome do protocolo: todos os momentos da prática estarão relacionados com esta história infantil que fala sobre animais como o leão, o pinguim, o urso, o polvo, o jacaré, o macaco e a girafa.

Prosseguindo com o momento de contação de histórias, um dos contadores convida o público a dançar com a música “Sou um jacaré” da coletânea “XSPB volume 3”, fazendo referência ao jacaré que apareceu na história contada. Em seguida, as crianças são convidadas para voltar à calma com a poesia “Pescoço” do autor Kalunga, também fazendo referência à girafa que estava na história já mencionada.

Continuando, as crianças são convidadas por um dos contadores à ouvir outra história intitulada “O macaco danado” dos autores Julia Donaldson e Axel Scheffer, contada através do recurso de projeção de slides e com um macaco de pelúcia pendurado no pescoço do contador. Fazendo referência à história contada, outro contador convida as crianças a dançar novamente, fazendo gestos e no ritmo da música “A dança do macaco” que pode ser encontrada na coletânea “Brincando com Patati Patatá”.

Ao encerrar a música, outro contador convida as crianças para fazerem a brincadeira da mímica, em que, dentro de uma caixa surpresa, colocam-se os nomes dos animais que aparecem na história da “Viviana: a rainha do pijama”. Convida-se uma das crianças do público para retirar o nome e imitar o animal sem emitir som algum, para que o resto da plateia tente adivinhar qual animal está sendo imitado. Se a criança não conseguir imitar, os contadores auxiliam.

Dando continuidade ao protocolo, um dos contadores de histórias convida as crianças a procurar o amigo ursinho que está perdido na floresta através de uma narrativa em que as crianças participam das ações. Durante a história, através da imaginação, a criança passa por pontes, por

milharais, nada em um lago, sobe em árvores, encontra a caverna do ursinho que está muito escura e levam um tremendo susto ao perceber, através do tato, que quem eles encontraram na caverna escura não foi o ursinho, mas sim a sua mãe. Nisto, passam novamente por todo o caminho, porém rapidamente para escapar da mãe do ursinho que, em seu imaginário, está os perseguindo.

Dando sequência, as crianças são convidadas a participarem das adivinhas que serão feitas pedindo a participação do público para respondê-las e em seguida, participam das quadrinhas^{***} completando a última frase com uma palavra que rime. Ainda relacionando com a história principal, é realizada a história cantada “A vó a bordar” que pode ser encontrada na coletânea “Cocoricó: cante e dance”. Trata-se de uma mnemônica em que vão se acumulando animais e provocando a interação entre o contador de histórias e o público.

Quanto a contar histórias e fazer interações em grupo, Sisto argumenta que:

Para quem está ouvindo, é sempre superbenéfico ouvir histórias em diferentes vozes, com maneiras diferentes de quem conta, com ritmos diferentes, com expressões gestuais de plasticidades diferentes, o que renova a atenção da plateia e mantém a dinâmica de uma apresentação. (SISTO, 2012, p.63)

A dinâmica entre os contadores diante do público infantil deve acontecer de maneira uniforme. Para que isso possa ser possível, é necessário que haja muito ensaio entre o grupo, preparação teórica no que se refere ao ato de contar histórias, ter domínio do conteúdo da parte que vai apresentar, escolher o que se sente mais seguro em realizar, seja contando uma história ou conduzindo uma brincadeira, o que vem se percebendo ao longo das práticas realizadas pelo Grupo de Contação de Histórias aqui descrito.

Para finalizar o momento de contação de histórias no protocolo que vem sendo exemplificado, os contadores se despedem dançando a música “Dança do pinguim” que pode ser encontrada na coletânea “XSPB volume 10”. É importante ressaltar aqui a reação de tristeza das crianças quando se anuncia o término de um protocolo, evidenciando a importância de preparar-se para desenvolver a contação de histórias e possibilitar com ela momentos em que as crianças possam divertir-se, fantasiar, imaginar, descobrir palavras novas, deparar-se com os vários tons e alterações de voz que há durante a prática, objetivando estimular o interesse da criança pela leitura e buscando qualificar a formação dela enquanto leitor e admirador de uma história bem contada.

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. (CORTES, 2006, p. 82)

O contador de histórias deve deixar que as crianças imaginem a história partindo do seu mundo de fantasias e encantamentos, fazendo com que ela interaja mais de perto com o enredo e se interesse mais por ele.

Neste sentido, a escolha do enredo que será contado é muito importante para que a prática de contar histórias seja um sucesso. Quando se refere à escolha da história, aquele que conta deve estar sempre atento à faixa etária do público ouvinte, bem como saber identificar em qual fase do

^{***} Que são pequenos versos que contém rimas.

leitor que a criança se encontra, para melhor adequar a história ou as histórias ao gosto do ouvinte. Quanto a isso, Sisto expõe que:

O momento de escolher uma história pra contar é muito importante. Critério indispensável é o que leva em conta a qualidade literária (o trabalho com a linguagem escrita) do texto que vai ser contado. Então, abrir espaço para o lúdico, para o humor, sem deixar de observar a força e a coerência dos personagens, atentar para a magia e a fantasia ou o real entremeando os diálogos fluidos e ricos. É sempre bem-vinda a sugestão poética perpassando o texto e tocando a sensibilidade do ouvinte! (SISTO, 2012, p. 25)

Na escolha da história, devem-se observar alguns aspectos importantes antes de ocorrer a prática da contação de histórias. O primeiro aspecto a ser considerado na escolha de uma história é a motivação do contador em contá-la, pois não há como mostrar ao ouvinte amor pelas histórias se não transmitir isso através do sentimento que tem ao contar. Outro aspecto a ser observado é a adequação da história à faixa etária de quem ouve e, para que isto seja possível, o contador deve saber qual será o seu público no momento em que irá preparar-se para contar a história. Deve ser considerado, ainda, qual é a mensagem que se quer passar ao contar determinado enredo. A credibilidade é mais um aspecto importante, pois quando se conta uma história é necessário que o ouvinte acredite que ela realmente aconteceu, seja com o próprio contador ou que ele tenha sido testemunha ocular do ocorrido.

Além disso, para que o encantamento com a arte de contar histórias aconteça, o contador deve ter alguns cuidados essenciais, tais como: transpor sentimento, ter expressividade, credibilidade e segurança no que conta, cuidar com a tonalidade da voz, ter habilidade de improviso sem deixar de lado o ensaio antes da prática, observar o clima, o local, a luminosidade, o ritmo da história e marcar o clímax, transformar-se em personagem através da roupa ou fantasia que utiliza, ficar atento aos vícios de linguagem, às pausas e ao silêncio na hora de contar histórias, ceder espaço para que a criança participe da história, prestar atenção na escolha do enredo que vai contar e nos recursos que irá utilizar.

Ainda, quando se fala em uma contação de histórias que seja atraente para a criança, fala-se também da escolha de recursos para contar. A narração de uma história poderá ter diversas técnicas como suporte, cada qual se constituindo em um novo olhar para a história ampliando o mundo imaginário da criança. Para isso, muitos são os recursos que podem ser utilizados pelo contador, como por exemplo: livro, cineminha, história seriada, flanelógrafo, fantoches, teatro de sombras, marionetes, interação com a narração, dedoches, objeto concreto referente à história, fantasia de uma personagem da história, dentre outros.

Além destes recursos, existem muitos outros que podem ser utilizados e que podem, ainda, serem criados pelo próprio contador de histórias que irá utilizá-los. Com esses materiais em mãos e muita dedicação, essa arte maravilhosa de contar histórias pode e deve ser bem explorada pela pessoa que conta.

FINALIZANDO: O QUE ENCONTRAMOS?

Na realização dos objetivos propostos, pontua-se que é de fundamental importância para o estímulo da apreciação literária que o contador de histórias atue de maneira expressiva, que encante

o ouvinte e o faça interagir diretamente com ela. É através da interação com a literatura infantil que a criança aprende sobre si, sobre os adultos e sobre o modo de viver coletivamente, sem que para isso precise abandonar o seu universo infantil, repleto de descobertas, magia, brincadeiras e fantasia.

Benjamin (1994, p. 197-198) fala que “[...] a arte de narrar está em vias de extinção. São cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar devidamente.” Neste sentido, o essencial é assumir realmente o papel de contador de histórias, sem medo, sem inseguranças e, acima de tudo, ser expressivo ao extremo e ter amor pelo que faz, dando à criança o seu testemunho de que ler é algo prazeroso, gostoso, divertido e extremamente encantador.

Pode-se ressaltar, ainda, que além da proposta de aprendizagem para as crianças na formação de leitores críticos, durante a realização dos momentos de contação de histórias foi possível contribuir com a formação acadêmica da bolsista e dos alunos contadores de histórias do Curso de Pedagogia da Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões – Câmpus de Frederico Westphalen. Através da prática do Grupo, pôde-se também contribuir nas práticas de professores e acadêmicos a utilizarem propostas diferenciadas de ensino na área da literatura infantil, uma vez que estão sendo divulgados os resultados, bem como as pesquisas realizadas e articuladas por meio do projeto de extensão “Contação de histórias: arte, magia e encantamento” em semanas acadêmicas, seminários, grupos de estudos, cursos sobre a arte de contar histórias e principalmente nos momentos de contação de histórias para as crianças, jovens e adultos.

Quando se trata da iniciação à leitura, Kaercher defende a seguinte opinião:

[...] 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)

Neste sentido, acredita-se que a prática da contação de histórias seja o primeiro passo para a formação do leitor, depois é tomar-se da magia da Literatura Infantil como arma para iniciar a talhar os caminhos da leitura desde cedo. Assim, acredita-se estar dando um grande passo, para mudar o quadro triste da qualidade da leitura do brasileiro quando se faz presente uma prática tão interessante quanto a contação de histórias, como motivação para o futuro ou iniciante leitor.

Por fim, através das práticas realizadas pelo Grupo de Contação de Histórias, pode-se afirmar que contar histórias é algo significativo, que fica marcado tanto para quem conta quanto para quem ouve, principalmente quando a história é boa e capaz de emocionar. Como é gratificante para o contador de histórias perceber o encanto na expressão das crianças, como é perfeito mexer no imaginário delas e observar como isso traz efeitos positivos, transformando o momento lúdico da leitura em uma mistura de aprendizagem e satisfação pela história contada, fazendo deste, um espaço para a apreciação da palavra bem articulada, do vocabulário novo e ainda, um momento de descoberta e realização para a criança.

Abstract: This work entitled “Storytelling: a Report of Experiences” aims to present some theoretical and practical experiences made through the extension project “Storytelling: art, magic

and enchantment” that aims to know how storytelling can contribute to the process of knowledge construction, as well as the formation of the individual as a critical reader and deepen the knowledge about the contribution of storytelling for the formation of readers, ranging from kindergarten to the initial years, promoting improvements with regard to the interest of children in this age group by reading and children’s literature. From the perspective of sharing some practical experiences about the master storyteller and some reports about the activities of the Storytelling Group that belongs to Pedagogy Course of URI/FW, this work will show that the storytelling performed correctly by the storyteller in the act of reciting poems, in the fun with tongue twisters and songs, among other literary possibilities, opens space for the child to acquire new knowledge, to feel emotions and to travel for known and unknown worlds and mainly, encourages the child to want to read more and more, becoming in the future a reader who recognizes the importance of reading and be able to position himself in front of the read text.

Keywords: Storytelling, Children’s literature, Reading Formation.

REFERÊNCIAS

ABRAMOVICH, Fanny. *Literatura Infantil: Gosturas e Bobices*. 5. ed. São Paulo: Scipione, 2001.

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*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.

CARVALHO, Marlene. *Guia prático do alfabetizador*. 5.ed. São Paulo: Ática, 2004.

CORTES, Maria Oliveira. *Literatura Infantil e Contação de Histórias*. Viçosa: CPT, 2006.

FINK, Alessandra Tiburski. *O ensino-aprendizagem e a formação do leitor a partir da literatura infantil*. 2001. Monografia de conclusão de curso (Pedagogia) – Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões, Campus de Frederico Westphalen, 2001.

KAERCHER, Gládis Elise. E Por Falar em Literatura... In: CRAIDY, Carmem; KAERCHER, Gládis. (org) *Educação Infantil: Pra que te quero?* Porto Alegre: ARTMED, 2001.

RAMOS, Ana Cláudia. *Contação de histórias: um caminho para a formação de leitores?* 2011. Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado em Educação – Universidade Estadual de Londrina, 2011.

SISTO, Celso. *Textos e pretextos sobre a arte de contar histórias*. 3. ed. rev. e ampl. Belo Horizonte: Aletria, 2012.

**TEXTOS - NARRATIVOS, POÉTICOS, IMAGÍSTICOS E
MIDIÁTICOS**

A CASA DAS SETE MULHERES: UMA REFLEXÃO ACERCA DA IDENTIDADE CULTURAL

FLÁVIA DANTAS RODRIGUES

Resumo: O presente estudo tem como objetivo discutir a relação entre dois objetos: o romance *A Casa das Sete Mulheres*, de Letícia Wierzchowski (2002) e a minissérie que leva o mesmo título, de autoria de Maria Adelaide Amaral e Walter Negrão (TV Globo, 2003), como construção identitária. A análise busca apresentar uma reflexão sobre as verossimilhanças, bem como distinções entre os dois objetos, para evidenciar que por ser linguagens diferentes, cada uma apresentará peculiaridades próprias. Para Tanto, usaremos a concepção de identidade cultural concebida por Stuart Hall (2005), buscando em ambos os objetos ater-se aos modelos de representação, por meio da linguagem.

Palavras-chave: Romance. Minissérie. Identidade

INTRODUÇÃO

O romance *A Casa das Sete Mulheres* (2002), escrita por Letícia Wierzchowski, trata de uma mescla entre realidade e ficção num texto literário que usa a Revolução Farroupilha e o Rio Grande do Sul dos meados do século XIX como pano de fundo. O livro apresenta as experiências arriscadas de sete gaúchas da família do general Bento Gonçalves, chefe da revolução que almejava separar o Sul do resto do país. O texto romanesco em evidência abrange o início do conflito, Bento Gonçalves manda a esposa, filhas e tias para uma propriedade à beira do Rio Camaquã, no interior da província. Na Estância do Brejo, local de difícil acesso aos inimigos da revolução, elas deveriam esperar o desfecho do conflito. Já a minissérie que recebe o mesmo título, de autoria de Maria Adelaide Amaral e Walter Negrão (TV Globo, 2003), mostra-se como uma adaptação de cunho livre, a qual se constitui de 52 capítulos, que remontam a idéia central do romance, mas não é totalmente fidedigna ao texto literário.

Com este estudo, tivemos por objetivo notar a relação entre os dois objetos mencionados, buscando a identificação da presença e/ou ausência de traços narrativos verossímeis, especialmente marcados pela identidade,

Uma vez que a identidade muda de acordo com a forma como o sujeito é interpelado ou representado, a identificação não é automática, mas pode ser ganhada ou perdida. [...] Esse processo é, às vezes, descrito como constituindo uma mudança de uma política de identidade (de classe) para uma política de diferença (HALL, 2005).

Assim, as conexões entre literatura e mídia deste modo são fundamentais para compreender os diversos usos das subjetividades que se constituem neste contexto.

Nessa relação, os caminhos são distintos para a construção de uma identidade, uma vez que podem ser entendidas como representações do mundo social. Em consequência disso, constata-se como são desencadeadas mudanças significativas na apreensão do texto literário num movimento global de resgate e preservação da identidade. Nesse sentido, que a representação para Hall refere-se aos discursos materializados em situações comunicativas recorrentes, com produção de sentidos num sistema de representação cultural. Logo, uma das consequências epistemológicas mostra-se como o não reconhecimento da origem como medida.

Portanto, o estudo dos discursos entendidos como um mecanismo social ultrapassa a ideia de uma mera decodificação da linguagem verbal escrita, uma vez que é função do texto conferir sentido, mantendo uma aproximação com o contexto e com o conhecimento prévio do sujeito. O texto literário, do mesmo modo que a minissérie tem a capacidade de formar ou instituir realidades, criar personagens, fatos e situações que levam ao desenvolvimento do imaginário, todavia sem o comprometimento de retratar o real. Isso não quer dizer que não haja um ponto de contato com o real. Apenas que não há a obrigatoriedade de comprovação. Estes dois textos podem ser analisados, então, como uma maneira de representar a realidade, conservando efeitos de verossimilhança, contudo com espaços abertos para a imaginação.

O trabalho considera a multiplicação de representações do texto ficcional em diversos suportes, observando as interações entre o texto literário e os demais “textos” que se entrelaçam como uma *teia transtextual* (GENETTE, 1992) nos caminhos da comunicação, perpetuando as marcas identitárias da guerra dos farrapos. Com isso, espera-se levantar elementos para a apreensão dos percursos e possíveis significados dessa relação no discurso de promoção da identidade cultural nas últimas décadas.

2. NOÇÕES DE IDENTIDADE E REPRESENTAÇÃO

Outro fator de relevância para o estudo é a própria noção de representação, uma vez que esta se encontra atrelada às identidades, que são representadas no cotidiano elaboradas nos textos por sujeitos, explorando os envolvimento na sociedade que as pessoas pronunciam. É importante destacar que, o papel da televisão no universo lúdico das pessoas é comparado por Marques de Melo à meta definida por Adorno:

[...] a televisão ocupa um papel excepcional, pela possibilidade que tem de cercar e capturar a consciência do público por todos os lados, aproximando-se daquela meta que Adorno define como “a totalidade do mundo sensível em uma imagem que alcança todos os órgãos, o sonho sem sonho”. (ARONCHI DE SOUZA, 2004).

Por conseguinte, o que ele nos diz é que a televisão pode influenciar vários aspectos da vida cotidiana, excluindo-se, então, aquela velha compreensão de diversão, a qual o publicitário Mauro Salles (1988 p.18) afirma que a televisão é a mídia brasileira mais importante, pois conseguiu levar informação para todos os níveis, idades e classes sociais, consagrando conceito, imagens e

marcas. Dessa forma, salienta-se que as minisséries originaram das novelas, fundamentadas em diferentes temáticas como: de história ou do cotidiano nacional, com textos originais ou extraídos da literatura, tendo uma duração menor do que as novelas. Segundo ARONCHI DE SOUZA o gênero minissérie surgiu com a necessidade de suprir a ficção nacional, o formato geralmente se dá em capítulos e têm seguimento no dia seguinte acredita-se que elas obrigam o telespectador a acompanhar os capítulos para entender a trama, mas sem ter uma complexidade que afaste a audiência rotativa.

A análise da reflexão sobre as verossimilhanças, bem como distinções entre os dois objetos, busca evidenciar que por ser linguagens diferentes, cada uma apresentará peculiaridades próprias. Vale destacar que os autores explicam os textos fundamentais de acordo com o período em que vivem, bem como sua visão de mundo.

O conceito defendido pelo filósofo Aristóteles passou por mudanças, ou seja, alterações em seu significado. Deixou de ser cópia/mimesis/imitação e passou à representação, o verossímil se tornou o que é aceitável pela opinião comum, visão esta associada, então, ao realismo. A literatura, vista desta forma, tem o objetivo de representar a realidade.

Com isso, podemos ver em HALL que,

[...] a identidade é realmente algo formado, ao longo do tempo, através de processos inconscientes, e não algo inato, existente na consciência no momento do nascimento. Existe sempre algo “imaginário” ou fantasiado sobre sua unidade. Ela permanece sempre incompleta, está sempre “em processos”, sempre “sendo formada”. Assim, em vez de falar da identidade como uma coisa acabada, deveríamos falar de identificação, e vê-la como um processo em andamento. (HALL, 2005).

A partir de então, entende-se que há uma veemência em refletir sobre os objetos que aqui serão discutidos, desencadeando em conseqüências das inovações propostas para o campo da relação entre literatura e mídia entendendo-se que a identidade, bem como a representação é formidável para a discussão, como também a compreensão dos valores sociais, cultural ou ideológico transmitido e aceito pela sociedade.

3. ANÁLISE E DISCUSSÃO DOS OBJETOS

O romance A casa das sete mulheres trás fatos históricos mesclados com o fictício, desenvolvidos em dez capítulos, fazendo alusão aos 10 anos da Revolução farroupilha, a narrativa conta a história de sete mulheres da família de Bento Gonçalves, grande líder da revolução, o qual almejava separar o Rio Grande do Sul do resto do país. Seguindo esta perspectiva que a minissérie é desenvolvida, a Estância da Barra mostra-se como o local onde as mulheres vivem juntas para esperar o fim da guerra, assim tem-se o desenrolar da narrativa nas duas linguagens distintas. Pode-se notar no trecho do romance, a seguir:

“Amado esposo,
Estamos aqui na estância da sua irmã, Ana, todas as mulheres reunidas para esta espera que, rezo, seja breve. Ainda não tive notícias suas, e sei o quanto é cedo para isto; sei também que vosmecê se preocupa comigo e com os nossos filhos, fazendo o possível para que tudo nos seja leve. Mas eu sofro, Bento. E sofro por vosmecê. A cada instante,

é somente em vosmecê que penso, se está bem, se terá êxito, e se voltará para a sua casa e para os meus braços. Sem usted, não sei viver, e até mesmo um simples dia se torna custoso como um inverno... Mas espero, e rezo. (WIERCHOWSKI, 2008).

Nesse sentido, que se ressalta como pode ser percebida a identidade cultural destas mulheres, as quais isoladas na Estância viviam a angústia da espera por notícias, além do medo de não ver mais seus maridos, filhos e parentes. Logo, o povo ou sociedade representado no romance se constitui em fontes de identidade, uma vez que a definição ou identificação com uma cultura não acontece de maneira estática e fixa, mas sim num processo, o qual parte da natureza essencial do sujeito.

Enquanto que na minissérie, além da narrativa apresentam-se também algumas especificidades como, por exemplo, a imagem, os efeitos de câmera, a trilha sonora. Tendo, então, um novo texto diferente do romance, uma linguagem em que reflete o olhar individual, por meio de uma narrativa já existente. Assim o que a minissérie faz é uma nova criação de linguagem a partir de outra, o qual se percebe no seguinte trecho,

Bento já só de ceroula. O guarda ali de pé. Bento Gonçalves – cuide da minha roupa. No bolso do colete uma onça de ouro.
E mergulha no mar. E nada célere em direção ao barco. Vemos o guarda pegar o colete de Bento Gonçalves, enfiar a mão no bolso e retirar a onça de ouro. Quando olha para o mar, Bento já está sendo recolhido pelo barco. Corta. (AMARAL; NEGRÃO, 2003).

O fragmento refere-se à cena 31 do capítulo três da minissérie, o qual ratifica as características do gênero minissérie, ao utilizar elementos descritivos, possibilitando uma análise distinta do romance, além de corroborar para uma reflexão sobre as duas linguagens usadas, para o mesmo tema e que leva o mesmo título. Destarte, esta cena do forte São Marcelo realizada na praia durante o dia consegue representar uma fração da narrativa literária, por meio não só da interpretação, como também da tradução do texto utilizado como fonte para a adaptação midiática.

A compreensão da relação entre os dois objetos já citados buscou-se através da análise destes trechos proporcionarem uma reflexão sobre as verossimilhanças, aqui entendidas como pontos de contato entre as duas linguagens, bem como distinções entre os dois objetos, para demonstrar que por ser linguagens diferentes, cada uma apresentará peculiaridades próprias. Nesse sentido, que a noção de identidade cultural de Hall, pode ser apreendida aqui como pertencente a um “sujeito fragmentado”, este tem sua identidade formada e transformada no interior da representação e não de maneira fixa/essencial, ou seja, existe um sistema de representação cultural. Assim, em ambos os fragmentos nota-se os modelos representacionais, atravessadamente pela linguagem.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A reflexão aqui abordada permite compreender que a linguagem e representação acerca dos textos: literário e midiático, se pensadas como uma proposta de fortalecimento da identidade cultural poderá discorrer em outras formas de abordagem sobre uma mesma temática. Estabelecendo assim, não mais um sentido único e absoluto, mas sim iniciado por diferentes contextos quanto senso habitual. A partir de toda a análise, percebe-se que os dois objetos enfocam numa marca de representação essencial na narrativa, conforme se visualiza em ambos os trechos.

Por esse motivo acredita-se que pensar nestas concepções, contribuirá para a construção do saber transitando entre a tradição (romance) e a ruptura (minissérie), uma vez que estas transmitem valores políticos, ideológicos e éticos, proporcionando alterações/construções de identidade.

Pensando assim, a proposta estudada poderá auxiliar tanto na formação do sujeito, como na compreensão de múltiplas e heterogêneas linguagens, fazendo com que o sujeito esteja apto a discutir de forma crítica sua opinião diante do texto literário ou da minissérie, levando em conta não só seus aspectos composicionais, valorizando seus elementos verbais e não-verbais, além de observar o contexto em que se insere.

Desta forma, esses resultados apontam para um desenvolvimento acerca da temática e da percepção dos objetos, que por sua vez tem uma maior visibilidade quando o gênero minissérie aparece na televisão, onde um público maior é atingido. Observa-se, portanto, a importância do estudo sobre *A casa das sete mulheres* que poderão influenciar na realização de futuras pesquisas na área da literatura e mídia, devido a este conteúdo não ser abordado nos manuais, e a literatura, assim como a mídia sendo organismos mutáveis e passíveis de alterações que não são citadas nesses manuais.

Necessita-se de um maior intercâmbio entre as universidades, pesquisadores, e professores, para o exercício consciente e responsável dos profissionais que discutem sobre o assunto. O que não se pode perder de vista, entretanto, é a constatação de que a identidade cultural vive em constante evolução através dos tempos, apresenta mudanças, refletidas na variação não só das linguagens, como também das representações, e se adapta às mais variadas realidades e necessidades de comunicação.

Resumen: el presente estudio tiene como objetivo investigar la relación entre dos objetos: La novela *A Casa das Sete Mulheres*, de Letícia Wierzchowski (2002) y la miniserie que lleva el mismo título, escrita por Maria Adelaide Amaral y Walter Negrão (TV Globo, 2003), como construcción de la identidad. El análisis trata de presentar una reflexión sobre las probabilidades, así como las distinciones entre los dos objetos, para exponer que por ser lenguajes diferentes, cada uno presentará peculiaridades propias. Por tanto, se utiliza el concepto de identidad cultural diseñado por Stuart Hall (2005), en busca de los dos objetos adhieren a los modelos de representación, a través del lenguaje.

Palabras-clave: Novela. Miniserie. Identidad.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. Poética. In: Aristóteles, Horácio, Longino. *A poética clássica*. Trad. Jaime Bruna. 4. ed. São Paulo: Cultrix, 1990.

ARONCHI DE SOUZA, José Carlos. *Gêneros e formatos na televisão brasileira*. São Paulo: Summus, 2004.

AMARAL, Maria Adelaide; NEGRÃO, Walter. *Minissérie A casa das sete mulheres*. Rio de Janeiro:

Rede Globo, 2003.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestes*. La littérature au second degré. Paris: Sueil, 1992.

HALL, Stuart. Quem precisa de identidade?. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000.

HALL, Stuart. *A identidade cultural da pós-modernidade*. 10ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

MELLO, José Marques de. *As telenovelas da Globo – Produção e exportação*. São Paulo: Summus, 1988.

_____. *Para uma leitura crítica da comunicação*. São Paulo: Paulinas, 1985.

ROITER, Ana. *Dicionário técnico de TV*. São Paulo: Globo, 1995.

SALLES, Mauro. O Brasil e a televisão. In: MACEDO, Claudia; FALCÃO, Ângela; ALMEIDA, Candido José Mendes de (orgs.). *TV ao vivo: depoimentos*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

ZILBERMANN, Regina et al. *As pedras e o arco: fontes primárias, teoria e história da literatura*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2004.

WIERZCHOWSKI, Letícia. *A Casa das Sete Mulheres*. 6. Ed. Rio de Janeiro: BestBolso, 2008.

ASPECTOS DA PERFORMANCE DA VOZ AUTORAL EM C'EST TOUT, DE MARGUERITE DURAS

PABLO LEMOS BERNED*

Resumo: A consagrada escritora francesa Marguerite Duras lançou, em 1995, aquele que seria seu último livro publicado em vida: **C'est tout**. Este livro, de teor confessional, expõe a angústia ante a solidão e a expectativa da própria morte. O avanço de sua idade e o agravamento de doenças já sentenciavam essa proximidade do fim. O objetivo desse trabalho consiste em abordar a performance da voz autoral no texto através da proposição de sentidos que associam a narradora com o sujeito empírico que escreve. **C'est tout** assume a forma de um diário íntimo de peridiocidade irregular que se alterna entre fragmentos de escrita sobre si e a transcrição de breves diálogos da protagonista com seu interlocutor. A presença de *biografemas* ao longo do texto, que abarcam tanto detalhes cotidianos quanto revelações de cunho pessoal, insinuam a indistinção entre a figura da autora e a imagem da narradora-protagonista. A autenticidade do efeito autobiográfico é sugerida através da identificação da narradora em primeira pessoa do singular com o prenome da escritora ou pelas iniciais "M.D.". A narradora também assume a identidade de Marguerite Duras enquanto escritora, referindo-se a textos publicados pelo sujeito empírico como fossem seus. Esse desdobramento da narradora em voz autoral encena o próprio processo de escrita, expondo o caráter de autorrepresentação do texto. A escrita de si, por essa perspectiva, problematiza o papel da função "autor" e do uso dos pronomes em primeira pessoa, o que suscita, por sua vez, reflexões sobre as fronteiras entre a autobiografia, a ficção e a autoficção.

Palavras-chave: Marguerite Duras. Performance. Voz autoral. Escrita de si.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Marguerite Duras é uma escritora francesa, nascida em 1914 na colônia francesa da Cochinchina, sul do atual Vietnã, e publicou ao longo de cinquenta anos, até a sua morte em 1996, diversos romances, roteiros, peças de teatro e textos experimentais, além de também dirigir filmes. Entre seus trabalhos mais famosos pode-se destacar **Un barrage contre le Pacifique** (1950), o roteiro de **Hiroshima Mon Amour** (filme de 1959 dirigido por Alain Resnais), **Le Ravisement de Lol V. Stein** (1964), o longa-metragem **India Song** (1975) e **L'Amant** (1984). Este trabalho, cujo objetivo consiste em destacar aspectos da performance na voz autoral, se baseará no seu último livro

* Mestre em Letras – Estudos Literários (UFSM), doutorando em Estudos Literários (UFF) e professor de Teoria Literária e Literatura Brasileira (UFFS).

publicado em vida, **C'est tout** (1995).

A idade avançada e o agravamento de problemas de saúde que culminaram com um coma de cinco meses (entre 1988 e 1989) são sinais da gradativa e inevitável proximidade cada vez mais latente com a morte. É nessa situação limite da experiência pessoal que se apresenta o processo de escrita representado em **C'est tout**, um texto relativamente breve e com um apelo autobiográfico muito intenso.

AUTENTICIDADE DO EFEITO AUTOBIOGRÁFICO

“Estou à beira da data fatal” (DURAS, 1995, p.23)¹, reconhece o sujeito agônico em **C'est tout**. O reconhecimento da proximidade do fim localiza-o no limiar entre a vida e a morte, perante a expectativa iminente do que quer que esteja para lhe acontecer. Porém, quem é o sujeito que aqui reivindica a primeira pessoa do discurso? É possível reconhecer nessa voz a voz da própria escritora, a voz de Marguerite Duras? A recorrência do “eu” já condiciona a atitude do leitor perante o texto para identificar naquele narrador-personagem a escritora, estabelecendo, dessa forma, um pacto autobiográfico (LEJEUNE, 1996, p.26). Além disso, desde o início do texto, é proposto um efeito autobiográfico através do predomínio dos pronomes em primeira pessoa e referências *ao próprio nome* de Marguerite Duras, suas iniciais e sua identidade enquanto escritora, além das referências a datas e ao seu endereço residencial:

Para Yann, meu amante da noite.

Assinado: a amante desse amante adorado, em 20 de novembro de 1994, Paris, rua Saint-Benoît (DURAS, 1995, p.7)².

A dedicatória no corpo do texto com que inicia **C'est tout** é direcionada para Yann, nome imediatamente reconhecido como Yann Andréa, personagem familiar para os leitores de Marguerite Duras. Como é esperado, a dedicatória é seguida de uma assinatura: “Marguerite”. Não se trata do nome da autora dos livros, “Marguerite Duras”, ou do acrônimo “MD”, ambíguo na medida em que permite a referência tanto à Marguerite Duras quanto ao seu nome de batismo, Marguerite Donnadieu. Ao contrário, ao assinar simplesmente “Marguerite”, a ambiguidade dá lugar à tentativa mais ousada de se deixar transparecer pela linguagem. Ante a recusa das máscaras que a opacidade da língua atribui àquele que escreve, restaria apenas a dimensão ética aí implicada pela assinatura com o nome próprio (prenome), de uma sinceridade almejada, ainda que impossível.

Philippe Lejeune (1996, p.14) compreende a autobiografia como um texto retrospectivo que uma pessoa real faz de sua própria existência. Isso implica um empoderamento do sujeito sobre sua própria história: pessoas públicas autoconsideradas socialmente importantes adotam um tom heróico para contar toda a sua vida a um público supostamente interessado na revelação de curiosidades. Nesse sentido, **C'est tout** não se constitui, de forma alguma, como uma autobiografia. Ao contrário, é como se, depois de tantos textos escritos e publicados por Marguerite Duras sobre si, mais nada restaria para ser dito ou lembrado:

6 de janeiro.

Yann.

Eu espero te ver ao fim da tarde.

De todo o meu coração.

De todo o meu coração (DURAS, 1995, p.29)³.

O que se lê, em **C'est tout**, são fragmentos de textos que tratam sobre a agonia do presente e o medo do futuro da voz autoral, reconhecida, por sua vez, através de indícios dispersos ao longo do texto que permitem ao leitor familiarizado com a obra de Marguerite Duras reconhecê-los como pertencentes ao universo da vida privada da escritora. Por exemplo: as referências ao nome próprio “Yann”, ao acrônimo “Y.A.” ou ao desdobramento ficcional “Yann Andréa Steiner⁴”, que aludem a Yann Andréa, último companheiro de Marguerite Duras, dão corpo, no texto, a esses indícios de legitimação da voz autoral para que os leitores, desejosos em ter para si as revelações íntimas de *outrem*, aceitem o pacto autobiográfico.

Esses indícios estão longe de formar um discurso biográfico ou autobiográfico, no sentido de uma imagem totalizante e acabada de uma *persona*. Antes, esses indícios pulverizados no texto constituem-se por *biografemas*, unidades mínimas a que Roland Barthes (2005, p.XVII) refere-se ao identificar no texto as marcas do discurso fragmentado sobre um sujeito disperso: “Eu estou sem identidade” (DURAS, 1995, p.8)⁵ ou “Não sei mais muito bem quem eu sou” (DURAS, 1995, p.14)⁶ são afirmações que, ainda de maneiras diferentes, são recorrentes nesse texto de Marguerite Duras. Mesmo – ou justamente – no seu último texto, a voz autoral não dá sinais de que tenha acumulado sabedoria e conhecimentos suficientes para oferecer uma visão de totalidade de sua identidade e de sua trajetória ante a proximidade da morte:

Isso é tudo.

Não tenho mais nada a dizer.

Nem mesmo uma palavra.

Nada a dizer.

Vamos andar cem metros pela estrada (DURAS, 1995, p.37)⁷.

A expressão “(isso) é tudo”, que dá título ao livro, presente em algumas passagens ao longo do texto, sugere a clareza, por parte da autora, de ser essa sua última incursão pela escrita ante a iminência de seu falecimento. A respeito da autoridade adquirida pelo moribundo para narrar aos vivos a sua volta a suas memórias, sensações, experiências, conhecimento e sonhos mais íntimos, Walter Benjamin, em seu célebre artigo sobre o narrador, postula: “não apenas o saber e a sabedoria do homem, mas sobretudo sua vida vivida – e é dessa substância que são feitas as histórias – assumem pela primeira vez uma forma transmissível” (BENJAMIN, 2012, p.224). O inesquecível afloraria justamente nesse limite da vida e daria o sentido de totalidade da existência. Todavia, a impossibilidade ou negação dessa completude por parte da voz autoral em **C'est tout**, se dá por crise da experiência e, por conseguinte, da narrativa? Ou, antes, seria a aceitação da condição

de impossibilidade em alcançar essa completude, em qualquer situação, em virtude da opacidade inerente à linguagem?

A ESCRITA DO DIÁRIO ÍNTIMO

Quanto ao exercício de escrever sobre si, o que transparece é uma iniciativa por finalmente conhecer-se a si mesmo, aprofundar-se na própria subjetividade. Para Michel Foucault (1992, p.130), a prática da escrita sobre si atenua os perigos da solidão e converte aquilo que se viu ou pensou em um olhar possível. Ao escrever sobre si, seus medos e suas angústias, em **C'est tout**, a voz autoral recorre ao diário íntimo, demonstrando compartilhar com seus leitores a sua intimidade, suas impressões por acontecimentos presentes e o seu desespero em virtude da consciência de proximidade da morte.

Maurice Blanchot (2005) destaca a plasticidade do gênero diário íntimo, à exceção de sua relação com o calendário. Os diários íntimos constituem-se por registros de ordem pessoal que marcam a passagem do tempo. Em **C'est tout**, os registros se dão entre 20 de novembro de 1994 e 1º de agosto de 1995 com peridiocidade irregular (Marguerite Duras veio a falecer sete meses depois, em 3 de março do ano seguinte). A relação do diário com o tempo manifesta-se de igual modo em relação às expectativas de leitura. Afinal, para quem se escreve um diário? A primeira resposta, possivelmente, seja: para si mesmo, *agora* ou no *futuro*. Porém, qual o sentido em escrever um diário na iminência de morrer, considerando-se a baixa probabilidade de Marguerite Duras retomar seu próprio texto?

Talvez os diários, mesmo quando alegadamente secretos (escondidos ou trancados à chave), tenham sempre em vista a publicação. A dualidade entre o que se caracteriza como de ordem secreta e de ordem pública não seria, nesses casos, senão uma performance da voz autoral. Isso se justifica na medida em que o seu caráter secreto, por ser de um grau de intimidade que só o próprio escritor de seu diário tem acesso, permite-lhe a mais profunda sinceridade. Ou, ao menos, esse efeito pode ser esperado entre aqueles que optam por escrever diários, ao descrever sua intimidade, seus pensamentos, seus planos, suas confissões, seus medos e seus desejos, posto que “o interesse do diário é a sua insignificância”, conforme postula Blanchot (2005, p.273). Não se trata de se ocupar apenas de acontecimentos extraordinários, pois esses fragmentos do cotidiano são escritos para se escapar ao silêncio e são registrados para rememoração dos dias vividos, por si ou por outrem:

13 de abril.

Toda uma vida eu escrevi.

Como uma palerma, fiz isso.

Não é ruim ser desse jeito.

Nunca fui pretensiosa.

Escrever toda sua vida, isso ensina a escrever. Isso não salva de nada (DURAS, 1995, pp.38-39)⁸.

Há uma tentativa da voz autoral, no fragmento acima, de extrair uma síntese da trajetória de sua vida. Porém, ao contemplar a sua própria vida, sua conclusão destaca dois adjetivos para si mesma: “palerma” (*andouille*) e “pretensiosa (*prétentieuse*)”. A avaliação negativa atribuída a si talvez seja privilegiada pela sinceridade estimulada pelo caráter secreto do diário íntimo. Essa avaliação negativa é, contraditoriamente, resultante de sua atividade de escrita, atividade pela qual se dedicou por cinco décadas e a fez reconhecida dentro e fora da França. Não seria possível considerar a possibilidade da afirmação de ter escrito “como uma palerma” como remetendo a uma escrita acrítica às artes e à sociedade, posto que sua produção ao longo dos anos sempre se situou como transgressora, ainda que jamais estivesse à margem do sistema literário francês.

Se a sua autoavaliação que a qualifica negativamente “como uma palerma” parece contraditória, a afirmação de que nunca fora pretensiosa também parece. Essa avaliação positiva não corresponde à imagem da pessoa pública Marguerite Duras construída ao longo dos anos de questionadora do que está preestabelecido. Todavia, independente da imagem construída que se tenha de Duras, ambas as avaliações parecem contemplar essa ambivalência do diário íntimo como um espaço de intimidade e de publicação, entre o que é conveniente e o que não é conveniente de ser tornado público. Porém, ao fazê-lo, o discurso sobre si sugere a síntese de sua trajetória de vida definida pela própria contradição. A aceitação dessa condição é o que permite ao sujeito autoral reconhecer uma unidade peculiar: “Estou em contato comigo mesma em uma liberdade que coincide comigo” (DURAS, 1995, p.24)⁹. Não se trata de qualquer liberdade, mas sim uma libertação das convenções e da reivindicação à sua própria contradição.

A ENCENAÇÃO DA AUTORIA

Em **C'est tout**, todavia, o que se lê, ao longo do texto, é o testemunho da angústia que precede a própria morte não de um indivíduo ou personagem qualquer, mas de uma figura pública, uma escritora:

Y.A.: Você é quem?

M.D.: Duras, é isso.

Y.A.: Ela faz o que, Duras?

M.D.: Ela faz literatura.

Silêncio, e em seguida.

Encontrar o que escrever ainda (DURAS, 1995, p.26)¹⁰.

Um escritor não existe sem a escrita. A ação de escrever precede a identificação daquele que escreve como um escritor. A identidade aqui expressa – considerando inclusive que “Duras” é um pseudônimo e o prenome “Marguerite” não é referido no fragmento acima – remete-se à “função autor” que “Duras” exerce e pela qual se define, mas que de modo algum se dirige à escritora, à pessoa empírica “Marguerite”. A autorrepresentação aqui se expressa justamente no momento em que a autora de textos literários assume que é uma escritora de textos literários em um de seus textos literários. O discurso almeja tornar-se inegavelmente verdadeiro e transparente, conforme a lógica

apresentada por Foucault a respeito do enunciado “Eu falo” (FOUCAULT, 2013, pp.223-246). Então, à medida que um texto recorre ao expediente da autorepresentação, ele se denuncia enquanto representação, convenção ou artifício, em uma pretensão de desvelar a linguagem para evidenciar aquilo que possa ser realidade nos modelos de representação: seus mecanismos de funcionamento.

