

**Universidade de Caxias do Sul
Programa de Pós-Graduação em Letras, Cultura e Regionalidade
Programa de Doutorado em Letras - Associação ampla UCS/UniRitter
Centro de Ciências Humanas e da Educação**

ANAIS DO III SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE LÍNGUA, LITERATURA E PROCESSOS CULTURAIS

NOVAS VOZES. NOVAS LINGUAGENS. NOVAS LEITURAS.

VOLUME I – RESUMOS EXPANDIDOS

Organização dos Anais

Dr. João Claudio Arendt – UCS
Me. Bruno Misturini – UCS
Ma. Aline Brustolin Cecchin – UCS
Ma. Karen Gomes da Rocha – UCS
Ma. Mariana Duarte – UCS
Emanuele Mendonça de Freitas – UCS

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Universidade de Caxias do Sul
UCS - BICE - Processamento Técnico

S471 Seminário Internacional de Língua, Literatura e Processos Culturais (3. :
2016 nov. 21-23 : Caxias do Sul, RS)
Novas vozes. Novas linguagens. Novas leituras. [recurso eletrônico] :
anais do III Seminário Internacional de Língua, Literatura e Processos Culturais / org. João
Claudio Arendt ... [et al.]. – Caxias do Sul, RS : UCS, 2016.
Dados eletrônicos (3 arquivos : 1 registro cada).

Apresenta bibliografia.

Conteúdo: v.1 – Resumos expandidos ; v.2 e v.3 – Trabalhos completos.

Modo de acesso: World Wide Web.

ISSN 2237.4361

1. Linguagem e línguas – Congressos. 2. Literatura. 3. Cultura. I. Arendt, João Claudio. II.
Título. III. Título: Anais do III Seminário Internacional de Língua, Literatura e Processos
Culturais.

CDU 2. ed.: 81(062.552)

Índice para o catálogo sistemático:

1. Linguagem e línguas – Congressos	81(062.552)
2. Literatura	82
3. Cultura	008

Catalogação na fonte elaborada pela bibliotecária

Carolina Machado Quadros – CRB 10/2236

PROMOÇÃO

Universidade de Caxias do Sul

Programa de Pós-Graduação em Letras, Cultura e Regionalidade
Programa de Doutorado em Letras - Associação ampla UCS/UniRitter
Centro de Ciências Humanas e da Educação

Centro Universitário Ritter dos Reis

Programa de Pós-Graduação em Letras
Programa de Doutorado em Letras - Associação ampla UCS/UniRitter

Université Rennes 2 - França

Département de Portugais

Universidad Adventista del Plata

Facultad de Humanidades

COORDENAÇÃO

Dr. André Tessaro Pelinser (UCS)

Dr. João Claudio Arendt (UCS)

Dr. Milton Hernán Bentancor (UCS)

PATROCÍNIO



SUMÁRIO

ERCÍLIA NOGUEIRA COBRA E O CORPO FEMININO	7
Ana Júlia Poletto (UCS - CAPES)	
Dra. Cecil Jeanine Albert Zinani (UCS)	
VOZES DA REDE RECRUA: UMA ANÁLISE DA NARRATIVA COMO REPRESENTAÇÃO DE LUGAR.....	11
Cristiane Barcelos (UCS - CAPES)	
Alessandra Paula Rech (UCS)	
Rafael José dos Santos (UCS)	
CHARLES DICKENS E O INÍCIO DA PSICANÁLISE	15
Daniel Maggio Michels (UFRGS - PET Letras)	
Dra. Márcia Ivana de Lima e Silva (UFRGS)	
AMARELOS: REFLEXOS DE SENTIDO DO ESPELHO DA ALMA E DAS EMOÇÕES – O MITO DE OXUM E A LINGUAGEM DAS CORES.....	20
Débora Bresolin Bregolin (UCS - CAPES)	
Rafael José dos Santos (UCS)	
O CONCEITO DE LEITURA A PARTIR DA TEORIA DA ARGUMENTAÇÃO NA LÍNGUA: UMA BREVE PROPOSTA DE DISCUSSÃO	25
Diego Chiapinotto (UCS/UniRitter)	
A MÚSICA NA POESIA ORAL EM CASAS DE BATUQUE E UMBANDA EM CAXIAS DO SUL, RS.....	29
Diego Conto Lunelli (UCS - CAPES)	
DA ITÁLIA AO BRASIL: RELATOS DE REGIONALIDADE PRESENTES NA OBRA A COCANHA, DE JOSÉ CLEMENTE POZENATO.....	35
Emanuele Mendonça de Freitas (UCS - CAPES)	
Márcio Miranda Alves (UCS)	
THE DIMENSIONS OF THE SILMARILLION: THE MITH OF J. R. R. TOLKIEN	39
Fabian Quevedo da Rocha (UFRGS)	
Sandra Sirangelo Maggio (UFRGS)	
AS MUDANÇAS SOCIAIS OCASIONADAS PELAS GUERRAS NAPOLEÔNICAS EM JANE AUSTEN.....	44
Gabriela Silveira Pina (UFRGS - PROPESQ)	
Sandra Sirangelo Maggio (UFRGS)	

LETRAS E DIREITO: INTERFACES DA IDENTIDADE FEMININA REPRESENTADAS NA OBRA AURÉLIA, DE MARIA BENEDITA CÂMARA BORMANN	49
Ivone Massola (UCS)	
Cecil Jeanine Albert Zinani	
Apontamentos sobre religiosidade e regionalidade em “Traços biográficos de Lalino Salâthiel ou a volta do marido pródigo” e em “Duelo”, de Guimarães Rosa	54
Jorgemar Teixeira (UCS - IFRS)	
André Tessaro Pelinser (UCS – PNP/DCAPES)	
POÉTICA RELIGIOSA, VOCALIDADE E PERFORMANCE: PRÁTICAS DO MURIDISMO DE IMIGRANTES SENEGALESES EM CAXIAS DO SUL, RS	60
Juliana Rossa (UCS/UniRitter/FAMUR - CAPES)	
Rafael José dos Santos (UCS)	
LITERATURA GAUCHESCA E TRADICIONALISMO NO JORNAL PIONEIRO, NA DÉCADA DE 1950.....	66
Karine de Souza (UCS - BIC)	
João Claudio Arendt (UCS)	
JUANA MANUELA GORRITI: UMA VOZ FEMININA NA LITERATURA HISPANO-AMERICANA DO SÉCULO XIX.....	69
Lisiane Ferreira de Lima (FURG - CAPES)	
A ATUAÇÃO DA CRÔNICA LITERÁRIA DE JORNAL NA DIVULGAÇÃO DE OBRAS E NA FORMAÇÃO DE LEITORES EM UM CONTEXTO REGIONAL	75
Marcell Bocchese (UCS)	
João Cláudio Arendt (UCS)	
FICÇÃO FEMININA: O PENSAMENTO DE VIRGINIA WOOLF.....	80
Nathalie de Souza Kappke (BIC - UFRGS)	
Sandra Sirangelo Maggio (UFRGS)	
A VIDA PRIVADA DAS ÁRVORES E BONSAI: A LITERATURA SEM REGIÃO	84
Paula Sperb (UCS/UniRitter - Capes)	
João Claudio Arendt (UCS/UniRitter)	
A violência (quase) oculta na obra São Bernardo	89
Rose Elaine Barcellos Duarte Arrieta (UCS - IFRS)	
Douglas Ceccagno (UCS)	
João Claudio Arendt (UCS)	
A CRÍTICA POLÍTICA NA OBRA PRIMEIRO DE MAIO, DE LILA RIPOLL.....	93
Silvia Maria Zanella (UCS - CAPES)	
Salette Rosa Pezzi dos Santos (UCS)	

III SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE LÍNGUA, LITERATURA E PROCESSOS CULTURAIS

Novas vozes. Novas linguagens. Novas leituras.

ANAIS – VOL.1 RESUMOS EXPANDIDOS

ISSN: 2237.4361

INTERDITOS, DESEJO E SEDUÇÃO NA LINGUAGEM FICCIONAL	99
Tatiana C. Mânica (UNISUL)	
Jussara de Sá Bittencourt (UNISUL)	
ANÁLISE DAS CORES VERDE E PRETA EM A RUA DOS CATAVENTOS, DE MARIO QUINTANA.....	105
Roberto Rossi Menegotto (UCS)	
João Claudio Arendt (UCS)	

ERCÍLIA NOGUEIRA COBRA E O CORPO FEMININO

Ana Júlia Poletto (UCS - CAPES)

Dra. Cecil Jeanine Albert Zinani (UCS)

Ercília Nogueira Cobra publicou em 1932 o romance/ensaio “Virgindade inútil e anti-higiênica”, texto que não tem pretensões artísticas, mas uma crítica à sociedade da época, com seus corpos femininos silenciados e mantidos sob uma ditadura de pretensa docilidade e submissão. Seu público leitor são as próprias mulheres, a quem parece ser endereçado o texto.

Escritora paulista da década de 20, escreveu apenas dois livros: *Virgindade Anti-Higiênica* e *Virgindade inútil*, livros que foram publicados em Paris, e o tema principal é a liberdade sexual das mulheres. A relação é direta com a prostituição, que a autora combatia, mas que fez parte de sua vida por bastante tempo. Em Caxias do Sul, segundo dados da pesquisadora Maria Lúcia de Barros Mott (pesquisa financiada pela Fundação Ford), no período de 1934, já com 43 anos, seu nome era Suzana Germano, e pelo que consta, dona de um cabaré chamado Royal, era conhecida como Suzy do Royal. Pouco se sabe da época em que Ercília viveu em Caxias do Sul, e a escassa documentação é de correspondências familiares.

Há dados sobre o nascimento de Ercília, em Mococa, no ano de 1891, mas não se tem o registro de óbito da escritora. Talvez devido às mudanças de nomes, de endereço, de país. A escritora viajou para Argentina, França, e frequentou rodas literárias cariocas e pela sua correspondência, era leitora de escritores e pensadores da época.

Ercília Nogueira especifica muito bem que a sua obra tem a finalidade de dizer verdades. O principal enfoque dos seus escritos é sobre o corpo feminino e a realidade da mulher brasileira no período de 1920-40. Em 1932 publicou os textos reunidos, e em Paris, quando da sua edição, intitulou-os *Virgindade inútil e Anti-higienica*¹.

No romance, Claudia, a personagem principal, é uma menina que vive no interior, nos padrões esperados para o sexo feminino da época: com fama de ser rica, espera casar-se, cuidar do lar, do marido e dos filhos. Após alguns problemas familiares a personagem acaba sem pretendentes e vive da prostituição. Antes do início do romance, a narradora situa a

¹Paris, Societé D'Editions Oeuvres des Maitres Célèbres, s.d.

história na geografia da República da Bocolândia (COBRA, 1996, p. 45): solo rico, Flumen é a capital, a população em número de 20.000.000 “de bocós”²:

País fértil, cortado de rios, banhado pelo Atlântico numa extensão de 7.000km, mais ou menos. Isto quer dizer que é um país de costas largas...Solo riquíssimo capaz de produzir os mais variados produtos agrícolas, mas, os bocós preferem cultivar o analfabetismo, o amarelão e o jogo do bicho (...). A religião seguida é interessante, porque consiste em fazer exatamente o contrário do que manda o Evangelho em que se baseia (...) O analfabetismo é mantido de propósito a fim de que o povo se conserve em permanente estado de estupidez, e na cegueira de um medievalismo inconcebível no século XX. Os leitores já adivinharam que a Bocolândia não é pseudônimo nem da Argentina, nem dos Estados Unidos (COBRA, 1996, p. 45)

O interessante da personagem Claudia é que ela dispõe do seu corpo, conscientemente, é ela quem decide “tornar-se mulher”:

Claudia, a quem a ideia fixa da sua virgindade empolgava o pensamento, arquitetou um plano. Não queria que homem algum a possuísse virgem, com pleno conhecimento de causa, pois desejava fazer uma experiência: saber de fonte segura se o homem seria capaz de reconhecer uma mulher intata (sic), sem estar prevenido disso. (...) O jovem, apesar de não ser feio, não era o seu tipo, e por isso mesmo estava a calhar, porque não havia perigo de apaixonamento (sic). (COBRA, 1996, p. 55)

A atitude da personagem é arrojada até para os dias de hoje, quanto mais para um texto do início do século XX e escrito do ponto de vista feminino. O outro texto da autora, o ensaio *Virgindade anti-hygienica*, continua (ou embasa) o processo de crítica e questionamento a respeito das mulheres, como é explicado na capa: “a autora continua neste livro o seu libelo contra o egoísmo dos homens e revolta-se contra a educação errada que se vem ministrando à mulher” (COBRA, 1996, p. 103) e numa breve introdução “Ao leitor”, a autora lança seu manifesto:

Mulheres, despertai!
Tende piedade das vossas irmãs que se vendem para comer. Um olhar para elas! Se não é possível impedir a desgraça das que já caíram, educai as mulheres de amanhã. Reclamemos nosso 13 de Maio. É tempo! (COBRA, 1996, p. 108)

O ensaio parece ser o rascunho do romance, no qual a autora esboça sua filosofia, dados colhidos em outros países³, com diversas citações em francês, demonstrando ser leitora

²A edição que nos utilizamos é uma edição crítica publicada em 1996, com o título “Visões do passado, previsões do futuro – Duas modernistas esquecidas”, pela editora da Universidade Federal de Goiás. A obra reúne os textos de Ercília Nogueira Cobra e o romance de Adalzira Bittencourt intitulado “A sua Excia: A Presidente da República no ano 2500”. A introdução e as notas couberam a Susan C. Quinlan e Peggy Sharpe.

de diversos autores da época, criticando a educação da mulher, principalmente em solo brasileiro. Transita da biologia à filosofia, questionando as leis vigentes, os preconceitos instaurados e mesmo consciente destes, resolve publicar os textos sem pseudônimo, concluindo:

Mas os assassinatos de mulheres se reproduzem com frequência desoladora; a navalha, o punhal, o revólver têm trabalhado de tal forma contra a liberdade e segurança das suas colegas de sexo, nestes últimos tempos, que quem se cala, numa ocasião destas dá provas de covardia, e egoísmo. Demais, sendo mulher, é muito natural que receie que um belo dia uma dessas feras que andam soltas pela cidade e respondem pelo nome de homens possam também atentar contra sua pessoa física. (COBRA, 1996, p. 139)

A autora não tem pretensões artísticas, mas antes revoltar-se contra uma sociedade que dispõe do corpo das mulheres sem questionar seus reais desejos e necessidades. Ela não quer ser mais uma voz silenciada e silenciosa: ela deseja relatar as atrocidades feitas ao seu sexo, e utiliza-se da ficção para mostrar uma realidade deixada de lado, assim como o ensaio, para dialogar com seus pares, pois em todo o texto deixa claro que seu discurso é endereçado às mulheres, a quem se deve mostrar a realidade nua e crua, para que estas possam mudar seus destinos, e não os homens⁴, que estão comodamente em seus papéis.

Textos, assim como corpos, são deixados de lado pela história corrente.

A história do corpo feminino é também a história de uma dominação na qual os simples critérios da estética já são reveladores: a exigência tradicional por uma beleza sempre ‘pudica’, virginal e vigiada, impôs-se por muito tempo, antes que se afirmassem libertações decisivas repercutidas nas formas e nos perfis, movimentos mais aceitos, sorrisos mais expansivos, corpos mais desnudos. A história do corpo, em outras palavras, não poderia escapar à história dos modelos de gênero e das identidades (CORBIN, 2012, p. 13)

O século XIX trouxe homens e mulheres emoldurados em suas sexualidades definidas e solidificadas, e “as mulheres haviam perdido sua libido agressiva, sendo doravante definidas como esposas e mães desprovidas de paixões”⁵ (MATTHEWS-GRIECO, 2012, p. 301). A sexualidade ficou restrita a um grupo reduzido, entre eles, as prostitutas, personagens

³ Ercília Nogueira Cobra viajou para Argentina e França na década de 20 do século XX.

⁴ Em seu ensaio ela se revolta contra as feministas, pregando que os homens devem ser deixados em paz e que “o que é preciso é acabar com o ridículo costume de vender os olhos das moças, atirando-as indefesas a um mundo que só conhecem através de romances lamechas, imbecis e piegas” (COBRA, 1996, p. 127)

⁵ Sara F. Matthews-Grieco no texto “Corpo e Sexualidade na Europa do Antigo Regime” faz um apanhado das práticas sexuais, e constata que até o século XVIII havia uma certa permissibilidade de homens e mulheres transitarem “livremente” de uma masculinidade efeminada ou de uma feminilidade masculinizada. In: CORBIN et al. **História do Corpo: Da Renascença às Luzes**, vol. 1.

principais do texto de Ercília. Cada corpo-espaco narrando suas próprias experiências, suas histórias, sua literatura de um ponto de observação: o ser mulher. E o corpo é o espaço em que novas configurações podem ser pensadas. Como Butler questiona: de que serve esse espaço material chamado corpo?

A própria pensadora nos dá a resposta: “o corpo em si é um ultrapassamento. O corpo não é um fenômeno estático ou idêntico a si mesmo, mas um modo de intencionalidade, uma força direcional e modo de desejar” (BUTLER, 1987, p. 141). E como tal, sempre aberto a ressignificações, espaço que se constrói e é construído. O corpo é a forma que utilizamos para habitar o mundo, e o gênero pode ser entendido como um ato de fingir estarmos vinculados a esta (mulher) ou àquela forma (homem).

Ou, ainda, como a pensadora francesa Cixous, nos lembra em relação ao ato da escrita:

Escrever é precisamente a real *possibilidade de mudança*. O espaço que pode servir de trampolim para o pensamento subversivo, o movimento precursor da transformação das estruturas sociais e culturais... As mulheres *apoderando-se* da oportunidade de falar e, em consequência, sua revolucionária *entrada na história*. (CIXOUS apud DALLERY, 1997, p. 71, grifos da autora)

Ercília Nogueira Cobra, faz uso da escrita, para questionar e dar voz aos corpos silenciados e dominados das mulheres.

REFERÊNCIAS

BUTLER, Judith. Variações sobre sexo e gênero: Beauvoir, Wittig e Foucault. In: _____; BENHABIB, Seyla; DRUCILLA, Cornell (Org.). *Feminismo como crítica da modernidade*. Releitura dos pensadores contemporâneos do ponto de vista da mulher. Trad. Nathanael da Costa Caixeiro. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1987.

COBRA, Ercília Nogueira. Virgindade anti-higiênica. In:_____. *Visões do passado, previsões do futuro*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro; Goiânia: Ed. Da UFG, 1996.

CORBIN, Alain, et al. *História do corpo*. Vol.1 Trad. Lúcia M.E. Orth. 5 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

DALLERY, Arleen B. “A política da escrita do corpo: écriture féminine”. In: BORDO, Susan R.; JAGGAR, Alison M. (Org.). *Gênero, corpo, conhecimento*. Trad. Britto Lemos de Freitas. Rio de Janeiro: Record, Rosa dos Tempos, 1997.

MATTHEWS-GRIECO, Sara F. Corpo e sexualidade na Europa do Antigo Regime. In: _____. CORBIN, Alain, et al. *História do corpo*. Vol.1 Trad. Lúcia M.E. Orth. 5 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

VOZES DA REDE RECRIA: UMA ANÁLISE DA NARRATIVA COMO REPRESENTAÇÃO DE LUGAR

Cristiane Barcelos (UCS - CAPES)

Dra. Alessandra Paula Rech (UCS)

Dr. Rafael José dos Santos (UCS)

Ao apresentar as impressões iniciais da análise de textos produzidos por crianças e jovens em vulnerabilidade social e publicados em livros, este trabalho marca o começo de um estudo de mestrado em Letras, Cultura e Regionalidade. As produções, em forma de versos, prosas e contos, são resultado das oficinas Recriar Textos, promovidas pela Rede de Atenção à Criança e ao Adolescente de Caxias do Sul (Recria) e realizadas em entidades assistenciais da cidade. O objetivo desta pesquisa é investigar como as narrativas podem evidenciar uma representação do lugar ocupado pelos jovens autores e, ainda, se a criação literária exerce papel na autoexpressão desses indivíduos.

As obras em análise são publicadas anualmente desde 2008 e envolvem crianças e adolescentes de seis a 18 anos de idade. Além disso, também são incluídos textos escritos por educadores sociais que convivem e trabalham diretamente com os menores. As oficinas literárias ocorrem em instituições que oferecem atividades no turno inverso ao da escola; em casas lares ou abrigos provisórios onde vivem menores de idade afastados do convívio familiar via determinação da Justiça; e, também, nos locais onde meninos respondem a medidas socioeducativas, com punições que variam entre semiliberdade ou privação total da liberdade. Em Caxias do Sul, as penas de privação completa de liberdade são cumpridas no Centro de Atendimento Socioeducativo (Case). Já aqueles submetidos à semiliberdade frequentam o Centro de Atendimento em Semiliberdade (Casemi). É aos textos produzidos pelos jovens destas duas últimas entidades que esta pesquisa pretende direcionar o foco.

As produções são resultado de oficinas literárias realizadas dentro das próprias instituições. O trabalho é ministrado por educadores sociais que atuam nas entidades, preparados previamente em encontros promovidos pela Rede Recria. Os melhores trabalhos são selecionados e publicados em livro – em 2016, o projeto Recriar Textos chegou à nona edição, que culminou com lançamento em outubro. Além da produção escrita, parte dos meninos e meninas participa com ilustrações, também editadas nas obras.

O corpus deste estudo será composto de uma seleção, dentre as edições mais recentes e que apresentam um amadurecimento do processo das oficinas, de 10 textos cuja temática faça referência mais direta à realidade social vivida pelos autores. Esses escritos serão trabalhados tendo como ferramenta a análise do discurso. Em uma segunda etapa, planeja-se buscar relatos de vida desses jovens escritores. Por fim, com o cruzamento desses dois “textos” – leia-se o produto impresso no livro e o resultado das entrevistas – objetiva-se tentar entender melhor a influência do meio nas vidas desses indivíduos, considerando-se o lugar em que eles estão, bem como o papel da autoexpressão possibilitada pelo Recriar Textos na afirmação desses sujeitos. Será considerada, ainda, a abordagem institucional, uma vez que os jovens em questão estão inseridos em um projeto social, o que pode acarretar em processos de assujeitamento.

Muitas vezes escritos em primeira pessoa, os textos costumam ser curtos e incluem, entre os temas, uso de drogas, violência, natureza e relações familiares. Na edição de estreia, em 2008, por exemplo, um jovem de 13 anos atendido por uma entidade no turno contrário ao da escola narrou dificuldades enfrentadas dentro de casa:

[...] Minha mãe se casou com um rapaz chamado G., ele parecia um cara normal, mas por trás dele havia uma outra pessoa. Ele depois de algum tempo convidou minha mãe para ir à Bento Gonçalves, ela não sabendo que era lá a sua ruína, foi. Três anos se passaram e minha mãe voltou para casa, só que não era a mesma pessoa, havia mudado totalmente, pois ela tinha conhecido o crack. Desde aquele dia eu e minha avó sofremos muito. Minha avó, com 52 anos e vários problemas de saúde, teve que começar a trabalhar para não irmos à miséria. Mas o sofrimento não acabou. Minha mãe sempre pedia dinheiro para a minha avó e algumas vezes eu tinha que sair na rua pedindo dinheiro. Até que um dia o dinheiro acabou e minha mãe teve que se prostituir para conseguir dinheiro. Tinha vezes que ela ficava de 30 a 60 dias nas ruas se prostituindo por causa do maldito vício e minha avó chorava escondida, pensando que eu não notava e eu ficava com o coração partido pela minha avó e a minha mãe [...] (2008, p. 84)

Na última publicação, um dos autores é um jovem de 17 anos, interno do Case, que também expressa no papel sua experiência de vida:

Quando fiz 10 anos comecei a me envolver com amigos, e, junto com eles, comecei a usar drogas. Para sustentar meu vício, comecei a roubar, fui internado várias vezes, mas nada resolveu, saía da clínica de recuperação e voltava a ser usuário [...]. Revoltado, tive que lutar e enfrentar as barreiras em meio à solidão, em meio à tristeza; não é fácil não, uma criança crescer sem pai, mas tive que lutar, tive que correr atrás, tive que fazer meus “corres” para sobreviver. Até tentei trabalhar, mas logo o crime da cidade me envolveu [...] (2016, p. 274-275)

Jerome Bruner, em artigo na revista *Critical Inquiry* (1991), lembra que “o conhecimento nunca ocorre desprovido de um “ponto-de-vista”, raciocínio que pode, inicialmente, ajudar a compreender o papel das experiências vividas pelos jovens escritores ao transformar suas ideias em palavras escritas. No mesmo artigo, Bruner parafraseia Lev Semenovitch Vygotsky (1962) ao citar a ideia de construção da realidade: “produtos culturais, tais como a língua e outros sistemas simbólicos, intermedeiam o pensamento e colocam seu carimbo em nossas representações da realidade” (VYGOTSKY, 1962 apud BRUNER, 1991, p. 3).

O mesmo autor enumera 10 características apresentadas por narrativas. Dentre elas, Bruner cita a particularidade: para o estudioso, acontecimentos particulares funcionam como referências ostensivas para uma narrativa, embora ele pondere que essas intenções não sejam determinantes para o andamento do texto: “Em alguma medida, a intervenção está sempre presente na narrativa, e essa intervenção pressupõe uma escolha, um elemento de “liberdade”, completa (BRUNER, 1991, p. 7).

Enquanto há textos em que a temática é explícita, caso do relato do garoto de 13 anos citado anteriormente, as publicações do *Recriar Textos* incluem produções que deixam dúvidas tais como a diferenciação entre realidade e fantasia. Um exemplo está na 9ª edição, de 2016:

Um dia sonhei com nuvens de algodão, lua de chiclete, casas de doces, animais de jujuba. Os rios de chocolate. Mas acordei como se aquilo fosse ruim. Pior que era, pois a minha realidade era outra. Fiquei muito triste, fui para a escola para estudar e vi todos meus sonhos se realizar como se tudo fosse fácil. Parecia que estava em um palácio com lustres de diamante, eu até poderia ser um gigante ou talvez um elefante (2016, p.88).

Quanto a isso, Umberto Eco (2005) destaca que concluir o que o autor quer dizer é uma aposta interpretativa, auxiliada pelos contextos – é preciso considerar a bagagem de conhecimento do próprio leitor, inclusive. Para Eco:

A intenção do texto não é revelada pela superfície textual. Ou, se for revelada, ela o é apenas no sentido da carta roubada. É preciso querer “vê-la”. Assim, é possível falar da intenção do texto apenas em decorrência de uma leitura por parte do leitor (ECO, 2005, p. 75).

Assim como a bagagem cultural do leitor é relevante para a interpretação da mensagem, Homi K. Bhabha chama a atenção para o papel do lugar de onde emerge a mensagem transmitida no texto: “O que se interroga não é simplesmente a imagem da pessoa,

mas o lugar discursivo e disciplinar de onde as questões de identidade são estratégica e institucionalmente colocadas” (BHABHA, 1998, p. 81).

Além do lugar, entra em cena o discurso praticado pelo autor. Eni Puccinelli Orlandi (2012) defende a construção de um mecanismo de interpretação para a análise do discurso, que deve procurar ouvir, "naquilo que o sujeito diz, aquilo que ele não diz mas que constitui igualmente os sentidos de suas palavras" (ORLANDI, 2012, p. 59). Para a autora, a interpretação integra o objeto da análise, ou seja, quem analisa deve tentar descrever essa interpretação proposta pelo sujeito. Orlandi ainda defende que a análise do discurso

“(...) não está interessada no texto em si como objeto final de sua explicação, mas como unidade que lhe permite ter acesso ao discurso. O trabalho do analista é percorrer a via pela qual a ordem do discurso se materializa na estruturação do texto (e da língua na ideologia). Isso corresponde a saber como o discurso se textualiza (ORLANDI, 2012, p. 72).

Em linhas gerais, este texto procurou evidenciar o que a pesquisa de mestrado em questão pretende: acolher a produção desses jovens escritores como narrativas autobiográficas, procurando estudar a forma como os autores “se dizem”. Ao analisar os textos do corpus, espera-se localizar socialmente os sujeitos e interpretar suas relações com o meio onde vivem, além de compreender a relevância de um projeto que visa a oportunizar meios para praticarem a autoexpressão.

REFERÊNCIAS

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

BRUNER, Jerome. *A Construção Narrativa da Realidade*. Tradução de Waldemar Ferreira Netto. *Critical Inquiry*, Chicago, 18, p. 1-21, 1991.

ECO, Humberto. *Interpretação e superinterpretação*. Tradução de Monica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

ORLANDI, Eni Puccinelli. *Análise de discurso: princípios & procedimentos*. Campinas: Pontes, 2001.

RECRIAR Textos – Ler e escrever: da realidade à fantasia. Caxias do Sul: Editora São Miguel, 2016.

CHARLES DICKENS E O INÍCIO DA PSICANÁLISE

Daniel Maggio Michels (UFRGS - PET Letras)

Orientadora: Dra. Márcia Ivana de Lima e Silva (UFRGS)

O que têm em comum Sigmund Freud, o fundador da Psicanálise, e o escritor vitoriano Charles Dickens? Para começar, a maneira como ambos veem o mundo. Se trata de dois olhares críticos – o do artista e o do analista – que evidenciam as fragilidades sociais, morais e psicológicas dos contextos semelhantes em que se inserem. Assim, o objetivo deste trabalho é estabelecer uma aproximação entre Sigmund Freud, que oferece as chaves teóricas para desvendar os terrenos misteriosos da psique humana, e Charles Dickens, que foi em seu tempo o responsável pelo aprofundamento psicológico dos personagens do romance inglês.

Dickens nasceu na Inglaterra em 1812 e começou a publicar por volta de 1836. E Freud nasceu na cidade de Freiberg in Mähren, que naquela época pertencia à Áustria, no ano de 1856, quando Dickens já tinha publicado 80% de suas obras. Enquanto crescia, Freud foi leitor de Dickens. Além de ele conseguir ler em inglês com facilidade, já havia várias obras de Dickens traduzidas para a língua alemã.

De acordo com a biografia do psicanalista escrita por Peter Gay, Freud era uma criança cheia de expectativas quanto ao futuro (cf. GAY, 2012), e o tipo de romance escrito por Dickens – os *Bildungsroman*, ou romances de formação – retrata protagonistas jovens que, enquanto se desenvolvem, transpõem barreiras, vencem dificuldades para, no final, tornarem-se geralmente jovens adultos satisfeitos com os progressos que conseguiram obter.

As perguntas que movem este trabalho são: Até que ponto o fato de Freud, quando jovem, ter lido Dickens, pode tê-lo influenciado, ou até mesmo determinado os rumos profissionais que seguiu? O quanto da perspicácia psicológica do psicanalista teria sido forjada durante as leituras que fez dos textos de Dickens? Um indício da importância que Freud dava a Dickens é apontado por Allie Duzett no artigo “Dickens and Psychoanalysis”: “Tanto Freud quanto David Copperfield deram livros como um primeiro presente para suas futuras esposas. No caso de Freud, o interessante é que o livro que ele deu para Martha foi *David Copperfield*.” (DUZETT, 2016) O crítico literário Arthur Hirsch também comenta que a maneira de escrever de Freud (seu estilo) é muito parecida com a de Dickens (cf. HIRSCH, 2011).