A autorrepresentação carrega em si a atitude de dessacralização da arte e da literatura. Ela serve como mais uma estratégia da voz autoral de Marguerite Duras em reivindicar a sinceridade para sua produção estética. Entretanto, há um limite a ser evitado para a autora usufruir da legitimação enquanto escritora de literatura. Pois, por mais experimental que tenha sido sua produção estética, ela não questiona as instituições literárias. Marguerite Duras goza de prestígio, ainda que tenha passado por altos e baixos em sua carreira. A premiação com o **Goncourt** em 1984 por **L'Amant**, rendeu-lhe uma ampla divulgação de sua produção, principalmente fora da França. Assim, a voz autoral em **C'est tout** aposta na posteridade de sua obra, quando deseja que seja lembrada pelos pequenos alunos e pelos jovens leitores¹¹, e quando prevê que falem dela, ainda que como uma plataforma monótona¹².

10 de fevereiro.

Uma inteligência partida de si.

Como evadida.

Quando se diz a palavra escritor para Duras, isso é um duplo passo.

Eu sou a escritora selvagem e inesperada (DURAS, 1995, p.30)¹³.

A voz autoral presente em **C'est tout** refere-se explicitamente e assume a autoria de textos de Marguerite Duras: **Barrage contre le Pacifique** (1950) e **La maladie de la mort** (1983). Ao autorreferenciar-se dessa maneira, a voz autoral, facilmente identificada com a escritora de romances conhecidos, figura pública cujos *biografemas* remetem a uma realidade fora do texto, problematiza as questões sobre as instâncias narrativas, situando-as no campo da autoficção. A autoficção é um conceito proposto por Serge Doubrovsky, em que o narrador-protagonista assume o nome do autor. Para Eurídice Figueiredo (2013, p.61), baseada nas reflexões posteriores sobre o conceito sugerido, a autoficção corresponde a narrativas descentradas, fragmentadas, com sujeitos instáveis que dizem “eu” sem que se saiba exatamente a qual instância narrativa ele corresponde. Todavia, ainda que os textos considerados autoficcionais procurem embaralhar as instâncias narrativas, eles não deixam de serem ficcionais. Estes textos ancoram-se em uma apresentação verossímil, de modo que seja impossível delimitar as fronteiras entre o autobiográfico e o ficcional: mediado pela língua, o sujeito narrado é um ser de linguagem.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com que instâncias narrativas é possível abordar o “eu” reivindicado em **C'est tout**? Caso se opte em se referir a esse sujeito como uma narradora-protagonista, parece que se ignora a estratégia de autenticidade do efeito autobiográfico, cuja presença é inegável na obra. Todavia, remeter-se à autora ou a escritora, indiscriminadamente, também não seria conveniente, pois se está trabalhando com

um texto cujos aspectos ficcionais também são latentes. Como exemplo, os diálogos recorrentes em dados momentos ao longo do texto. Esses diálogos tentariam reafirmar a estratégia de sinceridade proposta em um pacto autobiográfico pelo uso do discurso direto. As falas dos diálogos são precedidas pelas iniciais “M.D.” da autora e “Y.A.” de seu interlocutor, que remetem a Yann Andréa, e se caracterizam por perguntas, realizadas por ele e respondidas por ela, como que uma entrevista privilegiada, gravada e transcrita. O processo de criação ficcional está presente na tessitura de todo o texto, e no exemplo dos diálogos, supostas entrevistas, ainda que de fato tenham sido gravadas, isso não exclui, mas corrobora a natureza ficcional desse livro.

ABSTRACT

ASPECTS AUTHOR VOICE PERFORMANCE'S IN C'EST TOUT, BY MARGUERITE DURAS

The established French writer, Marguerite Duras, published in 1995 her last book: **C'est tout**. This confessional book exposes the anguish in the face of loneliness and the expectation of his death. The old age and the aggravation of diseases enacts this proximity of the end. The objective of this paper is to study the performance of the authorial voice in the text by the relationship between the narrator and the empirical subject who writes. **C'est tout** is a diary of irregular periodicity that alternates between fragments of writing about herself and the transcript of brief dialogues between the protagonist and his interlocutor. The biographemes in the text include everyday details, intimate revelations and do not distinguish the author of the narrator-protagonist. The authenticity of the autobiographical effect is suggested by the identification of the narrator in the first person singular with the first name of the writer or the initials “MD”. The narrator also assumes the identity of Marguerite Duras as a writer, referring to texts published by empirical subject as they were her. This double narrator's enacts her writing process, exposing the character of auto-representation of the text. Thus, the writing itself discusses the role of the function “author” and the use of first person pronouns, which raises, in turn, reflections on the borders between autobiography, fiction and autofiction.

Key-words: Marguerite Duras. Performance. Authorial voice. Writing herself.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BENJAMIN, Walter. *O narrador*. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre Literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 8ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

DURAS, Marguerite. *C'est tout*. Paris: POL, 1995.

Figueiredo, Eurídice. *Mulheres ao espelho: autobiografia, ficção, autoficção*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.

FOUCAULT, Michel. *A escrita de si*. In: *O que é um autor?* Tradução de António Fernando Cascais e Educarado Cordeiro. 3 ed. Lisboa: Vega/Passagens, 1992.

_____. *O pensamento do exterior*. In: *Estética: Literatura e pintura, música e cinema*. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. 3 ed. Rio de Janeiro : Forense Universitária, 2013.

NOTAS

1 « Je suis au bord de la date fatale » (a tradução dos trechos citados de *C'est tout* é realização nossa).

2 « Pour Yann mon amant de la nuit. / Signé: Marguerite, l'aimante de cet amant adoré, le 20 novembre 1994, Paris, rue Saint Benoît ».

3 « *Le 6 janvier*. / Yann. / J'espère te voir à la fin de l'après-midi. / De tout mon cœur. / De tout mon cœur ».

4 *Yann Andréa Steiner* é título de um livro de Marguerite Duras publicado em 1992. A adição do último sobrenome para Yann Andréa, ao desdobrar seu companheiro como personagem de sua escrita, Duras faz referência a três textos diferentes, intitulados *Aurélia Steiner*, publicados junto com outros textos em *Le navire Night*, em 1979.

5 « Je suis sans identité ».

6 « Je ne sais plus très bien qui je suis ».

7 « C'est tout. / Je n'ai plus rien à dire. / Pas même un mot. / Rien à dire. / Allons faire cent mètres sur la route ».

8 « *Le 13 avril.* / Toute une vie j'ai écrit. / Comme une andouille, j'ai fait ça. / C'est pas mal non plus d'être comme ça. / Je n'ai jamais été prétentieuse. / Ecrire toute sa vie, ça apprend à écrire. Ça ne sauve de rien ».

9 « Je suis en contact avec moi-même dans une liberté qui coïncide avec moi ».

10 « Y.A. : Vous êtes qui ? / M.D. : Duras, c'est tout. / Y.A. : Elle fait quoi, Duras ? / M.D. : Elle fait la littérature. / *Silence, et puis.* / Trouver quoi écrire encore ».

11 « Y.A. : Qui va se souvenir de vous ? / M.D. : Les jeunes lecteurs. Les petits élèves » (DURAS, 1995, p.11).

12 « Dans l'avenir je ne veux rien. / Que parler de moi encore, toujours, comme une plate-forme monotone. Encore de moi » (DURAS, 1995, p.44).

13 « *Le 10 février.* / Une intelligence en allée de soi. / Comme évadé. / Quand on dit le mot écrivain à Duras, ça fait un double poids. Je suis l'écrivain sauvage et inespérée ».

CONTOS DE FADAS INTIMISTAS: UMA ANÁLISE FÍLMICA DE *DUBLÊ DE ANJO*, DO DIRETOR TARSEM SINGH

FABIANE CRY S BARBIERO
GABRIELA DE OLIVEIRA VIEIRA
LIÈGE SCHILLING COPSTEIN*

Resumo: Este estudo reflete sobre os elementos estéticos e estruturais dos contos de fadas tradicionais quando assimilados por linguagens contemporâneas. Nesse sentido, o artigo apresentará uma análise dos traços característicos destes contos, oriundos da tradição oral, identificando-os na narrativa do filme *Dublê de anjo*, produzido em 2006, pelo diretor Tarsem Singh. Objetivando realizar uma proposta de reflexão sobre o estabelecimento de um possível novo *status* dos contos de fadas, o estudo tomará como referência para a abordagem os seguintes pesquisadores: Diana Corso, Mário Corso, Alexandre Callari, estudiosos dos contos de fadas e de suas adaptações e releituras; Vera Teixeira Aguiar pesquisadora da linguagem verbal e não verbal que forneceu os subsídios para, nos limites deste trabalho, compreender a linguagem cinematográfica. Para melhor compreensão e organização da análise, estruturamos o *corpus* textual em três seções: contextualização dos contos de fadas; as releituras e adaptações dos contos e fadas na contemporaneidade; análise fílmica de *Dublê de anjo*, do diretor Tarsem Singh. Neste estudo, podemos inferir que a obra ficcional de Tarsem Singh oportuniza o questionamento sobre a aplicação intertextual do gênero conto de fadas para a construção de narrativas contemporâneas, reconfigurando a caracterização dos personagens, mas se valendo da mesma base narrativa.

Palavras-chave: Contos de fadas. *Dublê de anjo*. Linguagens contemporâneas.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Nos últimos anos, tem-se percebido uma crescente demanda de curtas e longas-metragens que assimilam elementos das histórias provenientes da tradição oral, muitas já transcritas para a linguagem literária, tais como as filmografias da Walt Disney (*Branca de Neve* e *Cinderela* etc.), o seriado televisivo *Once Upon a Time* (que reúne vários personagens dos contos de fadas), entre outros. Neste contexto, os pesquisadores Diana Corso e Mário Corso (2011, p.168) suscitam os seguintes questionamentos: “Afim, qual é o destino dos contos de fadas tradicionais no século XXI? Como as crianças recebem hoje os contos de fadas? Histórias centenárias podem ser usadas ainda?”. Perguntas que se evidenciam na obra cinematográfica *Dublê de anjo*, do diretor Tarsem Singh e são acrescidas por outras, tais como: a obra em questão pode ser considerada uma releitura dos contos

* Mestranda em Letras, área de concentração: Literatura Comparada. Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões.

de fadas tradicionais? O que muda na constituição dos personagens? Seus dilemas constituem-se os mesmos de outrora? Como os elementos dos contos de fadas tradicionais são transpostos para outras linguagens na contemporaneidade?

Tendo, portanto, essas inquietações como norte para o estudo, o presente artigo utiliza, como *corpus* de pesquisa, a análise fílmica de *Dublê de anjo*, – originalmente, intitulado *The Fall* – de Tarsem Singh (2006). Desta maneira, a elaboração textual se concentrará na assimilação dos critérios estabelecidos para constituição de um conto de fadas na atualidade.

Tais ligações envolvem o modo como a linguagem cinematográfica é apresentada na narrativa fílmica de *Dublê de anjo*. Informações que servem de base para compreensão da transformação pelos quais passam os contos de fadas, visto que hoje, tanto a literatura quanto o cinema, veem-se às margens de um dilema: a expressão artística, hoje, para perpetuar-se no meio social, deve corresponder a anseios de diversas gerações. Como conseguir tal intento mediante a tantas influências, a tantos modos de pensar o que é digno de ser considerado como arte?

Para dar conta da proposta, o estudo foi estruturado, portanto, em três seções: no primeiro, apresentaremos a contextualização dos contos de fadas; no segundo, será elaborado um paralelo entre os contos de fadas e suas releituras; por último, traremos uma análise da obra fílmica de Tarsem Singh (2006), intitulada *Dublê de anjo*, explicitando seu tema e associações com as teorias da estruturação narrativa dos contos de fadas tradicionais.

1 CONTEXTUALIZAÇÃO DOS CONTOS DE FADAS

Oriundos da tradição oral os contos de fadas encontram suas raízes no início do século XIV, com o italiano Giambattista Basile, que transcreveu os relatos de vida dos camponeses de Nápoles no momento em que percebeu a significância de tal para a dignidade literária ao dialeto napolitano. Vale salientarmos que as histórias de “Rapunzel” e “Cinderela” encontram suas origens, segundo Callari (2012, p. 22), no livro intitulado *Lo Cunto de li conti*, mais conhecido como “Il Pentamenore”.

Há época não havia uma divisão entre o mundo infantil e adulto. Por isso, era rotineiro aos menores de idade vivenciar a parte social e literária dos adultos. Desta forma, as crianças que não pertenciam à nobreza cresciam escutando relatos cheios de conflitos, aventuras e sexualismo explícito; já as que nasciam em berços abastados liam apenas os clássicos, não possuindo contato direto com os mitos de sua região.

Neste sentido, podemos inferir que a literatura infantil iniciou-se com a adaptação do folclore (apropriavam-se dos contos de fadas), das lendas e, posteriormente, dos próprios clássicos da literatura. Desta forma, a origem dos contos de fadas evidencia-se no meio campônio, na qual as fadas representavam a idealização do que seria uma mulher perfeita, linda e dotada de poderes sobrenaturais. À época, as bruxas também eram consideradas fadas, assim como todo ente sobrenatural. A transição pela qual os personagens passaram, a exemplo das bruxas, hoje, entidades maléficas e destituídas de beleza, refere-se unicamente ao contexto social e cultural de cada época. Era comum, nos relatos antigos, o não questionamento, a supremacia do bem em relação ao mal, pois à época esse binarismo ainda não era discutido. Questões sobre moralidade e a ética vêm a evidenciar-se nos contos dos Irmãos Grimm.

Em 1892, Joseph Jacobs transcreve outra versão de “A Branca de Neve” (intitulada “Árvore-

Dourada e Árvore-Prateada” – proveniente da Escócia), na qual também se comprova a inclusão de elementos regionais para que a história ficasse mais verossimilhante à realidade escocesa. Nesta versão, de acordo com Callari (2012, p.29):

É interessante notar como o elemento mágico muda do espelho para a truta, um animal típico da região. Há também a presença de certos elementos geográficos próprios das terras altas escocesas, o que nos leva a crer que a história original foi se acomodando às condições locais e criando pontos de confluência, num processo lento e inconsciente executado por uma plethora de contadores.

A explanação acima ratifica um dos pressupostos salientados pelos estudiosos Diana Corso e Mário Corso (2012, p. 16) sobre os contos de fadas: “a multiplicidade dos sentidos que caracterizam o mito em todas as culturas e em todas as épocas, [. . .] através do qual a humanidade reconhece a si mesma”. E, podemos acrescentar outra reflexão, o papel da linguagem verbal neste processo, visto que a língua é um instrumento coletivo e, conseqüentemente, de significados. Segundo Aguiar (2004) a linguagem verbal é a responsável por nossa integração à sociedade, isto é, a maneira que dispomos para sermos compreendidos. Ao organizarmos ideias e palavras estamos interagindo com o meio a qual estamos inseridos. Desta forma, os próprios termos podem obter significados distintos em culturas e sociedades distintas a exemplo da cor vermelha – para algumas culturas simboliza a luxúria; para outras coisas sagradas. A simbologia do coração, ligada a várias culturas como a representação dos sentimentos benéficos, é atribuída à cor vermelha.

Aguiar (2004), neste contexto, faz mais uma correlação ao atrelar a linguagem verbal a não verbal (imagens, sentidos etc.), pois as palavras também conotam imagens, ou seja, a palavra truta na Escócia pode ter muito mais significado na região do que na América Latina. A imagem deste animal está tão arraigada à cultura que não é preciso nenhum esforço por parte de um escocês para que a projete em sua mente e a associe à sua cultura.

Desta forma, de acordo com o casal Corso (2012), a conectividade com elementos maravilhosos também propicia o entendimento dos motivos da longa trajetória dos contos de fadas até os dias atuais. E acrescenta:

Habitar essas vidas de fantasia é uma forma de refletir sobre os destinos possíveis e cotejá-los como o nosso. Às vezes, uma história ilustra temores de que padecemos, outras, encarna ideais ou desejos que nutrimos, em certas ocasiões ilumina cantos obscuros do nosso ser. O certo é que escolhemos aqueles enredos que nos falam de perto, mas não necessariamente de forma direta, pode ser uma identificação tangencial, enviesada (CORSO, CORSO, 2011, p.21).

No contexto atual, resta-nos efetuarmos a seguinte reflexão: os produtos culturais que possuímos hoje não são os mesmos de outrora, como se explica o atrativo que as versões de contos de fadas tradicionais ainda possuem sobre sociedades imersas em meio digital e tecnológico?

Vários estudos buscam a uma resposta para essa incógnita, mas traremos ao presente estudo a posição dos pesquisadores Diana Corso e Mário Corso (2012). Sobre tal inquietação, no prefácio da obra *Fadas no divã*, Kehl (apud CORSO, CORSO, 2012, p. 16) discorre sobre a posição dos psicanalistas:

Na linha inaugurada pelo psicanalista austríaco Bruno Bettelheim, afirmam que a capacidade de sobrevivência dos melhores contos de fadas, que continuam encantando

crianças das gerações dos computadores, vídeo games e jogos de RPG, consiste em seu poder de simbolizar e ‘resolver’ os conflitos psíquicos inconscientes que ainda dizem respeito às crianças de hoje. A leitura da pesquisa detalhada e delicada do casal [...] nos faz ver que o atual império das imagens não retirou a força das narrativas orais.

As considerações desenvolvidas até aqui, objetivaram contextualizar o leitor dentro do universo dos contos de fadas e o que nos encanta nestas histórias que nunca deixam de ser atuais. Nas próximas seções focaremos as releituras destas narrativas maravilhosas, mas antes não poderíamos deixar de trazer para o presente estudo as contribuições de Hans Christian Andersen para a literatura infantil e infanto-juvenil.

Ao valorizar a infância e o desenvolvimento intelectual da criança, Andersen adentra a um novo período da literatura infantil e infanto-juvenil. Ao passo em que cria histórias originais, baseadas em sua infância sofrida, apresenta, igualmente em seus escritos, traços da oralidade, das aventuras camponesas, transmitidas por sua mãe. Nesta totalidade, podemos concluir que Andersen, assim como outros escritores futuros, não deixava de realizar uma releitura dos contos de fadas.

2 CONTOS DE FADAS E SUAS RELEITURAS

A simples transposição das histórias para outras linguagens já não satisfazem completamente o gosto do público. Buscando atender a este novo seguimento, as artes literárias, cinematográficas, teatrais entre outras, revestem as histórias dos contos de fadas clássicos com outras roupagens, mais atuais e que atendam às necessidades da modernidade. Mas quais seriam essas necessidades? As artes estão de tal modo carecidas de criatividade e imaginação que necessitam buscar apoio em bases já consolidadas?

Para a referida pergunta, primariamente, devemos nos lembrar de que o encantamento por esses personagens folclóricos, mitológicos, advém de séculos de especulação sobre o sobrenatural e a mitologia regional. Assim, a separação existente entre o mundo fantástico e a realidade estreita-se nas releituras destas narrativas maravilhosas. Os contos de fadas tradicionais ainda chamam a atenção de crianças e adultos pela sua constituição, mas o molde de ocultação de elementos e moralismo extremo, não serve mais para atender as expectativas mirins.

A época dos irmãos Grimm, a clareza da história, assim como personagens bem delineados, sem rompantes de subjetividade, agradavam à população. Hoje, os recursos utilizados para promoverem o desenvolvimento interno são outros, e adaptam as problemáticas espirituais, éticas e existenciais da contemporaneidade às literaturas já consolidadas. Mais do que uma simples inspiração, os enredos desenvolvidos com base nos contos de fadas tradicionais mostram todo um sistema de criatividade para torná-los ainda apreciáveis pela população. Neste contexto, Diana Corso e Mário Corso (2011, p.169) afirmam: “[...] os contos de fadas, incluindo sua magia e seu incurável romantismo, não morrem, apenas se transformam”.

Desta forma, Mário Corso e Diana Corso, na obra intitulada *Psicanálise da Terra do Nunca: ensaios sobre a fantasia* chegam a uma denominação para este novo “gênero literário”: contos de fadas intimistas. Segundo os autores (2011, p.178):

Neste, sobre o esqueleto de um conto de fadas, é colocado um recheio contemporâneo, um acréscimo em relação ao conto tradicional, pois agora a vida interior – incluindo

CONTOS DE FADAS INTIMISTAS: UMA ANÁLISE FÍLMICA DE DUBLÊ DE ANJO, DO DIRETOR TARSEM SINGH

frustrações, traumas, medos e desejos, inclusive os inadmissíveis – das personagens encontra uma representação. Partindo da estrutura básica dos contos maravilhosos, essa modalidade se enriquece utilizando alguns elementos tomados da literatura moderna.

Por esse motivo, para análise, o casal busca em diversos gêneros, elementos que confirmem as relações existentes com os genuínos contos de fadas, para traçar um paralelo que busque mostrar ao leitor que há formas de correlacioná-los, a exemplo do já citado filme *Sherek*. Paródia, sem sombra de dúvidas, sobre os contos de fadas, Sherek “parte da ridicularização de todos os clichês dos contos da tradição” (CORSO, CORSO, 2011, p.169). Para os pesquisadores, o diferencial mais evidente é a complexidade psicológica dos personagens, agora, a princesa passa a ser retratada como agente ativo na história. E, acrescentam que o fantástico de outrora, baseado no senso comum, em que não havia espaço para questionamentos por parte do ouvinte das histórias orais, defronta-se com o que é discutível, o senso crítico toma espaço e se fixa através do humor contido na história.

Entende-se que nos enredos de hoje, não há mais espaço para personagens planos e unidimensionais, há uma jornada de crescimento interno e externo destes personagens. A caracterização do príncipe das histórias tradicionais (bonito, respeitável, dotado de bons sentimentos), no filme, é parodiada como um ser inescrupuloso, vaidoso e pobre. A própria constituição da fada é descaracterizada; malévola, toma para si a representação das bruxas. Assim, a própria literatura sofre modificações, em que “as personagens deixaram de ser estereotipadas, e as aventuras passaram a incluir aspectos relativos a tensões subjetivas” (CORSO, CORSO, 2011, p.33).

Nesta conjuntura, o filme *Dublê de anjo*, dirigido por Tarsem Singh (2006), não se caracteriza, propriamente, como uma releitura dos contos de fadas**, já que é clara a impossibilidade de identificação de personagens característicos das narrativas maravilhosas. Trata-se mais de uma inspiração do roteirista nestes contos, que torna a história, mesmo no século XXI, em uma possível historieta proveniente da tradição oral. Em meio à ficção e realidade, é possível acompanhar o progresso da trama de *Dublê de anjo* e analisarmos o que o filme apresenta de novo para a constituição dos contos de fadas neste século.

3 ANÁLISE DO FILME DUBLÊ DE ANJO, DO DIRETOR TARSEM SINGH

O primeiro ato cinematográfico de *Dublê de anjo*, do diretor Tarsem Singh (2006) remete-nos a ideia do cinema mudo acompanhado por trilhas sonoras clássicas de antigamente. Exibindo imagens em preto e branco, a lente transita, em câmera lenta, em um curto espaço de tempo, acompanhada pela sincronia de Ludwig van Beethoven, intitulada “Symphony No. 7 in A major, Op. 92, II. Allegretto”. A cena montada parece ser uma comoção para o resgate de um cavalo que caiu na água (mais tarde é desvendado ao telespectador que a cena também representa a queda do dublê Roy durante as filmagens no rio, ao tentar fazer uma cena inovadora para o cinema – pular da ponte com o cavalo). Em meio a tanta beleza imagética no filme, talvez, essa seja a mais bela e ambígua, deixando o telespectador arrebatado perante um episódio trágico (a retirada do cavalo d’água); a expressão de angústia dos personagens em contraste com a música ao fundo, serena, quase alegre.

Percebe-se, na narrativa fílmica, a habilidade do diretor em mesclar elementos e performances imagéticas. Cores fortes, vibrantes, estão em todas as cenas, principalmente, nas que remetem ao

**

mundo da imaginação. O universo fabuloso toma forma no encontro de Roy e Alexandria. Ao criar um laço afetivo com a menina, utiliza a inocência dela para manipulá-la. Desiludido com a vida, magoado por um amor não correspondido, vê-se em desespero perante a paralisia nas pernas, provocada justamente pela queda durante as filmagens de um longa-metragem.

Desequilibrado emocionalmente, Roy começa a conviver com Alexandria, uma menina de cinco anos. Imerso em suas angústias, o personagem utiliza sua capacidade criativa para desenvolver um universo surreal que encante a jovem e, nesse percurso, a cada pausa da narrativa, ludibria Alexandria para fazê-la trazer morfina. Trata-se da manipulação de uma criança em prol dos interesses do universo adulto.

As formas do conto épico de amor e vingança, ambientado na Índia, traçada por Roy e Alexandria englobam elementos do universo fantástico, dos contos de fadas e da realidade. Ao não fazer referência à temporalidade da narrativa, Roy encena umas das características dos contos de fadas: a atemporalidade; mas, diverge quando situa Alexandria da localidade em que se passará a história. Para Diana Corso e Mário Corso (2011, p.177) a omissão do tempo e lugar por parte do narrador permite que a imaginação do leitor ou do público preencha essas lacunas.

Ao misturarem episódios reais à narrativa, criam um enredo no limiar entre a fantasia e a realidade, apresentando personagens humanos, complexos em suas falhas e sentimentos. Tal como nos contos de fadas, os personagens criados, – Indiano, Escravo, Místico, Luigi, Charles Darwin, Bandido Mascarado – passam por uma travessia para chegar ao Governador Odioso, personagem maligno, que a todos trouxe dor e ressentimento.

Abordando uma temática existencial, representada nas “quedas”, literais e existências dos personagens, a exemplo da desistência de Roy quanto à vida, a perda do laço afetivo através do qual todos os personagens perecem, levam-nos a uma jornada em busca de vingança contra o Governador Odioso. Fator que nos remete a um dos elementos dos contos de fadas, pois entre as linhas comuns para denominar uma história como conto de fadas citadas pelo casal Corso (2011, p.177), está a jornada de crescimento na qual o herói geralmente é “levado a isso porque ocorre algo que desequilibra uma situação inicial em que tudo estava em ordem. É nessa desavença ou contratempo que a trama encontra seu ponto de partida [. . .]”.

Desta forma, entende-se que o enredo segue a estrutura dos contos de fadas proposta por Propp (apud COELHO, 2000). Coelho (2000, p.109, grifo do autor) das análises de Wladimir Propp (Morfologia dos contos), chega a cinco elementos que se repetem em todos os contos: “*aspiração* (ou desígnio), *viagem*, *obstáculos* (ou desafios), *mediação auxiliar e conquista do objetivo* (final feliz)”. Essas denominadas “invariantes” por Coelho (2000) são as bases para que possamos entender a obra de Singh (2006), pois está no desejo de vingança ao Governador Odioso, o motivo nuclear que levam aos heróis do épico a ação. No plano real o motivo é a redenção de Roy, a busca por um sentido na vida através do olhar infantil de Alexandria.

No agravamento da instabilidade psicológica de Roy, ele desenvolve uma fantasia baseada em fatos e figuras de seu dia a dia. Desejo de vingança, traição, amor não correspondido, são alguns de seus reais sentimentos que revigoram no enredo. A princesa da história trai o Bandido Mascarado para ficar com o Governador Odioso (que na vida real representam sua antiga namorada e o relacionamento que trava com um jovem galã despontando no cinema).

As mudanças de humor de Roy, por diversas vezes, tomam forma no enredo: ora alegre, percorre um caminho em conjunto com Alexandria que os leva a riquezas visuais, tais como a figura do Místico (elemento sobrenatural que vem para ajudá-los a encontrar o caminho até o Governador

Odioso). A força e alma do Místico provêm de seus dentes (explicação dada por Roy à menina em relação à dentadura utilizada por um idoso, colega de quarto do personagem), e ele carrega em seu ventre a vida dos pássaros.

No plano real, um idoso; na imaginação de Roy, uma entidade sobrenatural que vem ajudá-lo a lidar com seus conflitos. Amigos, sua morte torna-se um agravante ao já estado de espírito do personagem e que se desestabiliza completamente quando Alexandria sofre um acidente por sua causa (cai de um armário ao tentar pegar mais morfina para Roy). O sentimento de culpa o corrói, e o diálogo travado, entre os personagens Roy e Alexandria, após a queda, torna-se decisivo para o final do conto.

Amargurado com a vida, quer colocar fim a tudo que construiu de belo, a começar pelos personagens criados, destituindo-os de suas vidas com a finalidade de também quebrar o elo afetivo que possui com Alexandria. Pegos pelo Governador Odioso, os heróis estão para morrer, quando Alexandria intervém criando outro personagem, a filha do Bandido Mascarado, que vem lhes socorrer. Os diálogos na vida real e no mundo fictício misturam-se, o desespero e angústia dos personagens na vida real e suas representações no mundo da fantasia se confundem. Seus sentimentos e emoções também se embaralham.

Falecido o pai de Alexandria, esta se vê em agonia quando Roy quer matar seu alter ego – o Bandido Mascarado. Ao perceber seu intento, a menina implora para que não o mate, a filha fictícia toma forma no mundo real, criando um das significância mais belas do enredo ao dizer “eu não quero que você morra” (DUBLÊ DE ANJO, 2006), sabendo que, ao matar o protagonista do conto, desfar-se-ia o último suporte de Roy à vida. Notemos que nesta interjeição, a menina sabe que Roy mistura elementos da vida real à fantasia, assim como, que o Bandido Mascarado toma as formas de Roy, seu amigo. Em uma das falas anterior chega a dizer que buscará mais pílulas: “Trarei mais pílulas se você quiser” (DUBLÊ DE ANJO, 2006). Mesmo em sua inocência, Alexandria tem o total domínio do que pertence ao mundo imaginário e realidade que a cerca. Nesta passagem do filme, podemos correlacionar com um dos pressupostos elencados pelo casal Diana e Mário Corso (2012) sobre os contos de fadas intimistas: há uma sapiência por parte do receptor da linha tênue entre realidade e fantasia, onde o fantástico pode ser discutível e que não há “a suspensão voluntária da descrença” (CORSO, CORSO, 2011, p.168) de outrora.

Mais do que a espera de um final feliz para a história, expectativa natural atribuída aos pequenos, Alexandria quer um final feliz para a sua própria vida, já que sua felicidade provém da felicidade de seus entes queridos, tal como Roy. O estado depressivo do personagem é percebido pela menina e esta passa a criar novas possibilidades a serem inseridas na história contada por ele. A perspectiva infantil o leva a reflexão sobre os seus próprios conceitos de amor, amizade, morte e vida, embrutecidos ao longo de seu crescimento.

Tal como nos contos de fadas tradicionais, a história inventada termina em final feliz para o Bandido Mascarado e sua filha, no qual o amor sobressai à desesperança. A entidade que representa o mal, incorporado pelo Governador Odioso, acaba “pagando por seus atos vis”, morre não pelas mãos do Bandido Mascarado, mas por sua própria imprudência. “Por maior que seja a desordem da trama, em algum momento existe um reordenamento, em um patamar superior àquele em que a história começou” (CORSO, CORSO, 2011, p.177).

Elemento contemporâneo na narrativa é o final dado à figura da princesa: a solidão. Ardilosa, se faz de ingênua e donzela, mas por detrás da fachada, tramava com o Governador Odioso. Na história, ao molde das histórias antigas, para o mal sempre haverá algum tipo de castigo.

Além dessas características, o enredo também abre espaço para outras reflexões. Nos clássicos contos de fadas, os personagens sucessivamente são constituídos com características, que não abrem espaço para a complexidade do ser humano, ou seja, sempre são planos e unidimensionais. Sobre tal aspecto das narrativas clássicas Diana Corso e Mário Corso (2011, p.178) relatam:

Figuras ambíguas e sutilezas não são bem vindas nesse reino. Se uma personagem começa fazendo maldades, dela não se pode esperar outra coisa, já quem é bom, ficará assim até o final do conto. Praticamente ninguém possui nome próprio, quando muito um apelido. São figuras genéricas, como rei, rainha, princesa, madrasta, caçador, fada, bruxa, ogro, etc... Elas praticamente não têm vida interior, os conflitos são introduzidos pelo mundo externo, são reviravoltas na trama que alteram o destino das personagens centrais e costumam ser resolvidos na prática, com ações heróicas ou altruístas.

No filme *Dublê de anjo* (2006), essa questão torna-se intrincada. No mundo fictício criado por Roy, são apresentados, em um primeiro momento, personagens destituídos de subjetividade, ao molde das histórias orais da antiguidade. No momento em que a vida real mesclasse a ficção, alguns desses personagens tomam uma forma mais intimista, como é o caso do Bandido Mascarado e a princesa. Contradizendo a ordem estabelecida pelos contos de fadas tradicionais, a princesa é colocada como um ser ambíguo, pois no início da trama a personagem não demonstra “vida interior” e a trama toma novos rumos quando é descoberta que sua bondade é apenas um subterfúgio para outros intentos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A candura de Alexandria assemelha-se aos personagens dos contos maravilhosos. No início do filme, ao ver uma pessoa entrar na sala de raios-X mascarada, causa certo medo bem perceptível nos olhos da mocinha. Sua figura lhe amedronta tanto que transpassa para a narrativa épica, na qual todos os servos do Governador Odioso vestem-se com uma roupa preta semelhante ao utilizado pelo radiologista. Os conflitos existenciais da personagem – como o medo – são invocados a partir de figuras que lhe são estranhas na vida real, a exemplo da vestimenta referida.

Nas histórias infantis, as crianças sempre encontram algo que lhes alentem na hora do medo. Toda vez que Alexandria sente-se amedrontada, ela recita o seguinte mantra: “googly, googly, googly”. Palavras ensinadas pelo idoso à menina. Já no enredo criado pelos personagens, toda vez que se aproxima o perigo, essas palavras são recitadas como uma música que acompanha o desenrolar dos episódios. A morte do Místico, do Escravo, de Darwin, Luigi e do Indiano são acompanhadas por tal expressão, como a frisar a chegada da morte (visado por Roy) e a esperança de que nada ruim irá acontecer (interferência de Alexandria).

A fragilidade do Místico (física e espiritual) a cada golpe que recebe dos servos do Governador Odioso transparece. Seu semblante não é mais de um homem vigoroso e jovem, seu corpo e face salientam as marcas da velhice e a vida interior (representada nos pássaros) esvai-se a cada agressão. O belo neste drama encontra-se na fusão entre a figura do Místico e a do idoso, no qual o segundo toma forma nos momentos finais de vida. A liberdade simboliza-se na evasão dos pássaros de dentro de sua barriga.

Impactante nesta cena é justamente a incorporação da fragilidade de um ser sobrenatural. Nas histórias tradicionais que conhecemos, tal entidade, invariavelmente, é representada como um

ser intocável e forte, a qual o mal nunca o atinge. No relato cheio de ficção e beleza, cores e magia, a presença do Místico faz com que possamos relacionar este filme com os contos de fadas.

Embora o atrativo primário dos contos de fadas seja o universo fabuloso, está na significância de sua capacidade em trabalhar com os conflitos internos sua real inclinação para sua durabilidade. Na atualidade, uma das artimanhas utilizadas para a longevidade dos contos de fadas é a releitura destes clássicos, seja criando novas histórias a partir de elementos já consagrados, ou reinventando as histórias para adequar-se as necessidades modernas.

Ao molde de tantas histórias contemporâneas, na base da trama criada por Singh (2006) verificam-se elementos oriundos dos clássicos contos de fadas, tais como: o mundo maravilhoso, a travessia (incentivada pelo desejo de vingança ao Governador Odioso), o ser sobrenatural que vem a ajudar os heróis na jornada (o Místico), e a celebração ao final (valorização dos laços afetivos e familiares).

Assim, nossa hipótese é que a obra cinematográfica analisada neste artigo confirma a adequação da estrutura dos contos de fadas tradicionais a inserção de novas informações, mas não assegura sua inserção no gênero contos de fadas. Se fossemos determo-nos somente no mercado cinematográfico, teríamos inúmeros materiais a serem analisados que trabalham com conceitos de adaptações, releituras e inspirações, mas em todos encontraríamos um elemento recorrente: a complexidade psicológica dos personagens. As formas estruturais da família e da sociedade já não são mais as de antigamente. A criança e o jovem contemporâneo não aceitará um personagem que não questione o que está ocorrendo, como a forma clássica de Chapeuzinho Vermelho que conhecemos, não aceitará um personagem sem “vida interior”.

Denominar de “contos de fadas intimistas”, como sugerido pelo casal Diana e Mário Corso (2011), talvez seja uma forma de debatermos esses elementos que se distinguem das formas tradicionais, mais não abrange a todos os questionamentos que as adaptações, releituras e obras inspiradas despertam hoje. Justamente, por perceberem e lidarem com os contos de fadas sobre prismas distintos.

Abstract: This study reflects about the structural and a esthetic elements of traditional fairy tales when assimilated by contemporary languages. In this sense, the article will present an analysis of the characteristics of these tales, derived from the oral tradition, identifying them in the narrative of the film *Dublê de Anjo*, produced in 2006, by director Tarsem Singh. Aiming to make a proposal for a reflection on the possible establishment of a new status of fairy tales, the study shall refer to address the following researchers: Diana Corso, Mário Corso, Alexandre Callari, scholars of fairy tales and the irretellings and adaptations; Vera Teixeira Aguiar researcher of verbal and non verbal provided subsidies for within the limits of this work, understand the language film. For better understanding and analysis of the organization, structure the textual corpus in to three sections: Contextualization of fairy tales; there tellings and adaptations of fairy tales in the contemporary; film analysis of *Dublê de Anjo*, by director Tarsem Singh. In this study, we can infer that the fictional work of Tarsen Singhf avors the questioning about the intertextual application of the fairy tale genre for building contemporary narratives, reconfiguring the characterization of the characters, but making use of the same basic narrative.

Keywords: Fairy Tales. *Dublê de anjo*. Contemporary languages.

REFERÊNCIAS

AGUIAR, Vera Teixeira de. *O verbal e o não verbal*. São Paulo: UNESP, 2004.

CALLARI, Alexandre. *Branca de neve: os contos originais*. São Paulo: Évora, 2012.

COELHO, Nelly Novaes. *Literatura infantil: teoria, análise, didática*. São Paulo: Moderna, 2000.

CORSO, Diana Lichtenstein; CORSO, Mário. *Fadas no divã*. Porto Alegre: ArtMed, 2012.

CORSO, Diana Lichtenstein; CORSO, Mário. *A psicanálise na Terra do Nunca: ensaios sobre a fantasia*. Porto Alegre: Penso, 2011.

DUBLÊ de anjo. Direção: Tarsem Singh. Roteiro de Dan Gilroy, Nico Soultanakis. Estados Unidos, 2006. 1 DVD-Rom, 117 min. color. son.

FACES DO ESTRANGEIRISMO: UMA ANÁLISE DO USO NO JORNAL ZERO HORA

ANDRESSA TRINDADE BERLATO*

RESUMO: Os estrangeirismos são palavras ou expressões que entram na nossa língua em função da globalização e das importações tecnológicas. Alguns termos se aportuguesaram e outros permaneceram com sua forma original devido à necessidade da língua que adota. Diante disso, o objetivo desta pesquisa foi investigar e analisar o uso do estrangeirismo em diferentes gêneros textuais do jornal Zero Hora, de março a junho, nos sábados e domingos do ano de 2011. Considera-se relevante o estudo nesse sentido, pois é um tema polêmico e atual, constante em nosso cotidiano, como na moda, telecomunicações, alimentação. Tendo em vista uma sociedade que está em constante mudança, é necessário que se tenha uma língua dinâmica que acompanhe as transformações. A língua funciona como um elemento de interação entre o indivíduo e a sociedade. Nessa questão diacrônica, a língua ganha suporte, por exemplo, pelo uso de estrangeirismos, abordando assim, um comportamento ativo ao seu uso na fala e na escrita. Por intermédio do estrangeirismo, as pessoas acabam tornando-se mais sociáveis, uma vez que se conhece a cultura, língua e os costumes de outros países e conseqüentemente aprende-se a entender melhor o que acontece no mundo. Acompanhando essas mudanças, a língua(gem) importa elementos estrangeiros, no entanto existem aqueles que aprovam e outros que os restringem ou proíbem o uso por quererem valorizar o uso do português. Para isso, foi realizado um estudo bibliográfico que respalde o tema dessa pesquisa, posteriormente identificados e analisados os empréstimos encontrados nos gêneros textuais fazendo uma apreciação geral opinativa dos mesmos, sendo que essa pesquisa serviu para enriquecer a formação acadêmica e profissional.

Palavras-chave: Estrangeirismos. Globalização. Língua portuguesa.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

São várias as adoções em nossa língua e uma delas é chamada de estrangeirismos que são palavras ou expressões que entram na língua em consequência de contatos entre povos. O uso de alguns termos ou expressões tomadas por empréstimos se aportuguesaram, como ocorreu, por exemplo, com *iogurte* (do turco *yoghurt*), *chisbúrguer* (do inglês *cheeseburger*), *chique* (do francês

* Aluna de Pós-graduação em Língua, Cultura Inglesa da Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões –URI Câmpus Frederico Westphalen

chic); outros mantêm sua grafia original, como, por exemplo, *apartheid*, *diesel*, *shopping center*, *outdoor* e *office boy* ‘do inglês’, *telex*, *bon vivant* e *belle époque* ‘do francês’ (CEREJA, 2009).

Na necessidade de se ter uma língua dinâmica, que acompanhe as transformações, o estrangeirismo acaba sendo aceito pela maioria das pessoas, visto que todos os dias somos bombardeados por expressões e/ou construções estrangeiras. Apesar disso, acostumamos a tais estrangeirismos, uma vez que estamos em uma sociedade globalizada que se torna unificada em termos de culturas e difusão de informações.

Os empréstimos enriquecem e renovam a Língua Portuguesa. Aqueles adotados podem ser encontrados em diversos veículos e gêneros textuais em sua forma original ou aportuguesada.

Com base nessa afirmação, o presente trabalho de pesquisa intitulado **Faces do estrangeirismo: uma análise do uso no jornal Zero Hora**, realiza uma investigação e levantamento dos estrangeirismos presentes no jornal Zero Hora – do mês de março a junho, mais precisamente nos dias de sábado e domingo nos diversos gêneros textuais presentes nesse jornal.

Este estudo proporciona uma visão mais ampla do processo de globalização e a sua relação com os empréstimos linguísticos, levando-se em conta que é um assunto bastante polêmico e discutido entre o meio público e político e que está cada vez mais empregado em diversas áreas: alimentação, moda, esportes e principalmente na informática.