Com o intuito de examinar de que modo uma obra emocionalmente forte como a de Dickens poderia ter inspirado a mente em formação de um jovem Freud, observaremos o caso de um personagem de Dickens, o Sr. Scrooge, de *A Christmas Carol*, estabelecendo uma breve comparação com dois outros personagens importantes do mesmo escritor, David Copperfield, na obra epônima, e Pip, em *Great Expectations*.

Copperfield, Pip e Scrooge têm coisas em comum. Os três protagonistas realizam uma transição do contexto rural, em crise, para a cidade de Londres, em processo de industrialização. A adaptação ao novo ambiente produz neles um tipo intenso de sofrimento psicológico, e cada um reage à sua maneira para conseguir abrir caminho na vida.

No caso de Scrooge, o que nos intriga são as possíveis razões por que alguém poderia endurecer tanto a ponto de se tornar como ele. Por que é que ele precisa manter essa distância das outras pessoas? Por que é tão apegado ao dinheiro, se não usa esse dinheiro para obter conforto nem para si mesmo? A principal diferença entre Scrooge, David e Pip não está em sua natureza, mas no fato de ele ser mais velho do que os outros dois personagens. É como se, sendo expostos às mesmas circunstâncias de Scrooge durante muitos anos, os outros dois também poderiam terminar como esse velho avaro e solitário.

O que teria feito com que Scrooge se tornasse assim? Em seu ensaio “O Estranho”, Freud oferece uma chave de compreensão quando fala sobre a morfologia da palavra *Unheimliche*, (FREUD, vol. XVII) e chega à conclusão de que muitas vezes uma coisa pode significar o contrário dela mesma, ou pode ter o seu oposto contido dentro de si. A palavra “*Heim*” em alemão significa “lar”. Quando estamos em casa, nos sentimos seguros. O que é familiar é tranquilizador e reconfortante. Quando estamos “em casa” nos sentimos protegidos, tranquilos – e baixamos a guarda. Portanto, nada nos atinge mais do que sermos atacados quando não estamos esperando, por alguém “de casa”, em quem depositamos a nossa confiança. Quando pensamos na casa de Scrooge, vemos que ela não é um lar. Ele mora em um espaço lúgubre, decadente, gelado e escuro, um espaço que reflete a solidão e a mesquinhez em que ele está mergulhado. O que explicaria isso? Existe um outro texto de Freud em que ele apresenta o conceito de Sintoma, no qual fala sobre a “formação de um compromisso”, (FREUD, vol. III) um tipo de acordo com o destino. Scrooge desiste de viver e, em troca, não tem mais que sofrer. Se afasta de todos e se apega exclusivamente ao dinheiro. Assim, a avareza de Scrooge é o sintoma de sua doença, é a marca que indica um trauma ligado a alguma coisa terrível que aconteceu no passado e fez com que ele firmasse o

compromisso inconsciente de se fechar para não sofrer. Mas o que teria afetado tanto esse personagem?

Não temos um dado concreto apresentado na história, mas podemos chegar a conclusões quando acompanhamos Scrooge na viagem que faz de volta a sua infância e juventude, conduzido pelo Fantasma do Passado. Essa é, em termos freudianos, uma viagem para dentro de si mesmo. Primeiro encontramos um menino alegre, brincando com amigos e vivendo com sua família. Na cena seguinte vemos o mesmo menino um pouco maior, triste e sozinho. Ele recebe a visita de sua irmã menor, que diz que ele já pode voltar para casa, que o pai deles está muito melhor, quase irreconhecível, e até concordou que ele voltasse.

Se cruzarmos a ponte para a vida do autor, vamos encontrar um episódio que explica algumas coisas. Quando Dickens estava com onze anos, seu pai não conseguiu controlar as finanças da família e foi condenado a passar vários meses de prisão. A mãe de Dickens e os irmãos menores, por não terem como se manter, foram morar na cadeia com o pai. E ele, que era o filho mais velho, foi mandado para trabalhar em uma fábrica de graxa para sapatos que utilizava mão de obra infantil. Todos sabemos o que Dickens tem a dizer sobre as condições de trabalho das crianças, naquela época. Mas o grande problema não foi ele ter de trabalhar na fábrica. A situação capaz de deixar qualquer um traumatizado é que, depois que o pai foi solto, e a família voltou para casa, ninguém foi buscar Dickens de volta. Ele esperou por tempo demais, até que um dia uma irmã menor foi procurá-lo, numa cena provavelmente idêntica à que temos em *Uma História de Natal*. Quando finalmente Dickens chegou em casa, foi mal recebido pela mãe, que deixou claro que achava que ele não deveria ter voltado.

Avançando um pouco mais na viagem de Scrooge, temos outra cena em que ele – agora um adulto jovem com idade semelhante à de Pip ou David no final de seus romances – conversa com a mulher com quem ele tem um compromisso, não ficando claro se se trata de uma noiva ou uma esposa. Essa mulher está dizendo que vai embora porque ele está diferente do que era antes, porque não tem mais espaço na vida dele para ela, porque se ela for embora ele nem vai sentir sua falta. Mais outro avanço no tempo e essa mulher aparece novamente, mais velha, casada com outro homem, rindo alegre e brincando com vários filhos. Nessa parte da narrativa o tom se torna poético, e a história – que é toda em terceira pessoa – inesperadamente muda para a primeira pessoa. Este trecho não é um discurso direto pronunciado pelo personagem Scrooge, é parte de um parágrafo apresentado pelo narrador, que aqui é o próprio Scrooge mais velho, ou até mesmo Dickens, lamentando coisas do passado que não conseguiram ser feitas.

A *Christmas Carol* é um livro de certa forma minimalista, onde o que não é dito tem importância maior do que aquilo que está escrito. Os silêncios é que contêm a explicação dos fatos misteriosos. Scrooge precisa ser conduzido pelos três espíritos para mergulhar em sua própria história e fazer uma reavaliação de seu passado; para sair de dentro de si mesmo e perceber como é visto pelas outras pessoas; para se apropriar de sua própria vida e determinar o que quer fazer, e como vai se comportar desse ponto em diante. Em outras palavras, o processo pelo qual ele passa é semelhante a um processo de terapia, com a diferença de que, na literatura, ocorre em uma noite aquilo que na vida levaria alguns anos para acontecer. Mas, afinal, se trata de uma história de Natal, onde se espera que algum milagre aconteça. E *A Christmas Carol* é a história de Natal mais lida de todos os tempos. Scrooge, com o susto que leva, aprende a lição, muda de vida e termina ficando amigo de todos.

Pip, no final de *Great Expectations*, lembra de certa forma o ponto em que Scrooge possivelmente estivesse começando a ter problemas para equilibrar o seu desejo de construir uma família e o tempo que investia em abrir caminho no mundo dos negócios. David Copperfield parece ter tido mais sorte do que os dois outros, ou demonstrado maior aptidão para dividir o seu tempo e organizar suas prioridades. Mas o fato é que, em cada um dos casos comentados, temos diferentes representações do processo de amadurecimento dos protagonistas, retratados em histórias construídas ao estilo de Dickens, um estilo que possivelmente tenha marcado a mente em formação do menino que se tornaria no futuro o pai da Psicanálise.

De uma forma ou de outra, é estimulante pensarmos em como ocorre o processo de migração de ideias entre os universos de Dickens e de Freud. Ler Freud ajuda a interpretar a obra de Dickens. As ideias de Freud aplicadas aos textos de Dickens iluminam aspectos que antes pareciam obscuros. E o mais fascinante é que, antes disso tudo, pode ter sido a leitura feita por Freud dos textos de Dickens, em sua juventude, o que contribuiu para que ele chegasse ao nível de perspicácia emocional que fez com que conseguisse um dia formular suas teorias. Podemos dizer que tem muito de Dickens na maneira como Freud vê o mundo. Assim, é bom sentir que Charles Dickens teve a sua participação no processo de criação da psicanálise.

REFERÊNCIAS

DICKENS, Charles. *A Christmas carol*. Edição anotada, editada por Michael Patrick Hearn. New York: W. W. Norton, 2004.

DICKENS, Charles. *David Copperfield*. Editado por Jerome H. Buckley. New York: W. W. Norton, 1990.

DICKENS, Charles. *Great expectations*. Editado por Edgar Rsenberg. New York: W. W. Norton, 1990.

DUZETT, Allie Winegar. “Dickens and psychoanalysis”. Disponível em:
<http://www.academia.org/dickens-and-psychoanalysis/>. Acesso: 27/01/2016.

FREUD, Sigmund. “Formação de compromisso”. Tradução para o português (direção geral) de Jayme Salomão. In: *Sigmund Freud: Obras Completas*. Vol. III. Edição Standard Brasileira, Rio: Imago, 2006.

FREUD, Sigmund. “O estranho”. Tradução para o português (direção geral) de Jayme Salomão. In: *Sigmund Freud: Obras Completas*. Vol. XVII. Edição Standard Brasileira, Rio: Imago, 2006.

GAY, Peter. *Freud: uma vida para o nosso tempo*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo, Cia. das Letras, 2012.

HIRSCH, Arthur. “Dickens: ghost of a Freudian future?” In: The Baltimore Sun, Dec. 21, 2011. Disponível em:
http://articles.baltimoresun.com/2001-12-23/entertainment/0112230375_1_scrooge-sheppard-pratt-psychotherapy. Acesso em 13/03/2015.

AMARELOS: REFLEXOS DE SENTIDO DO ESPELHO DA ALMA E DAS EMOÇÕES – *O MITO DE OXUM E A LINGUAGEM DAS CORES*

Débora Bresolin Bregolin (UCS - CAPES)

Orientador: Rafael José dos Santos (UCS)

"Um dia, em terras africanas dos povos iorubás, um mensageiro chamado Exu andava de aldeia em aldeia à procura de solução para terríveis problemas que afligiam a todos" (PRANDI, 2003). Reginaldo Prandi inicia assim o prólogo de seu livro, a Mitologia dos Orixás e nos convida a um mergulho pelo mundo iorubá, suas histórias e seus mitos. Um mar de significados, desejos e símbolos, afetos e sensações que nos leva a um universo simbólico, uma relação de jogos entre reflexos de sentidos da alma e das emoções, uma mistura de linguagem, cores e sentidos.

Conforme o mito, acima descrito, conta-se que a Exu foi atribuída a tarefa de ouvir todas as histórias das divindades e seres, seus sofrimentos, sucessos, glórias, dificuldades entre tantas outras. A descendência de orixás, de acordo com o povo iorubá, faz com que cada filho humano carregue características, marcas, desejos e traços destes. O mito trazido pelos orixás unido a cada característica pessoal resulta, entre outras características, em cores que os iniciados nas religiões podem usar, suas roupas, fios e tabus alimentares que dão suporte para as práticas dos rituais, danças, coreografias, objetos, fortalecendo o sentido do mito.

O candomblé originário de uma prática coletiva na África Ocidental, absorveu o individualismo da sociedade abrangente, voltando-se à promoção da expansão do eu, expressão individual e a oportunidade de realizar desejos e a possibilidade de diferenciação. Conforme Reginaldo Prandi, o Candomblé é uma religião personalista e individualista desde a sua criação, onde ressalta que o adepto do Candomblé apenas presta contas ao seu orixá, bastando que cuide bem dele e respeite os ritos, oferendas e tabus.

Na religião, as divindades se manifestam em seus iniciados de acordo como a personalidade do orixá, cores e materiais. A personalidade do orixá somada a do fiel, cria códigos e cores de vestimenta, e vestir o orixá gera um grande significado profundo de identidade, e um conjunto de significados. Cabe ao pai, ou mãe de santo nos terreiros a tarefa de atribuir ao filho sua filiação divina e seus deveres para com o orixá. Como frisa Prandi, os orixás são cultuados seguindo diferentes invocações, no Brasil qualidades e em Cuba, caminhos.

Nesse trajeto que percorremos, desde a possível origem dos mitos dos orixás, até o entendimento breve da valorização da religião em nosso território, podemos sentir a presença recorrente de traços de personalidade ligados a cores e arquétipos, personalidade, esta que inquieta e nos questiona, nos dá suporte para esclarecer comportamentos e nos assemelha a nossa crença. Quando falamos em cores e traços de personalidade buscamos relações entre desejos e significados, como se pudéssemos explicar cada comportamento através dos nossos reflexos de alma.

Para cada orixá arquétipos de personalidade, para cada qualidade uma cor, para cada momento um anseio, traçar paralelos entre o palpável e o não dito, encontrar a lacuna entre traços e significados, as cores moldam nosso humor e nossas ações mesmo que inconscientemente as cores estão presentes em todos os momentos de nosso dia e de nossas escolhas.

AFINAL O QUE É COR?

A cor emitida é percebida pelo receptor de acordo com o significado que para ele desperta, o sentimento, a sensação. Cada cor tem sua história e seus significados, sendo assim esta comunica e identifica. Ivan Bystria, na abordagem semiótica da cultura utiliza três tipos de códigos da comunicação: primário ou hipolingual, secundário ou de linguagem e terciário ou cultural. De acordo com Guimarães, os aspectos fisiológicos da visão cromática e como se dá a visão cromática no aparelho óptico humano seriam códigos primários ou hipolinguais. Já os aspectos secundários ou de linguagem, seriam os de percepção não herdados, os que regulam os aspectos primários, parâmetros para definir as cores em relação à outras características do objeto em relação. Segundo Guimarães, o terceiro código é fundamental nos estudos cromáticos, a cor como código cultural carrega aspectos da comunicação humana e toda sua bagagem cultural herdada e transmitida.

Antes de se valer da semiótica da cultura, sabemos intuitivamente que cada cor tem sua história, marcada por hábitos e significados, e é isto o que a torna passível de classificação. Pode-se tomar as cores como instrumentos ativos de uma determinada cultura e, no caso da cultura ocidental, tem-se as cores atreladas aos significados, descrevendo suas respectivas histórias. (SILVEIRA, p. 253)

Podemos compreender a cor como um dos elementos de sintaxe da linguagem visual. De acordo com Guimarães, a linguagem visual seria um dos vastos códigos de comunicação humana. A cor passa a ser linguagem, um sistema de signos, a partir do momento que

colocamos uma intenção nela, o amarelo por si só é apenas uma cor, mas quando colocado em comparação às características do mito que iremos trabalhar, ganha intensidade de significado, se torna signo, produzido por um emissor e que gera uma interpretação de um receptor, criando assim relações e conexões entre objetos, sentidos, sentimentos e entendimentos.

A cor estreita laços e faz nosso entendimento estabelecer relações. Mesmo que não conheçamos o mito de Oxum, o fato de comunicar que seus filhos, usam a cor amarela e suas derivações de acordo com a personalidade atrelada a ele e seu orixá, faz como que possamos associar o amarelo à objetos que reconhecemos e que nos leva a associar características, passando assim a compreender de certa forma, um pouco do mito e história de Oxum.

OXUM E O AMARELO

Uma, das três esposas de Xangô, filha de Iemanjá, Oxum é a rainha de todos os rios e cachoeiras, a senhora das águas doces. A mais vaidosa de todas as divindades, é dona da fertilidade e do poder das mulheres, preside o amor, é mãe zelosa e guerreira, sendo seus filhos a sua maior riqueza. Em todos os mitos, Oxum aparece como uma linda moça envolvente e sedutora, desde sempre cheia de vaidades e desejos, sendo estes de acordo com alguns mitos proporcionados pelo seu pai Orunmilá, ou conquistados pela divindade, conforme o mito onde Oxum difama Oxalá que a faz rica para livrar-se dela.

No livro *A Mitologia dos Orixás*, (PRANDI, 2003) encontramos 18 itãs, mitos na língua iorubá, relacionados a Oxum. Neste trabalho, utilizamos apenas o mito: “Oxum fica pobre por amor a xangô”. No itã descrito, Oxum é moça rica, ganhou ouro de todos seus amores, vestidos e joias preciosas. Xangô chegou na aldeia e Oxum logo se encantou. Ofereceu-se à ele e foi rejeitada. Tempos depois, quando Xangô perdeu sua fama e riqueza, fugiu e foi viver longe dali, Oxum o consolou e de tudo se dispôs para o conforto de Xangô. Joias, batas, pentes, seu espelho restando-lhe apenas um vestido branco.

De tudo se desfez-se pelo amor de Xangô. Ficou pobre por amor a Xangô. Restou apenas um vestido branco. Quer era tudo o que tinha para vestir. Mas todo dia no rio lavava Oxum a veste branca. De tanto lavar a única peça que lhe restara, a roupa branca tornou-se amarela. Desde esse dia, Xangô amou Oxum (LACHATAÑERÉ, 1992. p. 52)

Ao amarelo atribuímos a cor da riqueza, a cor do otimismo. Amarelo é amor sensual, é a cor dos deuses, são os raios do sol atravessando o azul celeste, é a cor do poder e da eternidade. Segundo Heller, no livro *Psicologia das Cores*, (HELLER, 2013) o amarelo é a

mais leve das cores cromáticas, e este efeito de leveza pode ser dar em combinação com o rosa até o branco, fortalecendo os acordes de leveza e delicadeza. Ainda, segundo a autora, o amarelo tira seu calor do sol.

Encontramos no Candomblé e em algumas outras religiões afro-brasileiras variações de tons para oxum, conforme a divindade é mais idasa, a cor chega até a tonalidade do rosa, cor que aparece em um dos tantos itãs relacionados a Oxum, variações como ouro até enxofre, ressaltam as variações de traços de personalidade. O amarelo quando envelhecido chega perto do tom de enxofre, e quando combinado com o rosa, indicada amabilidade. O amarelo é a cor da maturidade, a cor da inveja e dos traidores.

O amarelo em cor-luz é secundária, só obtido pela mistura do verde com o vermelho, ao contrário do que ocorre nas cores pigmento, em que ele é cor primária, indecomponível. Só é obtido por ele mesmo (PEDROSA, 2008, p. 30).

Podemos, portanto, relacionar todas as características atribuídas ao amarelo às características presente nos mitos de Oxum. Notamos nas vaidades da divindade e suas riquezas as constantes relações com o amarelo do ouro e do poder. Oxum é divindade materna e amável, características atribuídas ao amarelo com leveza combinado ao rosa, o que explica muitas filhas e filhos de Oxum mais velhas usarem essa cor em suas vestimentas.

Assim sendo, as cores são um sistema de linguagem e sentido, elas comunicam ao receptor o que emitem, e podem ser estudadas como um sistema de significados, signos e linguagem. Relacionando o sentido atribuído às cores podemos relacionar às características das divindades e entender suas qualidades e arquétipos. A cor nesse âmbito comunica e faz com que recebamos a mensagem passada de acordo com sentimentos e sensações, mesmo que o receptor seja leigo na religião e nos itãs, ele recebe a mensagem da cor, de acordo com sua bagagem cultural de percepção de sentido.

REFERÊNCIAS

BYSTRINA, Ivan. *Fundamentos da semiótica da cultura*. Curso ministrado no período de, v. 3, 1996.

GUIMARÃES, Luciano. *Cor Como Informação*. Annablume, 2001.

HELLER, Eva. *A psicologia das cores: como as cores afetam a emoção e a razão*. São Paulo, 2013.

LACHATAÑERÉ, Rómulo. *O amarelo é a cor das roupas de Oxum*, 1992.

PEDROSA, Israel. *O universo da cor*. Senac, 2008.

PRANDI, J. Reginaldo. *Mitologia dos orixás*. Editora Companhia das Letras, 2003.

SILVEIRA, Luciana M. A cor como linguagem: da fisiologia à cultura. *Galáxia*, v. 1, n. 2, 2007.

O CONCEITO DE LEITURA A PARTIR DA TEORIA DA ARGUMENTAÇÃO NA LÍNGUA: UMA BREVE PROPOSTA DE DISCUSSÃO

Diego Chiapinotto (UCS/UniRitter)

O presente trabalho tem como objetivo discutir uma proposta inicial de conceito de leitura, com base no atravessamento dos conceitos de enunciação e sentido, desenvolvidos inicialmente por Oswald Ducrot em sua Teoria da Argumentação na Língua (TAL). A relevância do tema reside na necessária aproximação entre uma teoria como a TAL e seus desdobramentos teóricos posteriores e a compreensão da leitura. Cabe ressaltar, inicialmente, que o ato de ler aqui não é compreendido somente como atividade de decodificação, mas também como processo de compreensão que se dá na relação entre elementos da língua.

A Teoria da Argumentação na Língua foi construída por Oswald Ducrot, juntamente com Jean-Claude Anscombre. Suas bases estão assentadas numa concepção teórica da Linguística proposta por Ferdinand Saussure. Para Saussure, o sentido atribuído aos elementos de uma língua só pode ser construído no uso dessa mesma língua. Não haveria, em princípio, para o teórico, um sentido original ou literal. Saussure ainda distingue o sistema linguístico do uso que se faz dele. Para o primeiro atribui o conceito de língua, já, para o segundo, o que chama de fala.

Ainda, um conceito essencial para sua teoria é a noção de valor. Trata-se de um atributo das unidades da língua (signos) que se constitui na relação destes com o restante do sistema linguístico. Aí estão as bases para a proposição de uma Linguística da Enunciação, campo no qual a TAL se circunscreve.

Ducrot, dentro dos estudos enunciativos, filia-se às ideias de Saussure. Se antes, em Benveniste, avançou-se para o enunciado enquanto entidade concreta, em Ducrot, chega-se ao discurso. A TAL aplica o estruturalismo de Saussure à semântica linguística, propondo que as relações estabelecidas entre os signos que são pertinentes sob o ponto de vista semântico sejam o que Ducrot chama de encadeamentos argumentativos. Daí a inserção da teoria numa semântica argumentativa da língua.

A atribuição de sentido, para Ducrot, vai ser estabelecida na relação entre segmentos, ou seja, na própria argumentação. A significação, portanto, é argumentativa. Esses encadeamentos argumentativos podem se dar, conforme a TAL, por meio de dois tipos de

conectores: DONC (DC) e POURTANT (PT), os equivalentes, em tradução livre do francês, a 'portanto' e 'no entanto', respectivamente.

Ao produzirmos uma sequência de palavras, ordenadas e relacionadas às regras de uma língua, podemos estar enunciando. Contudo, essa mesma sequência já pode ter sido empregada em outros momentos, demonstrando atos de enunciar distintos. Ducrot (1984) observa, nesse momento, várias entidades, as quais distingue em abstratas e concretas.

No nível abstrato da realização linguística, ao produzir uma sequência de palavras dentro das condições apresentadas no início do parágrafo anterior, o locutor se serve, segundo a definição de Ducrot (1984), de um material linguístico chamado frase. Ao conjunto de frases, o teórico dá o nome de texto. Já, no nível concreto, isto é, na efetivação ou atualização de frases ou textos, o locutor lança mão de enunciados ou discursos, respectivamente.

Além disso, conforme o autor (1984), o acontecimento histórico que está na origem de determinado enunciado ou discurso pode ser chamado de enunciação. Para diferenciar o enunciado do discurso, Ducrot (1984) pontua que uma sequência de enunciados somente pode ser chamada de discurso no momento em que esses elementos se apoiem mutuamente.

Do mesmo modo, para Ducrot, citado por Azevedo (2006), o conceito de enunciação não se relaciona a nada que esteja situado fora do enunciado; sua função atribuída é simplesmente semântica. Azevedo (2006, p. 77) ainda sintetiza o conceito da seguinte forma: "[...] enunciação é o acontecimento linguístico, compreendido como o aparecimento do enunciado ou do discurso, como seu surgimento em determinado lugar e em um dado momento da história".

Dadas as distinções básicas nos níveis abstrato e concreto, Ducrot (1984) parte para uma discussão voltada a propósitos semânticos. À descrição semântica da frase, de acordo com o teórico, pode ser atribuído um valor, o qual ele chama de significação. Às entidades concretas como o enunciado e o discurso, ele atribui um valor semântico, que denomina de sentido.

Flores e outros (2009), em seu verbete sobre enunciação, reforçam que Ducrot considera o sentido um produto da enunciação. Ainda explicam que o sentido, para o teórico, "[...] traz uma representação da enunciação como um confronto de pontos de vista diferentes" (FLORES et al., 2009, p. 104). O sentido, para os autores (2009), dada sua condição de valor semântico, é produzido quando são seguidas as indicações dadas pela significação, em nível abstrato.

Azevedo (2006, p. 86-7) nos ajuda a elucidar uma diferença fundamental entre esses conceitos ao afirmar:

Uma diferença de estatuto metodológico, que se deve ao fato de ser constitutivo da tarefa do semanticista aceitar que o sentido pertence ao domínio do observável, ao domínio dos fatos, ou seja, o semanticista deve explicar que um dado enunciado tenha tal(is) sentido(s), que ele é passível de tal(is) interpretação(ões). O fato semântico [...] é construído por meio de hipóteses explicativas destinadas a dar conta dele, e é justamente dessas hipóteses que resulta a significação da frase.

A autora reforça também uma segunda diferença apontada por Ducrot entre o sentido e a significação: "Para ele, a significação não é considerada uma parte do sentido; é sim um conjunto de instruções que especifica as estratégias a serem realizadas para associar um sentido a um enunciado" (AZEVEDO, 2006, p. 87).

Propor um conceito de leitura com base nos conceitos-chave da Teoria da Argumentação na Língua parece ser um desafio em construção. Diante das inúmeras concepções de leitura já propostas e discutidas por diversas teorias da Linguística, da Psicologia e de outras áreas, a TAL permite compreender a leitura sob seus mecanismos linguísticos estruturais. Não há inferências ou sentidos que possam ser construídos fora do enunciado. Toda a compreensão possível está posta na argumentação interna da língua.

Segundo Azevedo (2006), Ducrot defende, em sua teoria, que a argumentação e suas possibilidades estão inscritas nas próprias formas linguísticas. Não são os fatos, externos ao enunciado, que determinam a construção de sentido do enunciado. Ele refuta a ideia tradicional de que a argumentação se dá externamente à língua. Afirma ainda que a própria forma linguística estabelece as imposições argumentativas.

Nesse sentido, o ato de ler, à luz dessa teoria, parece aproximar-se de um processo de apropriação ou de compreensão dos sentidos construídos na estrutura argumentativa do enunciado. Provavelmente, esse processo somente se concretiza no âmbito da enunciação. É a relação argumentativa estabelecida entre os elementos do enunciado, proposta por Ducrot, que parece definir o processo de leitura de um enunciado. Essa relação é o que determina a previsão do que está posto no enunciado. Teixeira, citada por Niederauer (2016), reforça essa determinação ao afirmar que o próprio sistema da língua orienta esse processo de leitura, em associação a outras variáveis.

Além disso, o ato de ler apresenta-se como um fenômeno singular. Trata-se também de um fenômeno enunciativo, como bem enfatizam Flores & Teixeira (2013). Os autores, além disso, reconhecem as implicações de uma constatação como essa, ao esclarecer que:

"[...] a pessoa que interpreta um enunciado reconstrói seu sentido a partir de indicações nele presentes, mas nada garante que o que ela reconstrói coincida com as representações do enunciadador" (FLORES & TEIXEIRA, 2013, p. 8).

Dessa forma, a leitura, como ato enunciativo singular, não garante uma compreensão definitiva do enunciado, uma vez que, ao leitor, cabe um papel determinante nesse processo único e irrepetível.

Para o conceito de leitura, há muito que se discutir. Um debate mais trabalhado, relacionando cuidadosamente o papel da enunciação e do sentido no ato de ler, seria fundamental.

REFERÊNCIAS

AZEVEDO, Tânia Maris de. *Em busca do sentido do discurso: a semântica argumentativa como uma possibilidade para a descrição do sentido do discurso*. Caxias do Sul: Educus, 2006.

_____. Encadeamentos argumentativos, relações sintagmáticas e associativas: reflexões sobre o ensino da leitura. *Antares*, Caxias do Sul, v. 8, n. 15, p. 48-65, jan./jun. 2016. Disponível em: <<http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/antares/article/view/4398/2578>>. Acesso em: 2 ago. 2016.

DUCROT, Oswald. Enunciação. In: *Enciclopédia EINAUDI: linguagem-enunciação*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984.

DUCROT, Oswald. *O dizer e o dito*. Campinas: Pontes, 1987.

FLORES, Valdir do Nascimento et al. (Orgs.). *Dicionário de Linguística da Enunciação*. São Paulo: Contexto, 2009.

FLORES, Valdir do Nascimento; TEIXEIRA, Marlene. *Introdução à linguística da enunciação*. 2. ed. 2. reimpressão. São Paulo: Contexto, 2013.

NIEDERAUER, Carina. Uma proposta semântico-argumentativa para o desenvolvimento de habilidades de compreensão leitora. *Antares*, Caxias do Sul, v. 8, n. 15, p. 66-82, jan./jun. 2016. Disponível em: <<http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/antares/article/view/4399>>. Acesso em: 2 ago. 2016.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de linguística geral*. 28. ed., São Paulo: Cultrix, 2012.

A MÚSICA NA POESIA ORAL EM CASAS DE BATUQUE E UMBANDA EM CAXIAS DO SUL, RS

Diego Conto Lunelli (UCS - CAPES)

INTRODUÇÃO

A musicalidade tem um papel muito importante dentro das mais diversas manifestações religiosas por todo o mundo, Candé (2001) aponta que a música está envolvida com a religiosidade desde as ragas indianas, até os cantos sagrados dos índios americanos. Contudo, o foco desta pesquisa não se refere à música de todos os rituais religiosos ou espirituais, mas parece bastante importante saber que a associação entre música é religiosidade sempre foi bastante forte durante toda a história das civilizações.

As religiosidades afro-brasileiras têm a música como pilar de sustentação dos rituais, pois são os ritmos e os “pontos”, ou “axés”⁶ que iniciam as seções e criam o clima propício para que as entidades assumam seu “cavalo”⁷. Ainda assim, é difícil dizer como a música pode ser categorizada dentro das religiões afro-brasileiras, porque é o evento que inicia, mantém e finaliza todos os rituais das religiões. Pode-se pensar que para além da musicalidade, existe uma performance ritualística religiosa que é responsável pela manutenção do conhecimento, podendo ser realizada pela oralidade, mas também através da escrita ZUMTHOR (1997).

O conceito de performance que utilizamos está baseado no texto de Paul Zumthor, *Introdução a Poesia Oral*, no qual o autor descreve a performance como um conjunto de elementos vocais, musicais e corporais que unidos a partir da mesma intencionalidade constroem a comunicação e a manutenção da história cultural de um grupo social. Para este trabalho nos manteremos aos aspectos musicais dos rituais religiosos afro-brasileiros pesquisados, como sendo parte de um ato performático que usa o corpo, a voz, o conhecimento, a intenção, as vestes, o contexto e o interlocutor para ter sentido.

⁶ Braga (1998) define pontos e axés são os cantos destinados aos rituais nas religiões afro-brasileiras.

⁷ Os homens e mulheres que recebem os espíritos dentro das religiões afro-brasileiras são chamados de cavalos.

A PRÁTICA MUSICAL NA UMBANDA

As informações trazidas aqui são resultado da observação nos centros religiosos em Caxias do Sul e de relatos dos praticantes da religião. Quanto aos instrumentos, é possível utilizar quaisquer tambores de mão para realizar os toques, além de agbês, chocalhos, recos e até mesmo pandeiros para fazer o acompanhamento, além do agogô. Dentro da Umbanda, as práticas musicais têm uma função litúrgica mais abrangente, pois fazem parte da introdução da seção com o ritmo do orixá da casa, mas também de evocação dos espíritos que devem se manifestar no dia, que podem ser orixás, exus, pombas-gira, ciganos, pretos-velhos e caboclos.

A formação do grupo que acompanha os rituais da Umbanda é composta por um Ogan, instrumentista que deve dominar os toques e também conhecer todos os pontos que serão utilizados durante as sessões; uma pessoa que toca o agbê, e outra pessoa que pode estar tocando outro tambor e um agogô, quando for o caso. O único instrumento necessário para que aconteçam as sessões é o tambor de mão. Na Umbanda, em Caxias do Sul, nos terreiros Reino de Ogum Onira, Casa Ylê de Oxum, o **terreiro Ogum Iara**, os tambores mais usados são os atabaques, fabricados por artesão da cidade, congas, geralmente industrializadas e djembês.

A partir de observação e entrevista com Ogans do município, os ritmos mais executados nos terreiros em Caxias do Sul são o samba cabula, congo, nagô e barravento. São ritmos derivados das práticas do Candomblé Nação Angola e variantes do Candomblé de Caboclo. Como já foi mencionado anteriormente, a prática da Umbanda acontece em todo o Brasil, mas teve sua origem no Rio de Janeiro, tirando o caráter regional da manifestação e, por consequência, trazendo influências de todo o Brasil nas práticas locais dos ritmos utilizados.

Existe uma relação bastante próxima dos ritmos executados na Umbanda em Caxias do Sul e no Candomblé Nação Angola e Candomblé de Caboclo, mas com diferenças que atendem a especificidade da religião Gaúcha, em que a formação instrumental não permite a exploração de tantas linhas rítmicas e diferentes padrões nas músicas, exceto nos momentos de improvisação, em que o padrão não é mais mantido para performance musical do instrumentista.

A PRÁTICA MUSICAL NO BATUQUE

As festas de Batuque, assim como demais atividades ritualísticas na religião entendem-se ser a manifestação popular de tradição oral, podendo haver inúmeras variações entre a religião e os rituais que acontecem em Porto Alegre, Pelotas ou Caxias do Sul, mas também por ser parte da história da população do Rio Grande do Sul, existam características semelhantes entre elas. Conforme pesquisa realizada por Reginaldo Gil Braga (1998) na década de 90 na cidade de Porto Alegre, os instrumentos utilizados nos rituais de Batuque são o “tambor” ou ilú, inhã⁸, o agbê, adjá e o agogô.

O ilú é o único instrumento obrigatório nos rituais, não podendo começar qualquer sessão sem que o tambor esteja em seu lugar. Diferentemente do Candomblé em outros lugares do Brasil, onde existem três atabaques necessários para os rituais, o rum, rumpi e finalmente o lé, no Batuque gaúcho existem dois tipos de tambor, mas apenas um é característico de todas as nações que é o ilú. Na nação Jejê é possível encontrar o uso do inhã apenas nas casas mais antigas, e quando este tambor está presente é ele quem comanda os toques e improvisações.

Contudo, muitas vezes percebe-se a presença de três tambores ilú em uma sessão, sendo que um deles assume as mesmas funções dos atabaques baianos de um improvisador, e os outros dois mantêm o ritmo. O tambor inhã não é utilizado no Batuque em Caxias do Sul, mesmo tendo o lado Jejê presente nos rituais e nos ritmos executado. Em Caxias do Sul, é pouco utilizado o agogô, como comenta Braga (1998) em seu livro, isso se deve ao fato de ser um instrumento de execução complexa e que deve estar sempre bem afinado com o ilú, ou seja, quem for tocar o agogô deve conhecer os toques do tambor e ao mesmo tempo dominar a técnica para executar o outro instrumento.

Norton Corrêa (2006) escreve que um bom tocador de ilú deve conseguir tirar diversas sonoridades do tambor, utilizando uma técnica que possibilite expandir as possibilidades sonoras do instrumento. A prática instrumental do Batuque gaúcho deriva de uma região da África (atual República de Benin) onde os tambores “falam”, os instrumentistas utilizam os dedos, a base da mão, o tradicional tapa, os sons graves aberto e fechado, e também pode-se segurar a pele com uma mão para percutir com a outra para produzir uma grande gama de sons. Mestre Borel no Documentário: *Mestre Borel: a ancestralidade negra em Porto Alegre*,

⁸ Tambor maior que o ilú com formato cônico. Braga (Idem) aponta que o ele é considerado feminino.

mostra em vários momentos essas possibilidades sonoras e em algumas oportunidades comenta ser uma técnica criada por ele, mas necessária para tocar bem o tambor.

No Batuque, a música serve para convidar os orixás a fazer parte da festa⁹ ritual, por isso são tocados os ritmos de todos os orixás em uma ordem específica. Para um dos Babalorixás de Caxias, “o Batuque caxiense tem influência direta da religião de Porto Alegre”, pois surgiu e se manteve bastante forte inicialmente em Pelotas, Rio Grande e Porto Alegre. Como a capital do Estado é a fonte de religiosidade mais próxima a Caxias do Sul, a influência é evidente. O Batuque em sua grande maioria é de nação Jejê-Ijexá, e nesse lado a ordem que os orixás devem ser convidados é de Bará a Oxalá, essa ordem também se refere aos ritmos e axés que serão tocados e cantados no início das festas de Nação. Corrêa (2006) aponta que a ordem, citada a cima, é de: Bará, Ogum, Iansã, Xangô, Odé, Ó-tim, Ossain, Obá, Xapanã, Oxum, Iemanjá e Oxalá.

Podemos dizer que são todos cantados no idioma yoruba, mas assim como diz Pai Antônio Carlos de Xangô, no Documentário *Caminhos da religiosidade afro-rio-grandense*, “o yoruba que é falado no Brasil não é fruto de apenas uma etnia, e assim tem palavras e expressões de todos os idiomas bantos que formaram o país” e ainda em certos momentos percebe-se também a presença de palavras em português. Porém, Corrêa (1992) coloca que no Rio Grande do Sul a influência que mais está presente no dialeto yoruba utilizado na religiosidade afro-brasileira é o quimbundo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nos terreiros de Umbanda visitados, e conforme respostas obtidas dos praticantes da mesma, é bastante comum as casas de religião em Caxias do Sul terem durante todo o ano atendimento à comunidade, a partir da crença e ritual umbandista, e ao mesmo tempo celebrar as festas para os santos do Batuque, que acontecem uma vez por ano. Uma vez que os orixás são os elos principais que ligam as duas religiosidades, atualmente é oportuno se pensar em uma casa de religião com diversas manifestações religiosas afro-rio-grandenses. Conforme comenta Pai Cleon de Oxalá, no documentário supracitado, no início do século passado era mais difícil se ter este tipo de união, pois quem era de uma casa não visitava a casa do outro com pena de algumas punições espirituais.

⁹ Festa é um evento festivo que ocorre após uma obrigação realizada por um membro durante o ano.

A proximidade das duas manifestações religiosas faz com que os rituais sejam semelhantes e, da mesma forma, a inserção da música nesses rituais parece acontecer de maneira parecida. A exemplo dos ritmos observados, tanto da Umbanda como do Batuque, não se pode definir qual toque pertence a qual santo ou em qual momento do ritual. Para poder fazer tal afirmação há necessidade de uma pesquisa mais extensa e mais completa de todos os pontos ou axés e dos ritmos em relação aos cantos e em relação ao orixá;

Assim, acreditamos que a melhor forma de conhecer as prováveis relações entre as características musicais dos axés ou dos tipos de axés a as características próprias de cada orixá seja a de tomar padrões rítmicos que sejam compartilhados de preferência por todos os orixás e que então se proceda uma análise comparada dos seus padrões rítmicos (BRAGA, 1998, p. 163).

Percebe-se assim a relação de proximidade na forma do ritual e na importância que a música tem dentro dele, tanto na Umbanda quanto no Batuque, mas com suas diferenças na função ou no tipo de ritual. Ao mesmo tempo há uma notável diferença entre os ritmos que têm matrizes diferentes, enquanto a Umbanda tem sua fonte em uma religiosidade praticada no norte do país, o Batuque guarda as características das etnias que foram trazidas para o Estado no período colonial.

REFERÊNCIAS

- BRAGA, Reginaldo Gil. *Batuque Jêje-Ijexá em Porto Alegre*. Porto Alegre, FUMPROARTE, Secretaria Municipal de Porto Alegre, 1998.
- CANDÉ, Roland de. *História universal da música*. 2ed. São Paulo: M. Fontes, 2001 1v.
- CORRÊA, Norton F. *O batuque do Rio Grande do Sul: antropologia de uma religião afro-riograndense*. 2ed. São Luiz: Cultura e Arte, 2006. 295p.
- DIAS, Paulo. *Segredos do sul*. São Paulo: Itaú Cultural, 2000. 1 disco digital (48 min.): (Coleção Itaú Cultural. Documentos Sonoros brasileiros/ Acervo Cachuera!; 5)
- GIRON, Loraine Slomp. *Presença africana na Serra Gaúcha: subsídios*. Porto Alegre, RS: Letra e Vida, 2009. 192p.
- KREBS, Carlos Galvão. *Estudos de Batuque*. Porto Alegre: Instituto Gaúcho de Tradição e Folclore, 1988. 77p.
- ROCHA, Ana Luiza Carvalho da. *O Mestre Borel: a ancestralidade negra em Porto Alegre*. Direção: Analise Gutteres. Produção: Ocuspocus Imagens. Porto Alegre. 2010. DVD
- SANTOS, Rafael Derois. *Caminhos da religiosidade afro-riograndense*. Produção: José Francisco S. S. da Silva (UFRGS). Porto Alegre. 2003 (Documentário)

SILVA, Vagner Gonçalves da. *Candomblé e Umbanda: caminhos da devoção brasileira*. São Paulo: Ática, 1994. 149p.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. São Paulo: Hucitec, 1997.

**DA ITÁLIA AO BRASIL: RELATOS DE REGIONALIDADE PRESENTES NA
OBRA A COCANHA, DE JOSÉ CLEMENTE POZENATO**

Emanuele Mendonça de Freitas (UCS - CAPES)

Orientador: Dr. Márcio Miranda Alves (UCS)

*"A cultura é uma necessidade imprescindível de toda
uma vida, é uma dimensão constitutiva da
existência humana, como as mãos
são um atributo do homem".*
Ortega y Gasset, José

Este texto marca o início de um estudo de mestrado sobre os conceitos de região, regionalidade e de traços de regionalidade, tendo por objeto de análise a obra *A Cocanha*, de José Clemente Pozenato. Para tanto, torna-se necessário o conhecimento do conceito de região que, segundo Joachimsthaler (2009, p. 40), é "uma condensação de espaço cultural (mais de uma pode se sobrepor em um só local) usada por indivíduos como motivo para a construção de identidades regionais, no que elas [as condensações] atribuem um sentido para a identificação de caráter identitário dos espaços". O autor complementa dizendo que essa condensação do espaço cultural torna necessária a existência de um "sujeito semantizador" (JOACHIMSTHALER, 2009, p. 31) que atribuirá à região uma particularidade que lhe dará sentido e, através dele, serão construídas a identidade, a lealdade, a proteção e o sentimento de pertencimento.

Nesse sentido, Santos (2009, p. 14) relata que "uma cultura não se circunscreve ou se insere em uma região, ela *a escreve*, parafraseando Geertz, e os fios da teia da cultura são tecidos a partir de relações sociais". O autor complementa dizendo que, dessa forma, a região torna-se um espaço que tem por origem uma interação.

A questão da região também pode se deslocar para a regionalidade quando, conforme Geertz (2003, p.151) "a existência de uma rede de relações de tipo regional num determinado espaço ou acontecimento não os reduz a espaços e acontecimentos puramente regionais. Serão regionais enquanto vistos em sua regionalidade".

Assim, torna-se necessário compreender o conceito de regionalidade que, segundo Pozenato (2003, p. 7), é utilizada para "identificar e descrever todas as relações do fato literário com uma dada região". Para o autor, a regionalidade seria a própria região, uma rede de relações. Seguindo essa linha de raciocínio, percebe-se que, para Santos (2009, p. 16), "os

relatos de regionalidade não são transposições da região (ou do regional) para a linguagem. Antes, eles são co-produtores de regionalidades, na medida em que se constituem de sentidos partilhados e, lembrando Weber, *reciprocamente referidos*". Compreende-se então que os relatos de regionalidade podem ser conhecidos como "chaves de interpretação" (SANTOS, 2009, p.16), uma vez que envolvem a apreensão e a interpretação de uma densidade cultural.

Na obra de Pozenato é possível encontrar diversos relatos de regionalidade, no plano do discurso ficcional, seja da cultura italiana, seja da brasileira, como é o caso do comportamento de uma negra que trouxe uma chaleira para o conde e seus visitantes e da situação que se seguiu a sua chegada, na qual

um negro, de pés descalços, apanhou a chaleira e se pôs de cócoras, despejando água quente no recipiente cheio de erva em pó, é o que parecia aquela coisa verde, com um canudo, ou uma colher de prata, dentro dela. O conde apanhou o recipiente e chupou daquela água, em goles vagarosos, enquanto parecia pensar. Para surpresa de Aurélio, mandou que o negro entregasse aquilo na mão dele. Ele recusou, constringido. Na verdade, com nojo. Cósimo, Padovan e os outros igualmente recusaram (POZENATO, 2011, p. 113).

Em seguida, o conde afirma que em breve eles se acostumarão com a bebida e que ele conhece diversos italianos que tomam chimarrão, uma bebida que até então os italianos desconheciam. Um pouco mais adiante na história, as mulheres italianas se reúnem após a saída dos maridos e, depois da janta, começam a relembrar a viagem de navio e a chegada ao Brasil, ressaltando "as situações cômicas de confundir farinha de mandioca com queijo ralado, de pensar que a garrafa de cachaça era água benta para fazer o sinal da cruz" (POZENATO, 2011, p. 122).

Em determinados momentos da narrativa, os imigrantes sentem-se nostálgicos e relembram os costumes que tinham na Itália. Aurélio Gardone inicia sua primeira colheita de trigo na América pensando na diferença desta em relação à colheita de trigo na Itália, quando "iam em grupo, homens e mulheres, rapazes e moças, com grandes chapéus de palha, e cantavam o tempo todo. Juntos faziam os feixes e, quando as medas ficavam prontas, dançavam ao redor delas" (POZENATO, 2011, p. 217). O personagem sente-se alegre devido ao trigo ser todo dele, mas ao mesmo tempo pensa nos sacrifícios que precisou fazer para consegui-lo e no fato de ter que fazer a colheita sozinho, sem nenhuma festa.

Na história, José Bernardino, o poeta, fazia anotações "para um romance realista" (POZENATO, 2011, p. 182) e, em uma dessas anotações, descreve as moradias dos imigrantes, comparando-as com as dos tropeiros, afirmando que, no caso dos italianos,

cada propriedade tinha um pequeno aglomerado de construções. Além da casa e da cozinha, sempre separadas e distantes oito ou dez metros, havia algum abrigo para as galinhas, o chiqueiro para um ou dois porcos, um telhado para o cavalo e a vaca. E havia sempre alguns pés de parreira em latada, agora com os cachos de uva ainda verde, os grãos miúdos. E também outras árvores carregadas de frutas que estariam maduras neste verão. Figs, pêssegos, peras. Nas encostas, as manchas amarelas das restevras de trigo e cevada, e as outras, de um verde escuro, das plantações viçosas de milho. Bem diferente das moradias dos tropeiros de Cima da Serra, com apenas o rancho, o terreiro de chão batido e um cachorro latindo (POZENATO, 2011, p. 226).

Por meio dos relatos presentes na história da ficção, percebe-se os imigrantes italianos como trabalhadores e ambiciosos, fato mencionado em um diálogo de Bento com José Bernardino que, ao ouvir um italiano referindo-se a eles como "peladròn", palavra utilizada para designar alguém preguiçoso, que não gosta de trabalhar, comenta:

- Ah, é isso? Nós somos os que não trabalham?
- Sejamos francos, Zé Bernardino. Quem trabalha por nós são os escravos, e agora eles, os imigrantes. Eles nos dão lição de trabalho. Estou aqui desde o começo e é incrível o que eles conseguiram nesse pouco tempo. Eles se matam de trabalhar. Todos, homens, mulheres, até as crianças (POZENATO, 2011, p. 206).

Além disso, a fé religiosa dos imigrantes também é bastante citada, seja no navio, quando vieram para o Brasil e rezaram pedindo proteção e coragem, seja na colônia, quando Góes, o Engenheiro Chefe, comenta que os imigrantes são muito religiosos e, por isso, têm mais paciência para enfrentar as adversidades. No entanto, essa crença não chega a ser exaltada, permanece presente na história, quando a igreja é construída e quando o padre passa para visitar as famílias.

Por outro lado, a crença é permeada por uma questão de status, estando inserida em um contexto de inveja, mesquinha e ambição. A construção da igreja, na história, é motivo de polêmica, uma vez que cada personagem deseja que ela represente o santo pelo qual tem simpatia. Como os homens não conseguem chegar a um acordo, são construídas diversas igrejas, de maneira que cada grupo possa exaltar sua crença.

Muitos frequentadores iam até lá aos domingos não por causa da crença mas, como disse José Bernardino, por ser "uma oportunidade de vida social" (POZENATO, 2011, p. 185). Alegando que a igreja era pequena demais para todos, participavam de uma quermesse com jogos, comida e bebida que era realizada na praça em frente à igreja. As mulheres, no entanto, embora praticantes da fé religiosa, não eram consultadas em relação à construção das igrejas e, menos ainda, no que tangia ao santo que seria homenageado por ela.

Há também diversas descrições dos alimentos preparados por eles, desde da tão conhecida e lembrada polenta, até das passarinhadas, da sopa de *agnoline*, o vinho, o *pien* - "embutido na pele do pescoço das galinhas" (POZENATO, 2011, p. 264) -, do *risoto*, do queijo e do salame, que eram bastante consumidos na época. Essas opções que os imigrantes tinham ainda estão presentes na cultura regional, sendo consumidos pelos mais diversos membros da sociedade.

Nesse contexto, levando em conta os eventos mencionados, percebe-se que a obra de Pozenato é composta por diversos *relatos de regionalidade*, que trazem a região para a literatura, apresentando diversos elementos culturais e a forma como eles foram incorporados à sociedade. O romance *A Cocanha* aborda um tema regional, buscando desmitificar a história da imigração, que até então apresentava o italiano como herói, que construiu a cidade com base somente em valores como trabalho e fé, transformando-o em pessoas comuns, com qualidades e defeitos, que sofreram mas, acima de tudo, que vieram para ao Brasil em busca de condições melhores, deixando para trás uma Itália de miséria e fome. Queriam construir na nova pátria a vida que não puderam ter lá, incorporando ao Brasil os costumes que trouxeram na bagagem.

REFERÊNCIAS

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

JOACHIMSTHALER, Jürgen. A literarização da região e a regionalização da literatura. *ANTARES: Letras e Humanidades*, n. 2, jul-dez 2009.

POZENATO, José Clemente. *A Cocanha*. Caxias do Sul: Editora Maneco, 2011.

_____. Algumas considerações sobre região e regionalidade. In: POZENATO, José Clemente. *Processos Culturais: Reflexões sobre a dinâmica cultural*. Caxias do Sul: EDUCS, 2003.

SANTOS, Rafael José dos. Relatos de regionalidade: tessituras da cultura. *ANTARES: Letras e Humanidades*, n. 2, jul-dez 2009.

STÜBEN, Jens. *Literatura Regional e Literatura na região*. In: ARENDT, João Claudio; NEUMANN, Gerson (Orgs.). *Regionalismus - Regionalismos*. Caxias do Sul: Educs, 2013, p. 37-73.

THE DIMENSIONS OF *THE SILMARILLION*: THE MITH OF J. R. R. TOLKIEN

Fabian Quevedo da Rocha (UFRGS)

Orientadora: Dr. Sandra Sirangelo Maggio (UFRGS)

The present work aims at exploring aspects of the life of the author J. R. R. Tolkien and the work of his heart: *The Silmarillion*, analyzing elements of Tolkien's mythological world in order to understand how the context the author lived in contributes for his (re)creation of a complete mythological tradition. As I do so I approximate Tolkien's mythology to other mythologies that were presented to him in an early stage of his life as well as I draw on the context in which the author lived since I consider that fundamental for a broader understanding of the reasons that led him to write his own mythology. The twentieth century is a period of great turmoil and suffering, marked by two world wars and all kinds of crises. Besides that, the native English tradition, due to a variety of historical occurrences, was largely suppressed, consequently leaving the country, as Tolkien (2000) affirms, with a poverty of stories connected to its own soil and language. In this sense, I argue that Tolkien's creation of a myth has the purpose not only of fighting the sense of dismay and of lack of perspective, for myths deal with matters of faith and hope, but also of trying to revive some of the tradition that was suppressed along the years. To develop my reading I rely on the theories of the myth as understood by Joseph Campbell and Philip Freund, on Tolkienian studies proposed by Tom Shippey, Humphrey Carpenter, Richard Purtill, and Ronald Kyrmse, and on the concept of archetype as proposed by Carl Gustav Jung.

The moment I decided to make *The Silmarillion* the object of my study, I felt as if I was taking the "road less traveled by" (FROST: 1947, p.117), as the amount of criticism written about *The Hobbit* and *The Lord of the Rings* is greater than what is available about *The Silmarillion*. This fact may be justified due to the complexity of this work; according to Shippey "*The Silmarillion* can never be anything other than hard to read" (SHIPPEY, 2001, p. 230); Shippey points out that the overwhelming quantity of characters may confound the modern reader that is no longer used to this kind of structure that resembles the one of Icelandic sagas. Readers of those sagas or of similar texts such as most myths would have no problem in dealing with all those genealogies, but it can be somewhat of a challenge to the contemporary reader, who is used to the structure of the modern novel. The challenge of reading *The Silmarillion*, however, resides, in my opinion, not only on the point brought up

by Shippey, but also on the rather descriptive style adopted by Tolkien. The minutia with which the author describes the geography, the language, the topography, and each little aspect of his sub-created world is essential to shape its profundity and complexity. Therefore, as C. S. Lewis wrote “we must go on and take the adventure that comes to us”. (LEWIS, 1956, p. 25.)

The objective of this work is, thus, to find out some of the reasons why it was necessary for Tolkien to create his own mythology. To reach this goal, the methodology I use is to search for connections among *The Silmarillion*, aspects of Tolkien’s life, and aspects of Tolkien’s other fictional works. In order to do so, I start by investigating the nature of myth making as part of human nature, for myths play a fundamental role in our inner lives. Myths can provide a sense of identity and cultural independence to a nation (FLIEGER: 2015); they help us to understand reality and ourselves (CAMPBELL: 2008). There is something of a myth-maker in all storytellers (FREUND: 2008). And I believe that, without their own myths lands can easily become acculturated, and suffer several problems such as loss of national pride, or national identity. The loss of the traditions of one people leads to cultural genocide, lack of values to hold to in periods of turmoil, and consequently lack of hope in a better future.

While analyzing aspects of Tolkien’s mythology, I approximate it to other mythologies and creation myths, especially the Greek, the Norse, the Finnish, and the Christian since they play an important part in the author’s academic and personal life. The story of Sigurd, a legendary hero of Norse mythology, was Tolkien’s favorite story as a child. When he was a teenager, he discovered the Finnish *Kalevala*. In his school years, students would perform a Greek play at the end of every summer term. His mother, Mabel, raised him in the Catholic faith, and the author stuck to his faith to the end of his life. Analyzing *The Silmarillion* having in mind the mythologies Tolkien has been exposed to provides us the tools to better understand the techniques he uses and the aims he has when he puts mythology to use in his works. Therefore, besides touching some aspects of Tolkien’s personal life whenever that proves pertinent, I will also bring up relevant aspects of the mythological bases that permeate Tolkien’s works.

The writing of *The Silmarillion* is the work that occupied most of Tolkien’s life. His first attempts to write something that would later turn into the plan of his mythological universe dates from the second decade of the Twentieth Century. Tolkien worked on it for all his life. Had he not died in 1973, he would probably be still working on it now. This is the

reason why I address Tolkien's mythology using Shippey's expression, as "the work of his heart" (SHIPPEY, 2001, p. 226). The importance of *The Silmarillion* to Tolkien, and the length of time he dedicated to it are the elements that justify the connection between the context in which the author lived, the writing of his mythology and the motivations he had to create it. To do so, I will deal with two major keys: war and religion.

The Twentieth Century was marked by what Anthony Burgess refers to as a kind of "spiritual emptiness and death of religion". (BURGESS, 1974, p. 207) This evokes a social scenery with people lacking in hope, faith, projects and beliefs to hold on to. This feeling is understandable since England, Europe and the whole world had experienced so much tension, so many crises and changes in the previous century, that it became impossible to tell what was right and what was wrong in the new order of things. The First World War in 1914 and the Second World War in 1939 made matters even worse. The losses were immeasurable in many senses: rationing of food, water and other basic items became common facts, and people had to go through that with little hope of a rapid improvement in the state of the affairs. In the 81 years of his life, Tolkien went through World War I, the Interwar Period, World War II and the Cold War. He was exposed to the hardship of the period, and possibly found his way to stay strong in the sketching of the mythological pieces that he would later shape into *The Silmarillion*.

Among Tolkien's works, *The Silmarillion* is the one with less academic works written about. Besides being a hindrance, this fact is also a challenge so that my research may prove useful, because it offers me the opportunity of sharing with my literary friends the richness of this remarkable work. It is true that each of Tolkien's works can be enjoyed separately; however, it was only after reading *The Silmarillion* that I could better explore some peculiarities of his fictional universe. In this sense, I hope my work can inform the readers about the relevance of *The Silmarillion* to the development of the other works of the author. I also hope this work starts to make part of the body of studies that emphasize Tolkien's relevance to the literature of his time and of the present days.

REFERENCES

BULFINCH, Thomas. *O Livro de Ouro da Mitologia: Histórias de Deuses e Heróis*. Tradução de David Jardim Júnior. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

BURGESS, Anthony. *English Literature*. Harlow: Pearson, 1974.

CAMPBELL, Joseph. *Mito e Transformação*. Tradução de Frederico N. Ramos. São Paulo: Ágora, 2008.

_____. *The Hero with a Thousand Faces*. New Jersey: Princeton University Press, 2003.

CARPENTER, Humphrey. *J.R.R.Tolkien: A Biography*. Boston: Houghton Mifflin, 2000.

FLIEGER, Verlyn, ed. *J.R.R. Tolkien: The Story of Kullervo*. London: Harper Collins, 2015.

FRANCHINI, A.S.; SEGANFREDO, Carmen. *As Melhores Histórias da Mitologia Nórdica*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2014.

FREUND, Philip. *Mitos da Criação: As Origens do Universo nas Religiões, na Mitologia, na Psicologia e na Ciência*. Tradução de Mário Molina. São Paulo: Cultrix, 2008.

FROST, Robert. *Poems of Robert Frost*. New York: The Modern Library, 1946.

JUNG, Carl. *Man and his Symbols*. London: Picador, 1978.

KYRMSE, Ronald. *Explicando Tolkien*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

LEWIS, Clive Staples. *The Last Battle*. New York: Harper Collins, 1954.

LÖNNROT, Elias. *Kalevala, 2 vols*. Translated by W. F. Kirby. London: Everymans Library, 1907.

PURTILL, Richard. *J.R.R.Tolkien: Myth, Morality and Religion*. San Francisco: Ignatius Press, 1984.

SHIPPEY, Tom. *J.R.R.Tolkien: Author of the Century*. London: Harper Collins, 2001.

TOLKIEN, J.R.R. *The Hobbit or There and Back Again*. London: Harper Collins, 2014.

_____. *A Lenda de Sigurd e Gudrún*. (Edited by Christopher Tolkien). Tradução de Ronald Kyrmse. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

_____. *Tolkien on Fairy-stories*. (Edited by Verlyn Flieger and Douglas A. Anderson). London: Harper Collins, 2008.

_____. *The Lord of the Rings*. London: Harper Collins, 2007.

_____. *The History of Middle-Earth: Volume II: The Book of Lost Tales, Part II*. (Edited by Christopher Tolkien). London: Harper Collins, 2002.

_____. *The Letters of J. R.R.Tolkien*. (Edited by Humphrey Carpenter) Boston: Houghton Mifflin, 2000.

_____. *The Silmarillion*. (Edited by Christopher Tolkien). London, Harper Collins, 1999.

III SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE LÍNGUA, LITERATURA E PROCESSOS CULTURAIS

Novas vozes. Novas linguagens. Novas leituras.

ANAIS – VOL.1 RESUMOS EXPANDIDOS

ISSN: 2237.4361

_____. *Unfinished Tales*. (Edited by Christopher Tolkien). London: Harper Collins, 1998.

AS MUDANÇAS SOCIAIS OCASIONADAS PELAS GUERRAS NAPOLEÔNICAS EM JANE AUSTEN

Gabriela Silveira Pina (UFRGS - PROPESQ)

Orientadora: Dra. Sandra Sirangelo Maggio (UFRGS)

Jane Austen é uma famosa escritora inglesa do início do século XIX, conhecida mundialmente pelas suas histórias de amor e pelo modo como expressa seu olhar crítico, sarcástico e aguçado sobre a sociedade da época. Entretanto, esta última visão sobre a escritora apenas passou a ser considerada nas últimas décadas, visto que até meados do século passado Austen era mais conhecida como a solteirona que escrevia sobre futilidades idealizadas, mostrando-se alienada quanto ao que estava acontecendo no mundo externo aos vilarejos rurais onde se desenrolam os enredos de seus romances.

Assim, o objetivo desta pesquisa é investigar as relações existentes entre Literatura e História visíveis na obra *Persuasion* (1818), romance que possui o enredo entrelaçado, mesmo que indiretamente, com o das Guerras Napoleônicas. Para verificar até que ponto os eventos históricos e os seus respectivos efeitos estão presentes na obra de Austen, uma análise] foi realizada, tendo como apoio o conceito de História de Walter Benjamin, as funções de arte como “monumento” e como “documento” de Jacques Le Goff, e o conceito de “poética cultural” de Stephen Greenblatt.