É oportuno a apropriação desse conhecimento, porque leva a reflexão sobre a Língua Portuguesa no que diz respeito a sua história e da sua evolução com o seu sistema lexical.

Com uma pesquisa bibliográfica fundamentada em autores como Carlos A. Faraco e Nelly Carvalho são identificados os estrangeirismos e analisados sua forma – original ou aportuguesada a fim de suprir a curiosidade em conhecer e entender como surgiu o estrangeirismo e por que é tão usado, visando a um aproveitamento linguístico e social.

Seguindo a linha de pesquisa de Leitura e Análise Crítica, o estrangeirismo é assunto atual e é de relevância sua compreensão para o aprendizado profissional. A iniciativa de procurar os estrangeirismos no jornal Zero Hora partiu da ideia de que esse é um dos maiores jornais de circulação diária do Brasil e que poderia ser encontrado um número maior de frases e/ou construções estrangeiras para análise.

O ESTRANGEIRISMO E A GLOBALIZAÇÃO

Há uma forte dependência entre os países, caracterizada pelas relações financeiras, comerciais, políticas, sociais e culturais. O grande crescimento dos fluxos de investimentos e do comércio, principalmente nas três últimas décadas, e a formação dos blocos econômicos, que tem se acelerado nos últimos vinte anos, fazem parte de um processo denominado *globalização* (VIEIRA, 2005).

No processo de globalização, pessoas, empresas, escolas, universidades, governos de diferentes países mantêm intensas relações entre si. Tentando tornarem-se mais próximos, linguisticamente falando, acabam por adotarem expressões e termos estrangeiros. Assim, resultando em uma unificação de culturas e difusão de informações.

Grandes agentes e principais interessados no processo de globalização são as empresas multinacionais, pois isso lhes permite, entre outras coisas, diminuir custos na produção e atingir

um maior número de consumidores. Todavia, as informações que circulam entre pessoas, países, empresas nesse inter-relacionamento é possível graças aos avanços tecnológicos nos setores de informação e das telecomunicações, dos quais fazem parte os computadores, os telefones celulares.

Desta forma a linguagem utilizada por esses agentes vai tornar-se unificada, porque o frequente uso da mesma faz com que sejam utilizados estrangeirismos para melhor compreensão da língua.

O processo de globalização é visto como uma mera ideologia ou um processo do qual não se pode escapar, também é abordado como um fenômeno que merece ser analisado, visto que não podemos fazer “vistas grossas” a este processo. É evidente que nesta perspectiva surjam efeitos sobre a cultura da humanidade em especial aos países pobres.

Esses países desprovidos de capital financeiro acabam ficando conformados com a real situação de exclusão econômica assumindo uma espécie de adaptação. Esta por sua vez engloba fatores desde a marginalização social até comportamentos, atitudes culturais e morais.

De acordo com Vieira (2005, p. 70), a globalização pode ser denominada como sendo “um processo de homogeneização, isto é, de padronização e estandardização das atitudes e comportamentos em todo o mundo, colocando em risco a diversidade cultural da humanidade.” Com isso, os países dominantes querem lutar pela manutenção de poder adquiridos sobre os países desfavorecidos, gerando competitividade entre os que dominam o poder, passando a ser adversários nesta luta de poderes.

O estrangeirismo entra nesse processo globalizado como forma de unificar povos, culturas, gostos etc., como salienta Luft (2011, p. 26) “palavras, objetos circulam de um lado para outro, pousam aqui ou ali, adaptam-se, ou simplesmente passam”, complementando o professor Otavio Ianni (in: VIEIRA, 1995, p. 74) enfatiza que “o mundo vai se transformando em território de tudo e de todos, onde tudo – gente, coisas e ideias -, tudo se desterritorializa e reterritorializa, adquirindo novas modalidades de territorialização”.

O mesmo autor se opõe a Vieira e argumenta que a globalização “não significa homogeneização, mas diferenciação em outros níveis, diversidades com outras potencialidades, desigualdades com outras forças” (in: VIEIRA, 1995, p. 75). Ela rompe com fronteiras culturais, sociais, econômicas, políticas e linguísticas porque acaba com a divisão interno/externo, por exemplo, o que é brasileiro deve servir as demais nacionalidades, assim como o que não é brasileiro pode entrar e servir o país.

Além de a globalização ampliar relações, ela representa mudança significativa da ação e da organização social. Ainda, para a elevação do capitalismo, estreitou o relacionamento comercial entre países e empresas. Tendo em vista que as empresas desenvolvem atividades em diversas nações.

No mundo globalizado, as importações tecnológicas surgem a todo instante e o fluxo comercial mundial é muito intenso. As telecomunicações (internet, telefonia móvel e fixa, televisão entre outros) são redes que propagam informações, que inclusive, de forma rápida ligam pessoas – empresas aos mercados mundiais.

Nessa relação, a nação que tiver melhores tecnologias e assumir um papel de precursor de novidades, principalmente relacionadas à informática e a moda, vai dominar o mercado e, conseqüentemente, transformar sua língua como referência.

ESTRANGEIRISMOS

O uso de estrangeirismo causou e ainda causa muita polêmica em meio público e também político. Há aqueles que o defendem e outros que o criticam. Vemos exemplos polêmicos de linguístas e gramáticos – deputados como Aldo Rebelo e Raul Carrion os quais são contrários ao uso de estrangeirismos.

O termo estrangeirismo segundo Faraco (2001, p. 15), “é o emprego, na língua de uma comunidade, de elementos oriundos de outras línguas” e ainda, no caso brasileiro, seria “o uso de palavras e expressões estrangeiras no português”.

O contato entre povos e as constantes evoluções tecnológicas advindas das descobertas feitas pelo homem levaram-no a recorrer ao uso de termos estrangeiros que, em alguns casos, não encontram tradução correspondente na língua nacional. Podemos dizer, assim, que para os gramáticos o uso do estrangeirismo se torna um vício de linguagem, na prática, o hábito de usufruir expressões/palavras e construções próprias da linguagem estrangeira.

Em algumas vezes, o uso é condenável e desnecessário quando há termos correspondentes. Afirma o deputado federal Aldo Rebelo, do PCdoB, em seu projeto de Lei nº. 1676/1999 o qual propõe promover “a proteção, a defesa e o uso da língua portuguesa” provenientes do inglês. Ainda, considera o estrangeirismo como sendo uma invasão indiscriminada.

Seguindo o mesmo caminho, em 2011, o deputado Raul Carrion, também do PCdoB, é o mais novo autor de um projeto de Lei nº. 156/2009 que foi vetado, em parte, pelo atual governador do Estado do RS, Tarso Genro. A proposta é de exigir a tradução de palavras estrangeiras para a Língua Portuguesa, sempre que existir no idioma uma palavra e/ou expressão equivalente.

Segundo ele, o projeto é educativo e valoriza a língua portuguesa.

O projeto tem caráter essencialmente educativo e não cria penalidades. Tem como objetivo valorizar o uso do português na linguagem escrita, evitando a sua descaracterização pela utilização indiscriminada, abusiva e desnecessária de vocábulos estrangeiros, garantindo ao cidadão brasileiro que todo documento público, propaganda, publicidade ou informação sejam escritos em sua língua pátria, de forma a facilitar-lhe a compreensão e educar a população no correto uso da língua portuguesa (In: NATALI, 2011, p. 16).

Esse projeto foi aprovado, em abril, com 26 votos a 24 na Assembleia Legislativa do Rio Grande do Sul, o único artigo sancionado pelo governador, Tarso Genro, foi o artigo 2º.

A decisão foi de grande valia para o deputado, pois com a sanção do governador, a parte do projeto foi criada a Lei 13.727 a qual é encarada como “um importante passo, pressuposto básico da soberania da nação, porquanto seja a defesa desta soberania uma bandeira de caro valor para mim e para o meu partido” afirma Carrion (In: NATALI, 2011, p. 17).

A luta contra o estrangeirismo vem de longa data, desde o final do século XVIII até o início deste século XXI. A grande questão é a de que a língua portuguesa pode “morrer” assassinada pelos vícios e importações linguísticas fora de seu sistema lexical materno. Desta forma, o que pode ocasionar em um desaparecimento do idioma, ou seja, não existirá mais o português com estrutura pura, relata Bagno (in: FARACO, 2001).

Durante quase duzentos anos, até início do século XX, o francês foi considerado um vício,

um invasor, inimigo e destruidor da língua portuguesa, em razão do iluminismo, do romantismo e do positivismo, que encontrou seguidores fiéis no Brasil. Argumenta o debutado Aldo Rebelo: atualmente, mudou o invasor, agora é a língua inglesa que está ameaçando a acabar com nossa língua, com todos os avanços tecnológicos e a difusão das ideias democráticas pelo mundo, hoje globalizado.

Concordando com Bagno, estão matando a língua a muito tempo, duzentos, trezentos anos, mas “é um crime que nunca se acaba de cometer” (in: FARACO, 2011, p. 65), visto que a língua continua resistindo, forte, viva, falada e escrita por mais pessoas todos os dias. O autor acima conclui que a língua portuguesa é uma fênix que renasce das cinzas a cada século ou não existe crime nenhum e ela nunca foi nem está sendo assassinada.

Para Schmitz, a presença de estrangeirismos não deve ser vista como ameaça a cultura brasileira, “amplamente definida como lietratura, música, teatro, folclore e dança” (in: FARACO, 2001, p. 105). Ele se opõe contra o projeto de Lei nº. 1676/99 em seu trabalho, “A língua portuguesa e os estrangeirismos” publicado há mais de 20 anos:

“É bom lembrar que a língua sempre foi acolhedora de palavras novas. A presença de palavras de origem estrangeira no português contemporâneo de nenhuma forma empobrece a língua; muito ao contrário, as palavras emprestadas de outras línguas contribuem para enriquecer a língua portuguesa” (SCHMITZ, 1988, p. 4-5).

Ao oposto de Schmitz, Bechara (2011), um dos mais respeitados especialistas da língua portuguesa, afirma ser a favor de combater os estrangeirismos que, segundo ele, não acrescentam em nada na riqueza da língua. Coloca, ainda, que os vocábulos estrangeiros corrompem a pureza da nossa língua e, somente, podem enriquecê-la à medida que ajudam na expansão do vocabulário. Aborda também que o idioma que acolhe uma determinada palavra de outra língua tende, também, a lhe emprestar características próprias. Cita, que hoje não se escreve mais “yacht”, em inglês, e sim, iate.

Heberle (2010), define o uso de termos importados do inglês como uma negação a nossa língua. Em seu artigo “Submissão cultural”, sugere ao leitor que este comece o dia contando quantas palavras em inglês irá “tropeçar”, enfatiza que será muitas. Expõe que existe uma submissão cultural da sociedade brasileira a nomes e termos em inglês, beirando ao ridículo. Moacy Scliar pensa que deveria ter um limite, um bom senso na legislação para nomes de pessoas e estabelecimentos. Aponta, os pais, principalmente os menos favorecidos economicamente, como aqueles que tendem a colocar nomes incomuns aos seus filhos (in: HEBERLE, 2010).

Fonseca (2011) encara a invasão estrangeira em uma língua como algo difícil de dizer o que significa. Reconhece ele, a língua portuguesa foi imposta pelos descobridores quando ocuparam esta terra, dando nome de Brasil. De acordo com ele, criamos ou copiamos a criação de alguém. Para coisas que não havia e passaram a ter uma designação, rende-se ao copiar. Assim que passamos a deletar, resetar, dando novos significados para salvar, recortar entre vários outros. Fatores como a região e o tempo influenciam na compreensão do idioma. O português, como sabemos, surgiu na Península Ibérica, a partir do latim vulgar falado pelos militares romanos que invadiram e ocuparam a região por quatro séculos. Depois de atravessar o Atlântico, o português enriqueceu seu léxico também com a língua indígena.

ANÁLISE DOS ESTRANGEIRISMOS NOS GÊNEROS TEXTUAIS DO JORNAL ZERO HORA

Os estrangeirismos encontrados no jornal Zero Hora no mês de março a junho, nos dias de sábado e domingo no primeiro semestre de 2011.

Mês de março foi encontrado mais estrangeirismos nos gêneros: propagandas, crônica, reportagem e charge.

Palavra	Quant.	Palavra	Quant.	Palavra	Quant.	Palavra	Quant.
Tsunami	13	Ranking	01	Richeter	01	On-line	01
Ciborque	01	Page up	02	City	01	Air france	01
Bike	01	Page down	01	Multi-division	01	Space	01
Google	01	Discovery	01	Test drive	01	Climatronic	01
Twitter	07	Fast-food	01	New thinks	01	Dual Zone	01
Off-roud	01	Quality	01	New Possibilities	01	Touchscreen	01
Show	08	Hatch	01	Run down	01	Hollbacks	01
Spins	01	Copyland	01	Laser	01	Stress	01
Estresse	02	Make up	01	Country	01	I'm a Barbie girl	02
Summer	01	Opus	01	Long beach	01	On-line	01
Thumbs up	01	Thumbs down	01	Tickets	01	For fun	01
Back	01	Ballet	02	Theatro	01	History of history	01
Histoire de L'art	01	Historia dell'arte	01	Bacon	01	Minishopping	01
FastTrack	01	E-mail	01	Boarding pass	01	Temporaneus	01
Littera	01	Portman	01	Memoriam	01	Hard rocker	01
Native	01	Blues	01	Big	01	Angry Boy	01
Peace Sign	01	Shopping	01	Invisalign	01	Down	01
Molotor	01	Look	01	Fire	01	Economy	01
Creative	01	Pizza	01	Hobbies	01	Commons	01
Front	02	Expert	01	Greenpeace	01	Big Brother	01
Leggings	02	Sexy	01	Look	06	Balé	01
Lady	02	Femiman	01	Smartphone	02	Notebook	02
This is my world	01	Biedermann	01	Living	01	Marketing	01
Champagne	01	Facebook	05	Business	01	Clique	01
Design	02	Flex	01	Maiô	01	Biquínis	01
Echarpe	01	Holding	01	Petit hobby	01	Designers	01
Shorts	01	Paletó	01	Tailleurs	01	Boyfriend	01
Jean color	01	Vintage	02	Escarpim	01	Perfecto	01
Chamois	01	Bijoux	01	Happy hour	01	Fast fashion	01
Jeans	01	Status	01	New free	01	Lodge	01
Skate	01	Ankle boots	02				

Mês de abril foi encontrado mais estrangeirismos nos gêneros: propagandas, crônica, reportagem, artigo, coluna, notícia, classificados, entrevista, editorial.

Palavra	Quant.	Palavra	Quant.	Palavra	Quant.	Palavra	Quant.
Big	01	Post mortem	01	Twitter	01	Golden	01
Bunker max	01	Shopping	06	Smartphone	03	Link	01
Max	01	Braddley coo- per	01	Stress	02	Fashion	01
Discovery channel	01	University	01	In love	01	Design	01
Bullying	09	Guinness book	01	Showroom	03	Fake	01
Look	04	Flex	04	Vitrine	01	On-line	02
Chat	01	Site food	01	Tour	01	Mega hair	01
Lady	01	E m o t i o n a l branding	01	Marketing	03	Twitter	01

FACES DO ESTRANGEIRISMO: UMA ANÁLISE DO USO NO JORNAL ZERO HORA

Facebook	02	Laser	02	Jeans	02	Apple	01
Google	01	Botox	01	Aqualift	01	Juvèderm	01
Reaction by Viora	01	Proslimelt	01	Starlux	01	Living	01
Best-seller	01	Business	03	Software	02	Fab Four	01
Ranking	01	Relax	01	Hall	01	Tsunami	01
Honoris	01						

Mês de maio foi encontrado mais estrangeirismos nos gêneros: propagandas, crônica, reportagem, notícia, editorial, charge.

Palavra	Quant.	Palavra	Quant.	Palavra	Quant.	Palavra	Quant.
Glamour	03	Hotspot	01	Design	01	Intense	01
Premiere	01	Maiôs	01	Twitter	01	Facebook	02
Tamber	01	Foursquare	01	Linkeden	01	Legging	01
Skate	01	Reality	01	Park	01	Hall	01
Playground	02	Club	01	Trending topics	01	To the sea tour	01
Pulp dance	01	Crowdfunding	01	Stress	01	Laser	05
Stock	01	Velopars	01	Baby	01	The office	01
Fascinators spot	01	Mega hair	01	The best jump	01	Cupcakes	01
Rally	01	Jeep	01	Shopping	03	Futebol	03
Coffee shops	01	Winter-Fall	01	Gourmet	01	Coll	01
The Birds	01	Trainer	01	Nutrabem mobile	01	Daily burn	01
Lose it/ my fitness pal	01	Nike runkeeper	01	Designer	01	Invasión	01
Marjeting	03	Remake	01	Punk	01	Dark	02
Hippie	01	Grooming place	01	Dog	01	Skinny	01
Print	01	Jeans	02	Happy hour	01	Carrot	01

Mês de junho foi encontrado mais estrangeirismos nos gêneros: propagandas, crônica, reportagem, editorial, artigo de opinião.

Palavra	Quant.	Palavra	Quant.	Palavra	Quant.	Palavra	Quant.
Facebook	01	Marketing	06	Nex group	01	Competence	01
Fashion	05	Designer	01	Sex shops	01	Site	01
Design	03	Fashion week	02	Beg	03	Messenger	01
On the road	01	Skinny	01	Pink	01	Plus	01
Business	01	By top	01				

Neste trabalho, apresentamos uma investigação quantitativa dos termos e/ou expressões estrangeiras encontradas nos mais diversos gêneros textuais no jornal Zero Hora. Com os avanços tecnológicos e um mundo cada vez mais globalizado, constatamos que os estrangeirismos de origem inglesa, principalmente, são mais adotados e utilizados pelos falantes, isto é, há muitos anglicismos em vigor no Brasil.

Os vocábulos mais encontrados foram: *fashion*, *marketing*, *bullying*, *facebook*, *look*, *show*, *tsunami* e *twitter* nos gêneros textuais propaganda, crônica e reportagem. Essas palavras podem ser encontradas facilmente no dia a dia das pessoas, porque já estão incorporadas no cotidiano das mesmas. Por exemplo, os vocábulos *fashion*, *look*, *show* fazem parte de um contexto relacionado à moda, principalmente. O gênero que podemos encontrar em maior número tais palavras é a propaganda, esse gênero textual tem a função de persuadir o leitor a fim de que o faça comprar algo.

As catástrofes naturais como a *tsunami* foram bastante comentadas nas notícias do jornal ZH, esses fenômenos da natureza estão acontecendo em maior escala em regiões mais vulneráveis a

terremotos. O gênero textual notícia tem a finalidade de informar e transmitir informações.

O *bullying* é um conjunto de atitudes, de violência física e/ou psicológica, que ocorre nas instituições de ensino e nos mais diversos grupos sociais. Hoje, esse comportamento é visto, na sociedade, como algo pertinente e, muitas vezes, quem sofre o bullying torna-se incapaz de realizar atividades que fazem parte de sua vida particular. É um tema que está sendo muito abordado atualmente.

Com o grande crescimento da informática surgiu um fenômeno interessante na evolução da linguagem – a computação com seu idioma próprio que transforma a fala humana. A ciência e o avanço tecnológico criam a necessidade de novos termos e vocábulos para dominar o novo, ou fazem palavras esquecidas renascerem com novos significados. Ao importarmos tecnologias também estamos trazendo palavras associadas a ela. Como exemplo os termos, *facebook* e *twitter*, gêneros textuais – hipertextos que surgiram em função da própria necessidade de se ter uma comunicação mais rápida de difundir informações entre indivíduos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A Ciência e o avanço tecnológico criam a necessidade de novos termos e vocábulos para dominar o novo. Com isso, centenas de palavras inglesas incluem-se no Português e promovem uma revolução linguística. Esses empréstimos linguísticos sempre ocorrem e sempre vão ocorrer em todas as línguas. Isso porque o homem está em novas descobertas, o que leva a língua a uma crescente renovação.

O estrangeirismo mostra diferentes faces, embora a incorporação de palavras de outros idiomas seja um processo natural, para alguns estudiosos o português falado do Brasil tem se deixado envolver demais pela língua inglesa. Assim, posições acerca desse assunto colocam estudiosos em campos opostos ou intermediários.

Percebemos que a língua não é estática, mas sim dinâmica e evolui constantemente, ampliando e renovando seu léxico. Os empréstimos que a língua portuguesa adota são para facilitar a comunicação entre as pessoas. Assim como adotamos somos adotados por outro idioma. Isso leva ao acréscimo de vocabulário, de cultura.

Lya Luft argumenta “por favor, não tentem defender nosso português de estrangeirismos: a língua não precisa ser defendida. Ela é soberana. Nenhum gramático ou legislador, brilhante ou tacanho, poderá botar essa dama em camisa de força, nem a conter num regime policalesco” (LUFT, 2011, p. 26).

Alguns termos empregados na língua, muitas vezes, não podem ser traduzidos. O que acontece é o seu aportuguesamento, fazendo parte da cultura de nosso povo, sendo esta preservada.

A globalização exerce a função de acabar com os obstáculos entre comunidades linguísticas. Uma vez que, vivemos em mundo globalizando, objetos, pessoas modificam-se. A língua e seus falantes transformam-se, criam e recriam novas palavras.

Os estrangeirismos acompanham a língua em que foram adotados, visto que eles estão em várias áreas: tecnologia, moda, alimentação, saúde. Línguas civilizadas coloca Lya Luft (2011)

devem usar estrangeirismos livremente, sem preconceito, sem culpa.

O uso do estrangeirismo é essencial e faz parte do desenvolvimento da língua, do enriquecimento do idioma, não influencia na gramática e sim no signo. Os projetos feitos contra o uso são indiscutíveis, porque acreditamos que tantos projetos poderiam ser planejados para elevar o nível da educação, por exemplo, mas tentem a se opor contra a língua.

O uso de estrangeirismos no jornal Zero Hora foi mais perceptível nos gêneros textuais propaganda, crônica e reportagem, verificamos, também, no gênero humorístico só apresentou duas palavras estrangeiras. Talvez, seja porque esse gênero requeira mais do leitor conhecimento prévio e de mundo.

O jornal Zero Hora (2011, p. 38) trouxe em um dos seus cadernos, os prós e os contras, humoristicamente, do estrangeirismo. Provando que o tema está na mídia, no cotidiano das pessoas.

No jornal Zero Hora, na edição do leitor, muitos leitores se manifestaram em relação ao projeto do deputado Raul Carrion, que obriga a tradução de palavras estrangeiras para o português. Para uns, o projeto não passa de um absurdo, pois segundo eles o Rio Grande do Sul terá uma fala e uma língua diferente do resto do país. Para esses leitores o governo deveria investir mais em educação, para podermos competir melhor em mundo cada vez mais globalizado.

Precisamos romper com as barreiras linguísticas e não impedir que a linguagem cresça, pois como vamos ignorar o avanço tecnológico do mundo tecnológico. Algumas palavras estrangeiras fazem parte do vocábulo de vários países e seria um retrocesso obrigar a tradução para o português. Portanto, como afirmou Lia Luft “deixem em paz a nossa língua”.

ABSTRACT: Foreignisms are words or phrases that come in our language due to globalization and technological imports. Some terms get in portuguese and others remained in its original form due to the necessity of adopting language. Thus, the objective of this research was to investigate and analyze the use of foreignism in different genres of Zero Hora, from March to June, on Saturdays and Sundays of the year 2011. It is relevant to the study in this direction, it is a controversial topic and current, constant in our daily life as in fashion, telecommunications, food. Given a society that is constantly changing, it is necessary to have a language dynamics that accompany the changes. The language functions as an element of interaction between the individual and society. Diachronic this issue, the language get support, for example, the use of foreignisms, thereby addressing, active behavior to its use in speech and writing. Through foreignism, people become more sociable, since they know the culture, language and customs of other countries and consequently learns to better understand what happens in the world. Following these changes, the language matter foreign elements, however there are those who agree and others that restrict or prohibit the use by wanting to to value the use of Portuguese. For this, we performed a bibliographic study that corroborates the subject of this research, later identified and analyzed loans genres found in making an overall assessment of these opinionated, and this research served to enrich the academic and professional training.

Keywords: Foreignisms. Globalization. Portuguese.

REFERÊNCIAS

BECHARA, Evanildo. *Em defesa da gramática*. Revista Veja. Ano 14. Nº. 22. Ed. 2219. Junho de 2011. Páginas 21-24-25.

CARVALHO, Nelly. *Empréstimos linguísticos*. São Paulo: Ática, 1989.

CEREJA, William Roberto; MAGALHÃES, Thereza Cochar. *Gramática reflexiva*: volume único. 3ª ed. reform. São Paulo: Atual, 2009.

FARACO, Carlos Alberto (Org.). *Estrangeirismos*: guerras em torno da língua. São Paulo: Parábola Editorial, 2001.

FONSECA, Orlando. *Estrangeirismos*. Jornal Diário Santa Maria. Maio de 2011.

HEBERLE, João Carlos. *Submissão cultural*. Jornal Zero Hora. Outubro de 2010.

LUFT, Lya. *Deixem em paz a nossa língua*. Ano 44. Nº. 19. Ed. 2216. Maio de 2011.

NATALI, Adriana. *Pureza artificial*. Revista Língua Portuguesa. Ano 9. Nº. 69. Julho de 2011.

SCHMITZ, John Robert.. *A língua portuguesa e os estrangeirismos*. São Paulo, 7 de dezembro de 1988, p. 4-5.

VIEIRA, Liszt. *Cidadania e globalização*. 8ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2005.

Texto-fonte:

Edição do leitor: Como você avalia o projeto que obriga a tradução de palavras estrangeiras para o português?. Jornal Zero Hora. Abril, 2011, p. 02.

ESTRANGEIRISMOS: prós e contras. Jornal Zero Hora. Maio de 2011, p. 38.

GATSBY DE 1925 A 2013: O DIÁLOGO DO ESPETÁCULO ENTRE UM CLÁSSICO E HOLLYWOOD.

AMALIA CARDONA LEITES*

RESUMO: A mais recente adaptação do romance *O Grande Gatsby*, de F.Scott Fitzgerald, foi lançada neste ano sob a direção de Baz Luhrmann. Nesta obra, pela quarta vez adaptada para o cinema, a maior inovação técnica é a utilização da tecnologia 3D para sua exibição nas salas de espetáculo ao redor do mundo. Tal questão já permite vislumbrarmos qual seria o efeito esperado no espectador de *O Grande Gatsby*: Trata-se de um filme para ser visto, com toda a força que o verbo ver implica. Partindo do entendimento de Linda Hutcheon de que a obra adaptada é uma obra distinta e que, ainda que dialogue com sua anterior, não deve ser avaliada seguindo os mesmos critérios, realizamos uma análise comparando de que forma elementos do livro aparecem no filme, tais como a posição do narrador e a forma pela qual os personagens e a sociedade nova-iorquina são apresentados. Entendemos que cada modo de produção artístico possui diferentes meios de expressão, que devem ser respeitados e compreendidos para uma melhor apreciação da obra em questão; contudo é um fato que as questões econômicas ditam o mercado e que dificilmente uma obra de caráter dramático e menos visualmente espetacular teria grandes investimentos financeiros. Hollywood e o grande público desde sempre foram consumidores famintos de histórias de amor romântico, mais do que de narrativas psicológicas, e a mais recente versão de *O Grande Gatsby* vem ao encontro desta demanda, renovando um clássico para o mercado consumidor atual de forma que seja facilmente digerível.

Palavras-chave: Adaptação. Baz Luhrmann. F.Scott Fitzgerald.

Não só a Paris de Ernest Hemingway era uma festa na década de vinte. A Nova Iorque trazida por F. Scott Fitzgerald em 1925, com o lançamento de *O Grande Gatsby*, representava todas as grandezas e ilusões do sonho americano, que viria a despedaçar-se alguns anos depois com o grande crash da Bolsa de Valores. A mais recente adaptação do clássico foi lançada neste ano, sob a direção de Baz Luhrmann (diretor também de *Romeu + Julieta* e *Moulin Rouge*) e tendo como protagonista Leonardo DiCaprio, em uma produção orçada em cerca de US\$127 milhões.

A obra de Fitzgerald é narrada em primeira pessoa por Nick Carraway, jovem escritor originário do oeste dos Estados Unidos que resolve entrar para a área financeira e trabalhar com seguros e apólices, mudando-se para Nova Iorque. Desde a primeira página, Carraway apresenta-se como alguém que guarda para si todos seus juízos e julgamento acerca das pessoas que o rodeiam.

* Mestre em Letras, Universidade Federal de Santa Maria

Sua postura mudara, segundo ele, ao conhecer Gatsby, o homem que representava tudo aquilo que ele desprezava e que ao mesmo tempo era sua motivação para contar a história que desenrola-se a partir de então. Desta forma, desde o início da narrativa Gatsby é apresentado como uma personagem contraditória, tão fascinante quanto misteriosa:

Se a personalidade consiste numa série ininterrupta de gestos bem-sucedidos, então é certo que havia nele algo de magnífico, uma apurada sensibilidade para as promessas da vida, como se ele tivesse alguma relação com esses intrincados maquinismos que registram terremotos ocorridos a dez mil milhas de distância.”

Assim, o narrador é assumidamente um admirador do protagonista, e conduz a história de forma que o leitor acabe por compartilhar o mesmo encanto por um personagem que, a princípio, seria apenas um milionário usufruindo das condições favoráveis do país na época. A forma pela qual o leitor é levado a deixar-se conquistar por Gatsby é a intercalação de passagens que mostrariam condutas condenáveis do protagonista com relatos acerca de seu passado de sofrimento e pobreza. Por exemplo, logo após Nick conhecer Wolfsheim, grande amigo de Gatsby que é envolvido em apostas ilegais e usa um dente molar humano como acessório do terno, o narrador encontra-se com Jordan Baker, que relata como o caso de amor de Gatsby e Daisy Fay começara, anos antes, e o quanto o jovem havia sofrido por não ter sido capaz de voltar da guerra e casar-se com ela.

Outro exemplo da maneira pela qual o narrador assegura a construção de uma recepção simpática à Gatsby é logo após o atropelamento acidental da amante de Tom, marido de Daisy. Gatsby saía de carro em alta velocidade, após haver discutido com Tom, e ao passar a direção do automóvel para Daisy, esta perde o controle e acaba por provocar a morte da amante, Myrtle. Quando Nick encontra Gatsby, este só se preocupa com a reação de Daisy, em uma total ausência de sensibilidade pela tragédia. O próprio narrador afirma: “Senti tal aversão por ele, naquele instante, que não me dei ao trabalho de dizer-lhe que estava equivocado”****. Mas essa imagem de homem insensível – e, porque não dizer, cruel – será desfeita apenas duas páginas adiante, quando o passado de Gatsby novamente vem à tona para mostrar ao leitor o conflito do protagonista que, de origem pobre, conhece e apaixona-se pela rica garota da alta sociedade de Louisville.

O narrador, portanto, se propõe a contar a história de um verão que o marcou por ter convivido com o famoso milionário Jay Gatsby, portador de “um dom extraordinário de esperança, uma presteza romântica como jamais encontrei em qualquer outra pessoa e que, provavelmente, jamais tornarei a encontrar”****. Além de Gatsby, temos como personagens centrais da obra Daisy, seu marido Tom Buchanan e, Jordan Baker, jogadora de golfe profissional que tem um caso breve amoroso com Nick. Os fatos se passam em um espaço de três meses, que compreende desde a chegada de Nick no Leste até sua partida de Nova Iorque, mas as revelações acerca do passado de Gatsby, em forma de flashbacks, permeiam toda a narrativa.

A relação do narrador com a cidade vai transformando-se ao longo da história. Sua postura inicial é de deslumbramento crítico: ele admira e encanta-se com a paisagem, porém não consegue deixar de perceber o que acontece além das aparências:

Comecei a gostar de Nova York, da picante e aventureira sensação que ela produzia à noite, e da satisfação que o incessante desfile de homens e mulheres causa aos olhos inquietos.

** FITZGERALD, 2003, p.6.

*** Ibid, p.126

**** FITZGERALD, 2003, p.06

(...) No encantado crepúsculo metropolitano eu sentia, às vezes em mim e nos outros, uma obsedante solidão, ao ver os pobres e jovens empregados caminhar a esmo diante das vitrinas, à espera de que fosse a hora de jantar num restaurante solitário****

Depois de todos os acontecimentos narrados no livro, que culminam com a morte de Gatsby, Seu olhar sobre o ambiente torna-se frustrado e sombrio:

West Egg, principalmente, ainda figura em meus sonhos mais fantásticos. Vejo-o como um cenário noturno de El Greco: centenas de casas, ao mesmo tempo convencionais e grotescas, acaçapadas sob um céu pesado, carrancudo, e uma lua sem brilho.(...) Depois da morte de Gatsby, era assim que o Oeste me perseguia, deformado, sem que eu pudesse, de modo algum, corrigir tal deformação.*****

Dono de uma percepção aguda acerca não somente da cidade, mas também da sociedade pela qual transita, o narrador não deixa de fora de sua crítica nem mesmo às personagens com quem possui vínculo afetivo - sua prima Daisy, Tom e Jordan, por exemplo, protagonizam algumas das observações mais ácidas sobre o caráter da rica sociedade nova-iorquina de então.

A apresentação de Jordan ao leitor é feita de forma a demonstrar a postura esnobe da personagem, e se mostra ainda mais impiedosa se considerarmos que é por ela que Nick acaba apaixonando-se e tendo um romance no decorrer da narrativa.

Daisy Buchanan não se distancia muito da amiga no que diz respeito à consciência de pertencer a uma classe de pessoas superior e especial:

Pois Daisy era jovem, e seu mundo artificial mostrava-se redolente de orquídeas, e havia o agradável, jovial esnobismo da gente de sua classe, e orquestras que tocavam as músicas do ano, que recapitulavam, em novas melodias, as tristezas e os aspectos sugestivos da vida.(...). E enquanto assim procedia, algo em seu íntimo clamava por uma decisão. Ela queria, agora, que sua vida tomasse imediatamente forma – e a decisão deveria ser tomada mediante o emprego de alguma força – força de amor, de dinheiro, de algo inquestionavelmente prático – que estivesse ao seu alcance.*****

Ao comparar a força do amor à força do dinheiro, o narrador nos dá uma das chaves para a compreensão das atitudes dos personagens que permeiam a narrativa. Eles representam homens e mulheres cujas vidas possuem objetivos claros e definidos, em um meio em que tudo parece possível e o futuro é ainda mais promissor para os bem-nascidos. Não importa, neste ambiente, por qual caminho os sonhos serão alcançados – conceitos como honestidade, ética e respeito não fazem parte do cenário, e o extremo individualismo dita a maneira mais adequada de pensar e agir.

A perspectiva contrária a esta visão de mundo concentra-se na figura de Jay Gatsby, que sabe ser impossível disputar o amor de Daisy enquanto não for possuidor de uma grande fortuna. Para tanto, dedica sua vida a construir uma imagem de si perante a sociedade que seja aceitável e

**** Ibid p.52

***** Ibid, p.154

***** FITZGERALD, 2003.p.132-133

atraente aos olhos da amada. Compra uma casa na mesma região da dela e promove festas descomunais para completos estranhos, esperando o dia em que se reencontrariam. A psicologia da personagem vai aprofundando-se no decorrer da narrativa e a exposição de sua subjetividade, obtida através da arguta sensibilidade do narrador aos mínimos gestos e expressões faciais, revela um completo romântico.

Lançou, desorientado, um olhar em derredor, como se o passado estivesse oculto nas sombras de sua casa, bem ao alcance de sua mão. (...) Falou muito acerca do passado, e eu entendi que ele queria recobrar alguma coisa do passado, talvez alguma ideia que fizesse de si mesmo, e que perdera ao amar Daisy. Sua vida fora, desde então, confusa e desordenada, mas se ele pudesse tornar, uma vez mais, a um determinado ponto de partida, talvez pudesse descobrir que coisa era aquela. *****

O único obstáculo que impede a realização de seu sonho, porém, é a pessoa na qual Daisy havia se tornado. A personagem, que desde o início da narrativa é percebida pelo narrador como insincera e afetada ***** , só não é vista dessa forma por Gatsby, que insiste em sua tentativa de voltar ao passado e reviver a paixão dos dois. Após semanas de conversas frustradas, Gatsby finalmente percebe que ela jamais se divorciará de Tom, e então percebe que uma das características mais peculiares de Daisy é o fato dela ser possuidora, desde seu ponto de vista, de “uma voz cheia de dinheiro”*****. Esta frase sintetiza e explica as atitudes da personagem, desde o êxtase inicial no reencontro com Gatsby – pois é quando conhece sua mansão - até a viagem em que embarca com Tom logo após a morte acidental da amante e o assassinato de Gatsby por Wilson, marido de Myrtle.

Tudo ocorrera de uma maneira muito descuidada e confusa. Eles eram gente descuidada, Tom e Daisy: destruíam coisas e pessoas e, depois, se refugiavam em seu dinheiro ou em sua indiferença, ou no que quer que fosse que os mantinha unidos, e deixavam que os outros resolvessem as trapalhadas que haviam feito... *****

O eufemismo utilizado na referência às atitudes do casal como “descuidadas”, quando eles partiam em viagem deixando atrás de si duas mortes, é dotado de grande ironia. E a crítica da obra estende-se, nas últimas páginas, a toda a cidade de Nova Iorque e a um momento histórico percebido pelo narrador como potencialmente perigoso, já que trazia em si um deslumbramento pela riqueza e pelo luxo que implicava, em última instância, em uma falta de humanidade.

(...)pouco a pouco, me pus a pensar na velha ilha que ali florescera em outros tempos, ante os olhos de marinheiros holandeses – um seio fresco, verde, do Novo Mundo. Suas árvores extintas – as grandes árvores que cederam lugar à casa de Gatsby – tinham servido de motivo, sussurrantes, ao último e maior de todos os sonhos humanos; durante um breve momento de encantamento, o homem deve ter ficado com a respiração em suspenso em presença deste continente, compelido a uma contemplação estética que ele não compreendia nem desejava, face a face, pela última vez na história, com algo proporcional à sua capacidade de espanto. (...)

Gatsby acreditou na luz verde, no orgiástico futuro que, ano após ano, se afastava de nós. Esse futuro nos iludira, mas não importava: amanhã correremos mais depressa, estenderemos mais os braços... E, uma bela manhã...

***** Ibid, p.98

***** FITZGERALD, 2003, p.19

***** Ibid, p. 107

***** Ibid, p.156.

E assim prosseguimos, botes contra a corrente, impelidos incessantemente para o passado.....

O Grande Gatsby vai muito além de uma história de amor. Na verdade, se partirmos do princípio de que Daisy tem suas atitudes ditadas pelo dinheiro e jamais pelos sentimentos, sequer poderíamos classificar a narrativa desta forma. Em seu lugar, é possível dizer que a obra literária trata da vida de um homem que, por amor, mantém-se incorruptível no que diz respeito a suas motivações pessoais. Gatsby talvez seja profissionalmente desonesto - a maneira pela qual ele manteve sua fortuna ao longo dos anos não é jamais esclarecida - mas age desta forma porque é um sonhador apaixonado, e os sonhadores são muito mais passíveis de compreensão e piedade do que os sujeitos frios e racionais. Gatsby almeja voltar ao passado e resgatar uma história que só havia sido real para ele mesmo, e até o momento de sua morte acredita no amor de Daisy e está seguro de que ela tomará uma atitude para enfim ficarem juntos. Contudo, em uma sociedade marcada pela frenética corrida por dinheiro e status social, seu sonho é esmagado e sua solidão, escancarada - após sua morte, apenas três pessoas comparecem ao funeral.

DO LIVRO AO CINEMA

A adaptação cinematográfica lançada neste ano teve como atores principais, além de DiCaprio, Tobey Maguire (Nick Carraway), Carey Mulligan (Daisy Buchanan) e Joel Edgerton (Tom Buchanan). Já é a quarta vez que a obra é adaptada para o cinema, sendo a mais famosa das adaptações anteriores aquela protagonizada por Robert Redford e Mia Farrow e dirigida por Jack Clayton em 1974. No filme dirigido por Lurhmann, a maior inovação técnica é a utilização da tecnologia 3D para a exibição nos cinemas, e esta questão já permite vislumbrarmos qual seria o efeito esperado no espectador de *O Grande Gatsby*: Trata-se de um filme para ser *visto*, com toda a força que o verbo ver implica.

As festas promovidas pelo protagonista são o ápice desta característica. O luxo e a exuberância do cenário, juntamente com o figurino dos convidados, causam uma impressão de atmosfera onírica, beirando o surreal e repleto de elementos de Art Déco - tanto na mansão de Gatsby quanto nas roupas e acessórios das personagens. Os elementos em cena, como garrafas gigantes de champanhe francesa Möet, e as performances dos figurantes que dançam em grupo, como participantes de um videoclipe que seguem uma coreografia específica, inebriam completamente o olhar. Contudo, o ponto de vista do narrador que aparece na obra literária observando criticamente seu entorno e fazendo comentários repletos de ironia acerca dos convidados e da falsa alegria que transparece em todos eles, está ausente do filme. Apenas temos o olhar perplexo do Nick Carraway de Tobey Maguire diante de tanto luxo e esplendor, sem elucubrações.

Assim como nos momentos das festas de Gatsby, em que a profundidade psicológica não é sequer almejada, quando Nick vai até Nova Iorque a convite de Tom, para este encontrar-se com a amante, Myrtle, o mesmo acontece. Ainda que esteja presente nas duas obras ironia ao mostrar a afetação de Myrtle, que busca aparentar familiaridade com o universo dos ricos e que é digna de pena, por ser ridícula, a postura do narrador é completamente modificada. Enquanto no livro a frase com que Nick refere-se a este momento é “Eu estava dentro e fora, simultaneamente encantado e repellido pela variedade inextinguível da vida”^{*****}, no filme o personagem aparece apenas como

***** Ibid, p.157-158.
***** FITZGERALD, 2003, p.33

“encantado”. Bebe e dança extremamente à vontade com todos e não há qualquer vislumbre de reflexão.

Além das festas, as mansões de Gatsby e dos Buchanan fornecem espetáculos à parte. Os empregados em ambas as casas movem-se como máquinas, em um conjunto harmonioso e articulado que se organiza perfeitamente. Representam um grupo impessoal e funcional, diferentemente da obra literária, em que os empregados de Gatsby apenas são mencionados quando são demitidos – já que Daisy havia começado a visitá-lo todas as tardes e era necessária a máxima discrição possível. O ambiente encantado da casa Buchanan com suas inúmeras cortinas brancas na sala, que o narrador do livro descreve tão detalhadamente quando visita Daisy pela primeira vez, é representado no filme de maneira quase mágica, graças à presença deste exército de empregados que se movem compassadamente.

A primeira aparição de Daisy e Jordan na obra cinematográfica é ainda mais admirável para os conhecedores da obra literária. Como mencionamos anteriormente, o narrador ilustrara a postura esnobe de Jordan afirmando que ela “equilibrava algo invisível no queixo”. E a atriz Elizabeth Debicki, que interpreta a personagem, consegue representar com maestria tal postura, bem como Carey Mulligan quanto ao sorriso de Daisy, um sorriso que assegura ao interlocutor de que “não havia ninguém no mundo cuja presença lhe causasse maior prazer.”*****

A câmera que diversas vezes filma Gatsby do ângulo de baixo para cima provoca a impressão de “grandeza” que a figura do personagem intenta transmitir, juntamente com o fato de na maioria das vezes Gatsby ser mostrado sozinho ou, pelo menos, em primeiro plano na cena. Ele nunca aparece como “um qualquer”, misturado homogeneamente ao cenário ou aos demais personagens.

A mais recente adaptação do clássico de Fitzgerald não se preocupa com alcançar uma “fidelidade” ao texto literário, haja vista que não são mostrados nem sugeridos alguns elementos básicos da obra escrita, tais como as angústias e ironias de Nick Carraway ao entrar no mundo dos ricos; o puro interesse pelo dinheiro – e a consequente ausência de amor – presente em Daisy no que diz respeito a Gatsby; a sombria harmonia do casamento de Daisy e Tom; a crítica à sociedade Nova-iorquina da época. A ausência destes elementos faz com que a obra possa ser considerada uma “homenagem contestadora”*****às avessas – homenageia o momento histórico no qual a narrativa literária se passa, mas exclui seu aprofundamento acerca do ambiente e dos personagens. Ao contestar a contestação, ou seja, exclui-la, transforma-se em pura superfície, em espetáculo aos sentidos.

Não queremos, contudo, emitir um juízo crítico negativo ao filme de Baz Luhrmann, pelo contrário. Ao entendermos o processo de adaptação como um processo também de criação, de algo que é ajustado e alterado, segundo o entendimento de Linda Hutcheon*****, basta observarmos as obras anteriores do diretor, como *Romeu + Julieta* e *Moulin Rouge*, para compreendermos que ele propõe uma leitura inovadora, moderna e intensa dos temas com os quais trabalha. Seus filmes têm ritmo de videoclipe, com cenas curtas que mudam abruptamente e trilhas sonoras marcantes e inesperadas.

No caso de *O Grande Gatsby*, é o hip-hop que substitui o jazz nas festas de Long Island. Produzida pelo rapper Jay-Z, a trilha sonora do filme é uma mistura de gêneros e releituras de músicas do mundo pop, que após o provável choque inicial do espectador, revela-se surpreendentemente adequada à proposta do filme. A experiência visual e auditiva enriquece-se com o acréscimo de

***** Ibid, p.12

***** GREENBERG apud HUTCHEON, 2011. p.29

***** HUTCHEON, 2011,p.29

elementos pertencentes a outras épocas, não diminuindo seu valor como obra devido ao anacronismo, mas sim se apresentando de forma ainda mais rica devido a esta transgressão temporal. E para que a obra possa realmente ser apreciada, toda liberdade deve ser permitida, já que o momento de mostrar uma história que já foi contada demanda outros recursos:

Cada modo adapta diferentes coisas e de diferentes maneiras. (...) contar uma história, como em romances, contos e até mesmo relatos históricos, é descrever, explicar, resumir, expandir; o narrador tem um ponto de vista e grande poder para viajar pelo tempo e espaço, e às vezes até mesmo para se aventurar dentro das mentes das personagens. Mostrar uma história, como em filmes, balés, peças de rádio e teatro, musicais e óperas, envolve uma performance direta, auditiva e geralmente visual, experienciada em tempo real. *****

Na relação entre o imaginário construído pela obra literária e a imagem mostrada pelo filme acerca dos personagens que circundam Nick e o próprio meio onde está inserido, a autoconsciência do narrador se expressa através da voz em *off*. Uma vez que no filme Nick conta a história de Gatsby por recomendação médica, no hospital psiquiátrico onde está internado para tratar um caso de alcoolismo, tal recurso é utilizado para preencher as lacunas onde o visual e o auditivo não bastam para o desenvolvimento e compreensão da cena por parte do espectador. A voz em *off* repete literalmente algumas das frases mais marcantes do livro, como as linhas finais (“*E assim prosseguimos, botes contra a corrente, impelidos incessantemente para o passado*”*****), e modifica outras, como as linhas iniciais do livro:

Em meus anos mais juvenis e vulneráveis, meu pai me deu um conselho que jamais esqueci: - Sempre que você tiver vontade de criticar alguém – disse-me ele, lembre-se de que criatura alguma neste mundo teve as vantagens de que você desfrutou. *****

Que no filme transforma-se em:

Em meus anos juvenis e mais vulneráveis meu pai me deu um conselho: sempre tente ver o melhor das pessoas, ele dizia. *****

Essa mudança representa uma simplificação do pensamento inicial do narrador, que na obra literária expõe em seguida os motivos pelos quais sempre evitara emitir qualquer parecer ou julgamento acerca das pessoas que o cercavam e que, contudo, abria uma exceção para contar a vida de Jay Gatsby, um homem que representava tudo aquilo que ele desdenhava.

Ao apropriar-se da obra de Fitzgerald para transpô-la ao cinema, o diretor Baz Luhrmann escolheu centrar o foco nos excessos da sociedade nova-iorquina da época e no deslumbramento que isto poderia causar para um estrangeiro, ao invés de aprofundar sua visão na contraditória figura de Gatsby e abordar os conflitos internos do narrador. Devido a esta escolha, inúmeros críticos odiaram o filme, que foi chamado de “sem alma”*****, “exagerado, cafona e caricato”*****, “gigantesco bolo de casamento com recheio indigesto”*****. Só podemos atribuir críticas tão raivosas devido ao

***** HUTCHEON, 2011,p.35

***** FITZGERALD, 2003,p.158

***** Ibid,p.5

***** Site do Internet Movie Data Base (IMDB), 2013.

***** SALEM, 2013. Meio eletrônico.

***** FILHO, 2013. Meio eletrônico.

***** CAMARGO, 2013. Meio eletrônico.

desconhecimento de um princípio básico da adaptação: a autonomia da obra.

Talvez devêssemos pensar o fracasso de certas adaptações não em termos de fidelidade a um texto anterior, mas de falta de criatividade e habilidade para tornar o texto adaptado algo que pertence a seu adaptador e que é, portanto, autônomo.*****

A obra adaptada é outra obra e, ainda que dialogue com sua anterior, não deve ser avaliada seguindo os mesmos critérios. No fim das contas, são manifestações artísticas diferentes que possuem linguagens diferentes e cujos limites também são distintos. Felizmente alguns críticos de cinema possuem consciência desta particularidade e perceberam que “o trabalho de Luhrmann confere energia e cor às palavras de Fitzgerald”***** , e é um “espetáculo inegável”***** .

Dentre as críticas, a do jornal New York Times é uma das mais lúcidas:

A melhor maneira de aproveitar esta grande e barulhenta versão de “O Grande Gatsby” por Baz Luhrmann - e apesar do que você pode ter ouvido, é um filme bastante agradável - é abandonar qualquer referência literária que você tiver.*****

Cada modo de produção artístico possui diferentes meios de expressão, que devem ser respeitados e compreendidos para uma melhor apreciação da obra em questão. Ainda assim, é um fato que as questões econômicas ditam o mercado e que dificilmente uma obra de caráter dramático e menos visualmente espetacular teria tantos investimentos. Hollywood e o grande público desde sempre foram consumidores famintos de histórias de amor romântico, mais do que de narrativas psicológicas, e mais recente versão de *O Grande Gatsby* vem ao encontro desta demanda, renovando um clássico para o mercado consumidor atual de forma que seja facilmente digerível.

As histórias são, de fato, recontadas de diferentes maneiras, através de novos materiais e em diversos espaços culturais; assim como os genes, elas se adaptam aos novos meios em virtude da mutação – por meio de suas “crias” ou adaptações. É as mais aptas fazem mais do que sobreviver; elas florescem.*****

Se esta versão de *O Grande Gatsby* se tornará um clássico do cinema, é difícil prever. Ainda que tenha vários predicados que a tornem única e inusitada, os tempos são outros e cada vez menos obras conseguem sobreviver a seu tempo e entrar para a história. Aqui reside, talvez, a maior diferença entre a obra literária de Fitzgerald e o filme de Luhrmann: enquanto o primeiro fascina e emociona gerações de leitores há quase cem anos, o segundo não é consensualmente aceito desde seu lançamento, e precisa lutar por conseguir tocar alguns milhares de espectadores nas suas semanas em cartaz nos cinemas. Mais uma vez, o desafio de Luhrmann revela-se, no mínimo, admirável.

ABSTRACT: The most recent adaptation to F.Scott Fitzgerald’s novel *The Great Gatsby* was released this year, directed by Baz Luhrmann. It is the fourth time this work is adapted to the screen, and now the biggest technical innovation is the use of 3D technology to the presentations at movie

***** HUTCHEON, 2011,p.45.
***** VILLAÇA, 2013. Meio eletrônico.
***** AMER, 2013. Meio eletrônico.
***** SCOTTO, 2013. Meio eletrônico.
***** HUTCHEON, 2011..p.59

theaters all over the world. This question allow us to deduce what is the effect expected to the movie's viewer. It is about a movie made to be seen with all the vigor that this verb has. Starting from Linda Hutcheon's understanding that the adapted work is a different work and that, although it does dialogues with its predecessor, it must not be evaluated according to the same criteria, we perform a comparative analysis to see how book elements appear at the movie, such as the narrator's point of view, the characters and the New-Yorker society. We understand that each artistic production has different ways of expression, that must be considered and understood to a better appreciation of the work itself. But it is a fact that the economical questions conduce the scenario and that a more dramatic and less visually spectacular work would hardly have hefty financial investments. Hollywood and the great public have always been hungry consumers of romantic love stories, much more than of psychological narratives, and the most recent version of *The Great Gatsby* tries to attend this demand, renewing a classic to the present consumer public in an easily digested manner.

Keywords: Adaptation. Baz Luhrmann. F. Scott Fitzgerald.

REFERÊNCIAS

FITZGERALD, F.Scott. *O Grande Gatsby*. Rio de Janeiro: O Globo, 2003.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Florianópolis: UFSC, 2011.

THE GREAT GATSBY. Direção de Baz Luhrmann. Australia/Estados Unidos: Warner Bros. Pictures, Village Roadshow Pictures, A&E Television Networks, 2013. Son., color., 142 min.

Internet Movie Data Base – IMDB: disponível em <http://www.imdb.com/title/tt1343092/trivia?tab=qt&ref_=tt_trv_qu>. Acesso em 25 de junho de 2013.

SALEM, Rodrigo. *Sucesso de bilheteria, O Grande Gatsby é recebido com silêncio sepulcral em Cannes*. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/05/1278928-sucesso-de-bilheteria-o-grande-gatsby-e-recebido-com-silencio-sepulcral-em-cannes.shtml>> Acesso em 25 de junho de 2013.

FILHO, Rubens Ewald. *O Grande Gatsby*. Disponível em: <<http://rubensewaldfilho.blogspot.com.br/2013/06/o-grande-gatsby.html>>. Acesso em 25 de junho de 2013.

CAMARGO, Paulo. *O Grande Gatsby é um belo desastre*. Disponível em: <<http://www.gazetadopovo.com.br/cadernog/conteudo.phtml?tl=1&id=1379564&tit=O-Grande-Gatsby-e-um-belo-desastre>>. Acesso em 24 de junho de 2013.

VILLAÇA, Pablo. *O Grande Gatsby*. Disponível em: <<http://www.cinemaemcena.com.br/plus/modulos/filme/ver.php?cdfilme=8515>>. Acesso em 24 de junho de 2013.

AMER, H. *O Grande Gatsby*. Disponível em: <<http://blogs.pop.com.br/cinema/critica-o-grande-gatsby/>>. Acesso em 24 de junho de 2013.

SCOTT, A.O. *Shimmying Off the Literary Mantle*. Disponível em: <http://movies.nytimes.com/2013/05/10/movies/the-great-gatsby-interpreted-by-baz-luhrmann.html?pagewanted=all&_r=1&>. Acesso em 25 de junho de 2013.

GÊNEROS E TIPOS TEXTUAIS: RELATO DE UMA UNIDADE DIDÁTICA

ADEJANE PIRES DA SILVA*
ADRIANE ESTER HOFFMANN**

Resumo: O presente artigo refere-se ao ensino de gêneros e tipos textuais. Objetiva-se fazer um relato de uma experiência docente com o tipo narrativo. Para isso, descreveu-se uma unidade didática, realizada com três turmas de 7ª série, do ensino fundamental. Os gêneros escolhidos foram a lenda e o conto, em que buscou-se demonstrar os elementos estruturais, linguagem, propósito comunicativo e estilo de cada gênero. O embasamento teórico desse trabalho está centrado em Marcuschi, Parâmetros Curriculares Nacionais e Referências Curriculares do Rio Grande do Sul. É consensual o conceito de que nos comunicamos através de textos que se materializam socialmente na forma de gêneros textuais, sendo que o desenvolvimento da competência linguística é o foco do ensino de língua portuguesa na contemporaneidade. Dessa forma, podemos atribuir à língua a responsabilidade de construção e “desconstrução” dos significados sociais, o que nos leva a situá-la no emaranhado das relações humanas, nas quais se insere o educando. Percebeu-se, nesse processo, que um ensino contextualizado auxilia o educando em sua formação leitora, uma vez que reconhece o texto e amplia sua competência linguística. Diante desse quadro, torna-se ainda mais relevante às aulas de Língua Portuguesa o desenvolvimento de trabalhos baseados na diversidade de gêneros.

Palavras-chaves: gêneros textuais. Ensino. unidade didática.

INTRODUÇÃO

O Contato com textos exercita nossa capacidade de reconhecer os fins para os quais este ou aquele texto é produzido. O nível de linguagem, o jogo entre conteúdos explícitos e implícitos, o respeito às relações de interlocução tornam, assim, um texto adequado ou não a sua situação de produção e leitura.

Nosso objetivo, neste estudo, refere-se exatamente à possibilidade de trabalhar em sala de aula o tipo narrativo e o gênero discursivo a partir da lenda e do conto. A lenda define-se, portanto, como um dos fenômenos de sociabilidade da comunidade, integrando-se, aliás, ao exercício cotidiano das práticas produtivas da comunidade, e nos contos percebemos que existem elementos que favorecem o aparecimento do fantástico e contribuem para enfatizar os problemas do ser humano.

* Professora da rede estadual de ensino de Frederico Westphalen e mestranda no Programa de Pós-graduação em Letras URI/FW,

** Professora da rede estadual de ensino de Frederico Westphalen e professora do Curso de Letras da URI/FW.

Para tanto, propomos uma análise dos referidos gêneros buscando assinalar como tais alunos estabelecem relações com dois planos de textualização narrativa: a tradição oral e fantástica; e a institucionalização dessas tradições por meio de uma forma de registro particular, a da escrita.

CONSIDERAÇÕES TEÓRICAS

Antes de iniciar algumas colocações sobre gênero textual, faz-se necessário uma abordagem conceitual de Tipo Textual. Costumeiramente na Literatura ou em manuais costuma-se encontrar expressões como tipo textual e gênero discursivo ou textual, como categoria de análise, com valores sinonímicos. Convém esclarecer, contudo, que Marcuschi (2002) se posiciona de forma oposta ao apresentar diferenças entre as concepções de “gênero textual” e “tipo textual”. Para o autor, os tipos textuais são “construtos teóricos definidos por propriedades lingüísticas intrínsecas” (MARCUSCHI, 2002, p. 23). Como se pode observar, são considerados os aspectos estruturais na noção de “tipo textual”.

Quando Marcuschi aborda o tipo textual está colocando o foco de observação dentro dos textos que realizam um gênero e analisa de que maneiras as próprias palavras e estruturas sintáticas se organizam para dar forma aos gêneros textuais. Para sistematizar os tipos textuais ligados aos diversos usos lingüísticos utilizam-se as terminologias narração, descrição, argumentação, predição e injunção.

Texto é toda e qualquer unidade de informação no contexto da interação entre interlocutores. Gênero textual são as maneiras de organizar as informações lingüísticas de acordo com a finalidade do texto, com o papel dos interlocutores e com as características da situação. A diversidade e heterogeneidade dos gêneros discursivos são mantidas por causa das constantes relações entre gêneros e as diversas formas de organização do discurso do sujeito, que pode mesclá-los consoante à sua necessidade comunicativa intencional.

No meio acadêmico, os gêneros e os tipos textuais já vinham há algum tempo sendo discutidos. A implantação dos Parâmetros Curriculares Nacionais trouxe essa preocupação para o ensino básico. Isso porque os Parâmetros propõem o texto como unidade básica do trabalho com o ensino de Língua Portuguesa e os gêneros não se desvinculam dos textos. Durante muito tempo no ambiente escolar, os gêneros foram associados apenas à literatura, mas, com as propostas de trabalho dos PCNs, essa idéia foi ampliada e os gêneros são reconhecidos como unidades sociocomunicativas para qualquer finalidade de textos. É impossível construir um texto oral ou escrito sem a presença de um gênero textual. Por isso, gêneros têm existência concreta, independente dos critérios utilizados para a sua classificação.

O gênero literário tem como principal finalidade explorar os aspectos lúdicos, estéticos da linguagem. Poemas, lendas, contos, romances, novelas são exemplos de gêneros literários, são escritos pelos prazeres que causam e opõem-se aos textos que têm como principal finalidade transmitir informações ou desempenhar outros objetivos práticos.

ESPECIFICAÇÃO DA UNIDADE DIDÁTICA:

Iniciamos a unidade questionando os alunos sobre a origem dos seres humanos e dos animais. Após os comentários realizados, indagamos sobre a origem dos animais. Muitas hipóteses foram apresentadas e informamos que iríamos ler um texto escrito por Clarice Lispector, que demonstra a explicação que os indígenas criaram para justificar o surgimento dos animais.

Como apareceram os bichos

Os Maués dizem que no tempo mais antigo do mundo só havia pessoas e nem um animal.

Um belo dia a tribo dos Maués planejou fazer uma festa e até nomeou um dos índios para receber os convidados. Este índio se chamava Hêté-nacop e ficou no meio do caminho para guiar os outros índios. Aí chegou sua noiva. Ele lhe prometeu festa assanhada e comida à beça.

— Olhe, disse-lhe a noiva, estou meio adoentada e não quero festa.

Tudo mentira. O que a noiva estava planejando era chegar ao local da festa antes do noivo para poder namorar outros rapazes. Para isto, fez-se muito bonita: usou urucum que é semente de planta de onde sai tinta para pintar o rosto. Quanto aos cabelos, achou um jeito de esfregar neles frutas para ganharem brilho. E mandou-se para a festa antes do noivo chegar. Mas este foi avisado por alguém que, enquanto ele estava no meio do caminho, a noiva não parava de namorar. O índio duvidou e afirmou que sua noiva estava doente. Na certa quem estava lá era sua cunhada, parecida com a noiva.

O informante insistiu na declaração. Então o noivo foi depressa ao lugar do baile e para isto transformou-se em pássaro veloz. O que encontrou ele? Adivinharam: sua noiva numa dança alegre. O índio, furioso, de novo transformado em gente, disse aos convidados no meio do caminho: aviso que nesta festa vai haver grande mudança no que é vivo. E foi pedir à chuva, ao raio, ao trovão para lhe fazerem um favor.

Caiu então na floresta uma tremenda tempestade e toca o noivo a bater em todo mundo sem falar que deu uma boa surra na noiva, além de lhe puxar o nariz bem puxadinho. E não é que a bela índia transformou-se em tamanduá-bandeira? O índio, que era seu parceiro na dança, também teve o nariz puxado, transformando-se em anta com o focinho comprido. Um índio, que era muito feio, virou morcego e saiu voando. Uma velha tagarela virou mutum. Também outros viraram periquito, saracura, cobras e lagartas. Sabem como nasceu o jacaré?

Nasceu de um índio que abriu uma boca cheia de dentes. Os convidados, em vez de gente, era um macaco preguiça, a onça, o urubu, o macuco, e nem sei mais quem. Sem falar que uma índia tornou-se capivara, outra gafanhoto, outros sapos, borboletas e grilos. Uma velha que estava ralando guaraná, quando viu a coisa ficar feia, fugiu com a cuia e pedra de ralar e o guaraná. Mas não houve apelação: a cuia lascou-se e virou casco de jabuti, enquanto o guaraná passou a ser o seu coração.

E esta é a origem dos bichos do mar e da terra, acreditem ou não. (Lispector. In: Teixeira: 1998, 100)

Após as leituras individual e coletiva, discutimos aspectos relacionados à compreensão do texto. Destacamos os elementos da narrativa (tempo, espaço, personagens, linguagem e foco narrativo) e solicitamos que os alunos pensassem sobre a solução criada pelos povos indígenas para

o surgimento dos animais.

Apresentamos, na sequência, informações relativas ao gênero lenda. Comentamos que as lendas são narrativas fantasiosas e são transmitidas pela tradição oral. Possuem caráter fantástico e/ou fictício, combinando fatos reais, históricos, com fatos irreais, fictícios.

Quanto ao propósito comunicativo, expomos que as lendas, em sua maioria, fornecem explicações plausíveis, para aspectos que não têm explicações científicas comprovadas. Destacamos, também, que as lendas sofrem alterações à medida que vão sendo recontadas, pelo fato de serem repassadas oralmente de geração a geração.

O aspecto estrutural foi mais especificado, por ser o foco da unidade e por acreditarmos que se os alunos conseguissem determinar a situação inicial, os acontecimentos e a situação final entenderiam que esse gênero possui especificações diferentes de outros gêneros que apresentam o tipo narrativo.

Assim, apresentamos outra lenda em que demonstramos a estrutura narrativa:

A ORIGEM DOS PEIXES

Situação inicial: Quando o mundo foi criado, a água já existia, mas os peixes ainda não.

Acontecimento 1: Um dia, um índio chamado Baiporo, da tribo dos páiwoe, foi às margens de um rio procurar alimentos, mas não conseguiu encontrá-los. Baiporo ficou muito triste.

Acontecimento 2: Então saiu à procura de flores de diversas espécies, como as do Kwogo, de ema, de iru e icegu. Fez delas um ramalhete e voltou ao rio.

Acontecimento 3: Baiporo atirou as flores na água enquanto dizia: - Você, flor de Kwogo, vai se transformar no peixe dourado. Você, flor de ema, vai se transformar no peixe acará. Você, flor de iru, será o peixe lambari. E, você, flor de icegu, vai virar o peixe traíra.

Situação final: Depois disso, o índio olhou para as águas e viu peixes dourados, acarás, lambaris e traíras nadando no rio. Cada flor que ele jogara no rio havia se transformado em um peixe. Por isso hoje existem tantos peixes diferentes na natureza. (Teixeira: 1998, 103)

Diferentes atividades foram realizadas, tendo como foco o entendimento da estrutura narrativa da lenda, como identificar em outras lendas o início e o término de cada parte que compõe a situação inicial, os acontecimentos e a situação final. Para a verificação do entendimento sobre o tipo narrativo, solicitamos a produção de uma lenda em que atentassem para as partes que a compõem, não esquecendo, também, da linguagem, do estilo e do propósito comunicativo da lenda.

Na continuidade da sequência narrativa, analisamos o gênero conto. Esse gênero apresenta um só conflito, um número limitado de personagens e uma situação condensada e completa. Para Köche; Marinello; Boff (2012), no conto, geralmente, apenas duas ou três personagens participam diretamente do conflito. Os autores destacam, também, a importância de diferentes discursos presentes no texto, pois os dramas, os conflitos “residem mais na fala, nas palavras proferidas, ou mesmo pensadas, do que nos atos ou gestos, que são reflexos ou sucedâneos da fala”. (Köche; Marinello; Boff: 2012, p. 84)

Ressaltamos que a técnica de estruturação do conto, geralmente, é constituída de quatro etapas: apresentação, complicação, clímax e desfecho. Assim, solicitamos a leitura do conto “Um ser delicado”, da autora Lara de Lemos. (In: Köche; Marinello; Boff: 2012, p. 86-88) Analisamo-lo em aspectos como: enredo, caracterização de personagens, identificação do conflito, foco narrativo, linguagem composta por discursos direto e indireto.

Um ser delicado

Bebericava tranquilo e silencioso na mesinha do canto, quando surgiram os quatro. Dois homens e duas mulheres. Vitais. O pedido foi feito em voz alta:

- Salada de cebola. Sem passar na água. E três chuletas. Malpassadas, ouviu?

A mais bonita reclamou: Cebola sem passar na água é horrível!

- Deixa disso. Cebola aferventada perde o gosto.

O diálogo chegava-lhe aos ouvidos, duro, e ele começou a sentir-se levemente assustado. “Cebola crua, que horror”, pensou, olhando de relance o grupo e piscando os olhos com jeito de culpa. Depois voltou a cabeça discretamente para outro lado.

Os quatro contavam anedotas sujas e riam alto.

- Esta é enorme!

- E aquela do “eu te furo os olhinhos”, vocês sabem?...

Com a vinda da saladinha e dos espetos, cessaram as anedotas. Os homens agora se atiravam à carne sangrenta com voracidade de bichos. As facas cortavam e o sangue, como um ser vivo, salpicava toda a mesa.

Ele continuou olhando, sentindo nascer-lhe uma ligeira dor de cabeça de nojo. Era horrível. Devoravam tudo.

O mais velho, com um enorme pedaço de pão na boca, comentou mastigando que a carne estava ótima, ao mesmo tempo em que uma das mulheres, ao alcançar o copo de cerveja, derrubou-o, provocando um banho inesperado. Os homens se levantaram de um salto e, com furor incontido, limpavam a roupa gritando pelo garçom:

- Ei, venha cá depressa!

Na canto, isolado, ele piscava ainda e se encolhia cada vez mais. Um calor lhe subia pelo rosto, como se fosse ele o autor do desastre. Que grosseiros!

- Outra chuleta malpassada!

Os homens suavam. Por cima dos lábios um bigode de cerveja dava-lhes um ar cômico de autômatos: “Não é um jantar, é uma luta”, pensou contrafeito. A mesa tornou-se, aos poucos, campo de batalha, com sangue, ossos e garrafas vazias. A faca rangia outra vez no espelho sacudindo tudo. Os pratos dançavam. De repente, um passou do ponto de equilíbrio e partiu-se no chão (com enorme ruído).

- Outro prato aqui, gritou, rindo, uma das mulheres.

O tímido sofria. Já sentia o estômago embrulhado, mas a cena o fascinava. Tem gente que abusado direito de ser animal, sentenciou para si mesmo. Percebeu que a mulher do copo segredava para um dos homens:

- Repara que sujeito engraçado ali naquela mesa.
- Então você não está vendo logo o que ele é.
- Mesmo?
- Não. Sou eu que sou.

Fingiu não ouvir. Continuou a beber nervosamente, em pequenos goles rápidos, limpando os lábios com seu impecável lenço branco. Por dentro fervia. Baixeza, baisseza, baisseza... repetia maquinalmente. Cavalões são eles. No fundo também tinham medo, estava certo. Mas a pergunta sorradeira se impunha: como ele? Talvez. Quem poderia assegurar que tudo aquilo não passasse de um grande medo revelado às avessas? Na guerra não se fazia o mesmo, os soldados não eram incitados à violência por meio de gritos, hinos, nomes feios? Não era assim que os homens se defendiam de não serem esmagados?...

O enjôo foi aumentando. Adivinhava-se de cara esverdeada e olheiras roxas. Quando se tornou insuportável, levantou-se e, sempre discretamente e num passinho apertado, corrido, foi até o banheiro e vomitou. Vomitou o cheiro de cebola crua, o sangue, os ossos, o suor, os gritos, a ofensa.

Voltou mais aliviado. Sentou-se de costas para os quatro. Fixou-se num ponto abstrato e, murado em sua delicadeza, prosseguiu. (LEMOS, Lara de. In: Köche; Marinello; Boff: 2012, p. 86-88)

Na continuidade, focamos a análise para aspectos da linguagem figurada. Essa está presente no título, que contrapõe a delicadeza de um ser com a brutalidade de outros, que está expressa em ações, personalidade e opções sexuais. Também, é utilizada a metáfora para referir-se à situação de incômodo sentida pela personagem principal diante do contato com outros seres presentes na narrativa.

O término dessa discussão foi a estrutura do conto nas partes: apresentação (presente nos parágrafos 1 a 5); complicação (percebida nos parágrafos 6 a 23); clímax (focalizada no parágrafo 24); e desfecho (centralizado no parágrafo 26). Acreditamos que o aprofundamento de um gênero acontece quando o aluno contata e lê um número expressivo de textos. Por conta disso, apresentamos o conto “As formigas”, da autora Lygia Fagundes Telles.

As formigas, Lygia Fagundes Telles

Quando minha prima e eu descemos do táxi já era quase noite. Ficamos imóveis diante do velho sobrado de janelas ovaladas, iguais a dois olhos tristes, um deles vazado por uma pedrada. Descansei a mala no chão e apertei o braço da prima.

- É sinistro.

Ela me impeliu na direção da porta. Tínhamos outra escolha? Nenhuma pensão nas redondezas oferecia um preço melhor a duas pobres estudantes, com liberdade de usar o fogareiro no quarto, a dona nos avisara por telefone que podíamos fazer refeições ligeiras com a condição de não provocar incêndio. Subimos a escada velhíssima, cheirando a creolina.

- Pelo menos não vi sinal de barata – disse minha prima.

A dona era uma velha balofa, de peruca mais negra do que a asa da graúna. Vestia um desbotado pijama de seda japonesa e tinha as unhas aduncas recobertas por uma crosta de esmalte vermelho-escuro descascado nas pontas encardidas. Acendeu um charutinho.

- É você que estuda Medicina? – perguntou soprando a fumaça na minha direção.
- Estudo Direito. Medicina é ela.

A mulher nos examinou com indiferença. Devia estar pensando em outra coisa quando soltou uma bafurada tão densa que precisei desviar a cara. A saleta era escura, atulhada de móveis velhos, desparelhados. No sofá de palhinha furada no assento, duas almofadas que pareciam ter sido feitas com os restos de um antigo vestido, os bordados salpicados de vidrilho.

- Vou mostrar o quarto, fica no sótão – disse ela em meio a um acesso de tosse.

Fez um sinal para que a seguissemos. - O inquilino antes de vocês também estudava medicina, tinha um caixotinho de ossos que esqueceu aqui, estava sempre mexendo neles.

Minha prima voltou-se:

- Um caixote de ossos?

A mulher não respondeu, concentrada no esforço de subir a estreita escada de caracol que ia dar no quarto. Acendeu a luz. O quarto não podia ser menor, com o teto em declive tão acentuado que nesse trecho teríamos que entrar de gatinhas. Duas camas, dois armários e uma cadeira de palhinha pintada de dourado. No ângulo onde o teto quase se encontrava com o assoalho, estava um caixotinho coberto com um pedaço de plástico. Minha prima largou a mala e pondo-se de joelhos puxou o caixotinho pela alça de corda. Levantou o plástico. Parecia fascinada.

- Mas que ossos tão miudinhos! São de criança?
- Ele disse que eram de adulto. De um anão.

- De um anão? É mesmo, a gente vê que já estão formados... Mas que maravilha, é raro à beça esqueleto de anão. E tão limpo, olha aí - admirou-se ela. Trouxe na ponta dos dedos um pequeno crânio de uma brancura de cal. – Tão perfeito, todos os dentinhos!

- Eu ia jogar tudo no lixo, mas se você se interessa pode ficar com ele. O banheiro é aqui ao lado, só vocês é que vão usar, tenho o meu lá embaixo. Banho quente, extra. Telefone, também. Café das sete às nove, deixo a mesa posta na cozinha com a garrafa térmica, fechem bem a garrafa – recomendou coçando a cabeça. A peruca se deslocou ligeiramente. Solto uma bafurada final: – Não deixem a porta aberta senão meu gato foge. [...]

- Um anão. Raríssimo, entende? E acho que não falta nenhum ossinho, vou trazer as ligaduras, quero ver se no fim da semana começo a montar ele.

Abrimos uma lata de sardinha que comemos com pão, minha prima tinha sempre alguma lata escondida, costumava estudar até a madrugada e depois fazia sua ceia. Quando acabou o pão, abriu um pacote de bolacha Maria.

- De onde vem esse cheiro? – perguntei farejando. Fui até o caixotinho, voltei, cheirei o assoalho. - Você não está sentindo um cheiro meio ardido?

- É de bolor. A casa inteira cheira assim – ela disse. E puxou o caixotinho para debaixo da cama.

No sonho, um anão louro de colete xadrez e cabelo repartido no meio entrou no quarto fumando charuto. Sentou-se na cama da minha prima, cruzou as perninhas e ali ficou muito sério, vendo-a dormir. Eu quis gritar, tem um anão no quarto!, mas acordei antes. A luz estava acesa. Ajoelhada no chão, ainda vestida, minha prima olhava fixamente algum ponto do assoalho.

- Que é que você está fazendo aí? – perguntei.

- Essas formigas. Apareceram de repente, já enturmadas. Tão decididas, está vendo?

Levantei e dei com as formigas pequenas e ruivas que entravam em trilha espessa pela fresta debaixo da porta, atravessavam o quarto, subiam pela parede do caixotinho de ossos e desembocavam lá dentro, disciplinadas como um exército em marcha exemplar.

- São milhares, nunca vi tanta formiga assim. E não tem trilha de volta, só de ida – estranhei.

- Só de ida.

Contei-lhe meu pesadelo com o anão sentado em sua cama.

- Está debaixo dela – disse minha prima e puxou para fora o caixotinho.

Levantou o plástico. - Preto de formiga! Me dá o vidro de álcool.

- Deve ter sobrado alguma coisa aí nesses ossos e elas descobriram, formiga descobre tudo. Se eu fosse você, levava isso lá pra fora.

- Mas os ossos estão completamente limpos, eu já disse. Não ficou nem um fiapo de cartilagem, limpíssimos. Queria saber o que essas bandidas vêm fuçar aqui.

Respingou fartamente o álcool em todo o caixote. Em seguida, calçou os sapatos e, como uma equilibrista andando no fio de arame, foi pisando firme, um pé diante do outro na trilha de formigas. Foi e voltou duas vezes. Apagou o cigarro. Puxou a cadeira. E ficou olhando dentro do caixotinho.

- Esquisito. Muito esquisito.

- O quê?

- Me lembro que botei o crânio em cima da pilha, me lembro que até calcei ele com as omoplatas para não rolar. E agora ele está aí no chão do caixote, com uma omoplata de cada lado. Por acaso você mexeu aqui?

- Deus me livre, tenho nojo de osso! [...]

Ela cobriu o caixotinho com o plástico, empurrou-o com o pé e levou o fogareiro para a mesa, era a hora do seu chá. No chão, a trilha de formigas mortas era agora uma fita escura que encolheu. Uma formiguinha que escapou da matança passou perto do meu pé, já ia esmagá-la quando vi que levava as mãos à cabeça, como uma pessoa desesperada. Deixei-a sumir numa fresta do assoalho.

Voltei a sonhar aflitivamente, mas dessa vez foi o antigo pesadelo com os exames, o professor fazendo uma pergunta atrás da outra e eu muda diante do único ponto que não tinha, estudado. Às seis horas o despertador disparou veementemente. Travei a campainha. Minha prima dormia com a cabeça coberta. No banheiro, olhei com atenção para as paredes, para o chão de cimento, à procura delas. Não vi nenhuma. Voltei pisando na ponta dos pés e então entreabri as folhas da veneziana. O cheiro suspeito da noite tinha desaparecido. Olhei para o chão: desaparecera também

a trilha do exército massacrado. Espiei debaixo da cama e não vi o menor movimento de formigas no caixotinho coberto.

Quando cheguei por volta das sete da noite, minha prima já estava no quarto. Achei-a tão abatida que carreguei no sal da omelete, tinha a pressão baixa. Comemos num silêncio voraz. Então me lembrei:

- E as formigas?

- Até agora, nenhuma.

- Você varreu as mortas?

Ela ficou me olhando.

- Não varri nada, estava exausta. Não foi você que varreu?

- Eu?! Quando acordei, não tinha nem sinal de formiga nesse chão, estava certa que antes de deitar você juntou tudo... Mas, então, quem?!

Ela apertou os olhos estrábicos, ficava estrábica quando se preocupava.

- Muito esquisito mesmo. Esquisitíssimo. [...]

Espargi água-de-colônia Flor de Maçã por todo o quarto (e se ele cheirasse como um pomar?) e fui deitar cedo. Quando só restou o oco de silêncio e sombra, a voz da minha prima me fispou e me trouxe para a superfície. Abri os olhos com esforço. Ela estava sentada na beira da minha cama, de pijama e completamente estrábica.

- Elas voltaram.

- Quem?

- As formigas. Só atacam de noite, antes da madrugada. Estão todas aí de novo. [...]

- E os ossos?

Ela se enrolou no cobertor, estava tremendo.

- Aí é que está o mistério. Aconteceu uma coisa, não entendo mais nada! Acordei pra fazer pipi, devia ser umas três horas. Na volta, senti que no quarto tinha algo mais, está me entendendo? Olhei pro chão e vi a fila dura de formigas, você se lembra? Não tinha nenhuma quando chegamos. Fui ver o caixotinho, todas se trançando lá dentro, lógico, mas não foi isso o que quase me fez cair pra trás, tem uma coisa mais grave: é que os ossos estão mesmo mudando de posição, eu já desconfiava mas agora estou certa, pouco a pouco eles estão... estão se organizando.

- Como, se organizando?

Ela ficou pensativa. Comecei a tremer de frio, peguei uma ponta do seu cobertor. Cobri meu urso com o lençol. [...]

Dormimos juntas na minha cama. Ela dormia ainda quando saí para a primeira aula. No chão, nem sombra de formiga, mortas e vivas desapareciam com a luz do dia.

Voltei tarde essa noite, um colega tinha se casado e teve festa. Vim animada, com vontade de cantar, passei da conta. Só na escada é que me lembrei: o anão. Minha prima arrastara a mesa para a porta e estudava com o bule fumegando no fogareiro.

- Hoje não vou dormir, quero ficar de vigia – ela avisou.

O assoalho ainda estava limpo. Me abracei ao urso.

- Estou com medo.

Ela foi buscar uma pílula para atenuar minha ressaca, me fez engolir a pílula com um gole de chá e ajudou a me despir. [...]

Tombei na cama, acho que nem respondi. No topo da escada o anão me agarrou pelos pulsos e rodopiou comigo até o quarto, Acorda, acorda! Demorei para reconhecer minha prima que me segurava pelos cotovelos. Estava lívida. E vesga.

- Voltaram – ela disse.

Apertei entre as mãos a cabeça dolorida.

- Estão aí?

Ela falava num tom miúdo, como se uma formiguinha falasse com sua voz. - Acabei dormindo em cima da mesa, estava exausta. Quando acordei, a trilha já estava em plena movimentação. Então fui ver o caixotinho, aconteceu o que eu esperava...

- O que foi? Fala depressa, o que foi?

Ela firmou o olhar oblíquo no caixotinho debaixo da cama.

- Estão mesmo montando ele. E rapidamente, entende? O esqueleto já está inteiro, só falta o fêmur. E os ossinhos da mão esquerda, fazem isso num instante. Vamos embora daqui.

- Você está falando sério?

- Vamos embora, já arrumei as malas.

A mesa estava limpa e vazios os armários escancarados.

- Mas sair assim, de madrugada? Podemos sair assim?

- Imediatamente, melhor não esperar que a bruxa acorde. Vamos, levanta!
- E para onde a gente vai?

- Não interessa, depois a gente vê. Vamos, vista isto, temos que sair antes que o anão fique pronto.

Olhei de longe a trilha: nunca elas me pareceram tão rápidas. Calcei os sapatos, descolei a gravura da parede, enfiei o urso no bolso da japona e fomos arrastando as malas pelas escadas, mais intenso o cheiro que vinha do quarto, deixamos a porta aberta. Foi o gato que miou comprido ou foi um grito?

No céu, as últimas estrelas já empalideciam. Quando encarei a casa, só a janela vazada nos via, o outro olho era penumbra. (Telles. In: Beltrão;Velloso; Gordilho: 2001,42-48)

Lemos, analisamos e comparamos os contos, solicitando a percepção de semelhanças e diferenças entre eles. Ressaltamos que “As formigas” pertence ao gênero conto fantástico, por mostrar uma realidade não lógica dentro de uma lógica. Tendo essa concepção definida, observamos aspectos sobrenaturais, constituição do suspense e reação das personagens diante de uma situação inusitada.

Discutimos, ainda, com os alunos, aspectos referentes ao estilo composicional: estrutura

de parágrafos, presença de discurso direto, construção do suspense; identificação do propósito comunicativo, presença da ambiguidade dos acontecimentos, destaque ao foco narrativo em primeira pessoa e organização das partes componentes desse gênero.

O término dessa unidade foi a produção de um conto fantástico com a utilização de pronomes indefinidos para a para composição do suspense e a construção ilógica do real.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em relação às práticas didático-pedagógicas de Língua Portuguesa faz-se necessário considerar a heterogeneidade de textos existentes em nossa sociedade e levar em conta a necessidade de tornar nossos alunos proficientes leitores e produtores de textos a partir da apropriação da nossa diversidade textual.

Isto posto, percebemos que todos os falantes de uma língua, aprendem juntamente com a aquisição das regras gramaticais dessa língua, a se expressar através dos diferentes gêneros textuais, antes mesmo de aprendê-los na escola. Além de sua carga sócio cultural, historicamente construída, os gêneros textuais servem como ferramenta essencial na socialização do aluno e cabe a escola aproveitar esse conhecimento intuitivo, sistematizar e tornar consciente o uso dos diferentes gêneros textuais com os quais convivemos.