Apesar de as Guerras Napoleônicas ou Napoleão Bonaparte jamais serem mencionados diretamente em *Persuasion*, o livro contém muitas referências a um estado de guerra. Se colocarmos em justaposição três linhas temporais, a da História, a do período de escrita do romance *Persuasion* e a dos fatos que ocorrem dentro daquele universo ficcional, teremos o que segue. As Guerras Napoleônicas iniciam em 1803 e se estendem até 1815. O romance de Austen – publicado postumamente em 1817 com data de 1818 – foi finalizado em agosto de 1816, de acordo com James Edward Austen-Leigh, sobrinho da escritora e responsável por sua primeira biografia. (AUSTEN-LEIGH, 1870, p. 154). A história de dentro do romance, por sua vez, começa no verão de 1814, ou seja, entre os meses de junho e julho, e essa data é explicitamente marcada no livro. Nessa época, o Napoleão histórico encontrava-se prisioneiro na Ilha de Elba, na Toscana, Itália, após ter sido derrotado na Batalha das Nações (outubro de 1813) e condenado a abdicar ao trono francês pelo Tratado de Fontainebleau (abril de 1814). Em fevereiro de 1815, Napoleão fugiu de Elba e iniciou o seu

famoso Governo dos Cem Dias. A ação de *Persuasion* se passa, portanto, durante o tempo em que Napoleão se encontra aprisionado em Elba, quando os militares que o haviam combatido e vencido se encontravam em licença.

Entretanto, *Persuasion* é um romance “*in medias res*”, ou seja, aquilo que acompanhamos no enredo é o desfecho de uma história mais longa, que teve início muito tempo antes do presente narrativo. O relacionamento entre as duas personagens principais, a protagonista Anne Elliot e Frederick Wentworth, começa no período inicial das Guerras Napoleônicas, no ano de 1806, quando se conhecem, se apaixonam, noivam em segredo e se separam. Nessa época, Wentworth não passa de um simples marinheiro sem tradição e sem fortuna, um jovem oficial em início de carreira, ao passo que Anne é a filha de um baronete que não admite que um membro de sua família se una a alguém das classes inferiores. Passados quase dez anos, quando se reencontram, o pai de Anne está falido, Frederick é um herói de guerra que ficou riquíssimo com os prêmios em dinheiro que recebeu, e Anne – que se recusou a casar com outro pretendente a quem não amava – está velha demais para os padrões de casamento da época. Toda a história do romance, portanto, é uma consequência dos efeitos trazidos pelas Guerras à vida das personagens.

Até o início do século XIX, as classes sociais na Inglaterra eram definidas levando em consideração aqueles que trabalhavam e aqueles que viviam da renda obtida pelas propriedades herdadas. Nesse contexto, os que viviam de renda compunham a Aristocracia e a *Rural Gentry* – ou como a pequena nobreza rural. Já aqueles que precisavam trabalhar, mesmo se em profissões mais honradas, como os clérigos, militares de alto escalão ou advogados, encontravam-se em uma posição inferior na pirâmide social.

Entretanto, justamente porque a história de *Persuasion* se passa durante um curto intervalo de paz entre as Guerras Napoleônicas, o romance faz referências a intensas mudanças e reacomodações entre as classes sociais na Inglaterra. Isso ocorre porque, em função das batalhas, houve uma aceleração no processo de industrialização, com migrações para as grandes cidades, o crescimento da classe operária e o enriquecimento dos comerciantes e dos donos de fábrica. A classe nobre, por outro lado, foi perdendo espaço fortuna por não ser capaz de se adaptar aos novos tempos e continuar gastando como antes, insistindo em manter os mesmos hábitos extravagantes de antes das Guerras. Sir Walter, o pai de Anne, no início do romance vai morar em Bath – uma cidade turística da moda – como pretexto para colocar sua casa para alugar, pois não consegue mais arcar com as despesas de manutenção de uma propriedade tão cara e pesada.

O historiador Arnold Toynbee, que por sinal não dava muito valor à obra de Jane Austen, afirma, no quarto volume de seu *A Study of History*, que a queda de uma civilização é ocasionada por guerras, e que é a guerra que dá origem às mudanças entre as classes dentro do corpo social (TOYNBEE, 1939, p. 6). Em *Persuasion*, essa reestruturação da sociedade é visível em várias ocasiões, principalmente ao analisarmos a vida e as relações entre as personagens. Assim, encontramos tanto personagens das classes mais altas, que estão empobrecendo por não saberem se adaptar, quanto aquelas que ocupavam lugares inferiores na pirâmide social e que enriqueceram graças aos papéis decisivos que desempenharam nas Guerras.

Apesar da decadência, Sir Walter Elliot continua sendo um esnobe que faz comentários maldosos sobre a aparência dos marinheiros, tentando ignorar o fato de que a propriedade que ele não tem mais condições financeiras de sustentar está sendo alugada por um almirante naval. Elizabeth Elliot, a filha mais velha do baronete, por sua vez, continua solteira, pois acredita que ninguém seja bom o suficiente para se adequar ao seu nível social. O Sr. Elliot, primo dos Elliot e próximo na linha de sucessão da família, fica arquitetando esquemas para conseguir a herança e acaba não percebendo que ela não lhe seria útil, mas provavelmente o deixaria ainda mais endividado. Nem mesmo Lady Russel, amiga da família e mentora da protagonista, é capaz de compreender as mudanças que estão ocorrendo, ao considerar que um capitão rico e herói de guerra não é digno de casar com a filha de um baronete falido. Por outro lado, o Almirante Croft, o Capitão Wentworth e o Capitão Benwick, que antes da Guerra Napoleônicas eram desconhecidos sem fortuna, voltaram muito ricos das batalhas. O Almirante Croft, por exemplo, é o inquilino que alugou Kellynch Hall, a casa do pai de Anne.

A personagem cuja mudança é a mais visível e comentada é o Capitão Wentworth. Antes das Guerras, ele é apresentado como um jovem pobre e sem contatos importantes para recomendá-lo; agora, ressurgiu como um herói condecorado, ganhador de várias batalhas nas quais arrebanhou mais de vinte mil libras. De acordo com o sistema de marcação de inflação do Bank, esse valor, hoje em dia, seria £1.436.620, ou seja, cerca de seis milhões de reais. Além disso, as guerras ainda não haviam terminado, e o Capitão Wentworth poderia ainda ganhar bem mais dinheiro até o final da sua carreira. A Sra. Musgrove, outra personagem relevante da narrativa, comenta a possibilidade de ele vir a receber com o tempo um título de baronete.

Já Anne é uma personagem diferente. Apesar de integrar a *Rural Gentry*, ela se movimenta por vários níveis da pirâmide social. Como filha de um baronete, tem acesso até mesmo ao grupo de uma viscondessa. Por outro lado, tem conhecidos em vários outros estratos sociais. Ela também frequenta, por exemplo, uma vila pobre onde mora uma antiga amiga, que está pobre e doente. Esta amiga revela a Anne informações importantes sobre pessoas mal-intencionadas em seu círculo de relações, o que possibilita que a protagonista tome conhecimento sobre problemas que aparecem e consiga resolvê-los. Dessa forma, sem essa mobilidade social, Anne não seria capaz de enfrentar as mudanças ocasionadas pelas Guerras Napoleônicas, nem fazer com que suas expectativas pudessem se concretizar.

De acordo com Walter Benjamin: “a história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de ‘agoras’” (BENJAMIN, 1940, p. 5). Ou seja, como o texto escrito por Austen continua sempre o mesmo, o que muda é o olhar que é projetado sobre ele. Ao longo das últimas décadas do século XX, uma nova forma de encarar a história foi criada, levando mais em consideração as práticas e os costumes da vida cotidiana do que os nomes históricos que realizaram atos notáveis. Isso nos traz à memória o que diz Stephen Greenblatt, para quem a obra de arte é produto de uma negociação entre um criador e os costumes e práticas de uma sociedade (GREENBLATT, 1989, p. 12). Sendo assim, é importante sempre estabelecer uma ligação entre a arte – no caso a literatura – com o contexto social e histórico no qual ela foi produzida. Em *Persuasion*, a obra foi composta em uma época de mudanças sociais na Inglaterra, ocasionadas pelas Guerras Napoleônicas, e o romance retrata essas mudanças a partir da interação social revelada através dos movimentos das personagens.

Por fim, de acordo com os conceitos de “monumentos” – as heranças do passado – e “documentos” – as escolhas feitas pelos historiados – de Jacques Le Goff (LE GOFF, 1988, p. 535), *Persuasion*, por ser uma obra de arte, é também um monumento literário. Porém, uma vez que traz impresso nele as formas singulares de perceber a história pelo ponto de vista de uma determinada autora, inserida num período específico, o romance também pode ser visto como um documento histórico. Afinal, ele traz em si diversos registros das reacomodações sociais e econômicas pelas quais passavam os cidadãos ingleses do período regencial.

Pode-se concluir, então, que o motivo para os eventuais comentários que consideram as obras de Austen vazias de conteúdo histórico se prende ao fato de que, antigamente, a História era registrada apenas a partir dos grandes eventos e personalidades famosas. Entretanto, esse conceito tradicional tem perdido terreno para o entendimento de que a

História pode e deve ser estudada também a partir dos registros de vidas de pessoas comuns. Logo, o que já foi considerado futilidade ou alienação nas pequenas práticas sociais retratadas nas obras de Austen, atualmente são consideradas histórias de vida preciosas por sua descrição minuciosa da rotina de uma parcela da sociedade inglesa do início do século XIX, retratada aqui a partir de suas relações com os efeitos das Guerras Napoleônicas.

REFERÊNCIAS

AUSTEN, Jane. *Persuasion*. New York: Barnes and Noble, 2012.

AUSTEN-LEIGH, James Edward. *A Memoir of Jane Austen*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

INFLATION CALCULATOR. *Bank of England*. Disponível em <<http://www.bankofengland.co.uk/education/Pages/resources/inflationtools/calculator/flash/default.aspx>>. Acesso: 24/11/2016.

BENJAMIN, Walter. Teses sobre o conceito da história. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. In: *Walter Benjamin: Obras Escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 1987. pp. 222-232.

GREENBLATT, Stephen. Towards a Poetics of Culture. In: VEESER, H. A. (Ed.). *The New Historicism*. London: Routledge, 1989. pp. 1-14.

LE GOFF, Jacques. Documento/Monumento. In: *História e Memória*. Tradução de Bernardo Leitão. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990. pp. 462-473.

TOYNBEE, Albert. The Nature of the Breakdowns of Civilizations. In: *A Study of History - Volume IV*. London: Oxford University Press, 1951. pp. 1-6.

LETRAS E DIREITO: INTERFACES DA IDENTIDADE FEMININA REPRESENTADAS NA OBRA *AURÉLIA*, DE MARIA BENEDITA CÂMARA BORMANN

Ms. Ivone Massola (UCS)

Orientadora: Dra. Cecil Jeanine Albert Zinani

O Brasil foi colônia de Portugal de 1500 até 1822. Decorrente desse fato, era natural que a legislação portuguesa passasse a também vigorar no território brasileiro, as Leis Imperativas, as quais vigiam por declaração de vontade do Rei: Ordenações Afonsinas (de 1446 a 1521), Ordenações Manoelinas (1521 a 1569) Código Sebastião (1569 a 1605). E em 1605 entre em vigor as Ordenações Filipinas. A legislação nas colônias era a mesma, mas as vezes era necessário algumas adaptações que se constituíam em cartas de lei, alvarás¹⁰, resoluções e as ordenações, mas todas para terem validade tinham que passar pela chancela do soberano e ser publicizadas. “Era responsabilidade do chanceler mor remeter às comarcas os translados das leis a fim de dar a conhecer a todo o reino a notícia legal” (COTTA, sem ano definido). A primeira Constituição brasileira foi a do Império de 1824 (BRASIL, 1824), chamada de Constituição Política do Império do Brazil, elaborada por um Conselho de Estado e outorgada pelo Imperador D. Pedro I, em 25.03.1824. Curiosamente, a palavra “mulher” não aparece sequer escrita na Carta de 1824. A título de curiosidade, é interessante ressaltar que existem duas entradas com a palavra “esposa” na Carta de 1824, mas para se referir à família imperial, dizendo os artigos 107 e 108 que a “Imperatriz Sua Augusta Esposa” receberia uma “Dotação correspondente ao decoro de Sua Alta Dignidade” (BRASIL, 1824), e que essa importância paga seria aumentada tão logo se tivesse o padrão de “decoro de Suas Augustas Pessoas, e Dignidade da Nação”, que o Imperador concederia posteriormente às pessoas consideradas merecedoras e prestadoras de serviços ao imperador.

Até aquela data (1824), vigia no Brasil a legislação de Portugal. Primeiro as ordenações Afonsinas e depois o “Codigo Philippino, ou, Ordenações e leis do Reino de Portugal: recopiladas por mandado d'El-Rey D. Philippe I” (BRASIL, Biblioteca do Senado).

A obra *Aurélia*, de Maria Benedita Câmara Bormann (1853-1895), foi publicada no período de 05/11/1883 a 07/12/1883 no folhetim de pé de página da Gazeta da Tarde.

¹⁰ Cartas de lei: o soberano usava do seu nome próprio (Dom João por graça de Deus...) e as providências deveriam durar mais de um ano; Alvarás: serviam para dar providências com efeito que deveria se efetuar dentro de um ano como regra geral.

Bormann assinava sob o pseudônimo de Delia, provavelmente para tentar se esquivar dos olhares e críticas da sociedade que tinha dificuldades em aceitar mulheres se expressando no mundo das letras. Para não serem discriminadas, era comum as escritoras mulheres se esconderem por trás de um pseudônimo.

Uma nova Constituição veio ao Brasil em 1891, por isso a Obra de Bormann foi escrita sob a vigência da Carta de 1824, na qual, como já dito, a palavra “mulher” sequer existia na Constituição. Em 1916, entrou em vigor o Código Civil Brasileiro com uma legislação tradicional voltada à preservação do patrimônio e totalmente discriminativo em relação aos direitos alcançados às mulheres, o que foi sendo corrigido aos poucos, até se alcançar a tão sonhada “igualdade” e direitos femininos com a atual Carta de 88 e o Código Civil de 2002. Direitos garantidos no papel, pois, na prática, o caminho ainda é longo.

O voto poderia ser o principal exemplo de autonomia, mas o voto feminino no Brasil somente foi um direito obrigatório às mulheres a partir de 1946, embora os tímidos direitos parciais garantidos a elas de 1932 a 1934, segundo os quais as mulheres casadas, desde que tivessem autorização do marido, e as viúvas e solteiras que tivessem renda própria podiam votar. De 1934 a 1946, o voto feminino não era obrigatório (BRASIL, TRE, 2014).

O cabeça do casal, ou melhor dizendo, o “chefe da sociedade conjugal”, era o homem, segundo o artigo 233 do Código de 1916 (BRASIL, 1916). A ele cabia representar legalmente a família, administrar os bens, inclusive os particulares das mulheres, mudar de domicílio, autorizar a mulher ao trabalho e ter domicílio fora do “tecto conjugal”, bem como prover à manutenção da família, a não ser que a mulher tivesse rendimentos, os quais deveriam também fazer parte da contribuição do patrimônio familiar, conforme dispunha o artigo 277 daquele Código, mostrando que as mulheres tinham obrigações, mas não direitos iguais no aspecto de administração dos bens.

Em *Aurélia* (BORMANN [1883] 2014), há uma riqueza de personalidades das personagens femininas retratadas na obra. Muitas, aceitando a imposição social e legal da época, mas outras, com pequenas atitudes, buscavam encontrar uma forma de burlar o sistema que a elas parecia injusto. A obra (de)monstra uma sociedade moralista, relegando às mulheres a submissão paterna e, após, aos maridos, sendo que a elas cabia o cuidado e a educação dos filhos. Tinham que aceitar casamentos arranjados, mostrar-se (e ser) virtuosas, enfim, a ficção de *Aurélia* imitando a realidade, ou vice-versa. Já o espaço destinado aos homens era público. Eles tinham direito a frequentar a sociedade, com todos os seus desfrutes, incluindo o adultério. As mulheres tinham que aguentar tudo, sofrer caladas e ainda tinham a

responsabilidade de educar os filhos. O direito à liberdade e à administração dos bens cabia aos homens, pelo simples fato de serem homens. Isso fazia com que a sociedade distribuísse o acesso aos direitos pelo sexo: masculino ou feminino. Ter a liberdade de alcançar a identidade, para as mulheres, era praticamente impossível, pois, mesmo trabalhando, não teriam como conseguir garantir seu próprio sustento, e, sem ele, não havia como alçar minúsculos voos de liberdade, eis que, sem dinheiro, não é possível viver em qualquer sociedade, e muito menos ter um mínimo de liberdade com dignidade.

Um exemplo de personagem que usa do fato de ser homem e, para isso, desfrutar de todas as regalias sociais da época, é Gustavo Alvim. Ele seduz Aurélia e ela engravida aos 15 anos. Gustavo abandona Aurélia pelo simples fato de acreditar que ela não é uma moça de posses e ele prefere um casamento com uma moça que lhe dê posses. A gravidez de Aurélia é assumida pela mãe, que, simulando uma viagem, volta para casa com um filho, que na realidade é seu neto. A obra mostra como as mulheres se sentem responsáveis pela educação e reputação de seus filhos, pois para evitar um escândalo e manchas na dignidade da filha, Luiza preserva a imagem de Aurélia, assumindo a maternidade de Raul, filho de Aurélia e Gustavo, que passa a ser seu filho perante a sociedade e o próprio marido.

Porém, essa mãe passa a sentir angústia, culpa e o sofrimento a faz adoecer. A obra não explicita, mas a ideia é que Luiza passou a sofrer de depressão profunda. Morre, não sem antes, no leito, recomendar ao marido e à Aurélia que essa fosse a "tutora" e que zelasse pelo menino. A personagem de Alvim, por sua vez, inicia a segunda parte da obra, em uma fina residência. Casado com uma moça rica, fê-la sofrer com suas aventuras. A esposa morre três anos depois do casamento e o casal teve uma filha, Sofia. Por ter sido criada por empregados, era malcriada, voluntariosa, mas bastante culta, inteligente, tocava piano, praticava esgrima, montava e nadava bem. De início, o único afeto que ele teve pela filha era achá-la bonita. Porém, suas extravagâncias com bebidas, jogos e noitadas o deixaram cansado, o que o obrigou a se recolher mais em casa. A partir da convivência com a filha de 15 anos, passou a amá-la. Às vezes, lembrava do que fizera à Aurélia e sofria em pensar na possibilidade de se instaurar a lei do talião contra ele, o que era efetivamente o destino das personagens, pai e filha estavam destinados à desventura.

Passagem interessante da obra é quando a personagem *Aurélia* opta por ter uma meia vida, uma vida baseada na mentira de ser irmã de seu filho a sofrer a pressão de aceitar um casamento a qualquer custo, em prol de reparar um erro do passado, ou, ainda, poder ser reconhecida socialmente como esposa, o que a sociedade esperaria dela como atitude

plausível. Após a morte da mãe, o destino lhe reserva a morte de seu padrinho, o qual lhe deixa uma bela fortuna. Ao saber disso, Gustavo Alvim lhe propõe casamento, e, por “entre os dentes cerrados”, Aurélia lhe diz: “-Desapareça e não ouse mais aproximar-se de mim!” (BORMANN, 2014, p. 60), mostrando a rebeldia da moça, que prefere não se curvar a um casamento apenas para fazer o que a sociedade esperaria dela se seu segredo fosse revelado.

A mulher sempre foi discriminada. Um dos exemplos dessa discriminação era o dote que o pai deveria pagar ao marido da nubente. Esse sistema “dotal” teve vigência no Brasil até 2003, ano em que entrou em vigor o Código Civil de 2002 (BRASIL, Lei 10.406/2002). Segundo Maria Berenice Dias (2011), o dote era uma espécie de compra de um marido, como se pode ler:

Para justificar a discriminação contra a mulher Aristóteles chegou a dizer que ela não tinha alma. Assim, como um objeto, não merecia sequer respeito. Era considerada uma mercadoria. Não só para compra, mas também para venda. Basta lembrar o regime dotal, ainda vigorante em alguns países, e que estava previsto na legislação brasileira até o ano de 2003, quando do advento do novo Código Civil. O dote nada mais é do que o pagamento feito pelo pai para alguém casar com sua filha.

Porém, a igualdade jurídica veio ainda em 1988, quando a Carta Magna disciplinou no inciso I, do artigo 5º que “homens e mulheres são iguais em direitos e obrigações, nos termos desta Constituição” (BRASIL, Constituição Federal de 1988), fazendo-se com que o regime dotal ficasse tacitamente revogado no período de 1988 a 2003.

Atualmente, a mulher tem acesso ao mercado de trabalho e sua relação de emprego é protegida pela legislação e até mesmo pelos organismos internacionais, como a Organização Internacional do Trabalho (OIT), a qual dedica várias convenções à proteção do trabalho feminino e seus reflexos, como, por exemplo, a proteção à maternidade. Entretanto, não basta a lei dizer que não existe discriminação se socialmente as mulheres ainda possuem o dever de cuidar da casa, dos filhos e de uma profissão, mas tudo isso é necessário se elas quiserem ter sua independência social e financeira.

REFERÊNCIAS

BRASIL. Constituição Política do Império do Brasil. Disponível em: < http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao24.htm > acesso 05 nov. 2016.

_____. Constituição da República Federativa do Brasil. Disponível em: < http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicaocompilado.htm > acesso 05 nov. 2016.

_____. Biblioteca Digital do Senado Federal. Disponível em: <
<http://www2.senado.leg.br/bdsf/item/id/242733> > acesso 05 nov. 2016.

_____. Tribunal Regional Eleitoral. Disponível em: <<http://www.tre-es.jus.br/imprensa/noticias-tre-es/2014/Fevereiro/82-anos-da-conquista-do-voto-feminino-no-brasil>>. Acesso em: 13 set. 2015.

_____. Lei 3.071/1916. Código Civil dos Estados Unidos do Brasil. <
https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L3071.htm > acesso 05 nov. 2016.

_____. Lei 10.406/2002. Código Civil. Disponível em: <
http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2002/L10406.htm > acesso 05 nov. 2016.

BORMANN, Maria Benedita Câmara. (1853-1895) *Aurélia*. Ed. Mulheres, Florianópolis: 2014.

COTTA, Francis Albert. Subsídios para o entendimento do arcabouço formal da legislação portuguesa no século XVIII. Disponível em: <
<http://www.fafich.ufmg.br/pae/apoio/subsidiosparaentendimentodoarcaboucoformaldalegislaocaoportuguesa.pdf> > acesso 13 nov. 16

DIAS. Maria Berenice. *A escravidão feminina*. Disponível em: <
<http://www.idecrim.com.br/index.php/artigos/91-a-escravidao-feminina> > acesso 05 nov. 2016.

APONTAMENTOS SOBRE RELIGIOSIDADE E REGIONALIDADE EM “TRAÇOS BIOGRÁFICOS DE LALINO SALÂTHIEL OU A VOLTA DO MARIDO PRÓDIGO” E EM “DUELO”, DE GUIMARÃES ROSA

Jorgemar Teixeira (IFRS)

Dr. André Tessaro Pelinser (UCS – PNP/DCAPES)

A segunda novela de *Sagarana* – “Traços biográficos de Lalino Salâthiel ou A volta do marido pródigo” –, parece fazer referência à “Parábola do Filho Pródigo”, atribuída a Jesus, narrada em Lucas 15: 11-32. Verifica-se que as aproximações entre a história bíblica e a rosiana excedem seus títulos, visto que apresentam semelhanças em diversos pontos de seus eixos dramáticos. Na parábola descrita em Lucas, o filho pródigo solicita sua parte da herança ao pai e passa a desperdiçá-la, vivendo dissolutamente. No caso do marido pródigo, a personagem pede dinheiro emprestado para seu Ramiro, um espanhol que é apaixonado por Ritinha, esposa de Lalino. Obtido o empréstimo, Salâthiel também vai para um lugar distante e vive de forma libertina. Tanto na parábola bíblica como na narrativa rosiana, o dinheiro dos protagonistas acaba, ambos deparam-se com a situação adversa e resolvem voltar para casa.

Ainda no campo religioso, tem-se a impressão de que o autor seleciona nomes bíblicos para alguns de seus personagens. Comumente chamado de Lalino ou Laio, o nome completo do protagonista da narrativa é Eulálio de Souza Salâthiel, o que encontra ecos em definição do Dicionário Houaiss: “Eulalia, modo agradável de falar” (HOUAISS, 2001, p. 1274). A principal característica da personagem vem, portanto, assinalada em seu nome, em sua designação primeira. Eulálio é falador, é prosequer abundante, e se a princípio seus interlocutores não acreditam em suas palavras, aos poucos acabam envolvendo-se em sua conversa e terminam magnetizados por suas histórias.

No que tange ao sobrenome da personagem, Farias e Barbosa destacam que nele se observa uma possível reescrita de uma passagem bíblica referente ao sacerdote Salatiel, que possivelmente tenha vivido na época de Ciro, rei da Pérsia, e é citado em textos de genealogias. Sua primeira aparição, ainda de acordo com Farias e Barbosa, encontra-se em I Crônicas 3: 17, mas Salatiel também é mencionado na genealogia do Messias, nos livros de Mateus 1: 12 e Lucas 3: 27, sendo alvo de discussões por parte de estudiosos do judaísmo e do cristianismo. (FARIAS; BARBOSA, 2012, p. 5-6) Note-se, ainda que, confluindo para o mesmo universo semântico, Salâthiel, segundo o *Dicionário Etimológico de Nomes e*

Sobrenomes, de Guérios, vem do “hebraico *Shalathiel*: ‘supliquei (*shalathi*) a Deus (*El*)’.” (GUÉRIOS, 1981, p. 220)

Já o nome da mulher de Laio, Maria Rita, quando lido à luz das intertextualidades bíblicas, pode reforçar a imagem da parábola mencionada. Com efeito, se na “Parábola do Filho Pródigo” o pai a quem o filho retorna simboliza Deus, é interessante que na narrativa de Guimarães Rosa o protagonista volte para os braços de uma personagem chamada Maria. Para Jesus, Deus é pai. Para Lalino, trata-se de retornar à paz do lar, ao aconchego encontrado junto a Maria, a Maria Rita, a Ritinha. Maria é a esposa para a qual o marido pródigo quer voltar. Ambos retornam, portanto: um para o Deus-pai, o outro para Maria-esposa, a homônima da mãe de Cristo.

Mas a remissão intertextual a parábolas bíblicas não se esgota aí, como é possível compreender no fragmento seguinte. Nele, observam-se o diálogo entre alguns dos colegas de trabalho de Lalino, que percebem que o protagonista chega atrasado e praticamente não trabalha, e a aquiescência de Seu Marra, o patrão, que consente em pagar a diária por tempo integral:

– Trabalhar é que não trabalha. Se encosta p’ra cima, e fica contando história e cozinhando o galo...

– Também, no final, ganha feito todos, porque, os que são mão, dão trela!

[...]

– Também, tudo p’ra ele sai bom, e no fim dá certo... – diz Corrêia, suspirando e retomando o enxadão. – “P’ra uns, as vacas morrem... p’ra outros até boi pega a parir...”)

Seu Marra já concordou:

– Está bem, seu Laio, por hoje, como foi por doença, eu aponto o dia todo. Que é a última vez! (ROSA, 1984, p. 85)

No caso bíblico, acham-se semelhanças na “Parábola dos trabalhadores na vinha”, relatada em Mateus 20: 1-16. Nela, o senhor da vinha busca mão de obra diversas vezes ao longo do dia. Primeiro, sai de madrugada, encontra alguns trabalhadores e os manda para sua vinha. Depois, parte na terceira hora do dia e faz o mesmo. Adiante, busca mais operários na sexta hora do dia. Por último, vai atrás de empregados na undécima hora e pergunta por que eles estavam ociosos até aquele momento. Diante da resposta de que ninguém lhes havia oferecido trabalho, o senhor da vinha os contrata. No final do dia, ao fazer o pagamento aos funcionários, concede a todos o mesmo salário, motivando reclamações por parte de alguns dos contratados, os quais alegam ter trabalhado mais e recebido a mesma quantia dos que se dedicaram a apenas uma hora de serviço.

É expressiva a diversidade de interpretações da referida passagem bíblica entre os especialistas. Em geral, porém, os estudiosos destacam sua relação com a premissa de que “os últimos serão os primeiros”, pondo em relevo a bondade do patrão, que superaria o conceito de justiça sem ir de encontro a ele. O caso rosiano, por sua vez, ao que tudo indica assume uma perspectiva paródica, dado que Lalino se vale do subterfúgio da malandragem para obter vantagens sobre os colegas, diferindo portanto dos trabalhadores da vinha. A questão adquire relevo quando se percebe que Lalino, pelo recurso à esperteza, corrobora pelo avesso a premissa de que os últimos serão os primeiros, visto que deixa de ser operário da estrada de ferro e passa a ocupar, ao final da narrativa, posição de realce junto a Major Anacleto.

A religiosidade em *Sagarana*, contudo, também se apresenta de modo mais ordinário, quando esposa a regionalidade e identifica o tipo de relação social que se estabelece nos espaços representados na obra. É exemplar, nesse sentido, o envolvimento entre política e religião, assinalando práticas comuns no interior do Brasil sobretudo na primeira metade do século XX, como vastamente documentado pela literatura – observe-se, a propósito, as relações entre Paulo Honório e Padre Silvestre, em *S. Bernardo*, de Graciliano Ramos. Em “A volta do marido pródigo”, o mesmo pode ser verificado no contato entre Major Anacleto e o Vigário:

Com o relatório de Lalino, o Major compreendeu que não podia ficar descansado. Tinha de virar andejo. Mandou selar a mula e bateu para a casa do Vigário. Mas, antes da sua pessoa, enviou uma leitoa. Confessou-se, deu dinheiro para os santos. O padre era amigo seu e do Governo, mas, com o raio do Benigno chaleirando e intrigando, a gente não podia ter certeza. Felizmente estava vago o lugar de inspetor escolar. Ofereceu-o ao Vigário.

– Mas, Major, não me fica bem, isso... Meu tempo está tomado, pelos deveres de pároco...

– É um favor aceitar, seu Vigário! Precisamos do senhor. Não é nada de política. É só pelo respeito, para ficar uma coisa mais séria. E é para a religião. Comigo é assim, seu Vigário: a religião na frente! Sem Deus, nada!...

O padre teve de aceitar a leitoa, visita, dinheiro, confissão e cargo; [...] (ROSA, 1984, p. 114)

Percebe-se como a relação entre a religiosidade e o espaço particular em que se manifesta fica evidente nesse trecho, uma vez que o envolvimento entre padre e político é regido por uma peculiar negociação. Primeiramente, o Major envia uma leitoa, presente que provavelmente não seria plausível ou digno em qualquer região. Depois, confessa-se e, mais importante, dá dinheiro para os “santos”, o que assinala a importância de seguir os ritos – mais do que religiosos: sociais – em determinados lugares. Por fim, o padre acaba por aceitar tudo o que lhe é oferecido por Major Anacleto, contraindo no processo uma espécie de dívida

tácita para com o mandante local. Torna-se manifesto, em caráter de denúncia, o fato de que em determinados lugares do Brasil representado, a igreja ainda não se desvencilhara da atuação política imposta pelo coronelismo.