A partir da compreensão de que a literatura tem a função de humanizar, e por isso atua na formação dos alunos, acreditamos que um trabalho em sala de aula com lendas e contos proporciona aos alunos uma reflexão da sociedade atual. O trabalho com esses gêneros alcançou excelentes resultados, uma vez que a relação teoria/prática se fizeram sentir de forma gradativa, em cada fase dos trabalhos. Nas leituras, discussões e atividades referentes as lenda e aos contos estudados, os alunos conseguiram assimilar os elementos estruturais que perpassam os gêneros em estudo e nas atividades de produção, escreveram bons textos incluindo o fantástico na criação dos seus personagens.

GÉNEROS Y TIPOS TEXTUALES: RELATO DE UNA UNIDAD DIDÁCTICA

Resumen: El presente informe refiérase a la enseñanza de géneros y tipos textuales. Objetivase hacer un relato de una experiencia con el tipo narrativo. Para eso, fue descrito una unidad didáctica, realizada con tres pandillas de 7 serie, de la enseñanza primaria. Los géneros elegidos fueran la leyenda y el conto, donde se buscó demostrar los elementos estructurales, lenguaje, propósito comunicativo y estilo de cada género. El embasamiento teórico de ese trabajo está relacionado a las teorías de Marcuschi, Parámetros Curriculares Nacionales y Referencias Curriculares del Rio Grande del Sur. Es general el concepto de que nos comunicamos por los textos que se materializan en la forma de géneros textuales siendo que el desarrollo de la competencia lingüística es el centro de la enseñanza de lengua portuguesa en la contemporaneidad. De esa forma, podemos atribuir a la lengua la responsabilidad de construcción y desconstrucción de los significados sociales, lo que nos lleva situarla en el lio de las relaciones humanas, en las cuales se insiere el educando. Se percibió, en ese proceso, que una enseñanza contextualizada auxilia el estudiante en su formación lectora, una

vez que reconhece el texto y amplia su competencia lingüística . Delante de esa situación, es relevante a las clases de lengua portuguesa el desarrollo de trabajos con la diversidad de géneros.

Palabras clave: géneros textuales. Enseñanza. unidad didáctica.

REFERÊNCIAS

BELTRÃO, Eliana; Velloso, Maria Lúcia; Gordilho, Tereza. *Diálogo: Língua Portuguesa*. São Paulo: FTD, 2001.

BRASIL. Ministério da Educação, Secretaria de Educação Fundamental. *Parâmetros Curriculares Nacionais: Língua Portuguesa*. Brasília, 1998.

KÖCHE, Vanilda Salton; MARINELLO, Adiane Fogali; BOFF, Odete Maria Benetti. *Estudo e produção de textos: gêneros textuais do relatar, narrar e descrever*. Petrópolis, RJ: 2012.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. *A questão dos suportes dos gêneros textuais*. Recife: UFPE/CNPq-2003.

RODRIGUES, I. *Sujeito e predicado*. Documento PDF em: <<http://www.unama.br/forumdeletras/images/stories/2010/pdf/sujeito-e-predicado/isabel-rodrigues-1.pdf>>. Acesso em: 25 ago. 2013.

TEIXEIRA, Patrícia Moreli. *Ateliê da palavra: atividades de redação*. São Paulo: Quinteto editorial, 1998.

MANOEL DE BARROS: O CAMINHO PARA O NADA

YANNA KARLLA H. G. CUNHA*

RESUMO: A leitura do discurso poético afasta-nos da racionalidade do mundo empírico e nos encaminha para um tempo puro, mítico e vertical. Nesse sentido, a proposta deste trabalho é destacar alguns procedimentos estéticos utilizados por Manoel de Barros no **Livro sobre Nada**. Publicado em 1996, o livro está, estruturalmente, dividido em um Pretexto e 4 partes: 1 (A arte de infantilizar formigas); 2 (Desejar Ser); 3 (O livro sobre nada) e 4 (Os outros: o melhor de mim sou Eles). Como embasamento utilizou-se a teoria do imaginário empreendida por Bachelard (1994), a concepção de poesia de Paz (1982) e as teorias sobre poesia proposta por Bosi (1997 que auxiliaram a leitura dos poemas do ponto de vista estrutural. Da análise do livro constatou-se, na primeira parte, há uma desautomatização do sujeito, com a metáfora da formiga; na segunda parte a fragmentação do sujeito; na terceira a reelaboração do sujeito como linguagem e, por fim, na quarta parte o reconhecimento como um sujeito poético que se constitui de outros discursos. Com isso, o desvio linguístico não é empregado de maneira aleatória ao mesmo tempo em que não está presente só nos aspectos semânticos, mas principalmente nas (des)construções morfológicas. Barros ao longo do livro vai dando materialidade ao Nada por meio da linguagem poética, ao mesmo tempo em que quebra com a ideia da palavra como representação do real e do tempo como continuidade e duração.

PALAVRAS-CHAVE: Identidade. Manoel de Barros. Poesia.

“Há muitas maneiras sérias de não dizer nada, mas só a poesia é verdadeira.
Manoel de Barros

Manoel de Barros nasceu no Beco da Marinha em 19 de Dezembro de 1916, no Estado do Mato Grosso, mas mudou-se ainda muito menino para Corumbá (MS). Escreveu seu primeiro poema aos 19 anos, mas, como afirma em algumas entrevistas, sua revelação poética veio aos 13 anos, quando ainda estudava no Colégio São José dos Irmãos Marista. Sua primeira publicação foi **Poemas concebidos sem pecados**, em 1937.

Em **Literatura Corumbaense**, Alceste de Castro (1981:46) nos apresenta Manoel de Barros como “dotado de uma inteligência invulgar e rara erudição”. E ainda acrescenta: “Modesto, os grandes críticos ainda não o definiram. Mas, quando ele for compreendido, estudado, pesquisado,

* Mestranda História da Literatura na Universidade Federal de Rio Grande (FURG)

veremos que ele é um dos mais raros, felizes e magníficos momentos da moderna literatura brasileira” (Ibidem, p.48). Cabe ressaltar, aqui, que a data de publicação do livro de Castro coincide com a década na qual o poeta começa a ganhar destaque na mídia, por meio de críticos e escritores como Millor Fernandes, Antonio Hoassiss, dentre outros. Como previu Alceste Castro, cresceu o interesse pelo estudo da poética de Barros, tanto do ponto de vista estético como filosófico. É diante desse crescimento que situamos nosso trabalho.

Para este trabalho focaremos alguns procedimentos estéticos presente no **Livro sobre Nada**, bem como a construção de uma identidade poética. Este livro foi publicado em 1996 e está, estruturalmente, dividido em um Pretexto e 4 partes: 1 (A arte de infantilizar formigas); 2 (Desejar Ser); 3 (O livro sobre nada) e 4 (Os outros: o melhor de mim sou Eles).

A leitura desse livro nos exige o abandono da lógica entre espaço/tempo físicos, pois como nos afirma Bachelard (2008:19) “o espaço percebido pela imaginação não pode ser o espaço indiferente entregue à mensuração e à reflexão geométrica.”. E ainda acrescenta que “no reino das imagens o jogo entre o exterior e a intimidade não é um jogo equilibrado.” Isso quer dizer que nem sempre o externo e o interno representarão, no campo da imaginação, a liberdade e o isolamento, respectivamente.

A quebra da lógica espaço/tempo também implica uma distinção entre o ser que cria e o ser criado. A diferença pode ser encontrada no poema:

Eu sou dois seres.
O primeiro é fruto do amor de João e Alice.
O segundo é letal:
E fruto de uma natureza que pensa por imagens,
Como diria Paul Valéry.(...). (BARROS, 2010, p.237)

Se o poema não é reflexo do poeta, nem de seu mundo circundante, então o que é o ser da poesia e em que tempo esse está inserido? Alfredo Bosi nos traz algumas considerações que nos esclarece, num primeiro momento, essa relação. Para ele, o ser do poema está na relação imagem/som/pensamento. Portanto, é para o ser “que pensa por imagens” que tentaremos construir uma identidade.

A reflexão sobre a dissonância entre o mundo criado e o mundo vivido é mencionada por Barros em entrevista a Jose Castelo: “Não gosto de descrever lugares, bichos, coisas da natureza. Gosto de inventar. Quem descreve não é dono do assunto; quem inventa é. Não tenho compromisso com as verdades consagradas. O que desejo é me constar por meio de um trabalho estético”. A invenção é, portanto, a motivação primordial de sua escrita.

A partir desse processo inventivo é que passaremos para a análise do “corpus” escolhido. Já no título do livro o “Nada” nos é apresentado como objeto poético que nos remete a uma despreocupação em discutir ideias fixas e temas grandiosos. Assim, o poeta nos adverte logo no pretexto que “o que eu queria era fazer brinquedos com as palavras. Fazer coisas desúteis. O nada mesmo. Tudo que uso o abandono por dentro e por fora.” (BARROS, 1996:7). A ideia de construir imagens com as palavras permeia todo o livro, porém para vivermos essas construções precisamos permitir a lógica do imaginário cujas imagens vão além da “realidade circundante”.

Na primeira parte “Arte de infantilizar formigas” destaca-se o rompimento da concepção de poesia vinculada a um ideal: “As coisas tinham para nós uma desutilidade poética./ Nos fundos do quintal era muito riquíssimo nosso/ dessaber.(...)” (BARROS,1996:11). A infância é tida como

um período de inocência, no qual olhamos para o mundo sem uma preocupação empírica. Por essa característica, a infantilização é evocada no título e faz relação com as concepções de “desutilidade” e “dessaber” no poema.

A ideia de exaltação da desutilidade e do dessaber está presente na ideia estabelecida pela expressão “Arte de infantilizar formigas” na medida em que prioriza o pensamento simbólico estabelecido pela arte, como também o não determinismo e cientificismo da percepção do sujeito poético em contraposição ao pensamento prático representado pela imagem da formiga. A formiga é, segundo CHEVALIER & GHEERBRANT (447), “um símbolo de atividade industriosa, de vida organizada em sociedade, de previdência, que La Fontaine leva até o egoísmo e a avareza.” Desse modo, a formiga pode representar, no poema, o mundo industrializado e programado, ou seja, nossas atividades são sempre elaboradas pensando em um fim específico, tornando-se hábito. Ao infantilizar essa formiga, pela arte, atribuímos-lhe a ideia de novidade, da possibilidade de nos surpreendermos a cada imagem criada, pois como nos mostra Bachelard (1994:134) “O criativismo não seria, com efeito, senão um rejuvenescimento perpétuo, um método de deslumbramento sistemático que reencontra olhos maravilhados para ver espetáculos familiares”.

O teórico nos alerta, ainda, que “a infância é a fonte de nossos ritmos. É na infância que os ritmos são criadores e formadores. É preciso ritmanalisar o adulto para devolvê-lo à disciplina da atividade rítmica à qual ele deve o florescimento de sua juventude.” (Ibidem). Nesse sentido, a primeira parte do livro cumpre uma função de ritmanalisar nosso olhar, na busca do deslumbramento da potencialidade que as palavras adquirem na construção do nosso imaginário. Podemos entender essa parte também na perspectiva de Octavio Paz (1982:47), para o qual “a criação poética se inicia como violência sobre a linguagem”. Acrescenta o teórico que “o primeiro ato dessa operação consiste no desenraizamento das palavras. O poeta arranca-as de suas conexões e misteres habituais: separados do mundo informativo da fala, os vocábulos se tornam únicos, como se acabassem de nascer”. Sendo assim, a ritmanalização do nosso olhar se torna possível pelo “desenraizamento” da relação direta entre significante/significado.

Na segunda parte, “Desejar Ser”, segue a ideia de ruptura com a lógica cartesiana de pensar o mundo, sujeito e tempo. O ser desejado aqui não é dotado de uma essencialidade una e indivisível. O primeiro poema já trás a fragmentação do sujeito lírico: “Com pedaços de mim eu monto um ser atônito.” (BARROS, 1996:37). O verbo montar reforça que o ser não é algo dado e acabado, que estamos em constante construção, muitas vezes até nos criamos de maneira imprevista. Essa surpresa ao nos depararmos com o produto criado pelo poeta é suscitada pelo adjetivo “atônito”. Assim, a palavra poética revela a cada imagem criada um novo ser, reforçando a ideia da poesia como renovação e reinvenção da linguagem, ou seja, “a palavra poética é a revelação de nossa condição original porque por ela o homem, na realidade, se nomeia outro, e assim é ele ao mesmo tempo este e aquele, ele mesmo e o outro.” (OCTAVIO PAZ, 1982:217).

A linearidade temporal do pensamento é atacada constantemente, como em: “Prefiro as linhas tortas, como Deus. (...)” (Ibidem, p.39).

O fluxo temporal também se mostra descontínuo no poema abaixo:

Carrego meus primórdios num andar.
Minha voz tem um vício de fontes.
Eu queria avançar para o começo.
Chegar ao criancimento das palavras.
Lá onde elas ainda urinam na perna.

Antes mesmo que sejam modeladas pelas mãos.
Quando a criança garatuja o verbo para falar o que
não tem.
Pegar no estame do som.
Ser a voz de um lagarto escurecido.
Abrir um descortínio para o arcano.” (BARROS, 1996:47)

Os primórdios do sujeito poético ao ser relacionado com o “andor” adquire um valor sagrado, ou seja, o “vício de fontes” é a maneira de romper com o tempo profano. Esse rompimento é confirmado no verso “eu queria avançar para o começo”, o que estabelece uma quebra do tempo linear e progressista. No que se refere ao tempo na poesia, Bachelard (2010:94) diz que “é para construir um instante complexo, para atar, nesse instante, simultaneidades numerosas, que o poeta destrói a continuidade simples do tempo encadeado”. Esse instante poético “nos abre uma possibilidade que não é a vida eterna das religiões nem a morte eterna das filosofias, mas um viver que envolve e contem o morrer, um ser isto que é também um ser aquilo.” (OCTAVIO PAZ, 1982:188).

O tempo almejado é, então, anterior à nomeação das coisas e dos seres. Tempo em que a imagem e o símbolo são mais importantes que conceitos e denominações. Essa constatação vai ao encontro do que afirma Bachelard (1985) quando diz que “ao quebrar a cadeia linear e contínua da duração dos fatos e instaurar um tempo de duração intensa, vertical, com aspectos circulares, a poesia provoca o jorro do instante, numa plenitude parecida com a união mística, relembrando nossa prê-consciência edênica”. Desse modo, a palavra poética nos revela “nossa condição original porque por ela o homem, na realidade, se nomeia outro, e assim é ele ao mesmo tempo este e aquele, ele mesmo e o outro.” (IBIDEM,217).

Assim, ao suspender as barreiras que separam passado/presente/ futuro, Manoel de Barros ritualiza no presente seu tempo de infância, no qual a palavra vale mais pelo seu valor simbólico do que classificatório:

A ciência pode classificar e nomear os órgãos de um
sabiá.
mas não pode medir seus encantos.

Em outras palavras, o sujeito poético busca um tempo “Antes mesmo que sejam [as palavras] modeladas pelas mãos.”, pois recusa “os traços acostumados”. A desconstrução, portanto, não se percebe apenas no campo semântico. Encontra-se a (des)modulação nos recursos morfológicos e sintáticos, o que nos dá ao final a sensação de chegar ao “nada”, mas um nada que nos liberta dos conceitos e imagens predeterminadas. Assim, entendemos que esse Nada, que caracteriza o título e a terceira parte do livro, ao final é a possibilidade de reconstrução do tempo e lugares vividos. Chegar ao nada, porém, não é tarefa fácil ao sujeito poético: “Trabalho arduamente para fazer o que é desnecessário.” (BARROS, 1996:41).

A poesia é, neste sentido, entendida como “uma metafísica instantânea. Num curto poema, ela deve dar uma visão do universo e o segredo de uma alma, um ser e objetos, tudo ao mesmo tempo.” (BACHELARD, 2010:93). Devido a sua complexidade, é necessário entendermos as construções

morfológicas (metaplasmos), sintáticas (metataxes) e semânticas (metassememas) empreendidas pelo poeta, pois como afirma Bosi (1977:86) “o arbítrio nunca é absoluto na prática da linguagem poética. A leitura interpretativa, em voz alta, não ficará surda àquela marcação subjetiva do ritmo que se chama andamento.”.

Quanto aos metaplasmos, em Barros, nota-se o uso recorrente de prefixos como forma de alteração do sentido das palavras. Destaca-se, nos poemas analisados, o emprego do prefixo “des”:

“O despropósito é mais saudável do que o solene”

É, então, com a intenção de “desformatar o mundo”, exaltando o ilogismo, o desnecessário, o despropósito, que Manoel de Barros busca “Chegar ao criancamento das palavras”. Cabe à linguagem artística, neste caso a poesia, nos encaminhar ao encantamento das coisas. Para isso, a palavra poética não se prende a causalidades temporais ou as ordenações racionais. Essa característica se tornará mais explícita na terceira parte do livro intitulado: “Livro sobre Nada”.

Nesta parte, temos, primeiramente, a forma poemática como um modo de negar a pensamento completo e ordenado. Os poemas, aqui, são compostos de versos curtos. Os temas são diversos e aleatórios. Recurso que encontra coerência ao lermos um dos poemas:

Melhor que nomear é aludir. Verso não precisa dar noção.” (BARROS,1996:68).

Outro poema significativo para ressaltar a ideia de desordem é:

A terapia literária consiste em dessarumar a linguagem
a ponto que ela expresse nossos mais fundos desejos. (Ibidem).

A desordem é característica fundamental dessa parte do livro, porém percebemos que lhe é atribuída um valor positivo, pois aqui desordem não é sinônimo de caos, mas sim a possibilidade de reinvenção do nosso ser**.

A poesia como construção descontínua também está presente na parte que fecha o livro, porém o foco aqui é a relação entre o sujeito poético e o Outro(s) que fazem parte da sua identidade, como se observa no poema “As lições de R.Q.”:

Aprendi com Rômulo Quiroga (um pintor boliviano):
A expressão reta não sonha.
Não use o traço acostumado.
A força de um artista vem de suas derrotas.
Só a alma atormentada pode trazer para a voz um
formato de pássaro.

Arte não tem pensa:
O olho vê, a lembrança revê, e a imaginação transvê.
É preciso transver o mundo.
Isto seja:
Deus deu a forma. Os artistas desformam.

** Para mais informações sobre desordem ver: A desordem: elogio do movimento, de Georges Balandier.

É preciso desformar o mundo:
 Tirar da natureza as naturalidades.
 Fazer cavalo verde, por exemplo.
 Fazer noiva camponesa voar – como em Chagall. (BARROS, 1996:75)

A imaginação surge, aqui, como uma possibilidade de “transvê” o mundo, ou seja, olhar para além do que nos é imposto ou nos está explícito. A expressão “arte não tem pensa” encaminha-nos para a ideia de que a poesia não é uma maneira de compreensão racional das coisas, mas sim uma forma de sentirmos, de sonharmos o mundo, pois como nos afirma o sujeito poético “a expressão reta não sonha”. Percebe-se, aqui, novamente o uso de recursos morfológicos na tentativa de desmaterialização de conceitos pré-fixados, como os prefixos “des”(desformar), “re”(rever), “trans” (transver).

Cabe ressaltar que o título que abre a quarta parte intitula-se “Os outros: o melhor de mim sou Eles”. O título não é uma escolha aleatória dentro da obra, pois sua ideia encontra coerência com os poemas apresentados. O sujeito poético coloca-se em diálogo com Outros que ao mirá-los contribuíram para formar sua identidade poética. O pintor “Rômulo Quiroga”, “Mario-pegasapo”, o “Seo Antônio Ninguém”, o “filosofo Bola-Sete”, “Arthur Bisbo do Rosário” e o andarilho “Andaleço” são os outros apresentados nesta parte. Percebe-se que o sujeito partiu de Outro que encontra-se fora do mundo ficcional, para ao final apresentar “Andaleço” que existe e adquire sentido no mundo criado por Barros. Ou seja, o Outro, aqui, não é pensado apenas como o olhar sobre outra pessoa, mas também o Outro de si mesma.

Carlos Augusto Viana na tentativa de resumir a poética de Manoel de Barros diz:

Eis o universo de Manoel de Barros: a invenção. Ou reinvenção. Há, em toda a sua construção poética, o gosto pelo desvio ou o gozo de palmilhar o não-sabido. Persegue, sobretudo, o nada, pois é daí que espera extrair a essência do que desconhece. Trata-se, a rigor, de uma aprendizagem às avessas: desaprender para, assim, ter condições de que apalpar o invisível; desse modo, ignorando as coisas pode, enfim, reencontrá-las.

Em uma perspectiva geral sobre a Literatura Corumbaense, Castro afirma que (1981:39) “A poesia pantaneira é um lirismo encantador. Tem os perfumes do campo, o canto das aves, a limpidez da água da fonte”. No poema intitulado “O andarilho”, de Manoel de Barros, nos deparamos com versos que refletem esse lirismo: “A minha direção é a pessoa do vento.”, “De tarde arborizo pássaros/De noite os sapos me pulam.”, “Só conheço as ciências que analfabetam” e “Aromas de jacintos me infinitam.”.

Assim, observa-se que Barros retrata em sua poesia tanto o “gosto pelo desvio” defendido por Viana, quanto o “lirismo encantador” descrito por Castro. O sujeito poético, desse modo, está em comunhão com a natureza justamente pela quebra da barreira empreendida pelo pensamento lógico que coloca o homem em estado superior ao da Natureza. Barros ao longo do livro vai dando materialidade ao Nada por meio da linguagem poética, ao mesmo tempo em que quebra com a ideia da palavra como representação do real e do tempo como continuidade e duração.

Portanto, da análise do **Livro sobre Nada** se constata na primeira parte a desautomatização do sujeito, com a metáfora da formiga; na segunda parte a fragmentação do sujeito; na terceira a reelaboração do sujeito como linguagem e, por fim, na quarta parte o reconhecimento como um sujeito poético que se constitui de outros discursos. Percebe-se que o desvio linguístico não

é empregado de maneira aleatória ao mesmo tempo em que não está presente só nos aspectos semânticos, mas principalmente nas (des)construções morfológicas.

Ao tratar a palavra poética e a construção de imagens por meio de uma lógica própria, ou seja, não subordinando sua arte a um pragmatismo ou lançando-a a uma abstração total, Manoel de Barros adota uma linguagem que o singulariza e o torna universal ao mesmo tempo.

REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. *A dialética da duração*. Trad. Marcelo Coelho. São Paulo: Editora Ática, 1994.

BACHELARD, Gaston. *A intuição do instante*. Trad. Antonio de Padua Danesi. Campinas, SP: Verus editora, 2010.

BARROS, Manoel de Barros. *Livro sobre nada*. Rio de Janeiro: Record, 1996.

BARROS, Manoel de. *Poesia completa*. São Paulo: Leya, 2010.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 2000.

CASTRO, Alceste de. *Literatura corumbaense*. Campinas: Maranada, 1981.

CASTELHO, Jose. *Manoel de Barros busca sentido da vida*. In: O estado de S. Paulo. Caderno 2. Disponível em: <http://www.revista.agulha.nom.br/caste109.html>, acesso dia 09/08/2012 às 13:25.

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

PAZ, Octavio. *O arco e a Lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

VIANA, Carlos Augusto. *Manoel de Barros: a poética da reinvenção*. Disponível em : <http://www.jornaldepoesia.jor.br/manu.html#viana>, acesso dia 10/08/2012 às 17:20.

O ROTEIRO COMO PROCESSO NA ADAPTAÇÃO DE *MEIA ENCARNADA DURA DE SANGUE*

SIMONE XAVIER MOREIRA*

Então houve um segundo, um lampejo, em que apenas pelos olhos eles se entenderam: eram negros e miseráveis e sabiam que era assim que caminhavam, às avessas, contra o vento e frio, numa interminável procissão de corpos vergados e rostos escuros, um atrás do outro, campo fora, tendo como destino lugar nenhum.

Lourenço Cazarré

Resumo: Tendo como referência as teorias de Linda Hutcheon (2011) sobre o processo de adaptação, este estudo, articulado à análise do conto *Meia encarnada dura de sangue*, de Lourenço Cazarré, propõe uma interpretação que leva em conta o contexto histórico e os aspectos sociais presentes na obra do escritor e a maneira como estes foram transcritos pelos roteiristas no processo adaptativo para o episódio de mesmo título da série televisiva *Brava gente!*.

Palavras-chave: *Meia encarnada dura de sangue*. Lourenço Cazarré. Adaptação. Literatura.

ALGUMAS PREMISSAS...

A relação entre cinema e literatura não se restringe à organização narrativa, mas também alcança a significação, aspecto relevante considerando-se que se trata de códigos estéticos diferentes. Como afirma Linda Hutcheon, em *Uma teoria da adaptação*, “contar uma história em palavras, seja oralmente ou no papel, nunca é o mesmo que mostrá-la visual ou auditivamente em quaisquer das várias mídias performativas disponíveis” (HUTCHEON, 2011, p. 49).

A adaptação será sempre uma leitura. Nestes termos, adaptar um texto literário para outra mídia é, antes de mais nada, ler e interpretar esse texto. Os textos resultantes de adaptações, assim, devem ser entendidos como novas criações e não como tentativa de recriação do texto primeiro. Sendo um novo texto, a narrativa televisiva, por exemplo, prescinde da fidelidade ao literário, podendo afastar-se dele em diferentes medidas.

Como obra já marcada pelo valor semântico procedente do texto literário, do qual herda reflexos dos juízos da crítica, em contraponto pode lhe atribuir novos lampejos de significação, reforçando ou não o significado original. Do mesmo modo, a nova obra possibilita – através da intertextualidade – um novo conjunto de olhares sobre a obra adaptada.

* Doutoranda em Letras – Estudos Literários na Universidade Federal de Santa Ma

No caso do presente estudo, esse novo olhar advém da elaboração da linguagem fílmica para narrar a diegese literária. Ao comentar as diferenças presentes entre o modo de contar (narrativa literária) e de mostrar (televisão, cinema, etc.), Hutcheon esclarece que,

cada mídia tem sua própria especificidade, se não sua própria essência. Em outras palavras, nenhum modo é inerentemente bom para uma coisa e não para outra; cada qual tem à sua disposição diferentes meios de expressão – mídias e gêneros – e, portanto, pode mirar e conquistar certas coisas mais facilmente que outras (HUTCHEON, 2011, p. 49).

A adaptação, logo, não tem e nem deve ter a função de substituir o objeto estético primeiro, mas complementa-o, alarga seu sentido inicial ao interpretá-lo. É, nestes termos, uma leitura individual, uma produção de sentido, uma nova criação estética.

O novo olhar que o roteiro elaborado por Jorge Furtado e Guel Arraes para a produção do curta-metragem *Meia encarnada dura de sangue* – produzido pela Casa de Cinema de Porto Alegre para a série *Brava Gente!* da TV Globo – confere ao texto literário de Lourenço Cazarré, constitui o objeto de análise deste estudo.

1 A CRIAÇÃO

A cidade de Pelotas, situada em uma região que ao longo do século XVIII serviu como rota de tropeiros que contrabandeavam gado do Uruguai e da Argentina para São Paulo fez com que, no entorno de um dos seus principais arroios, fixassem-se vários charqueadores.

Deste modo, a formação da povoação que deu origem à cidade está relacionada à chegada – causada pela ocupação castelhana ocorrida em 1763 – de habitantes da então Vila do Rio Grande e também da Colônia do Sacramento, à política de assentamento de casais aplicada pelo então governador, assim como ao crescimento das charqueadas e da atividade agropastoril.

Em pouco tempo as charqueadas tornaram-se o princípio impulsionador da economia local e possibilitaram à cidade um rápido crescimento, assim como a ostentação do título de “Princesa do Sul”, por ser um dos maiores polos econômicos e culturais da região, tal qual Porto Alegre e outras cidades de maior porte. Porém, este processo só foi possível graças à mão de obra escrava, ao passo que a necessidade de escravos para o trabalho nas charqueadas, determina o surgimento de grandes concentrações de negros na cidade. O pesquisador pelotense Eduardo Arriada (1994, p. 73) apresenta para o ano de 1814, uma população de 2.275 indivíduos, sendo que destes, 1.226 eram escravos. Segundo o mesmo pesquisador,

na terceira década do século XIX continuamos a ter, em Pelotas, uma população negra superior à branca. Pelo Mapa da População da Vila de São Francisco de Paula, e de seu termo, em dezembro de 1883, nessa região concentra-se uma população de 10.873 almas. [...]. Desse total, 5.629 são escravos (ARRIADA, 1994, p. 73).

Com a abolição da escravatura em 1888 estes homens e mulheres que por tanto tempo serviram ao desenvolvimento, acabaram sendo marginalizados e explorados, formando os cinturões de miséria que se fazem presentes em todo o território nacional até os dias atuais, os quais revelam as desigualdades sociais de um povo marcado pelo preconceito e pela pobreza. No entanto, tal

desigualdade não se revela apenas nos índices de reprovação nas escolas, na ausência de negros nas universidades ou nas classes de trabalhadores mais reconhecidas; ou ainda, pelas condições de moradia e de saúde dos mesmos, que mantem-se inferior a da maioria da população dita branca. Reconhece-se, também, nos fatores relacionados mais subjetivamente às questões culturais.

Não causa estranhamento ao grande público, que seja negra a expressiva maioria dos artistas que representam os papéis de empregados e empregadas domésticas em telenovelas. Tendo estas produções o objetivo de “imitar” a realidade, os escritores e diretores acabam por reproduzir a desigualdade, de modo a perpetuar e naturalizar cada vez mais a mesma. Neste contexto, geralmente é em atividades ligadas à música ou ao esporte que a população negra consegue alguma projeção.

Como forma de resistência dentro do universo esportivo, em 1911 começou a organizar-se em Pelotas o Grêmio Esportivo Brasil – time de futebol, que diferente do Esporte Clube Pelotas, fundado alguns anos antes, apresentava um caráter popular. A rivalidade entre os dois times é histórica e ainda hoje é representativa de uma oposição entre negros e brancos em Pelotas.

É um destes sujeitos que o escritor pelotense Lourenço Cazarré representa em seu conto *Meia encarnada dura de sangue*, publicado pela primeira vez em 1989, na obra intitulada **Noturnos do amor e da morte**. Neste conto, Cazarré recua alguns anos na história da cidade, “pelo meio ou pelo final da década de trinta” (CAZARRÉ, 1989, p. 12), como informa imprecisamente o narrador para contar o conflito de um “crioulo” no qual contrastam a falta de perspectiva característica da pobreza e o talento para o futebol.

Sua condição social parecia intransponível: trabalhava fechado nos galpões sombrios de um matadouro, vivia em uma rua paralela a um canal com a mãe viúva, em um “rancho de paredes vacilantes e teto de palha. Muitas vezes no verão, nas cheias do rio, tinha que botar os trastes nas costas e sair para a casa de uns parentes” (CAZARRÉ, 1989, p. 14).

Informações como nomes dos personagens, caracterização psicológica dos mesmos, localização espacial e temporal não recebem destaque, servem mais como contextualização geral do que como subsídio para análise. Isso porque é clara a intenção do narrador de enxugar ao máximo os dados contextuais para focar-se na narração minuciosa de um evento ímpar. O narrador de *Meia encarnada dura de sangue* é um sujeito que conta as histórias que ouviu do avô, um tipo conversador descrito por ele no início da narrativa; fundamental para a leitura do conjunto da obra de Lourenço Cazarré, mas pouco relevante à compreensão deste conto especificamente.

Após a descrição deste primeiro momento, no qual o narrador situa-se como personagem em um primeiro plano da narrativa, ele adentra a história do “crioulo” e começa a apresentá-lo:

O crioulo, aos dezenove-vinte anos, era o maior driblador e fazedor de gols da época. Nem alto nem baixo, era magro como a peste e leve como a brisa e dançarino como as borboletas. E frio. E jogava de olhos abertos, cabeça erguida. Calculista, ele não só queria fazer o golo, como queria também que seu marcador ficasse por terra, e gostava de ver o goleiro esmurrar a grama. Jogava rindo (CAZARRÉ, 1989, p. 13).

Descreve-o assim como um jogador exímio, ao passo que apresenta-o também como um rapaz humilde e pacato: “era assim dentro de campo, implacável. Fora, era outra coisa. Um rapaz gentil, tímido, de fala mansa, silencioso, cerimonioso. Saía do campo de cabeça baixa, como que pedindo desculpas por jogar tanta bola” (CAZARRÉ, 1989, p. 13).

É neste contexto de pobreza, de falta de perspectiva, de desalento diante de um trabalho

pesado e da impotência de tirar sua mãe da miséria e de constituir com dignidade uma família junto à mulher que desejava, que o crioulo recebeu um convite: os dirigentes do time adversário, do time dos ricos e brancos, chamaram-no para mudar de lado nos jogos e em troca ofereceram-lhe uma casa para morar.

Ele sabia que se aceitasse não seria mais aceito entre os seus, que poderia ser rejeitado, mas a possibilidade de construir uma vida com a namorada falou mais alto e ele cedeu: “Esta negrinha, que trabalhava numa casa de família, no centro da cidade, pesou mais do que a honra ou o orgulho que ele pudesse ter” (CAZARRÉ, 1989, p. 14).

O narrador pondera ainda que

Se ficasse no seu time do coração teria apenas os aplausos e os abraços de negros e mulatos tão pobres quanto ele, ou mais, num desses melancólicos finais de tarde de domingo, no inverno, que trazem consigo não só tristeza e neblina, mas também a desesperada perspectiva de mais uma semana de trabalho (CAZARRÉ, 1989, p. 15).

Assim, o crioulo aceitou a proposta e junto a ela todo o peso de relegar ao passado o compartilhamento de um espaço de preservação de sua identidade, de resistência. O futebol constituía-se em um meio através do qual os negros podiam mostrar que eram tão bons ou ainda melhores do que os brancos.

A indignação de seus companheiros de trabalho, de bar, de time foi inevitável e o crioulo ficou abalado ao ponto de perder a confiança em si mesmo, sentiu-se desprezado e solitário, “tinha o carinho da mãe e os afagos da namorada. Mas a vergonha era tanta, e doía tanto, que ele não podia compartilhá-la com ninguém” (CAZARRÉ, 1989, p. 16). Foi neste contexto que revela-se o ponto mais visceral da narrativa de Cazarré: a descrição do momento em que o crioulo envolto em suas mágoas, distraiu-se no manejo do facão e invadiu com este o próprio pé provocando um profundo corte e, em seguida, da maneira como conduziu seus próximos passos, desde a costura da ferida que ia do dedão ao calcanhar com a agulha da mãe usando tripa de ovelha; até sua estreia no time dos brancos, a maneira como foi hostilizado dentro e fora do campo, sofrendo a violência física, verbal e, conseqüentemente, psicológica de seus antigos companheiros e o modo como superou a si mesmo e venceu. Se por um lado era o “negro vendido”, que traía seus iguais por dinheiro, por outro era o primeiro negro a romper uma barreira histórica e ocupar um espaço que só era permitido aos brancos.

Esta narrativa, dialogando tão especificamente com a memória dos pelotenses, por seu forte teor ideológico, abarca uma reflexão universal, já que fala do conflito interno de um indivíduo que diante de dois caminhos, abriu mão de uma vida dolorida ao lado dos seus para começar uma nova vida, para ter um futuro melhor, faz-nos lembrar do quanto podem ser dolorosas certas decisões. Além disso, com muita qualidade e propriedade, Cazarré tematiza o futebol e a negritude, assuntos sempre atrativos, fazendo com que este conto recebesse espaço em quatro coletâneas – inclusive emprestando seu nome a uma delas –, alguns olhares acadêmicos e fosse adaptada para a televisão em 2000 como um dos episódios da série *Brava gente!* da TV Globo.

2 A TRANSCRIÇÃO

De modo geral, a narrativa de *Meia encarnada dura de sangue* é marcada por uma fragmentação subjetiva. O que mais caracteriza seu protagonista é a angústia e a falta de perspectiva

O ROTEIRO COMO PROCESSO NA ADAPTAÇÃO DE MEIA ENCARNADA DURA DE SANGUE

que o acompanham. Este personagem, que não recebe nome e não tem sua identidade destacada, poderia ser qualquer um, qualquer jovem negro, pobre e dotado de um talento, que diante de uma oportunidade vê-se dividido entre a fidelidade aos seus iguais e a chance de escapar do extremo da miséria e dar uma vida melhor a sua família.

Linda Hutcheon (2011, p. 45) afirma que “qualquer que seja o motivo, a adaptação, do ponto de vista do adaptador, é um ato de apropriação ou recuperação, e isso sempre envolve um processo duplo de interpretação e criação de algo novo”. Ao adaptar o conto de Lourenço Cazarré para a televisão, os roteiristas Jorge Furtado e Guel Arraes preservam a tensão que perpassa toda a história, mas utilizam-se de sua liberdade de criadores para, por exemplo, atribuir ao crioulo um nome, Bonifácio.

No estilo da prosa de *Meia encarnada dura de sangue* é patente o cuidado e a meticulosidade na escolha das palavras e na construção das frases marcadas pela oralidade. A inovação dá-se no modo elíptico com que o narrador expressa-se, na temática abordada. Sentenças abruptas, imagens pesadas, uma narrativa extremamente cativante por seu tom de conversa, de familiaridade entre quem conta e quem lê. A empatia com o personagem e a angústia por sua condição são latentes diante da narração de sua exclusão pelos companheiros e, principalmente, diante do acidente e da maneira como este conduziu os fatos que se sucederam.

No roteiro elaborado para o curta-metragem, podemos identificar a mesma preocupação com estes momentos significativos do conto, embora o modo como chegaram ao resultado tenha sido um pouco distinto. Jorge Furtado e Guel Arraes transpõem para o roteiro apenas a parte do conto que foca no protagonista, deixando de fora o segundo plano narrativo presente no conto. As cenas são curtas, assim como os diálogos. Nesta trama, a construção das cenas diz mais do que os personagens, em grande maioria pessoas simples.

Analogamente ao texto literário, que é apresentado sempre por um narrador, o roteiro da narrativa fílmica também conta com uma voz narrativa nas três primeiras cenas, mas essa, assim que cumpre a função de introduzir o protagonista, torna-se dispensável.

Percebe-se claramente a intenção dos roteiristas em transmutar as palavras em imagens, transformando a narração falada em ação visual, os pensamentos abstratos em cenas fortes e concretas. Tal intenção evidenciada é facilitada pela narrativa literária de Cazarré, na qual a imagem é muito presente.

A narrativa fílmica estabelece uma valiosa relação transtextual com a literária, convergindo para os caminhos interpretativos possíveis a partir do texto primeiro. A qualidade estética não está obviamente na fidelidade, mas no modo como concebe a criação da diegese para a televisão. Segundo Hutcheon (2011, p. 39-40), “a transposição para outra mídia, ou até mesmo o deslocamento dentro de uma mesma, sempre significa mudança ou, na linguagem das novas mídias, ‘reformatação’”. Logo, pode-se perceber a reformatação de alguns elementos neste processo, por exemplo, no início do roteiro, quando Bonifácio pede a Elisa que lave seu fardamento, temos a seguinte descrição:

Bonifácio põe o uniforme sobre a cerca.
BONIFÁCIO
Lava para mim?
ELISA
Lavo.
BONIFÁCIO
Então eu já vou.
ELISA

Tá bom.

Bonifácio sai. Elisa estende a roupa no varal e vê Bonifácio se afastando. Elisa pega a camiseta do time e joga numa bacia (FURTADO; ARRAES, 2000).

Esta construção exclui o sentido apresentado no conto de Cazarré de que o crioulo teria levado as roupas para a namorada lavar com o intuito de esconder da mãe tal sacrifício e de envolver aquela que foi a causa de sua escolha. No entanto, no fim do roteiro, esta imagem é retomada (após o primeiro jogo de Bonifácio junto ao time dos brancos), de modo que o roteiro encerra tal qual o conto e reforça a ideia do sacrifício ter sido feito pela namorada e da meia dura de sangue ser dada a mesma como um dote:

BONIFÁCIO

Passo. (ele pega o saco com as meias) Lava para mim?

ELISA

Lavo.

Ela pega o saco e deixa as meias caírem numa bacia de alumínio, com um pouco de água.

[...]

BONIFÁCIO

Amanhã a gente vê.

ELISA

Tá bom.

Ele sai. Ela olha a bacia. A água está tingida de vermelho. O reflexo do sol na água projeta riscos de luz sobre o rosto de Elisa.

Elisa vê Bonifácio se afastar, mancando (FURTADO; ARRAES, 2000).

Esta nova construção permite um espaço de interpretação ao espectador diferente do concebido ao leitor, visto que as últimas linhas do conto explicam: “E como não queria que mais ninguém soubesse, especialmente sua mãe, foi até a casa onde trabalhava sua namorada e por sobre o muro, no fundo do pátio, entregou-lhe a meia encarnada, dura de sangue seco, como uma espécie de dote, penhor, hipoteca” (CAZARRÉ, 1989, p. 20).

Hutcheon (2011, p. 44) explica que “há uma ampla gama de razões pelas quais os adaptadores podem escolher uma história em particular para então transcodificá-la para uma mídia ou gênero específico”. No caso em questão, a construção, no conto, de um personagem humilde, pobre e com uma força interior impressionante, fazem do referido conto um material interessante se observado o conjunto de narrativas que compõem a série *Brava gente!*, que como o próprio nome já indica, trata de enaltecer figuras periféricas, esquecidas pela sociedade, mas que representam o bravo povo brasileiro.

Tal representação da narrativa faz com que, de fato, este seja um texto híbrido, no sentido de que a literatura faz parte do televisivo como elemento constitutivo. Por sua vez, a imagem e a sonoridade parecem tornar-se, também, parte da própria literatura, na medida em que completam o verbo.

Resumen: Teniendo de referencia las teorías sobre el proceso de adaptación de Linda Hutcheon (2011), este estudio, articulado a la análisis del cuento *Meia encarnada dura de sangue*, del Lourenço Cazarré propone una interpretación que tenga en cuenta los aspectos históricos y sociales que se hacen presentes en la obra del escritor y la forma en que fueron transcreados por los guionistas en el proceso de adaptación para el episodio del mismo título de la serie de televisión *Brava gente!*.

O ROTEIRO COMO PROCESSO NA ADAPTAÇÃO DE MEIA ENCARNADA DURA DE SANGUE

Palabras clave: *Meia encarnada dura de sangue*. Lourenço Cazarré. Adaptación. Literatura.

REFERÊNCIAS

ARRIADA, Eduardo. **Pelotas**: gênese e desenvolvimento urbano (1780 – 1835). Pelotas: Armazém Literário, 1994.