Nesse sentido, nota-se como, em “Traços biográficos de Lalino Salãthiel ou A volta do marido pródigo”, aspectos de religiosidade assumem diversas formas e contribuem para estruturar o enredo. Em uma entrevista a Günter Lorenz, Guimarães Rosa é questionado sobre sua relação com a literatura alemã. Depois de citar nomes de autores e explicitar o quão importante foram as letras alemãs para ele, Rosa salienta que “A língua é o espelho da existência, mas também da alma.” (LORENZ, 1991, p. 87) Nessa resposta, torna-se manifesto o cuidado dispensado pelo autor ao construir personagens e enredos, visto que, mais do que arquitetar um contexto ficcional a um só tempo desconcertante e verossímil, a linguagem faz ver novas faces da existência a partir de diálogos com a sociedade e com outros textos.

A quarta narrativa de *Sagarana*, intitulada *Duelo*, faz referência a um combate, no mínimo, curioso. Ele se dá entre um marido traído que assassinou o irmão de seu traidor por engano. Porém durante essa luta, que durou meses, os combatentes nunca se encontraram.

A partir do confronto entre Turíbio Todo e Cassiano Gomes desenha-se uma série de relações sociais particularizadas pelo espaço sertanejo. A religiosidade, por exemplo, com frequência manifesta-se em conexão com princípios de honra enraizados no imaginário social. Ao final da trama, Cassiano, doente e não podendo sustentar a disputa por mais tempo, “contrata” um jovem, Timpim Vinte-e-Um, para matar o rival. Ao encontrar sua futura vítima, Vinte-e-Um explica, com certa naturalidade: “– Não grita, seu Turíbio, que não adianta... Peço perdão a Deus e ao senhor, mas não tem outro jeito, porque eu prometi ao meu compadre Cassiano, lá no Mosquito, na horinha mesma d’ele fechar os olhos...” (ROSA, 1984, p. 187) Verifica-se, portanto, um código de honra *sui generis*, que pede perdão a Deus pelo assassinato ao mesmo tempo em que se justifica pela promessa – algo religiosa – feita ao amigo no leito de morte. Embora Vinte-e-Um respeite e peça perdão a Deus pelo crime que vai cometer, vê-se obrigado a cumprir a palavra empenhada ao compadre moribundo.

Ganham relevo os aspectos contraditórios da situação a cada nova explicação fornecida pela personagem, que eleva Cassiano Gomes a uma esfera próxima ao divino para enfatizar o caráter irrevogável de sua missão: “– Não tem jeito, não tem jeito, seu Turíbio... Abaixo de Deus, foi ele quem salvou a vida do meu menino... E eu prometi, quando ele já estava de vela na mão...” (ROSA, 1984, p. 187) Com efeito, se, segundo Antonio Alvimar de Souza, o Concílio Vaticano II (1962-1965) teve impacto particular no sertão brasileiro, isso se

deve à peculiar conjuntura de crenças e valores ali vigentes. Para Souza, a Igreja necessitou adaptar-se ao jeito de ser do homem sertanejo:

A Igreja do Vaticano II que encontramos no sertão resiste com toda a sua tipicidade. Não é uma igreja que tem a cara de Roma. Também não tem a cara da Europa. É a Igreja que tem a cara do homem sertanejo. (SOUZA, 2011, p. 158)

Assim, observa-se no texto rosiano um registro precursor de um forte imaginário coletivo, que impõe resistência às demandas institucionais. Afinal, Timpim Vinte-e-Um e Turíbio Todo não são a face do homem sertanejo, são o próprio homem do sertão. O diálogo final travado entre os dois sujeitos bem demonstra a peculiar relação entre religião e honra no imaginário local:

– Pelo amor da Virgem Santíssima! Pelo amor do teu filho! Não faz isso! Deus castiga!... Não me mata...
– Pois então reza, seu Turíbio, *que eu não quero a sua perdição!*
[...]
– Espera! Espera! Não atira ainda não...
E levantou a mão à testa, se benzendo, com voz gritada, em que o choro já começava tremer:
– Em nome do Padre, do Filho e do Espírito Santo, amém!... Padre nosso... (ROSA, 1984, p. 187, grifo nosso)

Timpim Vinte-e-Um cumpre uma obrigação, procura fechar uma ferida aberta no tecido social pelo duelo entre os dois capiaus. Paradoxalmente, não deseja “a perdição” do rival, não lhe quer mal, mas tampouco vacila no momento de apertar o gatilho. Turíbio Todo, por sua vez, nos seus instantes finais não usa a reza apenas para pedir perdão e encaminhar a alma, mas em um derradeiro lance de desespero saca o revólver, tentando não morrer como carneiro – “Assim como um carneiro, não!” (ROSA, 1984, p. 187). O gesto é fútil, uma vez que a garrucha do inimigo não nega fogo e dispara a queima roupa: “Então, o caguinxo Timpim Vinte-e-Um fez também o em-nome-do-padre, e abriu os joelhos, esporeando.” (ROSA, 1984, p. 188)

Com efeito, ao escrever *Sagarana*, Guimarães Rosa registra e recria as regionalidades do sertão mineiro. Valendo-se da linguagem poética, retrabalha as religiosidades locais, explorando de maneira limítrofe as características da região em questão, esgarçando seus pontos de contato com a realidade imediata. Proveniente do interior de Minas Gerais, o autor parece se sentir à vontade ao reelaborar ficcionalmente a cultura de seu torrão natal. *Sagarana* é uma obra em que a regionalidade pulsa em cada página, em cada frase, atendendo ao que

desejava o autor, com suas personagens que fornecem melhor material para parábolas. A religiosidade presente na série de novelas é uma das pulsações mais fortes das regionalidades ali representadas, pois a religiosidade lida diretamente com as crenças e tradições locais, recorrendo aos aspectos emocionais que muitas vezes atuam como força motriz das personagens e mantêm a dinamicidade dos enredos.

REFERÊNCIAS

BÍBLIA SAGRADA. São Paulo: Editora Ave Maria, 2010.

DICIONÁRIO HOUAISS DE LÍNGUA PORTUGUESA. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

FARIAS, Alyere Silva; BARBOSA, Márcio Venício. *A reescritura do “pródigo” em um conto de Guimarães Rosa: uma leitura comparativa diferencial*. In: XIII ABRALIC. Campina Grande, PB: UEPB/UFCG, 10 a 12 de outubro de 2012. Disponível em: <<http://www.abralic.org.br/anais-artigos/?id=6>>. Acesso em: 05/09/2015.

GUÉRIOS, Rosário Farani Mansur. *Dicionário Etimológico de Nomes e Sobrenomes*. São Paulo: Ave Maria, 1981.

LORENZ, Günter. *Diálogo com Guimarães Rosa*. In: COUTINHO, Eduardo (org.). *Guimarães Rosa* (Coleção Fortuna Crítica). 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. p. 62-97.

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

SOUZA, Antonio Alvimar. O impacto do concílio vaticano II no sertão de Minas Gerais (1962 – 1968). In: BARBOSA, Carla Cristina (org.). *Sertão: identidade e religiosidade*. Montes Claros: Unimontes, 2011. p. 139-162.

**POÉTICA RELIGIOSA, VOCALIDADE E PERFORMANCE: PRÁTICAS DO
MURIDISMO DE IMIGRANTES SENEGALESES EM CAXIAS DO SUL, RS**

Ma. Juliana Rossa (UCS/UniRitter/FAMUR - CAPES)

Dr. Rafael José dos Santos (UCS)

INTRODUÇÃO

O Brasil em geral e a cidade de Caxias do Sul/RS, em particular, vem sendo um destino muito visado pelos imigrantes senegaleses. Aqui eles buscam trabalho, mas não só: organizam-se coletivamente para suas práticas religiosas. Este trabalho tem como objetivo apresentar uma prática relacionada ao Muridismo - vertente sufi do islamismo praticado pela maioria dos senegaleses -, especialmente a recitação cantada e a audição de poemas místicos compostos pelo líder religioso Cheikh Ahmadou Bamba Mbacké (1853–1927). Tratam-se de poemas que exigem técnicas corporais de modulação de timbres que podem ser compreendidas como práticas de vocalidade e que suscitam na audiência reações emocionais que envolvem também a corporeidade, constituindo uma performance coletiva. Apresentamos resultados parciais de um estudo etnográfico junto à comunidade mouride¹¹, buscando interpretar as práticas de recitação e audição a partir do quadro conceitual construído por Paul Zumthor, em particular as concepções do autor sobre vocalidade e performance.

PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

Esta pesquisa apresenta como procedimento metodológico a etnografia, sob a perspectiva, principalmente, de James Clifford (2002), que fala da etnografia da experiência, a qual evoca uma presença participativa do etnógrafo, por meio de um contato sensível com o mundo a ser compreendido e de uma relação de afinidade emocional. Ainda recorreremos à antropologia dialógica (TEDLOCK, 1979), que prevê a necessidade do diálogo como uma modalidade privilegiada de expressão da intersubjetividade humana, o que possibilita a criação de uma ponte entre diferentes contextos culturais. Sob essa perspectiva etnográfica é

¹¹ O presente trabalho apresenta um recorte da tese que está sendo produzida no âmbito do Doutorado em Letras – Associação Ampla UCS/UniRitter, cujo foco está direcionado à leitura e performance de práticas religiosas murides. Os primeiros passos desta pesquisa deram-se no final do ano de 2013, quando o projeto da tese estava sendo desenhado.

que são coletadas e interpretadas as informações advindas da nossa experiência etnográfica em mais de 20 eventos/encontros religiosos junto à comunidade senegalesa em Caxias do Sul.

A IMIGRAÇÃO SENEGALESA EM CAXIAS DO SUL E SUAS PRÁTICAS RELIGIOSAS

Por volta do ano de 2010, Caxias do Sul/RS começou a receber os primeiros imigrantes do Senegal. Nessa época, o Brasil gozava de certo prestígio econômico, sendo, inclusive, manchete na mídia internacional. Imigrantes senegaleses que antes migravam para países da Europa e Estados Unidos, começaram a escolher o nosso País. E Caxias do Sul/RS tornou-se uma das principais rotas no Brasil, principalmente por ser um polo de oferta de emprego e por disponibilizar uma rede de apoio formada pela integração entre entidades como o Centro de Atendimento ao Migrante (CAM), a Polícia Federal, o Ministério do Trabalho e a Associação de Senegaleses de Caxias do Sul (DIÁRIO DE CAMPO, 2013-2016).

A maioria dos imigrantes tem entre 20 e 30 anos, é do sexo masculino e imigra principalmente com fins laborais. Em Caxias do Sul, são mão de obra, principalmente, na indústria, frigoríferos e construção civil. Atualmente, na cidade, vivem cerca de 600 imigrantes senegaleses, número que já foi superior a um mil, porém, a crise econômica representou cortes nos postos de trabalho, o que expulsou muitos imigrantes da cidade ou os obrigou a realizar venda de produtos não legalizados nas ruas da cidade (DIÁRIO DE CAMPO, 2013-2016).

Mais de 90% da população do Senegal é de muçulmanos. O islamismo radicado no País, bem como no resto da África Ocidental, de acordo com Salis e Navarra (2010), é caracterizado pela forte presença do sufismo, entre cujas fraternidades, a mouride é uma das que mais se destaca pelo maior número de adeptos, principalmente da etnia *wolof*. O muridismo nasceu no final do século XIX, fundado pelo líder Cheick Ahmadou Bamba Mbacké, personalidade fundamental, de grande carisma e autoridade espiritual e política, que teve um papel muito importante no movimento de oposição ao regime colonial francês. (SALIS; NAVARRA, 2010). Ele fundou a cidade sagrada de Touba, onde encontram-se seus restos mortais. Seu principal legado é a escrita, em árabe, de mais de sete toneladas de poemas místicos de inspiração corânica, denominados *khassida* ou *khassaide*, que são entoados em cerimônias e eventos religiosos (DIÁRIO DE CAMPO, 2013- 2016).

Os imigrantes mourides praticam sua religião de forma bastante significativa em Caxias do Sul. Eles possuem uma *dahira* (mesquita/igreja), que se localiza no centro da cidade, em um ponto alugado pelos membros da Dahira Nourou Narayni (associação religiosa dos senegaleses em Caxias do Sul). Principalmente aos domingos à tarde os imigrantes reúnem-se para suas celebrações. Além disso, organizam eventos religiosos como o *Grand Magal* (Grande Festa) de *Touba*, principal celebração religiosa, que lembra a partida para o exílio do líder religioso Bamba, devido a perseguição por autoridades francesas (DIÁRIO DE CAMPO, 2013- 2016).

A POESIA ORAL MURIDE

Entre as práticas religiosas murides, destacam os poemas cantados, que exigem técnicas corporais de modulação de timbres que podem ser compreendidas como práticas de vocalidade e que suscitam na audiência reações emocionais que envolvem também a corporeidade, constituindo uma performance coletiva. Por meio do trabalho etnográfico, identificamos três principais manifestações de poesia oral: *kurel*, *rajass* e *zikhr*.

Imagem 1: manifestações de *kurel*, *rajass* e *zikhr*, respectivamente.



Fonte: Diário de campo (2015-2016).

a) *Kurel*: trata-se de coral que reúne cerca de dez a vinte participantes, sentados no chão, todos voltados para o centro, cujos participantes seguem uma linhagem mais tradicional da religião, também conhecida por *Hizbou Tarkhiya*, cujas vestes de seus integrantes são túnicas compridas até os pés. Os cantos executados são puramente os poemas musicados escritos em árabe por Cheikh Ahmadou Bamba e lidos no ato da apresentação. Nesta modalidade não se aceitam o uso de instrumentos de percussão.

b) *Rajass*: são cantos individuais, tipo capela, dos poemas de Bamba e outros louvores, em *wolof*¹² ou árabe. O cantor se apresenta de pé ou sentado, com postura estática. Geralmente não há leitura nessa modalidade, sendo os textos decorados pela prática do cantor.

c) *Zikhr*: representa cantos de poemas breves, sem leitura, em *wolof* ou árabe pela linha *Baye Fall*, visivelmente conhecidos por suas roupas muito coloridas, seus colares de madeira e cabelos estilo rastafári. O poema mais comum dessa modalidade é a repetição da frase “Lai Lahailala” (Glória a Deus). O número de participantes é ilimitado, com execução dos cantos em círculos, todos de pé, com cada participante bem junto ao outro. Há a permissão para o uso de instrumentos de percussão bem como de passos de dança.

Mais do que as palavras que são proferidas, essas manifestações expressam um contexto rico de sensações. Nas três modalidades descritas, os cantores impõem excessiva força vocal, alcançando timbres muito altos, dobrando oitavas, produzindo um som de alta intensidade. Muitos amarram faixas na cintura ou utilizam cintos de couro (como os utilizados para erguer peso em academias), para segurar o abdômen, o que ajuda na hora do canto. Além disso, geralmente colocam a mão sobre um dos ouvidos ou seguram os lóbulos das orelhas com os dedos polegar e indicador, no intuito de ouvir-se e de ter maior domínio de si durante as atuações. As emoções são tantas nesse cenário, que em praticamente todos os eventos de grande proporção há praticantes que entram em transe.

Essas manifestações são aqui analisadas sob o ponto de vista do linguista suíço Paul Zumthor (1915-1995), cujo conjunto da sua obra é considerado um divisor de águas para os estudos medievais e da poética oral, pois o autor procurou dissolver dicotomias, dando relevância à voz, ao corpo e à presença. Para este trabalho, costuramos nossas análises com seus conceitos de vocalidade e performance (ZUMTHOR, 1997, 2007).

Em relação à vocalidade, o autor trata a voz como um paradoxo, como um acontecimento do mundo sonoro, físico, mas que vai além da captação sensorial: traz informações sobre a pessoa, por meio do corpo que a produziu. “A enunciação da palavra ganha em si mesma valor de ato simbólico: graças à voz ela é exibição e dom, agressão, conquista e esperança de consumação do outro; interioridade manifesta, livre da necessidade de invadir fisicamente o objeto de seu desejo” (ZUMTHOR, 1997, p. 15). Nesse sentido, o som vocalizado liga duas existências: o interior de quem o produz e interior de quem escuta. A vocalidade da poesia oral mouride, assim, evoca o divino, o sagrado, faz ressoar no corpo as palavras.

¹² Idioma senegalês.

Sobre a performance da poesia oral, Zumthor (2007, p. 77) afirma que ela integra uma semântica que abarca o mundo: “[...] o corpo é ao mesmo tempo o ponto de partida, o ponto de origem e o referente do discurso. O corpo dá a medida e as dimensões do mundo”. A cada atualização da poesia oral, há uma nova performance, um modo vivo de comunicação poética (ZUMTHOR, 2007, p. 33). É no corpo e pelo corpo que a performance da poesia oral ganha significado. No caso da poesia oral mouride, o conteúdo (a palavra) fica em segundo plano. Entra em cena, por exemplo, a composição do cenário da performance absorvida pelos sentidos: cartazes pendurados com as figuras dos descendentes de Bamba, as roupas de festa e o odor da comida mesclam-se com o frenesi da entoação dos cânticos religiosos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Estes breves apontamentos, recortes de um estudo ainda em andamento, objetivaram descrever as práticas de cantos religiosos mourides, os quais revelam-se ricas experiências de vocalidade e performance envolvendo os poemas escritos por Bamba. Expressam a maneira intensa como os mourides vivem sua crença por meio da voz e do corpo. Para Zumthor (1997, 2007), a experiência da vocalidade é a experiência do corpo, não somente nos seus limites, mas o corpo integrado ao cenário e ao contexto de tudo o que está relacionado à performance.

Para os mourides, a vivência do sagrado passa pela entoação da poesia oral. E para os imigrantes mourides, que expressam sua fé longe da terra natal, possivelmente isso tudo ganhe maior significado. Christine Dang (2013), aponta, inclusive, que essas expressões podem ser lidas como uma espécie de bilhete de retorno à casa, por meio de uma “peregrinação sônica”, um “retorno metafísico ao amado lar espiritual” (DANG, 2013). Talvez por isso a expressividade da poesia oral mouride seja tão simbólica.

REFERÊNCIAS

CLIFFORD, James; GONÇALVES, José Reginaldo Santos. *A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX*. 2.ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2002.

DANG, Christine Thu Nhi. Pilgrimage Through Poetry: Sung Journeys Within the Murid Spiritual Diaspora. *Islamic Africa*, Vol. 4, No. 1, Spring, 2013. Disponível em: <file:///C:/Users/Juliana/Downloads/Muridismo%20poemas%20Bamba%20Isl%C3%A3frica.pdf>. Acesso em: 27 nov. 2016.

SALIS, Ester; NAVARRA, Cecilia. Una Comunità di Associazioni: rassegna della letteratura sull'associazionismo senegalese in Italia. *Forum Internazionale ed Europeo di Ricerche sull'Immigrazione*, 2010. Disponível em: <[http://fieri.it/wp-content/uploads/2013/05/Paper-Una_Comunita_di_Associazioni-](http://fieri.it/wp-content/uploads/2013/05/Paper-Una_Comunita_di_Associazioni-Rassegna_della_letteratura_associazionismo_senegalese_in_Italia.pdf)

[Rassegna_della_letteratura_associazionismo_senegalese_in_Italia.pdf](http://fieri.it/wp-content/uploads/2013/05/Paper-Una_Comunita_di_Associazioni-Rassegna_della_letteratura_associazionismo_senegalese_in_Italia.pdf)>. Acesso em: 28 jul. 2015.

TEDLOCK, Dennis. The Analogical Tradition and the Emergence of a Dialogical Anthropology. *Journal of Anthropological Research*. Vol. 35, No. 4, 1979. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/3629537?seq=1#page_scan_tab_contents>. Acesso em: 26 nov. 2016.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. São Paulo: Hucitec, 1997.

_____. *Performance, recepção, leitura*. 2.ed. rev. e ampl. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LITERATURA GAUCHESCA E TRADICIONALISMO NO JORNAL *PIONEIRO*, NA DÉCADA DE 1950

Karine de Souza (UCS - BIC)

Orientador: Dr. João Claudio Arendt (UCS)

Desde 02 de maio de 1959, a página do jornal *Pioneiro*, intitulada “Página Tradicionalista”, que substituiu a página destinada à literatura, arte e cinema, circula com uma seção exclusiva para poemas, lendas e crônicas tradicionalistas do Rio Grande do Sul, sob a direção de Clovis Pinheiro e João Luiz Maineri1.

Tendo como foco a matéria "Dois jovens Poetas do Rio G. Tradicionalista", de Walter Spalding, que se localiza na página destinada ao tradicionalismo do Rio Grande do Sul, no referido jornal, o objetivo deste trabalho é fazer uma breve discussão sobre o regionalismo gaúcho, veiculado pelo referido jornal da Serra Gaúcha.

A pesquisa é desenvolvida na Universidade de Caxias do Sul, vincula-se ao projeto LIBRO 2 (Para uma história da leitura e da literatura em contextos regionais), tem como coordenador o professor João Claudio Arendt e está vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Letras, Cultura e Regionalidade e ao Programa de Doutorado em Letras da Universidade de Caxias do Sul. O plano de trabalho dedica-se a recolher informações sobre a vida literária e cultural na região da Serra Gaúcha, localizadas na imprensa local, entre os anos de 1900 e 1970.

Na página destinada ao tradicionalismo, na matéria do dia 15 de agosto de 1959, cujo assunto é literatura e regionalismo, encontramos o seguinte conceito de literatura:

Literatura é um conjunto de documentos em prosa e verso, quer com marca determinada de autores, quer sem ela. E esse conjunto de documentos devidamente estudado, forma a História não só da literatura de um país, mas também, como o quer Mendes dos Remédios em sua *História da literatura Portuguesa*, nos fornece o conhecimento da <vida dos homens que os escreveram, especialmente da parte em que ela ajuda a entendê-los e interpretá-los e, citando Petil Julleville (*Histoire de la Litterature Française*), declara que ela é uma parte da História geral e, talvez, aquela que melhor e mais completamente traduz o gênio e costumes duma nação, o espírito, o carácter e as tendências duma sociedade. (SPALDING, 1959)

O texto traz citações de livros para tal assunto, como, por exemplo, *História do modernismo brasileiro*, de Mário da Silva Brito. Contextualiza a Semana de Arte Moderna, citando Oswald de Andrade para falar do modernismo e Guilherme de Almeida, com o seu

poema verde-amarelista, para trazer a ideia de regionalismo. E, por fim, apresenta poetas, romancistas e jornalistas tradicionalistas, nacionalistas e regionalistas, como, por exemplo, Augusto Meyer, Rui Cirne Lima, Athos Damasceno Ferreira, entre outros.

O movimento tradicionalista, de acordo com Arendt (2014), caracteriza-se pelo fato de que

[...] a maioria dos autores citados como ideais pelo Movimento Tradicionalista tem como enfoque central o universo gauchesco da região da Campanha, palco de conflitos entre portugueses e espanhóis pela conquista do território e espaço em que se desenvolveu a economia pastoril, nos séculos XVIII e XIX. (ARENDR, 2014, p. 114)

Isso explica, em parte, a afirmação do autor Walter Spalding, na matéria "Dois jovens Poetas do Rio G. Tradicionalista", de que os autores regionalistas seguem "o mesmo ideal de nacionalista dentro do regionalismo que é a mais viva expressão de arte escrita para a compreensão da alma nacional."

O regionalismo, segundo Kramer (2014), enquanto fenômeno próprio das sociedades modernas, é utilizado por "grupos ou movimentos especializados para impor territorial e geograficamente os seus (bem definidos) interesses de natureza econômica, política ou cultural" (Apud Arendt, 2014, p.112). Além disso, "o regionalismo sob a óptica da literatura, o seu sentido de base não se modifica substancialmente – mas apenas se especializa –, apresentando-se como uma das inúmeras forças centrípetas do regionalismo mais amplo." (ARENDR, 2014, p. 113).

A literatura sul-rio-grandense, segundo Arendt (2014),

[...] vem sendo apodada de regionalista. Nela se instalou, desde a sua formação no século XIX, uma tendência à exaltação do "gaúcho" [...]. Por longo tempo, à revelia de toda e qualquer corrente imigratória que aí tenha aportado, prevaleceu a representação desse gaúcho como síntese histórica, étnica e cultural para o Rio Grande do Sul. (ARENDR, 2014, p. 113)

No artigo publicado no jornal *Pioneiro*, o autor apresenta os poetas, romancistas e jornalistas tradicionalistas, nacionalistas e regionalistas da seguinte forma:

A idéia renovadora se espalhou pelo Brasil e entre nós, neste nosso Rio Grande do Sul tradicionalista e, portanto, nacionalista – regionalista, a nova ordem repercutiu e se fez ouvir na voz de poetas, romancistas e jornalistas, com carinho e ardor. Nasceu, daí o novo surto regionalista com Augusto Meyer, Vargas Neto, Rui Cirne Lima, Ernani Fornari, Athos Damasceno Ferreira, Aurelino de Figueiredo Pinho e outros [...]. (SPALDING, 1959)

Como já foi citado, no início de 1959, a página tradicionalista ganhou lugar no Jornal *Pioneiro*, porque os CTGs estavam ocupando espaço na sociedade caxiense. Os cinemas Guarany e Ópera, por sua vez, estavam mais focados em eventos sociais da época, e os CTGs trouxeram a cultura tradicionalista para a sociedade, ganhando um intenso significado.

A história do CTG está ligada à imigração e ao surgimento dos distritos caxienses de Vila Seca, Vila Oliva, Fazenda Souza, Criúva e parte de Santa Lúcia do Piaí. Nesses distritos, as características culturais permaneceram mesmo com a imigração italiana e, assim, nos bailes, rodeios e concursos de dança e músicas, havia a presença de “italo-gaúchos”. A partir de 1940, milhares de famílias, mudaram-se do campo para o centro urbano, e o desejo de manter a conexão com as suas raízes aponta para a direção do tradicionalismo e, assim, alguns priorizaram a vida nos CTGs. Entretanto, essa cultura ficou em alta na sociedade a partir da década de 1950, e como o *Jornal Pioneiro* é influenciador/influenciado do corpo social caxiense, o seu dever era levar essa cultura tradicionalista para os seus leitores, mas sempre relacionando-a com a literatura.

REFERÊNCIAS

ARENDR, João Claudio. *Notas sobre Regionalismo e Literatura Regional*. 2014. Disponível em: <<http://editorarevistas.mackenzie.br/index.php/tl/article/view/71215429>> Acesso em: 06 out. 2016.

ALVES, Luiz Antônio. *História dos CTGs*. Disponível em: <fuj.com.br/files/ubgnsIHxOt1gWdX.doc>. Acesso em: 27 nov. 2016.

Pioneiro. Disponível em: <<http://liquid.camaracaxias.rs.gov.br/LiquidWeb/App/View.aspxc=48967&p=0>>. Acesso em: 06 out. 2016.

JUANA MANUELA GORRITI: UMA VOZ FEMININA NA LITERATURA HISPANO-AMERICANA DO SÉCULO XIX

Lisiane Ferreira de Lima (FURG - CAPES)

Juana Manuela Gorriti (1816-1892) foi uma escritora argentina marcada por questões políticas e sociais, que fez do ensino e da escrita sua profissão. Gorriti ainda que unitária¹³ por convicção buscou em seus escritos escrever sobre o amor e o horror da guerra civil.

Gorriti nasceu em Salta, na Argentina e migrou para a Bolívia com sua família durante o domínio de Juan Manuel de Rosas na Argentina. Foi filha do general unitarista José Ignacio Gorriti, casando-se em La Paz com o capitão Manuel Isidoro Belzú, que foi presidente da Bolívia por um tempo. A referida autora também viveu em Lima, no Peru, onde produziu muito, tendo este país marcado fortemente seus escritos. Depois de viúva, anciã e doente, viveu em Buenos Aires, onde faleceu.

A voz feminina de Gorriti ecoou no século XIX, momento em que poucas mulheres ousavam a exposição no meio artístico e desta forma, dentro de sua obra, encontramos temáticas que envolvem a participação da mulher na sociedade, lendas e contos fantásticos, mas sua obra é marcada, principalmente, pelos conflitos políticos e sociais da época. Sobre a obra da autora argentina, sabemos que, conforme afirma Iglesia (1993):

Gorriti es la voz de la locura de la guerra en la literatura argentina del siglo XIX porque convoca en su escritura a todos los fantasmas de la patria: indios desposeídos, mujeres arrasadas, padres e hijos enfrentados a muerte, incestos, adulterios. No hay familia posible. No hay tregua en su escritura. Su pacto final con la modernidad es tramposo porque obliga a repensar el terreno inestable sobre el que se construye. En esta marca de inestabilidad reside la mayor eficacia de su producción. (IGLESIA, 1993, p.9)

Assim, algumas pesquisas produzidas nos últimos anos têm tratado de análises de pesquisas históricas ou da representação do feminino dentro da obra de Gorriti e, em recentes estudos, buscamos analisar outra vertente desenvolvida dentro das obras da referida autora, analisando assim a representação da literatura fantástica dentro de seus escritos.

¹³ Na política, unitarismo é uma doutrina que preconiza a união de uma entidade política composta de pequenas regiões, extinguindo as mesmas, ou transferindo o poder para o governo central. Um estado unitário normalmente tem uma legislatura unicameral.

Em meio a estas pesquisas, o nome de Gorriti, que possui obras com tradução para língua inglesa e alemã, mas não ainda em língua portuguesa, foi surgindo como um dos percussores da literatura fantástica, no entanto, poucos estudos foram feitos sobre ela dentro desta vertente, o que nos intrigou, pois o fantástico manifesta-se em diversos contos na obra *Panoramas de la vida* (1876), no qual, a autora, mesmo que prematuramente, começa a esboçar o que entendemos atualmente como literatura fantástica. Neste caminho, conforme menciona S. Coromina (2009):

Para Paul Verdevoye, Gorriti es la primera autora de nombre conocido que escribió literatura fantástica en la Argentina, dado que en los periódicos de comienzos del XIX aparecen numerosas narraciones fantásticas de autores anónimos (1991: 118-19). Lamentablemente, no todos conocen a Gorriti, razón por la cual sus cuentos fantásticos han sido objeto de escasos estudios. (COROMINA, 2009, p. 01)

Assim, observamos que, apesar de ter produzido literatura fantástica em um período ao qual sequer as mulheres possuíam ampla liberdade para escrever, Gorriti não possui o reconhecimento adequado de sua obra, o que acarretou poucos estudos e análises acerca de seus contos fantásticos. Desta forma, percebemos que, além de um estudo teórico sobre a vertente em questão, deveríamos atentar para estes fatos do apagando da voz de Gorriti como uma exponente desta literatura fantástica no contexto hispano-americano, fazendo assim, um contexto sócio histórico destas questões.

Deste modo, ao buscarmos realizar o resgate desta voz feminina, sabemos que, historicamente, a sociedade, que foi criada aos moldes do patriarcalismo, buscava silenciar qualquer expressão artística feminina e isto reflete, de forma significativa, no cânone literário, pois se a mulher não era vista como sujeito que é capaz de pensar, ler e refletir, conseqüentemente não lhes era dada margem para significância de suas escritas. Ciente de que muitas produções de autoria feminina foram excluídas da literatura por tratar-se de obras escritas por mulheres, cabe aqui este processo de revisão historiografia literária, a fim de proporcionar uma análise sobre essas produções literárias de autoria feminina, dando voz a essas mulheres escritoras que foram presentes nos ciclos literários brasileiros e hispano-americanos.

Pensar na mulher em uma condição de escritora é pensar em dar voz a muitas outras mulheres, através de uma única escrita, e isso, em tempos passados, não era admitido, conforme afirma Michelle Perrot (2008):

No século XVIII ainda se discutia se as mulheres eram seres humanos como os homens ou se estavam mais próximas dos animais irracionais. Elas tiveram que esperar até o final do século XIX para ver reconhecido seu direito à educação e muito mais tempo para ingressar nas universidades. No século XX, descobriu-se que as mulheres têm uma história e, algum tempo depois, que podem conscientemente tentar tomá-la nas mãos, com seus movimentos e reivindicações. Também ficou claro, finalmente, que a história das mulheres podia ser escrita. Hoje já é uma área acadêmica consolidada. (PERROT, 2008, p. 11)

Portanto, a representação da mulher nunca foi completa, podendo dizer assim que a mulher nunca apareceu na sociedade como ser letrado, que fosse capaz não apenas de pensar e ter opiniões sobre os dados históricos e sociais, mas também de transpor estas concepções de mundo através de produções artísticas. Às mulheres sempre foram repassados os papéis secundários dentro da sociedade, apagando-se assim, suas contribuições tão valiosas em dados momentos históricos e sociais.

Para dar voz às mulheres, estas sempre necessitaram de uma voz masculina que as legitimassem, o que ocasionou, por muitas vezes, que a voz das mulheres era transposta através da voz masculina, ou seja, as mulheres só poderiam se expressar através do universo masculino. As mulheres nunca deixaram de fazer parte da história, apenas não constam nos discursos na crítica histórica e literária.

A primeira história que gostaria de contar é a história das mulheres. Hoje em dia ela soa evidente. Uma história “sem as mulheres” parece impossível. Entretanto, isso não existia. Pelo menos não no sentido coletivo do termo [...]. (PERROT, 2008, p. 13)

Para pensarmos neste apagamento das escritas femininas é necessário pensar no contexto histórico e social ocidental do século XIX. Sabemos que no contexto da sociedade patriarcal do século XIX os papéis sociais de homens e mulheres eram divididos, resumidamente, de modo que aos homens competia ser o provedor e administrador da família, enquanto às mulheres caberia aceitar as imposições masculinas, seguindo o ideal de beleza e comportamento ditado pelos valores patriarcais e deixando todo e qualquer trabalho intelectual para a figura do homem. A organização social se baseava, portanto, na figura masculina como centralizadora da autoridade e conseqüentemente definidora dos papéis temáticos envolvidos nas relações de gênero. Nestas relações de gênero na historicidade como diz Virginia Woof:

Eles foram soldados ou foram marinheiros, ocuparam tal cargo ou fizeram tal lei. Mas de nossas mães, de nossas avós, de nossas bisavós, o que resta? Nada além de

uma tradição. Uma era linda, outra era ruiva, uma terceira foi beijada pela rainha. Nada sabemos sobre elas, a não ser seus nomes, as datas de seus casamentos e número de filhos que tiveram. (WOOLF, V., s.d. Em: BARRETT, M., 1996, P. 44)

Deste modo, ao não sabermos dessas histórias, não temos como saber o porquê destas mulheres não terem escrito ou produzido mais, o que podemos afirmar é que o reflexo deste contexto sócio histórico foi um divisor para a produção de autoria feminina do período. Como afirma Virginia Woolf (2015): “As leis e os costumes, é claro, foram em grande parte responsáveis por essas estranhas intermitências de silêncio e fala.” e ainda diz que “é provável, no entanto, que, quer na vida, quer na arte, os valores de uma mulher não sejam os valores de um homem.”. Deste modo, se a experiência feminina, nos âmbitos sociais e políticos, não é a mesma que a masculina, desconsiderar a produção das mulheres é apagar uma parte da história.

Nesse sentido Gorriti insere-se de forma bem enérgica, pois ousou escrever em um momento onde grande parte das mulheres não publicava seus escritos. Gorriti fez o ensino e da escrita sua profissão, e através de suas obras, reportou todo contexto social da Argentina do Século XIX. Gorriti inscreve-se no romantismo literário, ao que também pertencem Esteban Echeverría, José Mármol y Juana Manso, entre outros. Escreveu numerosos artigos com clássicos motivos: civilização, barbárie, unitários, federal, etc. Entre suas obras destacam-se *Sueños y realidades (1865)*, *Panoramas de la vida (1876)*, *Misceláneas (1878)*, *El mundo de los recuerdos (1886)*, *Lo íntimo (1892)* e *Cocina ecléctica (1890)*.

La vida de Gorriti está plagada de episodios que despiertan la curiosidad de un público atraído por su literatura tanto como por la biografía excepcional de esta mujer cuya historia, desde luego, no constituye un parámetro para medir la experiencia femenina en el siglo XIX. (BATTICUORE, 2001).

Juana Manuela Gorriti fez-se célebre não somente por sua vida cheia de vicissitudes, e nem somente por seu inegável valor como literata e por ser em sua maturidade uma política progressista, mas também por seu interessante livro de culinária chamado *La cocina ecléctica (1890)*, tal livro além de um valor gastronômico, atualmente tem um grande valor documental já que aponta muitas receitas folclóricas argentinas, como também de outros países latino-americanos e inclusive da cozinha europeia da época.

Assim três constantes que guiam os escritos de Juana Manuela Gorriti são: a **pátria**¹⁴, como matéria pessoal e de escrita; a **viagem**, vital e literária; e a **mulher**, disposta a traçar

¹⁴ Grifos da autora do presente trabalho.

uma rede de apoio profissional e afetivo com outras mulheres no tempo em que se iniciava o feminismo como causa. Fazendo com que os escritos de Gorriti sejam indissociáveis de sua própria experiência vital, e assim a autora cria uma galeria de personagens e reflexões, que convertem estas constantes em temas cruzados de experimentação literária.

Ao mensurarmos a representação feminina dentro dos escritos de Gorriti, observamos todo um contexto histórico-cultural que abarca questões femininas que começam a ser discutidas e ganhar força no final do século XVIII até a luta pelo direito do voto feminino nas primeiras décadas do século XX, fazendo com que Juana Manuela Gorriti destoe das mulheres de seu período, pois não era comum as mulheres estarem envolvidas no campo literário, assim dentro do conto, a construção da personagem é feita de forma detalhada, na medida em que sua importância no decorrer do conto torna-se ainda maior. E mesmo em contos em que apresenta a figura feminina de forma valorizada, bela, frágil e gentil, sendo uma figura de mulher doméstica, feita para casar, nos desdobramentos de sua obra, faz com estas personagens tomem o papel principal da trama. Assim, como afirma Leonor Fleming:

La vida de esta mujer, que abarca todo el siglo XIX, tiene sustanciosos ingredientes literarios: exilios, destierros, amores ortodoxos y heterodoxos, peripecias que incluyen guerra y crimen, y un final feliz de gloria literaria. Sus páginas, que combinan imaginación y autobiografía, han sido la fuente principal de sus biógrafos. En ellas la escritora da su versión de los hechos, que a veces coincide y a veces no, con otros testimonios y documentos (...) la escritora defiende a la mujer, preservando su libertad personal junto con el buen nombre, amenazados una y otro por las costumbres rigurosas de su época”. (FLEMING, 2010 p. 16)

Deste modo, podemos concluir que Juana Manuela Gorriti traz em sua obra uma temática envolvente, que demonstra fatos relevantes do século XIX, expondo uma análise da história da sociedade hispano-americana e seus conflitos políticos e sociais. A autora argentina dá voz às mulheres do período, demonstrando seu papel na sociedade daquela época, mas, além disto, através da imersão de elementos místicos e sobrenaturais, faz com que a literatura fantástica também esteja presente em seus escritos.

Sendo assim, ao analisarmos a obra de Gorriti percebemos que sua representação dentro da literatura fantástica iniciou quando poucos autores do período vislumbraram atentar para esta vertente literária, o que faz com que o que foi produzido por Gorriti, mesmo que de forma prematura, seja de grande importância para a história da literatura fantástica hispano-americana, que seria construída a partir de então.

Desta forma, através deste resgate tenciona-se não apenas dar notoriedade a referida autora dentro das histórias hispano-americanas no Brasil, mas também demonstrar sua

relevância dentro do cenário da literatura fantástica hispano-americana, pois, conforme afirma Clorinda Matto de Turner, sabemos que Juana Manuela foi “rodeada del respeto y de la admiración, no por haber sido esposa y hija de presidentes de una república, sino por haber sido escritora.” (TURNER, p. 357).

REFERÊNCIAS:

BATTICUORE, Graciela. *El taller de la escritora*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1999.

_____. *Juana Manuela Gorriti: cincuenta y três cartas inéditas a Ricardo Palma*. Lima: Universidad de San Martín de Porres, 2004.

COROMINA, Irene S. El destino de la mujer transgresora en tres cuentos com desenlace fantástico de Juana Manuela Gorriti. *Espéculo. Revista de estudios literários*, Madrid, Universidade Complutense de Madrid, nº.43, 2009.

FLEMING, Leonor. *Juana Manuela Gorriti: el pozo de Yocci y otros relatos*. Madrid: Cátedra, 2010.

FLETCHER, Lea. *Mujeres y cultura en la argentina del siglo xix*. Buenos Aires, 1993.

GORRITI, Juana Manuela. *Panoramas de la vida*. Buenos Aires, Imprenta y Librerías de Mayo, 1876.

_____. *Ficciones pátrias*. Buenos Aires: Editorial Sol, 2001.

_____. Um drama em 15 minutos. Tradução Lisiane Ferreira de Lima. *Uox - Revista Acadêmica de Letras-Português*. Florianópolis: UFSC, 2014. Disponível em: <http://revistauox.paginas.ufsc.br/files/2014/12/3-drama-15-min1.pdf>. Acesso em: 30 nov. 2015.

IGLESIA, Cristina. *El ajuar de la pátria: ensayos críticos sobre Juana Manuela Gorriti*. Buenos Aires: Feminaria, 1993.

PERROT, Michelle. *As mulheres ou os silêncios da história*. Trad. Viviane Ribeiro. Bauru, SP: EDUSC, 2005.

PERROT, Michelle. *Minha história das mulheres*. Trad. Angela M.S. Corrêa. 1 ed. São Paulo: Contexto, 2008.

TURNER, Clorinda Matto de. *Las obreras del pensamiento en La América Del Sud*. 1895, p. 357.

WOOLF, Virgínia. *O valor do riso e outros ensaios*. Trad. e Org. Leonardo Froés. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

A ATUAÇÃO DA CRÔNICA LITERÁRIA DE JORNAL NA DIVULGAÇÃO DE OBRAS E NA FORMAÇÃO DE LEITORES EM UM CONTEXTO REGIONAL

Marcell Bocchese (UCS)

Orientador: Dr. João Cláudio Arendt (UCS)

INTRODUÇÃO

Com o intuito contribuir para a valorização da produção da crônica literária, a presente pesquisa¹⁵ se propõe a estudar o gênero a partir de um distinto viés: o da sua atuação na formação de leitores e na divulgação de obras literárias em um contexto regional. Arendt (2014), ao citar STÜBEN (2002), já alertara para a importância, e significativa pertinência, de estudos que investiguem o processo de produção, circulação e recepção de obras em uma determinada região. Entende-se que estudos das relações entre a comunicação e a literatura encontra guarida, principalmente, no conceito de comunicação como área multidisciplinar e transversal, já que "[...] procedimentos narrativos oriundos das artes e da literatura são encontrados com fartura nos veículos de comunicação e no processo de informar". (FONSECA, 2010, p. 242).

Práticas de leitura, sobremaneira importantes para a formação do leitor, são caracterizadas pela "[...] diversidade temporal e social [e política] [...] mediada pela ação editorial" (VENANCIO, 2010, p. 750). Arnt (2001) aproxima a produção e a publicação de obras literárias e de folhetins¹⁶, ações editoriais de destaque para a formação do leitor, como elementos importantes de fomento à leitura desde o século XIX:

A publicação de folhetins e romances reflete um momento de aspiração das massas à cultura letrada. Considerando o grave problema do analfabetismo e a crise de leitura que ainda hoje assolam o país, é interessante revisar a história da imprensa, no século XIX, que se confunde com a própria história do acesso do povo à leitura, nos países europeus e nos Estados Unidos – hoje chamados de Primeiro Mundo. As obras literárias impressas em jornais contribuíram para integrar uma grande camada da população ao círculo de leitores. (ARNT, 2001, p. 7).

Revistas, magazines e outros periódicos também devem ser considerados, segundo Horrelou-Lafarge e Segré (2010), como atraentes suportes à leitura, já que houve um momento em que "[...] a leitura linear de obras longas deixou de ser atraente, a leitura de livros foi substituída pela das revistas, periódicos, magazines. [...] A mudança dos suportes de

¹⁵ Os resultados expostos neste trabalho já fazem parte do projeto de tese de doutoramento em Letras, Associação Ampla UCS/UNIRITTER, com previsão de término para o primeiro semestre de 2019.

¹⁶ Embrião da crônica brasileira.

leitura significa uma mudança nos modos de praticá-la, nas maneiras de apropriar-se dos conteúdos. (HORELLOU-LAFARGE; SEGRÉ, 2010, p. 99).

A seguir, encontram-se alguns resultados que projetam a importância e as características dos papéis desempenhados por cronista e veículo de comunicação (jornal impresso) na composição da vida literária em um contexto regional.

APONTAMENTOS SOBRE DA ATUAÇÃO DA CRÔNICA NA DIVULGAÇÃO DE OBRAS E FORMAÇÃO DE LEITORES

A crônica, gênero que mescla elementos da literatura e do jornalismo, é o relato poético do real (MELO, 2002) que comunica a partir de uma linguagem simples, coloquial e próxima à oralidade. Tais características não resumem o conceito do gênero, híbrido por natureza, mas projetam o entendimento do sucesso alcançado no Brasil: "[...] ainda que originária da França – como de resto outras manifestações literárias ao longo do século XIX – –, [...] [a crônica] assumiu entre nós caráter *sui generis*." (MOISÉS, 2005, p. 102).

O *corpus* de análise dessa pesquisa é composto pela crônica *Biblioteca do presidiário*, do escritor caxiense Mário Gardelin, publicada no jornal "Caxias Magazine"¹⁷, em 22 de outubro de 1960. A data aproxima-se a um recorte que considera a informação de que, em meados da segunda década de 1960, a sociedade Caxias do Sul e região já exigia uma nova imprensa, mais profissional e sem vínculos fortes com partidos políticos. (POZENTATO; GIRON, 2004).

Na Caxias do Sul dessa época, projeta-se, a mídia impressa teve significativo papel como espaço para a publicação de crônicas. Além de Mário Gardelin, nomes como Mansueto Serafini Filho, Itala Nandi, Jimmy Rodrigues, Cristiano Antunes, Eloy Lacava Pereira, Gevaldino Ferreira, Décio Osmar Bombassaro, Renan Falcão Azevedo, J. Bicca Larre, dentre outros, figuravam entre os cronistas da época que obtinham espaço para publicação de seus textos em jornais como *Panorama*, *Alvorada*, *Nosso Mundo*, *Pioneiro* e *Caxias Magazine*. Em meados de 1960, Caxias do Sul chegou a possuir cerca de 8 veículos impressos de comunicação¹⁸, um espaço considerado bem significativo.

¹⁷ O jornal circulou na cidade dentre os anos 1958 e 1970.

¹⁸ A informação é oriunda de pesquisa realizada a partir de pesquisa no Centro de Memória da Câmara Municipal de Caxias do Sul. Endereço eletrônico: <http://liquid.camaracaxias.rs.gov.br/portalliquid>

Biblioteca do presidiário é um texto que trata da iniciativa do Rotary Club¹⁹ Cinquentenário de Caxias do Sul de construção de uma biblioteca destinada aos detentos do sistema prisional da cidade. O principal objetivo almejado era contribuir para o acesso à leitura dos detentos.

Logo nas primeiras linhas, o texto carrega doses de apelo sentimental, uma das características próprias da crônica literária. O cronista, claramente entusiasmado com determinados autores e obras, exalta o livro como importante instrumento de educação e de transformação social:

Ao livro atribue [.sic] a capacidade de suscitar no coração do homem sentimentos e propósitos que conduzem para a estrada do bem, da verdade e da justiça. [...] um livro pode mudar o mundo, como o fizeram os evangelhos ou pode mudar uma parcela da história como fizeram os Luziadas [.sic] ou dar um herói à humanidade, com o fez A Vida dos Santos, com Inácio de Loyola; (GARDELIN, 1960).

Mais adiante, a crônica enaltece ainda características que considera típica dos poetas, que "muitas vezes, em três versos apenas, conseguem resumir um mundo de esperanças, de ideias e de emoções". Atribui-se a Castro Alves o adjetivo de "imortal cantor dos escravos e da liberdade" (GARDELIN, 1960).

A *biblioteca do presidiário*, como uma conversa solta, típica da crônica, também lança mão da publicação de um trecho do poema do autor intitulado *O livro e a América*, originalmente publicado no livro *Espumas Flutuantes*, ou seja, uma clara apologia à leitura e à divulgação de autor e obra: "Diz Castro Alves: O livro caindo n'alma é germe que faz a palma; é chuva – que faz o mar. Pois, amigo leitor, há muitas almas, em nossa cidade, que esperam a chuva mágica, que um bom livro pode fazer." (GARDELIN, 1960).

Mais adiante, o texto deixa clara a importância da biblioteca, citando o autor e militar italiano Edmundo Amicis, e valoriza o que considera como um "sugestivo pensamento sobre o livro: 'O destino de muitos homens dependeu de ter havido ou não ter havido uma biblioteca na sua casa paterna.'" (GARDELIN, 1960).

O texto, de linguagem simples e direta, características da crônica que "[...] fala de perto ao nosso modo de ser mais natural" (CANDIDO, 1992, p. 14), convoca o leitor a participar de determinada ação: "Adquire um bom livro e entrega-o para a formação da Biblioteca do Detento." (GARDELIN, 1960).

¹⁹ De atuação em todo o mundo, pode ser definido como um clube de serviços à comunidade, sem fins lucrativos.

O grande acontecimento divulgado na crônica, portanto, é a construção da Biblioteca do Detento. Além dos autores citados, entende-se que os personagens principais do texto são os próprios detentos, pessoas que:

Vivendo segregadas, apartadas da sociedade, ainda assim são seres humanos, a quem uma leitura amena pode inspirar sentimentos belos e altos. [...] E para os detentos receber um volume, que lhes conte coisas do mundo distante, é conforto, é consolo, é liberdade". [...] Quem sabe, amigo leitor, se entre os detentos não haverá alguém a quem o destino marcou um encontro decisivo com um bom livro? Talvez seja o teu livro, o livro que a tua bondade doou à Biblioteca dos Detentos, o que vai provocar esta volta ao bem." (GARDELIN, 1960).

Novamente, uma carga emocional intensa é empregada ao texto, que objetiva comover o leitor em relação à causa. O apelo prossegue na parte final do texto:

Faze como o sementeiro. Enche as tuas mãos de sabedoria. [...]. Estarás dando mais do que papel, tinta e encadernação: nas páginas do teu livro poderás estar redimindo uma alma imortal, levando-a para a luz do bem e da felicidade. (GARDELIN, 1960).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao comentar, discutir e trazer à nota assuntos acerca do fomento à leitura, a crônica contribui para formação de leitores, já que, exaltando a importância de autor e obra, forma um leitor possivelmente mais atento à produção de obras literárias em diversos contextos. Elucida-se, também, o importante papel exercido pelo gênero na divulgação de obras literárias. Até mesmo trechos das obras são citados, claro incentivo à leitura e à formação do leitor que acaba, mais consciente da importância da leitura como instrumento de educação e transformação social, encontrando na crônica motivos para um futuro interesse em autor e obra.

Almeja-se que tal estudo contribua à investigação da história da leitura, da literatura, da comunicação e da cultura da região da Serra Gaúcha. Indica-se, também, que a produção de mídia impressa, importante ação editorial, pode ser percebida, assim, como importante instrumento/plataforma de acesso à leitura por parte da população caxiense, já que trata-se de uma instância que produz, organiza e distribui o material de leitura.

Acredita-se que a continuação deste estudo possa continuar elucidando outras importantes facetas atribuídas à crônica literária de jornal e sua função da divulgação de obras e formação de leitores. Assim, a crônica, amálgama de literatura e jornalismo, pode estar

inserida na discussão acerca da "literatura *de* uma região", já que propõe-se "[...] esmiuçar a infraestrutura regional cultural e a interdependência de produção, distribuição e recepção da literatura condicionada por ela." (STÜBEN, 2013, p. 54).

REFERÊNCIAS

ARENDDT, João Cláudio. *A (Re)invenção da Região em O Tal Eros Só: Osso Relato*, de Paulo Ribeiro. *Textura*, Canoas, n. 30, p.189-195, jan./abr. 2014.

ARNT, Hérís. *A influência da literatura no jornalismo: o folhetim e a crônica*. Rio de Janeiro: E-papers, 2001.

CANDIDO, Antonio. A vida ao rés-do-chão. In: _____ et al. *A Crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. São Paulo: Editora da Unicamp; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992. p. 13-22.

FONSECA, João Barreto da. *Comunicação, arte e literatura*. Verbetes. In: ENCICLOPÉDIA INTERCOM DE COMUNICAÇÃO. São Paulo: Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2010.

GARDELIN, Mário. Biblioteca do Presidiário. *Caxias Magazine*, Caxias do Sul, 22. out. 1960, p. 3.

HORELLOU-LAFARGE, Chantal; SEGRÉ, Monique. *Sociologia da leitura*. Cotia: Ateliê Editorial, 2010.

MELO, José Marques de. A crônica. In: CASTRO, Gustavo de; GALEANO, Alex (Org.). *Jornalismo e Literatura: A sedução da palavra*. 2. ed. São Paulo: Escrituras, 2002.

MOISÉS, Massaud. *A criação literária*. 19. ed. São Paulo: Cultrix, 2005.

POZENATO, Kenia M.; GIRON, Loraine S. *100 anos de imprensa regional*. Caxias do Sul: Educs, 2004.

STÜBEN, Jens. Literatura regional e literatura na região. In: ARENDT, João Cláudio; NEUMANN, Gerson Roberto (Orgs.). *Regionalismus – Regionalismos: subsídios para um novo debate*. Caxias do Sul: Educs, 2013.

VENANCIO, Giselle Martins. *Leitura*. Verbetes. In: ENCICLOPÉDIA INTERCOM DE COMUNICAÇÃO. São Paulo: Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2010.

FICÇÃO FEMININA: O PENSAMENTO DE VIRGINIA WOOLF

Nathalie de Souza Kappke (BIC - UFRGS)

Orientadora: Dra. Sandra Sirangelo Maggio (UFRGS)

No ano de 1928, Virginia Woolf foi convidada para palestrar na Arts Society do Newham College, e para a ODTAA (One Damn Thing After Another) Society, do Girton College sobre o tema “mulheres e ficção”. Dessas palestras, nasceu a obra ensaística *A Room of One's Own* (1929), na qual Woolf discute a situação da mulher como escritora. A fim de pensar o status que a mulher recebe dentro da literatura, a autora cria um panorama histórico e literário mundial, no qual analisa as condições de vida das mulheres e as relações destas com a literatura, tanto como personagens literárias, quanto como escritoras de ficção. Woolf decide realizar sua pesquisa na biblioteca do clube de Oxbridge, porém – por não estar acompanhada de uma carta de autorização e nem de um participante do sexo masculino – ela acaba sendo impedida de adentrar as propriedades do local, o que provoca na escritora o seguinte pensamento “Tranque suas bibliotecas, se quiser, mas não há portões, nem fechaduras, nem cadeados com os quais você conseguirá trancar a liberdade do meu pensamento” (WOOLF, 2014 p.109). A autora então parte para o Museu Britânico, na intenção de colher informações sobre o inexplorado tema “mulheres e ficção”.

Ao consultar livros de história e biologia, Woolf busca compreender o porquê de o número de obras literárias escritas por mulheres ser tão pequeno antes do século XIX e ser quase inexistente por volta do século XVI. A resposta paira na desigualdade nas condições de vida entre homens e mulheres. Historicamente, os homens receberam mais cedo o acesso à educação formal. Eles frequentavam universidades, enquanto elas eram educadas em casa. Grande parte das famílias abastadas priorizava a educação dos filhos homens, que acabavam por receber mais oportunidades de viajar, explorar lugares desconhecidos e viver mais experiências. Além disso, a educação das mulheres tinha enfoque em temas relacionados ao lar e à maternidade. Estes fatores mencionados por Woolf alimentaram a discrepância entre a educação dos homens e mulheres. Mary Wollstonecraft já havia problematizado a questão anteriormente na obra *A Vindication of the Rights of Women* (1792), na qual a autora já aponta a negligência em relação à situação das mulheres. Para Wollstonecraft, essa falha na educação era a principal causa da miséria e pobreza de suas companheiras. Woolf acredita que essa desigualdade é a razão pela qual, no passado, houve menos mulheres escritoras. Para

desenvolver a habilidade da escrita “uma mulher precisa ter dinheiro e um teto todo seu” (WOOLF, 2014 p.12), ou seja, um espaço próprio no qual ela possa se sentir à vontade para produzir. Porém, poucas mulheres possuíam tais condições no passado, pelo contrário, muitas viviam em condições precárias. Pouquíssimas mulheres possuíam dinheiro, muitas eram obrigadas a se casar e acabavam por viver financeiramente dependentes dos maridos. Durante suas reflexões, Woolf parece ter dificuldades em encontrar informações concretas suficientes sobre as condições de vida das mulheres. Woolf afirma não ter certeza “de como elas eram educadas, se alguém as ensinava a escrever; se possuíam salas próprias; quantas mulheres tinham filhos antes dos vinte e um anos; o que, em resumo elas faziam das oito da manhã às oito da noite” (WOOLF, 2014, p.69). Os afazeres domésticos, a dependência financeira, a ausência de um espaço próprio para a produção de arte: todos esses fatores se tornaram empecilhos para o desenvolvimento da ficção feminina. Woolf acredita que há um estado ideal para a criação de ficção. Este estado é chamado de “liberdade intelectual” e “depende das coisas materiais” (WOOLF, 2014, 151). Pensando nas mulheres e sua escassez de recursos financeiros, este estado seria mais facilmente alcançado por escritores homens do que por escritoras mulheres. Um homem, livre das tarefas domésticas, com dinheiro e um quarto particular, no qual pode se trancar e se dedicar à escrita, está mais próximo de alcançar a libertar sua criatividade através da escrita. Segundo Woolf (2012) uma mulher, ao buscar o mesmo estado, encontrará como obstáculo o efeito das repressões sofridas pelo seu sexo. O “extremo convencionalismo do outro sexo” pode gerar um bloqueio em sua escrita, pois “embora sensatamente os homens se permitam grande liberdade em tais assuntos” Woolf duvida que eles “consigam controlar o extremo rigor com que condenam a mesma liberdade nas mulheres” (WOOLF, 2012. p.17).

Anos mais tarde, mais especificamente em 1974, Alice Walker no ensaio “In Search of Our Mothers Gardens” repensa a principal ideia anteriormente levantada por Woolf. Walker problematiza a teoria de Woolf, ao trazer a tona o caso da poeta Phillis Wheatley que “uma escrava, que não possuía nem mesmo a si própria” (WALKER, 1983 p.235, tradução minha), que dirá dinheiro e um quarto próprio. Phillis Wheatley nasceu no ocidente africano no ano de 1753 e foi levada para os Estados Unidos aos sete anos de idade para se tornar escrava. A família Wheatley, para qual Phillis foi vendida, pertencia à alta sociedade e comprou-a para ser criada da Sra. Wheatley. Com o auxílio de Mary e Nathaniel Wheatley, filhos do casal, Phillis conseguiu se tornar alfabetizada, e aos doze anos de idade ela já lia os clássicos da literatura greco-romana. Logo após escrever seu primeiro poema, aos 14 anos, Phillis foi

dispensada do trabalho doméstico pelos Wheatley, que investiram na sua educação. Com a publicação de *Poems on Various Subjects, Religious and Moral* (1773) em Londres, Phillis Wheatley se tornou a primeira poeta afro-americana a ser publicada e reconhecida.

O caso de Phillis Wheatley não é citado em *A Room of One's Own* (1929). Pode-se supor que a poeta não tenha sido mencionada nos livros usados por Virginia Woolf em sua pesquisa. É possível também que não houvesse sequer um exemplar de *Poems on Various Subjects, Religious and Moral* (1773) no Museu Britânico. Não se pode chegar a uma conclusão palpável sobre por que Virginia Woolf não discorreu sobre o assunto. Quando Woolf fala na importância de dinheiro e do espaço próprio para a escrita de ficção, Woolf mais reivindica essas condições para o sexo feminino do que as enxerga como a única possibilidade para que a produção de ficção feminina, de fato, aconteça. Woolf enxerga na desigualdade entre os sexos uma explicação sobre o baixo número de obras escritas por mulheres e publicadas. Ao desfrutar de sua liberdade intelectual e discursar livremente sobre “mulheres e ficção” em universidades que já aceitavam estudantes do sexo feminino na época (devo ressaltar o Girton não só foi fundado por mulheres, como também foi a primeira universidade residencial a oferecer diplomas para mulheres), Woolf contribuiu para que se pensasse mais sobre o assunto. Seu ensaio inovador sobre as mulheres como escritoras de ficção impulsionou outras mulheres a pesquisarem o tema e produzirem suas próprias reflexões, como é o caso de Alice Walker, por exemplo. Atualmente, as mulheres têm conquistado cada vez mais acesso à educação e espaço na academia. A produção de ficção escrita por mulheres tem sido cada vez mais valorizada. Pode-se verificar que nem toda mulher que escreveu ficção teve dinheiro e um espaço próprio para se dedicar à sua produção. Por outro lado, a ausência destes recursos no passado, infelizmente, ajudou a construir uma barreira entre as mulheres e a produção de literatura.

REFERÊNCIAS

WALKER, Alice. *In Search of Our Mothers' Gardens: Womanist Prose*. San Diego: Harcourt Brace, 1983.

WHEATKEY, Phillis. *Poems on Various Subjects, Religious and Moral*. London: A. Bell, 1773; Bartleby.com, 2010. URL: <<http://www.bartleby.com/150/>> Acess: Nov 23, 2016.