CAZARRÉ, Lourenço. **Noturnos do amor e da morte**. Porto Alegre: IGEL/ IEL, 1989, p. 9-20. (Coleção Nova Literatura).

HUTCHEON, Linda. Começando a teorizar a adaptação: O quê? Quem? Por quê? Como? Onde? Quando?. In: _____. **Uma teoria da adaptação**. Trad. André Cechinel. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2011, p. 21-59.

FURTADO, Jorge; ARRAES, Guel. Roteiro do curta-metragem *Meia encarnada dura de sangue*. Realizado pela Casa de Cinema de Porto Alegre. 2000. Episódio da série **Brava gente!** exibido em rede nacional pela TV Globo em 26 de dezembro de 2000. Disponível em: <<http://www.casacinepoa.com.br/os-filmes/realiza%C3%A7%C3%A3o/epis%C3%B3dios-de-tv/meia-encarnada-dura-de-sangue>>. Acesso em: 25 out. 2012.

PACTO ROMANESCO E DESCENTRALIZAÇÃO DA HISTÓRIA INDIVIDUAL EM *SANTA EVITA*

ANDRÉ LUIS MITIDIERI*

RESUMO: No presente trabalho, buscamos analisar o romance *Santa Evita*, de Tomás Martínez, identificando, desde a leitura dos elementos paratextuais, a ficção biográfica que constitui um de seus níveis narrativos. A fim de diferenciar esse nível de um outro (a biografia também contida na mesma obra literária), recorremos à noção bakhtiniana de plurilinguismo. As diversas vozes trazidas pelo romance em estudo fraturam a autoridade e a identidade do autor-narrador, contextualizando o discurso desde as margens da história, por meio de sujeitos descentralizados quanto às categorias de classe social, etnia e gênero. Ao lado dos mitos em torno de Eva Perón, bem como de vários discursos artísticos ou ficcionais e de intertextos biográficos, ficcionais e históricos, inseridos no texto, a plurivocidade assegurada por focalizações polivalentes rompe o pacto biográfico e demarca a ficcionalização da trajetória particular da personalidade histórica assim transformada em protagonista do livro híbrido que ela mesma intitula.

PALAVRAS-CHAVE: Ficção biográfica. Literatura hispano-americana. *Santa Evita*. Tomás Eloy Martínez.

1 A FRAGMENTAÇÃO DA IDENTIDADE AUTOR-NARRADOR E O PACTO ROMANESCO

O assédio ficcional do modelo referencial Eva María Duarte de Perón atinge Tomás Eloy Martínez, autor do romance aqui analisado, *Santa Evita*,** cujo título aponta ao pacto romanesco, no momento em que pretere o nome real do sujeito no qual se inspira a favor do único nome que ela pôde aceitar, como fazem os romancistas. Segundo a própria personalidade histórica, Evita e Eva eram dois papéis a serem representados: o primeiro, ela desempenhava na imensa maioria dos dias; o segundo, em poucos dias do ano.*** Assim, reservou a Eva Perón uma função agradável, faceta pública e privada ao mesmo tempo: como a primeira dama, recebia honrarias, participava

* Doutor em Letras pela PUCRS. Professor Adjunto no Departamento de Letras e Artes da Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC). Docente colaborador no Programa de Pós-Graduação em Letras – Mestrado em Literatura Comparada – da Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões, campus Frederico Westphalen (URI-FW).

** MARTÍNEZ, 1996. Todas as citações ora utilizadas são extraídas dessa edição, tendo apenas os números das respectivas páginas indicados entre parênteses.

*** Cabe notar as projeções do outro sobre o eu de Evita, em seu próprio discurso: “Quando um menino me nomeia Evita, sinto-me a mãe de todos os meninos e de todos os débeis e humildes de minha terra. Quando um operário me chama de Evita, sinto-me com prazer a ‘companheira’ de todos os homens que trabalham em meu país e no mundo inteiro. Quando uma mulher de minha Pátria me diz ‘Evita’, eu me imagino sua irmã, e irmã de todas as mulheres da humanidade” (FUNDACIÓN TIEMPO SOCIAL, 1996, p. 94. Tradução nossa).

de sessões de gala; como a mulher do presidente, acompanhava Perón, descansava em seu sítio. Imagem dupla, o diminutivo que se deveria contrapor ao aumentativo virilizante do final do nome de Perón acabou negando o decorativo papel de “senhora”. À Evita que pertenceria à esfera privada, como era de se esperar dos apelidos domésticos, pertenceram as imagens da ativista política, da agitadora de massas, da “companheira”, a quem couberam os *tailleurs* de corte simples, a pouca maquiagem e a ação social. As prolongadas rotinas no Ministério do Trabalho foram substituindo a imagem da “bonequinha de luxo” e recobriram Evita de um significado público, que se entrecruzava com o privado: a contundência de seus sentimentos expressava-se em seus discursos, extrapolações passionais de amor e ódio.

Após a morte da mulher, essa figura recobriu-se de uma projeção ainda maior do que aquela que em vida lhe fora dada. Os esforços da “revolução libertadora” para apagar o peronismo da memória nacional não conseguiram vencer a resistência da dimensão mítica angariada por Eva Perón. Marysa Navarro (1994-1997, p. 339) diz que, apesar dos perigos implicados nesta atitude, as fotografias dela não desapareceram dos ranchos do interior argentino e das favelas que nasciam ao redor das capitais. Identificada com os melhores anos dos governos de Perón, época de bonança, bem-estar e alegria para o povo humilde, a suposta mártir, que dera sua vida pela face mais pura do peronismo, converteu-se num mito popular. Nem a contrapropaganda dos militares nem o apagamento de toda a anterior propaganda peronista, e muito menos o silêncio, puderam desterrá-la do imaginário nacional argentino. Os despossuídos pensavam que ela havia se sacrificado por eles, e seu nome continuou sendo venerado; nesse caso, era e ainda é uma santa, a “madona dos descamisados”.

O autor contempla essas dimensões, da viva e da morta, no título do romance sob análise cujo paratexto indica o modo pelo qual *Santa Evita* pode ser lida. Dessa forma, na contracapa, Gabriel García Márquez escreve: “Enfim, o romance que eu sempre quis ler”. Na primeira “orelha” dessa edição, o leitor é informado: “Martínez se deu conta de que só uma obra de ficção poderia fazer jus às assustadoras aberrações dessa história verdadeira”. Na segunda “orelha”, os editores sinalizam ao modo de leitura como transgressão dos gêneros literários: “Fundindo a vocação para o fantástico de García Márquez e a saborosa ironia portenha de Borges, Tomás Eloy Martínez escreveu uma obra de grande fôlego, que se deixa ler ora como tragédia, ora como gigantesca comédia de humor negro”.

É claro que o paratexto se refere à integralidade da obra literária que, além de comportar uma biografia em seu multitema, também admite uma ficção biográfica em cuja seção inicial, o autor-narrador enfatiza que já sepultara o compromisso de escrever sobre o modelo biográfico para reavivar a Evita desmedida, que não mais seria ancorada no mundo real. Mais adiante, Martínez contextualiza a história que Perón escreveu de seu romance com Eva, quando o ex-presidente exilou-se numa canhoneira paraguaia:

É o único texto de sua vida que reconstrói o passado como um tecido de sentimentos e não como um instrumento político, se bem que seu efeito (sem dúvida voluntário) é lançar o martírio de Evita, como uma clava, contra o rosto de seus adversários [...] Aquele afeto? Não é o tipo de expressão que se imagina na boca de Evita. O mínimo que ela dizia a seus descamisados era: ‘Eu amo o general Perón com toda minha alma e por ele daria a vida uma e mil vezes’. Se os sentimentos tivessem unidade de medida, e se essa unidade pudesse se aplicar às duas frases citadas, seria fácil ter uma noção da distância emocional que separava Evita de seu marido (p. 20).

Embora comporte momentos como esse, em que o uso de fontes documentais confirma o entrelace de uma biografia no romance, nele não se realizam duas prerrogativas básicas para o estabelecimento do pacto biográfico (Cf. LEJEUNE, 2008): a narração retrospectiva e uma vida individual como tema. O enunciado romanesco contempla o presente da escritura, além de recorrer a discursos, intertextos e referências posteriores à morte de Eva Perón, fazendo a narrativa avançar ao futuro da história de sua personalidade. Além disso, não há títulos nem subtítulos, como “biografia”, “a vida de” etc. capazes de levarem o leitor a crer que está diante de uma narrativa biográfica e, embora o apelido Evita figure na capa do livro, o fato de ser precedido pelo adjetivo “santa” converte-se em recurso desrealizante, mais próprio da ficção e do mito que do gênero biográfico e da historiografia.

Tratando da sedução ficcionalizante da Evita morta, e centrando a contextualização de personagens anônimas sobre os ângulos da educação, da classe e da função social, a voz do vice-presidente da Argentina no ano de 1958 traz ao texto os contextos de raça e identidade étnica, vislumbrados por detrás do temor da oligarquia e das classes médias portenhas aos mestiços do interior do país, os *cabecitas negras*: “essa mulher é mais perigosa do que quando estava viva. [...] Os ignorantes a veneram como se fosse uma santa. Acreditam que mais dia menos dia ela vai ressuscitar para fazer da Argentina uma ditadura de mendigos” (p. 22-23).

Na ficção biográfica, o nome Evita ocupa a quase totalidade da narração. Apesar de ser prioritariamente assim designada, a personagem conserva alguns dos outros nomes e indicadores pelos quais foi conhecido o ser histórico no qual é talhada. Sabendo que isso não usurpa o caráter ficcional de uma obra literária, é importante notar como esses designativos também são contextualizados. Os discursos do autor-narrador, da nova classe dirigente argentina (pós-1955) e dos “descamisados”, desvendam as contradições socio-ideológicas entre passado e presente, e entre distintas visões do passado, conformando o plurilinguismo social (Cf. BAKHTIN, 1990) que adentra no plano romanesco:

Evita era chamada de ‘essa mulher’, mas em conversas privadas lhe reservavam alcunhas mais cruéis. Ela era a Égua ou a Potranca, o que na gíria portenha da época significava puta, vadia, louca. Os descamisados não rejeitaram o insulto por completo, mas inverteram seu sentido. Evita era para eles a égua madrinha, a guia do rebanho (p. 21).

Isso funciona como antecâmara da manutenção e da simultânea fragmentação da autoridade e da identidade do autor-narrador. O discurso de Martínez já se mostra inexistente em termos únicos, ao dispor, acima da epígrafe extirpada de um vestígio da realidade (revista *Antena* de 13 de julho de 1944), a epígrafe retirada de uma vida ficcional. Trata-se, no último caso, da frase de Sylvia Plath, em *Lady Lazarus*: “Morrer é uma arte como qualquer outra. Eu o faço extremamente bem” (p. 7). Na titulação dos capítulos, além da frase “Voltarei e serei milhões”, atribuída a Evita, operam em direcionamento não unívoco, apontando à biografia, à história e à ficção, as remissões a *La razón de mi vida* (PERÓN, 1951) livro no qual o *ghost-writer* de Evita foi tomado de assalto pelo *ghost-writer* Raul Mendé, o qual terminou por fazer da falsa autobiografia de Eva Perón a biografia laudatória de Perón (Cf. GONZÁLEZ, 1983).

O exame final do paratexto de *Santa Evita* demonstra a dúbia configuração realizada pelo autor, quando arrola as fontes que proporcionaram material a uma investigação de caráter biográfico, jornalístico ou histórico, juntamente com o desvendamento da moldagem de seus seres ficcionais. Assim, Olga e Alberto Rudni deram ao universo romanesco a personagem e a história segunda de

Emilio Kaufman, além de saberem quem inspirou a figura de Irene. Dos relatos de Héctor Eduardo Cabanillas e do suboficial que fingiu ser Carlo Maggi, chega-se à versão romanesca da entrega do cadáver de Evita a Perón; da entrevista de Sergio Berenstein a um ser real, à origem da criatura ficcional Margot Heredia de Arancibia. As façanhas e recordes que Raimundo Masa teria enviado a Martínez foram, na realidade, pesquisados por María Rosa “nos jornais de 1951 e 1952” (p. 338).

Do mesmo modo, é reafirmada a inclusão da obra literária no gênero romanesco, quando o escritor agradece a “Jorge Royas Silveyra, que em uma manhã de 1989 relatou o final deste romance” (p. 337). Também são esclarecidas as fontes dos intertextos ficcionais utilizados: o réquiem *Für eine Freudin*, de Rainer Maria Rilke, que lhe forneceu frases em alemão; uma linha de *Venecia*, de María Negroni; os versos dos poemas de Juan Gelman, principalmente, *Preguntas*. Dizendo serem as últimas citações, nem sempre identificáveis, o melhor de seu livro, Martínez reconhece que seu discurso interage com o do outro.

Se o autor-narrador diverge da personagem na biografia entretecida em seu romance, na ficção biográfica, que também penetra em *Santa Evita*, fraciona a identidade das duas primeiras instâncias. Para dessacralizar o mito e salvar a personagem da farsa da mulher assexuada e virginal, convoca espíritos impuros, filhos da “pura verdade”, assim admitida pela historiografia oficial, e suas crias disfarçadas. Seu texto não mente, pois assume o código ficcional, dilatando o pacto romanesco que, ao mesmo tempo, implica um pacto biográfico e historiográfico, o qual permite reviver, reinventar e reler as histórias da nação e da sociedade argentina. Nas comissuras da narrativa, sua ficção biográfica já parece híbrida, confiscada, corrompida, e se não verídica, bem contada, porque das margens, mas também de dentro.

2 REVOADA DO MITO, DESCENTRALIZAÇÃO DA HISTÓRIA INDIVIDUAL E CONTEXTUALIZAÇÃO DA FICÇÃO BIOGRÁFICA

Reinventando imagens existentes, Martínez não abandona certas referências históricas, ainda que revisitadas, mas rompe o contrato de escrever sobre o modelo biográfico no qual se baseia. Diante de um objeto multifacetado, chama à ação os mitos de Evita, ao lado de fragmentos da realidade e de discursos artísticos ou ficcionais, para selecionar imagens que forma de sua personagem, na seção biográfica ficcional do romance em estudo. Para Alicia Dujovne Ortiz (1995, p. 308-318), Evita dignificou-se pelo “mito branco”, segundo o qual, era a virgem em pessoa, a mártir, “síntese e paradigma de todas as mães, a *mater dolorosa*” (ORTIZ, 1995, p. 338). De outro lado, “essa mulher” obscureceu-se pelo “mito negro”, maculada pela sombra da ressentida, da prostituta, da “alpinista social”, sedenta de poder. Em qualquer um dos mitos, o sexo deveria ser condenado: amavam-na e a odiavam religiosamente, projetando a imagem boa e reprimindo a má, ou vice-versa.

Na década de 1970 do século XX, surgiu o “mito vermelho”, quando os novos peronistas, agrupados na facção guerrilheira Montoneros, entendiam que o peronismo seria um movimento de libertação nacional. Geralmente saídos das classes médias ou da burguesia, esses jovens rebelavam-se contra a autoridade familiar, identificando na imagem da “querida companheira Evita” o que parecia haver escapado a seus pais: a ideia de que a Argentina calada, excluída da comunidade nacional, pudesse libertar-se da dependência externa e interna através do “melhor peronismo”: aquele que havia aglutinado as massas e organizado os trabalhadores.

A historiografia dá guarida a esses mitos, também construídos na ficção biográfica que ora

retalhamos de *Santa Evita*, mas para serem desconstruídos, em bocas de personagens *off*-centro cujas identidades são contextualizadas por classe social, etnia e gênero. É assim que a mãe de Evita, Juana Ibarguren, de origem humilde e educação básica, bastarda e descendente de estrangeiros, alimenta o mito branco: “Evita era todo-poderosa, a mãe também [...] Coitada da Eva. Tinha dado o sangue por amor e agora lhe pagavam com o abandono. Coitadinha” (p. 41). A força vital com que sua pequena respondera a seus sinais de amor fora desmedida e se tornaria incontrolável: “Em vida, ela sempre tinha abafado seu fogo para não fazer sombra ao marido. Morta, viraria um incêndio” (p. 41).

Nesse ponto, dona Juana faz coro a Moore Koenig, o coronel a quem foi atribuída a guarda do cadáver embalsamado de Evita, cuja ex-centricidade acabará sendo agravada pela loucura. Amarrando esses pontos, o embalsamador espanhol Pedro Ara compartilha da ideia de imortalidade do mito evitista: “Viva, sua filha não tinha par; mas morta, qual é o problema? Morta, pode ser infinita” (p. 48). O autor-narrador também afirma o mito branco, reafirmando a própria voz: “[...] quando eles partiam, Evita já não era a mesma: tinha chovido sobre ela o pólen dos desejos e das lembranças alheias. Transfigurada em mito, Evita era milhões” (p. 57). Porém, torna-se módico ao indicar tempos, nomes e espaços, incorporando-se de lembranças alheias, de fontes anônimas, das margens da história:

Os mitólogos pegaram a ideia e transformaram os milhares em milhões. ‘Voltarei e serei milhões’, promete a frase mais celebrada de Evita. Mas ela nunca pronunciou essa frase, [...] Apesar de a impostura ter sido denunciada muitas vezes, a frase continua ao pé dos cartazes que comemoram todos os aniversários de Evita. Nunca existiu, mas é verdadeira (p. 57).

Se ainda chega a indicar o tempo histórico da representação literária, Martínez abre seu discurso a imprecisões, evidenciadas pelo uso do verbo na terceira pessoa do plural e pela sonegação das fontes de onde retira seus informes: “o Vaticano recebeu quase quarenta mil cartas de fiéis atribuindo diversos milagres a Evita [...] Reclamavam de que, para se tornar santa, Maria Goreti havia esperado somente quarenta e oito anos” (p. 57). Isso se faz acompanhar da contextualização do mito branco, através de implícita ironia ao peronismo “demagogo, parcial e ignorante”, como era denominando pelos antiperonistas: “Mais gritante, diziam, era o caso de Santa Clara de Assis [...] Evita merecia mais: somente a Virgem Maria a superava em virtudes” (p. 57).

Entretanto, a narração contrapõe, mas também alinha, a “Evitolatria” à “Mariolatria”, professada em um país católico, onde colégios de freiras e padres exercem destacado papel na educação primária e secundária. Diante da proteção que Evita inspira, o povo agradece e suplica, misturando elementos do ritual cristão com o culto à natureza, dos rituais pagãos: “As flores silvestres e as velas acesas são, para o culto popular, oferendas inseparáveis dos retratos de Evita, que são venerados como as imagens de santos ou virgens milagrosas. E com a mesma devoção, nem mais, nem menos” (p. 168). Nesse conjunto, ganham relevo personagens anônimas, por meio das quais se fixam laços de santidade entre o povo e Evita:

Tinham ouvido dizer que essa noite Perón voltaria de seu exílio em um avião preto, e que apareceria de novo no balcão da praça de Mayo. Evita estaria a seu lado, iluminada, dentro de uma caixa de cristal [...] Evita seria exumada de seu panteão na CGT e entregue solenemente ao povo para que tomasse conta dela e a velasse, tal como constava de seu testamento (p. 143).

Ao mesmo tempo, a narração deixa perceber a contextualização por classe social, gênero e identidade étnica: “as adolescentes pobres da Argentina queriam parecer-se com Evita. A metade das meninas nascidas nas províncias do Noroeste se chamavam Eva ou María Eva, e as que não tinham esses nomes copiavam os emblemas da sua beleza” (p. 58). Se fica explícito que são as mulheres as contaminadas pelo exemplo a seguir, implicitamente, é trazido à baila o tema educacional, vinculado ao regional, uma vez que Buenos Aires se identifica como o reduto da civilização portenha, o centro da cultura europeia, contraposto às periferias provincianas, onde a cultura popular rural se mescla à indígena:

Evita era o juiz da moda e o modelo nacional de comportamento. Saias e sapatos desse tipo nunca voltaram a ser usadas depois do final dos anos 50, mas o cabelo tingido de loiro seduziu as classes altas e, com o tempo, tornou-se um elemento distintivo das mulheres dos bairros chiques de Buenos Aires (p. 58).

O enraizamento do mito branco nas camadas mais baixas da população coaduna-se ao deslocamento da Argentina rica, europeizada e racional, trazendo ao mundo ficcional as vozes híbridas e regionais, conforme as evidências impressas por Martínez, quando pretere o espaço bonaerense a favor do interiorano: “Conheci uma família em La Banda, Santiago del Estero, que exibia uma dessas ‘notas beijadas’ em uma moldura. Não quis desfazer-se dela nem nas horas da mais completa miséria, quando não tinham o que comer” (p. 168). A tal abordagem, soma-se o chamamento à problemática da classe social, pois “Evita aparece ali, sobre os galhos de uma palissandra. Os descamisados adivinham sua luz, ouvem seu vestido tremular, reconhecem o murmúrio de sua voz rouca e agitada” (p. 170-171).

O romance em vista ainda contempla a transformação das aparências que, segundo Mircea Eliade (1972), notabilizaria um mito: “Volta e meia as revistas de fofocas dedicavam algumas páginas à metamorfose de Evita desde sua adolescência desenxabida até o outono de imperatriz e publicavam fotos que comparavam o antes e o depois de unhas e cabelos” (p. 69). O autor-narrador molda sua Evita biográfica em relatos orais de dona Juana, de Cariño, músico de uma orquestra bufa que conheceu Evita na adolescência, e de Alcaraz, o cabeleireiro dela. Na ficção biográfica, além de velhos, os dois homens desempenham atividades laborais que os jogam às margens da sociedade, sendo o cabeleireiro quem leva Martínez a desfocar a face de Eva, desvelando a passagem da representação biográfica à narrativa ficcional:

Pela primeira vez, vi uma única faceta da realidade, ou, se preferirem, a primeira fagulha de um vasto incêndio. Alinhadas em semicírculo, vi doze cabeças de vidro expostas sobre pedestais de gesso pintado, repetindo o mesmo número de penteados de Evita [...] Acho que naqueles momentos, sem que eu me desse conta, nasceu este romance (p. 71-72).

Já Moore Koenig revela a fragmentação da Evita real, que Martínez um dia pensou retratar como uma: “Sabia que era uma bruta, quase analfabeta, arrivista, uma empregadinha que fugiu do galinheiro” (p. 117). Essa projeção vai-se transformando, dentro do odioso discurso do coronel, numa relação dialógica (Cf. BAKHTIN, 1990) com o imaginário popular e sua alimentação pelos círculos peronistas: “Alguém imitava sua assinatura ao pé de frases como estas: ‘Beija-lhe do céu’; ‘Estou feliz entre os anjos’; ‘Todos os dias falo com Deus’, e por aí fora” (p. 117). O coronel também projeta em Evita a figura masculina do sedutor perigoso: “Uma criada com pretensões a rainha. Agressiva, nada feminina. Coberta de joias da cabeça aos pés para se desforrar das humilhações

que viveu. Ressentida. Inescrupulosa. Uma vergonha” (p. 117). Também é evocada a onipresença protetora e salvadora da “Dama da Esperança”: “depois de sua morte, as cartas pedindo vestidos de noiva, móveis, empregos, brinquedos, o diabo a quatro, deviam ir em seu nome para obterem resposta” (p. 117).

A transformação de Evita no mito vermelho, sua imagem reincorporada pelos guerrilheiros dos anos 1970, é igualmente trazida à cena: “Se Evita tivesse sobrevivido, Perón teria resistido às intencionalidades revolucionárias que acabaram por derrubá-lo em 1955’, repetem quase todos os estudos sobre o credo peronista” (p. 161). Dizendo que essa ucrônia está baseada no episódio da compra de armas, após o anêmico golpe do general Menéndez, o autor-narrador interpreta, mas não responde à mitificação: “Perón não queria combater. Ele já era outra pessoa. Era outra pessoa por causa da velhice ou porque a incansável Evita não estava a seu lado? Nem a história, nem ninguém, pode responder essa pergunta” (p. 161).

Após conclamar os três tons do mito evitista, Martínez convoca escritas que se prestam à divulgação do mito negro. Então, o que subjaz à ironia de Cortázar, em *El examen* – “Ela é boa, ela é muito boa, repetem os *cabecitas negras* que invadem a cidade e acabam transfigurados em fungos e brumas venenosas” (p. 171) – aparece explicitamente no *Libro negro de la segunda tiranía*, obra anônima: “Aquela estranha mulher era diferente de quase todas as interioranas [...] era veemente, dominadora e espetacular” (p. 171). Ambos os textos ligam-se às *Catilinarias* de Martínez Estrada: “Devia gostar de fêmeas [...] Ter o descaramento das mulheres públicas na cama, a quem dá na mesma refocar-se com um *habitué* de bordel, com uma mascote doméstica ou outra pupila da casa” (p. 171-172). Esses livros unem-se no repúdio ao “sexo insano” da heroína cujo “despudor” consistiria em infundir, com sua latência erótica, com sua fúria vital, um pavor à sociedade machista, em cujos lares as mulheres poderiam converter-se em ameaça, espelhando-se naquela que “saía da escuridão da toca e deixava de bordar, engomar as camisas, acender o fogo, preparar o mate, dar banho nas crianças, para se instalar nos palácios do governo e das leis, que eram domínios exclusivos dos homens” (p. 171).

O mesmo pavor que Eva Perón inspirou em vida passaria a ser inspirado pelo espetáculo de sua morte, capaz de intimidar as elites “com sua intimidade, exagerada, gritante, a malandra, Evita, a deslavada” (p. 172). Nesse sentido, Juan Carlos Onetti, em *Ella*, e Jorge Luis Borges, em *O simulacro*, têm a intenção de esconjurar o fantasma de Eva, evidenciando a barbárie que representava seu culto, prestado pelos “negros” das províncias e pelos pobres dos subúrbios. Porém, Martínez infere que, sem querer, Borges homenageia a imensidão da protagonista porque, em “*O simulacro*, Evita é a imagem de Deus mulher, a Deus de todas as mulheres, a Homem de todos os deuses” (p. 172).

Sem ato sexual, como a Virgem Maria, María Eva Duarte de Perón teria dado à luz uma nova Argentina, e a “monstruosidade sexual” de seu passado revela-se, tal qual o beijo ao sapo nos contos de fadas, como a “a nostalgia de ter sido o que nunca fomos, a mulher justiceira, a mãe celestial. Fora do país, é o poder, a morta jovem, a hiena compassiva declamando nos balcões do além: ‘Não chores por mim, Argentina’” (p. 176). No Condado do Sexo Médio (ou do Meio-Sexo, ou do Sexo Mediocre), subúrbio norte-americano onde escreveu o romance em estudo, Evita é “tão familiar como a estátua da Liberdade, com a qual, de quebra, ela se parece” (p. 176). Na voz de Sinnead O’Connor, cantora cuja cabeça raspada exprime um visual andrógino e cujas verbalizações marcaram-se por protestos às políticas do centro euro-americano de poder, Martínez reconhece a voz de Eva Perón: ambas, com “erres arrastados e ruminantes, pronunciam ‘Arghentina’ como se o gê fosse um erre da minha província natal” (p. 176). Em New Jersey, diz o autor, ninguém sabe

quem foi a Evita da realidade; a ópera de Tim Rice a popularizou, embora muitos americanos possam imaginar que a Argentina seja “um subúrbio de Guatemala City” (p. 176).

Contra essa visão de um centro hegemônico, o autor escreve o nome de seu distante país, visto de fora, mas também de dentro, e das margens, desde onde ia “avançando, dia após dia, pelo frágil fio entre o mítico e o verdadeiro, deslizando entre as luzes do que não foi e as sombras do que poderia ter sido. Vou perdendo-me nesses meandros e Ela sempre me encontra” (p. 177). Martínez ainda informa que, na periferia estadunidense, em New Brunswick, quase todos negros, os espectadores choravam, como a Argentina, num teatro miserável onde uma “negra, chamada Janice Brown, reestrou há algum tempo as árias do musical *Evita*” (p. 177).

Também situada em posição marginal, a personagem Ersilia desejava que o cadáver de Evita fosse levado ao sul argentino, onde vivia: “teria gostado de lavar seu corpo, de cuidar dele. Sua briga não era com as mulheres, e sim com os homens, que tanto a maltrataram” (p. 254). Essa personagem desvenda segredos trancafiados nas fichas de Moore Koenig e nos cadernos escolares de Eva Duarte, por ele guardados a sete chaves. Quando responde ao militar Parietini, ela o faz em “uma voz rouca e imperiosa, que lembrava a voz de Evita” (p. 256). Ao contrário dos militares, que não se importavam com o cadáver – “O corpo que fique lá sem apodrecer o tempo que quiser. Nós acabamos com sua memória” (p. 258) –, Ersilia representa a nação exilada no próprio território; quer lavar o passado e acolher o cadáver, identificado com a “Argentina invisível”, um povo que não se resignava e foi “desaparecendo”, expatriado, preso, exilado ou silenciado.

Reunindo a morta e a mulher, o cadáver de Evita semeia a perturbação e a desordem; intacto, conservou as imagens contraditórias dos mitos branco e negro, até o momento em que o mito vermelho decidiu não ser mais hora de reprimir nenhuma imagem. Dessa forma, Ersilia identifica-se com os jovens peronistas da década de 1970 cujo maior sonho era “encontrar o corpo e cobrir-se de glória. Lino, Juan, La Negra, Paco, Clarisa, Emilio morreram sob a metralha militar acreditando que Evita esperava por eles do outro lado da eternidade para lhes contar o seu mistério” (p. 259). Aquela personagem também se identifica com as escritas anônimas dos muros de Buenos Aires: “Ela voltará e será milhões [...] Evita ressuscita. Chegará a morte e terá teus olhos” (p. 260).

Ícone de uma Argentina que a qualquer hora poderia ressuscitar, a foto de Evita é carregada pela personagem do escritor Rodolfo Walsh: “jazia de perfil, com o clássico coque sob a nuca e um sorriso de canto” (p. 263). Contudo, a revoada do mito, a caminho da transfiguração e da alegorização, é mais surpreendente quando pousa nas mãos de Moore Koenig, o qual já “não tinha outra ocupação além de estudar as fotos com uma lente de aumento e se embriagar” (p. 264). Preso, deportado ao sul do país e louco, o coronel morre, vitimado pela Argentina invisível, em outra seção do mesmo romance. Essa operacionalização transformadora, de personagem que representa o poder a figura ex-cêntrica, também é visibilizada no doutor Ara que, sendo espanhol, circunscreve-se ao centro europeu, mas como estrangeiro, limita-se às margens da sociedade nacional argentina. De médico a poeta e louco, verifica-se um salto quanto aos graus de uma ex-centricidade sobre a qual Evita também atua:

‘Lembra-te de mim, vida minha’ [...] ‘tôris? Fiz-lhe uma ferida, crivos para sentir’ [...] ‘andei às apalpadelas, por entre as luzes do protoplasma roendo as cicatrizes da metástase eu te reconstruí. És nova. És outra’ [...] ‘e assim possa ler as inscrições que deixei em tuas asas lucilia tineola mariposa arcangélica’ (p. 265).

Morta, Eva habilita-se aos mitos em torno de sua imagem e, sendo a mulher a encarnação anterior

e imatura da Evita mítica, essa, como a verdadeira heroína do romance, renasce em plano superior da existência, numa relação bipolar com o outro; não mais a mulher, mas a santa (relação positiva) e a prostituta (relação negativa). O mito vermelho tinge Evita de nova dimensão, responsabilizando-se, na história, pelo reaparecimento de seu cadáver. Analogamente, é a ficção biográfica que reentrega à mulher o êxito de sua existência, pois ao narrar os possíveis fracassos de um ser humano, Martínez recupera Eva Perón das memórias biográfica e historiográfica, acelerando o processo construtivo-desconstrutivo da mitologia evitista, ao qual já dera início na seção biográfica de sua obra literária.

Moore Koenig, representativo do ódio dos militares por Evita, transforma-se paulatinamente no outro vetor da relação Eros-Tanatos, desalojando-a. Cegada pelo amor que transferira, do ausente pai ao marido, a Eva ressurgida na ficção biográfica é capaz de exercer atração sobre aqueles que a odiaram e de suscitar reavaliações do seu conto de fadas com Perón. Dizendo que “não suportava o fato de Evita ter amado loucamente aquele velho [...] Como Ela deveria ser cega [...] Tinha sido traída por ele, que a deixou nas mãos do embalsamador assim que foi derrotado” (p. 293), o coronel é um dos instrumentos utilizados por Martínez para desafiar o centro, a autoridade e a história oficial. Tanto esse quanto o general Perón, desde as entranhas mais secretas da órbita privada, são personagens masculinas que, atingidas em seus íntimos, contribuem à desobjetualização de Eva cujas próprias declarações, registradas pela historiografia – “Ele é meu sol, meu céu, tudo o que sou lhe pertence...” (p. 293) – auxiliam na conformação de uma imagem machista: a da mulher-objeto, incapaz, amorfa.

No entanto, a multiplicidade da mulher representada biográfica e ficcionalmente conecta-se à infância reencontrada, que Martínez reconta, ordenando a soma dos materiais acumulados durante os primeiros anos da curta vida do ser histórico em que baseia a personagem principal de *Santa Evita*. A velha e exilada mãe Juana, sem o saber, fornece relatórios a Moore Koenig que, cifrados, são a ele remetidos por um espião, desde Santiago do Chile à embaixada argentina de Bonn, na Alemanha. Considerados insípidos e irrelevantes pelo coronel, esses relatos detêm-se na infância de Eva María em Los Toldos, “porque a memória da mãe tinha estancado nessa faixa da vida [...] das figueiras e árvores-santas onde Pessoa fingia ser trapezista de circo, e dos bastidores de folhas de amoreira onde Ela criava bichos-da-seda” (p. 294).

As alturas, o fingimento e a transformação desencadeiam a criação de Martínez, demonstrando que as desprezíveis margens da história podem mostrar-se significativas às esferas ficcionais. Sem aparar as asas dos mitos, o autor-narrador observa suas revoadas e os desconstrói, a fim de construir sua personagem, entre o canto coral de seres ex-cêntricos, a assonância do outro (autor) na voz do narrador e a ressonância das vozes silenciadas pela história oficial. Na ficção biográfica, não há uma dificuldade insuperável e uma derrota trágica, mas uma integração, e também uma desintegração da protagonista, compostas pela reintegração da fábula biográfica, elaborada em consonância com outras biografias de Eva Perón. Questionando a ordem e a desordem, no mesmo tom em que se vale dos mitos e convenções contestados e reduzidos, Martínez torna a morte provisória e Evita, múltipla, num deliberado ataque ao sujeito coerente e ao referente histórico acessível pelas fontes tradicionais.

Dessas contradições recíprocas, emerge a personagem atraente e sedutora, que rompe sua crisálida, simbolizando a vitória, sobre os próprios mitos, da linguagem que tematiza o status da diferença como ex-centricidade (Cf. HUTCHEON, 1991). Num voo constituído por seres *off*-centro, os quais se elevam por intermédio de focalizações polivalentes, as estratégias narrativas utilizadas no romance em análise subvertem os discursos dominantes, mas dependem do já-dito; descentralizam a história individual de Eva Perón e contextualizam a ficção biográfica, fazendo com que *Santa Evita* venha planar na bifurcação do mito e da história, nesse éter indestrutível, e ao mesmo tempo destrutível, ao qual se denomina ficção literária.

ABSTRACT: In this paper, we aim at analyzing the novel *Santa Evita*, produced by the Argentinean journalist and writer Tomás Martínez, identifying, since the reading of its paratextual elements, the biographical fiction that consists in one of its narrative levels. In order to distinguish this level of another one (a biography also contained in the same literary work), we use the Bakhtinian notion of plurilinguism. The diverse voices brought up by the quoted novel are responsible for fracturing the authority and identity of its author-narrator, contextualizing the novelistic discourse from the margins of history, through decentralized subjects in which concern to the categories of ethnicity, gender and social class. Alongside the myths about Eva Peron, as well as various artistic or fictional discourses and biographical, fictional and historical intertexts, inserted in this text, the plurivocity, provided by multiple focalizations, breaks with the biographical pact and marks the fictionalization of the particular trajectory accomplished by the historical personality thus transformed into a protagonist of the hybrid book she herself entitles.

KEY-WORDS: Biographical fiction. *Santa Evita*. Spanish American literature. Tomás Eloy Martínez.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. 2. ed. rev. aum. São Paulo: Hucitec, 1990.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1972. (Série Debates, 52).

GONZÁLEZ, Horácio. *Evita: a militante no camarim*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

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

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Belo Horizonte: EduFMG, 2008.

MARTÍNEZ, Tomás Eloy. *Santa Evita*. Trad. por Sergio Molina. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

NAVARRO, Mariza. *Evita*. 2. ed. rev. aum. Buenos Aires: Planeta, 1994-1997.

ORTIZ, A. D. *Eva Perón: la biografía*. Buenos Aires: Aguilar, 1995.

PERÓN, Eva. *La razón de mi vida*. Buenos Aires: Peuser, 1951.

POLISSEMIA DISCURSIVA DO CORPO (RE)MODELADO

MARIA THEREZA VELOSO*

RESUMO: Sob o viés teórico da AD francesa, destacam-se neste trabalho efeitos de sentido observados no *Monólogo de la Agrado*, em recortes discursivos-imagéticos (RDI) retirado do capítulo treze de *Todo sobre mi madre*, filme de Pedro Almodóvar. Nesses RDI está em foco uma situação discursiva singular: para evitar o cancelamento de um espetáculo teatral pela ausência das atrizes principais, Agrado as substitui mediante a improvisação de um monólogo em que fala com o público sobre si mesma. O tema do monólogo pode ser lido como o preço da modelagem de um corpo para atuar como uma linguagem visível e audível do Outro que o habita. No palco, o sujeito discursivo *Agrado*, um travesti, fala desde uma posição sujeito identificada com a Formação Discursiva (FD) com que seu Imaginário dialoga – a da parcela feminina da sociedade. A feminilidade da personagem, expressa na fala do corpo, (re)modelado na medida que julgou certa para traduzir-se como se vê e sente, provoca efeitos de sentido que transitam do desagrado a uma anódina tolerância. Reinventado, esse novo corpo faz dela o sujeito-protagonista de um discurso de ruptura de sua história em um antes e um depois, espaços histórico-discursivos inscritos em sua memória pessoal, e também na memória daqueles com quem compartilha, naquele espaço discursivo e daquela posição-sujeito, o acontecimento instaurador de uma nova materialidade significativa, ali representado pelo corpo/discurso remodelado de *Agrado*.

Palavras-chave: Discurso. Corpo. Identidade. Real. Imaginário.

CONCEITOS INICIAIS

Jean-Jacques Courtine, na Introdução ao terceiro volume de *História do Corpo*, atribui ao século XX a reinvenção teórica do corpo, ao apagar a linha divisória entre ele, “corpo” e ‘espírito’. É uma afirmação que faz baseado em Merleau-Ponty, para quem, até o final do século XIX, o corpo era tido como um pedaço de matéria. Essa noção, no entanto, foi restaurada no século XX, período em que se recuperou e aprofundou a questão do corpo animado. Importante nessa restauração foi o papel exercido por Freud ao longo de observações analíticas que o levaram a constituir o enunciado que depois provocaria inúmeras reflexões: o inconsciente fala através do corpo. À psicanálise, portanto, credita-se um papel inicial nessa “reinvenção teórica” do corpo ocorrida no século passado – retomaram-se as questões da somatizações e se considerou a imagem do corpo na formação do

* Doutora em Letras, Área de Linguística Aplicada (UCPel, 2010). Docente da Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões – Campus de Frederico Westphalen.

sujeito, “daquilo que viria a ser o ‘eu-pele’”, como salienta Courtine (2009, p. 9).

Dois passos mais seriam dados no caminho até essa restauração teórica do corpo ocorrida no século findo. Um deles foi o ponto de vista do matemático e filósofo alemão Edmund Hesserl, ao entender o corpo humano como ‘berço original’ de toda a significação, ideia que alcançou grande repercussão na França, tendo conduzido – da fenomenologia ao existencialismo – à concepção, elaborada por Merleau-Ponty, do corpo como ‘encarnação da consciência’, com desdobramento no tempo e no espaço.

O outro passo na direção dessa nova percepção teórica sobre o corpo veio do campo da antropologia. Durante a 1ª Guerra Mundial, o sociólogo e antropólogo francês Marcel Mauss ao observar a marcha da infantaria britânica, percebeu-a diferente da marcha dos franceses, tanto quanto percebeu que também a forma usada pelos ingleses para cavar trincheiras no solo também não era igual a de seus compatriotas. As reflexões nascidas dessas percepções levaram à noção de “técnica corporal”, formulada por Mauss para explicar seu espanto diante do que observava, ou seja, “as maneiras como os homens, sociedade por sociedade, de maneira tradicional, sabem servir-se do seu corpo”.

Assim, paulatinamente, o corpo foi “ligado ao inconsciente, amarrado ao sujeito e inserido nas formas sociais da cultura”, como afirma Courtine (p. 8). No entanto, havia ainda um último obstáculo a ser transposto, identificado por ele como “obsessão linguística do estruturalismo”. Esta, nascida no pós-guerra, na opinião do antropólogo e linguista Jean-Jacques Courtine, até 1960 se encaminhava para enterrar a questão do corpo com a de sujeito e suas “ilusões”. É a partir desse ano que começa a se esboçar a mudança de postura com relação ao corpo, que passa a desempenhar papéis iniciais nos movimentos de protesto contra a asfixia causada pelas antigas hierarquias culturais, políticas e sociais.

Nesse contexto, já no início da década de 70 e um pouco antes que os movimentos homossexuais também eclodissem, arrolavam-se os movimentos de mulheres que, sob o grito de guerra “Nosso corpo nos pertence!”, protestavam contra as leis que proibiam o aborto. Reivindicavam elas o direito a decidir sobre o uso do próprio corpo, sobre a vivência plena da maternidade voluntária. A década que chegava absorveu no seu contexto a presença ostensiva do corpo como um discurso pleno de significações, manifestando-se nas lutas em defesa dos direitos das minorias, sendo colocado no centro de debates culturais que iriam mudar definitivamente a visão anterior a respeito dele, imprimindo-lhe, desde então, as marcas de gênero, classe ou origem que não poderiam ser mais apagadas a partir dali.