WOLLSTONECRAFT, Mary. *A Vindication of the Rights of Women*. 2nd ed. London: Dover Thrift, 1996.

WOOLF, Virginia. *A Room of One's Own*. London: Penguin, 2004.

WOOLF, Virginia. *Profissões Para Mulheres e Outros Artigos Feministas*. Tradução de Denise Bottmann. Porto Alegre. L&PM, 2012.

WOOLF, Virginia. *Um Teto Todo Seu*. São Paulo. Tordesilhas, 2014. Tradução de Bia Nunes de Sousa.

A VIDA PRIVADA DAS ÁRVORES E BONSAI: A LITERATURA SEM REGIÃO

Ma. Paula Sperb (UCS/UniRitter - Capes)

Orientador: Dr. João Claudio Arendt (UCS/UniRitter)

O escritor Alejandro Zambra nasceu em 1975, em Santiago, no Chile, em plena ditadura militar, que depôs o presidente Salvador Allende, dois anos antes. Sob o comando do sucessor de Allende, Augusto Pinochet governou o Chile até 1990, quando finalmente deixou o poder após a eleição daquele ano. Foi em um clima de censura e violações aos direitos humanos que Zambra cresceu. O escritor é formado em Literatura Hispânica pela Universidade do Chile e é professor de literatura na Universidade Diego Portales. Antes de publicar seu primeiro livro, foi crítico literário com atuação intensa em diferentes periódicos em língua espanhola.

Além de autor de romances, Zambra também escreve contos, com os quais estreou na carreira literária. Suas histórias curtas foram publicadas em revistas renomadas no meio literário como *New Yorker*, *Harper's* e *The Paris Review*. Com os seus contos, o escritor foi finalista do “Frank O’Connor International Short Story Award”. Em 2010, Zambra foi escolhido pela revista *Granta*, especializada em literatura, como um dos melhores escritores jovens da América Latina. Recentemente, Zambra recebeu uma bolsa de estudos na Biblioteca Pública de Nova York. Antes disso, porém, em 2007, o chileno foi escolhido para compor o grupo “Bogotá39”. O grupo consistia em 39 autores latino-americanos com menos de 39 anos de idade. “O Bogotá 39” foi formado na cidade homônima, considerada a Capital Mundial do Livro pela Unesco (Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura).

Representante da literatura contemporânea da América Latina, o escritor é frequentemente apresentado com o “rótulo” de sua nacionalidade: é um autor chileno. O Chile possui tradição literária de escritores célebres, porém distintos entre si, como Pablo Neruda (1904-1973) e Roberto Bolaño (1953-2003). Portanto, apresentar Zambra como um chileno para um leitor estrangeiro ajuda a situar o escritor no sistema literário. Todavia, o rótulo pode frustrar o leitor que espera encontrar o Chile ou a cidade de Santiago como representações de regionalidade. Neste sentido, a “região” não atua explicitamente na obra (a ficção propriamente dita) de Zambra. Sabemos, é verdade, que certamente a região exerce alguma influência no processo de escrita de Zambra, já que é impossível dissociar o sujeito de seu espaço. Entretanto, mesmo que tenha influenciado o autor no seu próprio desenvolvimento, a

região não é refletida no seu texto. Não obstante, a “região” é evocada como forma de mediação para sua circulação e recepção, colaborando também para seu transbordo (Scheichl, 2013). Nesse sentido, o objetivo deste trabalho é mostrar como os romances *A vida privada das árvores* e *Bonsai*, de Alejandro Zambra, parecem desprovidos de regionalidade, ao mesmo tempo em que seu autor é sempre relacionado a uma região cultural.

Entendemos, aqui, a região como “um feixe de relações a partir do qual se estabelecem relações, tanto de proximidade como de distância” (POZENATO, 2001, p. 158). Esse feixe de relações, obviamente, não se trata apenas de um espaço geográfico e comporta as relações ditas culturais. A cultura de uma região, inúmeras vezes, aparece refletida na literatura desta mesma região. Por sua vez, a regionalidade atua no campo do imaginário; a regionalidade “cria um espaço simbólico” (POZENATO, 2003, p. 155). Convém lembrar que o ideal é que o termo *regionalidade* seja usado no plural: regionalidades. Isso porque, regionalidades são “especificidades que integram e constituem uma paisagem cultural – e aqui entendemos a região não como espaço limitado do ponto de vista dos seus significados, mas, ao contrário, como paisagem ampla, como potência cujo valor final é de precisão difícil” (ARENDRT, 2012, p. 90).

São justamente essas especificidades que chamaram nossa atenção a respeito dos livros *Bonsai* e *A vida privada das árvores*. Todavia, as especificidades nos chamaram a atenção não por sua presença no texto literário, em forma de regionalidades, mas por sua quase total ausência. Exceto por raras referências espaciais e culturais – estas últimas são ainda mais ausentes – seria uma missão árdua para o leitor que estivesse disposto a descobrir qual é o espaço onde as narrativas transcorrem. A principal “pista” sobre o espaço dos romances é a própria nacionalidade do autor. Porém, em um contexto hipotético, onde o leitor não tivesse nenhuma informação sobre a origem do autor, seria difícil “descobrir” o espaço das histórias. É relevante destacar, que o espaço de uma obra não é mencionado aqui à toa, mas porque constitui tópico elementar para a análise de uma obra a partir dos pilares da teoria literária, que buscarão analisar, além do espaço, o narrador e o tempo da história.

Assim, a ausência de regionalidade se destaca no texto para quem lê as obras e busca indícios de onde elas se desenrolam e para quem busca saber qual é o espaço da narrativa. Essa ausência é ainda mais significativa se considerarmos que *Bonsai* e *A vida privada das árvores* são obras contemporâneas, que circulam em um mundo globalizado onde as identidades parecem ser fortalecidas diante de fronteiras tão diluídas. As identidades são “construções sociais formuladas a partir de diferenças reais ou inventadas que operam como

sinais diacríticos, isto é, sinais que conferem uma marca de distinção” (OLIVEN, 2006, p. 34). É dessa distinção da qual fala Oliven (2006) que também sentimos falta nos livros aqui abordados. Nas palavras de Arendt:

Regionalidades também podem ser tomadas como índices das fronteiras culturais que se movem no tempo e no espaço. Enquanto especificidades, elas levam os indivíduos a aceitar ou a rejeitar os valores vigentes em uma escala regional. Em outros termos, ao habitar uma região, é possível identificar-se positivamente com algumas regionalidades e, ao mesmo tempo, entrar em conflito com outras (ARENDR, 2012, p. 96).

Nos livros de Zambra, não identificamos o possível conflito com outras regionalidades mencionado por Arendt (2012). Mas como assevera o pesquisador, as regionalidades também podem ser entendidas como índices de fronteiras culturais. Ao não identificarmos essas regionalidades no texto de ficção de Zambra ou, quando as encontramos de maneira muito diluída ao longo dos romances, nos perguntamos quais seriam, então, as fronteiras culturais implícitas nos livros analisados. Arendt (2012) sustenta que enquanto especificidades, as regionalidades levam os indivíduos a aceitar ou rejeitar os valores vigentes em uma escala regional. Mais uma vez, nos questionamos: quais seriam os valores vigentes presentes no texto? Esses valores seriam aceitos ou não, no contexto ficcional? Com a ausência de regionalidades na maior parte dos textos, é difícil responder aos questionamentos anteriores. É possível, talvez, considerar que essa ausência de especificidades é tão programática quanto se fossem presentes nos textos. O que não podemos afirmar é a qual propósito essa ausência atende. Ousamos cogitar a hipótese de que a Literatura “rouba” o espaço que seria ocupado pelo ambiente, a região e as regionalidades, dada a presença intensa ao longo dos dois livros abordados. Essa hipótese, porém, deixaremos em aberto, nesse momento, para que possa ser aprofundada em um trabalho futuro, ou até mesmo por outros pesquisadores.

O livro *Bonsai* é o primeiro romance de Alejandro Zambra, de 2006, e foi também o primeiro traduzido para o português e publicado no Brasil pela Cosac Naify, em 2012. Nele, Zambra conta, através de um narrador em terceira pessoa, a história de Julio e Emília, dois estudantes de Letras, que se apaixonam. O namoro dos dois é alimentado pela leitura de livros clássicos, que leem juntos antes de dormir. Eles mentem, um para o outro, que leram *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust. “A primeira mentira que Julio contou a Emilia foi que tinha lido Marcel Proust. Não costumava mentir sobre leituras (...)” (ZAMBRA, 2012, p. 20). Por outro lado, “naquela mesma noite, Emília mentiu pela primeira vez para Julio, e a mentira foi a mesma, que tinha lido Marcel Proust. No começo, ela se limitou a concordar:

também li Proust” (ZAMBRA, 2012, p. 21). A história se passa, provavelmente, nos anos 2000, e, como afirmamos, há poucas pistas de onde se desenrola. Há escassa referências ao Chile em expressões como “esse é um problema chileno” (ZAMBRA, 2012, p. 12). Quando o namoro termina subitamente após lerem um conto que incomodou ambos, Emília viaja para Madri e acaba se suicidando. Julio descobre a morte da ex-namorada anos depois, quando estava sem emprego e havia vendido seus livros para conseguir algum dinheiro. Julio fracassou na tentativa de trabalhar para um célebre escritor digitalizando seus manuscritos. Sua forma de lidar com a negativa do escritor foi fingir para si mesmo que estava transcrevendo o livro, fazendo ele próprio um livro escrito a mão, chamado “Bonsai”. Enquanto “forja” o manuscrito, Julio está obcecado pelo bonsai que cultiva cuidadosamente. “Cuidar de um bonsai é como escrever, pensa Julio. Escrever é como cuida de um bonsai, pensa Julio” (ZAMBRA, 2012, p. 81).

A região de Santiago aparece objetivamente apenas no final, quando Julio, ao descobrir que Emilia morreu, gasta todo o salário que recebeu como vendedor na Feira do Livro em uma longa corrida de táxi, que serve como fuga do luto. “É uma longa viagem, sem música, de Providencia até La Rejas, e depois de volta, Estación Central, Avenida Matta, Avenida Grecia, Tobalaba, Providencia, Bellavista. Durante o trajeto Julio não responde a nenhuma das perguntas que o motorista do táxi lhe faz. Não escuta” (ZAMBRA, 2012, p. 90-91).

Por sua vez, o segundo romance de Alejandro Zambra, *A vida privada das árvores* foi publicado no Chile em 2007 e, no Brasil, também pela Cosac Naify, em 2013. A história se passa no intervalo do início da noite até a manhã do dia seguinte. Nesse intervalo, Julian, padrasto da menina Daniela, coloca a garota para dormir. O homem e a enteada aguardam a chegada da mãe da criança, Verónica, que nunca chega. Enquanto a mulher está fora, Julian relembra como se conheceram, cogita o que pode ter acontecido e imagina o futuro da garota. A narrativa é angustiante porque a esperada mãe não chega e o narrador não dá acesso ao leitor ao que teria acontecido com a personagem. Assim como em *Bonsai*, as regionalidades estão ausentes, enquanto a Literatura assume papel importante. Julian é professor de Literatura durante a semana e escritor nos domingos. “vida privada das árvores” é o nome que Julian deu às histórias que inventa para Daniela para fazê-la dormir e cujos personagens são árvores. Uma possível referência ao Chile é quando o narrador afirma que “naqueles tempos até um oficial do registro civil inspirava respeito e temor irrestritos” (ZAMBRA, 2012, p. 56). O narrador se referia à infância de Julian, na década de 1980, em plena ditadura chilena,

indicando o poder das instâncias oficiais sobre os cidadãos comuns. Além disso, apenas outra expressão marca o espaço da história, quando o narrador afirma que “a neve chilena é para os ricos” (ZAMBRA, 2012, p. 60). Assim como em “Bonsai”, o algumas ruas de Santiago são mencionadas: “Ahumadae é vermelha, Recoleta é rosada, Tobalaba, a rua paralela à passagem onde vive agora, é azul celeste, como a Bilbao” (ZAMBRA, 2012, p. 61).

Após destacarmos aqui os poucos trechos onde a região aparece nos livros, podemos retomar o mote deste trabalho que é a ausência da regionalidade chilena ao mesmo tempo em que o rótulo de “autor chileno”, em diversas resenhas na imprensa brasileira, por exemplo, acaba servindo como mediação para a recepção do autor em outros países, já que este realizou o que chamamos de transbordo. O transbordo é a “ruptura intencional de autores com o âmbito regional” (SCHEICHL apud ARENDT, 2011, p. 223). Assim, Zambra pode ser considerado um autor suprarregional, mas que não explora a *região* nas obras aqui abordadas. De acordo com Scheichl (2013), ser suprarregional está relacionado com a recepção, fora da região do autor. Assim como a literatura regionalista, não apenas no Brasil, mas em outros países latinos, tinha como programa a valorização da região e das culturas regionais, estaríamos diante de um novo programa, de negação da região?

REFERÊNCIAS

ARENDT, João Claudio. *Contribuições alemãs para o estudo das literaturas regionais*. IN: Pandaemonium, São Paulo, n. 17, Julho/2011, p. 217- 238.

_____. *Do outro lado do muro: regionalidades e regiões culturais*. Revista Rua, Campinas, n. 18, p. 82-98, nov. 2012.

OLIVEN, Ruben George. *A parte e o todo: a diversidade cultural no Brasil-nação*. Porto Alegre. Editora Vozes: 2006.

SCHEICHL, Sigurd Paul. *Literatura regional e cânone*. IN: Regionalismus Regionalismos, Caxias do Sul. Educs: 2013.

POZENATO, José Clemente. *Algumas considerações sobre região e regionalidade*. In.: ____ *Processos culturais: reflexões sobre a dinâmica cultural*. Caxias do Sul: EDUCS, 2003. p. 149-157.

ZAMBRA, Alejandro. *A vida privada das árvores*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

_____. *Bonsai*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

A VIOLÊNCIA (QUASE) OCULTA NA OBRA *SÃO BERNARDO*

Rose Elaine Barcellos Duarte Arrieta (UCS)

Orientador: Prof. Dr. Douglas Ceccagno (UCS)

Coorientador: Prof. Dr. João Claudio Arendt

São Bernardo, obra de Graciliano Ramos, escritor alagoano, narra uma história que ocorre no sertão nordestino, especificamente em Alagoas. Esse romance apresenta Paulo Honório como personagem principal e, também, como narrador, o qual conta, de modo direto, brusco, objetivo, a sua trajetória de vida e a sua grande ambição por posses e bens materiais. É num cenário de pobreza, de sofrimentos e de conquistas que acontece a sua história.

Este trabalho tem como objetivo principal analisar as atitudes violentas de Paulo Honório, protagonista do romance São Bernardo, à luz de René Girard, adotando, como referencial principal, as suas pesquisas sobre as relações entre a violência e o sagrado e a construção da teoria *mimética*.

No primeiro capítulo, o “narrador já se apresenta por inteiro”. Essa afirmação encontra-se no ensaio de Lafetá sobre a obra *São Bernardo*:

O leitor foi - de chofre - empurrado para dentro de um mundo que desconhece. [...] Sem nos dizer nada explicitamente sobre si mesmo, [o narrador] fornece-nos no entanto a sua imagem: um homem empreendedor, dinâmico, dominador, obstinado, que concebe uma empresa, trata de executá-la, utiliza os outros para isso e não se desanima com os fracassos. (LAFETÁ, 2001, p. 194)

Ele, Paulo Honório, apresenta o projeto de escrever um livro, cujo objetivo principal é contar as suas memórias e, por que não? “Render muito dinheiro, pois ele já via os volumes expostos, um milheiro vendido” (RAMOS, 2001, p. 5). Reconhecendo que não é “um homem de letras”, ele solicita o auxílio de seus amigos. No entanto, como já planejou o que deseja, percebe que nenhum deles irá escrever o que ele deseja. Contudo, ele irá publicar, de qualquer modo, com a sua própria linguagem, usando um pseudônimo. Assim, retrocedendo no tempo, ele escreve sobre a sua vida miserável, as suas privações e, também, a sua ambição em vencer na vida. Paulo Honório, empreendedor e dominador, desejava ser dono das terras chamadas São Bernardo.

Um dia qualquer, após conseguir realizar o seu intento, ele amanhece decidido a casar. Nesse cenário, surge Madalena, professora, escritora, loura, bonita, com a idade de,

aproximadamente, 30 anos. Então, ele a escolhe e atinge seu objetivo: casa-se com ela. Alguns dias após o casamento, entretanto, esse homem egoísta e fútil passa a tratá-la, simplesmente, como um objeto de suas posses, cuja função específica é dar um herdeiro para São Bernardo, ignorando-a enquanto pessoa, bem como a todos que se relacionam com ela. Assim surge a violência (quase) oculta na obra São Bernardo, que será analisada na perspectiva do pensador francês René Girard.

Filósofo, antropólogo e professor de Literatura, Girard interessou-se por estudar, de forma mais profunda, aspectos da cultura ocidental, desenvolvendo sua teoria como uma explicação para o comportamento e a cultura humana. Lentamente, na narrativa de Paulo Honório, que ora avança e ora recua no tempo, o narrador vai construindo seu mundo e os personagens que participam de sua história. No relato, percebemos que ele domina a obra e o seu mundo, que é “um mundo que se curva à sua vontade” (LAFETÁ, 2001, p. 195).

Paulo Honório, ao escrever sobre o que pensam seus empregados, expõe uma situação que confirma o poder que ele exerce sobre as pessoas ao seu redor:

Mas é bom o cidadão pensar que tem influência no governo, embora não tenha nenhuma. Lá na fazenda o trabalhador mais desgraçado está convencido de que, se deixar a peroba, o serviço emperra. Eu cultivo a ilusão. E todos se interessam. (RAMOS, 2001, p. 66)

Bourdieu, ao definir o poder simbólico, ratifica essa afirmação ao declarar que “o poder simbólico é, com efeito, esse poder invisível o qual só pode ser exercido com cumplicidade daqueles que não querem saber que lhe estão sujeitos ou mesmo que o exercem”. (BOURDIEU, 1989, p. 7-8).

Paulo Honório, com seu poder econômico e sua truculência, não admite contradições. Seu poder é um poder simbólico que é ameaçado, por sua vez, por Madalena e por todo o conhecimento que ela traz, fazendo com que alguns empregados se conscientizem da opressão sofrida. Madalena, então, representa uma ameaça à ordem social estabelecida. Desse modo, o domínio e a influência que ela passa a ter sobre as pessoas ao seu redor despertam um sentimento de rivalidade em Paulo Honório.

Na teoria mimética de Girard, o desejo humano é fundamentalmente imitativo:

O rival deseja o mesmo objeto que o sujeito. Renunciar à primazia do objeto e do sujeito para afirmar a do rival só pode significar uma coisa. A rivalidade não é o fruto da convergência acidental de dois desejos para o mesmo objeto. O sujeito deseja o objeto porque o próprio rival o deseja. Desejando tal ou tal objeto, o rival designa-o ao sujeito como desejável. (GIRARD, 2008, p. 184)

No romance, encontra-se uma ilustração dessa ideia:

Conforme declarei, Madalena possuía um excelente coração. Descobri nela manifestações de ternura que me sensibilizaram. E, como sabem, não sou homem de sensibilidades. É certo que tenho experimentado mudanças nestes dois últimos anos. Mas isto passa. As amabilidades de Madalena surpreenderam-me. Esmola grande. Percebi depois que eram apenas vestígios da bondade que havia nela para todos os viventes. Paciência. Eu não devia esperar nem esses sobejos e o que viesse era lucro. (RAMOS, 2001, p. 104).

Por outro lado, à medida que a presença de Madalena ameaça o poder que o protagonista construiu, o desejo que ela lhe provoca é irresistível, tanto que Paulo Honório continua escrevendo sobre Madalena, e essa relação vem a ser o motivo central do romance. Ocorre, assim, conforme Girard, a crise mimética, onde o desejo e a violência se confundem. O objeto não é mais o núcleo do desejo, cedendo lugar à violência contra o outro. É uma violência instituída, generalizada. Em consequência disso, Madalena é violentada moral, psicológica e até fisicamente.

Dessa forma, a desconfiança que Paulo Honório nutre de uma possível infidelidade de Madalena não é o *motivo* da sua violência, mas uma *justificativa* para isso, visto que a ameaça que ela representa para seu poder na sociedade é o verdadeiro motivo para ele se insurgir contra ela.

A violência, então, toma forma. Primeiro nos pensamentos: “Sim senhor, comunista! Conluida com o Padilha e tentando afastar os empregados sérios do bom caminho. Sim senhor, comunista! Eu construindo e ela desmanchando”. (RAMOS, 2001, p.131-132). Depois, surgem as palavras violentas, quando os pensamentos passam a ser verbalizados: “- Deixa ver a carta, galinha. - Vá amolar a puta que a pariu. Está mouca, aí, com a sua carinha de santa? É isto: puta que a pariu. ” (RAMOS, 2001, p. 141). Finalmente, sobrevém a violência física. Pensar e falar não bastam mais, logo os pensamentos transformam-se em ação: “- Mostra a carta, insisti segurando-a pelos ombros. ” (RAMOS, 2001, p. 141).

Para René Girard, em determinado momento, é preciso que a violência encontre um *bode expiatório* para equilibrar a sociedade que se encontra ameaçada. Assim, Madalena, a “comunista, materialista” (RAMOS, 2001, p. 133), que representava desagregação para a ordem social dominante, devido aos conflitos e às rivalidades que iam surgindo em seu contato com os empregados e amigos de Paulo Honório, deve ser “eliminada, aniquilada”, pois ela é a causa da desgraça, até mesmo para os outros: “- Ó Padilha, por que foi que você

disse que Madalena era a causa da sua desgraça? - E o senhor quer negar? Se não fosse ela, eu não perdia o emprego. Foi ela. ” (RAMOS, 2001, p. 149)

Portanto, podemos aplicar à narrativa de São Bernardo a teoria mimética de René Girard, encontrando em Paulo Honório, em Madalena e no poder simbólico no meio social a tríade sujeito, outro e objeto preconizada pelo pensador francês.

Também é possível perceber que, se a violência empregada pelo protagonista para a execução do sacrifício de seu objeto de desejo possui o intuito de restabelecer a ordem e o poder do narrador na sociedade, também tem a capacidade de promover uma desgraça afetiva em sua vida. Madalena nunca se sujeitou ao marido, preferindo a morte a modificar as suas convicções. Paulo Honório foi derrotado.

No entanto, o restabelecimento da ordem resultante do sacrifício da vítima expiatória tem, em *São Bernardo*, consequências inusitadas: para Paulo Honório, ela é a causa de sua desgraça pessoal, visto que as pessoas o abandonam, ficando somente as lembranças e os tormentos. Assim, no desfecho do romance, o narrador está desnordeado: “Foi este modo de vida que me inutilizou. ” (RAMOS, 2001, p. 190)

Nessa perspectiva, percebe-se, por fim, que o romance de Graciliano Ramos, ao estabelecer um conflito a partir dos elementos sujeito, outro e objeto, que podemos interpretar a partir da teoria de Girard, aborda também outro elemento participante do ciclo de crise e restabelecimento da ordem social, que é a vivência pessoal do sujeito do conflito, a partir de seu próprio ponto de vista como narrador.

REFERÊNCIAS

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Lisboa: Difel, 1989.

GIRARD, René. *A violência e o sagrado*. 3. Ed. São Paulo, SP: Paz e Terra, 2008.

LAFETÁ, João Luiz. O mundo à revelia. In: RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*. 71. ed. Rio de Janeiro, RJ: Record, 2001, p. 192-217.

RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*. 71. ed. Rio de Janeiro, RJ: Record, 2001.

A CRÍTICA POLÍTICA NA OBRA *PRIMEIRO DE MAIO*, DE LILA RIPOLL

Silvia Maria Zanella (UCS - CAPES)

Orientador: Dra. Salete Rosa Pezzi dos Santos (UCS)

Considerando o patriarcalismo e o androcentrismo que caracterizam a sociedade no século XIX e na primeira metade do século XX, quando a função dispensada à mulher deve ser de submissão, calada e destinada ao espaço doméstico, a escrita de mulheres representa a ousadia e a determinação desse ser feminino por invadir um “território que não é o seu” (BEAUVOIR). A expressão escrita, por si só, já era considerada um ato de transgressão, e mais ainda era escrever poesia de cunho político e ideológico. Assim é caracterizada a obra *Primeiro de maio*, da poeta Lila Ripoll, escrita em 1954, como denúncia ao episódio ocorrido em 1º de maio de 1950, na cidade de Rio Grande. Comparando essa obra com outros poemas da mesma autora, percebe-se que, quando Lila Ripoll aborda o tema político, sua poesia muda de tom, deixa de enfatizar temáticas intimistas que envolvem solidão, medo, clausura, tristeza e passam a enfatizar a luta política, ideológica e uma certa esperança no futuro. Além disso, é possível estabelecer um paralelo entre o período em que a obra foi produzida com a conjuntura política do país em comparação ao contexto histórico que permeava a escrita dos poemas anteriores.

Composta de quatro poemas, a obra *Primeiro de maio*, de 1954, foi publicada durante o período, teoricamente, democrático do Brasil (que se estendeu de 1945 até 1964). Dizer que esses anos foram, de fato, democráticos é negar todo o contexto internacional que direta ou indiretamente controlava a opinião, a sociedade e a política do país. O pano de fundo desse período foi conhecido como Guerra Fria, e o controle estabelecido pela polaridade anticomunista no ocidente é descrito por Eric Hobsbawn, no livro *A era dos extremos*, como:

Muito mais óbvias foram as consequências políticas da Guerra Fria. Quase de imediato, ela polarizou o mundo controlado pelas superpotências em dois “campos” marcadamente divididos. [...] No Ocidente, os comunistas desapareceram dos governos e foram sistematicamente marginalizados na política. (HOBSBAWN, 1994. p. 235)

No Brasil, o controle das frentes anticomunistas foi sentido mais precisamente a partir do ano de 1947. O Partido Comunista foi cassado, e, no ano seguinte, deputados, senadores e vereadores eleitos sob legenda do PCB, também tiveram seus títulos invalidados.

Conforme elucidado pelo historiador Boris Fausto, na obra *História do Brasil*, (2004), a própria constituição legitimava a decisão de proibir manifestações comunistas e intervir em sindicatos:

Em maio de 1947, a partir de denúncias apresentadas por dois obscuros deputados do PTB, o Supremo Tribunal Federal decidiu cassar o registro do Partido Comunista. A decisão controversa, tomada por apenas um voto de diferença (três a dois), baseou-se em texto da Constituição. [...] No mesmo dia do fechamento do PCB, o Ministério do Trabalho ordenou a intervenção em catorze sindicatos e fechou uma central sindical controlada pelos comunistas. Seguiram-se nos meses seguintes novas ações repressivas, a ponto de haver mais de duzentos sindicatos sob intervenção no último ano do governo Dutra. (FAUSTO, 2004, p. 402)

Ativista política pelo Partido Comunista, que, naquele momento, existia apenas clandestinamente, Lila Ripoll começa a escrever poemas mais ousados. Essa ideia aparece na análise de Bordini a respeito dos poemas de 1954. Segundo ela, “a tônica do amor sublimado ressurgue constantemente, numa poesia que, mantendo a clave lírica, se torna denúncia candente dos descaminhos sociais.” (BORDINI, 1987, p. 25). E, em específico sobre essa obra, Bordini afirma ainda: "O poema constrói um comovido memorial à chacina de Rio Grande, em que o repúdio sarcástico à violência dos grandes e a admiração singela pela luta dos pequenos resgata o texto de seus compromissos ideológicos." (BORDINI, 1987, p. 27).

Convergindo com Bordini, Marli Cristina Tasca Marangoni e João Claudio Arendt, no ensaio “Lila Ripoll: intimismo e engajamento”, pontuam:

A libertação do eu-poético está associada à sua participação no Partido Comunista, o qual é percebido como possível caminho para ajustar o mundo, tendo em vista o inconformismo da autora diante das injustiças sociais. Nesse momento, a poesia de Lila muda de ritmo e tom. O olhar poético coloca-se a serviço das convicções partidárias e, idealizando suas propostas e líderes, perde sua literariedade. (MARANGONI, ARENDT, 2007, p. 7)

Mantendo a ótica da denúncia e crítica social, os poemas de *Primeiro de maio* remontam a um episódio histórico, uma manifestação de trabalhadores ocorrida no dia 1º de maio de 1950, na cidade de Rio Grande. Essa manifestação, que iniciou de forma pacífica, encerrou-se em tragédia.

As informações a respeito desse fato foram retiradas de um artigo escrito por Mário Augusto Correia San Segundo, publicado na revista do núcleo de documentação de história, *História em Revista*, da Universidade Federal de Pelotas. O autor afirma que, depois de um churrasco em comemoração ao dia do trabalhador, iniciou-se uma marcha em direção à SUO

(Sociedade da União Operária), fechada por ordem do Ministério da Justiça, em 1949. A manifestação foi interceptada por membros do DOPS (Departamento de Ordem Política e Social) que exigiram sua dispersão:

A partir daí começou uma briga com tiroteio em que morreram três manifestantes: o pedreiro Euclídes Pinto, o portuário Honório Alves de Couto e a tecelã Angelina Gonçalves. Também foi morto o ferroviário Osvaldino Correia [...]. No confronto também morreu o soldado da Brigada Militar Francisco Reis. Várias pessoas ficaram feridas. [...]. Um dos mais destacados feridos foi o vereador Antônio Rechia que ficou paraplégico. (SAN SEGUNDO, 2008, p. 125)

A partir desse acontecimento, Lila Ripoll escreve a obra *Primeiro de maio*, e o primeiro poema, “Festejo”, trata do início da movimentação nas ruas da cidade, situando o leitor no tempo e no espaço que o poema propõe: “Foi num primeiro de maio, / na cidade de Rio Grande.” (RIPOLL, 1987, p. 113). A ideia de popularidade é explícita no uso da palavra ‘povo’ que aparece duas vezes na quarta estrofe: “O povo reuniu-se em festa / pois a festa era do povo.” E, em seguida, repete-se por mais duas vezes na estrofe seguinte. Na oitava estrofe, há uma referência à Karl Marx. Os versos: “Uni-vos, ó proletários, / ó povos de todo o mundo” (RIPOLL, 1987, p. 113) são uma paráfrase do célebre apelo do teórico comunista: “Os proletários nada têm a perder, [...]. Têm um mundo a ganhar. Proletários de todo os países, uni-vos!” (MARX, 2001, p. 84)

Em seguida, outro elemento que remete ao comunismo surge no poema: o símbolo comunista da estrela, que aparece nas estrofes dez e dezoito. Além disso, dois nomes já são citados: o da tecelã, Angelina, e o do vereador e líder operário, Recchia. Esses nomes aparecem antecedendo a estrofe que faz o apelo a todos para irem às ruas reabrir a SUO: “Amigos, a rua é larga. / Unidos, vamos partir. A nossa ‘União Operária’ / nós hoje vamos abrir.” [...]. “A casa de nossa classe, / fechada, por que razão? / Amigos, vamos à rua, / e as portas se abrirão.” (RIPOLL, 1987, grifo do autor).

A segunda parte, “Passeata”, trata da marcha em direção à sede da União Operária e finaliza com a chegada da polícia. Novamente, alguns nomes são citados e, mais uma vez, frases incitam o movimento comunista e propagam ideias de esquerda:

- *Quem vai na frente? Quem?* disseram vozes.
E três vultos surgiram, decididos.
Eram pedreiros uns. Outros portuários.
- Recchia, Osvaldino, Honório, Euclides Pinto –
E também Angelina, a tecelã.

E a passeata iniciou-se: “*Adiante, amigos.*”

Avançemos sem medo. A rua é nossa. [...] *“A Bandeira na frente, companheiros”*, [...] *“Viva a ‘União’, companheiros, viva o povo”*. [...] *“A polícia, a polícia, companheiros”*.
E houve um leve arquejar. E alguém falou:
“Avançar, companheiros, avançar.” (RIPOLL, 1987, p. 117)

É possível identificar, nesses versos, uma forma comumente utilizada no cumprimento entre convergentes de partidos de esquerda: o vocativo ‘companheiros’, usado quatro vezes no decorrer do poema. Além desse vocábulo, aparecem, também, as palavras povo, operários e união, numa conotação esquerdista.

“Angelina”, terceiro poema da obra, expressa o momento do terror. A “massa” – forma como Lila Ripoll identifica os manifestantes, no primeiro verso – segue de peito aberto, resistente, desarmada. Segue em frente, ao encontro de “frias espadas” e “altos fuzis”. “A rua tranquila”, que até então simbolizava a festa, a liberdade, a alegria, “encheu-se de cinza, / de sangue e de pó.” (RIPOLL, 1987, p. 121). Os resultados da tragédia começam a receber nomes a partir da sexta estrofe: “a rua estendidos, / Euclides e Honório / e mais Osvaldino, / fecharam seus olhos, / seus lábios calaram.” O desfecho do vereador Recchia é trazido na nona estrofe: “Os tiros procuram / o peito de Recchia. / E os tiros ficaram / no peito a morar. [...] Ferido está Recchia / e há sangue no chão.” (RIPOLL, 1987, p. 121).

A última participante a ser mencionada é a que dá nome ao poema. No episódio, ela se revolta com o fato de a polícia ter tirado a bandeira de luta de suas mãos. Num breve momento, no decorrer da luta, a bandeira volta para as mãos de Angelina, e junto com ela o tiro. A última estrofe dá conta da morte de Angelina: “Vacila a Bandeira / vacila Angelina, / e a flor de seu corpo / na rua tombou.” (RIPOLL, 1987, p. 121).

E, por fim, a quarta parte – “Amanhã”. Esse poema será analisado como a quarta parte de *Primeiro de maio*, porém, é necessário mencionar que na obra *Ilha difícil*, de onde os poemas foram retirados para a análise, ele aparece antes de “Angelina”.

Nas palavras de Bordini: “‘Amanhã’ expressa a atitude de louvor da poeta-testemunha aos heróis anônimos, que ela perpetua pelos primeiros nomes.” (BORDINI, 1987, p. 27). Diferentemente dos outros poemas de Lila Ripoll, é possível identificar, especialmente nessa parte do poema, um estilo e uma temática que divergem da forma como o Eu poético encara a vida, ou seja, percebe-se uma espécie de otimismo em relação ao futuro.

O poema “Amanhã” inicia questionando a própria ideia de morte: “Morreram? Quem disse, se vivo estão! / Não morre a semente lançada na terra. / Os frutos virão.” (RIPOLL, 1954, p. 118). Observa-se uma energia otimista e uma certa esperança, que não aparece nos

outros poemas da escritora. Isso mostra que o Eu lírico sente-se mais completo e atuante, quando se manifesta politicamente, ao invés de ficar trancado em uma poesia intimista e subjetiva. A morte, nessa parte do poema, aparece muito mais desvinculada da noção de mudança e viagem, para vir atrelada à ideia de continuidade, pois as sementes deixadas, ou plantadas pelos que morreram gerarão frutos: "As flores de hoje, darão novos frutos. / Meus olhos verão." (RIPOLL, 1987, p. 118).

Enquanto nos poemas anteriores, a noite, a escuridão, o inverno e a solidão eram a atmosfera que melhor acolhia as angústias do Eu lírico, nessa obra, esse sujeito se sentirá confortável com o dia, a claridade, as flores e a mistura de vozes de velhos e crianças que embalam a esperança do amanhã. Esse amanhã não se refere, porém, ao amanhã cronológico, mas ao momento da ascensão do poder popular:

Mistura de vozes - de velhos, crianças,
de homens, mulheres, do povo nas ruas,
do povo a cantar.

A grande alegria caindo dos olhos,
das vozes, das flores, do dia sem nuvens:
"Poder popular"

Num dia, tão perto, tão claro, tão certo,
meus olhos verão.

Não morre a semente lançada na terra.
Os frutos virão! (RIPOLL, 1987, p. 118).

Distante dos escritos intimistas e subjetivos das obras anteriores, repletas de intensa negatividade, percebe-se, em *Primeiro de maio*, uma transformação da poeta que escreve com consciência do seu ser político atuante e visivelmente de esquerda. *Primeiro de maio* apresenta um momento trágico na vida pessoal e política de Lila Ripoll, que traz para a sua escrita a energia de luta e uma ponta de esperança não encontradas nas obras anteriores. Lila Ripoll encontra, na política, a motivação e inspiração para escrever. De estilo modernista - não se preocupa com métrica e forma -, trazendo à tona problemas sociais, a obra *Primeiro de maio* apresenta uma escritora consciente politicamente e ousada por ser mulher, poeta e atuante na sociedade, em meio a uma sociedade patriarcal, androcêntrica, que não dá voz à mulher.

REFERÊNCIAS

BORDINI, Maria da Glória. *Lila Ripoll*. Porto Alegre: IEL, 1987.

FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. 12. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.

HOBSBAWN, Eric J., *A era dos extremos: o breve século XX – 1914 – 1991*; São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

MARANGONI, Marli C. T.; ARENDT, João C. Lila Ripoll: intimismo e engajamento. IN: *NAU LITERÁRIA*: Revista eletrônica de crítica e teorias de literatura. PPG-LET – UFRGS. Porto Alegre Vol. 03 N. 02 jul/dez 2007. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/NauLiteraria/article/viewFile/5080/2912> Acesso em 02 ago. 2016.

MARTINS, Marisângela T. A. *A esquerda de seu tempo: escritores e o Partido Comunista do Brasil*. (Porto Alegre 1927 - 1957). 2012 340 f. Tese (Doutorado) – UFRGS. Porto Alegre, 2012.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Manifesto do Partido Comunista*. São Paulo: Martim Claret, 2001.

PAVANI, Cinara. A representação da mulher na poesia de Lila Ripoll. IN: *NAU LITERÁRIA*: Revista eletrônica de crítica e teorias de literatura. PPG-LET – UFRGS. Porto Alegre Vol. 03 N. 02 jul/dez 2007. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/NauLiteraria/article/viewFile/5071/2911> Acesso em 02 ago. 2016.

RIPOLL, Lila. *Ilha Difícil*: antologia poética. Porto Alegre: UFRGS, 1987.

SAN SEGUNDO, Mario A. C. Protesto operário, repressão policial e anticomunismo: apontamentos iniciais (Rio Grande 1949, 1950 e 1952) IN: *História em revista* / publicação do Núcleo de Documentação Histórica. Instituto de Ciências Humanas. Universidade Federal de Pelotas. v.14, (dez. 2008). – Pelotas: Editora da UFPel, 2008. 1v.

INTERDITOS, DESEJO E SEDUÇÃO NA LINGUAGEM FICCIONAL

Tatiana C. Mânica (UNISUL)

Jussara de Sá Bittencourt (UNISUL)

“Acontece com os afetos e desejos o mesmo que acontece com a liberdade: uma prodigiosa desatenção, perda de intensidade, um estado de perturbação provocado pela imaginação delirante.” (NOVAES, 1990, p.11). Não é por acaso que as paixões deixam marcas profundas nas relações amorosas e servem de registros para as narrativas históricas, revelando nas personagens, reais ou fictícias, o lado mais vivo e secreto do desejo humano.

Nicotáh Breves, herdeira de um barão do café no Vale do Paraíba, viveu com intensidade e inocência uma paixão, que no final do século XIX, serve de sinônimo aos incompreensíveis, no sentido emocional, e permissíveis casamentos por interesse da época. O desejo revelado nessa relação tem sua instância na conquista amorosa, pouco relevante, e financeira, mantendo os padrões de riqueza concedidos àqueles que buscavam ascensão social.

Maurice Haritoff, conde russo, chega a um Brasil colônia que mistura brasileiros e estrangeiros de todos os climas proporcionando um ambiente propício às grandes paixões e traições. “O sentido da audição também é ferido pelo confuso falatório dos negros, há os berros dos portugueses, as pragas dos marinheiros ingleses...” (PRIORE, 2015, p. 39).

A imigração e o fim da escravidão são fatores importantes para o desenrolar dos fatos ocorridos no romance *Beije-me onde o sol não alcança*, de Mary del Priore.

Enquanto a expansão econômica, grande consumidora de imigração, precisava de uma mão de obra imigrante permanente e sempre mais numerosa, tudo concorria para assentar e fazer com que todos dividissem a ilusão coletiva que se encontra na base da imigração. (SAYAD, 1998, p. 46).

De fato, sabendo do interesse de Maurice, Nicotáh percebe que o casamento será possível, pois ambas as famílias possuem uma situação econômica estável, contentando a todos pela união lucrativa. Em um dado momento da narrativa a mãe da personagem explica “que os motivos para que o casamento perdure são a boa índole, as virtudes e a mútua condescendência dos esposos se desculparem de parte a parte.” Continua ainda, em relação ao desejo: “deve se casar, não para satisfazer o apetite da natureza, mas, para ter um amigo e protetor. Nada de alegrias inefáveis o de ilusões juvenis.” (PRIORE, 2015, p. 60).

Percebe-se que a necessidade de realização sexual e o desejo de ser desejada não faz parte da vida da mulher do século XIX, tampouco algum estímulo por afeições que não fossem pré-analisadas por familiares.

Sobre a infidelidade do marido, por sua vida mais livre e por sua educação, é mais facilmente tentado a cometer infidelidades conjugais, sem que por isso grande nódoa o emporcalhe. O mundo olha com indulgência a traição cometida pelo homem, mas não desculpa de maneira alguma a da mulher. (PRIORE, 2015, p. 61).

Ainda, na conversa que Nicotáh mantém com sua mãe, esta lembra que “no quarto e no leito, houvesse pudor e castidade. Porque mulher que se abandona a todos os caprichos e fantasias se faz desprezível não só aos olhos de sua própria consciência, mas também de seu marido.”.

Percebe-se a obediência e a passividade diante do posicionamento da mulher no casamento. Há uma negação consciente de falta de atitude por convenção social, dogmas religiosos, ou até quem sabe pelo desconhecimento do livre arbítrio.

A personagem Nicotáh não pode ter filhos, o que gera insatisfação para Maurice, seu marido. Eles buscam soluções em médicos, tratamentos caseiros. Estéril, ela se diz uma mulher “incompleta”. Entretanto, em momento algum se cogitou a possibilidade de o homem ter algum problema de natureza hormonal ou sexual. Em relação ao prazer diz-se que:

é sempre mais forte para o homem, pois os fios do cérebro masculino são mais tensos e firmes. Quando eles amam, amam fortemente. As mulheres têm o miolo mais mole, espírito inconstante e imaginação mais fraca. Ama-se mais fracamente. (PRIORE, 2015, p. 116).

Diante dessa conclusão, Nicotáh acreditava ser a culpada, adoecendo física e psicologicamente. A partir dessa situação acontecem mudanças no relacionamento dos dois: Maurice viaja para França e pouco responde às cartas de sua mulher. Perdeu o interesse, pois a considera fraca e doente. Em uma sociedade, onde a ordem é ter filhos para sacramentar o casamento, há um duplo movimento de ideias, em que “para além da realidade imediata vivemos a realidade de uma determinada cultura, um campo de objetos e percepções que ultrapassa em muito aquilo que é do alcance da carne; um vasto campo simbólico no qual prazer e desprazer vão depender de um código compartilhado.” (KEHL apud NOVAES, 1990, p. 364).

A personagem reconhece que é traída, reafirmando que a culpa por essa situação é dela. Afirma em uma passagem: “me comporto com uma bem-humorada subserviência. Finjo

uma adoração tácita (...). Sempre fui resignada. Não há por que mudar.” (PRIORE, 2015, p.123).

Nicotáh, em dado momento, quando vai à igreja, encontra um amigo de infância, que sempre a admirou. Entretanto, sua reação a ele é de imediata repulsão, pois está casada, e mesmo infeliz, deve manter as aparências. Abbott (2016, p. 168) afirma que:

A esposa, escolhida como veículo adequado para a semente do ilustre marido, devia gerar um herdeiro. Até que isto acontecesse, devia ser fiel. Posteriormente, devia comportar-se com extraordinária discrição e dar um jeito de não gerar filho de outro. A reputação era algo crucial, não podendo ser recuperada uma vez perdida. O marido, de sua parte, devia prover para ela e a família que fundariam e protegê-las.

Henry Miller afirma “que se desejamos mais do que aquilo que os olhos dizem e do que prometem as paixões é porque existe um movimento vivo e secreto do desejo que nenhum pensamento revela inteiramente.” (apud NOVAES, 1990, p. 12). Então, Nicotáh sabia que tinha o corpo machucado pela paixão e o ardente desejo de ter alguém que não precisa de mais ninguém. Acreditava que a lembrança de um amor deveria durar mais do que o próprio sentimento. Sofria, como a grande maioria das mulheres que amavam em um sofrimento velado, tanto pela incompreensão de uma sociedade febril de regras majoritárias masculinas, quanto pelo desprezo de qualquer atitude feminina pungente.

A TRAIÇÃO

No momento em que Maurice conhece Regina Angelorum, menina que Nicotáh ajudou a criar, pois era filha de escravos, o desejo se intensificou pelo desconhecido aroma que inalava de sua pele mulata. Em uma situação o personagem descreve que:

A experiência do prazer é uma curiosa mistura de evidência imediata e imaginação. O que achamos bom ou agradável é modelado ou deformado em função da sensibilidade de cada um. Falar do deleite físico é dar-lhe vida. E nele, mais vale o detalhe do que o todo. Por isso quero falar da pele dela. (PRIORE, 2015, p. 210).

Neste momento da narrativa Priore funde a justificativa da traição de Maurice com a realidade da imigração, quando afirma “que ele descobre que a pele pode ser um continente, uma terra perfumada. Talvez Regina seja a África. País estrangeiro, ela também é um abismo onde se vai buscar prazer ou dor.” Em outra passagem, acentua sua posição social: “Sou o seu

senhor, mas é seu cheiro e sua pele que me aprisionam. Depois de respirar o seu odor acre e penetrante, qualquer outro me parecerá insípido.”. (PRIORE, 2015, p. 211).

Novaes (1990, p. 16) questiona: “por que os homens conscientes das suas ações e dos seus desejos podem ser ignorantes das causas que os determinam a desejar algo?”. Priore ilustra uma das possíveis respostas nas atitudes de Maurice: Regina agachada na horta, coletando ervas, suspendeu os panos e mostrou suas partes íntimas. Maurice acrescenta que outras mulheres tiveram papéis mais vulgares, mais fáceis, mas não passaram de belas insípidas.

Regina Angelorum tem a sedução das mulheres pequenas, mas uma sedução animada por algo espiritual. O que seria uma febre passageira, um capricho, está se tornando uma paixão. Ela me ofereceu sua juventude, sinceridade e entusiasmo ingênuo. (PRIORE, 2015, p. 244).

Tomado de inconstantes paixões, neste momento, o personagem percebe que suas vidas tomarão outro rumo.

A AMANTE

“Não me culpo, pois não foi escolha minha. Ela deixava *missiê* só. Tampouco lhe deu filhos: não há maldição maior do que ser mulher machorra. Não quero que ela me perdoe. Apenas que não me lastime.” (PRIORE, 2015, p. 265). A personagem Angela reflete sobre suas atitudes perante sua sinhá e sua vida. Não se acha apaixonada, apenas curiosa. Tampouco leviana. Acredita que seja uma história vulgar. De qualquer forma, continua sua relação com Maurice.

Em todas as sociedades, em todos os tempos, o hábito do casamento arranjado tendia a gerar amantes e concubinato, pois os pais e outros parentes escolhiam os cônjuges dos filhos por motivos econômicos ou para consolidar a família (...). Esperava-se que maridos e esposas coabitassem e funcionassem como uma unidade econômica, gerando e criando filhos. (ABBOTT, 2016, p. 21).

Nicotáh morre devido a sua tristeza e resignação. Mesmo nos últimos instantes acreditava ser culpada de sua condição e aceitava a traição, pois não podia satisfazer seu marido, dando-lhe filhos. Angela arruma seu leito e se despede sem peso na consciência. Maurice fica grato pela presença de espírito de sua falecida mulher, mas, principalmente, pela abertura social que ela proporcionou a ele no Brasil perante os produtores de café.

Assumidamente, Angela toma lugar de Nicotáh, gerando o primeiro filho do casal. O amor entre ambos é franco e legítimo. Sua situação de amante fica em segundo plano diante do horizonte de possibilidades que se abrem. Deixa do estereótipo de ex-escrava amante, para ser a legítima esposa de um barão do café em decadência.

Da mesma forma, é o próprio caso de amor – o romance e a paixão, a onda de desejo e sua arrebatadora satisfação – que importa. Embora a culpa conviva com a excitação da aventura sexual e o desafio de enfrentar as normas sociais, nem por isso é negada a força da ligação que se estabelece através do segredo compartilhado e da confiança mútua que o embasa. (ABBOTT, 2016, p. 26).

Maurice assume seu relacionamento e o registra em cartório, juntamente com a certidão de nascimento de seus filhos. Ilegítimos perante uma sociedade que não aceitava uma união entre brancos e negros, de classes sociais diferentes.

Agar, a primeira concubina registrada na história escrita, era escrava e talvez fosse negra. Era escrava de sua matriarca Sara, mulher do patriarca Abraão. Sara era estéril e se culpava por isso, pois no mundo antigo era considerado maldição. Mas a sociedade permitia uma solução: uma concubina fértil. Agar era escrava de Sara e Abraão concordou em engravidá-la.

Para surpresa de Sara, sua escrava sociável e amiga metamorfoseou-se numa mulher cheia de autoconfiança e até arrogante, olhando para ela com “desprezo”. E por que não? Agar podia ser uma escrava, mas seu útero era perfeitamente bom para dar ao marido da sua senhora um herdeiro legítimo. (ABBOTT, 2016, p. 31).

A história parece se repetir com Nicotáh e Angela, entretanto num tempo diferente, com necessidades e julgamentos provincianos, nada pouco evoluídos em relação ao respeito e dignidade da mulher. O poder ou não diante dos fatos não justifica o certo ou errado, o permitido ou proibido. O desejo e a sedução inibem a razão, acrescentam elementos que a natureza humana, e se desconhece a limitação para tal não acontecer. Segundo Spinoza (apud NOVAES, 1990, p.17), “os atos dos quais não somos propriamente autores, não são ações, mas paixões.”

Amigos de Maurice, aristocratas e não simpatizantes da abolição, o acusaram de traidor e o expulsaram do círculo de amizades. A situação piorou quando ele assume e registra seus filhos. Abbott (2016, p. 270) cita “que as relações sexuais inter-raciais era um dos principais motivos de preocupação, pois cada um desses relacionamentos representava uma potencial ameaça ao *statuos quo*.”

O elemento mais perigoso nessas uniões era o amor, capaz de inspirar ideias sediciosas em relação ao papel subordinado dos negros. Era o que acontecia sempre que um branco se apaixonava pela amante negra e começava a tratá-la como um ser humano em condições de igualdade, ou quando reconhecia um filho mestiço. (ABBOTT, 2016, p.271).

Ao assumir sua paixão por uma amante, negra, ex-escrava, revela que o desejo, seja proibido ou não, exerce uma forte atração pelo “não saber o final da história”. Portanto, quando se fala em experimentar sensações que o corpo desconhece, é enfrentar situações que tiram o homem da inércia e o desafiam a acreditar na paixão.

O romance de Mary del Priore é epistolar e os personagens são reais. A trajetória acontece na metade do século XIX, traz fatos históricos do Brasil colonial. Descreve com precisão o cotidiano de Paris, São Petersburgo e Rio de Janeiro. As cartas são, em muitas vezes, verdadeiras cópias e autênticas situações do triângulo amoroso entre Nicotáh, Maurice e Angela.

REFERÊNCIAS

ABBOTT, Elizabeth. *Amantes: uma história da outra*. Tradução de Clóvis Marques. 1ª ed. Record, 2016.

KEHL, Maria Rita. O desejo da realidade. IN NOVAES, Adauto (org.). *O desejo*. São Paulo: Companhia das Letras; Rio de Janeiro: Funarte, 1990.

NOVAES, Adauto (org.). *O desejo*. São Paulo: Companhia das Letras; Rio de Janeiro: Funarte, 1990.

PRIORE, Mary del. *Beije-me onde o sol não alcança: uma história de amor no século XIX*. São Paulo: Planeta do Brasil, 2015.

SAYAD, Abdelmalek. *A emigração ou os Paradoxos da Alteridade*. Tradução Cristina Murachco. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998.

ANÁLISE DAS CORES VERDE E PRETA EM *A RUA DOS CATAVENTOS*, DE MARIO QUINTANA

Roberto Rossi Menegotto (UCS)

João Claudio Arendt (UCS)

Em *A Rua dos Cataventos*, primeiro livro de Mario Quintana, o autor aborda a saudade da infância e a perspectiva da morte, com muita sensibilidade, sutileza e ironia, fazendo com que, segundo Bordini (2006), estreitem-se os limites entre a realidade biográfica de Quintana e a ficção vivida pelo eu-lírico de forma tão intensa, que o leitor apropria-se e incorpora a poesia a sua própria vida.

Porém, uma ocorrência estética chama a atenção. De trinta e cinco sonetos, o autor utiliza cores em dezesseis deles, seja para caracterizar o verde de uma caneta, seja para descrever o manto negro da morte. A percepção de uma cor pode ter relação direta com sensações e imagens mentais pretendidas pelo autor, colaborando para a significação do poema. Conforme Farina (1990, p. 27), “Na realidade, a cor é uma sintaxe individual. O homem reage a ela subordinado às suas condições físicas e às suas influências culturais. Não obstante, ela possui uma sintaxe que pode ser transmitida, ensinada.” A respeito do fator cultural na interpretação das cores, Chevalier e Gheerbrant (1999) afirmam que:

O primeiro caráter do simbolismo das cores é a sua universalidade, não só geográfica mas também em todos os níveis do ser e do conhecimento, cosmológico, psicológico, místico etc. As interpretações podem variar. [...] As cores permanecem, no entanto, sempre e sobretudo como fundamentos do pensamento simbólico (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1999, p. 275).

A interpretação das cores utilizadas por Quintana permite acrescentar novas compreensões ao livro *A Rua dos Cataventos*. A mudança de estado de espírito do eu-lírico também impacta as cores, como se refletissem a própria alma do poeta. Chevalier e Gheerbrant (1999) explicam que as tonalidades claras e luminosas produzem sensações estimulantes, enquanto cores apagadas são reflexivas, podendo ser negativas. A coloração atua como signo estético, aprofunda a significação e vai além: ressignifica a obra, abrindo espaço para novas análises. Para Jan Mukarovsky (1988),

O signo estético alude a todas as realidades que o homem já viveu e pode vir a viver, a todo o universo das coisas e dos processos. O modo como foi feito o objecto

envolvido na atitude estética, ou seja, o objecto que se converteu em portador da função estética, indica uma determinada orientação na maneira de ver a realidade em geral (MUKAROVSKY, 1988, p. 123).

Assim, portanto, será feita a leitura das cores verde e preta, presentes no primeiro e no último soneto d'*A Rua dos Cataventos*, de Mario Quintana. A significação será explorada a partir de cada tonalidade proposta pelo eu-lírico.

A estrofe que abre o Soneto 1 traz a cor verde, aparentemente vibrante:

Escrevo diante da janela aberta.
Minha caneta é da cor das venezianas:
Verde!... E que leves, lindas filigranas
Desenha o sol na página deserta!

Não sei que paisagista doidivanas
Mistura os tons... acerta... desacerta...
Sempre em busca de nova descoberta,
Vai colorindo as horas quotidianas...

Jogos da luz dançando na folhagem!
Do que eu ia escrever até me esqueço...
Pra que pensar? Também sou da paisagem...

Vago, solúvel no ar, fico sonhando...
E me transmuto... iriso-me... estremeço...
Nos leves dedos que me vão pintando!
(QUINTANA, 1992, p. 9, grifo nosso).

O soneto apresenta o sujeito lírico diante de uma janela, em harmonia com a natureza e o seu deslumbramento com a paisagem. De acordo com Pavani (2006), o eu-lírico deixa-se levar pelo arrebatamento, arrancando da natureza sua inspiração e sendo modificado pelo que está do lado de fora da janela. No poema, subentende-se que a cor verde é de um tom vivo, com a mesma vibração da vista à frente do poeta. De acordo com Heller (2013), o verde acalma e dá segurança. Ele tranquiliza, pois é o tom da vida e da saúde, pois faz a associação mental com a tonalidade da natureza “saudável” e da renovação primaveril. A primavera também garante ao verde a significação de esperança, em que melhores tempos desabrocharão. Para Chevalier e Gheerbrant (1999), o verde provoca a sensação do verdadeiro na relação entre sonhador e realidade.

Percebe-se, então, que o poeta sente-se confortável rodeado pela natureza e pela paisagem que o tranquiliza para a execução do ofício e, como num sonho, é modificado por aquele espaço sublime. A intimidade com o ambiente é tamanha, que ele “esquece” de escrever e se torna o instrumento de escrita da própria natureza: “Vago, solúvel no ar, fico

sonhando... / E me transmuto... iriso-me... estremeço... / Nos leves dedos que me vão pintando!” (QUINTANA, 1992, p. 9).

No Soneto 35, vê-se a representação da morte, por meio da cor preta:

Quando eu morrer e no frescor da lua
Da casa nova me quedar a sós,
Deixai-me em paz na minha quieta rua...
Nada mais quero com nenhum de vós!

Quero é ficar com alguns poemas tortos
Que andei tentando endireitar em vão...
Que lindo a Eternidade, amigos mortos,
Para as torturas lentas da Expressão!...

Eu levarei comigo as madrugadas,
Pôr de sóis, algum lugar, asas em bando,
Mais o rir das primeiras namoradas

E um dia a morte há de fitar com espanto
Os fios de vida que eu urdi, cantando,
Na orla **negra** do seu **negro** manto...
(QUINTANA, 1992, p. 77, grifo nosso).

Vê-se, no poema, que a morte ficaria espantada com a alegria e otimismo do eu-lírico que manteve a vivacidade mesmo à sombra do fim da vida.

Segundo Pavani (2006),

Nesse poema, a morte não traz nenhuma inquietação ao poeta; ao contrário, a Eternidade seria a porta de acesso à perfeição de sua arte, pois possibilitaria “endireitar” alguns poemas “tortos”, além de permitir o encontro com alguns amigos mortos (PAVANI, 2006, p. 48).

Conforme Heller (2013, p. 235), a associação mais básica que se faz ao preto é o luto, o fim da vida: “Tudo termina em preto: a carne decomposta fica preta, assim como as plantas podres e os dentes cariados.” A ideia motivada pelo tom negro é a total oposição ao verde do Soneto I: se antes a natureza verde simbolizava a vida, agora ela está enegrecida e próxima à morte. Porém, quando associado a vestimentas, como o “negro manto”, o preto torna-se elegante. Para Heller (2013, p. 251), “Elegância significa abrir mão da pompa, do desejo de chamar a atenção. Quem usa preto abre mão até da cor. O preto é garantia de elegância.”

Outra significação importante é da cor preta como reflexão, como um desejo intimista. O eu-lírico vê a proximidade do fim da vida, mas percebe a beleza e a elegância em seu manto. Assim como deseja uma vida em solitude, ele quer uma morte semelhante: sem pompas e floreios. Quer apenas transcender para um espaço em que, finalmente, poderá realizar os objetivos que deseja. Ao contrário da etapa anterior, em que procurava inspiração

no mundo externo, agora será o momento de buscar dentro de si o estímulo para criar sua poesia.

A análise das cores permite aprofundar a interpretação das ações e sentimentos do eu-lírico, visto que elas revelam novas significações pertencentes ao interior do poeta. Com sua linguagem particular, as colorações concedem novas características ao poema, expandem suas relações e ampliam o campo de sentidos. Farina (1990, p. 101) afirma que “[...] a cor é uma realidade sensorial à qual não podemos fugir. Além de atuarem sobre a emotividade humana, as cores produzem uma sensação de movimento, uma dinâmica envolvente e compulsiva.”

Conscientemente ou não, essas ferramentas estéticas empregadas por Quintana acrescentam fatores fundamentais para os sonetos analisados. Mukavorsky (1988) entende que:

Só a função estética é capaz de manter o homem na situação de estranho perante o universo, de estranho que uma e outra vez descobre as regiões desconhecidas com um interesse nunca esgotado e vigilante, que toma sempre mais uma vez consciência de si próprio projectando-se na realidade que o cerca, por sua vez tomando consciência da realidade circundante e medindo-a por si próprio (MUKAROVSKY, 1988, p. 124).

A análise da função estética de verde e preto possibilita encontrar novos detalhes empregados por Mario Quintana e compreender sua poesia sob novas perspectivas. Também é possível estreitar a relação do leitor com o eu-lírico, adentrar no seu mundo de sonhos e desfrutar uma experiência estética mais completa e satisfatória.

REFERÊNCIAS

BORDINI, Maria da Glória. A arte do poeta Quintana. In: ARENDT, João Claudio; PAVANI, Cinara Ferreira. *Na esquina do tempo: 100 anos de Mario Quintana*. Caxias do Sul: EDUCS, 2006.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.

FARINA, Modesto. *Psicodinâmica das cores em comunicação*. São Paulo: Edgar Blücher, 1990.

HELLER, Eva. *A psicologia das cores: como as cores afetam a emoção e a razão*. São Paulo: Gustavo Gili, 2013.

MUKAROVSKY, Jan. *Escritos sobre estética e semiótica da arte*. Lisboa: Editorial Estampa, 1988.

PAVANI, Cinara Ferreira. A rua e o fazer poético em Mario Quintana. In: ARENDT, João Claudio; PAVANI, Cinara Ferreira. *Na esquina do tempo: 100 anos de Mario Quintana*. Caxias do Sul: EDUCS, 2006.

QUINTANA, Mario. *A rua dos cataventos*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1992.