Courtine é enfático ao afirmar que jamais como no século XX o corpo conheceu tantas transformações, o que é fato inquestionável. Nunca como agora – lembra ele (p.12) – o corpo apresentou tantas mudanças e se constituiu em tantos discursos. Multiplicam-se os corpos virtuais, aprofunda-se a exploração visual do ser vivo, comerciam-se o sangue e os órgãos, programa-se a reprodução da vida, vai se apagando a fronteira entre o mecânico e o orgânico mediante a multiplicação dos implantes, a genética se aproxima da replicação da individualidade. O que está em questão agora é a necessidade de indagar até onde será possível experimentar o limite do humano.

As reflexões que motivaram este trabalho nasceram da constatação de que essas evidências nos conduzem a interagir com um discurso novo, fruto das mutações do olhar sobre o corpo (re)modelado como resposta ao desejo constitutivo de uma relação mais autêntica do sujeito contemporâneo consigo mesmo e seu entorno.

O CORPO (RE)MODELADO DE AGRADO

Agrado é personagem do filme *Todo sobre mi madre*, criação do diretor espanhol Pedro Almodóvar. Falar sobre essa personagem e sobre o filme de Almodóvar implica uma viagem inicial a dois destinos complementares em significação – o sonho, tomado aqui como desejo constituinte da condição humana, e o cinema – este na condição singular de produtor de imagens em movimento, de caráter alucinatório, que suscitam uma forte impressão de realidade, tal como define Rivera (2011, p. 18).

Dos dois destinos mencionados, iniciemos pelo segundo. Definamos o cinema enquanto arte que combina duas linguagens, a figurativa e a das palavras, acrescidas de uma outra – a da performance, aqui significando a cena discursiva captada pela lente da câmera ao registrar a recriação discursivo-imagética contextualizada espacial e temporalmente pelo diretor.

Retornemos agora ao destino arrolado em primeiro lugar. É ele o sonho, o desejo que obedece a uma “ordem”, a um sentido que se configura e se organiza num espaço imaginário em que o sujeito discursivo se configura como tal e em que se reconhece como uma materialidade significante. No caso de *Agrado*, a personagem criada por Pedro Almodóvar, esse sonho responde a uma interpelação ideológica, social e culturalmente instituída à margem de uma forma-sujeito-histórica – aquela constituída pelos sujeitos com direitos, deveres e existência social identificados com duas formações discursivas diferentes, que se distinguem uma da outra pelo gênero, a masculina e a feminina. Por sua condição de travesti estando à margem dessa forma-sujeito-histórica prevalente na cultura ocidental, *Agrado* – que reconhece ser assim chamada porque durante toda sua vida quis tornar agradável a vida aos demais – é um sujeito discursivo dual, convivem nela o masculino e o feminino, embora seu desejo constitutivo seja o de ser vista tal como ela própria se vê, como uma mulher. Em busca de dar voz a esse Outro em que ela *é*, *Agrado* remodelou o próprio corpo conforme seu desejo constitutivo.

É, pois, como mulher que *Agrado* sobe ao palco de um teatro, o Teatro Tívoli, em Barcelona, para substituir duas atrizes impossibilitadas de estarem em cena. Maquiagem discreta, cabelos castanho-escuro alinhados em um penteado com franja sobre a testa, ao estilo casual, blusa rosa de mangas até os pulsos, calça longa e justa, de cetim preto, *Agrado* entra cena e se coloca diante das cortinas de veludo vermelho, ainda fechadas. Um holofote a ilumina no centro do palco, quase no limite da imaginária quarta parede que durante os espetáculos separa do público os atores e cenários. Ao iluminar-se o espaço, ouve-se um murmúrio de estranheza vindo da plateia que ocupa metade da sala de espetáculo. Ela se dirige aos espectadores:

RDF-I 1:**

- *Bona nit***. Por causas ajenas a su voluntad, dos de las actrices que diariamente triunfan sobre este escenario, hoy no pueden estar aquí, ¡pobrecillas! Así que se suspende la función. A los que quieran se les devolverá el dinero de la entrada. Pero los que no tengáis nada mejor que hacer, pa una vez que venís al teatro, es una pena que os vayáis. Si os quedáis yo prometo entreteneros contándoos la historia de mi vida* (2001, p. 168).

Desde que a luz do holofote a ilumina, criando um contraste entre o vermelho escuro das

** Recorte Discursivo Fílmico-Imagético

*** *Buenas noches* em catalão, uma das línguas faladas na Comunidade Autônoma da Catalunha, situada no nordeste da Península Ibérica. As outras são o espanhol e o occitano, na sua variante aranesa (ou seja, própria do Vale de Arán).

cortinas baixadas às suas costas e a cor rosa de sua blusa, até esse momento em que ela se dirige ao público, não há no discurso de *Agrado* qualquer referência à sua condição de travesti. A não ser pela blusa entreaberta que, conforme movimentada o corpo, deixa ver a parte superior de um sutiã preto que não encobre totalmente a raiz dos seios, tampouco sua aparência deixa antever essa condição. Entretanto, é nesse instante que um número impreciso dos espectadores, entre dez e doze pessoas, levanta-se e se dirige em silêncio à porta de saída, demonstrando clara de não aceitação do fato recém-divulgado. A quantos e quais dos que ali estavam interessaria ouvir a história de vida daquela estranha? Nesse instante, o discurso predominante é o do silêncio que desce sobre a sala e provoca o olhar surpreso de membros da companhia teatral que ali estavam e a tudo acompanhavam com atenção.

Como pode ser lido/ouvido o discurso desse silêncio? Ecoaria, quem sabe, o desinteresse, vindo de alguns membros da assistência? Quem levantou pode tê-lo feito para não ouvir/interagir discursivamente com a pessoa que surgira no cenário, ou porque não para esse fim teria se deslocado até o teatro e se sentira lesado em sua expectativa?

Atentemos para o fato de que *Agrado* mescla em sua fala dois dos idiomas falados na Espanha – o catalão e o espanhol – como deixa transparecer ao saudar a plateia com um *Bona nit* e continuar sua fala em espanhol. Com isso, o seu é um discurso que trai a “pureza” de um e de outro idioma, atitude que, naquela situação discursiva, seria relativamente incomum em extratos sociais culturalmente mais elevados. Acrescentemos também, como uma possível razão a considerar como justificativa, talvez inconsciente, para a atitude dos que se levantam e se afastam, o uso coloquial da preposição *para* feito por *Agrado*. Ao empregar a preposição na forma reduzida *pa*, ela rompe também a formalidade/adequação linguística socialmente esperada naquele ambiente. Embora tenha procurado apresentar-se discreta e convencional ao saudar o público, à parte desse mesmo público, identificada com uma FD conservadora, essas pistas são tomadas como reveladoras da real condição social e cultural do sujeito discursivo. *Agrado* percebe a movimentação silenciosa da plateia e inicialmente se dirige aos que saem:

RDF-I 2:

- *Adiós, lo siento...* (2001, p. 170)

Ato contínuo, voltando-se aos que permanecem, avisa como devem agir se ela os aborrecer:

RDF-I 3:

Si les aburro hagan como que roncan. Así. Yo me cosco enseguida... Y para nada herís mi sensibilidad, ¿eh? De verdad... (2001, p. 170)

Em um e outro RDF-I o sentido que transparece é justamente o do não-dito que suporta o dito na condição de um já-lá com que a personagem convive permanentemente e que pode ser entendido como um sentimento de rejeição, de não-aceitação social, de uma menos-valia que a fere, mas com que ela convive, articulando-se socialmente, como quando usa a expressão *lo siento*, que em português pode ser interpretada como um pedido formal de desculpas. Em *As formas do silêncio*,

Orlandi explica:

Há injunção dos sujeitos da linguagem em estar nos sentidos, sejam estes “feitos” de palavras ou de silêncio. Não se pode não significar. Para o sujeito de linguagem, o sentido já está sempre-lá. Considerando sua relação com a significação, o sujeito tem assim uma necessária relação com o silêncio (2002, p. 72).

O que se observa no curto conselho que *Agrado* dá à plateia é um sentimento que para ser entendido necessita ser interpretado vendo-se as palavras pelo seu avesso, pelo que elas não dizem, mas recuperam pelo contraste possível com pares semânticos opostos. “Se os aborrecer, façam como se estivessem roncando”^{****}, assim, que eu vou me tocar. E não estarão ferindo em nada minha sensibilidade, heim? De verdade.” O uso da condicional “se” antecipa uma reação esperada em qualquer tempo, condição temporal imprecisa assinalada pelo uso do verbo aborrecer no infinitivo, forma verbal não marcada por tempo, gênero ou número. “Façam como se estivessem roncando”, aconselha o sujeito discursivo *Agrado*, ao mesmo tempo em que ensina à plateia como se produz esse ruído – “assim”, diz ela – que, se efetivamente acontecesse naquelas circunstâncias, impediria que sua voz se fizesse audível a quem desejasse ouvi-la.

Ao informar que, ouvindo roncamentos, logo perceberia estar sendo inconveniente, a personagem informa que entenderia o discurso presente na onomatopeia por ela própria trazida à cena discursiva. Uma leitura contrastiva pelo “avesso” do dito revela o não-dito silenciado – ela calaria, submetendo-se à “vontade” da plateia, sucumbindo à negativa da voz social que, por frequente, era-lhe fácil reconhecer. Confirmam-se aqui, então, as observações de Orlandi, referidas na citação acima: “Considerando sua relação com a significação, o sujeito tem assim uma necessária relação com o silêncio”, relação essa, acrescentemos, criada pelo próprio sujeito discursivo como condição de sobrevivência como ser social nas interações com as múltiplas FDs^{*****} com que estará em relação ao longo de sua existência como ser de linguagem.

Notemos ainda que o sujeito discursivo *Agrado* emprega o verbo ferir e o substantivo sensibilidade para dizer que a ela a reação negativa da plateia às suas palavras – que significariam o relato de sua vida – não causaria qualquer desgosto. No entanto, o não-dito aqui é justamente o inverso. É a voz do seu inconsciente que se faz ouvir, que irrompe na cadeia significante, aparentemente linear. Ao usar o verbo ferir e o substantivo sensibilidade, *Agrado* manifesta um estado de ânimo que lhe é familiar e que comparece no discurso de forma implícita. Há um Outro no um que se dirige à plateia e com esta tenta uma interlocução considerando as condições de produção discursiva e a posição em que, como sujeito discursivo, *Agrado* se movimenta. “De verdade”, acrescenta ela, como querendo afastar em definitivo qualquer resquício de dúvida sobre o que recém afirmara. É outra vez a presença do silêncio se impondo como uma atitude de autodefesa diante de uma plateia pertencente a uma FD tão diferente quanto ideologicamente distante dela e do imaginário em que se sustenta seu discurso identitário.

O monólogo de *Agrado* continua diante da plateia remanescente. Agora sem qualquer inibição para dar voz ao Outro que a habita, ela retoma seu protagonismo na cena. Vez por outra, a câmera mostra rostos com expressões que variam do irônico ao curioso, do malicioso a um sorriso de dissimulado interesse, até que a quase totalidade da assistência explode num riso em uníssono – resposta provocada por ela, a esta altura falando de si inteiramente à vontade, como falasse com um duplo de si mesma refletido num espelho:

**** As traduções do espanhol ao português encontradas neste trabalho foram feitas pela autora.

***** Formações Discursivas.

RDF-I 4:

- *Me llaman la Agrado porque toda mi vida sólo he pretendido hacerle la vida agradable a los demás. Alguno de vosotros ya me conoce* (olha em volta e reconhece alguns dos espectadores). *Yo hacía la carrera en los puentes, cerca del cementerio, pero la edad – que no tengo – y un palizón que me pegó un cliente me han convertido en una mujer decente... Además de agradable, soy muy auténtica.* (Os espectadores riem, tentando uma atitude discreta que não esconde o quão irônica é.) *Miren ¡qué cuerpo! Reparen. ¡Todo hecho a medida!* (2001, p. 170)

Neste recorte, colocam-se em destaque a memória discursiva do sujeito *Agrado*, justamente para confirmar, como explica Orlandi, que “um discurso nunca começa nele mesmo. Já há sentidos que sustentam os sentidos que se constituem nele” (2012, p. 161). Ao referir que naquela plateia existiria quem a conheceria antes dali, *Agrado* torna-se mais explícita, trazendo à superfície discursiva o seu passado, quando “fazia carreira nas pontes, próximo ao cemitério”, e logo emendando a informação de que, no entanto, mudara de vida, tornando-se uma mulher decente em decorrência da idade (que não possuía, mas aparentava possuir) e de uma surra que lhe dera um cliente. Tais informações recebem um adendo que ratifica a voz do Outro ali se fazendo ouvir. “Além de agradável”, diz ela, palpando o próprio corpo, “sou muito autêntica. Olhem que corpo! Reparem. Todo feito à medida!”

Ao chamar a atenção para a autenticidade que sugere ter demonstrado ter ao reconstituir sua própria história e ao mostrar o próprio corpo como um corpo artificialmente refeito, na medida de seu desejo e conforme “existia” no seu imaginário, *Agrado* acaba por reconstruir a própria imagem, não somente visual, mas mental (GREINER, 2005, p. 116), interagindo discursivamente consigo e com os demais (e, dentre os dali, com alguns que já a conheciam). Agindo assim, ela instaura um acontecimento discursivo novo, identificável como uma nova materialidade significativa, o seu próprio corpo (re)modelado.

A teatralização da vida, para usar uma expressão de Jeudy (2002, p. 17), que se opera no palco em que, pelo discurso, *Agrado* se expõe como se estivesse em uma vitrina, vem (re)significar o corpo como um objeto ao mesmo tempo orgânico e artístico, refeito segundo um modelo estético forjado pelo desejo. “Olhem que corpo!” diz ela à plateia, “Reparem.”, insiste. E logo completa: “Todo feito à medida!” Sim, feito à medida...de quê? Parece ser essa a pergunta cabível, furtivamente se esgueirando diante do sujeito que na assistência permanece na posição interlocutor.

A identidade corporal de *Agrado*, reconstruída segundo a percepção que ela tem de si mesma, tem um preço, no entanto. Um preço que ela pagou na tentativa de viver a e na condição de plenitude de sua condição como ser de sensibilidade. Jeudy alerta para o fato de que, contrariamente a um objeto de arte, o corpo está sempre em estado de metamorfose:

Trabalhar o corpo, “esculpi-lo”, é compará-lo a um objeto de arte, mas não é tomá-lo como tal. Essa preparação estética do corpo concerne, na história da humanidade, somente às elites ricas, cujos membros têm a possibilidade de dedicar seu tempo à preparação desses cuidados (2002, p. 19).

Ao recuperar a visão histórica da presença da estética no trato com o corpo, o sociólogo contrasta dois valores, respectivamente o desejo de sedução do sujeito e as limitações desse mesmo sujeito na busca de realizar esse desejo por um determinismo exterior, condicionado pelas condições econômicas e classe social a que pertença. “Para um homem ou para uma mulher, tratar seu próprio corpo como objeto de sedução é também exprimir seu desejo de viver”, afirma Jeudy, acrescentando:

Não há sociabilidade sem sedução e, por consequência, sem esse reconhecimento implícito de que meu próprio corpo é percebido como objeto pelo Outro. Isso faz pensar quer, se meu corpo é objeto para o Outro, ele o é necessariamente para mim. Esse desejo de seduzir até o último momento da vida implica uma objetualização radical do corpo a cada vez que são reveladas fraquezas, falhas, a cada vez que os sinais da decomposição aparecem e vem a angústia da morte (2002, p. 19).

Ao dirigir-se à plateia como protagonista de sua própria história de superação de dificuldades econômicas para refazer o próprio corpo na medida de seu desejo por exteriorizar sua condição de um ser feminino num corpo masculino, *Agrado* igualmente manifesta o desejo de seduzir como condição de existir, tal como afirma Jeudy. Ao dizer “Olhem que corpo! Reparem.”, ela ergue sobranceiramente a cabeça, levanta os braços e imediatamente faz o momento inverso. Com as mãos espalmadas mostrando-se da cabeça aos pés, ela conduz na direção do próprio corpo olhar da plateia enquanto constata: “Todo feito à medida!”.

No instante em que faz esse gesto e enfrenta o olhar do público, *Agrado* manifesta o discurso da sedução e também o da superação das dificuldades financeiras com que em sua absoluta maioria se defronta o habitante das margens da sociedade capitalista. É com um ar didático que ela continua sua auto apresentação:

RDF-I 5:

Rasgado de ojos, ochenta mil. Nariz, doscientas, tiradas a la basura porque un año después me la pusieron así de otro palizón. Ya sé que me da mucha personalidad, pero si llevo a saberlo no me la toco... Continúo: Tetas, dos. Setenta cada una, pero éstas las tengo superamortizadas. Silicona en labio, frente, pómulos, cadera y culo. El litro cuesta cien mil, así que echad la cuenta porque yo ya la he perdido. Limadura de mandíbula, setenta y cinco mil. Depilación definitiva con láser, porque la mujer “también” viene del mono, tanto o más que el hombre, sesenta mil por sesión. Depende de lo barbuda que seas, lo normal es de dos a cuatro sesiones, pero si eres foclórica necesitas más, claro (2001, p. 172).

A resposta que *Agrado* recebe da assistência chega traduzida no riso em uníssono que a leitura de si mesma provoca nos que a ouvem. Seu discurso se materializa diante da plateia. Naquele espaço cênico representado pelo palco ecoa o simbólico e o político dos quais o corpo de *Agrado* se erigiu como tradução. A individuação (re)construída, (re)modelada, abre-se como um espaço de interpretação de um discurso resignificado individual e socialmente, inclusive segundo os padrões capitalistas em que se dão as relações nos espaços públicos e privados.

Ao retomar e encerrar sua autodescrição, *Agrado* articula a relação do imaginário, do político e do simbólico com o Real sempre buscado e sempre constitutivamente inalcançável:

RDF-I 6:

Lo que les estaba diciendo, ¡cuesta mucho ser auténtica! Pero no hay que ser tacaña con nuestra apariencia. Una es más auténtica cuando más se parece a lo que ha soñado de sí misma...

“A sociedade capitalista em seu funcionamento contemporâneo é uma sociedade que vai além da exclusão, ela funciona pela segregação (coloca para fora da sociedade, e, quem está fora, não

existe, não é levado em conta”, diz Orlandi (2012, p. 203). Ao dar-se a ler pela plateia que a assiste, *Agrado* é uma voz dissonante vinda de alguém que, pertencente a uma FD marcada pela segregação aludida por Orlandi, procura fazer-se ouvir usando o discurso da evidência, do colocar-se como alguém que conseguiu o necessário para mostrar-se tal como é em sua essência como ser humano, atitude esta que ela define como autenticidade, uma forma que precede e sustenta a representação que tem de si para si mesma e a imagem que exterioriza como esteticamente produzida e, por isso, capaz de seduzir.

No entanto, mesmo usando esse discurso, o Real que deseja fazer ver não se exterioriza com a autenticidade pretendida pelo sujeito discursivo *Agrado*. A evidência que seu discurso transborda é o discurso da ilusão da evidência, já que ao produzirmos um sentido, tal como nos diz Orlandi na página citada, parece-nos ser esse um sentido evidente, mas não o é. Ele significará diferentemente para sujeitos em posições-sujeito diferentes, condição em que sempre estará sujeito ao equívoco e à não-transparência da linguagem.

REFERÊNCIAS

ALMODÓVAR, Pedro. *Todo sobre mi madre*. Roteiro bilíngue espanhol/francês. Paris-FR: Petite Bibliothèque des Cahiers du Cinéma, 2001.

GREINER, Christine. *O corpo: pistas para estudos interdisciplinares*. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2005.

JEUDY, Henri-Pierre. *O corpo como obra de arte*. Trad. Tereza Lourenço. 2. ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

ORLANDI, Eni Puccinelli. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. 5. ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2002.

_____. *Discurso em análise: sujeito, sentido, ideologia*. 2. ed. Campinas, SP: Pontes Editores, 2012.

RIVERA, Tania. *Cinema, imagem e psicanálise*. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

TERRA SONÂMBULA: A TRAVESSIA DO LEITOR

LUÍS FERNANDO MAROZO*
MICHELI LUCEIRO TEIXERA PORTO**

Resumo: O romance *Terra Sonâmbula* (1992), do escritor moçambicano Mia Couto, foi publicado precisamente no ano em que termina a guerra civil. O enredo gira em torno da leitura dos cadernos de Kindzu pelo menino Muidinga para o velho Tuahir. Essa leitura torna-se ponto de fuga de uma terra assolada e de uma vida desesperançosa para converter-se em porta de entrada para os sonhos. A narrativa permite o estudo de estratégias compositivas, porém as abordadas aqui promovem a instância do leitor tendo como pressupostos teóricos os estudos de Umberto Eco e de Roland Barthes. O intuito é demonstrar como estes personagens/leitores se manifestam nos planos da obra e buscam na hibridez a proclamação da identidade nacional. Assim, os leitores-empíricos são convidados a despertarem, apostarem, decifram enigmas distribuídos por Mia Couto ao longo do romance, numa posição de desautomatização.

Palavras-Chave: 1- Literatura africana; 2- Leitor; 3- Terra Sonâmbula

O romance, *Terra Sonâmbula*, do escritor Antonio Emilio Leite Couto, conhecido como Mia Couto, foi publicado em 1992, dezessete anos depois da Independência de Moçambique, e precisamente no ano em que termina a guerra civil, cujo início se deu em 1976.

Escritor contemporâneo, nascido em Beira, no ano de 1955, com vinte anos na época da Independência, Mia Couto viveu os dezesseis anos de guerra civil e sua literatura reflete esse período. Contudo, sua obra resgata a memória anterior ao descobrimento do seu território pelos portugueses. Assim, em suas narrativas, o escritor incorpora à consciência político-social elementos da cultura africana com suas crenças, superstições, ritos e magias. Seus textos produzem no presente da leitura o encontro do desvelamento dos “eus africanos” de ontem e de hoje. Enfim, em *Terra Sonâmbula*, Mia Couto desperta o leitor para compartilhar o drama da vida em Moçambique e para resgatar a tradição oral no intuito de colaborar para a construção da memória coletiva do país.

O Tratado de Paz, assinado em outubro de 1992, coincide com a edição de *Terra Sonâmbula*, editada em Lisboa, em Novembro do mesmo ano. Dentro desse panorama histórico, o livro se constroa a partir de duas instâncias narrativas nas quais a leitura é o fio que liga a história de Muidinga, contada em onze capítulos, e a de Kindzu lida em onze cadernos.

No primeiro plano, temos o personagem Tuahir, um idoso, que devido à guerra parece ter perdido toda a substância, suas esperanças. Em seu contraponto temos Muidinga, um menino,

* Professor adjunto da Universidade Federal do Pampa Campus Jaguarão-RS Brasil 96300-000,

** Graduada na UNIPAMPA: Universidade Federal do Pampa.

que fora encontrado por Tuahir em um campo de refugiados, prestes a ser enterrado. A fome e o sofrimento, consequências da guerra, fizeram com que o menino comesse mandioca azeda, adocesse e quase perdesse a vida. Entre a vida e a morte, Muidinga perde a memória, o que lhe causa ainda mais sofrimento, pois não se lembra de onde veio e quem é. A história do garoto serve de metonímia para um povo também preocupado em construir uma identidade depois de dezesseis anos de guerra civil. Para os africanos, particularmente, a memória tem uma função essencial para a preservação da cultura, pois a tradição e a história foram, durante muito tempo, repassadas aos jovens, basicamente, por via oral. Assim a ausência de memória do menino equivale à perda de parte da história e das tradições de Moçambique.

Muidinga e Tuahir apresentam marcas de diferenças e identificações. Um com esperanças e outro desesperançoso, que lutam contra suas perdas. O menino sofre sem saber quem era e de onde viera, e o velho também padece, pois perdera os filhos, o serviço, as expectativas. Nesse cenário, os dois partem com a intenção de procurar os familiares do menino, porém a viagem torna-se uma busca pela sobrevivência. Ao longo de uma estrada morta, encontram um ônibus incendiado onde se refugiam. Em meio aos mortos, descobrem uma mala com cadernos, e é a partir deles que o menino descobre a leitura, isto é, descobre-se, lendo para o velho. A leitura torna-se ponto de fuga de uma terra assolada, de uma vida desesperançosa; transforma-se ainda em porta de entrada para os sonhos. Essa leitura mobilizará o despertar das identificações sem o apagamento das diferenças.

Segundo Eco (2004), o autor não só pressupõe, mas também estabelece a competência do leitor. Assim, Mia Couto ao colocar Muindinga como leitor dos cadernos conduz, nos leitores do romance, a refletirmos a própria experiência de leitura e nos convida a participar da construção do texto. Nesse sentido, *Terra Sonâmbula* não se restringe a apoiar-se numa competência de um personagem-leitor sem memória, mas pressupõe o despertar do leitor empírico para produzi-lo.

Os onze cadernos encontrados por Muidinga contam a história de Kindzu, um jovem que decide abandonar sua terra para tornar-se um Naparama^{***}, guerreiro da paz. Em meio a diversas andanças e aventuras, o rapaz escreve sua história e a dos vários personagens com quem cruza como Surendra, Junhito e Farida, por quem apaixona-se. A moça havia solicitado que Kindzu procurasse seu filho desaparecido cujo nome é Gaspar.

Em *Terra Sonâmbula* temos a interpolação entre a história de Muidinga e Tuahir e a leitura dos cadernos de Kindzu. Esses dois enunciados entrelaçam-se e produzem um terceiro plano que resulta no romance. Deste modo, *Terra Sonâmbula* evidencia um imaginário culturalmente rico no qual os elementos simbólicos levam o leitor empírico a uma descoberta pouco a pouco de uma terra que se encontra em desconstrução, mas que deve ser despertada para ser reconstruída. A partir da busca da identidade do protagonista descobrimos a destruição de um país em guerra que busca a reestruturação de uma identidade cultural. É a partir do leitor Muindinga, como estratégia textual, que a leitura do romance vai ganhando voz e o texto vai se construindo.

Podemos supor que Mia Couto prevê um leitor-modelo cujo ponto de partida para sua interpretação é o mergulho aos horrores da guerra. O romance mostra a destruição humana e de um país, porém emergindo desse ambiente temos o imaginário, o insólito, que ameniza as dores e desperta os personagens em buscas ou do outro ou de si mesmo, numa representação da reconstrução. Somos convidados a decifrar enigmas distribuídos pelo autor ao longo do romance. Mia Couto nos coloca em posição de desautomatização, pois nos faz optar, apostar. É possível percebermos que o jogo discursivo da obra se encontra presente desde o título, *Terra Sonâmbula*, que começa por enviar o leitor para os componentes principais deste romance: a terra e o sonho.

Ao optarmos por realizar uma leitura que desperte uma terra sonâmbula, levamos em consideração a terra como base, chão; enfim, a estrutura que sustenta o passado, as raízes, àquilo que o país foi e deve ser preservado. É a mesma terra, marcada pelas guerras e desmandos, assolada pelo medo e por fantasmas que não encontram descanso. A esta terra foi-lhe negado o direito ao sono, ao repouso, porém o romance reivindica o sonho. É através da leitura que Muidinga encontra seu passado, assim como é através da leitura que acordamos para a “realidade” de uma terra que sonha enquanto caminha, ou seja, anda sonhando.

Se dizia daquela terra que era sonâmbula. Porque enquanto os homens dormiam, a terra se movia espaços e tempos afora. Quando despertavam, os habitantes olhavam o novo rosto da paisagem e sabiam que, naquela noite, eles tinham sido visitados pela fantasia do sonho. (COUTO, 2007, p. 5)

Mia Couto prevê um leitor-modelo para quem o sonambulismo deve ser um fenômeno que explore fronteiras, entre o sono e a vigília. Temos durante todo o romance a existência de fronteiras que tensionam as histórias. Os espaços e os tempos cruzam-se para produzir figuras complexas de diferença e identidade, passado e presente, interior e exterior, inclusão e exclusão, real e imaginário. Essas fronteiras devem ser encaradas como território privilegiado do encontro. A fronteira pode ser percebida então como um terceiro espaço, assim como temos no romance uma terceira história. O terceiro espaço, lugar que aparece definido pela diferença e pela alteridade, por Bhabha (1998), pode ser entendido como fronteira onde temos um território cultural híbrido. Desse modo, a identidade dos personagens de *Terra Sonâmbula* desenha-se nessa linha de fronteira, cujo leitor modelo serve de operador do texto, pois terá a possibilidade de revelar o traço híbrido da construção cultural. Nesse âmbito, o leitor empírico participa da desmontagem da enunciação híbrida criado por Mia Couto.

Segundo Eco (2004), o leitor-modelo de uma obra representa uma série complexa de movimentos cooperativos que devem ser executados pelo leitor empírico. A atividade a ser desenvolvida por este, neste caso, é o de desvendar o operador textual, pois é ele quem desencadeia todo o processo de atualização, entendido enquanto estratégia de complementação dos interstícios a serem preenchidos por um determinado conteúdo textual. Essa atualização é muitas vezes estabelecida por procedimentos implícitos ao leitor empírico, procedimentos dos quais ele não é ciente em um primeiro momento, mas que, entretanto, já estão indicados ou previstos pelo próprio texto. Nesse sentido, o protagonista do romance serve de espelho para o leitor-modelo. A mala onde se encontravam os cadernos, só é aberta por Muidinga. Essa representação de abrir o achado, alegoricamente de trazer a chave, de dar sentido, de criar um pacto de leitura, é competência do menino-leitor, pois a mala traria consigo um segredo que cabia a ele desvendar, e é isso que faz. Encontra naqueles cadernos um motivo para se descobrir e para sonhar.

Que estás a fazer, rapaz?

- Estou a ler.

- É verdade, já esquecia. Você era capaz de ler. Então leia em voz alta que é para me dormecer.

O miúdo lê em voz alta. Seus olhos se abrem mais que a voz que, lenta e cuidadosa, vai decifrando as letras. Ler era coisa que ele apenas agora se recordava saber. O velho Tuahir, ignorante das letras, não lhe despertara a faculdade da leitura.

(COUTO, 2007, p.13)

O personagem Muidinga ao imergir neste espaço é despertado pela leitura. Dessa forma,

Muidinga (leitor) vai “acordando” o texto de Kindzu (escritor) e também despertando sua terra, tanto que a cada leitura, ao retornar sua realidade, ao sair dos cadernos, as paisagens e a estrada iam mudando de lugar, numa representação de novas concepções. Ao ler, o menino conhece novos caminhos e aquilo que ele já conhecia vai tomando um novo sentido, e mostrando o quanto a leitura faz o homem enxergar novos horizontes de expectativas, outros conhecimentos.

À volta do machimbombo Muidinga já não reconhece nada. A paisagem prossegue suas infatigáveis mudanças. Será que a terra, ela sozinha, deambula em errâncias? De uma coisa Muidinga está certo: não é o arruinado autocarro que se desloca. Outra certeza ele tem: nem sempre a estrada se movimenta. Apenas de cada vez que ele lê os cadernos de Kindzu. No dia seguinte à leitura, seus olhos desembocam em outras visões. (COUTO, 2007, p. 99)

Mia Couto promove o simbolismo e as representações. O personagem Muidinga representa a instância do leitor, na qual poderia ser visto como uma alegoria do leitor-modelo que conforme Eco (2004), não apenas interage com o texto. Para o hermenêuta os leitores-modelo nascem com o texto e nele são aprisionados, de modo que desfrutam apenas a liberdade que o texto permite-lhes, passando a ser a própria sustentação textual, a chave interpretativa. Se recorrermos ao romance, Muidinga realizava suas “tarefas”, seus “passeios”, porém sua principal atividade era ler, o menino sempre retornava aos cadernos e estava cerceado por eles, e como personagem da obra de Mia Couto, o menino está preso dentro do texto, porém é ele quem mobiliza a obra.

A representação do personagem leitor na obra é a chave mestra para o desencadeamento das ações do romance, primeiro porque a história do menino só passa a ter sentido após ele começar a leitura dos cadernos, quando começa a descobrir-se. Segundo porque no plano dos cadernos, Kindzu (personagem escritor) promove na escrita a sua procura por um leitor que faça vingar suas histórias. É a partir das suas escrituras que ele também passa a conhecer-se. Ao escrever sua autobiografia, caracteriza-se como um leitor de si mesmo, mas também amplia sua perspectiva de alcance, uma vez que no final passa a ler e escrever a história de sua terra. Este movimento que é desencadeado pela leitura de Muidinga faz com que toda obra se mobilize num entrelaçar de histórias promovendo a construção e o sentido do romance.

Conforme Eco (2004, p.35) “o texto é uma cadeia de artifícios expressivos que cabem ao leitor atualizar”. Dessa forma, alegoricamente é Gaspar/Muidinga quem preenche o vazio nos cadernos do personagem-escritor, *a priori* porque Kindzu está à procura de Gaspar para cumprir sua promessa a Farida, e *a posteriori* porque o escritor busca seu leitor. Desta forma estes personagens, os quais a obra promove uma unificação pelo ato de leitura, são quem colaboram para que o leitor empírico “complete” a narrativa.

Se vislumbrarmos a estrutura de *Terra Sonâmbula*, constataremos que ela se institui fragmentada por intercalados capítulos e cadernos, com os quais podemos desmembrar e obter duas narrativas diferentes. Porém, é no entrelaçar delas que a obra ganha sentido, nesse movimento que mostra a história de um leitor e de um escritor que se interpolam alcançando o propósito do diálogo. O fato de o leitor poder se constituir autor do texto permite-o construir um acontecimento novo e autêntico na vida da narrativa.

Mia Couto mobiliza um leitor-modelo que perceba na leitura dos cadernos a construção de um espaço entre o real e o imaginário. O sentido do livro cabe ao leitor empírico preencher com o “real” como acontece no plano de Muidinga e Tuahir. Esses personagens nos convidam a percorrer

um caminho que tensiona entre as tradições e a modernidade, o velho e o novo, mostrando a importância que esse entremear traz.

Se recorrermos ao personagem Tuahir, o qual acreditava que a papelada servia para acender a fogueira teremos outro ângulo de visão: “- Tira só essa papelada. Serve para acendermos a fogueira.” (COUTO, 2007, p. 12). Tuahir é um leitor de mundo que promove o resgate das tradições. Através dele surge a representação da oralidade. Ao acender a fogueira, elemento da tradição africana, também é acesa a vontade de contar histórias. Para um velho que se achava sem esperanças, que não via sentido mais na vida, que apenas sobrevivia para cuidar do menino, passa sonhar. E assim temos o menino que lê e conta as histórias para o velho, já realizando o seu pacto. Muidinga fará também o velho sonhar através da leitura dos cadernos, este por sua vez aos poucos vai se deixando conduzir pelas leituras do menino. Aqui temos o sonho mostrado em uma das falas do velho Tuahir: “O que faz andar a estrada? É o sonho. Enquanto a gente sonha, a estrada permanecerá viva. É para isso que servem os caminhos, para nos fazerem parentes do futuro.” (COUTO, 2007, p.5).

O menino agora conta ao velho as histórias, tarefa que antes era dos idosos. Ou seja, transmitir as tradições, que se realiza através da manutenção da memória. Muidinga assegura ao velho a mobilidade entre o ontem e o hoje. Media assim duas realidades, numa representação de um entre-lugar de um espaço fronteiro entre diferentes tempos, mundos, culturas.

Na tradição, os velhos são os cronistas dos acontecimentos que devem ser passados aos jovens. Ao contarem as histórias passadas, eles asseguram o viver da tradição. O contador de histórias tem um papel que vai além do contar, visto que ele também deve formar outros contadores, e de garantir a perpetuação das memórias.

Em um primeiro instante pode-se perceber uma representação inversa de valores. O menino é quem conta as histórias ao velho. Ele não possui memória, mas sabe ler. Esse paradoxo aponta para a necessidade de aquisição de outros valores para dar conta de uma nova história e de um novo país. Apesar de ser o menino quem oraliza as histórias, o velho também passa a fazer parte desse novo mundo, assim não se nega os valores, as tradições, ao contrário apenas lhe são oferecidos mais subsídios, mostrando a marca da simbiose cultural de um país que foi colonizado e busca sua identidade.

Essa relação entre a tradição e a modernidade também se estabelece com os personagens Kindzu e Muidinga. Enquanto o menino vive num machimbombo incendiado, veículo que deveria promover o deslocamento e que representa a modernidade; Kindzu realiza viagens, conhece outras aldeias através de sua simples canoa. **O que** encontra-se sem movimento é o moderno, contrariando a sua representação. Assim, o menino em relação à Tuahir é a tradição. Em relação à Kindzu é a modernidade. O leitor, portanto, com o deslocamento da interpretação desloca também o sentido. Muidinga pode ser tanto a tradição quanto a modernidade.

Os “outros” de Muidinga lhe promovem aquilo que ele não tem. No momento da leitura Kindzu lhe oferece liberdade, e na oralidade, Tuahir lhe oferece afeto. Nessa aventura do reconhecimento do “outro”, também descobre a si mesmo, tanto do ponto de vista individual como no ponto de vista coletivo. Sendo assim o “outro” elucida o “eu”, enquanto dá sentido a tradição em que cada um dos outros também é um “eu”.

De fato, todo homem procura encontrar-se a si mesmo e conhecer-se intimamente, de modo a que possa perceber a realidade em que se encontra inserido. Todavia, acaba por se rever no outro e em si mesmo. Em *Terra Sonâmbula* o que é lido é reflexo do que é vivido, e é nesse jogo que cada um se constitui. Como advoga Borges “(...) todo o homem é dois homens e o verdadeiro é o

outro (...).” (BORGES, 2001, p. 29)

Dessa forma, se ponderarmos que o menino deseja recuperar a sua identidade, terá um ideal impossível de alcançar. Como diz Hall (2004) uma vez reconhecido à diferença, é possível compreendermos que cada identidade é própria, ela se constitui na hibridização, no movimento de articulação, nunca, uma forma acabada, completa, sempre provisória tendo em vista os vários encontros que causam choque e entrechoques das culturas.

Da mesma maneira com Tuahir. O velho que não queria ser chamado de tio, que não queria sair de perto do ônibus incendiado, que não acreditava que pudessem encontrar algum familiar do menino, que pretendia usar as folhas dos cadernos para acender uma fogueira, que queria ensinar o menino; passa agora a ser leitor, a ser ensinado, a escutar as histórias, a ter esperança, a ir à busca do mar, dando pistas de mudança, mostrando que nada é estático, nem mesmo as identidades, pois também elas mudam no tempo, dentro de nós próprios e, portanto, não são puras e imutáveis. Como afirma Hall:

(...) à medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente. (HALL, 2004, p.13).

Dessa forma, poderemos apreender que os leitores, Muidinga e Tuahir desvendam uma sociedade moçambicana atravessada pelo paradoxo entre o antigo e o novo, entre o tradicional e o moderno, onde o elemento híbrido floresce com enorme destaque, promovendo um equilíbrio entre o passado e o presente.

Apesar de a realidade apontar para o caos^{****}, a literatura tenta reconstruir através do sonho uma nova realidade. Neste plano, temos a síntese entre um leitor da tradição analfabeto e o leitor moderno que com a reforma social já possui a capacidade de ler. Mia Couto procura promover o leitor rechaçado pela tradição, e assim dar-lhe um lugar ao “sol”, buscando obter na leitura o resgate da memória. Mais do que um elemento individual, Tuahir representa o leitor da memória ancestral (memória de muitas vozes e muitos tempos), através da qual o autor e o leitor (e as vozes nele amalgamadas) procuram exprimir uma cultura fundadora da identidade moçambicana, mostrando que a memória agora está contida no elemento oral e também no escrito, na hibridez.

THE WAKE UP OF THE READER IN *TERRA SONÂMBULA* NOVEL

ABSTRACT: *Terra Sonâmbula* novel (1992) from Mozambican writer Mia Couto was published just in the year that civil war has been finished. The plot talks about a reading of Kindzu's books by Muldinga boy to the old Tuahir. This reading becomes a vanishing point of a desolate land and a hopeless life to become in a gate of dreams. The narrative allows a study of compositional strategies, but those discussed here promote the reader's instance having as theoretical studies of Umberto Eco and Roland Barthes. The aim is to demonstrate how these characters/readers are manifested in the working plan and seek hybridity in the proclamation of national identity. Thus, the empirical-readers are invited to wake up, bet, decipher puzzles spreaded by Mia Couto throughout the novel in

a position of de-automatization.

KEYWORDS: Mia Couto. Terra Sonâmbula novel. Reader. African Literature

REFERÊNCIAS:

BAKHTIN, Mikhail M. *Estética da criação verbal*. 3 ed. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1997.

BARTHES, Roland. *A morte do autor*, in: O rumor da língua. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BELO, Juliana Morais. *TERRA SONÂMBULA, DE MIA COUTO: uma leitura da paisagem e da memória* In: <http://www.periodicoeletronicos.ufma.br/index.php/littera/article/viewFile/110/69>

Acessado em: 26/09/2010

BHABHA, HOMI K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

BORGES, Jorge Luis. *Os Teólogos* in: Aleph. Lisboa: Editor a Planeta DeAgostini, 2001.

ECO, Umberto. *Lector in fabula*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

_____. *Interpretação e superinterpretação*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. *Los límites de la interpretación*. Trad. Helena Lozano. Barcelona: Lumen, 1998.

_____. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. São Paulo: Humanitas, 2004.

SILVA, Rosania da. *Percursos da Narrativa Literária Moçambicana: Entre a história e a ficção*. Lisboa, Universidade Nova de Lisboa, dissertação de doutorado, 2000.

TRÊS PARADAS EM UM CAMINHO DE DIFERENTES CHAPEUZINHOS

DAIANE LOPES*

ROSANE CARDOSO**

ÂNGELA COGO FRONCKOWIAK***

RESUMO: O presente artigo é fruto da pesquisa monográfica intitulada *Pela estrada afóra: um diálogo entre textos e crianças*. Constitui-se de uma síntese do estudo realizado, que abarca a análise intertextual de diferentes versões do conto maravilhoso *Chapeuzinho Vermelho*, desde as clássicas até as contemporâneas. Primeiramente, apresentamos questões sobre alguns dos gêneros que compõem a literatura destinada ao público infantil, ao mesmo tempo em que discutimos sobre os componentes intertextuais que são identificáveis a partir de analogias com o(s) texto(s)-base: a versão de Charles Perrault e a dos irmãos Grimm. Nesse sentido, tentaremos demonstrar que as maneiras de interação com o leitor oferecem modos de interpretação da abordagem que os autores realizam acerca das mudanças de concepções de infância, de criança e da própria literatura infantil. A intertextualidade, nesse estudo, é observada como uma constante, pois os textos, quando bem direcionados à criança, têm a possibilidade de dialogar com seu próprio interior e de gerar experiências singulares.

Palavras-chave: Intertextualidade. Literatura Infantojuvenil. Infância. Chapeuzinho Vermelho.

1 AS TRÊS PARADAS: NARRATIVA, POESIA E IMAGEM

Adentrar o caminho encantado da literatura infantil é conhecer um pouco sobre os gêneros textuais que a constituem. Nesse sentido, iniciamos com alguns comentários sobre narrativa, poesia e livros de imagem.

As histórias infantis são alguns dos recursos que possibilitam o diálogo entre os diferentes mundos em que a criança interage. De acordo com as postulações de Barbosa (2007), as boas histórias, ou melhor, aquelas que são emancipatórias, levam em consideração o jogo (ludicidade) – aliando, de acordo com Huizinga (1999), tensão, alegria e divertimento – desenvolvem o imaginário e estimulam tanto a interação linguística e o gosto pela leitura quanto o relacionamento entre pares (interação). E qual a criança que, sensibilizada por esses aspectos, não solicita a repetição de uma história inúmeras vezes? Resulta, de tal modo, a reiteração. Em síntese, há uma interligação entre esses eixos que, aos poucos, vão introduzindo a criança no mundo da leitura e da literatura. Enfim,

* Aluna do Mestrado em Letras – Leitura e Cognição/UNISC; bolsista PROSUP-CAPEs.

** Professora da disciplina de História da Leitura do Mestrado em Letras – Leitura e Cognição/UNISC; orientadora do trabalho.

*** Professora da disciplina de Literatura Infantojuvenil do Departamento de Letras/UNISC; orientadora do trabalho monográfico sobre o tema.

em outras formas de cultura.

A poesia, conforme Averbuck (1988), possui caráter libertador, estimula a capacidade de associação, o fluxo da fantasia e é o elemento condutor de camadas do inconsciente. Levando-se em consideração esses aspectos, podemos afirmar, também, que ela auxilia a criança a adquirir o domínio da palavra, já que oportuniza a liberdade no dizer, em conformidade com o “*eu*” de cada indivíduo.

Destacamos, também, os livros de imagem. Eles se constituem de narrativas apenas visuais, isto é, toda a história é contada através de ilustrações [pinturas, desenhos, fotos, etc] sem nenhuma palavra. Tais obras geram efeitos de sentido que encantam e fascinam os leitores. Ao mesmo tempo em que deixam de lado a linguagem verbal, disponibilizam espaços para que a criança a utilize. Nesse sentido, são valorizadas todas as experiências de interpretação, pois o que uma imagem pode representar para determinado sujeito pode não simbolizar para outro. Na verdade, os livros de imagem “são, sobretudo, experiências de olhar... De um olhar múltiplo, pois se vê com os olhos do autor e do olhador/leitor, ambos enxergando o mundo e as personagens de modo diferente, conforme percebem esse mundo” (ABRAMOVICH, 1995, p.33).

1.1 INTERTEXTUALIDADE: UM DIÁLOGO ENTRE TEXTOS

Levando em consideração a intertextualidade enquanto fenômeno constante na vida humana, podemos justificar a escolha dessa temática para a análise de diferentes versões do conto clássico *Chapeuzinho Vermelho*. As histórias, sobretudo as narrativas maravilhosas, possibilitam o primeiro contato da criança com o letramento e, acima de tudo, são capazes de despertar o imaginário e transportá-la ao mundo da fantasia.

Podemos considerar o texto como um objeto cultural. Ele é constituído por um recorte de um fato ou acontecimento social e, dessa maneira, é carregado de outros dizeres. No entanto, apesar de possuir uma existência física, não é um produto pronto, pois sua significação é alcançada através da recriação do leitor e “se dá no jogo de olhares entre o texto e seu destinatário” (CURY; PAULINO; WALTY, 1997, p. 15). A relação intertextual, então, é composta tanto por aquele que o produz quanto por aquele que o recebe. A intertextualidade abrange o espaço cultural e demonstra as constantes relações mantidas pelas produções humanas.

Para Elias e Koch (2006, p. 86), “a intertextualidade ocorre quando, em um texto, está inserido outro texto (intertexto) anteriormente produzido, que faz parte da memória social de uma coletividade”. Os textos que fazem parte de nossa memória social são aqueles que, introduzidos em uma nova produção, são identificáveis sem a explicitação da fonte. Esse é um fator fundamental para a produção dos efeitos de sentido e para a compreensão do texto que está em pauta. Além disso, o leitor poderá perceber que a inserção do texto-fonte em um novo texto produzirá uma nova significação. As repercussões do texto-fonte dentro da nova produção serão percebidas com intensidades que irão condizer com as experiências de leitura do receptor.

Para as autoras, a intertextualidade pode se manifestar de forma explícita ou implícita. Na primeira situação, a fonte do intertexto é citada, ficando evidenciada a localização de outro texto dentro do que está sendo considerado. O leitor pode analisar a escolha do intertexto pelo autor e perceber os efeitos de sentido gerados.

No segundo caso, o da intertextualidade implícita, a citação expressa da fonte do intertexto

não ocorre. Para o autor, supostamente, o texto-fonte já faz parte do repertório de leitura do receptor. O conhecimento do texto-fonte é, então, imprescindível para que o leitor possa atribuir significação ao que está lendo, visto que a maneira como é manipulado acarretará uma transformação em seu sentido primeiro. Ao perceber o propósito comunicacional terá mais probabilidades de que o diálogo entre textos seja perceptível.

Ainda de acordo com as postulações de Koch (2007), a intertextualidade pode referir-se às semelhanças ou às diferenças com o texto-fonte. A intertextualidade das semelhanças ocorre quando o texto incorpora o intertexto e segue sua orientação argumentativa. Em contraponto, o texto poderá incorporar o intertexto para ridicularizá-lo, criticá-lo ou colocá-lo em contestação (intertextualidade das diferenças). E é isso que buscaremos encontrar na análise que será apresentada a seguir.

2 O ENCONTRO COM A MENINA DO CHAPEUZINHO VERMELHO

Iniciando a viagem por um caminho maravilhoso, nos deparamos com a necessidade de analisar os textos-base de nosso estudo. Utilizamos o plural porque consideramos como textos-base o conto *Chapeuzinho Vermelho* nas versões de Perrault e dos Grimm. Começamos pelo primeiro.

Perrault buscou retratar em sua obra a transformação social vivenciada pela sociedade da época em que realizou a recolha de seus contos. Demonstrou uma grande preocupação com a questão da moralidade, uma vez que a literatura, na época (século XVI), era tida como um auxílio à formação moral da criança, que passou a ser valorizada como tal a partir do século XVIII.

Iniciamos, então, pelo título do conto, o qual apresenta uma dicotomia. De um lado, a palavra Chapeuzinho e de outro a palavra Vermelho. O substantivo no diminutivo atribui características de fragilidade à personagem, próprias de uma menina doce, como ela é apresentada no início do conto. Já o adjetivo vermelho simboliza a cor da paixão. Dessa forma, a união entre os dois termos faz com que percebamos certa contradição em relação à denominação que lhe é atribuída.

Em “Chapeuzinho Vermelho”, tanto no título como no nome da menina, enfatiza-se a cor vermelha, que ela usa declaradamente. O vermelho é a cor que significa as emoções violentas, incluindo as sexuais. O capuz de veludo vermelho que a avó dá para Chapeuzinho pode então ser encarado como símbolo de uma transferência prematura da atração sexual, que, além disso, é acentuada pelo fato de a avó estar velha e doente, demais até para abrir a porta. O nome “Chapeuzinho Vermelho” indica a importância capital desta característica da heroína na estória. Ele sugere que não só o chapeuzinho vermelho é pequeno, mas também a menina. Ela é demasiada pequena, não para usar um chapéu, mas para lidar com o que ele simboliza e com o que o uso dele atrai. (BETTELHEIM, 1996, p. 209).

A narrativa resume-se na história de uma menina que recebe um bonito chapeuzinho vermelho da avó e que passa a ser assim chamada. Ao ser solicitada pela mãe, Chapeuzinho vai levar um bolo e um pote de manteiga para a avó doente. No trajeto, encontra o lobo, que a induz a trocar de caminho, para que ele conseguisse chegar primeiro à casa da senhora. O lobo devora a avó, a substitui na cama e, após breves interrogatórios realizados pela menina ao chegar à casa, desconfiada da sua aparência, acaba também a engolindo.

Nesta versão, notamos o grande apelo à questão da sexualidade. Iniciamos pela figura do lobo que aparentemente é um animal que foi personificado no enredo, já que lhe é atribuída a

capacidade da fala. No entanto, se analisarmos alguns indícios do texto, notaremos que o lobo pode ser a própria figura do homem, que, no enredo, é símbolo de sedução. Logo no início, Perrault o define como o compadre Lobo. Notamos que o indivíduo não é apenas personificado, mas assume desde já a característica humana de possuir um nome próprio e de ser alguém conhecido – o compadre:

Ao passar por um bosque, encontrou o compadre Lobo, que ficou com muita vontade de comê-la, mas não se atreveu a isso, por causa dos lenhadores que andavam pela floresta. Resolveu perguntar-lhe aonde ela ia, e a pobre criança, que não sabia o quanto é perigoso dar ouvido aos lobos, respondeu:
- Vou ver minha avó e levar-lhe um bolo e um pote de manteiga, que minha mãe lhe manda. (PERRAULT, [ca. 1990], p. 9 – 10).

Após a conversa que tem com o lobo, Chapeuzinho esclarece o caminho para se chegar até a casa da avó. Interpretamos, então, que o autor pode ter deixado implícito, no texto, o fato de que a menina talvez tivesse a intenção inconsciente de deixar-se seduzir, uma vez que indica o direcionamento que teria de tomar. Além disso, aceita participar do jogo que o lobo estabelece. Perrault apresenta, então, um indício de ludicidade em sua narrativa, condizente com o universo infantil: a partir de uma provocação (quem chega primeiro), a menina é levada a seguir pelo caminho mais longo.

Nessa versão, percebemos, também, que após devorar a avó, fator essencial para que pudesse possuir Chapeuzinho, o lobo aguarda o real momento para exercer o ápice de seu poder de sedução. Ao ser convidada para deitar com o lobo/homem, Chapeuzinho *tira o vestido* e aceita o convite. Atentamos para o fato de que, na versão de Perrault, o lobo não se disfarça de vovó, mas sim se deita na cama ao natural. Novamente constatamos que não se trata do animal lobo, pois o autor expõe o fato de o lobo estar ao natural, ou seja, sem roupa. Ora, um lobo vive sem roupa!

Pregando em tom da moralidade, fator que destrói as margens de criatividade que o leitor possui em relação ao texto, Perrault, como uma espécie de punição, apresenta um cruel desfecho para a obra: a menina é devorada pelo lobo. Seu intuito estritamente pedagógico foi o de passar às meninas, especialmente as bonitas, ensinamentos relacionados aos perigos da sedução, o que é explicitado através da “moral da história”, acrescentada ao texto pelo autor. O fato de Perrault tê-lo escrito assim pode dizer respeito às situações sociais que estavam sendo vivenciadas ou até mesmo às possibilidades de reconto que lhe foram apresentadas, como lemos na preleção moral da última página:

Por aí se vê que as crianças, principalmente as meninas bonitas e engraçadinhas, fazem muito mal em falar com todas as pessoas que encontram, porque acabam sendo comidas pelo lobo. É preciso notar que os lobos são de várias espécies: eu falo é do lobo amável, silencioso, incapaz de se zangar. Em geral esses lobos são, entre todos os lobos, os mais perigosos. (PERRAULT, [ca. 1990], p. 13).

A partir dessa breve análise do texto-base, intuímos o tom didático em que foi elaborado. As margens para a criatividade são extremamente curtas, o que caracteriza a obra pelo alto nível de assimetria e a baixa possibilidade de a criança atingir a emancipação. Esse fator retrata a convicção que o autor deixa implícita sobre a criança: um ser incapaz de apresentar inventividade e que precisa receber orientações dos adultos para que sua moral se desenvolva adequadamente.

Mais de cem anos depois da publicação de Perrault, surge a versão *O Chapeuzinho Vermelho*,

dos Irmãos Grimm, por volta de 1812. A partir daí, conseguimos retratar com mais clareza os aspectos intertextuais que constituem a versão de um conto já publicado.

Ao realizar a leitura da versão dos Grimm, percebemos uma maneira distinta de se compreender a criança. Para eles, a exposição aos aspectos cruéis da vida humana poderia acarretar riscos ao desenvolvimento infantil. Fazem uso de textos mais protetores e evidenciam o maravilhoso. Além disso, o caráter erótico demonstrado em Perrault não aparece na versão dos Grimm ou, ao menos, não de forma explícita. Isso porque, na versão dos autores, “não se menciona nem direta nem indiretamente nenhuma sexualidade: isso pode estar sutilmente implícito, mas, essencialmente, o ouvinte tem de completar a ideia para compreender a história” (BETTELHEIM, 1996, p. 212).

Ao compararmos os finais de ambas as versões, perceberemos nitidamente a comprovação de tais informações. Em Perrault, a menina e a avó morrem ao serem engolidas pelo lobo. Na versão dos Grimm, após serem devoradas, surge a figura do caçador, que abre a barriga do lobo e retira ambas. Chapeuzinho Vermelho imediatamente enche sua barriga de pedras, fazendo com que o animal morra em seguida. Prevalece, dessa forma, a vitória do bem sobre o mal, ou seja, o lobo recebe o devido castigo pela ação inadequada que comete.

A suavização utilizada pelos Grimm nessa versão aponta para a tentativa de diminuir o caráter assimétrico utilizado na obra de Perrault. Dessa maneira, aproximam a narrativa do universo da criança, apesar de assumirem um caráter pedagógico que permeia toda a obra. Essa característica pode ser acompanhada no início da narrativa, quando a mãe atribui uma tarefa à menina: levar um bolo e uma garrafa de vinho para a avó - “Vá logo, antes que o calor aumente e, quando chegar à floresta, não se desvie da estrada, senão você pode cair, quebrar a garrafa e estragar o bolo, e assim a pobre vovozinha não receberá nada. Quando chegar lá, não esqueça de dizer ‘bom dia’ e não fique a olhar curiosamente para os cantos” (GRIMM, J. GRIMM, W., [ca. 1990], p. 4).

Através desse trecho, constatamos que tal versão ainda cultiva a visão de que a criança, para ter uma boa formação, precisa ser exposta aos ensinamentos de adultos. A mãe de Chapeuzinho lhe dá diversas orientações que condizem com uma boa educação. A menina, obedecendo às recomendações da mãe, segue seu caminho, até que se depara com o lobo, para o qual, *educadamente*, dá “bom dia” e inicia uma rápida conversa. Entretanto, ao mesmo tempo em que os autores apresentam um tom prescritivo em relação à ordem dada pela mãe, nos fazem refletir sobre o papel da figura materna de acompanhar, estar junto e auxiliar a criança em seu percurso com o mundo adulto. Os Grimm evidenciam, dessa forma, a fase romântica de que participam, bem como a gradativa implantação da concepção moderna de infância.

O lobo, movido pelo desejo de devorar a menina e também a sua avó, vale-se de inúmeros artifícios para fazê-la desviar do caminho, o que facilitaria a sua chegada mais rápida à casa da senhora. Ao adentrar pelo caminho desconhecido, os Irmãos Grimm fazem com que seu texto transmita o mundo de encantamentos vivenciado pela criança, pois a menina se deslumbra com as maravilhas da floresta e se desliga do mundo real.

Ao chegar à casa da avó, sente certa estranheza ao ver a porta aberta e tem uma sensação distinta daquela que sentia durante as outras visitas. A seguir, a menina recebe certa punição pelo ato cometido: ter se desviado do caminho. Novamente desconfia das características físicas da avó, que, na verdade, é o lobo disfarçado com suas vestes (outro aspecto distinto da versão de Perrault, em que o lobo encontrava-se na cama ao natural). Imediatamente, inicia uma série de questionamentos, até que é surpreendida quando o lobo diz que sua enorme boca servia para devorá-la. Nesse momento, a narrativa atinge seu clímax e a menina, assim como sua avó, é devorada pelo animal.

Na tentativa de minimizar o tom violento expresso na obra de Perrault, os autores introduzem a figura do caçador que, ao ouvir os roncoss do lobo, resolve ir até a casa e acaba salvando tanto a menina quanto a avó, contribuindo para o trágico final do lobo, conforme mencionamos anteriormente. Podemos relacionar esse episódio, também, ao “mito grego de Cronos, que engole os filhos, os quais, de modo miraculoso, conseguem sair de seu estômago e o encher de pedras” (COELHO, 1991, p.97).

Entretanto, os autores atribuem um papel fundamental à personagem principal do enredo, pois é Chapeuzinho que toma a iniciativa de colocar pedras na barriga do lobo. Dessa maneira, a criança passa a ser valorizada com um ser capaz de tomar iniciativas e de expressar sua singularidade. Influenciados pelos ideais românticos, os autores apresentam o real (pois a menina e a avó são devoradas pelo lobo) e, ao mesmo tempo, instauram o fantástico representado pela figura do caçador, o que possibilita um final “feliz” para a história.

Através dessa análise de ambos os textos, percebemos que a segunda versão relaciona-se com a primeira a partir de relações intertextuais. Primeiramente, os Irmãos Grimm constituem seu texto através de uma relação explícita no que tange à obra de Perrault, desde o título que atribuem até o momento em que a figura do caçador aparece. Isso porque, o que fazem, inicialmente, é apresentar uma paráfrase explícita de uma obra já publicada, já que o enredo obedece exatamente às mesmas seqüências do texto primeiro. A partir da introdução da figura do caçador, a obra assume um tom diferenciado. O lobo perde a sua característica de animal astuto e é inferiorizado pelo caçador, que assume o papel da figura masculina mais importante para o desfecho da narrativa. Além disso, o triste final da versão de Perrault é substituído pela alegria de tanto avó quanto neta saírem vivas da barriga do lobo.

Na verdade, ambas as versões para o conto *Chapeuzinho Vermelho* representam a criança ao enfrentar uma importante fase de seu desenvolvimento: a puberdade. O fato de atravessar a floresta por um caminho desconhecido representa um rito de passagem fundamental para que a personagem se redescubra, pois ao vivenciar a situação na casa da avó, a menina deixa de ser ingênua e se transforma em um ser capaz de agir em situações desagradáveis. Para essa descoberta, ela conta com os seus sentidos, explicitados quando a menina realiza indagações sobre o aspecto físico do lobo disfarçado de avó. Assim, descobre uma nova realidade.

2.2 NOSSO PRIMEIRO ENCONTRO: “UNA OTRA CAPERUCITA ROJA”

O conhecimento de outra Chapeuzinho Vermelho deu-se através da Língua Espanhola. Marjolaine Leray, escritora e ilustradora francesa, apresenta-nos a obra *Una Caperucita Roja*. Tivemos acesso a ela através de sua tradução para a Língua Espanhola, de responsabilidade de Actes Sud.

De uma maneira bastante inovadora, Leray desenvolve uma paródia do conto clássico. Isso porque a seqüência original da narrativa é corrompida ao dar espaço para uma nova visão de criança. O texto é composto apenas de diálogos entre o lobo e a Chapeuzinho. O caráter narrativo aparece na medida em que nos conta uma história linear.

A obra é iniciada pelo encontro de Chapeuzinho com o lobo, que questiona aonde a menina iria. Ela, já nas mãos do animal, responde que frequentaria a casa da avó. O lobo decide, então, levá-la com ele. Quando questionado sobre para onde Chapeuzinho seria levada, o lobo simplesmente

responde que iriam comer: “carne tierna y roja” (carne macia e vermelha). Imediatamente, coloca Chapeuzinho sobre uma mesa e põe seu guardanapo no pescoço. A menina, ao perceber que o lobo pretendia devorá-la, demonstra-se corajosa e faz inúmeros comentários sobre suas características. Atentamos para o fato de que não são questionamentos, mas sim afirmações, as quais ora são retrucadas pelo lobo, ora não. Através das ilustrações podemos perceber que o lobo tenta aterrorizar Chapeuzinho. Entretanto, a menina mostra-se inclinada em direção a ele, demonstrando que não estava com o medo, característica comum nos textos-base. Ao comentar que os dentes do lobo eram enormes, Chapeuzinho encosta na boca do animal, que comenta: “¡Son para comerte mejor!” (São para comer-te melhor!).

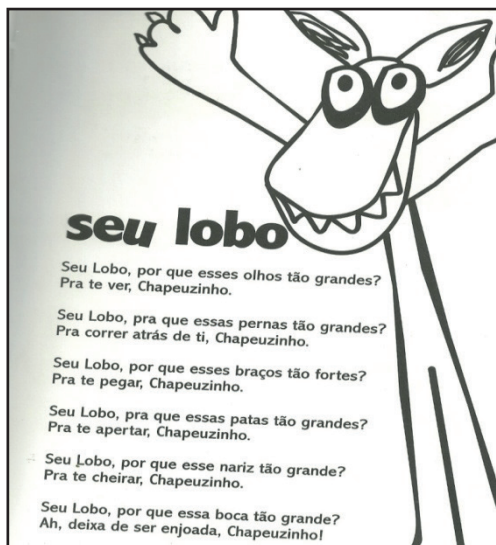
Nesse momento, que nas demais versões iniciaria o clímax da narrativa, Chapeuzinho Vermelho responde calmamente: No (Não). O lobo, já sem graça, recebe como justificativa o fato de que estaria com mau-hálito (“Tienes mal-aliento”). Para tentar solucionar o problema, Chapeuzinho lhe oferece uma bala (“Toma un caramelo”). O lobo agradece e, ao colocar a bala na boca, começa a passar mal. A ilustração demonstra o lobo ficando vermelho, ou seja, a bala de Chapeuzinho (de cor vermelha), não era simplesmente uma bala, mas continha um produto que acaba provocando um forte ardor no animal. A narrativa termina com o lobo caindo ao chão e Chapeuzinho comentando: “Ingenuo” (Ingênuo).

Através desse texto somos expostos à percepção da maneira como a autora concebe a criança. No conto, a Chapeuzinho não é a menina inocente que conhecíamos das versões clássicas. A menina torna-se extremamente corajosa e perspicaz, tendo a capacidade de enganar o lobo, incapaz de lhe causar medo.

Percebemos que a criança, para Leray, é um ser habilitado a formar sua própria opinião a partir do contato que tem com o mundo. A capacidade inventiva também é evidenciada. Chapeuzinho utiliza seu poder de comunicação para “enrolar” o lobo e lhe oferecer a bala, a qual lhe proporciona a solução para o fato vivenciado. Percebemos que o lobo também é apresentado como uma personagem diferenciada. Ele não é tão aterrorizante assim, pois inclusive se preocupa com sua aparência. Quando a menina diz que ele estaria com mau-hálito, a ilustração mostra-nos um lobo desconsolado. A bala é aceita por ele como forma de solução para tal problema. O lobo, então, é tido pela própria menina como um ser ingênuo, já que consegue enganá-lo.

A autora, através dessa versão, cria um texto emancipatório. Com a leitura, o leitor tem a possibilidade de fazer inferências, ou seja, é dado espaço para que ele possa dar significância ao texto. Notamos que Leray rompe com o texto clássico, também, ao não incluir as demais personagens: a mãe, a avó, o caçador. Demonstra um embate somente entre lobo e Chapeuzinho, atribuindo autonomia à criança na resolução dos desafios que encontra em seu caminho. O tom de ludicidade é comprovado por vários fatores: o caráter emancipatório do texto, as ilustrações com um traçado infantil e a própria forma de se grafar o diálogo (letras pretas para as falas do lobo; letras vermelhas para as falas de Chapeuzinho). Esses aspectos proporcionam uma boa interação entre obra e receptor.

3 OUTRA PARADA: VAMOS CONHECER UMA CHAPEUZINHO ENJOADA?



Um grande nome no cenário da literatura infantil e juvenil é o de Sérgio Capparelli. Ao analisarmos seus textos, constatamos que ele consegue se transportar ao mundo da criança e expressá-lo com ludicidade. Na obra *111 poemas para crianças*, Capparelli apresenta o poema “Seu Lobo” (ANEXO A), o qual consideraremos pelo fato de carregar fortes indícios intertextuais em relação ao conto *Chapeuzinho Vermelho*.

O poema apresenta um diálogo entre o lobo e a Chapeuzinho e nos remete ao trecho mais clássico do conto tradicional, em que, aterrorizada pelas características da “avó”, a menina começa a fazer uma série de questionamentos ao lobo disfarçado.

Capparelli nos induz a pensar sobre a importância da curiosidade infantil. Afinal, nosso universo (adulto e crianças) se faz e se refaz na medida em que nossa curiosidade é incentivada. Além disso, refletimos sobre a importância dos sentidos para que o desenvolvimento de nossas particularidades ocorra.

A ilustração do poema, de autoria de Ana Gruszynski, nos apresenta um lobo diferenciado das demais versões, ou até mesmo da maneira como as crianças o imaginam. Esse lobo, apesar de estar com os braços erguidos sugerindo uma posição de ataque, representa ter um sorriso nos lábios. Os traços do desenho nos lembram os traços artísticos da própria criança ao se iniciar na atividade: ao mesmo tempo em que são expressivos, tornam-se um tanto “desproporcionais” (em relação ao tamanho do rosto, o corpo do animal é bastante magro). Este é mais um indício sugestivo para que ocorra a aproximação do leitor ou do espectador criança – pois o texto pode ser apenas dito a ela – com o poema. Considerando que a ilustração também é um fator a ser considerado na compreensão do poema, constatamos que está bastante atrelada ao seu sentido. Ora, o lobo de Capparelli não é nada malvado. É praticamente um amigo de Chapeuzinho.

A figura do lobo, nesse texto, também é parodiada, uma vez que, entediado com os questionamentos que lhes são feitos, atribui uma característica à menina: enjoada. Dessa maneira, é quebrada a expectativa de que o lobo a devoraria, pois no momento em que, como nas narrativas anteriores, o texto atingiria o clímax, Capparelli nos induz a pensar em um lobo diferente. Se o lobo fosse tão aterrorizante como nas versões clássicas, não perderia seu tempo e devoraria a menina. Podemos relacionar a figura do lobo, nesse poema, como um instrumento que instiga a curiosidade da criança e que, de certa forma, exerce certo fascínio sobre ela. Na verdade, o lobo não é o universo da criança, mas sim, ele mesmo. O lobo é a própria vida com todos os seus “lobos”.

4 NOSSA ÚLTIMA PARADA: A CHAPEUZINHO EM IMAGENS

Um dos livros de imagem que se apresenta interligado ao cenário infantil denomina-se *Telefone sem fio* e tem como autores Ilan Brenman e Renato Moriconi. Essa obra não é uma

nova versão para o conto, mas carrega consigo um intertexto com o texto clássico que está sendo analisado. Como o próprio título insinua, o enredo da obra constitui-se em uma brincadeira de criança: o telefone sem fio. Assim, os personagens cochicham nos ouvidos uns dos outros. A criança tem, então, a oportunidade de recriar esses diálogos de acordo com suas intenções. Os cochichos se dão na seguinte sequência: bobo da corte, rei, soldado, mergulhador, pirata, papagaio, índio, turista, “madame”, vovó, lobo, Chapeuzinho Vermelho, caçador, cachorro e bobo da corte. Como podemos perceber, os autores, além de recriarem uma brincadeira infantil, nela inserem personagens da literatura infantil.

Entendemos, dessa maneira, que se trata de um diálogo em cochichos entre diferentes personagens. Contudo, o que nos intriga é a inserção dos personagens do conto Chapeuzinho Vermelho. Notamos que o autor ambienta a história para que tais personagens possam ser implantadas. A partir do momento em que o diálogo chega ao índio, torna-se propícia a introdução de tais figuras, uma vez que nos faz vir à mente a questão da floresta.

Então, a partir do momento em que a avó passa a informação ao lobo, notamos a presença do intertexto com a versão dos Irmãos Grimm. Ao receber a informação da avó, o lobo aparece caracterizado de Chapeuzinho Vermelho, o que nos induz a pensar sobre o fato de ele ter enganado a senhora através desse disfarce. Na sequência, visualizamos que, ao passar a informação para Chapeuzinho, o lobo já está disfarçado de avó, remetendo ao fato de já tê-la devorado. Chapeuzinho Vermelho, por sua vez, passa a informação ao caçador, o que se refere ao fato da representação da figura masculina que salva tanto a avó quanto a neta. Logo, a informação é passada ao cachorro, que simplesmente passa a língua no rosto do bobo da corte, ou seja, daquele que iniciou a brincadeira.

Através desse enredo constituído de imagens, concluímos que a intertextualidade apresentada é do tipo paráfrase. O intertexto não muda o efeito de sentido do texto-base, apenas reconta de uma maneira lúdica, engajada no propósito estabelecido pelo autor.

Com a análise das duas obras que se enquadram na tipologia histórias de imagem, percebemos que a intertextualidade é um fator que, atrelado às possibilidades interpretativas das imagens, desperta a criatividade e a imaginação do leitor. Cria-se um espaço para que o próprio espectador possa recriar o texto e subvertê-lo. Na verdade, essa é a real intenção da literatura infantil: interagir com o leitor e despertar sensibilidades.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A intertextualidade é um instrumento que auxilia na permanência de textos clássicos, mas, ao mesmo tempo, traz consigo um tom de inovação e insere a criança em um espaço que lhe é peculiar. Entretanto, lhe mostra outras possibilidades, pois através da literatura tem a oportunidade de conhecer espaços não familiares, os quais agregarão experiências às suas bagagens culturais. Afinal, entre as várias funções que permeiam a literatura infantil e que são transformadas ao decorrer dos anos, apresenta-se a capacidade criadora. É esta habilidade que dará à criança a capacidade de adentrar inúmeros caminhos e atingir os múltiplos pontos de chegada sempre renovada.

A intertextualidade permite o diálogo dos textos com o próprio interior da criança, pois ela também é portadora de uma narrativa. O entrecruzamento de vozes entre diferentes textos que compõem o acervo da literatura infantil possibilita que o leitor se posicione como um sujeito

crítico, uma vez que ao relacioná-los a compreensão sobre si e sobre o mundo é aguçada.

Os textos aqui analisados nada mais são do que retratos da vida em evolução. Comprovam que o ser humano se faz e refaz a cada nova experiência. O espaço de recriação é algo que faz parte de suas vivências. A literatura infantil, um dos artifícios para a inserção no mundo do letramento, pode dar voz às distintas infâncias ao permitir que se instaure um jogo lúdico entre texto e receptor. E é através dele que um só texto pode permitir uma extensão de significações, já que será recebido de distintas formas, de acordo com o “eu” de cada sujeito que com ele interagir.

E é através das experiências com as práticas de letramento que a criança vai desvendando seu próprio mundo, ou melhor, seu próprio ser. Aos poucos começa a conhecer os lobos que estão espalhados por aí e a desenvolver instrumentos de defesa própria. Mas o melhor de tudo é saber que, por mais que a vida seja repleta de descaminhos, é através deles que conseguimos seguir viagem e a cada nova estrada nos perceber como seres ainda carregados de vontades.

RESUMEN El presente artículo es fruto de la búsqueda monográfica intitulada *Por la carretera afuera: un diálogo entre textos y niños*. Es constituido de una síntesis del estudio realizado, que abarca el análisis intertextual de diferentes versiones del cuento maravilloso *Caperucita Roja*, desde las clásicas hasta las contemporáneas. Primeramente, presentamos cuestiones sobre algunos de los géneros que componen la literatura destinada al público infantil, al mismo tiempo en que discutimos sobre los componentes intertextuales que son identificables a partir de analogías con lo(s) texto(s)-base: la versión de Charles Perrault y la de los hermanos Grimm. En este sentido, intentaremos demostrar que las maneras de interacción con el lector ofrecen modos de interpretación del abordaje que los autores realizan acerca de los cambios de concepciones de infancia, de niño y de la propia literatura infantil. La intertextualidad, en este estudio, es observada como una constante, pues los textos, cuando bien direccionados al niño, tienen la posibilidad de dialogar con su propio interior y de generar experiencias singulares.

Palabras clave: Intertextualidad. Literatura Infanto Juvenil. Infancia. Caperucita Roja.

REFERÊNCIAS

ABRAMOVICH, F. *Literatura infantil: gostosuras e bobices*. São Paulo: Scipione, 1995.

AVERBUCK, L. M. A poesia e a escola. In: *Leitura em crise na escola: as alternativas do professor*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988.

BARBOSA, M. C. S. Culturas escolares, culturas de infância e culturas familiares: as socializações e a escolarização no entretecer destas culturas. *Educação e Sociedade*, Campinas, n. 100 – especial. v. 28, p. 1059-1083, out. 2007. Disponível em: <http://www.cedes.unicamp.br>. Acesso em: 25 nov. 2011.

BETTELHEIM, B. *A psicanálise dos contos de fadas*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

BRENMAN, I.; MORICONI, R. *Telefone sem fio*. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2010.

CAPPARELLI, S. *111 poemas para crianças*. Porto Alegre: LP&M, 2003.

COELHO, N. N. *Panorama histórico da literatura infantil/juvenil*. São Paulo: Ática, 1991.

CURY, M. Z.; PAULINO, G.; WALTY, I. *Intertextualidades: teoria e prática*. BH: Lê, 1997.

ELIAS, V. M.; KOCH, I. V. *Ler e compreender: os sentidos do texto*. São Paulo: Contexto, 2006.

GRIMM, J.; GRIMM, W. *Chapeuzinho Vermelho*. Porto Alegre: Kuarup, [ca.1990].

HUIZINGA, J. *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura*. São Paulo: Perspectivas, 1999.

KOCH, I.V. *O texto e a construção dos sentidos*. 9. ed. São Paulo: Contexto, 2007.

LERAY, M. *Una Caperucita Roja*. Espanha: Oceáno, 2011.

PERRAULT, C. *O Chapeuzinho Vermelho e outras histórias bonitas*. São Paulo: Editora do Brasil, [ca. 1990].

PÔSTERES

ANÁLISE LINGUÍSTICA EM GÊNEROS TEXTUAIS DIGITAIS

ADRIANE ESTER HOFFMANN*
ALINE MAZONETTO**

RESUMO: A pesquisa refere-se aos gêneros textuais digitais. Inicialmente, estudou-se o que é pesquisar, sua importância e como se faz. Assim, evidenciou-se que pesquisar consiste na busca do conhecimento a partir de fontes diversificadas, analisadas sob diferentes aspectos, tanto para aprender, quanto para ampliar o conhecimento. Diante disso, a pesquisa envolve procurar respostas a questionamentos, corroborando, desta forma, para a elaboração do conhecimento. Na sequência, foi lida e discutida a teoria de Mikhail Bakhtin (2003), no que se refere aos gêneros do discurso. Verificou-se que toda atividade humana está ligada ao uso da linguagem e que se compreende perfeitamente que o caráter e as formas desse uso sejam tão multiformes quanto os campos da atividade humana. Também, que esses enunciados refletem as condições específicas e as finalidades de cada referido campo não só por seu conteúdo (temático) e pelo estilo da linguagem, mas, acima de tudo, por sua construção composicional. Tais elementos estão unidos no todo do enunciado e são determinados por um campo de comunicação específico. Após, o autor Luiz Antônio Marcuschi (2009) foi pesquisado e estudado. Em sua teoria, 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. Destaca que é importante que se diferenciem gêneros e tipos textuais (os tipos textuais abrangem apenas algumas categorias conhecidas como: narração, argumentação, exposição, descrição e injunção) para que o trabalho de produção e de compreensão textuais seja efetivado. Por fim, nessa etapa, estudou-se alguns artigos sobre os gêneros digitais. Nesses, buscou-se conceitos e caracterizações dos gêneros pertencentes às redes sociais. Mais especificamente, optou-se por analisar o gênero blog e, escolheu-se três para verificar as questões pertinentes à análise linguística. Ao concluir essa etapa do subprojeto de pesquisa, evidenciou-se que os gêneros do discurso fazem parte do dia a dia das pessoas por circularem na mídia e nas redes sociais. Estudá-los auxilia o bolsista a integrar-se na comunidade acadêmica, desenvolvendo habilidades críticas e, assim, tornar-se um cidadão mais atuante e consciente nas diversas práticas sociais. A continuidade do subprojeto prevê análise de alguns gêneros textuais, tendo como foco a constituição do gênero, sua análise linguística e seu propósito comunicativo.

Palavras-chave: Gêneros digitais. Análise linguística. Blog

* Docente do curso de Letras da URI/FW, mestre em Teoria da Literatura pela PUCRS.

** Aluna do ensino médio da E.E.T. José Cañellas; bolsista PIBIC.

INTERFACES LINGUÍSTICAS EM GÊNEROS MIDIÁTICOS

KARLA DEMARCO MINUZZI*
MARINÊS ULBRIKI COSTA**

RESUMO: A pesquisa investiga a variação linguística presente nos gêneros midiáticos, a fim de compreender a mudança linguística, como elemento constitutivo da própria natureza da língua humana, que muda ao longo do tempo como os demais elementos da cultura e da sociedade. Aliado ao objetivo geral, também nos propomos, estimular o desenvolvimento do espírito investigativo do bolsista do Ensino Médio, proporcionando-lhe o conhecimento, através da pesquisa. Iniciamos a nossa investigação pesquisando os aportes teóricos que enfocam a temática em evidência afim de entendermos a dimensão social e cotidiana da prática linguística. Para isso, revisitamos Bakhtin (2003) e seu seguidor Marcuschi (2008), autores que preconizam a língua como atividade social, histórica e cognitiva. Tal postura teórica insere-se no quadro da hipótese sociointerativa da língua. É neste contexto que os gêneros textuais se constituem como ações sócio-discursivas para agir sobre o mundo e dizer o mundo, constituindo-o de algum modo. Assim, concebemos a língua em seus aspectos discursivos e enunciativos e não apenas em seus aspectos formais. Isso posto, prosseguimos nosso estudo com Bagno (2007), defensor da variação linguística, haja vista que, em sua teoria, afirma que a língua é intrinsecamente heterogênea, múltipla, variável, instável e está sempre em desconstrução e em reconstrução. Ao contrário de um produto pronto e acabado, a língua é um processo, um fazer-se permanente e nunca concluído. É uma atividade social, um trabalho coletivo, empreendido por todos os seus falantes, cada vez que eles interagem. Constatamos a partir das reflexões teóricas realizadas que os textos são produzidos em função de seu propósito comunicativo, destinatário e momento de veiculação. O conhecimento da funcionalidade dos gêneros a partir das escolhas linguísticas nos permite considerar os diversos usos da língua em relação à situação concreta de interação.

Palavras-chave: Variação linguística. Gêneros textuais. Análise.

* Aluna do ensino médio da E.E.T. José Cañellas; bolsista PIBIC.

** Professora da Graduação em Letras, URI - Câmpus de Frederico Westphalen.

REFERENCIAÇÃO E AS CADEIAS REFERENCIAIS EM “HISTÓRIAS CURTAS”

ANA LUCIA GUBIANI AITA*
BRUNA DALLA NORA**

RESUMO: Este estudo sobre Referenciação e as Cadeias Referenciais em “Histórias Curtas” têm como objetivo refletir sobre questões relativas ao texto e seu funcionamento, em especial, a referenciação e as cadeias referenciais, para entender as implicações delas como testemunho expressivo da relação linguagem, práticas discursivas e realidade. Nesta pesquisa estudou-se os pressupostos teóricos e metodológicos da Linguística Textual, em especial as teorias de Marcuschi (2008), Kock (2006) e Roncaratti (2010) para compreender o estudo complexo que é o da referenciação, pois ela é uma atividade discursiva, interativa, que acontece de diversas formas, nos textos, ora ativando, reativando e desativando os referentes. Para compreendê-las, é necessário conhecer as principais estratégias de referenciação que podem acontecer através de: expressões nominais definidas (constituídas de um determinante seguidos de um nome) que opera estrategicamente uma seleção de propriedades de um referente, implicando e recategorizando lexicalmente: rotulação e avaliação; na nominalização que sumariza as informações contidas no contexto precedente do texto, transforma-as em objetos de discurso; há estratégia de associação, quando se utilizam expressões definidas anafóricas sem referente explícito, mas inferível. Já as retomadas de valor pronominal (anafórica ou catafórica) de elementos cotextuais podem acontecer sem um referente cotextual explícito e precisa ser inferido. Todas essas estratégias ajudam na construção do texto, uma vez que elas introduzem, identificam, preservam e dão continuidade e retomam os referentes textuais, que correspondem às estratégias de designação dos referentes chamados de cadeia referencial. Nela que se verifica a dinâmica dos processos de referenciação atuantes na organização textual-interativa, responsáveis pela progressão do texto. Para desvendar toda esta trama textual, buscou-se nesta pesquisa analisar dois (2) textos, do Blog David Coimbra – “Histórias Curtas” e perceberam-se através da análise das crônicas, que o autor utilizou uma gama diversa e rica de referentes textuais, marcados por cadeias referenciais que por vezes destacaram-se pelos usos de expressões nominais definidas que foram retomados na sua grande maioria por pronomes anafórico, já as catafóricas apareceram em menor número. A rotulação também aparece de forma expressiva, o autor retoma através de sinônimos o referente. A repetição literal e as elipses, também apresentaram-se nos textos. Assim, descobriu-se ao longo dos textos por que meios um mesmo referente vai sendo retomado ou deslocado por outro referente. Percebeu-se que as cadeias referenciais podem se apresentar, ora quando o referente apareceu uma única vez e não foi retomado, bem como retomado por mecanismos como a pronominalização, repetição, sinonímia e eclipse, chamada de cadeia linear. Por outro lado um referente gerou outros referentes

* Professora da Graduação em Letras, Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões- URI, Câmpus de Frederico Westphalen.

** Aluna do ensino médio da E.E.T. José Cañellas; bolsista PIBIC.

tematicamente associados a ele, e também uma cadeia híbrida que inclui dois referentes. Pode-se perceber nas análises que ao aplicar essa desafiadora e estimulante teoria à atividade de descobrir as direções de sentido traçadas pelas cadeias referenciais, para melhor entender a arquitetura semântica discursiva do texto.

Palavras-chave: Histórias curtas. Referenciação. Cadeias.